جرنل آف ریسرچ (اردو)

فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک سٹڈیز

جون ۲۰۱۳ء | ISSN. 1726-9067 | شمارہ ۲۳

کیٹیگری "Y" ہائر ایجوکیشن کمیشن

شعبہ اردو

بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

Web Site: www.bzu.edu.pk

ترتیب

۱	شرق وغرب کا افسانوی ادب: اردو میں ترجموں کی ایک منفرد مثال ڈاکٹر تنظیم الفردوس	۱
۲	فیلن کی اردو بہ انگریزی لغت: چند دلچسپ اندراجات واسناد ڈاکٹر رؤف پاریکھ	۲۳
۳	کامیاب ادارت کی ایک روشن مثال: مرزا ادیب ڈاکٹر شگفتہ حسین	۳۹
۴	ہاجرہ مسرور کے افسانوں کی فکری جہات خالد جاوید، ڈاکٹر انوار احمد، ڈاکٹر قاضی عابد	۴۵
۵	شہزاد: علی پور کے ایلی کا ایک کردار-تانیثی تناظر میں ڈاکٹر روبینہ رفیق	۵۵
۶	اقبال اور چودھری محمد حسین (باہمی تعلقات مکاتیبِ اقبال کی روشنی میں) ڈاکٹر محمد سفیان	۶۱
۷	جدید اردو غزل میں اظہارِ ذات (ساقی فاروقی کے حوالے سے) عاصمہ اصغر	۶۹
۸	مجلّہ 'فنون' کی تحقیقی جہت: ایک جائزہ ڈاکٹر ابرار آبی	۸۱
۹	خواجہ میر درد کا صوفیانہ مسلک شہناز پروین	۹۱
۱۰	الگ وژن، جُدا تاریخ (ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی ''اردو ادب کی تاریخ'') ایم خالد فیاض	۱۰۳

۱۱ قیام پاکستان کے بعد اُستاد قمر جلالوی کے اوراق کی بازیابی ۱۱۵

ناصرہ عابدی

۱۲ کلام فیضؔ اور سرائیکی شاعری میں مماثلت ۱۲۵

ڈاکٹر مقبول حسن گیلانی

۱۳ وراث شاہؒ: محاسنِ شعری ۱۳۵

چوہدری اظہر علی

۱۴ فکشن میں کردار نگاری کا فن ۱۴۳

ڈاکٹر لیاقت علی

۱۵ منٹو کے خطوط بنام چچا سام: تجزیاتی مطالعہ ۱۵۵

سید کامران عباس کاظمی

۱۶ تین نابینا شاعر (ابوالعلاء معری، جرأت، ظہور احمد فاتح) ۱۶۱

ڈاکٹر راشدہ قاضی

۱۷ آزاد انصاری: مقلّدِ حالی ۱۷۱

واصف اقبال صدیقی، ڈاکٹر نجیب جمال

۱۸ متن: تعریف، حدود امکانات (تحقیقی جائزہ) ۱۷۷

عابدہ بتول، ڈاکٹر مظفر عباس

۱۹ *The importance of marble games in teaching of foreign languages* ۱۸۵

ڈاکٹر حسن کوسکن

۲۰ Ahmad Zarruq's *Qawaid al-Tasawwuf:* Style and Sources ۲۱۱

ڈاکٹر غلام شمس الرحمان

○○○

اداریہ

اُردو کے ایک جید عالم سید علی عباس جلالپوری کی صاحبزادی پروفیسر لالہ رخ بخاری اور اُردو کے ایک روشن فکر استاد ڈاکٹر طارق جاوید ''امکانات'' کے نام سے ایک کتابی سلسلہ گوجرانوالہ سے ترتیب دیتے ہیں اس کے شمارے (اپریل تا جون ۲۰۱۳ء) کے انتخاب میں فاضل مرتبین نے جو اداریہ تحریر کیا ہے اسے ہمارے ارباب حل وعقد کے ساتھ ساتھ ہمیں بھی اپنے پیشِ نظر رکھنا چاہیے کہ ان تلخ الفاظ کے پیچھے ان کے خلوص کے ساتھ ساتھ وہ حقائق بھی پوشیدہ ہیں جن کا سامنا کرنے سے ہم اکثر گھبراتے ہیں۔

ہائر ایجوکیشن کمیشن پاکستان کی مساعی سے تحقیق وتنقید کی دنیا میں جو تغیر وتبدل ہوا ہے یا ہو رہا ہے۔ اس سے تحقیق وتنقید کی صورتحال بہتر ہوتی ہے یا ابتر۔ اس کا فیصلہ تو آنے والا وقت کرے گا لیکن یہ بات طے ہے کہ معیار ہمیشہ مقدار سے بہتر ہونے کے ساتھ ساتھ مقدار ہی سے برآمد ہوتا ہے۔ ۲۰۰۵ء سے پہلے بھی دانش گاہوں سے وابستہ اُردو کے اساتذہ اپنی اپنی توفیق اور شوق کے مطابق کام کرتے رہتے تھے لیکن مذکورہ سال کے بعد جوش، جذبے اور تسکین کے ساتھ معیاری تحقیقی وتنقیدی کارنامے بھی انہی رسائل وجرائد کے ذریعے سامنے آئے ہیں۔ یہاں نہ تو موقع محل ہے اور نہ ہی اداریے کا اختصار اس بات کی اجازت دیتا ہے کہ اس مساعی کا شمار کیا جائے لیکن یہ بات بلاشبہ ناقابل تردید ہے کہ ان آٹھ برسوں میں پاکستان کی دانش گاہوں میں مقدار اور معیار دونوں طرح سے قابلِ لحاظ تحقیقی وتنقیدی سرمایہ وجود میں آیا ہے۔ یہ شمارہ بھی اسی عملِ خیر کا تسلسل ہے۔

مدیران

شرق وغرب کا افسانوی ادب: اردو میں ترجموں کی ایک منفرد مثال

ڈاکٹر تنظیم الفردوس*

Abstract:

Being a profound reader of English Literature and an English writer as well, Mumtaz Shirin has shown commendable command over translation from western languages especially English. Her other distinctions in the field of translations is that she has successfully rendered many masterpieces of some eastern languages include Bengali, Marathi and Kannar. This makes Mumtaz shirin stand as a unique translater and this research article critically evaluated her contribution.

ممتاز شیریں کا شمار فکشن کے ان مترجمین میں ہوتا ہے جنھوں نے ترجمہ نگاری کے اصولوں اور قواعد و ضوابط کے بہترین شعور اور ترجمے سے متعلق نقطۂ نظر کا اظہار عملی صورتوں میں کرنے کے ساتھ ساتھ فنِ ترجمہ نگاری سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے۔ بطور مترجم ان کی شخصیت کا عملی اظہار ''نیا دور'' کے اجراء کے ساتھ ہوا اور انھوں نے ''نیا دور'' میں مقامی اور مغربی افسانوں کے تراجم باقاعدگی کے ساتھ شائع کرنے شروع کیے۔ چوں کہ ابتداء میں انہیں ترجمہ نگاروں کا تعاون حاصل نہیں تھا اس لیے ''نیا دور'' کے ابتدائی عرصے میں شائع ہونے والے اکثر افسانوی تراجم ممتاز شیریں نے خود کیے۔ اس سلسلے میں ان کا یہ یقین تھا کہ مترجم کا کام انتہائی دیانتداری کا ہے۔ ان کے خیال میں اچھا ترجمہ وہ ہے کہ جو نہ تو اجنبی معلوم ہو اور نہ ہی مصنف کی طبع زاد تصنیف محسوس ہونے لگے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ ترجمہ اصل سے کمتر نہیں ہونا چاہیے اور نہ ہی ترجمے کو اصل سے آگے بڑھانے کی کوشش پسندیدہ ہوسکتی ہے کیوں کہ ''واقعی اچھا ترجمہ وہ ہوتا ہے جس میں نہ صرف اصل کی روح برقرار ہے بلکہ اس میں مصنف کے

* شعبہ اُردو، جامعہ کراچی

اسلوب کا عکس تک اتر آئے۔''(۱)

''نیا دور'' میں شائع ہونے والے ان کے تراجم اور بعد میں منظرِ عام پر آنے والے دیگر افسانوی کاموں نے انہیں ایک بڑی نقاد، اہم افسانہ نگار اور با صلاحیت مدیرہ ہونے کے علاوہ انگریزی اور مقامی زبانوں کی ایک اچھی مترجم بھی ثابت کر دیا۔(۲) ۱۹۴۴ء میں ''نیا دور'' کے اجرأ کے بعد اس میں مسلسل تراجم شائع ہوتے رہے اور نامور لکھنے والوں کا تعاون ممتاز شیریں اور صمد شاہین کو حاصل رہا۔ انھوں نے تراجم پر مبنی خاص نمبر بھی نکالنے کی روایت ڈالی۔ اس ضمن میں اختر انصاری کے نام ایک خط میں ان اکابرین کا تذکرہ کرتی ہیں جنھوں نے تراجم میں ان کی اعانت کی۔ اسی خط میں آگے چل کر وہ لکھتی ہیں کہ؛

> ''اب ہماری ایک تجویز۔ ہم نمبر۱۰ ایک خاص نمبر کے طور پر نکال رہے ہیں۔ یہ بنگالی افسانہ نمبر ہوگا۔ اس میں دورِ جدید کے نمائندہ بنگالی افسانہ نگاروں کے بہت اچھے افسانوں کا انتخاب شائع ہوگا۔ انتخاب ہم نے کیا ہے اور ہمارا خیال ہے کہ ان کے ترجمے بھی مشہور اہلِ قلم سے کروائیں (یہ انگریزی میں ترجمہ شدہ افسانے ہیں)۔ اب آپ سے بھی درخواست ہے کہ ان میں سے ایک کا ترجمہ عنایت کر دیں۔''(۳)

اردو کی اولین خاتون ادیبوں کے درمیان ممتاز شیریں کا یہ اختصاص بے حد نمایاں ہے کہ نہ صرف انھوں نے اولین افسانوی تراجم کے نمونے پیش کیے اور مختلف زبانوں سے افسانوں کے تراجم کی روایت قائم کرنے میں اہم کردار ادا کیا بلکہ افسانوی تراجم کی فنی اور اور تکنیکی حیثیت پر بھی گفتگو کی۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ وہ ''نیا دور'' کے ایک شمارے میں عزیز احمد کے مجموعے ''رقصِ ناتمام'' پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کے انگریزی سے غیر ضروری طور پر متاثر ہونے والے انداز پر تنقید کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ؛

> ''کبھی یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ جملے اور پیراگراف ٹوٹ ٹوٹ کر، رک رک کر آگے بڑھ رہے ہیں۔ انگریزی فقروں، انگریزی ترکیب اور انداز کے جملوں کا استعمال بھی اس رکاوٹ کا باعث ہے.....اس طرح کی انگریزی ترکیب والے جملے اظہار میں بہت رکاوٹ ڈالتے ہیں یا خالص انگریزی فقرے جیسے ''تم بالکل ناممکن ہو''، ''مسکرا کے محسوس کیا''، ''مہربانی کر کے'' .....یا باتیں کرتے ہوئے یہ اندازِ تخاطب .....نوجوان آدمی Young man یا میرے عزیز لڑکے My dear boy۔ یہ ٹھیک ہے کہ بولنے والے کردار یورپین ہیں اور زیادہ حقیقی ٹچ دینے کے لیے عزیز احمد ان ہی کے جملوں کو اردو میں منتقل کرتے ہیں۔ پھر بھی یہ اردو میں نہیں جچتے۔''(۴)

ممتاز شیریں نے مغربی زبانوں سے جتنے تراجم کیے، بیشتر انگریزی کے وساطت سے کیے۔ ''نیا دور'' کے

علاوہ ہم عصر جرائد میں بھی ان کے تراجم شائع ہوتے رہے۔صمد شاہین صاحب کے بیان کے مطابق؛''انھوں نے ایک افسانہ براہ راست فرانسیسی زبان سے''ریوالور'' کے نام سے بھی ترجمہ کیا تھا۔''(۵)

مغربی افسانے کے تراجم سے ممتاز شیریں کے بے پناہ اعتماد کا اظہار ہوتا ہے۔یہ اعتماد انہیں اس لیے حاصل تھا کہ وہ انگریزی زبان وادب کی بہت اچھی طالب علم تھیں اور انھوں نے تخلیقی وتنقیدی نوعیت کے کئی اہم کام براہِ راست انگریزی زبان میں بھی کیے تھے۔(خیال رہے کہ انگریزی میں ان کے تنقیدی کاموں کا بڑا حصہ اب تک اشاعت سے محروم ہے) زبان پر عبور اور انگریزی ادب کے گہرے مطالعے کے علاوہ مغربی ممالک کی سیر وسیاحت نے بھی ترجمہ نگاری کے فن میں انہیں اعتماد بخشا۔جن زبانوں کے اکثر افسانے انھوں نے اردو کے قالب میں ڈھالے،ان ممالک کی تہذیب وثقافت اور زبان واسلوب کی نفاست و باریکیوں سے وہ بہت اچھی طرح واقف تھیں۔اس لیے ترجموں میں وہ بالعموم اسقام سے پاک زبان زستعمال کرتی تھیں۔لفظوں کے پیچھے کارفرما جذبوں کی شدت کو پوری قدرت سے بیان کرتی تھیں۔

انھوں نے اپنے کیے ہوئے تراجم میں اس امر کا بھرپور خیال رکھا ہے کہ ادبی فن پاروں کے تراجم میں روا رکھی جانے والی غلطیوں سے بچیں۔انھوں نے ہندی،تلگو،مراٹھی،کنڑی،انگریزی،روسی،چینی،جرمن،امریکی، نارویجن زبانوں سے کہانیوں کا ترجمہ کرنے کے علاوہ کامیو کے ناول''اجنبی'' کا ترجمہ کرنا بھی شروع کر دیا تھا،لیکن اس وقت نامکمل چھوڑ دیا جب انہیں علم ہوا کہ اس ناول کا ترجمہ کوئی اور صاحب کر چکے ہیں۔(۶)

تراجم کے ذیل میں ممتاز شیریں کا نمایاں ترین کارنامہ''درِشہوار'' ہے۔ممتاز شیریں کے فن اور کاموں کا جائزہ لیتے ہوئے کبھی بھی اس ترجمے کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔اس ترجمے کے ساتھ انھوں نے ستر صفحات پر مشتمل ایک وقیع مقدمہ بھی تحریر کیا ہے۔یہ مقدمہ بے حد معلوماتی اور پُر مغز ہے جس میں ممتاز شیریں نے جام اسٹین بک اور اور اس کے ہم عصر،ممتاز امریکی ناول نگاروں کی تخلیقات اور ادبی قد وقامت کا معلوماتی جائزہ پیش کیا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے امریکہ میں ناول نگاری کے فروغ اور جدید ناول نگاری کے فروغ اور جدید رُجحانات کا مطالعہ بھی کیا ہے۔زیرِ نظر تحریر چوں کہ ممتاز شیریں کے افسانوی تراجم کے جائزے تک محدود ہے لہٰذا''درِشہوار'' پر تفصیلی تبصرے کی گنجائش نہیں صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ''ناول کے کردار،ماحول،زندگی اور گفتگو کا انداز ہمیں بالکل اجنبی معلوم نہیں ہوتے۔یوں لگتا ہے کہ جیسے یہ دور دیس کی کہانی نہیں ہمارے ساحلی علاقوں پر بسنے والے ان مچھیروں کی زندگی کا بیان ہے جن کے بود وباش سے ہم واقف ہیں''۔(۷)

جیسا کہ ذکر ہوا ممتاز شیریں نے مقامی وغیر مقامی زبانوں سے بہت سارے افسانوں کو اردو میں منتقل

کیا۔مغربی افسانوں کے اکثر ترجمے انھوں نے انگریزی کے توسط سے کیے لیکن بعض کہانیوں کے ترجمے براہِ راست اصل زبان سے بھی کیے اگرچہ ان کی تعداد کم ہے۔

ترجموں کے لیے ان کا انتخاب بتاتا ہے کہ انھوں نے مخصوص تصورات یا محدود ضروریات کے تحت یہ تراجم نہیں کیے۔ان ترجموں کو محض مہم جوئی یا علمی وادبی دنیا میں متعارف ہونے کے لیے استعمال نہیں کیا۔ان کے یہاں مغربی ادب کا انتخاب ان کی ذاتی پسند پر ہے اور اس کے پیچھے ان کا وسیع مطالعہ،شوق اور کچھ جاننے کا جذبہ کارفرما ہے۔اپنے عہد کے نوجوانوں کی طرح مغربی ادب کے بارے میں تجسس ان کے لیے شدید ذہنی ضرورت تھا۔اسی لیے اپنے عہد کے بعض اہم مترجمین کی طرح ممتاز شیریں کے کیے ہوئے تراجم محض تفریحِ طبع کا باعث نہیں بلکہ سوچنے کے لیے سامان بھی مہیا کرتے ہیں۔

''ہم عصر شاہکار جرمن افسانے'' نامی مجموعہ پہلی مرتبہ جرمن زبان میں مشہور جرمن نقاد ''وولف گانگ لانگن بورشرٹ'' اور ''سیگرڈ کاہلے'' نے مرتب کیا۔یہ مجموعہ ''ہارسٹ ارڈمن ورلاگ''، ہیرغلب (جرمنی) اور ''باسل'' (سوئیزرلینڈ) نے شائع کیا تھا۔فیروزسنز نے اسی مجموعے کے سترہ افسانے اردو میں ترجمہ کروا کے ''ہارسٹ ارڈمن ورلاگ'' کے تعاون سے متذکرہ بالا مجموعہ شائع کیا۔اردو میں اس کا دیباچہ ممتاز حسن نے تحریر کیا جب کہ سیگرڈ کاہلے کے تحریر کردہ پیش لفظ کو اظہرالدین احمد نے اردو کے قالب میں ڈھالا۔

جرمن کلاسیکی ادب کے اردو ترجموں کی روایت بیسویں صدی کے اوائل ہی سے نظر آتی ہے۔لیکن بیسویں صدی کے نصف آخر میں سامنے آنے والے جرمن افسانے کی روش کلاسیکی افسانے کی روایت سے بالکل مختلف تھی۔بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں جرمن قوم سخت کرب واذیت کے مراحل سے گذری۔اس عرصے میں اس قوم نے اپنی بہادری کا سکہ ساری دنیا پر بٹھایا۔حتمی کامیابی اس قوم کے حصے میں نہ آسکی لیکن ساری دنیا اس سے شکست کھاتے کھاتے بچی۔دوسری جنگِ عظیم کے بعد جو ظلم وستم ان پر کیے گئے، ہر طبقے اور گروہ کے افراد اس سے متاثر ہوئے۔یہی تاثر اہلِ قلم کی تحریروں میں منقلب ہوا۔

ایک جانب وہ عمومی اثرات تھے جو جنگ وجدال اور مابعد اثرات کی وجہ سے لازمی طور پر پیدا ہوتے ہیں۔دوسری جانب ایک اعصاب شکن مرحلہ جس کے خصوصی اثرات سے یہ پوری قوم گزری۔اس تناظر میں جب ہم مذکورہ مجموعے کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ دکھائی دیتا ہے کہ اس کے بیشتر لکھنے والے پہلی جنگِ عظیم کے دوران یا جنگ کے بعد پیدا ہوئے۔جنگ کے بعد جو صورتِ حال رونما ہوئی اس میں نئی نسل کو شروع ہی سے اپنے ملک کی تباہی کے علاوہ سختی، افلاس اور انسانی زندگی کی بے قدری کا تجربہ شدت کے ساتھ ہوا۔یہ وہ نسل جس سے زندگی کی خوشیاں

چھین لی گئی تھیں۔ انہیں آنے والے کل کا بھی یقین نہیں تھا۔ یہ نسل ہٹلر کے تصورات سے بے زار تھی لہٰذا نازی ازم کی شکست ان کے لیے ایک نوع کی اطمینان کا باعث بنی مگر دورِ استبداد کی طوالت نئی زندگی کے آغاز کے لیے معاون ثابت نہ ہوسکی۔ امید کی وہ کرن جو ادب میں رجائیت پسندانہ رویوں کی نمائندگی کیا کرتی ہے، یہاں ناپید تھی۔ سیگرڈ کاہلے کے لفظوں میں؛

> ''۱۹۴۵ء میں جرمنی ہی کے نہیں، جرمن ادب کے بھی ٹکڑے ٹکڑے ہوگئے.....ساری دنیا جرمنوں پر انسان دشمنی کا الزام لگا رہی تھی۔ لکھنے والوں کا اپنی زبان پر سے اعتماد اٹھ گیا تھا۔ ہیرو، عزت، مادرِ وطن، وفاداری، خون، نسل، لوگ، فرماں برداری قسم کے لفظ اب کیسے استعمال ہو سکتے تھے؟ پہلی عالمی جنگ کے بعد اقتصادی بدحالی اور شکست کے دوران میں ایک بخار زدہ ادبی سرگرمی نے جنم لے لیا تھا.....دوسری جنگِ عظیم کے بعد ہر چیز مختلف تھی۔ چار سو مکمل بے حسی کا راج تھا۔ پڑھے لکھوں میں اپنے ثقافتی ورثے سے تغافل اور ادبی روایات سے چھٹکارا پانے کا رجحان پیدا ہو چلا تھا۔ نئے دانشور بیم ورجا میں لٹکے ہوئے ثقافتی طور پر ایک نہایت ہی جھلسی ہوئی دنیا کی باتیں کرتے تھے۔''(۸)

مذکورہ بالا مجموعے کے تین افسانوں کا اردو ترجمہ ممتاز شیریں نے ''موٹی بچی''، ''سبز جیکٹ'' اور ''پھوٹ'' کے نام سے کیا۔ یہ تینوں ترجمے انھوں نے انگریزی زبان کے وسیلے سے کیے۔ ''موٹی بچی'' نامی افسانہ ''ماری لوئیزے کاشٹنٹر'' کا لکھا ہوا ہے۔

Kaschnitz,Marie Luise ۱۹۰۱ء میں پیدا ہوئی اور ۱۹۷۴ء میں فوت ہوئی۔ وہ ایک معزز گھرانے کی بیٹی اور ایک Baron کی بیوی تھی جو آرکیالوجی کا پروفیسر تھا۔ اس کے شوہر کی علمی مصروفیات نے ماری کو کلاسیکی روایات وتصورات سے آگہی بخشی۔ دونوں عظیم جنگوں کے درمیانی عرصے میں اس نے دو ناول لکھے۔ یہ دونوں ناول جو ۱۹۳۳ء اور ۱۹۳۹ء میں تحریر کیے گئے تھے رومانی موضوعات پر مبنی اور سوانحی انداز کے تھے۔

دوسری جنگِ عظیم کے بعد وہ ایک ایسی شاعرہ کے طور پر ابھری جو عیسائی تصورات کو عصرِ حاضر کی ضروریات سے جوڑنے کی خواہش مند ہے۔ اس نے شاعری کے لیے روایتی ہیئتوں کو ہی اپنایا لیکن شعر گوئی کا ایک مخصوص آہنگ بنانے میں کامیاب رہی۔ اس کے شعری مجموعے ۱۹۴۷ء، ۱۹۵۲ء اور ۱۹۵۷ء میں سامنے آئے۔ ۱۹۶۲ء میں اپنے شوہر کے انتقال کے موقع پر اس نے تاثراتی نظموں کا ایک مجموعہ بھی شائع کیا۔

اس کے علاوہ ماری نے اپنی بیانیہ کہانیوں کی وجہ سے بھی شہرت حاصل کی۔ ۱۹۶۰ء میں اس کی کہانیوں کا مجموعہ شائع ہوا۔ ۱۹۶۳ء میں منظرِ عام پر آنے والا اس کا افسانوی مجوعہ انفرادی خصوصیات کا حامل ہے جس میں

سوانحی اسلوب کے ساتھ ساتھ شاعرانہ لہجے کی آمیزش بھی شامل ہے۔ ۱۹۶۸ء میں اس کا ایک اور افسانوی مجموعہ شائع ہوا۔۱۹۴۳ء اور ۱۹۴۵ء میں اس کے تخئیلاتی انداز کے مضامین کے دو مجموعے سامنے آئے۔ جب کہ ۱۹۵۶ء اور ۱۹۷۶ء میں اس کی خودنوشتیں منظرِ عام پر آئیں۔(۹)

''موٹی بچی'' نامی ماری کا افسانہ خودشناسی کے موضوع کا احاطہ کرتا ہے۔ یہ افسانہ مترجم کی لفظیات کی مدد سے اپنے رمزیہ انداز کے باوجود ایک اعلیٰ درجے کی مقامی تصوراتی فضا تشکیل دینے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔ تحیر اور کشمکش کے جس ماحول سے افسانے کی اُٹھان ہوتی ہے وہ کسی مرحلے پر ٹوٹنے نہیں پاتا۔ جب کہانی کی راوی موٹی لڑکی کو دیکھتی ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ اس سے مانوس ہے پھر فوراً ہی اسے ''محسوس ہوا نہیں میں اس سے مانوس نہیں ہوں۔ وہ اجنبی ہے۔ بلکہ اس کے یوں چپکے چلے آنے سے مجھے ڈر سا لگا''۔(۱۰)

رفتہ رفتہ پوری کہانی خود احتسابی کا ایک مرحلہ وار سلسلہ بن جاتی ہے۔ دوپہر سے شام کا جھٹپٹا پھیل جاتا ہے۔ موٹی بچی، خوبصورت، مستعد اور چست و چالاک بہن سے مسابقت میں پیچھے رہ جانے کے خوف میں مبتلا تھی اور اپنے وجود کا اعتماد کھوتی جارہی تھی؛ اچانک سامنے کھڑی موت نے اس کے وجود کا تاثر ہی تبدیل کردیا۔ بددلی اور بے حسی کی تاریکی، عزم اور ارادے کی روشنی سے بدل گئی.....لیکن قاری کے لیے یہ مرحلہ چونکانے والا نہیں بلکہ قاری اس وقت بھی نہیں چونکتا جب کہانی کی راوی یہ بتاتی ہے؛

> ''میں ریلنگز پر جھکی اس کے سفید چہرے کو غور سے دیکھ رہی تھی اور پانی کے اندر سے وہ چہرہ میری طرف یوں دیکھ رہا تھا جیسے وہ میرا اپنا عکس ہو''۔(۱۱)

کہانی کی راوی اس بچی کی مدد تو نہ کرسکی لیکن اس اطمینان کے ساتھ اس مقام سے لوٹتی ہے کہ اب بچی کو مدد کی ضرورت نہیں تھی کیوں کہ اب کہانی کی راوی اس بچی کو اچھی طرح پہچان چکی تھی..... چونکانے کے لیے بات کو یہاں پر بھی ختم کیا جاسکتا تھا لیکن مترجم افسانہ نگار کا ساتھ دیتے ہوئے اس بیان تک پہنچ جاتی ہیں؛

> ''ایک پرانی تصویر نکل آئی جس میں ایک بچی پرانے فیشن کا اونچے کالروں والا سفید اونی کوٹ پہنے تھی۔ اس کی آنکھیں جھیل کے پانی کی طرح شفاف تھیں اور وہ بہت موٹی تھی..... یہ میری اپنی تصویر تھی''۔(۱۲)

حالاں کہ مترجم نے کسی بھی جگہ ماحول یا کرداروں کو تبدیل کرنے کی کوشش نہیں کی اس کے باوجود قاری اجنبیت کے احساس کے بغیر کہانی کے بہاؤ میں بہتا چلا جاتا ہے۔ یقیناً اس کی رفتار اسلوب اور بیان کی خوبی میں پوشیدہ ہے۔ نامانوس جغرافیائی اور ثقافتی اشاروں کے باوجود یہ ترجمہ نہیں بلکہ طبعزاد افسانہ معلوم ہوتا ہے۔

نئے جرمن معاشرے کے تناظر میں ماری نے اس افسانے میں لفظی در و بست سے ایک علامتی فضا پیدا

کر دی ہے۔اس کی اکثر کہانیاں خودنوشت کا سا انداز رکھتی ہیں یہی انداز اس افسانے میں بھی نمایاں ہے۔اس کے باوجود''خندق''،''پانی''،''آئینہ''اور اس طرح کے کئی الفاظ ایک جانب تحت الشعور میں پوشیدہ خیال کی گم شدہ دنیا کی بازگشت معلوم ہوتے ہیں اور دوسری جانب اس قسم کا اسلوب جرمن کلاسیکی روایت کو جدید دور سے بھی ملاتا ہے۔ اس افسانے کی سب سے اہم خوبی جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے یہی ہے کہ قاری آخر تک اس نتیجے پر نہیں پہنچ پاتا کہ یہ ایک علامتی افسانہ ہے اور سونے جاگنے کے درمیانی عرصے میں وقوع پذیر ہوا ہے۔

اسی مجموعے میں گرڈ گیسر کا افسانہ بھی شامل ہے جسے ممتاز شیریں نے''سبز جیکٹ'' کے نام سے ترجمہ کیا ہے۔ Gaiser, Gerd ۱۹۰۸ء میں ورٹمبرگ کے ایک پادری کے گھر پیدا ہوا۔۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۵ء تک مسلسل جنگی پائلٹ کی حیثیت سے خدمات انجام دیں۔اٹلی کے محاذ پر ۱۹۴۵ء میں قید ہو گیا۔جنگ سے قبل آرٹ کی تعلیم حاصل کر چکا تھا لہٰذا جرمنی واپس آ کر مصوری کا سلسلہ شروع کیا۔۱۹۴۹ء میں رٹلنگن Reutlingen میں آرٹ کا لیکچرر مقرر ہوا۔

گیسر کی شناخت بطور کہانی کار ہوتی ہے۔۱۹۵۰ء میں شائع ہونے والا اس کا ناول محاذ سے واپس آنے والے ایک فوجی کی کہانی ہے۔اس ناول میں نہ صرف فوجی کی زندگی پر توجہ مرکوز کی گئی ہے بلکہ اس وقت کے جرمنی کی عمومی انحطاطی صورتِ حال کو موضوع بنایا گیا ہے۔ایک اور ناول میں اس نے جرمنی اور اسکنڈے نیویا کے ہوائی محاذ پر جنگی مہمات میں حصہ لینے والے فائٹر گروہوں کی شجاعت کی کہانی بیان کی۔اپنی ایک اور کتاب میں اس نے تیس ۳۰ یک شخصی ڈراموں Monologues کی مدد سے معاشرے کی سڑانڈ کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔یہ تیس یک شخصی ڈرامے اختتام پر ایک مخصوص اصطلاحی عمل کے ذریعے جڑ جاتے ہیں جس کی وجہ سے پوری کتاب کا مجموعی تاثر یکساں رہتا ہے۔

گیسر نے جرمن ادب میں بے شمار ایسی کہانیوں کا اضافہ کیا ہے جو پر اثر اور پر مغز ہونے کے علاوہ اسلوب کی روانی میں بھی بے مثال ہیں۔یہ کہانیاں اپنے گتھے ہوئے انداز کی بنا پر خصوصی معنویت کی حامل ہو جاتی ہیں۔اس کا افسانوی مجموعہ ۱۹۶۰ء میں منظرِ عام پر آیا۔عصری بنیاد کی سیاسی وجوہات کی بنا پر تقسیم اس کے افسانوں کا تنقیدی معیار بن جاتا ہے۔اس کا دوسرا افسانوی مجموعہ ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا۔(۱۳)

''سبز جیکٹ'' کی کہانی کا مرکزی کردار جنگ کے بعد نشو ونما پانے والی نسل کی نمائندہ ہے جس کے سامنے جرمنی کی زندگی کی کلاسیکی روایات موجود نہیں۔اس کی ماں اپنی نوجوان بیٹی کو تین اولادوں کی نگہبانی سونپ کر فوت ہو چکی ہے اور یہ کردار قدیم اور کلاسیکی روایات کو جمالیاتی اقدار کے نئے رویوں اور تصورات میں منقلب کرنے

کی کوششوں میں مصروف ہے۔

بھائیوں اور چھوٹی بہن کی دیکھ بھال کرتے کرتے ٹریسا ''ریس'' کہلانے لگی ہے۔ادھیڑ عمری اس کی پہچان بنتی جارہی ہے۔ایک جانب بھائیوں کی زبان سے راٹھے کا خطاب اس کے لیے سوہانِ روح ہے تو دوسری جانب ''ونی''یعنی اس کی چھوٹے بہن کا نکھرتا ہوا شباب ٹریسا کے جذبات کے لیے مستقل ہیجان بن چکا ہے۔حالات اور عمر نے اسے مستقل مزاج اور مستحکم خیالات کا مالک بنادیا ہے لیکن اس کے ناکارہ اور سست الوجود بھائیوں نے اسے محض اس لیے ''نیوٹر'' قرار دے دیا ہے کہ وہ ان کو تنبیہ کرتی رہتی تھی۔کسی نہ کسی طرح ٹریسا نے یہ صبر آزما دن بھی گزار لیے۔ قدیم وجدید زندگی کے دوراہے پر کھڑی یہ بہن اپنی ذات میں اقدار کی حفاظت کے لیے کوشاں تھی۔چھوٹی بہن اپنے انداز واطوار کی بنا پر اس کے لیے ناپسندیدہ نہیں تھی۔ہنستی بولتی چہچہاتی لڑکی اس گھر کی رونق تھی۔

مسلسل کام کرکے وہ ایک مستحکم مالی پوزیشن اور باوقار سماجی حیثیت کی مالک بن چکی ہے لیکن زندگی ہیجان کا نیا رخ سامنے لے آتی ہے۔اگرچہ وہ اپنی چھوٹی بہن کی تعلیم اور ذوق کی تسکین کے لیے روپیہ پیسہ بھی خرچ کرتی ہے لیکن ایک دم یہ احساس اسے ستانے لگتا ہے کہ اکثر ملنے والے بن بلائے آجاتے ہیں اور ونی کے لیے زیادہ تپاک ظاہر کرتے ہیں اور ونی بھی ان ملنے والوں کے لیے پرجوش ہے.....ضبط کی تمام تر کوشش کے باوجود ٹریسا ایسے مواقع پر اپنے لہجے کا توازن کھو بیٹھتی ہے۔

عدم توازن کے ایک ایسے ہی مرحلے پر اچانک وہ عجیب واقعہ رونما ہوجاتا ہے جب ایک ہرن کے کھال سے بنی ہوئی خوبصورت مخملی جیکٹ سامنے آتی ہے۔ٹریسا کے ذہن کی پیچیدگی اچانک اس کے مقابل آجاتی ہے جب جیکٹ بیچنے کے لیے سیلز گرل مصر ہوجاتی ہے۔ٹریسا تیار نہیں ہوتی تو وہ ونی سے درخواست کرتی ہے کہ یہ جیکٹ پہن کر دیکھ لے۔ٹریسا اپنے مخصوص لہجے میں بہن کو جیکٹ خریدنے سے روک دیتی ہے۔یہاں سے بہن کے ذہن میں بھی پیچیدگی پیدا ہوجاتی ہے اور اسی پیچیدگی کے نتیجے میں وہ واقعہ رونما ہوجاتا ہے جس نے ٹریسا کی نیک نامی پر سوالیہ نشان قائم کردیا۔

جب وہ اپنا کوٹ واپس لینے کے لیے دکان میں داخل ہوئی تو مخملی جیکٹ دیکھ کر اس کے دل میں خیال آیا کہ باہر گاڑی میں بیٹھی بہن کو کیا خبر کہ دکان بند ہوچکی ہے چل کر اسے دکھاؤں گی کہ میں نے یہ خرید لی ہے اس طرح شاید وہ کبیدگی دور ہوجائے جو دونوں بہنوں میں پیدا ہوچکی ہے۔اُدھر ونی کی نظر اچانک اس شخص پر پڑتی ہے جس کی وجہ سے بڑی بہن نے اس کی توہین کی تھی،لیکن وہ سڑک کی دوسری جانب تھا،وہ یہ بھول گئی کہ اس کے پاس گاڑی کے کاغذات نہیں ہیں۔اس طرح آگے بڑھنے کی کوشش میں اس کا چالان ہوجاتا ہے جب کہ صحیح جگہ پر گاڑی نہ ہونے کی بنا پر ٹریسا جیکٹ چوری کرنے کے الزام میں پکڑی جاتی ہے۔

یہاں سے ٹریسا کی کشمکش کا وہ مرحلہ شروع ہوتا ہے جو کہانی کا نقطۂ عروج ہے اور یہ نقطۂ عروج ہی دراصل پوری کہانی پر محیط ہے۔ پولیس افسر نے ٹریسا کے ساتھ کوئی بدسلوکی نہیں کی لیکن ٹریسا کے لیے اس کی نوکری، سماجی مرتبے اور لوگوں کے درمیان قائم عزت پر سوالیہ نشان قائم ہو گیا۔ کشمکش کے ان لمحوں سے نکلنے کا طریقۂ کار یہی تھا کہ چوری کی ہوئی چیز کی قیمت اور اسی کے مساوی رقم چندے کے لیے اور بغیر کسی رپورٹ یا تشہیر کے گلوخلاصی .....ٹریسا کو نہ چاہنے کے باوجود یہی راستہ اختیار کرنا پڑا۔ لیکن ذہنی پیچیدگی کا عمل یہیں ختم نہیں ہوتا.....ٹریسا خریدی ہوئی جیکٹ چندے کی رقم کے بدلے عطیہ کرنے پر اصرار کرتی ہے..... یہ مرحلہ بھی طے ہو جاتا ہے اور کوئی اسکینڈل نہیں بنتا۔ ونی کے چالان کی رقم بھی ادا کر دیتی ہے اور ونی کو یہ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ یہ سارا وقت ٹریسا نے کہاں اور کیسے گذارا؟

ٹریسا کی باطنی کشمکش اسے دور دراز کے کسی شہر میں اپنا تبادلہ کروانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اس کا ادارہ اور اس سے منسلکہ افراد ٹریسا کی کارکردگی سے بے حد خوش تھے لیکن جس جگہ اسے جانا تھا وہ بھی بہت اچھی تھی اس لیے اسے اجازت مل گئی۔ اس کی رخصت کے موقع پر اس کے اعزاز میں ایک تقریب منعقد کی گئی اور مختلف قسم کے کھیل کھیلے گئے۔ جب ٹریس انے اپنا انعام وصول کیا تو وہی سبز مخملی، ہرن کے کھال کی بنی ہوئی خوبصورت جیکٹ تھی۔ خود پہننے کے بجائے ایک خوبصورت بہانے سے وہ اسے اپنی چھوٹی بہن کے حوالے کر دیتی ہے:

''اگر چہ پہلے تم اسے پہن کر دیکھ ہی چکی ہو؟''(۱۴)

پورے افسانے میں ایک مخصوص ذہنی رو کا عمل دخل نمایاں ہے۔ واقعات اس ذہنی رو کے سہارے آگے بڑھتے ہیں لیکن قاری کو کہیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ وہ کسی مانوس فضا سے باہر نکل آیا ہو۔ اصل متن کی اس فضا کو مترجم نے بڑی خوبی سے برقرار رکھا ہے۔ زبان کی روانی کسی جگہ قاری کے ذہن کے لیے ترسیلِ مفہوم میں رکاوٹ نہیں بنتی۔

کہانی کے بین السطور میں جو بات بہت گہرائی میں ہے وہی بات دراصل کہانی کا کلائمکس بنتی ہے۔ یعنی دونوں بہنوں کے درمیان رقیبانہ کشمکش کا ایک بڑا انسانی اور فطری جذبہ کارفرما ہے۔ اس کیفیت کا اظہار کئی مقامات پر ہوتا ہے۔ جب ٹریسا، ونی کو فائلنر کے آنے کی خبر دیتی ہے لیکن ونی کی بے ساختہ خوشی اس کے لیے تکلیف کا سبب بنتی ہے۔ اسے اس امر پر بھی حیرت ہے کہ آخر لوگ اب اس کے گھر آنے اور ملاقاتوں پر اس قدر اصرار کیوں کرنے لگے ہیں۔ یہی زیریں جذبہ اس وقت بھی نمایاں ہوتا دکھائی دیتا ہے جب وہ چوری کی جیکٹ اپنے کوٹ کے اندر چھپا کر سڑک پر آنا چاہتی ہے اور فائلنر ہاتھ ہلاتا دکھائی دیتا ہے۔.....افسانہ نگار نے فائلنر کے اس عمل کو ونی کے ذیل میں اس طرح بیان کیا ہے کہ ونی کو دیکھ کر فائلنر نے ہاتھ ہلایا ونی یہ سوچ کر گاڑی آگے بڑھا لے جاتی ہے کہ چل کر اس سے پوچھنا چاہیے کہ اس روز گھر پر وہ کس سے ملنے آیا تھا۔

دراصل جذبات میں پیدا ہونے والا رقابت کا یہ جذبہ کسی مرحلے پر ان دونوں میں سے کسی کے لیے نقصان دہ ثابت نہ ہوسکا۔اوراس کی بنیادی وجہ بڑی بہن ٹریسا کی ضبط وتحمل کی عادت تھی جواب اس کی شخصیت کا حصہ بن چکی ہے۔اسی لیے جب وہ سپر اسٹور سے نکلتی ہوئی فائلنز کو دیکھتی ہے جو اسے دیکھ کر ہاتھ ہلا رہا ہے تو وہ چھوٹی بہن کی دل شکنی کے خیال سے واپس اندر چلی جاتی ہے۔اس مرحلے پر اگر وہ اندر نہ جاتی تو جیکٹ کی چوری میں اس کے پکڑے جانے کا کوئی امکان نہ تھا۔

جنگِ عظیم دوم کے بعد جرمنی کی شہری زندگی میں اقدارِ عالیہ کی جوٹوٹ پھوٹ اورانقلاب انگیز کشمکش جاری تھی اسی تناظر میں یہ افسانہ ایک مکمل علامت بنتا ہوادکھائی دیتا ہے۔علامت نگاری کے اس عمل کو مصنف نے جس طرح پیش کرنے کی کوشش کی ہے مترجم بھی اس میں پیچھے نہ رہیں۔لفظوں کا دروبست جو جرمن سے انگریزی اور انگریزی سے اردو میں منتقل ہوا وہ ایک باکمال اسلوب کی نشاندہی کرتا ہے۔عام قاری شاید افسانے کی علامتی معنویت تک نہ پہنچ سکے لیکن نفسِ انسانی کی پیچیدہ گہرائیوں سے آگاہ ضرور ہوجاتا ہے۔انسانی نفس کی تہہ دار الجھنوں سے ممتاز شیریں کو اپنے افسانوں میں دلچسپی تھی اسی لیے اس کہانی کا ترجمہ کرتے ہوئے انہیں اسی قسم کی تہہ دار لیکن معصوم الجھنوں نے ایک خوبصورت ترجمہ کرنے میں مدد دی۔الجھنوں کی معصوم تہہ داری کا اندازہ اس جملے لگایئے:

''تمھیں اس کا یقین ہے کہ وہ تمھارے لیے آیا تھا؟''(۱۵)

یہ کہہ کر ٹریسا نے ونی کو چیلنج نہ کیا ہوتا تو ونی اسی جگہ کار میں بیٹھی رہتی۔وہ فائلنز کی اتنی پرواہ نہ کرتی بلکہ وہیں کار میں بیٹھی اس کا انتظار کرتی۔فائلنز جو اسے دیکھ کر ہاتھ ہلا رہا تھا،خود ہی سڑک پار کر کے اس کے پاس آتا اور پھر وہ اطمینان سے بیٹھی اس سے خوش گپیاں کرتی ہوئی اپنی بہن کا انتظار کرتی۔لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ونی بے چین ہوجاتی ہے،وہ نوجوان ہے، بہت جلد اپنے حواس کھودیتی ہے۔اس کے مقابلے میں ٹریسا پختہ کار ہے،سوچ سمجھ کر فیصلہ کرتی ہے۔چوری کے معاملے میں اگرچہ اس کا کوئی اسکینڈل نہیں بنا لیکن:

''اس کے دفتر میں سب حیران رہ جاتے ہیں جب وہ اپنا استعفا پیش کرتی ہے اور دوسری جگہ کے لیے اپنی خدمات پیش کرتی ہے جو ابھی خالی ہوئی ہے۔''مجھے آب وہوا کی تبدیلی کی ضرورت ہے'' ٹریسا کہتی ہے۔شاید یہی وجہ ہوگی،لوگ اس بات مان لیتے ہیں۔''(۱۶)

مجموعی طور پر پورے افسانے میں روانی اور اسلوب کی شگفتگی نمایاں ہے۔ذہنی یا نفسیاتی اتار چڑھاؤ کے کسی مرحلے پر بھی مترجم کو اظہار کی دقت کا سامنا نہیں ہے۔اجنبی پس منظر اور رجحانات کے نئے پن کے باوجود وہ افسانے کی روح کو منتقل کرنے میں کامیاب ہوجاتی ہیں۔ممتاز شیریں کے لیے اس مرحلے سے گذرنا مشکل نہیں ہے

اس لیے کہ انھوں نے نہ صرف مغربی افسانے اور مغرب میں افسانے کی تنقید کا بھرپور مطالعہ کر رکھا تھا بلکہ وہ مغرب کے بدلتے ہوئے سیاسی، اقتصادی اور سماجی ڈھانچے کا بھی اچھا شعور رکھتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقدار اور جذبات، دونوں سطحوں پر کشمکش کو پیش کرنے میں ممتاز شیریں کو کوئی دشواری نہیں ہوئی۔

Schnurre,Wolf Dietrich (والف ڈیٹرش شینرے) ۱۹۲۰ء میں فرینکفرٹ میں پیدا ہوا۔ ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۵ء تک مسلسل جنگ میں خدمات سرانجام دیتا رہا۔ لیکن اس کے بعد ڈرامائی طور پر ایک نقاد اور مصنف کے طور پر ابھر کر سامنے آیا۔ گروپ ۴۷ کے شریک معماروں میں سے ایک تھا۔ لیکن ۱۹۵۱ء میں اس نے یہ گروپ چھوڑ دیا۔ ایک اعتبار سے وہ ایک انتہا پسند رجحانات کا حامل مصنف تھا جس کی کہانیوں کا بنیادی میلان یا طبعی رجحان اشیا، افراد اور رویوں کی مضحک، بھدی یا بے جوڑ اجزا کی نشاندہی پر مبنی تھا۔ اس کے لکھے ہوئے بے شمار (طنزیہ) مختصر افسانے اور طنزیہ کہانیاں انفرادی طور پر بھی شائع ہوتی رہی ہیں اور ان کہانیوں کے کئی مجموعے ۱۹۵۱ء سے ۱۹۷۰ء کے دوران سامنے آئے۔ پچاسویں دہائی کے اواخر میں وہ ایک ناول نگار کی حیثیت سے بھی ابھرا۔ **(۱۷)** ''ہم عصر جرمن شاہکار افسانے'' میں اس کے ایک افسانے کا ترجمہ ممتاز شیریں نے ''پھوٹ'' کے نام سے کیا ہے۔

یہ ایک ایسے جوڑے کی کہانی ہے جس کی بیس سالہ رفاقت اس وقت ٹوٹنے لگتی ہے جب جنگ کے بعد تقسیم شدہ شہر میں رہتے رہتے افسانے کی نسوانی کردار ''ایلسے'' بیزار ہو چکی ہے۔ مشرقی برلن کی شکستگی، نظام کی جبریت اس کے حواسوں پر چھا چکی ہے۔ لہٰذا وہ یہ فیصلہ کر لیتی ہے کہ اسے مغربی برلن کی چمکتی دمکتی زندگی سے بھرپور فضاؤں میں ہی سکھ ملے گا۔ جانے کا ارادہ پختہ، سوٹ کیس تیار، فیصلہ آخری اور قطعی ہونے کے باوجود وہ اپنے آپ پر حیران ہے!

> ''وہ چاہتی تھی کہ اپنے نئے فیصلے پر کچھ صدمہ تو محسوس کرے، یا اس کے رونگٹے ہی کھڑے ہو جائیں۔ لیکن اس کی نبض بھی تیز نہ ہوئی .....حتیٰ کہ مغربی برلن جا کر ایک نئی زندگی شروع کرنے کے احساس تک سے اسے کوئی خوشی نہیں ہو رہی تھی۔ وہ اپنے تخئیل میں یہ ساری باتیں اتنی مرتبہ دہرا چکی تھی کہ اب کوئی ہیجانی کیفیت باقی نہ رہی تھی۔'' **(۱۸)**

عدم ہیجان اور بے حسی کا یہ عالم تھا کہ والٹر یعنی رفیقِ حیات کے سمجھانے کے باوجود وہ اپنے فیصلے پر نظر ثانی کے لیے آمادہ نہ ہوئی۔ والٹر کہتا ہے کہ جگہ کی بے رونقی اور ماحول کی یکسانیت کے باوجود اپنے علاقے کے لوگوں کے بارے میں سوچو۔ لیکن وہ ان لوگوں کے بارے میں کچھ سوچنے کے لیے تیار نہیں جو ہر وقت ایک دوسرے سے مشکوک رہتے ہیں، نہ ہنستے ہیں نہ مسکراتے ہیں، چیزوں، اشیا اور پیسوں کے معاملے میں جز رس ہیں۔ شہر کی بے رنگی، اجاڑ پن اور درشتی ان لوگوں کے چہروں سے نمایاں ہے۔ والٹر کی رائے شہر اور لوگوں کے بارے میں مختلف نہیں لیکن ابھی تک اس کے وجود میں اس کے شہر کا مثالیہ زندہ ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ ان خاموش، اونگھتے اور ایک دوسرے سے

بیزار رہنے والے لوگوں کے اندر کوئی ایسی مشترکہ خواہش موجود ہے جو انہیں متحد اور یکجا رکھتی ہے۔ والٹر کا خیال یہ بھی ہے کہ اگر حالات کے جبر، معاش کی مجبوری اور زندگی کی بے رنگی سے گھبرا کر سب ہی دوسری طرف چلے گئے تو مشرقی برلن کو کون آباد رکھے گا؟ وہ اس بات پر کامل یقین رکھتا ہے کہ اس آبادی کی ذمہ داری پارٹی کے کارکنوں اور سیاسی اہل کاروں پر عائد نہیں ہوتی۔ بلکہ وہ کہتا ہے: ''ہم مشرقی برلن کو زندہ اور آباد رکھ سکتے ہیں کیوں کہ اصل برلن والے تو ہم ہیں، وہ نہیں۔''(۱۹)

لیکن ایلسے کے لیے یہ دلیل کافی نہیں۔ وہ ۱۹۴۵ء میں جنگ کے بعد اپنی توانائیوں اور قوتوں کو قربان کر دینے کے باوجود کسی بھی صلے سے محروم ہے اور اب اس کا دم گھٹا جا رہا ہے۔ لہٰذا وہ سامان لے کر روانہ ہو جاتی ہے.....سفر کی جزئیات کے بعد منزلِ مقصود تک رسائی۔ یہ منزل اس کے لیے نئی دنیا تھی۔ آزادی اور بے فکری کی دنیا۔ جس میں انہی دو اجزا کا فرق تھا۔ لیکن جب وہ صاف ستھرے خوش لباس نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے جمگھٹے کو دیکھتی ہے تو بجائے خوش ہونے کے اسے کوئی چیز یاد آنے لگتی ہے۔

رنگ اور روشنی سے بھری صاف ستھری اس نئی زندگی کے امکان میں اسے ایک کمی محسوس ہوتی ہے۔ یہ کمی اس چھوٹے سے مرد کی کمی تھی جس کے جسم میں چھاپے خانے کی روشنائی کی بو بس چکی تھی۔ اس یاد کے ستاتے ہی اس کے لیے اس نئی زندگی اور دنیا کی معنویت تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس کے خیالوں میں مشرقی برلن کی بوسیدگی سے لبالب ٹرین چلنے لگتی ہے۔ تصورات کی ٹرین۔ لیکن اب اسے بوسیدگی اور بدبو سے کراہت اور نفرت محسوس نہ ہو رہی تھی بلکہ اسے خیال آ رہا تھا کہ وہ تھکے ہوئے، نڈھال اور خاموش لوگ ہی دراصل برلن کے اصل باشندے تھے۔ نئے شہر میں وہ سوچ رہی تھی: ''میں نے بہت بڑی غلطی کی ہے۔ میں ابھی تک خواب دیکھ رہی ہوں۔ اپنا رستہ بھول آئی ہوں میں یہاں اجنبی ہوں۔ یہ ڈبہ نما عمارتیں کیسی ہیں؟ میں کہاں ہوں؟ جیسے میں کسی اجنبی دنیا بلکہ چاند پر نکل آئی ہوں۔''(۲۰)

بھیڑ اور مجمع میں وہ اپنے آپ کو اجنبیوں کے درمیان تنہا پاتی ہے.....اس وقت اس کے پاس یہ اختیار تھا کہ وہ واپس چلی جائے اور اس نے یہی کیا.....۱۹۵۹ء میں اسے مشرقی برلن سے مغربی برلن سفر کی آزادی اسے ایک نوع کے خوف کے ساتھ سہی لیکن حاصل تھی اور اسی آزادی سے ''ایلسے'' نے فائدہ اٹھایا۔

۱۹۶۳ء میں جب والٹر محنت کے تسلسل اور حالات کے جبر سے عاجز آ کر شہر چھوڑنے کا فیصلہ کرتا ہے تو یہ آزادی ختم ہو چکی تھی۔ اسے اپنے تصورات پر بھی قدغن عائد کرنی پڑی۔ لیکن ''ایلسے'' اس کے ارادوں سے واقف ہو گئی۔ دوستوں کے علم میں آنے کا مطلب عوامی پولیس کو خبردار کرنا۔ لیکن تمام خطرات کے باوجود وہ فرار ہونے کے لیے تیار تھا۔ ان لمحوں میں فرار کا جذبہ اس پر اس قدر حاوی تھا کہ اسے یوں محسوس ہو رہا تھا کہ ٹرام لائنیں مشرقی برلن کی

ری پبلک سے، اسٹیٹ کی نظروں سے بچ کر کیموفلاج کر کے دیوارِ برلن کے نیچے سے رینگتی ہوئی چلی گئیں ہیں اور عوامی پولیس ان کا کچھ نہیں بگاڑ سکی.....والٹر اس فرار کو موت سے زندگی کی جانب سفر سمجھ رہا تھا۔ اس نے اپنی حالت بالکل اس مچھلی کی سی محسوس کی جس پیٹ میں اس اپنا ڈالا ہوا کانٹا بالآخر پھنس گیا تھا۔

ایلسے نے چاہا کہ وہ پکار اٹھے لیکن صدائے احتجاج بلند کرنے والوں کا انجام یاد آ گیا۔ جب والٹر فرار ہوتے ہوئے دریا کے پل پر سے گذرا تو اس نے مچھلی کے اندر جینے کا عزم دیکھ کر اسے پانی میں دوبارہ پھینک دیا جو سطحِ آب پر چند لمحے چمک کر کہیں غائب ہوگئی۔

کہانی بیانیہ اور علامت کا دلکش امتزاج ہے اور ممتاز شیریں نے اپنے ترجمے میں ان دونوں پہلوؤں کو بڑی خوبی سے پیشِ نظر رکھا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد اور دیوارِ برلن کی تعمیر نے محض شہروں کو ہی تقسیم نہیں کیا تھا بلکہ گھرانوں اور خاندانوں میں بھی دراڑیں ڈال دی تھیں۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ ہوا کہ اس تقسیم نے ایک فرد کے اپنے تصورات اور آدرشوں کو تقسیم کر ڈالا۔ افسانے کا مرکزی خیال اس جملے میں سمٹ آتا ہے:

> ''عجیب بات ہے، میں تو یہ سمجھتے تھی کہ جدائی صرف اس وقت ہوا کرتی ہے جب ایک دوسرے کے ساتھ نباہ نہ ہو سکے۔''(۲۱)

شنٹرے نے دراصل اس منقسم جذبات والی نسل کی بڑی خوبی کے ساتھ عکاسی کی ہے اور تقسیمِ وطن کے سیاسی اور جغرافیائی حوالوں کے بجائے انسانی اور جذباتی حوالوں کی مدد سے انسان کے انسان سے جڑے رہنے کی بھرپور خواہش کی عکاسی کی ہے۔ ترجمہ نگار کی کامیابی یہ ہے کہ قاری اس ترجمے کی مدد سے سیاسی وجغرافیائی حوالوں سے شناسائی حاصل کرتے ہوئے اس عظیم تر انسانی المیے تک پہنچ جاتا ہے جو اس افسانے کا بنیادی خیال ہے۔

روسی افسانہ نگاروں میں سے لینن اور نوبل انعام یافتہ افسانہ نگار شولوخوف کے افسانے ''Father'' کا ترجمہ ممتاز شیریں نے ''باپ'' کے عنوان سے کیا ہے۔ شولوخوف بیسویں صدی کے چند اہم ترین افسانہ نگاروں میں گنا جاتا ہے۔ ''Father'' اس کی بہترین کہانیوں میں سے ایک ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار ایک کثیر العیال دیہاتی ہے جس کی بیوی کئی بچوں کی پیدائش کے بعد مر چکی ہے۔ محنت کی چکی میں پستے پستے اس کے نوجوان لڑکے انقلابِ روس کی حامی افواج میں شامل ہو جاتے ہیں۔

باغیوں پر کنٹرول حاصل کرنے کے لیے تمام مرد و زن کو لازمی بھرتی کے قانون کے تحت فوج میں شامل کر لیا جاتا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار اپنے نوعمر بچوں کی دہائی دیتا ہے، ان کی دیکھ بھال کی غرض سے رعایت طلب کرتا ہے لیکن اسے کوئی رعایت نہیں ملتی۔ رعایت اس لیے بھی نہیں دی جاتی کہ وہ باغی لڑکوں کا باپ ہے۔ ایک دن

اس کا ایک لڑکا پکڑا جاتا ہے اور قید خانے میں لاکر بند کر دیا جاتا ہے۔ دیگر باغیوں کے ساتھ اسے سنگینوں کا نشانہ بننا پڑتا ہے اور اس منظر کے دیکھنے والوں میں اس کے باپ کو بھی شامل ہونا ہے ورنہ وہ لوگ اسے بھی مار ڈالتے۔ ایسے ہر موقع پر وہ اپنے چھوٹے بچوں کو دھیان میں لاتا اور اس امید پر جیتا رہتا کہ جلد ہی جنگ ختم ہوگی اور وہ کم از کم اپنے بچوں کی دیکھ بھال خوش اسلوبی سے کر سکے گا۔ اس کی یہ امید پوری نہ ہونے پائی اور ایک دن دوسرا لڑکا بھی پکڑا گیا۔

باپ کے ساتھیوں نے اس کی وفاداری کو آزمانے کے لیے زخمی لڑکا اس کے حوالے کر دیا۔ بیٹے کو امید ہوئی کہ شاید سفر کے دوران باپ اسے بھاگ جانے کا موقع دے دیگا۔ باپ کو معلوم تھا کہ اسے لڑکا اسی لیے دیا گیا ہے۔ اگر وہ آزمائش پر پورا نہیں اتر سکے گا تو نہ صرف یہ کہ اسے قتل کر دیا جائے گا بلکہ اس کا گھر بار بھی ضبط ہو جائے گا۔ ایک لڑکے کو بچانے کے لیے وہ بقیہ بچوں کی زندگی کیسے تباہ کر دیتا۔ بیٹے کی خوشامد اور رحم کی درخواست پر بظاہر وہ اسے بھاگ جانے کا اشارہ کرتا ہے لیکن خاموشی سے بندوق تان کر اس پر گولی چلا دیتا ہے۔ ساری زندگی باپ کے ذہن سے بیٹے کی بے بس نگاہوں کا تاثر محو نہیں ہوتا۔

غربت، مفلسی اور بے چارگی نے اسے اس مقام پر لا کھڑا کیا تھا کہ اس نے مردہ بیٹے کے جسم سے بوسیدہ چمڑے کا کوٹ اور بوٹ اتار لیے۔ اگر چہ اس کی لاش کو حسرت وغم سے دیکھتا ہے اور سینے سے لپٹا لیتا ہے۔ کہانی کا پہلا چونکا دینا والا جملہ یہ تھا جب وہ ملاح سے اپنی لڑکی کا تعارف کرانے کے بعد کہتا ہے: ''وہ مجھ سے کہتی ہے، ابا مجھ سے تمھارے ساتھ نہیں کھایا جاتا، جب میں تمھارے ان ہاتھوں کو دیکھتی ہوں۔''(۲۲) وہ ملاح سے کہتا ہے: ''مگر چھوکری یہ نہیں سمجھتی کہ سب میں نے اسی کے لیے کیا ہے۔ اس کی اور دوسرے بچوں کی خاطر۔''(۲۳)

سرکاری فوجیں سختی سے باغیوں کی سرکوبی میں مصروف ہیں۔ سوویت انقلاب کے ابتدائی مراحل کے پس منظر میں لکھی گئی یہ کہانی بے حد پُر اثر ہے۔ ممتاز شیریں نے اس کا ترجمہ کچھ اس خوبی سے کیا ہے کہ ترجمے کا گمان نہیں ہوتا۔ انھوں نے پس منظر میں کوئی تبدیلی نہیں کی لیکن زبان کے استعمال نے اسے اردو کا افسانہ بنا دیا۔ ابوبکر عباد کے خیال میں: ''چوں کہ ایک تہذیب اور ماحول دوسری تہذیب اور ماحول کے مترادف نہیں ہو سکتے اور ترجمے کا مقصد اجنبی ماحول سے واقفیت اور شناسائی بہم پہچانا ہوتا ہے اسے مکمل تبدیل کرنا نہیں ہوتا۔''(۲۴) ان کا خیال یہ ہے کہ اگر چہ ممتاز شیریں نے مکالموں کو ہندوستانی رنگ دینے کی کوشش بڑی کامیابی سے کی ہے لیکن اسی بنا پر ان کی اس کوشش کو مستحسن قرار نہیں دیا جا سکتا۔

معلوم نہیں ابوبکر عباد نے یہ فیصلہ کیسے کیا کہ ممتاز شیریں نے ترجمے کی بنیادی ضرورتوں سے تجاوز کیا ہے۔ جب کہ افسانہ پڑھتے ہوئے ہر مقام پر جنگ آلود فضا چھائی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ دریاؤں اور مقامات کے

نام، بغاوت کا ذکر، کاسکیوں کے ظلم وستم کا بیان، کمیونسٹوں کے خلاف جذبات پورے افسانے کی فضا پر چھائے ہوئے ہیں جس کی وجہ سے کہیں پر بھی افسانے کا اصل موضوع مجروح نہیں ہونے پاتا۔ رہا سوال لفظی ناہمواری کا تو اکا دکا لفظی ناہمواری سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا۔

ناروے کے مشہور مصنف نٹ ہیمسن (Knut Hamsun) کو دوستووسکی اور تھامپسن کے پائے کا ادیب مانا جاتا ہے۔ اس کے ادبی کارناموں میں Hunger نامی مشہور ناول ہے۔ اس کے علاوہ Growth of the School کے لیے اسے ادب کا نوبل پرائز ملا۔ اخیر عمر میں ہٹلر کی حمایت کی اور اتحادیوں کی فتح کے بعد قید کر دیا گیا۔(۲۵) اس کی کہانی The Call of Life کا ترجمہ ممتاز شیریں نے ''زندگی کا رس''(۲۶) کے نام سے کیا ہے۔ یہ ایک نوجوان عورت کی کہانی ہے جو مردہ شوہر کی لاش گھر میں چھوڑ کر اجنبی مرد کے ساتھ پوری رات گزار دیتی ہے..... کہانی کے پلاٹ کی نسبت سے ایک پُراسرار فضا نمایاں رہتی ہے۔

مترجم نے بڑی خوبی سے اس ناروجین کہانی کو اردو کے قالب میں ڈھالا ہے۔ کہانی کا پورا ماحول اور پس منظر ہمارے لیے اجنبی ہے۔ جس معاشرے کی عکاسی اس افسانے میں کی گئی ہے وہ بھی اجنبی ہے لیکن ترجمے کی روانی نے کہانی کی فضا سے نامانوس اجزا کو کم کر دیا ہے۔

''نیا دور'' کراچی کے شمارہ نمبر ۲۰، ۲۱ دسمبر ۱۹۵۰ء میں ''حرفِ آغاز'' لکھتے ہوئے ترجمے کے حوالے سے شیریں اپنے خیالات ان الفاظ میں بیان کرتی ہیں:

> ''ایک واقعی اچھا ترجمہ وہ ہوتا ہے جس میں نہ صرف اصل کی روح برقرار رہے بلکہ اس میں مصنف کے اسلوب کا عکس تک اتر آئے۔ اس لحاظ سے کسی ترجمے کے اچھے یا برے ہونے کی بات سمجھ میں آسکتی ہے اور اگر یہ کہا جائے کہ ترجمہ، ترجمہ نہیں بلکہ اصل معلوم ہوتا ہے تو یہ بات بھی سمجھ میں آسکتی ہے اور یہی ایک اچھے ترجمے کی پہچان بھی ہے لیکن یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ کوئی ترجمہ اصل سے بہتر کیسے ہوسکتا ہے؟ خوبصورت بنا دینا ترجمے کی خوبی نہیں بلکہ خامی ہے۔''(۲۷)

ممتاز شیریں اپنے ترجموں میں اسی اصول پر عمل پیرا نظر آتی ہیں۔

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں انتشار اور بدحالی کی عمومی صورتِ حال نے سیاسی اور اقتصادی سطح کو عبور کر کے فکر و دانش کی سطح کو بھی متاثر کرنا شروع کر دیا۔ صنعتی معاشرے کی تیز رفتاری نے تشکیک کی فضا کو جنم دیا۔ حالاں کہ یہی عرصہ سائنسی آگہی اور انکشافات کا عرصہ بھی ہے۔ بڑھتی ہوئی آگہی نے جہاں بہت سے مسائل کا حل پیش کیا وہیں ذات سے گریز کے اسباب بھی مہیا کیے۔ ذات سے گریزاں ادیبوں نے پلاٹ اور ہیئت سے گریز

کر کے مرکزی تصور یا فکر پر توجہ دی۔علامت نگاری ایک وسیلہ بن کر سامنے آئی لیکن کچھ افسانہ نگار قاری پر معنویت کے انکشاف سے گریزاں بھی ہیں۔اسی قسم کے افسانہ نگاروں میں سے ایک Parla Gerkvist (پارلے گرکوئسٹ) ہیں جن کے ایک افسانے کا ترجمہ ممتاز شیریں نے ''روح کا عذاب'' کے عنوان سے کیا ہے۔

گرکوئسٹ سوئیڈن کا مشہور ادیب ہے جسے ۱۹۴۵ء میں سوئیڈش اکیڈمی کے اٹھارہ زندۂ جاوید شخصیتوں میں سے ایک منتخب کیا گیا اور ۱۹۵۱ء میں اسے اپنے ناول ''Barabbas'' کے لیے ادب کا نوبل پرائز ملا۔ گرکوئسٹ نے اظہاریت (Expressionism) کو اپنایا تھا اور زیرِ تبصرہ افسانہ بھی ''اظہاری رنگ'' کا حامل ہے۔(۲۸) آشوبِ ذات، اقدار کی شکست اور جذباتی آزادی کی انتہائی خواہش ہی اس افسانے کا موضوع ہے جس میں اقدار سے آزادی کی طلب گار ایک عورت، اس کا شوہر اور محبوب بنیادی کردار ہیں۔

یہ ایسی عورت ہے جو اپنے شوہر کی مرضی کے خلاف بلکہ اس کی مرضی کو پامال کر کے اپنے محبوب سے تنہائی میں ملنے چلی جاتی ہے۔دونوں لفٹ کے اندر ایک غیر معمولی انداز کے سفر سے گزر کر عجیب وغریب مقام پر پہنچتے ہیں جہاں عجیب الخلقت پیکر عزت واحترام سے انہیں جائے عیش پر پہنچاتے ہیں۔اس مقام پر تیز روشنیوں کے باوجود ایک دھندلی اور موت سے قریب تر فضا چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ایک شخص موت کی زردی چہرے پر سجائے ان کی خدمت میں موجود ہے۔اچانک عورت اسے پہچان کر چلا اٹھتی ہے کہ یہ تو اس کا شوہر آرتھر ہے جس کی کنپٹی پر گولی کا نشان بتا رہا ہے کہ وہ خودکشی کر چکا ہے۔بدحواسی میں بھاگتے مہمانوں کو شیطان کی جانب سے جہنم کے نئے اور جدید انتظام میں پُرلطف وقت گزارنے کی مبارک باد دی جاتی ہے۔

بقول ابوبکر عباد: ''ممتاز شیریں اپنے افسانوں کا تانا بانا بنتے ہوئے کشمکش اور تضاد کو خاص اہمیت دیتی ہیں۔اسی لیے ترجمے کے انتخاب کرتے ہوئے بھی وہ ایسے افسانے منتخب کرتی ہیں جس میں کشمکش ہو۔اس افسانے میں بھی زندگی، موت، وجود اور شخصیت میں تضادات ایک دوسرے کے ساتھ متصادم بھی ہیں..... جدید دنیا اور عصرِ حاضر کی تیز رفتار زندگی لطف وانبساط کے تمام مواقع فراہم کرنے کے باوجود انسان کو شکست، محرومی اور اداسی کے علاوہ کچھ فراہم نہیں کر سکتے۔''(۲۹)

''فانوس'' کے سالنامے ۱۹۵۸ء میں ''میاں بیوی'' کے عنوان سے ''لوئی گیلو'' کا افسانہ شامل ہے جس کا ترجمہ ممتاز شیریں نے کیا تھا۔ یہ افسانہ بھی ممتاز شیریں کے ذوقِ انتخاب کی نشاندہی کرتا ہے۔ان کے اپنے افسانوں میں ازدواجی رفاقت ومحبت کی جھلکیاں اکثر نمایاں رہتی ہیں۔یہ جھلکیاں ''آئینہ'' کی ''نانی'' کی ازدواجی زندگی میں بھی نظر آجاتی ہیں۔''رانی'' اور ''شکست'' کے مرکزی کرداروں میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں اور ''اپنی نگریا''

کے صحافی میاں بیوی کے علاوہ ''آندھی میں چراغ'' کے غربت زدہ جوڑے کی تصویر کشی میں بھی نمایاں ہیں۔ رفاقت کی یہی جھلک وہ اپنے افسانے ''گھنیری بدلیوں'' کی مرکزی کردار ''نجمہ'' کے ذریعے ابھارنے میں کامیاب رہتی ہیں۔ ازدواجی زندگی کے یہ تمام پہلو ان کے نزدیک ''اصلِ حیات'' ہیں۔ مذکورہ افسانے ''میاں بیوی'' کا بنیادی موضوع ہی کچھ اسی قسم کا ہے۔ ممتاز شیریں نے بڑی خوبی سے اسے اردو کا لباس عطا کیا ہے۔

ہندوستانی زبانوں میں سے ممتاز شیریں نے بنگالی، مراٹھی اور کنڑی کہانیوں کے ترجمے کیے ہیں۔ ان میں سے کچھ کہانیوں کا ترجمہ انگریزی کے ذریعے کیا گیا ہے جب کہ بعض کنڑی کہانیوں کا براہِ راست ترجمہ بھی کیا ہے۔ ادارۂ مطبوعات پاکستان کی جانب سے ''ماہِ نو؛ چالیس سالہ مخزن'' کی دوسری جلد میں ''گھر تک'' کے عنوان سے ایک افسانہ شامل ہے جو دراصل کنڑ سے ترجمہ ہے اور ۱۹۴۹ء کے بہترین افسانوں میں شامل تھا۔ **(۳۰)**

براہِ راست ترجمہ کرنے کی وجہ سے اس افسانے میں ایسی خوبی پیدا ہوگئی ہے جس نے اسے ترجمے سے بڑھ کر تخلیقی درجہ فراہم کر دیا ہے۔ کہانی کے پس منظر میں جو خطہ اور جغرافیائی ماحول پیش کیا گیا ہے اس کی جیتی جاگتی تصویر کھنچ جاتی ہے۔ میسور، بنگلور اور ٹیپو سلطان ممتاز شیریں کی زندگی کا ایسا مستقل اور انمٹ حوالہ تھے جن کی کشش شیریں کی تحریروں کو منفرد آہنگ فراہم کرتی ہے۔ اسی لیے ''گھر تک'' نامی یہ ترجمہ ان کے بعض دیگر تراجم کے مقابلے میں زیادہ اچھا اور خوبصورت ہے۔ ممتاز شیریں نے زیادہ تر افسانوں کے ترجمے اس وقت کیے جب وہ ''نیا دور'' نکالا کرتی تھیں اور مقامی و بین الاقوامی منتخب افسانوں کے تراجم لازمی طور پر ''نیا دور'' کی ہر اشاعت میں شامل ہوتے تھے۔ اچھا ترجمہ بروقت دستیاب نہ ہوتا تو اکثر یہ ترجمے وہ خود کیا کرتی تھیں۔ اس مقصد کے لیے انھوں نے کئی ترجمے ''ماستی وِنکیٹش آئینگار'' کے افسانوں کے کیے۔ یہ کنڑی زبان کے پائے کے ادیب تھے اور بنگلور ہی میں قیام پذیر تھے۔

بقول ممتاز شیریں: ''وہ ہر لحاظ سے کنڑی ادب کے ٹیگور کہلانے کے مستحق ہیں۔ ماستی کو افسانے، شاعری اور تنقید پر مساوی دسترس حاصل ہے۔ وہ انہیں کرناٹک کلچر پر ایک قوت قرار دیتی ہیں جنھوں نے نہ صرف کرناٹک کلچر پر ایک کتاب لکھی بلکہ اپنی تحریروں میں اس کلچر کو نمایاں کیا۔''[۳۱] شیریں کے خیال میں ماستی کے فن کا خاص جوہر سادگی ہے۔

''نیا دور'' کے شمارہ نمبر ایک میں ممتاز شیریں نے ماستی کے ایک افسانے کا ترجمہ ''دہی والی'' کے عنوان سے کیا۔ بیانیہ اسلوب میں کہی گئی یہ کہانی ایک جانب مصنف کے خاص اندازِ سادگی کی نمائندہ ہے دوسری جانب ممتاز شیریں کے پسندیدہ نسوانی کردار یعنی ایک ادھیڑ عمر، مصیبت زدہ، پریشان حال عورت کو نمایاں کرتی ہے۔

پاک و ہند کے اکثر علاقوں میں ہاتھ کی محنت سے روزی کمانے والی اکثر بوڑھی عورتوں کی طرح یہ بھی

بیٹے اور بہو کی بے التفاتی کا شکار، پوتے پوتیوں کو کھلانے اور ناز برداری کرنے کی خواہش مند ہے۔ کہانی کی راوی اس پر ترس کھاتی ہے اور یہ اپنے دکھڑے اسے سنا جاتی ہے۔ بیٹے، بہو کی بے التفاتی کی بنا پر پرانا زخم بھی تازہ ہو جاتا ہے۔ یعنی مرحوم شوہر کی بے وفائی کا جسے بھڑکیلی ساڑی پہننے والی دوسری عورت بھا گئی تھی اور وہ اس کے پاس چلا گیا تھا۔ لیکن دہی والی ''منگماں'' اپنی آبرو کا لحاظ کیے جیتی رہی۔ بیٹے نے بیوی کی شکل دیکھ کر بے رخی برتی۔ بیٹے کا کہنا یہ تھا کہ میں دونوں میں سے کسے چھوڑوں، بہو کا مؤقف یہ سامنے آیا کہ وہ کم از کم اپنے بچے پر اپنا اختیار چاہتی ہے۔ دراصل یہ پورا قصہ اختیار کے حصول کا تھا۔ بہو اپنی ساس کے بیٹے کو اپنے اختیار میں لینا چاہتی تھی اور ساس نے اس کا توڑ یہ نکالا کہ پوتے کو محبت کی چاشنی میں ڈبو کر اپنا لیا۔

ہندوستان کی فضاؤں میں یہ قضیہ بہت پرانا ہے اور کسی نہ کسی شکل میں اب تک چل رہا ہے۔ کہانی کار نے قصباتی اور دیہی زندگی کے تال میل سے اس میں جو رنگ آمیزیاں کی ہیں شیریں نے ان سب کا خیال رکھا ہے.....یہی اس ترجمے کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ بوڑھی ''دہی والی'' کا کردار ''آئینہ'' کی ''نانی بی'' اور ''انگڑائی'' کی بوڑھی ملازمہ سے بڑی حد تک مماثل دکھائی دیتا ہے جو زمانے بھر کے دکھوں سے لدی چادر کا پلو سر پر ڈالے محنت اور ہمدردی کا پیکر بن چکی ہیں۔

''نیا دور'' نمبر۴ میں ماستی ہی کے ایک اور افسانے کا ترجمہ ''یہاں کا انصاف'' کے نام سے ممتاز شیریں نے کیا ہے۔ پچھلے افسانے میں ہم نے دیکھا کہ ممتاز شیریں کے پسندیدہ کردار کی جھلک ہے اور اس افسانے میں ان کے پسندیدہ ترین موضوع کی جھلک نمایاں ہے۔ یعنی عصری حقائق، ذہنی ونفسیاتی پیچیدگی اور اقدار کی کشمکش۔ اسلوب کے اعتبار سے یہ بھی ایک بیانیہ ہے۔ بعض مقامات پر مکالموں کے ذریعے کرداروں کی کشمکش اور فطری رکھ رکھاؤ کو بیان کیا گیا ہے.....مسٹر ہنری پادری کے کردار میں یک طرفہ سادگی نمایاں ہے اور یہی یک طرفہ انداز دونوں ''وڈوّر'' بھائیوں کے وجود میں اخلاقی اور نفسیاتی کشمکش کا سبب بن جاتا ہے۔ لیکن پوری کہانی میں اگر کوئی کشمکش سب سے زیادہ واضح اور نمایاں ہے تو وہ جج کے اپنے اندر پیدا ہونے والی کشمکش ہے۔

انسانی لحاظ سے وہ اس پیچیدہ عمل کی نزاکت سے واقف ہے۔ اپنے مذہب اور دیوتا کی برائیاں سنتے سنتے ''وڈوّر بھائی''، ''مسٹر ہنری کے خدا'' کے قائل ہونے کے بجائے ذاتِ واحد کی موجودگی کے ہی منکر ہو گئے۔ دوسری جانب اقرارِ جرم کی بنیاد پر انہیں سزا دینا بھی لازم تھا۔ لیکن جج، مسٹر ہنری کو ترغیبِ گناہ کی سزا نہیں دے سکتا تھا۔ اگرچہ جج کو یقین ہے کہ جس طرح مسٹر ہنری کی مذہبی جذباتیت نے ان دونوں نوجوانوں کو نقصان پہنچایا ہے اسی طرح خدا نے عدم توازن کے مظاہرے پر مسٹر ہنری کو نقصانات بھی پہنچائے ہیں۔ اگر وہ صاحبِ ایمان ہوں تو

اس امر کو پہچان لیں گے۔ یہ ایمان جج کا ہے۔لیکن جج کا یہ ایمان بھی بہت واضح اور نمایاں ہے کہ دنیا میں فراہم کیے جانے والے انصاف میں کچھ نہ کچھ کسر رہ جاتی ہے اصل انصاف تو کہیں اور ہی ہوتا ہے۔

مصنف کی جزئیات نگاری کو مترجم نے بڑی خوبی اور چابک دستی سے نبھایا ہے اور بیانیہ میں کوئی سقم نمودار نہیں ہوتا۔ترجمہ نگار کا اصل زبان جاننے کی وجہ سے روانی اور تسلسل میں اس قسم کا بہاؤ پیدا ہو جاتا ہے جس سے ترجمے کا حسن دوچند ہو جاتا ہے۔

''اگر پا کی اگادی''، ''ساقی'' کراچی کے افسانہ نمبر جولائی، اگست ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا۔ یہ افسانہ بھی ''ماستی وِنکیٹش آئینگار'' کا تحریر کردہ ہے جسے ممتاز شیریں نے اپنے مخصوص بے تکلف انداز میں ترجمہ کیا ہے۔'' اگر پا'' گاؤں کے مکھیا کا نام ہے اور ''اگادی'' نئے سال کے طلوع کا تہوار ہے۔افسانے میں خالص سادہ بیانیہ سے کام لیتے ہوئے صرف یہ بتایا گیا ہے کہ گاؤں کے مکھیا اگر پا نے یہ تہوار کیسے منایا؟

دیہی زندگی میں صبح کے آغاز سے دن کے اختتام تک اسے کن کن ہیجانات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔معمول کے واقعات اور عمومی مشکلات سے گزرنے میں اسے کیا مراحل طے کرنے پڑتے ہیں۔دیہات کی زندگی پانی کے جھگڑوں، محصولات کی ادائیگی، خانگی قضیے پیش کرنے کے علاوہ اور کیا مسئلہ رکھ سکتی ہے؟ البتہ کبھی کبھار جنگل سے چیتے آ کر جانوروں کے ریوڑ پر ہلّہ بول دیتے ہیں۔پورے دن کی روداد میں شاید یہ سب سے بڑا ہیجانی واقعہ تھا جو رونما ہوا۔یہیں سے ''اگر پا'' کے معمولات میں عدم توازن پیدا ہوا جس کی وجہ سے کہانی میں خانگی چھیڑ چھاڑ کا وہ لطف پیدا ہوا جو اس تھکا دینے والے معمول میں ہوا کا نرم جھونکا سا تھا۔ساس بہو کی نوک جھونک اس کا ایک دلچسپ پہلو ہے۔دیہات کے اس منظر نامے میں ہر مسئلہ ایک یقینی حل کی جانب بڑھتا چلا جاتا ہے اور سکون و اطمینان کی وہ فضا مرتب ہوتی ہے۔جس فضا کی ممتاز شیریں بطور افسانہ نگار خواہاں دکھائی دیتی ہیں۔یہیں یہ یقین مستحکم ہوتا ہے کہ ترجمے کے لیے افسانوں کا انتخاب کرتے ہوئے موضوع اور پیش کش کی سطح پر ممتاز شیریں اپنے طبعی میلان کا خیال ضرور رکھتی ہیں۔اس ترجمے کی زبان خالص دیہی زندگی کی نمائندگی کرتی ہے۔جس طرح افسانہ نگار نے افسانہ لکھتے ہوئے زبان کی سادگی کا خیال رکھا اسی طرح ممتاز شیریں نے ترجمے میں بھی اس کا لحاظ رکھا۔

ماستی کی ایک اور کہانی کا ترجمہ ممتاز شیریں نے ''ایک پرانی کہانی'' کے نام سے کیا جو ''نقوش''، لاہور، کے ستمبر، اکتوبر ۱۹۵۲ء کی اشاعت میں شامل ہے۔

منتخب افسانوں کے تراجم کے سرسری مطالعے سے ہی اس امر کا اندازہ ہوتا ہے کہ افسانوں اور تنقید کی طرح ان کے ترجم بھی خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔انگریزی اور مغربی ادب سے ناواقفیت ان کے دور میں زیادہ

اوراب بھی اکثر ہے،اس اعتبار سے تراجم کے ذریعے مغربی ادب کے بہترین انتخاب تک رسائی باذوق قارئین کے لیے ایک بڑی ادبی خدمت تھی جوممتاز شیریں نے انجام دی۔

مندرجہ بالا تجزیے کی روشنی میں ہم بآسانی کہہ سکتے ہیں ممتاز شیریں اردو ادب کی دنیا میں چند غیر معمولی امتیازات کی حامل ہیں۔اولاً وہ اردو افسانے کی اولین خاتون نقاد قرار دی جاتی ہیں۔دوسرے یہ کہ وہ خود بھی اپنے اسلوب میں ایک منفرد افسانہ نویس ہیں۔بطور افسانہ نویس ان کے امتیاز میں وہ تراجم غیر معمولی اضافہ کر دیتے ہیں جوانھوں نے مختلف زبانوں کے بہترین افسانوی ادب سے کیے۔

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے کہ انگریزی زبان کی ایک اچھی قاری اور مصنفہ ہونے کی بنا پر مغربی زبانوں اور خصوصیت کے ساتھ انگریزی سے ان کے تراجم قابلِ قدر اہمیت کے حامل قرار پاتے ہیں۔فنِ ترجمہ نگاری میں ان کی اہمیت کا ایک اور نمایاں پہلو یہ ہے کہ وہ مغربی زبانوں کے ساتھ ساتھ بعض مشرقی زبانوں کے اعلیٰ درجے کے افسانوں کو بھی اردو میں منتقل کرنے میں کامیاب ہوئیں۔ان سب سے بڑھ کر ان کی قدر و قیمت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اردو فکشن کی اولین نمایاں خواتین میں وہ پہلی خاتون ہیں جنھوں نے مختلف زبانوں سے تراجم کا ایک معیار اردو زبان کو دیا۔

حواشی

۱۔ ممتاز شیریں،''پاکستانی ادب کے چار سال''مشمولہ''معیار''۱۹۶۱ء لاہور،ص۱۹۰

۲۔ ابوبکر عباد،''ممتاز شیریں ناقد،کہانی کار''،۲۰۰۶ء،دہلی،ص۲۶۸

۳۔ ممتاز شیریں بنام اختر انصاری مشمولہ''نقوش''،۱۹۶۸ء،ص۵۱۳

۴۔ ممتاز شیریں،''تبصرہ؛رقصِ ناتمام''،مشمولہ''نیا دور''کراچی،نمبر۱۴/۱۵،ص۲۹۲،۲۹۳

۵۔ نغمہ فراز،''ممتاز شیریں شخصیت اور فن''،۱۹۸۰ء ، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے اردو بہاُ الدین زکریا یونیورسٹی ملتان،زیرِ نگرانی ڈاکٹر انوار احمد،ص۱۸۵

۶۔ ممتاز شیریں بنام محمد سلیم الرحمٰن،مشمولہ''قومی زبان''کراچی،۱۹۹۰ء،اکتوبر، ص۱۹

۷۔ ممتاز شیریں،''مقدمہ درِ شہوار''،۱۹۵۸ء ،مکتبۂ شعور،کراچی،ص۲۶۷

۸۔ سیگرڈ کاہلے،''پیش لفظ؛ہم عصر جرمن افسانے''،،مترجم؛احمد اظہر الدین اظہر،۱۹۶۷ء،فیروز سنز،پاکستان،ص۶

۹۔ ماری لوئز کاشنٹز، The Oxford Companian to German Litera ture مرتبہ گارلینڈ، ہنری اور ماری،۱۹۷۶ء،آکسفرڈ،ص۴۵۸

۱۰۔ ماری لوئز کاشنٹز،''موٹی بچی''مشمولہ''ہم عصر شاہکار جرمن افسانے''،ص۵۷

۱۱۔ ایضاً ص ۶۷

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ گرڈ گیسر، The Oxford Companian German Litera ture ص ۲۶۲

۱۴۔ گرڈ گیسر، ''سبز جیکٹ''، مشمولہ ''ہم عصر شاہکار جرمن افسانے''، ص ۱۸۱

۱۵۔ ایضاً ص ۱۷۸

۱۶۔ ایضاً

۱۷۔ وولف ڈیٹرش شنز ے The Oxford Companian to German Literature، ص ۴۵۸

۱۸۔ وولف ڈیٹرش شنز ے، ''پھوٹ''، ص ۲۵۶

۱۹۔ ایضاً ص ۲۶۰

۲۰۔ ایضاً

۲۱۔ ایضاً ص ۲۸۶

۲۲۔ مائیکل شولوخوف، ''باپ''، مشمولہ ''نیا دور''، شمارہ نمبر ۲۱/۲۲، ص ۶۲

۲۳۔ ایضاً

۲۴۔ ابوبکر عباد، ص ۲۷۷

۲۵۔ ایضاً ۲۷۸

۲۶۔ ممتاز شیریں، مشمولہ ''نقوش''، لاہور، ۱۹۵۲ء، نومبر/دسمبر

۲۷۔ ''حرفِ آغاز''، مشمولہ ''نیا دور''، شمارہ ۲۰/۲۱، ص ج

۲۸۔ ''ساقی''، کراچی کے افسانہ نمبر ۱۹۵۲ء میں یہ افسانہ ''روح کے عذاب'' کے نام سے شائع ہوا اور بعد ازاں ''شاہکار'' نامی رسالے میں ''نیا جہنم'' کے نام سے شامل ہوا۔

۲۹۔ ابوبکر عباد، ص ۲۸۲

۳۰۔ ایضاً

۳۱۔ ممتاز شیریں، ''تعارفی نوٹ: اگر پا کی اگادی''، مشمولہ ''ساقی''، کراچی، ۱۹۵۲ء، جولائی/اگست، افسانہ نمبر، ص ۳۳

فہرستِ اسنادِ محولہ

۱۔ ابوبکر عباد، ''ممتاز شیریں؛ ناقد، کہانی کار''، ۲۰۰۶ء، دہلی

۲۔ گرڈ گیسر، ''پھوٹ''، مشمولہ ''ہمعصر شاہکار جرمن افسانے''، مرتبہ گرڈ گیسر، مترجم احمد اظہر الدین، ۱۹۷۶ء، فیروز سنز، پاکستان

۳۔ گارلینڈ، ہنری اور ماری، ''دی آکسفرڈ کمپینئن ٹو جرمن لٹریچر، ۱۹۷۶ء، آکسفرڈ

۴۔ سیگرڈ کاہلے،پیش لفظ''ہمعصر شاہکار جرمن افسانے''مرتبہ گرڈ گیسر مترجم احمد اظہر الدین،۱۹۷۶ء،فیروز سنز،پاکستان
۵۔ ماری لوئز کاشٹنر،''موٹی بچی''،مشمولہ'' ہمعصر شاہکار جرمن افسانے'' مرتبہ گرڈ گیسر مترجم احمد اظہر الدین، ۱۹۷۶ء،فیروز سنز،پاکستان
۶۔ مائیکل شولوخوف،''باپ'' مشمولہ ''نیا دور''،شمارہ نمبر۲۱/۲۲ ،کراچی
۷۔ ممتاز شیریں بنام اختر انصاری مشمولہ''نقوش''،۱۹۶۸ء
۸۔ .....،محمد سلیم الرحمٰن'' مشمولہ''قومی زبان''۱۹۹۰ء ،اکتوبر،کراچی
۹۔ .....،مترجم''باپ''،مشمولہ''نقوش''، ۱۹۵۲ء ،نومبر/دسمبر
۱۰۔ .....،''روح کا عذاب''،مشمولہ''ساقی''کراچی،۱۹۵۲ء،افسانہ نمبر
۱۱۔ .....،''نیا جہنم''مشمولہ شاہکار
۱۲۔ .....،''میاں بیوی'' مشمولہ''فانوس''،۱۹۵۸ء،سالنامہ
۱۳۔ .....،''گھر تک''،مشمولہ''ماہِ نو؛ایک چالیس سالہ مخزن''جلد دوم،ادارۂ مطبوعاتِ پاکستان
۱۴۔ .....،''ایک پرانی کہانی''مشمولہ''نقوش''،۱۹۵۲ء،ستمبر/اکتوبر
۱۵۔ .....،''دہی والی''مشمولہ''نیا دور''شمارہ نمبر ایک،بنگلور
۱۶۔ .....، ''یہاں کا انصاف''مشمولہ''نیا دور'' شمارہ نمبر چار،بنگلور
۱۷۔ .....تعارفی نوٹ''اگر پاکی اگادی'' نیز''روح کا عذاب'' مشمولہ''ساقی''،۱۹۵۲ء،جولائی/اگست کراچی
۱۸۔ .....، تبصرہ''رقص ناتمام'' مشمولہ''نیا دور''،۱۵/۱۴،کراچی
۱۹۔ .....،''معیار''۱۹۶۱ء،لاہور
۲۰۔ نغمہ فراز،''ممتاز شیریں؛شخصیت اور فن''،۱۹۸۰ء،غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے اردو،بہاؤ الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان،نگران ڈاکٹر انوار احمد
۲۱۔ وولف ڈیٹرش شنرے،''پھوٹ''،مشمولہ''ہمعصر شاہکار جرمن افسانے''مرتبہ گرڈ گیسر مترجم احمد اظہر الدین،۱۹۷۶ء، فیروز سنز پاکستان

❁.....❁.....❁

فیلن کی اردو بہ انگریزی لغت اور اس کے چند دلچسپ اندراجات واسناد

ڈاکٹر رؤف پاریکھ*

Abstract:

S. W. Fallon (1817-1880) is known for the dictionaries of the Urdu language (which was also known as 'Hindustani' at that time) that he compiled. There are several Urdu-English and English -Urdu dictionaries to his credit. But his dictionary that has attracted much appreciation, and some criticism as well, is titled "A new Hindustani-English Dictionary" and subtitled "with illustrations from Hindustani literature and folk-lore". Published from Banaras in 1879, it has a rich and invaluable collection of Urdu words, phrases, proverbs and quotations from Urdu and Hindi literature. A speciality of the dictionary is the inclusion of words and expressions from Urdu's regional dialects and rustic vernaculars, a feature that most of Urdu lexicographers did not deem fit for inclusion.

This paper evaluates some of the critical opinions about this dictionary of Fallon's in the light of the modern lexicographic principles. It also studies some off the interesting and rare words/phrases/ expressions that have made it to the dictionary and are rarley found in other Urdu dictionaries considered authentic.

معروف لغت نویس ایس ڈبلیو فیلن (S. W. Fallon)(۱۸۸۰ء۔۱۸۱۷ء) کا نام علمی کاموں کے لیے معروف ہے لیکن بقولِ اکرام چغتائی اس کے باجود اس کے حالاتِ زندگی کے بارے میں تفصیل کم ہی ملتی

* شعبہ اُردو، جامعہ کراچی

ہے(۱) مختلف لغات کی تالیف کے علاوہ فیلن نے دیگر علمی کام بھی کیے، لیکن وہ لغات کے تعلق سے زیادہ جانا جاتا ہے۔فیلن کی مرتّبہ لغات یہ ہیں:

(۱)

☆ An English-Hindustani Law and Commercial Dictionary of Wordsand Phrases used in civil, criminal, revenue and mercantile affairs, designed especially to assist translators of law papers

یہ قانونی اور تجارتی اصطلاحات کی انگریزی بہ اردو لغت ہے اور کلکتے سے ۱۸۵۸ء میں شائع ہوئی (۲) (اس زمانے میں اردو کے لیے لفظ ''ہندوستانی'' کا استعمال عام تھا جو بعض یورپی ماہرین کا دیا ہوا تھا)۔اس لغت کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۸۸ء میں رومن رسم الخط میں بنارس سے شائع ہوا(۳)۔

(۲)

☆ A Hindustani-English Law and Commercial Dictionary

یہ قانونی اور تجارتی اصطلاحات کی اردو بہ انگریزی لغت ہے۔اکرام چغتائی صاحب نے اس کا پورا نام دیا ہے جو ذرا طویل ہے(۴) لیکن اس کا ایک ایڈیشن جو راقم کی نظر سے گزرا ہے اس میں کتاب کا نام وہی ہے جو یہاں درج کیا گیا ہے اور اس میں وہ اضافی الفاظ نہیں ہیں جو چغتائی صاحب نے درج کیے ہیں۔اس ایڈیشن میں اس کے ناشر کے طور پر یہ نام دیے گئے ہیں:

E.J.LAZARUS CO, BANARAS, TRUBNER AND CO, LONDON

یہ ایڈیشن ۱۸۷۹ء میں شائع ہوا۔اس میں اردو حروف (ٹائپ) میں الفاظ و مرکبات کا اندراج ہے، تلفظ رومن میں اور تشریح انگریزی میں ہے۔سنسکرت / پراکرت الاصل الفاظ کے آگے وضاحت کے طور H (یعنی ہندی) درج ہے۔ان کا تلفظ رومن کے علاوہ دیوناگری حروف میں بھی دیا ہے۔عربی اور فارسی الاصل الفاظ کے آگے وضاحت کے طور پر A اور P لکھا گیا ہے۔

(۳)

☆ A Dictionary of Hindustani Proverbs, including many Marvari,Panjabi, Maggah, Bhojpuri and Tirhuti Proverbs, Sayings, Emblems, Aphorisms, Maxims and Similes

(یہاں ہم نے پنجابی کے وہی رومن ہجے لکھے ہیں جو لغت پر درج ہیں، گو اب اسے Punjabi لکھا جاتا ہے۔) یہ کہاوتوں، مقولوں، علامات اور تشبیہات وغیرہ کی لغت ہے اور فیلن کی وفات کے بعد آر سی ٹمپل (R. C. Temple) اور لالا فقیر چند کی نظرِ ثانی کے نتیجے میں بنارس سے ۱۸۸۶ء میں منظرِ عام پر آئی (۵)۔

آرسی ٹمپل کا پورا نام Richard Carnac Temple تھا۔ اس نے افغانستان اور برما میں جنگی خدمات بھی انجام دی تھیں اور جزائر انڈیمان کا چیف کمشنر بھی رہا(۶)۔

اس لغت کی عکسی نقل پر مبنی ایک ایڈیشن ایشین ایجوکیشن سروسز (دہلی) نے ۱۹۹۸ء میں شائع کیا۔ یہ اردو بہ انگریزی لغت ہے لیکن اس میں اردو کہاوتوں کا اندراج رومن حروف میں ہے اور انگریزی میں ترجمہ اور تشریح کی گئی ہے۔

اس لغت کی خاص بات یہ ہے کہ، جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے، اس میں اردو کے علاوہ پنجابی، بھوج پوری، مارواڑی اور بعض دیگر علاقائی بولیوں کی کہاوتیں بھی شامل ہیں۔ چغتائی صاحب نے اسے محاوروں کی لغت قرار دیا ہے لیکن یہ صحیح نہیں۔ یہ proverbs یعنی کہاوتوں یا ضرب الامثال وغیرہ کی لغت ہے، اس کے نام میں محاوروں (idioms) کا کوئی ذکر نہیں اور نہ ہی اس کے مشمولات میں محاورے ملتے ہیں۔

(۴)

☆ A new English-Hindustani Dictionary

فیلن کی یہ انگریزی بہ اردو لغت پہلی بار لندن سے ۱۸۸۳ء میں شائع ہوئی تو اس پر ناشر کا نام یوں چھپا تھا:

E.J.LAZARUS CO, BANARAS, TRUBNER AND CO, LONDON

اس کا پورا نام ذرا طویل ہے اور اس کے نام میں مندرجہ بالا الفاظ کے بعد یہ عبارت درج ہے:

with illustrations from English literature and colloquial English translated into Hindustani

اس میں فیلن کی معاونت لالا فقیر چند ویش نے کی تھی جیسا کہ لغت پر فیلن کے نام اور اس کی چند دیگر کتابوں کے ناموں کے بعد لکھا تھا:

Assisted by Lala Faqir Chand Vaish, of Delhi, and others

اس کا ایک ایڈیشن پائی صاحب اینڈ گلاب سنگھ نے لاہور سے ۱۹۲۷ء سے شائع کیا۔ اشفاق احمد کے مطابق ۱۹۴۷ء کے بعد اس کا ایک اور ایڈیشن ہندوستان سے چھپا(۷) اردو سائنس بورڈ نے اس میں انگریزی لغات کی مدد سے اضافے کیے اور اضافہ شدہ ایڈیشن ''انگریزی اردو ڈکشنری'' کے نام سے ۱۹۷۶ء میں شائع کیا۔ سائنس بورڈ کے اس ایڈیشن کی ۱۹۹۳ء میں چوتھی طباعت عمل میں آئی۔

(۵)

☆ A new Hindustani-English Dictionary

یہ فیلن کی مشہورِ زمانہ لغت ہے اور ۱۸۷۹ء میں بنارس سے شائع ہوئی، اس سے پہلے وہ اسے کراسوں کی شکل میں چھپواتا رہا(۸)۔ اگر اس کا پورا نام لکھا جائے تو مذکورہ بالا نام میں اس ذیلی عنوان کا اضافہ ہوگا:

with illustrations from Hindustani literature and folk-lore

یہ اردو بہ انگریزی لغت ہے۔اس میں اندراجات اردو حروف (ٹائپ) میں ہیں اور انگریزی میں تشریح کی گئی ہے۔تحتی یا ذیلی اندراجات البتہ رومن ہی میں ہیں اور ان کو اردو حروف میں نہیں لکھا گیا۔تلفظ رومن میں ہے اور تشریح انگریزی میں ہے۔سنسکرت الاصل یا پراکرت الاصل الفاظ کی مآخذ زبان کی وضاحت کے لیے S یعنی سنسکرت اور H یعنی ہندی کی علامات درج ہیں اور ان کا تلفظ ناگری میں بھی دیا ہے۔عربی کے لیے A اور فارسی کے لیے P لکھا گیا ہے۔

اس کا عکسی نقل پر مبنی ایک ایڈیشن مرکزی اردو بورڈ (جس کا نام اب اردو سائنس بورڈ ہے) (لاہور) نے ۱۹۷۶ء شائع کیا۔ہندوستان سے اس کی ایک عکسی نقل پر مبنی طباعت قومی کونسل برائے فروغِ اردو (دہلی) نے ۲۰۰۴ء میں پیش کی۔

زیرِ نظر مقالے کا مقصد فیلن کی اسی لغت کے بارے میں تنقیدی آرا کا جائزہ لینا اور اس کے بعض اندراجات پر تنقیدی و تحقیقی نظر ڈالنا ہے۔فیلن کی اس لغت کا شمار ان چند اہم اردو بہ انگریزی لغات میں ہوتا ہے جنھوں نے نہ صرف اردو لغت نویسی کی تاریخ میں اہم سنگ ہائے میل کا درجہ حاصل کر لیا بلکہ جب ان انگریز لغت نویسوں کے اثر سے اردو میں باقاعدہ لغت نویسی کا آغاز ہوا تو ان لغات نے اس کے لیے طریقۂ کار اور اندراجات و مشمولات دونوں کے لیے بنیاد اور رہ نمائی فراہم کی۔ان انگریز لغت نویسوں میں جان گل کرسٹ، جان شیکسپیر، ڈنکن فوربس، جان ٹی پلیٹس اور بعض دیگر لغت نویس شامل ہیں۔

فیلن کی اس اردو بہ انگریزی لغت کے بارے میں گارسیں **(۹)** دتاسی کی رائے تھی کہ:

> ''یہ لغت اردو کی اور دوسری لغتوں کے مقابلے کی بہ نسبت جواب تک شائع ہوئی ہیں زیادہ مکمل ہے۔اس میں ایک خاص بات یہ ہے کہ حرم سرا کی عورتوں کی زبان کے خاص الفاظ اس میں شامل کیے گئے ہیں جو اور دوسری لغتوں میں نہیں ملتے''**(۱۰)**

یہاں ''حرم سرا کی'' کے الفاظ کی ضرورت نہیں تھی بلکہ یہ گمراہ کن ہیں، کیونکہ لغت میں شامل عورتوں سے مخصوص سمجھے جانے والے یہ الفاظ اس زمانے میں ہندوستان کی عام عورتیں بھی استعمال کرتی تھیں۔خود فیلن نے بھی اس لغت میں ایسے الفاظ کو .Wom کے مخفف سے ظاہر کیا ہے اور دیباچے میں جہاں اس نے مخففات کی وضاحت کی ہے وہاں لکھا ہے:

☆ Wom. for Women's language + W. for chiefly Women

گویا یہ عورتوں کی زبان یا زیادہ تر عورتوں کے زیرِ استعمال الفاظ کا ذکر ہے، نہ کہ ''حرم سرا کی عورتوں'' کی زبان

کا۔لیکن فرانس میں بیٹھا گارسیں دتاسی، جو زندگی میں کبھی ہندوستان نہیں آیا، ہندوستان کا تصور شاید ''حرم'' کے بغیر نہیں کرسکتا ہوگا۔

اس ضمن میں فیلن کی لغت کے ان چند اندراجات کا جائزہ جن کو عورتوں کی زبان سے متعلق ظاہر کیا گیا ہے مناسب ہوگا۔مثلاً لفظ ''آنچل'' اور اس کے ان معنوں کو دیکھتے ہیں جو عورتوں سے مخصوص سمجھے جاتے ہیں۔فیلن نے اس لفظ کا ایک تلفظ ''آنچر'' اور ''آچلا'' بھی دیا ہے اور اس نے ''آنچل'' کے تحت درج بعض مرکبات کے اندراج میں بھی آنچل کی بجاے یہ دونوں تلفظ لکھے ہیں۔یہ تلفظ یقیناً اس وقت رائج ہوں گے کیونکہ فیلن نے اپنی لغت کے لیے بڑی تحقیق کی تھی۔چنانچہ ایک تحتی اندراج ہے(فیلن نے تحتی اندراجات رومن حروف میں دیے ہیں لیکن ہم یہاں نستعلیق ہی میں لکھیں گے)

''آنچر پھاڑنا'' اور اس کے آگے .Wom لکھا ہے یعنی یہ عورتوں کی زبان ہے اور اس کے معنی دیے ہیں(فیلن معنی انگریزی میں دیتا ہے لیکن ہم یہاں اس کا ترجمہ پیش کریں گے): کسی حاملہ عورت کی چادر (یا پلو) کا ایک ٹکڑا پھاڑنا۔اس کے بعد اس نے عورتوں کے ایک توہم کا ذکر یوں کیا ہے:

> ''کوئی بانجھ عورت کسی حاملہ کی چادر کا ٹکڑا پھاڑ کر اسے اس عقیدے کے تحت فوراً ہی نگل لیتی ہے کہ اس طرح وہ بھی حاملہ ہوجائے گی۔لیکن حاملہ اسے برا شگون سمجھتی ہے چنانچہ دونوں کے درمیان ہاتھا پائی ہوتی ہے''(۱۱)۔

اس کے بعد وہ آنچل/آنچر کے ایسے مزید تحتی مرکبات جو عورتوں میں مستعمل ہیں دیتا ہے اور ان کو بھی .Wom کے مخفف سے ظاہر کرتا ہے۔مثلاً: آنچر دبانا یا دابنا(یہاں یہ وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ عورتیں بوجہ شرم پستان کا لفظ نہیں بولتی تھیں اور اس کے لیے ان کی مخصوص اصطلاح آنچل یا آنچر تھی)، اور اس کے ایک معنی دیے ہیں: [بچے کا] پستان چوسنا۔پھر مثال میں جملہ درج کیا ہے: لڑکے نے آج آنچر نہیں دبایا[یعنی دودھ نہیں پیا]۔اسی ضمن میں مزید اندراجات، جو وہ اسی مخفف کے ساتھ دیتا ہے، یہ ہیں: آنچر دینا: بچے کے منھ میں پستان دینا۔ آنچل ڈالنا/آچلا ڈالنا: سر پر چادر ڈالنا؛ ایک رسم جس میں دولھے کی بہن اس کے سر پر اپنی چادر ڈال کر اسے گھر کے اندر لے جاتی ہے۔اس کے بعد پہلے معنی کی مثال میں یہ جملہ دیا ہے: دونوں وقت ملتے ہیں سر پہ آنچل ڈال لے۔

یہاں ہم نے اس لفظ کے ضمن میں معنی اور مرکبات کے لحاظ سے صرف وہ اندراجات پیش کیے ہیں جن کے بارے میں لغت میں وضاحت کی گئی ہے کہ یہ عورتوں کی زبان ہے۔اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ اس دور کی عام عورتوں کا ذکر ہے اور اس کو حرم سرا سے جوڑنا درست نہیں، نہ ہی فیلن کا یہ مقصد تھا اور نہ ہی اس نے کہیں حرم کی طرف

اشارہ کیا ہے۔ بلکہ اس نے اپنے دیباچے میں عام لوگوں کی زبان، ان کے محاورات، ضرب الامثال اور عام بول چال کے استعمال کا ذکر بڑے والہانہ انداز میں کیا ہے۔ اسی لیے وہ نظیر اکبرآبادی کی زبان کو وہ اہمیت دیتا ہے جس کے وہ بجا طور پر مستحق تھے اور نظیر ہی سے وہ زیادہ استناد کرتا ہے۔ بلکہ اس نے دیباچے میں یہ تک لکھا ہے کہ ''یورپی معیار سے سچا ہندوستانی شاعر صرف نظیر ہے۔ مقامی لغت ساز اسے شاعر ہی نہیں مانتے لیکن وہ واحد شاعر ہے جس نے لوگوں تک راہ کر لی ہے اور لوگ گلی کوچوں میں اس کے اشعار پڑھتے اور گاتے ہیں، بالخصوص اس کے وطن آگرہ میں۔[عیسائی] مبلغین اس کی شاعری سے واقف ہیں اور گلیوں میں اپنی تبلیغ کے دوران میں کبیر اور نظیر کے شعر دہراتے ہیں جس کا نمایاں اثر ہوتا ہے''۔ ادھر ایک ہمارے امیر مینائی ہیں جو فرماتے ہیں کہ لغت کی تیاری میں ''نظیر کے کلام نے ایک لفظ کا فائدہ نہیں دیا''(۱۲)۔

۱۸۸۴ء میں یعنی فیلن کی لغت کی اشاعت کے پانچ سال بعد جان ٹی پلیٹس (John T Platts) کی معروف لغت شائع ہوئی۔ اس کے دیباچے میں اس نے فیلن کی لغت کے بارے میں یہ رائے دی:

> ''فیلن کی ہندوستانی لغت کا ایک خاص مقصد ہے جو زیرِ نظر کتاب کے صفحات پر پیش کیے گئے مطالعے سے واضح طور پر الگ ہے۔ فیلن کی لغت کا مقصد مخصوص نوعیت کے الفاظ اور تراکیب کو جمع کرنا ہے۔ اردو اور ہندی ادب میں ایسے سیکڑوں الفاظ ملتے ہیں جن کو ڈاکٹر فیلن نے اپنی لغت میں جگہ دینا مناسب نہیں سمجھا کیونکہ ان کے اپنے نقطۂ نظر سے یہ الفاظ محض رسمی یا مبنی بر تکلف ہیں۔ اس وجہ سے ان کی کتاب کی افادیت، جہاں تک طالب علموں کا تعلق ہے، یقیناً قابلِ ذکر حد تک کم ہوگئی ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ کام خاصا عمدہ ہے اور اس میں دی گئی متعدد کہاوتوں اور شاعری کے اقتباسات کی وجہ سے یہ بلاشبہ اہلِ علم کی نظر میں قابلِ قدر ٹھہرے گا۔''(۱۳)

مولوی عبدالحق لغت نویس تھے اور اردو لغات اور لغت نویسی پر ان کی عمیق نظر بھی تھی۔ فیلن کی اس لغت کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ فیلن:

> ''نے یہ خاص اہتمام کیا ہے کہ الفاظ اور محاورات کے استعمال کی سند میں عوام کے گیت، زبان زد ضرب الامثال اور فقرے اور اساتذہ کے اشعار نقل کیے ہیں۔ لیکن اردو کے ادبی الفاظ کی طرف سے بے اعتنائی برتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ عربی فارسی لفظ جو اردو زبان و ادب میں عام طور پر مروج ہیں، [اس لغت میں] بہت کم پائے جاتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ایسے الفاظ محض فضیلت مآبی جتانے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ یہ صحیح نہیں ہے۔ زبان میں (خواہ وہ کوئی زبان ہو) ادبی الفاظ خاص

اہمیت رکھتے ہیں اور کوئی لغت ان سے بے نیاز نہیں ہوسکتی۔ ۔۔۔اس میں شبہ نہیں کہ کتاب کی ترتیب و تالیف میں غیر معمولی محنت کی ہے۔''(۱۴)

پلیٹس اور مولوی صاحب نے فیلن کی اس لغت کی بنیادی خوبی اور بنیادی خامی کی طرف مختصر الفاظ میں جامع اشارہ کر دیا ہے۔لیکن اس کی خامی کی تلافی تو اردو کی دیگر چند لغات (جو اس سے پہلے اور بعد میں لکھی گئیں) سے کسی حد تک ہوگئی یعنی ادبی الفاظ اور اردو میں مستعمل عربی و فارسی الفاظ کے ذخیرے کا احاطہ بڑی حد تک لغت نویسوں نے کر لیا البتہ اس کی جو خوبی پلیٹس اور مولوی صاحب نے بتائی ہے افسوس کہ وہ اردو کی دیگر کم ہی لغات میں ہے۔ علاقائی بولیوں، عوامی گیتوں، عوامی کہاوتوں، اردو کے علاقائی یا دیہاتی تلفظ اور علاقائی رنگ کو ہمارے اکثر لغت نویسوں نے نظر انداز کر دیا جس سے اردو کا بڑا نقصان ہوگیا اور ایسے کئی الفاظ جو اردو کا حصہ تھے اسی تعصب اور تنگ نظری کی بھینٹ چڑھ گئے۔عوامی الفاظ، کہاوتیں اور محاورے چونکہ بے جا طور پر ''غیر معیاری'' اور ''غیر ضروری'' سمجھے گئے لہٰذا کسی لغت میں بار نہ پا سکے اور رفتہ رفتہ فنا کے گھاٹ اتر گئے۔گوپی چند نارنگ نے بالکل درست نشان دہی کی ہے کہ سراج الدین علی خان آرزو نے اردو کی پہلی لغت ''غرائب اللغات'' کے مولف عبدالواسع ہانسوی کو محض اس لیے شدید اعتراضات کا نشانہ بنایا کہ اس نے کئی ایسے الفاظ لکھے تھے جو اس کے اپنے علاقے کی اردو کے نمائندہ تھے اور آرزو نے حقارت سے انھیں ''زبانِ جہّال'' اور ''زبانِ وطنِ صاحبِ رسالہ'' قرار دیا ہے(۱۵) اس کے بعد انشاء اللہ خاں انشاء نے دہلی کے سادات، پنجابیوں، افغانوں اور کشمیریوں کی زبان پر بے دردی سے نکتہ چینی کی (۱۶)۔ دہلوی زبان کے معاشرتی اور مقامی تنوع نے ''انشاء کے اوچھے تمسخر کے لیے کافی مواد فراہم کیا''(۱۷)۔

جب وارث سرہندی نے فیلن کی لغت کا جائزہ لیا تو انھوں نے بھی ان ''نامانوس مقامی الفاظ'' کو شامل کرنے پر اعتراض کیا۔لیکن ان کے اس جائزے پر تبصرہ کرتے ہوئے شان الحق حقی نے فیلن کی لغت میں مقامی بولیوں کے الفاظ کے شمول کو سراہتے ہوئے اور فیلن کا دفاع کرتے ہوئے خوب لکھا کہ:

> ''ڈاکٹر فیلن نے اپنی ہندوستانی انگلش ڈکشنری میں بھی الفاظ کے معانی و استعمال کی وضاحت کے لیے جملوں، فقروں، مثلوں، کہاوتوں اور گیتوں کے بول نقل کیے ہیں جو بلا امتیاز شمالی ہند کے مختلف علاقوں کی مقامی بولیوں سے اخذ کیے گئے ہیں۔۔۔ڈاکٹر فیلن کے لیے اس وقت اپنے طور پر یہ فیصلہ کرنا مشکل تھا کہ کیا ہندوستانی یا اردو ہے اور کیا نہیں۔ وہ یہ نہیں جان سکتے تھے کہ ۱۹۸۵ء میں پاکستان کے اندر سیالکوٹ یا اسلام آباد یا کراچی میں بیٹھ کر ہم کس لفظ کو اپنائیں گے اور کس کو رد کر دیں گے کہ یہ ہمارا لفظ نہیں۔ یہ میں نے اس لیے کہا کہ جناب وارث سرہندی نے [فیلن کی لغت

میں] بہت سے الفاظ کی شمولیت پر اسی لیے اعتراض کیا ہے کہ یہ نامانوس مقامی الفاظ ہیں۔ جب مرکز ہی کا تعین نہیں تو مقامی کا کیا ذکر۔ جب دلی ولکھنؤ کو مرکز خیال کیا جاتا تھا اس وقت بھی یہ سمجھنا محال تھا کہ اساتذۂ دہلی ولکھنؤ نے اپنے محدود سرمایۂ ادب میں تمام زبان کا احاطہ کرلیا ہوگا اور یہ کہنا کہ جو انھوں نے کہہ دیا بس وہی اردو ہے، اردو کے دعوائے ہمہ گیری کو باطل کر دیتا ہے''(۱۸)۔

کاش حقی صاحب کے اس علمی نقطۂ نظر کو ہم سمجھیں کہ اردو سے محبت اور اس کی حفاظت کے نام پر ''معیار'' اور ''گنوار'' کی بحث میں الجھ کر جس لسانی عصبیت، لسانی تکبر اور لسانی جاگیردارانہ ذہنیت کا مظاہرہ ہم کر رہے ہیں وہ خود اردو کے لیے سمِ قاتل ہے۔ اب ہم آرزو اور انشاء کے دور سے بہت آگے آگئے ہیں۔ اب ہمیں جدید لسانیات کی روشنی میں اپنے لسانی عقائد استوار کرنے ہوں گے۔

نذیر آزاد کا بھی خیال ہے کہ فیلن نے عربی فارسی الفاظ کو نظر انداز کیا ہے اور اسی لیے اس کی لغت میں ''کون'' (جو کون و مکان جیسی تراکیب میں آتا ہے)، ''آبگینہ'' اور ''آب ریز'' جیسے الفاظ بھی درج ہونے سے رہ گئے ہیں(۱۹)۔ ان کے خیال میں اس لغت کی خوبیوں میں عام بول چال کے الفاظ کا شمول، عورتوں کی زبان کے الفاظ کا اندراج اور مختلف علاقوں کے تلفظ کے فرق کی وضاحت کرنا ہے(۲۰) لفظ ''کون'' اور ''کون و مکان'' کی ترکیب کے متعلق یہی بات وارث سرہندی نے بھی لکھی ہے(۲۱)۔

ایس کے حسینی بھی فیلن کی لغت کی خوبیوں کے قائل ہیں اور عورتوں کی بول چال اور مختلف طبقات سے لیے گئے الفاظ کے اندراج کے علاوہ ایک اور خوبی کا بھی ذکر کرتے ہیں یعنی لفظ کے مرکبات، لفظ کے متعلق محاورات اور لفظ کے استعمال سے متعلق اشعار اور جملوں سے استناد(۲۲)۔ مسعود ہاشمی نے بھی فیلن کی لغت میں ہندوستانی ادبیات سے اسناد، لوک گیتوں، عورتوں کی زبان، عام بول چال (روزمرہ) اور کہاوتوں کے شمول کو سراہا ہے اور اسے ''لغت نویسی کے جدید اصولوں پر مبنی'' قرار دیا ہے(۲۳)

البتہ وارث سرہندی صاحب شاکی ہیں کہ ''عامیانہ تلفظ درج کیا گیا ہے اور معیاری تلفظ بیان نہیں کیا گیا۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ مولف کو علاقائی اور ہندی الفاظ سے کچھ زیادہ ہی شغف تھا''(۲۴)۔

بے شک فیلن کی لغت میں بڑی خوبیاں ہیں جن میں سے کچھ کا بیان اوپر مذکور ہوا۔ اس میں شامل کثیر تعداد میں کہاوتیں، گیت، فقرے عوامی الفاظ، اردو الفاظ کے علاقائی تلفظ اور عوامی تلفظ اسے اردو کی لغات میں ایک منفرد مقام عطا کرتے ہیں۔ اس میں موجود کئی اسناد نادر الفاظ کا خزینہ ہیں۔ ان میں سے بعض الفاظ اور کہاوتوں کا اردو کی معروف و متداول لغات میں اندراج نہیں ہے حتیٰ کہ اردو لغت بورڈ کی بائیس جلدوں پر محیط لغت بھی فیلن کی

بعض سندوں اور مثالوں میں موجود الفاظ/کہاوتوں/مقولوں سے محروم ہے۔اور پھر فیلن کی لغت میں ہندوستان کے رسم ورواج، ثقافت، عقائد، توہمات، روایات اور زبانوں سے متعلق اہم اور نادر معلومات اسے ہندوستان کی تہذیب وتمدن کی بھرپور تصویر بنا دیتی ہیں۔اس میں اردو کے ادبی یا اردو میں مستعمل عربی فارسی الفاظ کی کمی اسی لیے نہیں کھلتی کہ ان کی بجائے دیگر الفاظ ومرکبات کے شمول نے اس لغت کو ایک نئی جہت اور نئی گہرائی دی ہے۔

لیکن اس لغت کی خوبیوں اور خامیوں کے ضمن میں مباحث لغت کے مشمولات تک ہی محدود رہے ہیں اور لغت نویسی کے اصولوں اور تکنیک کی روشنی میں اس لغت پر بات نہیں ہوئی ہے۔اہم بات یہ ہے کہ گو فیلن کی لغت اپنے دور کے لحاظ سے ''لغت نویسی کے جدید اصولوں پر مبنی'' ہے لیکن اس میں آج کے دور کے لحاظ سے یہ خامی ہے کہ اس میں اردو کے ہائیہ حروفِ تہجی کو الگ الگ حرف نہیں مانا گیا اور مثلاً پ اور پھ سے شروع ہونے والے الفاظ کا اندراج ایک ساتھ ہے۔اسی لیے اس میں ''پھر'' اور ''پہر'' کا اندراج ایک جگہ ملتا ہے۔اسی طرح الف ممدودہ اور الف مقصورہ سے شروع ہونے والے الفاظ ایک ہی تقطیع کے ذیل میں درج ہیں اور اسی لیے ''اب'' اور ''آب'' کا اندراج ایک ہی صفحے پر ہے۔

چلیے اسے تو اس لیے نظر انداز کیا جا سکتا ہے کہ اُس دور میں حروفِ تہجی کی تعداد، ترتیب اور ان کی حیثیت کی بحث اس منزل تک نہیں پہنچی تھی جس پر وہ آج کھڑی ہے۔لیکن اُس دور کے لحاظ سے بھی اس میں ایک ایسی خامی موجود ہے جو نہ صرف آج کے دور کے قاری کے لیے الجھن کا باعث ہے اور اس لغت میں مرکبات ومحاورات کی تلاش میں اسے دقّت ہوتی ہے بلکہ اس دور کے لحاظ سے بھی اس کا کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ وہ خامی یہ ہے کہ فیلن کی لغت میں الفاظ الف بائی ترتیب (alphabetical order) کے لحاظ سے تو درج ہیں لیکن تحتی یا ذیلی اندراجات کے وقت وہ ترتیبِ حروفِ تہجی کا زیادہ خیال نہیں رکھتا بلکہ کسی ایک لفظ سے متعلق کئی مرکبات، محاورات، کہاوتیں اور مقولے وغیرہ اس ایک لفظ کے تحت میں یہ دیکھے بغیر درج کر دیتا ہے کہ ان تحتی مرکبات کا پہلا جز وکیا ہے۔

اس خامی کی مثالوں سے پہلے اس اصول کی وضاحت کر دینا بہتر ہوگا۔اصول یہ ہے کہ جب لغت میں کسی لفظ کا اندراج بطور بنیادی مفرد لفظ (جسے انگریزی میں ہیڈ ورڈ headword کہتے ہیں، اردو میں اسے نذیر آزاد نے ''راس لفظ'' کہا ہے)(۲۵) الف بائی ترتیب کیا جاتا ہے تو اس کے تحت یا ذیل میں مرکبات یا محاورات یا ضرب الامثال کے اندراج کے لیے ضروری ہے کہ ان کا جزِ اول یا پہلا لفظ اسی مفرد لفظ پر مبنی ہو جس کا اندراج بنیادی لفظ کے طور پر کیا گیا ہے۔اس کی مثال یوں لیجیے کہ لفظ ''کھیل'' کے بطور بنیادی مفرد لفظ کے اندراج کے بعد جب مرکبات ومحاورات وغیرہ کا اندراج کیا جائے گا تو اس کے تحت میں ''کھیل تماشا'' کا اندراج تو ہو سکتا

ہے لیکن ''کھیلنے کھانے کے دن'' یا ''کھیلیں گے نہ کھیلنے دیں گے'' وغیرہ کا اندراج نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ ''کھیلنے کھانے کے دن'' یا ''کھیلیں گے نہ کھیلنے دیں گے'' کا ابتدائی جز ولفظ ''کھیل'' نہیں ہے۔

اس اصول کے تحت لغت میں ذیلی یا تحتی اندراج کا ایک نمونہ یہ ہوسکتا ہے (پہلے بنیادی مفرد لفظ درج ہے اور پھر اس کے چند ممکنہ تحتی اندراجات):

کھیل: کھیل بگاڑنا، کھیل تماشا، کھیل سمجھنا، کھیل کود، کھیل کھیلنا، کھیل نہیں ہے

کھیلا: کھیلا کھایا (بمعنی تجربے کار)

کھیلتا: کھیلتا کودتا

کھیلتے: کھیلتے کودتے، کھیلتے کھیلتے

کھیلنا: کھیلنا کودنا

کھیلنے: کھیلنے کودنے کے دن (مراد: بے فکری کا زمانہ، بچپن)

جبکہ فیلن کی لغت میں لفظ ''کھیل'' کے بعد اس کے ذیلی اندراجات کچھ یوں دیے ہیں:

کھیل بگاڑنا، کھیل بنانا، کھیل بھنڈ یا بھنگ کرنا، کھیل سمجھنا، کھیل کرنا یا مچانا، کھیل کود، کھیل کھلانا، کھیل کھیلنا، کھیل نکالنا، بچوں یا لڑکوں کا کھیل، کھلاڑی کا کھیل۔

یہاں ''بچوں یا لڑکوں کا کھیل'' اور ''کھلاڑی کا کھیل'' کا اندراج درست نہیں۔ ان دو میں سے پہلا اندراج ''بچوں'' یا ''لڑکوں'' کے راس لفظ کے تحت ہوسکتا ہے اور دوسرا ''کھلاڑی'' کے ذیل میں جائے گا کیونکہ قاری اسے وہیں تلاش کرے گا نہ کہ کھیل کے ذیل میں۔ اس خامی کی وجہ سے قاری لغت میں موجود کئی خوب صورت مرکبات اور کہاوتوں کے خزانے سے محروم رہ جاتا ہے کیونکہ ان کی کنجی اپنے اصل مقام سے ہٹی ہوئی ہے۔

ایک اور مثال لیتے ہیں۔ لفظ ''کتا'' کے تحت میں اس نے ایسے کئی مرکبات دیے ہیں جو اصولاً کہیں اور ہونے چاہییں کیونکہ ان کا پہلا جز و ''کتا'' نہیں ہے۔ لیکن ان میں سے بعض بہت دل چسپ ہیں اور حکمت و دانائی سے بھرے ہیں۔ لگے ہاتھوں ان کو دیکھتے چلیں۔

فیلن نے لفظ ''کتا'' کے مختلف تلفظ دیے ہیں جو یہ ہیں: کُتّا، کُکّا، کوُکرا اور بھوج پوری تلفظ کُکر۔ اس کے بعد اس نے ''کتا'' سے متعلق کچھ کہاوتیں اور کچھ فقرے دیے ہیں، مثلاً:

☆ بہن کے گھر بھائی کتا، سارے جنوائی کتا، کتا پالے وہ کتا اور سب کتوں کا وہ سردار جو رہوے بیٹی کے بار (یہ کہاوت لفظ ''بہن'' کے تحت درج ہونی چاہیے تھی)۔

سا سرے یعنی سسرال میں، جنوائی یعنی داماد، رہوے بیٹی کے بار یعنی رہے بیٹی کے گھر۔

☆ کتے کے پاؤں جا اور بلی کے پاؤں آ (یہ اندراج لفظ ''کتے'' کے تحت میں آ سکتا ہے نہ کہ ''کتا'' کے تحت)

وضاحت میں فیلن لکھتا ہے کہ کتے کی طرح اُڑتا ہوا جا اور بلی کی رفتار سے واپس آ۔

☆ جھوٹے ہاتھ سے کتا بھی نہیں مارتے (یہ اندراج لفظ ''جھوٹے'' کے تحت میں آنا چاہیے تھا)

وضاحت میں فیلن لکھتا ہے کنجوس کی طرف اشارہ ہے کہ جس ہاتھ سے کھانا کھاتا ہے اس ہاتھ سے کتے کو بھی نہیں مارتا کہ کھانے کے ذرات کتے کی طرف چلے جائیں گے۔

☆ اُترا میں بہے اُوتی آرِیں بیٹھے جل پیے کوُتی (اسے ''اترا'' کا تحتی اندراج بننا چاہیے تھا)

وضاحتاً لکھا ہے کہ بھوج پوری کہاوت ہے۔ مفہوم ہوگا کہ شمال سے ہوا چلتی ہے اور کتی جہاں بیٹھی ہوتی ہے وہیں سے پانی پیتی ہے۔ یہاں کتّی کا بھوج پوری تلفظ کوتی لکھا گیا ہے۔ کتا کی تانیث کتی ہی ہے اور کتیا تو دراصل اس کی تصغیر ہے۔ بسا اوقات کتیا تحقیر کے لیے بھی آتا ہے، خاص طور پر جب بطورِ دشنام استعمال ہو۔

فیلن نے لفظ ''کتا'' اپنے حقیقی معنی (یعنی dog) کے علاوہ دیگر معنی میں بھی دیا ہے اور اس ضمن میں بھی کہاوتیں اور مقولے درج کیے ہیں، مثلاً:

☆ آدمی پیٹ کا کتا ہے (یہ ''آدمی'' کا تحتی ہونا چاہیے)

یہاں کتا ''غلام'' کے معنی میں ہے۔

☆ یہ کتا نہیں مانتا (اس کا اندراج ''یہ'' کے تحت چاہیے)

یہاں ''کتا'' پیٹ کے معنی میں درج ہے۔

☆ مدّسی کیا ہے کتے خصی ہے (''مدسی'' کے تحت میں درج ہوسکتا تھا)

یہ ''کتے خصی'' کے ذیل میں لکھا ہے اور کتے خصی کے معنی دیے ہیں ''معمولی کام''۔ ''کتے خصی'' کو ''کتے کی خصلت'' کا اختصار بتایا ہے جو درست معلوم نہیں ہوتا (اس ترکیب میں خصی کا املا بعض جگہوں پر خسی اور کھسی بھی نظر سے گزرا ہے)۔

☆ تم نے تو کتے کا مغز کھایا ہے

یہ فقرہ ''کتے کا بھیجا یا مغز کھانا'' کی مثال کے طور پر دیا ہے۔ معنی دیے ہیں: بک بک کرنا۔

☆ آخرت کے کتّے (''آخرت'' کے تحت میں آنا چاہیے)

معنی لکھے ہیں: مذہبی افراد یا ''مولوی'' جو لوگوں کی دنیاوی مشکلات کو آخرت کی زندگی میں انعام کے وعدے سے آسان بناتے ہیں۔

☆بنجاری کتا، تازی کتا، شکاری کتا

اس کے معنی لکھے ہیں hound ۔بنجاری ایک تو بنجارا کی تانیث ہے، دوسرے معنی ہیں ''بنجارا'' کا یا اس سے متعلق۔لیکن جن معنوں میں فیلن نے لکھا ہے وہ بھی درست ہے کیونکہ اردو لغت بورڈ کی لغت کے مطابق ''بنجاری'' شکاری کتے کے لیے بھی آتا ہے۔

☆پنیر کتا (تلفظ: پَن یَر)

اس کے معنی میں لکھا ہے کہ یہ انگریزی کے spaniel کی تخریب ہے۔لیکن اردو لغت بورڈ کی لغت کے مطابق ''پنیر'' کی اصل انگریزی کا لفظ pointer ہے۔اس کے معنی ہیں کتوں کی ایک نسل جو شکار کی بو سونگھ کر اس کی سمت کی نشان دہی کرتی ہے۔فیلن اپنی جگہ درست ہے کیونکہ pointer دراصل spaniel ہی کی ایک قسم ہے اور اسے یہ نام اس لیے دیا گیا کہ یہ کتا شکار کی بو سے اس کی طرف اشارہ یا اس کی نشان دہی کرتا ہے اور یہ انگریزی کے

point یا point out ہی سے نکلا ہے۔لیکن pointer کے تلفظ کے بگڑ کر پنیر بننے کا امکان کم ہے، spaniel کے تلفظ سے ''ایس'' کو نکال دیا جائے تو اس کا تلفظ ہی ''پنیر'' سے زیادہ قریب ہے۔

☆گُرجی کتا

اس کے معنی فیلن نے لکھے ہیں: (کردستان کا) ایک قسم کا چھوٹا کتا۔ یہاں فیلن کو غلط فہمی ہوئی ہے۔یہ دراصل کردستان کی بجائے ''گُرجستان'' ہونا چاہیے جو ''جارجیا'' (Georgia) کے معنی میں ہے کیونکہ ''گُرجی'' گُرجستانی (Georgian) کا مفہوم رکھتا ہے یعنی جارجیا (گرجستان) کا یا جارجیا (گرجستان) سے متعلق۔ اس کی تصدیق اسٹین گاس کی فارسی انگریزی لغت سے بھی ہوتی ہے جس نے ''گُرج'' کے معنی ''جارجیا اور جارجیا کا باشندہ'' دیے ہیں، نیز ''گرجستان'' کے معنی ''جارجیا'' دیے ہیں اور ''گُرجی'' کے دیگر معنوں کے علاوہ ایک معنی A Georgian اور a kind of dog بھی دیے ہیں۔

☆گلڈانک کتا

ا سے فیلن نے bull dog کی تخریب قرار دیا ہے جو درست ہے لیکن اس کا املا اردو میں بالعموم ''گلڈانگ'' (یعنی آخر میں کاف کی بجائے گاف) کیا جاتا ہے، جیسا کہ اردو لغت بورڈ کی لغت میں شامل اسناد سے بھی ظاہر ہے۔

حواشی

۱۔ تعارف، مشمولہ Fallon's English-Urdu Dictionary ، ص ۱۰۔ چغتائی صاحب کے مطابق فیلن کا تذکرہ بہت کم کیا گیا ہے اور گریرسن کی مختصر تحریر (جس کا ترجمہ مولوی عبدالحق کی قواعدِ اردو کے دیباچے میں درج ہے) اور سی ای بک لینڈ کی Dictionary of Indian biography میں فیلن کے اجمالی ذکر کے علاوہ گارسیں دتاسی کی تحریروں سے بعض اشارے ملتے ہیں جن سے، بقول ان کے، محی الدین قادری زور نے معلومات اخذ کی ہیں (ص ۱۰۔۱۱)۔

۲۔ چغتائی، محمد اکرام، محولہ بالا، ص ۱۲۔

۳۔ ایضاً، ص ۱۳۔

۴۔ ایضاً۔ کتاب کے نام میں اضافی الفاظ یہ ہیں:

comprising many Law phrases and notes in addition to the Law phrases given in the general dictionary

۵۔ چغتائی ص ۱۴۔

۶۔ بک لینڈ، ص ۴۱۹۔۴۱۸

۷۔ اشفاق احمد، عرضِ ناشر، مشمولہ Fallon's English-Urdu Dictionary، ص ۲۰

۸۔ چغتائی، ص ۱۳۔

۹۔ اردو کے معروف فرانسیسی عالم گارسیں دتاسی (Garcin De Tassy) کو اردو میں بالعموم گارسیں کی بجائے گارساں لکھا جاتا ہے لیکن ڈاکٹر آغا افتخار حسین کے مطابق اس کا صحیح تلفظ گارسیں ہے۔ یورپ میں تحقیقی مطالعے، ص ۵، حاشیہ۔

۱۰۔ مقالاتِ گارساں دتاسی، ج ۱، ص ۲۱۶۔

۱۱۔ فیلن، Preface، ص xxiii

۱۲۔ ملاحظہ ہو امیر مینائی کا خط مشمولہ مکاتیبِ امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خان ثاقب، ص ۲۰۱۔

۱۳۔ A dictionary of Urdu, classical Hindi and English, Preface، ص iii

۱۴۔ مقدمہ، لغتِ کبیر، ج ۱، ص ۲۸۔۲۷

۱۵۔ اردو زبان اور لسانیات، ص ۲۶۱۔۲۶۲

۱۶۔ محولہ بالا، ص ۲۶۱۔

۱۷۔ ایضاً۔

۱۸۔ تقریظ، کتبِ لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج۲،ص۳

۱۹۔ اردو لغت نگاری: مستشرقین کا حصہ، اخبار اردو، اسلام آباد، جولائی ۱۹۹۹ء، ص۲۲۔

۲۰۔ ایضاً، ص۲۲۔۲۱

۲۱۔ کتب لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج۲،ص۱۸۔

۲۲۔ اردو لغت نویسی اور اہل انگلستان، مشمولہ افکار، کراچی، برطانیہ میں اردو نمبر، ص۱۶۲۔۱۶۱

۲۳۔ اردو لغت نویسی کا تنقیدی جائزہ، ص۵۹۔

۲۴۔ کتب لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج۲،ص۱۸۔

۲۵۔ لغت نگاری: اصول وقواعد، ص۶۔

فہرستِ اسنادِ محولہ

۱۔ احمد، اشفاق، عرضِ ناشر، مشمولہ Fallon's English-Urdu Dictionary، اردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع چہارم، ۱۹۹۳ء

۲۔ اردو لغت بورڈ، اردو لغت (تاریخی اصول پر) متفرق مجلدات، اردو لغت بورڈ، کراچی۔

۳۔ اسٹین گاس، ایف (Steingass, F.)، A comprehensive Persian-English dictionary، سنگ میل، لاہور، ۲۰۰۰ء۔

۴۔ افتخار حسین، آغا، یورپ میں تحقیقی مطالعے، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۷ء۔

۵۔ آزاد، نذیر، اردو لغت نگاری: مستشرقین کا حصہ، اخبار اردو، اسلام آباد، جولائی ۱۹۹۹ء۔

۶۔ آزاد، نذیر، لغت نگاری: اصول وقواعد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۲ء۔

۷۔ بک لینڈ، سی ای (Buckland, C. E.)، Dictionary of Indian biography، سنگ میل، لاہور، ۵ ۱۹۸ء۔

۸۔ پلیٹس، جان (Platts,John T) A dicctionary of Urdu, classical Hindi and English مطبوعہ منشی رام منوہر لال پبلشرز، دہلی، ۱۹۹۳ء۔

۹۔ ثاقب، احسن اللہ خان، مکاتیبِ امیر مینائی، مطبعۂ ادبیہ، لکھنؤ، طبع دوم، ۱۹۲۴ء۔

۱۰۔ چغتائی، محمد اکرام، تعارف، مشمولہ Fallon's English-Urdu Dictionary ، اردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع چہارم، ۱۹۹۳ء۔

۱۱۔ حسینی، ایس کے، اردو لغت نویسی اور اہل انگلستان، مشمولہ افکار، کراچی، برطانیہ میں اردو نمبر، ۱۹۸۱ء۔

۱۲۔ حقی، شان الحق، تقریظ، کتبِ لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج۲، (مصنفہ وارث سرہندی) مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء۔

۱۳۔ دتاسی، گارسیں، (De Tassy, Garcin)، (مترجمہ یوسف حسین خان) مقالاتِ گارساں دتاسی، ج۱، انجمن ترقی اردو، کراچی، طبع دوم، ۱۹۶۴ء۔
۱۴۔ سرہندی، وارث، کتبِ لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ، ج۲، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء
۱۵۔ عبدالحق، مولوی، لغتِ کبیر، ج۱، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۷۳ء۔
۱۶۔ فیلن، ایس۔ڈبلیو، (A new Hindustani-English dictionary, (Fallon, S. W. مطبوعہ قومی کونسل برائے فروغ اردو، دہلی، ۲۰۰۴ء۔
۱۷۔ نارنگ، گوپی چند، اردو زبان اور لسانیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء

❁.....❁.....❁

کامیاب ادارت کی ایک روشن مثال: مرزا ادیب

ڈاکٹر شگفتہ حسین*

Abstract:

Mirza Adeeb was a very well known short-story and drama writer. But a few people know that he was a successful editor of a literary Urdu journal named Adab-e-Latif. Adab-e-Latif started its publication in March 1935 from Lahore. Mirza Adeeb joined it in September 1935 and introduced it in literary circles. He did a wonderful job and made the journal an organ of Urdu Progressive Writers. He left it in August 1940 due to some unavoidable circumstances. In 1949 this journal was facing crisis and was in a very bad shape. Again Mirza Adeeb offered his shoulders and took the responsibility of its editorship. He remained there till July 1962. During his two times stay Mirza Adeeb introduced many new short story writers and poets who are now big names of Urdu literature. Adab-e-Latif was a trend setter journal but when he left it, it became an experimental lab for many editors to come and go. Still Adab-e-Latif is waiting for some Mirza Adeeb.

ادب کی دنیا میں اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ادیب کی شخصیت کا کوئی ایک پہلو اتنا اُبھر کر سامنے آجاتا ہے کہ اس کے فن اور شخصیت کی دیگر جہتیں یا تو قطعی نظر انداز کر دی جاتی ہیں یا پھر ادبی مورخ انہیں قابلِ اعتنا نہیں جانتا۔ مرزا ادیب کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا۔ ایک زمانے میں ''صحرا نورد کے خطوط'' اور ''صحرا نورد کے رومان'' نے انہیں بے حد شہرت بخشی۔ اپنے ڈراموں کے حوالے سے بھی وہ خاصے مقبول رہے۔ لیکن بہت کم لوگ جانتے ہوں گے کہ وہ ایک ایسے اردو جریدے کی مسندِ ادارت پر فائز رہے جسے یہ اعزاز حاصل ہے کہ مارچ ۱۹۳۵ سے لے کر آج تک یہ پرچہ لاہور سے شائع ہو رہا ہے۔ یہ جریدہ ماہنامہ ادبِ لطیف ہے۔ مرزا ادیب اس پرچے سے ستمبر ۱۹۳۵ سے اگست ۱۹۴۰ء تک اور پھر مارچ ۱۹۴۹ئسے جولائی ۱۹۶۲ تک وابستہ رہے۔ ادبِ لطیف کے دیگر مدیران کے مقابلے میں ان

* صدر شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی برائے خواتین، ملتان۔

کا دورِ وابستگی طویل ترین ہے۔خود کہتے ہیں۔

''جب میں ادبِ لطیف کے دفتر میں پہنچا تھا تو بال سیاہ تھے جب اٹھا تو جھکی کمر اور سفید بالوں کے ساتھ باہر آیا''۔(۱)

صباحت صبا نے اپنے ایم اے کے مقالے میں تحریر کیا ہے کہ انہوں نے جون ۱۹۳۵ء میں ادارت سنبھالی (۲)،جبکہ خود مرزا ادیب اپنی سوانح عمری میں لکھتے ہیں کہ ۳۵،کا سن اپنے آخری دور کی طرف رواں تھا جب ان کی کالج کی تعلیم مکمل ہوئی اور انہوں نے ادارت کی ذمہ داری اپنی تعلیم مکمل ہونے کے بعد سنبھالی (۳)۔لیکن حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے ستمبر ۱۹۳۵ء میں ادبِ لطیف کی ادارت کی ذمہ داری اٹھائی۔ کیونکہ اگست ۱۹۳۵ء شمارہ-۶ جلد-۱ کی فہرست میں انہیں ''رکن ادارہ ادبِ لطیف'' تحریر کیا گیا اور ادارے میں خوش آمدید کہا گیا تھا اور ستمبر ۱۹۳۵،شمارہ-۵ جلد-۱ کے پرچے پر تحریر تھا، ''ادارہ تحریر: چوہدری برکت علی،مرزا ادیب بی۔اے''۔

ادبِ لطیف نے ہمایوں، عالم گیر اور نیرنگِ خیال جیسے شاندار ادبی پرچوں کی موجودگی میں اپنے اجراء کا آغاز کیا تھا۔ابتدائی چند ایک پرچے تو قطعی ایسے نہ تھے کہ ادبی دنیا چونک پڑتی لیکن مرزا ادیب کا دورِ ادارت شروع ہوا تو دسمبر ۱۹۳۵ء میں ادبِ لطیف کا پہلا سالنامہ منظرِ عام پر آیا جس میں افسانہ،مضمون، ڈرامہ،شاعری، ترجمہ سبھی کچھ شامل تھا۔مرزا ادیب کی کامیابی یہ بھی تھی کہ اس میں اس عہد کے معروف لکھنے والوں مثلاً مولانا ظفر علی خان، نواب فصاحت جنگ،احسن مارہروی،احسان دانش، سیماب اکبر آبادی،اختر انصاری،قاضی عبدالغفار اور حکیم احمد شجاع کی تخلیقات شائع ہوئیں۔

یہ وہ دور تھا جب ایک طرف تو ٹیگور یت نے افسانے اور شاعری کو اپنے سحر میں گرفتار کر رکھا تھا تو دوسری طرف مارکسی خیالات کا بھی چرچا ہو رہا تھا۔اس کے ساتھ ساتھ اردو ہندی کا قضیہ بھی چل رہا تھا چنانچہ مرزا ادیب نے ادبِ لطیف میں ان تمام رجحانات اور مسائل کو شامل کیا۔انہی کی کوششوں سے یہ پرچہ ادبی حلقوں میں بھی جانا جانے اور ادبا و شعرا کی توجہ کا مرکز بننے لگا وگرنہ یہی ادبِ لطیف تھا جس کے ابتدائی پرچوں کے بارے میں نیرنگ خیال میں یہ رائے دی گئی تھی کہ چونکہ تعلیمی ضروریات کا زیادہ لحاظ رکھا جاتا ہے اس لیے مدارس میں مقبول ہوگا(۴)۔مرزا ادیب نے شعوری سطح پر کوشش کی کہ وہ اس پرچے کو عالمگیر ہمایوں،ادبی دنیا اور نیرنگِ خیال کا ہم پلہ ثابت کریں۔۱۹۳۹ء کے آخر تک مرزا ادیب کو باری علیگ،صوفی تبسم،عبدالمجید سالک،اختر اورینوی،عندلیب شادانی اور افسر صدیقی وغیرہ کا قلمی تعاون حاصل رہا اور ان کے تحقیقی و تنقیدی مضامین پرچے میں طبع ہوتے رہے۔ جبکہ شاعری میں فراق، جوش، احسان دانش، احمد ندیم قاسمی، فیض، مجاز اور جذبی جیسے شعراء کا کلام ادبِ لطیف کو گرماتا رہا۔یہاں ایک اچھی بات بھی ہوئی کہ مرزا ادیب اپنے مزاج کے اعتبار سے رومانویت سے زیادہ قریب تھے لیکن چونکہ ان کا رویہ ہمیشہ معتدل رہا لہٰذا اشتراکیت اور ترقی پسند خیالات کی جو نئی ہوا چل رہی تھی انہوں نے اسے

بھی پرچے میں نمایاں حیثیت دی۔ چوہدری برکت علی جو مالکِ جریدہ تھے اچھے کاروباری بھی تھے وہ بھی زمانے کی روش کو بھانپ رہے تھے انہوں نے بھی اعتراض نہ کیا اور آہستہ آہستہ ادبِ لطیف ترقی پسند تحریک کا ترجمان بن گیا۔ اب اس کی پیشانی پر درج ہوتا تھا کہ یہ پرچہ ترقی پسندوں کا آرگن ہے۔ چنانچہ ایسی شاعری پرچے کی زینت بننے لگی جو آزادی، غلامی سے نفرت اور بندۂ مزدور کے تلخ اوقات کی عکاس تھی۔ افسانے کی دنیا کے نامور نام جو اپنے ترقی پسند خیالات کے لیے معروف تھے مثلاً اوپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی، علی عباس اور کرشن چندر وغیرہ تواتر سے شائع ہونے لگے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ مرزا ادیب معتدل مزاج کے حامل تھے سوانہوں نے قاضی عبدالغفار، صادق الخیری، شفیق الرحمٰن، مسز عبدالقادر اور حجاب امتیاز علی وغیرہ کو بھی نمایاں اہمیت دی ادبِ لطیف میں چھپنے والے افسانے کے بارے میں مرزا ادیب کا کہنا تھا کہ:۔

> ''افسانہ نہ صرف عاشقانہ جذبات کے رنگین طرزِ نگارش میں اظہار کا نام نہیں ہے، افسانہ زندگی کے کسی نہ کسی پہلو کی نفسیاتی تحلیل سے عبارت ہے''(۵)

مرزا ادیب کے پہلے دورِ ادارت میں قاضی عبدالغفار کا افسانہ ''تین پیسے کی چھوکری'' (سالنامہ دسمبر ۱۹۳۶ء جلد-۴ شمارہ-۴)، علی عباس حسینی کا ''سماج کی بھینٹ'' (افسانہ نمبر ۱۹۳۷ء جلد-۵ شمارہ-۵) اوپندر ناتھ اشک کا ''پاپی'' (سالنامہ دسمبر ۱۹۳۶ء جلد-۴ شمارہ-۴) اور بیدی کا ''تلادان'' (افسانہ نمبر ستمبر ۱۹۳۹ء جلد-۱۰، شمارہ-۱) جیسے خوبصورت نئے رجحان کی نمائندگی کرتے افسانے طبع ہوئے۔ مرزا ادیب کا کہنا تھا کہ:۔

> ''موجودہ دور میں ہمیں ایسے ادب کی اشد ضرورت ہے جو صحت مند، توانا اور زندگی بخش ہو۔۔۔۔۔ ادب اپنے دور کا آئینہ ہوتا ہے اور موجودہ دور جانکنی کی سی کیفیت میں مبتلا ہے اس لیے موجودہ ادب کے سینے میں جہاں جہاں خوں فشاں سرخ زخم دکھائی دے رہے ہیں وہاں اس کی گہرائیوں میں بغاوت و انقلاب کے آتشیں شعلے بھڑک رہے ہیں یہی تصویر ہے ہمارے نئے ادب کی''(۶)

مارچ ۱۹۴۰ء (جلد-۱۱، شمارہ-۱) کے پرچے میں مرزا ادیب نے انتہائی جرأت کا مظاہرہ کرتے ہوئے باری علیگ کی کتاب ''کمپنی کی حکومت ہندوستان میں'' پر عطاء اللہ پالوی کا مضمون ''کمپنی کی حکومت ہندوستان میں۔۔ میری نظر میں'' طبع کیا اور اس مضمون میں جوش ملیح آبادی کی نظم ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں سے'' کے اقتباس بھی طبع کر دیئے۔ نتیجہ ظاہر تھا کہ حکومت نے ادبِ لطیف اور پریس سے مبلغ دو ہزار کی رقم بطور ضمانت طلب کر لی۔ ضمانت جمع کرا دی گئی لیکن جون کا پرچہ شائع نہ ہو سکا انہی دنوں مرزا ادیب کے مالکان سے پرچے کے گیٹ اپ کے سلسلے میں کچھ اختلافات ہوئے اور ستمبر ۱۹۴۰ء میں انہوں نے ادارت سے استعفیٰ دے دیا۔

مرزا ادیب کی ادبِ لطیف کی ادارت کا دوسرا دور مارچ ۱۹۴۹ء سے شروع ہوتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب پرچہ پچھلے چھ ماہ سے حکومتِ پاکستان نے جبراً بند کر رکھا تھا۔ پاکستان کو وجود میں آئے دو سال ہو چکے تھے اور ادب سے اسلامی

اور پاکستانی ہونے کا تقاضا کیا جارہا تھا۔ادبِ لطیف اور ترقی پسند تحریک کے درمیان بھی اختلافات کا ایک سلسلہ شروع ہوگیا تھا۔حالانکہ دیکھا جائے تو اس وقت ادبِ لطیف ترقی پسند ادب کا بہترین ترجمان بن چکا تھا۔مرزا حامد بیگ کا خیال ہے کہ:

''نقوش اور ادبِ لطیف کے مالکان نے خوف زدہ ہوکر اپنے پرچوں کو انجمن ترقی پسند مصنفین کی مزاحمتی تحریروں کا آرگن بنانے سے معذوری ظاہر کردی''(۷)

لیکن مرزا حامد بیگ کے خیال کے برعکس مرزا ادیب کا عزم یہ تھا کہ:۔

''ادبِ لطیف کی وہی روش ہے جو پہلے تھی یعنی ترقی پسندانہ میلانات کی نشر واشاعت، صحت منداور صالح ادب کی تبلیغ اور اس معاملے میں ہر جائز اور خوددارانہ طریقے سے حکومت کے ساتھ تعاون''(۸)

۱۹۵۰ء کی دہائی میں نظم اور غزل کے لہجے میں جو تبدیلی آرہی تھی، مرزا ادیب نے اس کے لیے اپنے پرچے کے دروا کردیئے۔نئی جہتیں، نئے انداز، نیا ملک، نئی حکومت، آزادی کا واویلا لیکن اس کے پردے میں جبر کی گھٹن نمایاں۔صبح آئی تو تھی لیکن برائے نام، ورنہ وہی رات کا اندھیرا تھا۔ادبِ لطیف دوسرے جرائد مثلاً نقوش اور ماہِ نو کی طرح خاموش نہیں رہا۔احتجاج کرتا رہا۔اس دور کے نظم کی دنیا کے تمام معروف ناموں کا تعاون مرزا ادیب کو حاصل رہا۔مثلاً بلراج کومل، باقی صدیقی، ن۔م۔راشد، فیض، مجید امجد، میراجی، منیر نیازی، قتیل شفائی، خاطر غزنوی، مصطفیٰ زیدی، احمد ندیم قاسمی، قیوم نظر، ظہور نظر، یوسف ظفر، احمد راہی ابن انشاء عارف عبدالمتین وغیرہ وغیرہ۔اردو ادب کے قارئین جانتے ہیں کہ یہ تمام نظم گو شعراء جدید شاعری کی مختلف جہتوں کے خالق ہیں اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ادبِ لطیف مرزا ادیب کی سربراہی میں اردو کا بہترین ادب پیش کررہا تھا۔نظم کے ساتھ ساتھ یہ غزل کے بھی انتہائی عروج کا دور تھا۔اداجعفری، جگن ناتھ آزاد، ناصر کاظمی، غلام ربانی تاباں، مجاز، جذبی، فراق، سیف الدین سیف، شہزاد احمد، شاد عارفی وغیرہ کی خوبصورت تخلیقات ادبِ لطیف کی مقبولیت کو دوچند کررہی تھیں۔فیض احمد فیض کی تو کئی غزلیں تدوین سے پہلے مرزا ادیب نے طبع کیں۔افسانے میں وہ صرف ترقی پسند افسانہ نگاروں تک محدود نہیں رہے انہوں نے اشفاق احمد، دیویندر اسر، انتظار حسین، جیلانی بانو، وقار لطیف، بانو قدسیہ، ممتاز مفتی، خالدہ اصغر، انور سجاد، افضال ثانی جیسے غیر ترقی پسند افسانہ نگاروں کو بھی پرچے کی زینت بنایا۔تنقید، ڈرامہ، دوہا، گیت، سانیٹ، تراجم غرض ادب کی ہر صنف مرزا ادیب کی توجہ کا مرکز رہی۔ڈرامہ تو چونکہ خود ان کی اپنی پسندیدہ صنف بھی تھا اس لیے تقریباً ہر پرچے میں ڈرامہ ضرور شامل رہا اور انہوں نے ڈرامہ نمبر بھی شائع کئے۔مرزا ادیب کے بعد جب انتظار حسین ادبِ لطیف کے مدیر بنے تو ڈرامہ کا باب بند ہوگیا۔

انشائیہ کی صنف کی ابتدا بھی ادبِ لطیف کے صفحات ہی سے ہوتی ہے اور دور یہی مرزا ادیب کا ہے۔ان کے اداریوں میں یہ بحث موجود ہے کہ اس صنف کو کیا نام دیا جائے۔انشائے لطیف سے لطیف پارہ اور لطیف پارے سے انشائیہ تک کا سفر ادبِ لطیف ہی میں طے ہوا ہے(۹)۔تنقید میں بیشتر مرزا ادیب نے ترقی پسندانہ رجحانات کی

حوصلہ افزائی کی۔ یہ تنقید نظری بھی تھی، عملی بھی، شخصی بھی تھی اور صنفی بھی۔ لیکن ممتاز حسین، عبادت بریلوی، احتشام حسین، مجتبیٰ حسین وغیرہ جیسے ترقی پسند ناقدین کے ساتھ سید عابد علی عابد، ممتاز شیریں، حسن عسکری، مظفر علی سید جیسے ناقدین کی تنقیدی آراء کو بھی مرزا ادیب یکساں اہمیت دیتے رہے۔

ایک اچھے مدیر کی نمایاں خوبی یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنے قارئین کے ذہن میں سوالات کو جنم دے اور پھر ان سوالات سے ابھرنے والی تشنگی کو سیراب بھی کرے۔ مرزا ادیب نے یہ کام اپنے اداریوں اور دو سلسلوں سے لیا۔ انہوں نے اپنے دوسرے دورِ ادارت میں ''افکار و مسائل'' اور ''گردوپیش'' کے عنوان سے چلنے والے دو سلسلوں اور اداریوں میں ملکی، ادبی، لسانی ہر طرح کے مسائل کو زیرِ بحث لا کر قارئین کو مطمئن کرنے کی کوشش کی۔

نئے نئے سلسلے شروع کرنے کے ساتھ ساتھ مرزا ادیب نے نئے لکھنے والوں کی بھی خوب حوصلہ افزائی کی اور سچ تو یہ ہے کہ اردو ادب کے کئی معروف ادیبوں کو سب سے پہلے مرزا ادیب نے ہی ادبِ لطیف میں طبع کیا اور نہ صرف طبع کیا بلکہ اچھے لفظوں میں ان کا تعارف کرایا۔ ان کی خوبیوں کو سراہا اور ان کی کمزوریوں کی نشان دہی کی۔ پھر ان کے شاندار مستقبل کی پیشن گوئی کی جو حرف بہ حرف سچ ثابت ہوئی۔ اپنے پہلے دور میں انہوں نے باری علیگ، جیلانی بانو، اقبال متین، شکیلہ اختر، انور کمال، مجید امجد، کنہیا لال کپور، گوپال متل اور ابو سعید کو متعارف کرایا جبکہ دوسرے دور میں غلام جیلانی، وقار لطیف، حمید کاشمیری، بانو قدسیہ، صادق حسین، شام ملک، مسعود مفتی، وقار بن الٰہی، عبدالسلام، پی۔ سی منظر، خالدہ حسین، نصرت یٰسین، شاہدہ زریں، افضال ثانی اور رشید امجد کو ادبی دنیا کی چکا چوند میں لے کر آئے۔ عام طور پر جریدوں کے مدیر نئے تخلیق کاروں کو طبع کرنے سے کتراتے ہیں لیکن اگر مرزا ادیب جیسی جوہری والی سوجھ بوجھ ہو تو مایوسی نہیں ہوتی۔ انہوں نے اکتوبر نومبر ۱۹۵۴ء کے ڈرامہ نمبر میں سید عابد علی عابد سے ڈرامہ لکھوایا۔ ان کا کہنا ہے کہ عابد صاحب ریڈیو پر فیچر لکھنے والوں میں سے تھے اور فیچر لکھنے اور ڈرامہ لکھنے میں بہت فرق ہے (۱۰)۔ لیکن انہوں نے یہ کام بھی کرا لیا اور کامیاب رہے۔

مرزا ادیب نے اپنے طویل دورِ ادارت میں ادبِ لطیف کو جس مقام پر پہنچا دیا اس کا اعتراف سید ضمیر جعفری نے خوبصورت انداز میں کیا اور مرزا ادیب کو لاہور کے چند اولین ادبی بجلی گھروں میں شمار کرتے ہوئے یہ بھی تسلیم کیا کہ اس جریدے کی ادبی اہمیت و انفرادیت انہی کی ادارت میں قائم ہوئی اور انہوں نے ادبِ لطیف کو ادیبوں کا میگنا کارٹا بنا دیا ہے (۱۱)۔ مرزا ادیب نے چوہدری برکت علی کی رفاقت میں بہت اچھا وقت گزارا اور اگست ۱۹۵۲ء میں ان کی وفات کے دس سال بعد تک وہ چوہدری افتخار علی کے ساتھ بھی کام کرتے رہے۔ بظاہر تو سب ٹھیک تھا لیکن درونِ خانہ حالات میں تبدیلی آ رہی تھی۔ اپنے آخری اداریے میں مرزا ادیب نے چوہدری افتخار علی کا شکریہ تو ادا کیا لیکن یہ بھی بتا دیا کہ جریدے کے مالک اپنے مدیر کی پالیسی سے غیر مطمئن تھے (۱۲)۔ اپنی آپ بیتی میں بھی ماضی کو یاد کرتے ہیں لکھتے ہیں:

''میں محسوس کرنے لگا کہ کام بقدر حوصلہ نہیں کر رہا۔ پرچے کے معیار کو بلند رکھنا میری خواہش کے تو بہت قریب ہے مگر جو ذرائع مجھے حاصل ہیں ان سے بہت دور ہے۔ دل میں ہمہ وقت ایک کشمکش سی ہونے لگی۔ آخر کار ادبِ لطیف سے الگ ہو گیا''(۱۳)۔

مرزا ادیب ادبِ لطیف سے کیا الگ ہوئے کہ پھر نئے نئے مدیروں کی آمد و رفت کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ وہ پرچہ کہ ترقی پسندی جس کی پہچان تھی اب اس میں ترقی پسند ادیبوں اور ان کی تخلیقات کا داخلہ بند ہو گیا۔ یہ پرچہ مختلف مدیروں کے لیے تجربہ گاہ تھا کسی نے اسے صرف نثر کا پرچہ بنا دیا اور کسی نے اسے صرف شاعروں کی آماجگاہ بنا دیا۔ ادب لطیف آج بھی لاہور سے صدیقہ بیگم کی زیرِ ادارت طبع ہو رہا ہے۔ لیکن ۱۹۳۵ء سے مسلسل شائع ہونے کا اعزاز حاصل ہونے کے باوجود اسے وہ شان میسر نہیں جو مرزا ادیب، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی، فیض احمد فیض اور عارف عبدالمتین جیسے مدیروں نے اسے اپنی روز و شب کی محنت اور توجہ سے عطا کی تھی۔

حوالہ جات

۱۔ ''ادیبوں کے ادیب''، ''انٹرویو، مرزا ادیب''، پینل: خالد یزدانی، روزنامہ پاکستان، لاہور، سنڈے میگزین، ۲۴ فروری ۱۹۹۹ء، ص۱۲۔

۲۔ صباحت صبا، ''ماہنامہ ادب لطیف، چالیس سالہ اجمالی جائزہ''، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم اے ابلاغیات، مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور، مارچ ۳۵ء تا ۷۵ء، ص۵۰۔

۳۔ مرزا ادیب، ''مٹی کا دیا''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۴ء، ص۳۲۶۔

۴۔ ''مقتدر مؤقر رسائل و جرائد کی آرا کے اقتباسات''، مشمولہ، ادبِ لطیف، جلد-۲، شمارہ-۱، ستمبر ۱۹۳۵ء، ص۲۔

۵۔ مرزا ادیب، ''نذرِ اولین'' (اداریہ) ادب لطیف، جلد-۳، شمارہ-۷، ستمبر ۱۹۳۶ء، ص۴۔

۶۔ مرزا ادیب، ''اشارات'' (اداریہ) ادبِ لطیف، (سالنامہ) جلد-۱۰، شمارہ: ۵-۴، دسمبر جنوری ۴۰-۱۹۳۹ء، ص۴

۷۔ مرزا حامد بیگ، ''خرد افروزی اور پاکستانی ادب''، مشمولہ فنون، لاہور، شمارہ ۴۷-۴۸، مئی اگست/ستمبر۔ دسمبر، ۱۹۹۶ء، ص۶۴

۸۔ مرزا ادیب، ''حرفِ اول'' (اداریہ) ادب لطیف، جلد-۲۷، شمارہ-۶، مارچ ۴۹، ص۷۔

۹۔ مرزا ادیب، ''پیرایۂ آغاز'' (اداریہ) ادبِ لطیف، مارچ ۱۹۵۶ء، جلد-۳۷، شمارہ-۲، ص۳

۱۰۔ مرزا ادیب، ''پچاس برسوں میں ڈرامے کے اتار چڑھاؤ'' گفتگو، مشمولہ ادبِ لطیف، گولڈن جوبلی نمبر، جلد-۵۲، شمارہ ۱۲-۱۱، نومبر دسمبر ۱۹۸۲ء، ص۴۴۰۔

۱۱۔ سید ضمیر جعفری ''اردو ادب کا بجلی گھر''، مشمولہ ادب لطیف، جلد-۵۶، شمارہ-۶، جون ۱۹۹۱ء، ص۳۱۔

۱۲۔ مرزا ادیب، ''پیرایۂ آغاز'' (اداریہ) ادب لطیف، جلد-۵، شمارہ-۷، جولائی ۱۹۶۲ء، ص۳۔

۱۳۔ مرزا ادیب، ''مٹی کا دیا''، ص۳۷۵

❁.....❁.....❁

ہاجرہ مسرور کے افسانوں کی فکری جہات

خالد جاوید*

ڈاکٹر انوار احمد**

ڈاکٹر قاضی عابد***

Abstract:

The article argues the contributions of Hajra Masroor's short stories in Urdu fiction. Hajra Masroor is, undoubtedly, one of the top ranking Urdu short story writers. Starting her literary career alongwith her elder sister,Khadija Mastoor. Hajra's insight into middle and lower middle class life and life in the feudal rural areas has produced some great, touching Urdu short stories.In spite of her passion for detail most of her work is enjoyable reading and thought provoking.

ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اردو افسانے کو ماورائی قصّے کہانیوں،طلسماتی فضا،آرائشی محفلوں کی روایتی قدروں اور رومانوی داستانوں سے نکال کر حقیقت کی دنیا کی سیر کرائی اور زندگی کی پیچیدگیوں ،الجھنوں، مسائل،انسانی رشتوں اور رویّوں نیز دیگر مذہبی،معاشی،اقتصادی،معاشرتی اور سیاسی پہلوؤں کے حوالے سے نئے نئے موضوعات سے روشناس کرایا اور افسانے کو زندگی کے قریب تر کر دیا اور افسانے میں تخیّل اور رنگ آمیزی کے اثر

* پی ایچ ڈی، ریسرچ سکالر، شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

** سابق پروفیسر (ایمی نینٹ) شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

*** شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

کومحدود کرتے ہوئے افسانوی کرداروں کے ذریعے چلتی پھرتی زندگی کا عکس پیش کیا۔ان افسانہ نگاروں نے فکری اورفنّی سطح پر نہ صرف اپنا کردار ادا کیا بلکہ اسے بامِ عروج تک پہنچانے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔ان کی فکری جدوجہد کی بدولت افسانہ صرف نصف صدی کے مختصر عرصے میں اردو ادب میں دیگر اصنافِ ادب سے آگے نکل گیا۔اس کی وجہ افسانے کی عملی زندگی سے جڑت اور موجودہ وسائل ومسائلِ زندگی کا اس میں تذکرہ اسے حقیقی زندگی کے قریب لے آیا۔

حجاب امتیازعلی،ڈاکٹر رشید جہاں،عصمت چغتائی،قرۃ العین حیدر،صدیقہ بیگم سیوہاروی،بانو قدسیہ، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور،جیلانی بانو، واجدہ تبسم ،جمیلہ ہاشمی اور ممتازشیریں جیسی خواتین افسانہ نگاروں نے مردافسانہ نگاروں کے شانہ بشانہ افسانے کی تخلیق میں اپنا کردار ادا کیا اور خانگی زندگی کے مسائل اور الجھنوں کے علاوہ نچلے اور متوسّط طبقے کی بھرپور عکاسی کرتے ہوئے متنوّع کرداروں کے ذریعے زندگی کے نشیب وفراز کی کہانی بیان کی۔مزدوروں،کسانوں،کاریگروں اور پسے ہوئے طبقے کے حقوق افسانے کا موضوع بنے۔معاشرتی مساوات کے ساتھ ساتھ عورت کے مقام ومرتبے،خاندان اور معاشرے میں اس کی حیثیت اور اہمیّت کے حوالے سے افسانے تخلیق کیے گئے حتیٰ کہ جنسی موضوعات بھی افسانوی ادب میں دکھائی دینے لگے۔اس طرح افسانے کے موضوعات میں زندہ کرداروں کی بدولت لمحہ موجود کی سرگزشت سنائی دینے لگی۔

ہاجرہ مسرور(۱۷جنوری۱۹۲۹ء۔۱۵ستمبر۲۰۱۲ء) کا موضوع ابتدا ہی سے حقیقی زندگی رہا جس کا ثبوت ان کا سب سے پہلا افسانہ 'لاوارث لاش' ہے جو بچوں کے کسی رسالے میں ہ۔م کے نام سے ۱۹۴۱ء میں چھپا۔یہ افسانہ ایک فقیر سے متعلق تھا جس نے اپنی زندگی سڑک پر گزار دی اور سڑک پر ہی مر گیا(۱) صرف بارہ سال کی عمر میں ننھے ذہن نے فقیر کی غربت اور اس کی ناآسودگی کو شدّت سے محسوس کیا اور اسے افسانے کی شکل دی۔ہاجرہ مسرور نے موضوعات عام زندگی سے لئے ہیں۔متوسّط اور نچلے طبقے کی نفسیاتی الجھنوں اور مسائل کو مشاہدے کی گہرائی اور بے باکی سے طنزیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''چرکے'' ۱۹۴۴ء میں چھپا۔اس مجموعے کے سب افسانوں کے موضوعات اور کہانیاں حقیقی زندگی کی غمازی کرتے عنوانات اور موضوعات('ملمع'،'موہنی'،'سہارا'،'اندھیرے میں' ، 'کدھر'،'عورت'،'بھنورا'،'تھپڑ'، 'معصوم محبت'، 'ڈھونگ' ، 'خاک'،'بچپن اور جوانی' اور 'چاند') لیے ہوئے ہیں جو ہاجرہ مسرور کی عملی زندگی سے وابستگی کا پتہ دیتے ہیں۔گویا ان کے فن اور فکر کی اٹھان ہی موجودہ زندگی سے ہوئی۔ان کے افسانوی مجموعے ''چرکے'' پر تبصرہ کرتے ہوئے پروفیسر سید وقار عظیم رقمطراز ہیں۔

''فنّی اعتبار سے ان کہانیوں کی حیثیت کچّی اور نارس کلیوں کی سی ہے جو جاذبِ نظر ہونے کے باوجود، اپنی شگفتگی، شادابی اور عطر بیزی کو کسی راز کی طرح سینے میں چھپائے صحیح وقت کی منتظر رہتی ہیں۔ ہاجرہ مسرور میں اچھی افسانہ نگار بننے کی ساری صلاحیتیں ہیں اور مجھے یقین ہے کہ وقت ان صلاحیتوں کو ابھارے گا، ان میں جلا دے گا اور افسانہ نگار کی شاعرانہ فطرت افسانے میں اپنے لئے ایک لطیف انداز پیدا کرے گی۔''(۲)

ہاجرہ مسرور نے پسماندہ طبقے کی محرومیوں ،غربت ،بھوک ،افلاس،نفسیاتی الجھنوں اور سماجی وجنسی رویّوں کو قریب سے دیکھا اور سماج کے نچلے طبقے کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا۔افسانہ 'کتّے' بھوک،غربت وافلاس اور جنسی بھوک کا حسین امتزاج نظر آتا ہے۔افسانہ 'کوٹھی،کوٹھڑی' اور 'ایک کہانی بڑی پرانی' عورت کی بے بسی، مجبوری، غربت اور امارت کے فرق کا خوبصورت اور کامیاب عکاس ہے۔تہذیبی اقدار، روایات، رکھ رکھاؤ اور خاندانی وضعداری کے خاتمے اور اس کی جگہ کمرشلزم کے آجانے کی صورتِ حال کا کامیاب اظہار افسانہ 'مول تول' اور 'اسٹینڈرڈ' میں ہوتا ہے۔

'راجہ ہل' ایک شاہکار افسانے کا درجہ رکھتا ہے جسے ہاجرہ مسرور نے اپنے تخلیقی شعور کی بدولت پاکستانی افسر شاہی کے مکروفریب اور پنجاب کی دیہی معاشرت کے پس منظر میں اعلیٰ تخلیقی نمونہ بنا دیا ہے۔ یہ افسانہ کسان طبقے کی بے بسی اور کم فہمی کی کہانی ہے جو جاگیردار، کاشتکار، سرمایہ دار طبقے اور افسر شاہی کے ہاتھوں کٹھ پتلی بنا ہوا تھا۔ خاندانی جھگڑوں اور سماجی رشتوں میں نفسانفسی کی بہترین تصویریں ہمیں ان کے افسانوں 'صندوقچہ' اور 'آپ ہی کی دنیا کا ذکر ہے' میں ملتی ہیں۔افسانہ 'تل اوٹ پہاڑ' میں انہوں نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ گھر میں موجود بڑوں، خاص طور پر والدین کی حرکات وسکنات کا بچوں پر خاص اثر پڑتا ہے اس لیے انہیں محتاط روّیہ اختیار کرنا چاہیے۔'چاند کے دوسری طرف' بے جوڑ شادیوں، رشتہ داروں کے رویّوں، لڑکی اور لڑکے کی رضامندی کی پروا نہ کرنا، والدین کے رویّوں اور احساسات، ان کی جہالت، غم وغصہ، کم فہمی اور جھنجھلاہٹ کا آئینہ دار ہے۔کاروباری حضرات کی ظاہری شان وشوکت، تصنّع وبناوٹ، دکھاوا، لاقانونیت اور اخلاقی گراوٹ کو انہوں نے افسانہ 'اسٹینڈرڈ' میں بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔'چراغ کی لو' طبقاتی کشمکش، معاشی بدحالی، کسمپرسی اور ناداری و غربت کی عمدہ مثال ہے۔وہ لکھتی ہیں۔

''روٹیوں کو ترستی، کپڑے کو بلکتی اور حکیم کا نسخہ پینے کو سسکتی ہوئی اچھن کی ماں ایک دم پچیس روپے کا کفن پہن کر زمین میں جا چھپی۔''(۳)

سرمایہ دار اور جاگیردار طبقے کی مکّاریوں، چالبازیوں اور ذہنی تعصّب کا شکاریوں تو نچلے طبقے کے تمام افراد ہوتے ہیں مگر عورت کو ان کے ظلم وستم کا خاص طور پر سامنا کرنا پڑتا ہے۔عورت کی نہ صرف خوشیاں اور غم بلکہ پوری زندگی کی باگ ڈور ان کے ہاتھ میں ہوتی ہے۔اس موضوع پر کامیاب افسانے 'کنیز'، 'اندھیرے اجالے' اور 'بھاگ بھری' مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں اور کبھی کبھی عورت ہی عورت پر ظلم روا رکھتی ہے۔جاگیردار ملک جی کے 'بھاگ بھری' کو اپنی جنسی ہوس کا نشانہ بنانے پر جب اس کی ماں جاگیردارنی سے احتجاج کرتی ہے تو اس پر وہ سارا الزام 'بھاگ بھری' پر دھرتی ہے اور ماں کے زیادہ واویلا کرنے پر ملکانی اس پر بھی بدکردار ہونے کا الزام عائد کرتی ہے۔

''تیری لڑکی خود مستانی ہوئی ہے۔تو لیہ رکھ کر وہاں رکی کیوں؟ مرد ہے کیا کرے۔۔۔
بڑی بیٹی کی عزت کی دہائی دینے والی آئی۔وہ دن بھول گئی جب تیرا خاوند کھیتوں
پر ہوتا تھا اور تو ملک جی کی بیٹھک میں ہوتی۔''(۴)

ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں کہیں کہیں جنسی پس منظر میں مرد کی ہوس نا کی اور عورت کی مظلومیت کی داستان بھی سنائی دیتی ہے اس کی مثالیں 'دلال'، 'راکھ'، 'تل اوٹ پہاڑ' اور 'کمینی' دی جاسکتی ہیں۔افسانہ 'بندر کا گھاؤ' معاشرتی جبر کا عکاس قرار دیا جاسکتا ہے جس میں ایک لڑکی کے فطری جذبات اور احساسات کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ لڑکوں کی لڑکیوں پر فوقیت سے معاشرے کی ذہنی پستی کا اظہار بھی ہوتا ہے۔جب ایک ماں اپنی لڑکی کو 'رنڈی' اور بھائی اپنی چھوٹی بہن کو 'بدمعاش' کہنے پر بھی شرم محسوس نہیں کرتے۔لڑکے کو ہر قسم کی آزادی حاصل ہوتی ہے جبکہ لڑکی پر تمام پابندیاں عائد ہوتی ہیں اور لڑکی کو ناکردہ گناہ کی سزا بھگتنی پڑتی ہے تو اسے گھر والے بھی بندروں کے خوخیانے کی طرح محسوس ہوتے ہیں۔

''اس کے کانوں میں گھر والوں کے بڑبڑانے اور بندروں کے خوخیانے کی آوازیں
لوہے کی گرم گرم سلاخوں کی مانند اترتی معلوم ہو رہی تھیں ''بندر اور گھر والے کتنے ہم
آہنگ ہیں۔''

(بندر کا گھاؤ [ہائے اللہ]،ص۴۲،۴۳)

ہاجرہ مسرور کے افسانوں کے موضوعات متنوّع ہیں اور معاشرے میں بسنے والے افراد کے غم، دکھ سکھ، خوشیاں راحتیں، بغض، حسد، کینہ، لالچ، مکاری، دھوکہ، فریب، حرص اور ہوس غرض متعدد پہلوؤں کی غمازی کرتے ہیں۔ وہ سماج کے چہرے سے مکروہ نقاب اتارنے میں کوشاں دکھائی دیتی ہیں۔ان کے افسانوں میں انفرادی مسائل کی بجائے اجتماعی مسائل کی داستانیں ملتی ہیں اور سماجی رویّوں کے خلاف احتجاجی جذبہ بھی موجود

ہے جس کی قابلِ ذکر مثالیں ان کے افسانے 'بھالو'، 'بے کار'، 'کاروبار'، 'ایک بچی' اور 'سرگوشیاں' ہیں۔ افسانہ 'بھالو'، 'ننھے میاں' اور 'ہائے اللہ' نفسیاتی اعتبار سے منفرد پہلو لئے ہوئے ہیں۔ افسانہ 'کنیز' ان کی اپنی تخلیق سے مکمل علیحدگی اور معروضیت کی عمدہ مثال ہے۔ ویسے خود کو اپنی تحریر سے الگ رکھنا اور معروضیت قائم کرنا آسان نہیں یہی وصف ان کو دیگر خواتین افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔

شوہر اور بیوی کے تعلقات میں اپنائیت، قرب اور کشش کے باوجود ایک غیریت، بیزاری، رنجش، اکتاہٹ، تناؤ اور چھوٹے چھوٹے جلاپوں کو ہاجرہ نے 'آپ ہی کی دنیا کا ذکر ہے' میں بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ افسانہ 'پرانا مسیح' میں سرمایہ دارانہ نظام کے ماخذوں کو کیمونسٹ فوبیا میں مبتلا دکھایا گیا ہے اور 'سندباد جہازی کا نیا سفر' میں قیامِ پاکستان کے بعد مقتدر سیاسی قوتوں کی جانب سے ترقی پسند عناصر کے لئے مخاصمانہ رویہ عیاں ہوتا ہے۔ افسانہ 'امّتِ مرحوم' مہاجروں کے ساتھ اربابِ اختیار کے ناروا سلوک کی عمدہ مثال ہے جو قیامِ پاکستان کے فوراً بعد ہجرت کر کے پاکستان آئے۔

معاشرتی زندگی میں طے پا جانے والے انسانی روابط اور مسائل میں لطافت آمیز نسائیت کا اظہار 'عذاب'، 'فضل دین'، 'کاروبار'، 'سندباد جہازی کا سفر' اور 'بے چاری' جیسے افسانوں میں ہوتا ہے۔ شوہر اور بیوی کے تعلقات کے علاوہ دیگر انسانی رشتے جیسے پرانی اور نئی نسل کا رشتہ اور ان کی مختلف نوعیتیں، آپس میں گہری محبت رکھنے کے باوجود ایک دوسرے کو نہیں سمجھتے اس ضمن میں 'نئے پرانے' اور 'ہائے اللہ' قابلِ ذکر افسانے ہیں جن میں نئی اور پرانی قدروں کو مختلف کرداروں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ 'گائے' ایک علامتی افسانہ ہے جس میں متوسط اور نچلے طبقے میں بے پردگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانہ 'عاقبت' عورت کی جذباتی اور نفسیاتی کہانی ہے۔ مہ پارہ جان (بیوی) عمر کے آخری حصے میں اپنے جاگیردار شوہر کے ہاتھوں اپنی بے قدری و بے وقعتی پر جاگیردار کے اس ایک جملے کی تاب نہ لاسکی اور حرکتِ قلب بند ہونے سے چل بسی۔

> ''میرا کفن جمیل سے منگوانا۔ اپنے پیسے سے خریدا مجھے نہ دینا میری عاقبت خراب نہ ہو مہ پارہ جان۔۔۔ مہ پارہ جا۔۔۔ آن''(۵)

'تیسری منزل' افسانے کو ۱۹۶۱ء کے بہترین افسانے کا ایوارڈ ملا۔ اس افسانے میں ہاجرہ مسرور نے کراچی کی شہری زندگی خاص طور پر منزلوں اور فلیٹوں کا ذکر منفرد انداز میں کرتے ہوئے زندگی کا نقشہ ادبی خلوص اور صداقت سے کھینچا ہے۔ اس کے علاوہ اس افسانے میں سماجی برائیوں میں پھنسی ہوئی لڑکی کے داخلی جذبات واحساسات بھی سامنے آتے ہیں جو سماج سے مختلف انداز میں نبرد آزما ہے۔ بقول ممتاز شیریں:

''تیسری منزل'' میں کراچی کی منزلوں اور فلیٹوں کی زندگی کا وہ نقش کھینچا ہے کہ بے اختیاران کے تیز مشاہدے کی داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ تیز مشاہدہ، معروضیت، بے رحم صداقت، بے باکی اور جرات ہاجرہ مسرور کی افسانہ نگاری کی خاص خوبیاں ہیں۔''(۶)

ہاجرہ مسرور کے متنوع موضوعات کو ایک عنوان کے تحت سمیٹا جا سکتا ہے یعنی ''انسانی رشتے اور ذاتی تعلقات'' یہ انسانی رشتے بجائے خود پنہائیوں کے حامل ہیں۔ انہوں نے افسانے میں معاشرے کے ہر پہلو کو اپنی تخلیق کا موضوع بنایا مگر سماجی ناانصافیوں میں گھری ہوئی عورت کا ذکر ان کے ہاں کثرت سے ملتا ہے۔ مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے عورت کے دل میں جنم لینے والے ان جذبات کو موضوع بنایا ہے جن کا اظہار کہیں تو اس (عورت) کو خوشیوں سے ہمکنار کر دیتا ہے یا پھر لعن طعن کی اتھاہ گہرائیوں میں اتار دیتا ہے۔ کبھی کبھی یہ جذبے عورت کو بیزار بھی کر دیتے ہیں اور وہ سماجی پابندیوں اور گھریلو رشتوں سے منہ موڑ کر اپنا راستہ آپ بنا لیتی ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ کہیں بھی عورت کی معصومیت اور نسوانیت متاثر نہیں ہوتی۔

اندازِ بیان میں طنز، تیزی اور شوخی کے باوجود اسلوب میں سادگی، سلاست اور روانی جیسے عناصر بدرجہ اتم موجود ہیں۔ کہانی مرحلہ وار آگے بڑھتی ہوئی قاری کو ابتدا سے آخر تک متجسّس رکھتی ہے اور افسانے میں دلچسپی برقرار رہتی ہے اس طرح قاری کو بوریت یا اکتاہٹ محسوس نہیں ہوتی یہ سب جزئیاتِ افسانہ کے باہم منسلک اور مربوط ہونے کی بدولت ہی ممکن ہے۔ کہانی کی بُنت، آسان جملہ سازی اور کرداروں کے جاندار مکالمے افسانے کے فنّی لوازمات پر پورا اترتے ہوئے قاری کو جگہ جگہ دعوتِ فکر دیتے دکھائی دیتے ہیں اور قاری کو زندگی کے مسائل و مصائب کی الجھی ہوئی گتھیوں کو سمجھنے اور سلجھانے کی طرف راغب کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ بھالو ('بھالو'، افسانہ)، حکیم رحمت اللہ ('نئے اور پرانے')، کنیز ('کنیز'، افسانہ)، ننھی ('اندھیرے اجالے')، ڈورتھی پریرا ('تیسری منزل')، بھاگ بھری ('بھاگ بھری'، افسانہ)، شہنی ('امتّ مرحوم') اور زرینہ ('تِل اوٹ پہاڑ') جیسے کردار نمائندہ قرار دیے جا سکتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کو اپنے اسلوب کے حوالے بتاتے ہوئے لکھتی ہیں۔

''میں کوشش کرتی ہوں کہ اپنے افسانوں میں صاف، سادی اور عام فہم زبان استعمال کروں جس اچھائی یا برائی کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے اُسے اچھی طرح واضح کر سکوں اور نتائج سے قاری کے ذہن کو بھٹکنے نہ دوں۔ غرض میں چاہتی تو یہی ہوں کہ میرا افسانہ پڑھتے ہوئے انسان کبھی مُسکرا بھی سکے، کبھی ایک ٹھنڈی آہ بھی بھر سکے اور کچھ سوچنے پر بھی مجبور ہو جائے۔''(۷)

ہاجرہ مسرور کو زبان و بیان پر مکمل عبور حاصل ہے۔ وہ تصنع اور بناوٹ سے دامن بچاتے ہوئے جامع اور

مختصر بیان میں سارا منظر آنکھوں کے سامنے لے آتی ہیں یہی اختصار اور بلاغت ان کے افسانوں میں جان ڈال دیتی ہیں۔فنّی سنجیدگی اور سلجھاؤ متوازی سطحیت کے ساتھ تمام افسانوں میں موجود ہے۔ان کے افسانے پڑھ کر کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ وہ کچھ کہنا چاہ رہی ہیں،ادا نہیں کر پا رہیں۔معمولی سے معمولی افسانہ بھی زبان کی تازگی،منفرد طرزِ نگارش کی بدولت دلچسپ ہو جاتا ہے۔

''بہوا یک پوتی جن کر مرگئی۔بیٹے کے جسم میں بنیے کا سود گھن بن کر لگ گیا۔کھیت بنیے کا ہو گیا۔بیل بنیے کے ہو گئے اور آخر اس کا بیٹا بھی زمین کی ہائے میں دق کرا کے مر گیا۔دو گز زمین کا مالک بن گیا۔''(۸)

ہاجرہ مسرور کا شمار اردو کے ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اردو فکشن کو زبان و بیان اور موضوعات کے لحاظ سے نئے امکانات اور وسعتوں سے متعارف کرایا۔انہوں نے مغربی تقلید سے دامن بچاتے ہوئے مشرقیت کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔اپنی علمیت اور فلسفے کا رُعب نہیں جھاڑا۔فنّی اور فکری سطح پر اپنا معیار قائم رکھتے ہوئے انسانی رشتوں کے مابین اپنے افسانوں کے پلاٹ تلاش کیے اور سیدھے سادے انداز میں عورت کے تجربات و محسوسات،سماجی مسائل اور نچلے طبقے کے جانے پہچانے کرداروں کے ذریعے ڈھلی ہوئی زبان میں افسانے لکھے۔مشاہدے کی گہرائی و گیرائی،عمیق نظری اور ژرف نگاہی سے تلخ معاشرتی حقیقتوں کو عیاں کیا اور معاشرتی پیچیدہ گتھیوں کو اپنے منفرد انداز میں پیش کیا۔بقول پطرس بخاری:

''ایسے جال ہاجرہ بہت ہی پھرتی اور بے تکلفی سے بن لیتی ہیں۔تار تار کر کے دیکھئے تو معلوم ہوتا ہے کتنی گتھیاں تھیں اس جال میں۔نہ معلوم ہاجرہ نے بننے سے پہلے انہیں اپنے دماغ میں کیوں کر سلجھایا ہوگا اور دھاگوں کے سب پیچ کیوں کر یاد رہے ہوں گے اس سلیقے کی اصلی قدر کوئی مشاق افسانہ نگار ہی کر سکتا ہے کہ یہ کام کتنا مشکل ہے اور ہاجرہ نے اپنے تخلیقی جذبے کی بدولت اسے اپنے لئے کتنا سہل بنا لیا ہے۔''(۹)

ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں شعور کی پختگی،تجربے کی وسعت،قلم کی بے باکی و بے ساختگی،بے رحم صداقت،عمیق نظری اور مشاہدے کی گہرائی کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ان کے افسانوں کے پلاٹ پیچیدہ،دلچسپ اور منظّم ہیں۔ان کے افسانوں کا ابتدائیہ خوبصورت جزئیات نگاری کے سبب خاموشی سے رفتہ رفتہ سارے منظر نامے تک پھیل جاتا ہے اور اختتامیہ یک لخت سکڑ کر ایک نئی ہیئت اختیار کر کے چونکا دیتا ہے۔ہاجرہ مسرور اپنی کہانی کا مخصوص ماحول اتنی مہارت سے بنتی ہیں کہ وقوعہ اس ماحول میں عین فطری طور پر آپ ہی آپ جنم لیتا ہے اور پھلنے پھولنے لگتا ہے۔اس سے ان کے فکری اور فنی اظہار میں بالیدگی،رچاؤ اور کثیر الجہتی کا اظہار ہوتا ہے۔ان کی

کہانیوں کے واقعات اور کردار مانوس فضا کی پیداوار محسوس ہوتے ہیں اس حوالے سے سیّد مظہر جمیل رقمطراز ہیں:۔

''ہاجرہ شروع ہی سے ایک مانوس دنیا کی کہانی کار رہی ہیں جہاں کی فضائیں، کردار مسائل، ماحول، موسم سبھی جانے پہچانے معلوم ہوتے ہیں۔اُن کی کہانیوں میں واقعاتی تناؤ اور ''کہانی پن'' روزمرہ کے بہاؤ ہی سے پیدا ہوتا ہے۔چنانچہ معروضیت سے ان کی وابستگی نہ تو اوپر سے اوڑھی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور نہ نام نہاد سیاسی وسماجی مصلحت کوشی کا ثمر۔وہ تو بس انسانی رشتوں کی کہانی بیان کرتی ہیں۔جس میں آس پاس رہنے بسنے والوں کے دکھ درد اور افتاد کی سرگزشت ہے۔''(۱۰)

انسانی سوچ کے لامحدود ہونے کی وجہ سے خیالات کے اظہار کے لئے الفاظ کا ذخیرہ بعض دفعہ کم پڑ جاتا ہے اور کہنے کی باتیں ان گنت ہوتی ہیں اس لئے ادیبوں کو اشاروں، کنایوں، تشبیہات اور استعاروں کو استعمال میں لانا پڑتا ہے جس سے ان کی وسعتِ قلب ونظر، ژرف نگاہی اور فکری پختگی کا پتہ چلتا ہے۔ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں تشبیہات اور استعاروں کا ایک جہاں، قاری کے لئے دعوتِ فکر کا سامان لئے آباد ہے چند مثالیں درج ذیل ہیں۔

''زمین خریدنے کا شوق ٹھیک سہی پر تھل میں زمین خریدنا، بانجھ عورت سے وارث کی امید لگانا نہیں تو اور کیا ہے۔''(۱۱)

''دیکھو بھئی سند باد میرا نام ہے سرمایہ داری، تم نے شہنشائیت کا نام تو سنا ہی ہوگا۔بعض لوگوں کا خیال ہے کہ میں انہی کی ناجائز اولاد ہوں۔بعض کہتے ہیں کہ ان کی گود لی ہوئی ہوں۔''

(سند باد جہازی کا نیا سفر [اندھیرے اجالے]،ص۱۰۲)

''لگاوٹ بھی کہیں چھپتی ہے؟ جامن چاہے کہیں بھی چھپا کر کھائی جائے کم بخت منہ کی اوداہٹ چغلی کھا جاتی ہے۔''

(چوری چھپے،ص۱۲۸)

''ایک لونڈیا کتیوں کی طرح سال پیچھے جننے بیٹھ جاتی ہے۔دوسری مستانی ہاتھی ہو رہی ہے۔کمائی کے نام دھیلا نہیں۔بھاگ بھاگ کر تبرک کی طرح بٹتی ہے۔''

(بھالو [تیسری منزل]،ص۲۲۱)

''گندی بوٹی کا گندہ شوربا''

(بھالو [تیسری منزل]،ص۱۷۴)

''کوئی کہاں تک روئے، دریاؤں تک کو نکاس کی راہ مل جائے تو اتر جاتے ہیں۔۔

۔۔ ۔۔۔۔کنیز غم کی ماری کٹھ پتلی کی طرح ادھر ہی لگ جاتی ،ایک ایک ستارہ یوں احتیاط سے ٹانکتی جیسے اپنے کلیجے کے ناسور نمائش کے لئے رکھ رہی ہو۔''

(ایضاً،ص۱۹۲)

''آسمان پر نو تاریخ کا چاند تو بالغ کنواری کی طرح کچا کچا،لیکن مغرور سا نظر آ رہا تھا۔''

(امتِ مرحوم [اندھیرے اجالے]،ص۱۶۶)

''یہ کتنے مزے کی بات ہے کہ جن لڑکیوں کے لئے فساد ہوتے ہیں وہی چند روز بعد ایسی فضول ہو جاتی ہیں جیسے نارنگی کا چھلکا۔''

(آپ ہی کی دنیا کا ذکر ہے کہ [چوری چھپے]،ص۴۸)

''شادی کے بعد ایک سال ایسا گزرا۔جیسے کوئی ننھی چڑیا چہکتے چہکتے ایک درخت سے دوسرے پر جا بیٹھے۔۔۔''

(ایضاً،ص۵۴)

''جتنی لمبی عمر ہو،اتنی ہی لمبی الجھنیں۔سوئی میں لمبا تاگا ڈال کر سینے بیٹھو تو بار بار گتھیاں پڑ جاتی ہیں۔۔۔''

(ایک بچی،[چوری چھپے]،ص۲۱)

''آپا کی آنکھیں کیا تھیں۔بس ڈگڈگی تھیں کہ سب بندر کی طرح اس کے گرد ناچتے۔''

(چوری چھپے،ص۱۳۳)

''تم تو ایسی ٹھنڈی نظر آ رہی ہو جیسے کسی بنگالی قحط زدہ کے گھر کا چولہا۔''

(سرگوشیاں [چوری چھپے]،ص۱۲۳)

ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں عظیم اور متنوع خیالات کو فنی مہارت کے ساتھ پیش کرنے کی عمدہ مثالیں موجود ہیں۔ ہاجرہ مسرور کے موضوعات حقیقی زندگی سے اخذ کیے گئے ہیں اور اپنے پورے تنوع کے ساتھ منفرد طرزِ نگارش،جداگانہ اسلوب اور قاری کیلئے سامانِ تفکر لئے افسانے کی دنیا میں ایک بلند ممتاز مقام پر فائز ہیں۔

حوالہ جات اور حواشی

۱۔ ''ہاجرہ مسرور''، ماہنامہ 'نقوش' لاہور، آپ بیتی نمبر (حصہ دوم)، شمارہ ۱۰۰، جون ۱۹۶۴ء، ص ۱۰۳۸

۲۔ وقار عظیم، ''نقد و نظر''، مشمولہ، پندرہ روزہ 'آج کل' دہلی، یکم جنوری ۱۹۴۵ء، ص ۵۱

۳۔ ہاجرہ مسرور، ''ہائے اللہ''، ('چراغ کی لو')، نیا ادارہ، لاہور، بارِ پنجم، ۱۹۶۸ء، ص ۱۱۵۔۱۱۶

۴۔ ہاجرہ مسرور ''تیسری منزل'' ('بھاگ بھری') گلڈ پبلشنگ ہاؤس، کراچی، لاہور، ڈھاکہ، بارِ اول جون ۱۹۶۱ء، ص ۳۳۳

۵۔ ہاجرہ مسرور، ''سب افسانے میرے''، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۵۱

۶۔ ممتاز شیریں، ''ہاجرہ مسرور کی تیسری منزل''، مشمولہ 'نیا دور' کراچی ۲۹۔۳۰، ص ۴۱۶، ۴۱۷

۷۔ قاسمی، احمد ندیم، ''نقوشِ لطیف'' (مرتبہ)، اثر، اساطیر، لاہور، جون ۱۹۸۹ء، ص ۴۰۷

۸۔ ہاجرہ مسرور ''چوری چھپے'' ('لاعلاج')، دی بک کارپوریشن، کراچی، س ن، ص ۱۵۱

۹۔ پطرس بخاری، ''چوری چھپے'' (دیباچہ)، دی بک کارپوریشن، کراچی، س ن

۱۰۔ مظہر جمیل، سیّد، ''آشوبِ سندھ اور اردو فکشن''، اکادمی بازیافت، کراچی جولائی ۲۰۰۲ء، ص ۲۲۶

۱۱۔ ہاجرہ مسرور ''اندھیرے اجالے''، ('راجہ ہل')، مکتبہ اردو، لاہور، اشاعتِ اول، ستمبر ۱۹۵۳ء، ص ۵۳

❁.....❁.....❁

شہزاد:علی پور کے ایلی کا ایک کردار-تانیثی تناظر میں

ڈاکٹر روبینہ رفیق*

Abstract:

Our society has double standards regarding men and womens goodness, morality and character. Literatureand especially in fiction the female characters are usually analyzed from these doulbe standards. Thus even the femenistic critics have been unable to free themsleves from the grip of these double standards. The mian female character of Mumtaz Mufti's famosu novel "Alipur ka Alie", Shahzad, has also been judged from this propective. This study is an attempt to undrstand "Shahzad" from being a human being instead fo simply as a morally currupt, fake and hollow women.

تحقیق وتنقید کے ایوانوں میں ان دنوں جدیدیت، مابعد جدیدیت اور تانیثیت کے فکری مباحث کا بڑا چرچا ہے۔تانیثیت کے تحت اس امر پر زور دیا جارہا ہے کہ عورت کی شخصیت اور جذبات واحساسات کی پرکھ کے وہ پیمانے توڑ دیئے جانے چاہئیں جو صدیوں سے مرد نے اس کے شرم وحیا،حُسن ووفا،عقل وفہم اور ایثار وکردار کے حوالے سے تخلیق کر رکھے ہیں۔عورت کے عرفان نفس کے لیے اس فریکوئنسی پر آنے کی ضرورت ہے۔جس پر نفسی، ذہنی،محسوساتی، جذباتی اور روحانی طور پر وہ خود موجود ہوتی ہے۔اس تناظر میں نئے سوالات اور نئے زاویہ ہائے نظر وضع کئے جارہے ہیں لیکن ان کوششوں کے باوجود شعرو ادب کی دنیا میں عورت کی سٹیریوٹائپ (Stereotype) تصویر کشی ہونا ختم ہوئی ہے اور نہ ہی تنقید وتحقیق میں ان لفظوں کی تکرار جنہیں تلخی سے رد بھی کر دیا جاتا ہے۔

تانیثیت کے تناظر میں ادب پاروں میں عورت کی ذات کی تفہیم کی کوشش بے معنویت کا شکار یوں ہوئی

* شعبہ اُردو و اقبالیات،اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور

کہ ''زندگی کے بہت سے نشیب وفراز کے معنی اندر ہی اندر ایک ماورائی نظام ترجمہ کے ساتھ منسلک کر کے سمجھنے اور مناسب لمحے میں اس کے اظہار کے انتظار سے لذت''(۱) کشید کرنے کی بجائے عجلت سے کام لیا گیا اور ''مردوں کی ہی بنائی ہوئی شعریات اور مردوں ہی کے وضع کردہ تصورات کی روشنی''(۲) میں رائے قائم کر لی گئی۔ یہ عجلت اردو ناول نگاری کی روایت کے ایک منفرد کردار ''شہزاد'' (علی پور کا ایلی از: ممتاز مفتی) کی تفہیم کے حوالے سے بھی برتی گئی۔

''علی پور کا ایلی'' ایک انحطاط پذیر سماج کے کمزور، احساس کمتری کے شکار اور توجہ کے طالب شخص کے بچپن سے جوانی تک کے سفر کی روداد ہے۔ جس کی زندگی باپ کی نفسانی فتوحات کے زعم، ماں کے ازلی باندی پن اور گرد وپیش (آصفی محلّہ) کی کثیف، بوجھل، بوسیدہ اور نیم تاریک فضا کے باعث حبس زدہ سی ہے۔ ایسے میں اس کے ایک عزیز کی بیوی ''شہزاد'' اس کی زندگی میں تازگی، شادابی اور روشنی کا استعارہ بن کر آتی ہے اور چھا جاتی ہے۔ نہ صرف ''ایلی'' کی زندگی میں بلکہ پورے آصفی محلے میں اس کی آمد یوں چھینٹے اُڑاتی ہے جیسے سوڈے کی بوتل میں کسی نے نمک کی چٹکی ڈال دی ہو:

> ''عورتوں نے اسے دیکھا تو ہونٹوں پر انگلیاں رکھ کر خاموش ہو گئیں۔ مردوں کی آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ گئیں۔ بوڑھے اسے دیکھ کر چپ چاپ مسجد کی طرف چل پڑے وہاں جا کر سبحان اللہ کا ورد کرنے لگے۔''(۳)

کیونکہ آصفی محلّہ کی سیلن زدہ، بوسیدہ فضا میں سانس لینے والی پژمردہ عورتوں کے مقابلے میں وہ ایک گلال پچکاری ہے۔ ایک نسبتاً آسودہ حال اور آزاد خیال خاندانی پس منظر کی حامل اور حسن وادا کے سارے شوخ رنگوں سے مزین وہ ''آصفی محلے کے جوہڑ میں اکیلی راج ہنس ہے۔ جس کی بولی کوئل کی کوک جیسی، جس کی چال لہریں لیتے پانی کی مانند ہے۔'' (علی پور کا ایلی، ص ۳۸۷) اس پر طرہ یہ کہ وہ انتہائی حاضر جواب اور بے باک بھی ہے۔ (وہ بے باکی جس کی سند ہمارا سماج شادی شدہ عورت کو خود دیتا ہے) مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ صدیوں کے تخلیق کردہ مخصوص سماجی تصورات وتعصّبات کے تحت حُسن سادہ لوح ہو تو قابل قبول ہے لیکن بااعتماد اور بے باک ہو تو قابل تعزیر۔ چونکہ شہزاد بھی آرائش جمال کے بے اعتماد مرحلے سے گزر کر احساس جمال کی پراعتماد منزل پر ہے تو اس کا یہ وصف (بے باکی) دعوتِ گناہ بن جاتا ہے۔ اس کی ہر جنبش صلائے عام تصور کی جاتی ہے اور ہر ایک سے ہنس ہنس کے باتیں کرنے کی عادت میں بلاوے تلاش کیے جاتے ہیں۔ (ایضاً، ص ۳۶۰) اس کے عشق میں گرفتار خود ایلی، اس کے بارے میں متضاد خیال رکھتا ہے۔ ایک طرف وہ اسے بلند و بالا ہستی نظر آتی ہے۔ دوسری طرف مشاق کھلاڑی:

> ''رضا بولا..... میرا دل کہتا ہے یا تو مہارانی ہے یا مہترانی۔''
> ''کیا مطلب؟ ایلی بولا..... یا تو بہت اونچی چیز ہے یا نیچ بے حد نیچ۔'' (ایضاً، ص ۳۸۷)

اور ناول کے ناقدین نے بھی ''شہزاد'' کے کردار کا جائزہ اسی انداز فکر کے تناظر میں لیا ہے۔ اس کے حُسن کو سراہنے، اسے ایک منفرد کردار قرار دینے کے باوجود کبھی اسے ''بے حیا'' کہا گیا، کبھی نائکہ تصور کیا گیا اور کبھی آوارہ قرار دیا گیا۔ مثلاً:

> ''بے باکی، تیزی وطراری اور اس حد تک بے خوفی و بے حجابی کہ کبھی کبھی اس کا دامن بے حیائی سے جا ملتا ہے۔''(۴)

اور

> ''ایک بے باک، رنگین، معطر عورت جس کے ایک پلو سے نائکہ بندھی ہے اور دوسرے میں راہبہ۔''(۵)

اور یہ بھی کہ

> ''شہزاد.....اردو ناول میں اپنی نوعیت کا منفرد کردار ہے وہ اپنی بے حجابانہ حرکتوں اور ایلی، کی چھیڑ خانیوں کے نتیجے میں اسے اپنے جسم کی سلطنت پر قبضہ جمانے کی اجازت دیتی ہے.....لیکن ان دونوں کی آوارگی کی داستان میں جس قدر نقصان آوارہ گھریلو عورت کو ہوتا ہے۔ اتنا آوارہ مرد کو نہیں ہوتا۔''(۶)

یہ وہ بدنصیب کردار ہے جس کے بارے میں مردوں کی فرسٹریشن کا ہدف بننے والی آصفی محلے کی اپنے آپ کو عفت و پاکیزگی کا سرٹیفکیٹ عطا کر کے دل بہلانے والی، خود ترسی کا شکار عورتیں اور قابل قدر ناقدین ہی نہیں۔ خود اس کا خالق (ممتاز مفتی) بھی اسے ''عظیم عورت''(۷) قرار دینے کے باوجود لاشعوری طور پر اسی طرز فکر کے حصار میں نظر آتا ہے۔ جو حُسن بے باک کی تصویر صرف بازار کے چوباروں کے دریچوں کے فریم میں ہی دیکھتی ہے۔ ناول میں مختلف مقامات پر ''شہزاد'' کی آمد کی نوید کے استعارے اسی سوچ کے آئینہ دار ہیں۔

> ''شہزاد کی آمد سے پہلے فضاء میں گھنگھرو بجتے اور پھر چھم سے شہزاد اتر آتی۔'' (علی پور کا ایلی، ص ۱۷۵)
>
> ''اور کبھی سیڑھیوں سے طبلے کی تھاپ سنائی دیتی۔'' (ایضاً، ص ۲۷۳)

میری رائے میں شہزاد کی بے باکی، تیزی وطراری، بے خوفی اور رنگین و معطر شخصیت کو پارسائی کے دعووں اور نارسائی کی جھنجھلاہٹ کی وضع کردہ سماجی سوچ کی روشنی میں نائکہ قرار دینا زیادتی ہے..... یہ کہنا:

> ''کہ شادی شدہ عورت کا کسی اور سے محبت کرنا اور اس کے ساتھ گھر سے بھاگ جانا کسی بھی معاشرے میں قابلِ تحسین فعل نہیں۔ ہم اسے عورت کا جرأت مندانہ اقدام نہیں قابلِ نفرت فعل گردانیں گے۔''(۸)

درست.....مگر کیا اس پر نفرین بھیجنے اور بدکرداری کا فتویٰ عاید کرنے سے پہلے اس کے ان ''قبیح افعال'' کے گرد دائرہ بناتے ایک بڑے سوالیہ نشان پر غور کیا جا سکتا ہے؟ ان عوامل کی تلاش اور دریافت کی کوشش تو کی جا سکتی ہے جو اس کو اس قابل نفرت فعل پر آمادہ کرتے ہیں کیونکہ بے شک وہ ''عورت'' ہے مگر انسان بھی تو ہے اور اسے یہ حق

حاصل ہے کہ اس کی ''بے راہ روی'' کو انسانی حوالے سے بھی دیکھا جائے۔ بقول فیضؔ:

انصاف یہ ہے حکم عقوبت سے پیشتر
اِک بار سوئے دامنِ یوسف تو دیکھئے

شہزاد جو اپنے حُسن اور انفرادیت سے آگاہ ایک شوخ وشنگ لڑکی ہے اور اس کی شوخی اور ہنسی کے پیچھے چھپی نمی کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ شریف جیسے اپنی ذات اور محسوسات کے دائرے اور گم گشتہ محبت کے تصور میں گم مجہول شخص سے اس کی شادی بذات خود ایک المیہ ہے۔ ایک حسین، بااعتماد اور ذہین عورت کی موجودگی کو نظر انداز کر کے خلاؤں میں گزرے وقتوں کی شباہتوں کو ڈھونڈنا دراصل اس عورت کے وجود میں ایک بے انت خلا کی تخلیق کے مترادف ہے۔ یہ خلا شہزاد کے اندر بھی ہے جس میں وہ اپنی شوخی اور ہنسی سے زندگی کی گونج پیدا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس خلا کو ایلی کی ''مجھے تم سے محبت ہے'' کی تکرار سے پُر کرنے کی سعی کرتی ہے کیونکہ یہ خلا محبت کا ہے۔ بدنی ضرورتوں کا نہیں کیونکہ شوہر چاہے بیوی سے محبت کا تعلق استوار نہ کر پائے لیکن اس ''بے چاری'' کو جسمانی تعلق کی عشرت سے محروم نہیں رکھتا۔ شریف نے بھی شہزاد کو اس عشرت سے محروم نہیں رکھا۔ اس پس منظر میں یہ کہنا کہ:

> ''وہ اپنی بے حجابانہ حرکتوں اور ایلی کی چھیڑ خانیوں کے نتیجہ میں اسے اپنے جسم کی سلطنت پر قبضہ جمانے کی اجازت دیتی ہے..... اسے جنسی تعلق قائم کرنے سے حیاتیاتی طور پر روک نہیں پاتی..... ان دونوں کا فعل دونوں کی نفسیاتی اور جنسی ضروریات کی تکمیل بھی فطری طور پر کرتا ہے۔''**(۹)**

اس تعلق کو جنسی ضرورت کی تکمیل کے تناظر میں دیکھنا تو شاید نفسیاتی واقعیت کے حوالے سے بھی درست نہ ہو لیکن عورت خاص طور پر شہزاد جیسی عورت کی نفسیاتی اور جذباتی ضرورتوں کے تناظر میں یہ محض علمی نوعیت کی سچائی بن کر رہ جاتی ہے۔ شہزاد کو جسمانی یا جنسی ضرورت نے نہیں توجہ اور محبت کی محرومی نے کمزور کر دیا اور وہ ایلی کے اظہار محبت کی تکرار سے ہار گئی کیونکہ اس کا وجود جبلی ضرورت سے زیادہ محبت کے لیے ترستا تھا۔ اسی لیے تو:

> ''شہزاد کا صرف ایک مطالبہ تھا کہ وہ دیوتا سماں بیٹھا رہے نہ تو اس کے آگے بھکشا کے لیے ہاتھ پھیلائے اور نہ ہی اٹھ کر کہیں جائے لیکن اس کی پریم مرلیا مدھر گیت بجاتی رہے۔ دراصل شہزاد فطری طور پر ''ان لنگھی'' عورت تھی اسے جسم سے لاگ تھی۔ اسے اپنے گرد محبت کا ہالہ رکھنے کا جنون تھا۔ وہ پنگھٹ کی پیاری تھی لیکن گگری بھرنے سے اُسے بیر تھا۔'' (علی پور کا ایلی، ص۵۸۳)

یہی اصل شہزاد ہے ایسی عورت جسم سے جس کی لاگ سمجھ میں آتی ہے کہ محبت کے آرزو بدن، بے محبت ریاکار سیجوں پر سج سج کے اکتا جاتے ہیں۔ مذہبی اور سماجی اجازت ناموں کے سائے میں استوار ہونے والا جسمانی تعلق رفاقت کے پائیدار احساس میں نہیں ڈھلتا محض جذبے اور دل کی آبروریزی بن کر رہ جاتا ہے۔ لیکن مرد چاہے

شوہر ہو یا محبوب اکثر اوقات عورت کی ساری محرومیوں اور تشنگیوں کو بھی اور اس کی آرزوؤں اور خواہشوں کو بھی جانے کیوں جسم کی آسودگی کے حوالے سے مکمل کرنا چاہتا ہے۔ یہی تکلیف دہ احساس شہزاد جیسی جرأت مند ''پنجابن بلی'' کو بھی توڑ اور بکھیر کر رکھ دیتا ہے۔ ''ایلی'' کے ''سادی'' کی طرف جذباتی طور پر ملتفت ہونے کے باوجود شہزاد سے جسمی تعلق کا تقاضا اس کے دل پر گہرا گھاؤ لگاتا ہے۔ یہاں وہ اپنے باطن کی دکھ سے بھیگی فضا کے ساتھ پورے طور پر بے نقاب ہوتی ہے۔

> ''میں بھی احمق ہوں'' وہ بولی۔ ''جو یہ سمجھ بیٹھی کہ میں تمہاری نگاہ میں بہت کچھ ہوں۔ مجھے کسی کی نگاہ میں بہت کچھ ہونے کی ہوس تھی.....تم یہ سمجھتے رہے اور سمجھتے ہو کہ میں ہر آتے جاتے کو مسکرا مسکرا کر اپنے دام میں پھنساتی ہوں تاکہ اپنی آگ ٹھنڈی کر سکوں۔ میں نے تمہارا جلاپا بھی برداشت کیا اور یہ سب کس لیے۔ کیا ملا مجھے کہ اب تم مجھے..... اپنی ہوس کا شکار بنا رہے ہو تمہاری نگاہ میں میری کوئی وقعت نہیں تمہارے لیے میں ایک دل بہلاوا ہوں اور ہوس پوری کرنے کا ذریعہ ہوں۔'' (ایضاً، ص ۶۶۷)

اس کے بعد شہزاد کی نفسیات کا انوکھا زاویہ سامنے آتا ہے اس کے اندر وہ منفرد عورت انگڑائی لے کر بیدار ہوتی ہے جو محبت میں توقعات کی شکست اور محبوب کی جانب سے عزتِ نفس کی پامالی کا بدلہ خود اپنے وجود سے لیتی ہے۔ یہ انتقام اس کی ذات کے انہدام سے جنم لیتا ہے اور سماجی رواجوں کو بھی لرزہ براندام کر دیتا ہے۔ صفدر کے ساتھ شہزاد کی وابستگی اور اس کی بابت ایلی کے پوچھنے پر اس کا بپھرنا کہ ''میں کیا مجرم ہوں جو جواب دیتی پھروں'' دونوں کی معنویت اس پس منظر میں کھلتی ہے۔

ذات کے انہدام کے مسلسل عمل نے بالآخر شہزاد کو تھکا دیا اور وہ پانچ بچوں سمیت گھر اور شوہر کو چھوڑ کر ایلی کے ساتھ جانے کو تیار ہو گئی اور پھر ایسا کر بھی گزری اور اس کے اسی فعل نے اسے بہت سے ناقدین کی نگاہ میں معتوب ٹھہرایا۔ حالانکہ اس کے اس فعل کے پس منظر میں زندگی کی بے روح یکسانیت تھی جس نے اس کے وجود کو محض استعمال کی چیز بنا کر رکھ دیا تھا اور اس نے استعمال کی چیز بنے رہنے سے انکار کر دیا۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کو تو اس پس منظر میں سراہا جاتا ہے۔ (۱۰) لیکن شہزاد کے کردار کو اس زاویے سے کم ہی دیکھا گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شہزاد کا کردار ہماری اخلاقی قدروں سے میل نہ کھانے کے باوجود عورت کی نفسانی، جذباتی اور ذہنی کیفیات کی عکاسی کے حوالے سے اردو ناول کے لازوال کرداروں میں سے ایک ہے۔

حوالہ جات

۱۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''ڈاکٹر عقیلہ اور اس کی کتاب کے لیے چند لفظ''، مشمولہ ''اردو ناول میں تانیثیت'' از، ڈاکٹر عقیلہ جاوید، شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۲۰۰۵ء، ص۹

۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر، ''تانیثیت کی تفہیم''، مشمولہ ''ادبیات'' (خواتین کا عالمی ادب)، اسلام آباد، شمارہ ۵۹-۶۰، ۲۰۰۲، ص۱۸

۳۔ ممتاز مفتی، ''علی پور کا ایلی''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص۱۴۴

۴۔ اسلم آزاد، ڈاکٹر، ''اردو ناول آزادی کے بعد''، سیمانت پرکاشن، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء، ص۱۷۶

۵۔ محمد عمر، ''دلدل''، مشمولہ ''مفتی جی''، مرتبہ: ابدال بیلا، فیروز سنز، لاہور ۱۹۹۸ء، ص۶۳۸

۶۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اردو ناول کے بدلتے تناظر''، ویلکم بک پورٹ، کراچی، ۱۹۹۳ء، ص۱۴۵-۱۴۶

۷۔ ممتاز مفتی، ''ایک مکالمہ''، مشمولہ ماہنامہ ''سپوتنک''، لاہور، جلد۱۶، شمارہ جنوری ۲۰۰۵ء، ص۲۱

۸۔ عقیلہ جاوید، ڈاکٹر، ''اردو ناول میں تانیثیت''، ص۱۹۸

۹۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اردو ناول کے بدلتے تناظر''، ص۱۴۵-۱۴۶

۱۰۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:۔
وزیر آغا، ڈاکٹر، ''ساختیات اور سائنس''، مکتبہ فکر و خیال، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص۷۱

> ''عصمت چغتائی کے بیشتر کرداروں کے پس منظر میں ایک عورت موجود ہے جو گھر کی مشین کا محض ایک بے نام پرزہ بن کر نہیں رہ گئی بلکہ جس نے اپنے الگ وجود کا اعلان کرتے ہوئے ماحول کی سکہ بند قدروں اور رواجوں کو اگر منہدم نہیں کیا تو کم از کم لرزہ براندام ضرور کر دیا ہے۔''

❁.....❁.....❁

اقبال اور چودھری محمد حسین

(باہمی تعلقات مکاتیبِ اقبال کی روشنی میں)

ڈاکٹر محمد سفیان*

Abstract:

Chaudhry Muhammad Hussain is considered among the ones who spent more than twenty years being intimate friend of Allama Muhammad Iqbal and having great poetic insight in Iqbal's poetry. His being a man of letters and a deep learning is even endorsed by Iqbal himself. He joined Punjab Civil Secretariat in 1925 as an Article Writer and soon promoted as the Officer In-charge Press Branch in the Home Department and owing to his great services Indian Govt awarded him the titles of "Khan Shahib" and "Khan Bahadur" On the auspices of Allama Iqbal and to his great admiration, he translated POLITICAL THOUGHTS IN ISLAM in Urdu as KHILAFAT-E-ISLAMYA. It is owing to his advice that Iqbal got his works published in different collections. Iqbal would discuss literary and even personal matters with him. During serving in Press Branch he kept Allama Iqbal well informed about current polical affairs. He accompanied him in the journeys to Madrass, Pani Put and Surhind. In this article the relations of Allama Iqbal and Chaudhry Muhammad Hussain are tried to be meticulously encompassed by the writer.

چودھری محمد حسین ایسے بزرگوں میں سے ہیں جنہوں نے بیس سال سے زیادہ عرصہ علامہ اقبال کی خدمت میں گزارا اور ان کی صحبتیں اور شامیں علامہ کے ہاں بسر ہوتیں۔ آپ علامہ کے معتمد رفیق، مزاج شناس اور

* شعبہ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

کلام آشنا تھے۔جسٹس جاوید اقبال کے بقول کلامِ اقبال کا ایک ایک شعر چودھری صاحب کے ہاتھوں سے گزرا ہے اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ آپ کو علامہ کے ہر شعر کی شانِ نزول سے متعلق آگاہی ہی نہ تھی بلکہ ہر اشارے کو بخوبی سمجھتے تھے۔(۱) آپ کا مطالعہ بڑا وسیع تھا جس کا اعتراف خود علامہ اقبال نے بھی کیا ہے۔(۲) آپ ۲۸/مارچ ۱۸۹۴ء کو موضع پہاڑ نگ اونچہ تحصیل پسرور ضلع سیالکوٹ کے ایک جاٹ باجوہ گھرانے میں پیدا ہوئے۔آپ کے والد کا نام چوہدری فضل احمد تھا اور دادا چودھری نبی بخش علاقے کے ذیلدار تھے۔آپ نے ڈسٹرکٹ بورڈ ہائی اسکول پسرور سے انٹرنس کا امتحان پاس کرنے کے بعد اسلامیہ کالج لاہور میں داخلہ لیا۔۱۹۱۶ء میں ایف۔اے اور ۱۹۱۸ء میں بی۔اے کا امتحان پاس کیا۔ابتدا ہی سے عربی، فارسی، اُردو اور اسلامیات کی جانب آپ کی توجہ زیادہ تھی۔جن دنوں آپ اسلامیہ کالج لاہور میں داخل ہوئے، مسلمان تحریکِ علی گڑھ کی وجہ سے بیدار ہو چکے تھے اور آپ دنیائے اسلام کی سیاسی حالت پر نہایت فکر مند تھے۔آپ اپنے استاد مولوی محمد حسین پسروری کے ہاتھ پر بیعت ہوئے اور نقشبندی طریق پر تربیت حاصل کی۔قرآن حدیث اور فقہ کا مطالعہ کیا اور نماز، روزے کی پابندی کے ساتھ عمر بھر صوفی رہے۔ ۱۹۲۰ء میں اسلامیہ کالج ہی سے ایم۔اے عربی کا امتحان پاس کیا اور پرائیویٹ طور پر منشی فاضل بھی کیا۔آخری عمر میں بھی مولانا غلام رسول خان سے اصول فقہ پر درس لیے اور عربی منطق پر عبور حاصل کیا۔سکول ہی کے زمانے میں شعر کہنے لگے تھے، کالج کی فضا میں یہ رنگ مزید نکھرا اور پُرانے اساتذہ کا رنگ آپ کی فطرت کا حصہ بنتا گیا۔ اُس زمانے میں آپ کی غزلیں اور نظمیں روزنامہ 'الاثر' اور 'زمیندار' میں اکثر شائع ہوا کرتی تھیں۔چودھری محمد حسین اقبال کی مصاحبت میں آنے سے پہلے نواب ذوالفقار علی خان سے وابستہ تھے۔۱۹۱۷ء کے آخر میں جب آپ اسلامیہ کالج لاہور کے طالب علم تھے کالج کے پرنسپل ہنری مارٹن کے کہنے پر نواب ذوالفقار علی خان کے بچوں خورشید اور رشید کے اتالیق مقرر ہوئے۔نواب صاحب اقبال کے انتہائی مخلص اور بے تکلف دوستوں میں سے تھے اور عمدہ علمی و ادبی ذوق رکھتے تھے۔اقبال کی زندگی اور فکر و فن کا کوئی گوشہ ان سے پوشیدہ نہیں تھا انہوں نے ہی سب سے پہلے A VOICE FROM THE EAST کے نام سے ایک کتاب لکھ کر اقبال کو شاعر اور مفکر کی حیثیت سے انگریز دان طبقے میں متعارف کروایا۔چودھری صاحب نہ صرف پنجاب چیفس ایسوسی ایشن کے کاروبار میں نواب صاحب کا ہاتھ بٹاتے بلکہ ان کے صاحبزادوں رشید علی خان اور خورشید علی خان کے اتالیق بھی تھے۔انہیں کی وساطت سے چودھری صاحب کا علامہ اقبال سے تعلق پیدا ہوا جو رفتہ رفتہ دستِ راست اور مخلص دوست کی حیثیت سے نمایاں ہونے لگا۔فقیر سید وحید الدین کے مطابق ۱۹۱۴ء کے لگ بھگ آپ کے مراسم اقبال سے قائم ہو چکے تھے اور آپ اقبال کی مجلسوں میں شریک ہوا کرتے تھے۔اپنے خلوص، خدمت گزاری اور اسلام دوستی کی وجہ سے

علامہ اقبال سے جو تعلق چودھری صاحب کو حاصل تھا کسی اور کو حاصل نہ تھا۔ آغا شورش کاشمیری کے بقول ''آپ کا دِل اسلام کی اصل سے لبریز تھا۔ آپ انسان کے وجود میں دیانت اخلاق اور بصیرت کا ایسا مرقعہ تھے کہ مسلمانوں میں چراغِ جستجو لے کر بھی اس قسم کے لوگ ہاتھ نہیں آتے۔ آپ مختلف علوم کا انسائیکلوپیڈیا تھے۔ انہیں شعر و ادب، فلسفہ و تاریخ اور فقہ و تصوف پر اتنا عبور حاصل تھا کہ آج پاکستان بھر میں ان کا ہم پایہ ملنا دشوار ہے۔ (۳)

علامہ نے آپ کی مخلص دین داری کو بھانپ لیا تھا اور پھر ایسا اپنایا کہ مرتے دم تک یہ تعلق قائم رہا۔ ۱۹۲۵ء میں آپ پنجاب سول سیکرٹریٹ میں بحیثیت آرٹیکل رائٹر وابستہ ہوئے اور ترقی کرتے ہوئے ہوم ڈیپارٹمنٹ تک پہنچے اور آفیسر انچارج پریس برانچ کی حیثیت سے خدمات انجام دیں۔ آپ کی خدمات کے اعتراف میں حکومت ہند نے ۲۳ر جون ۱۹۳۶ء کو 'خان صاحب' اور پھر یکم جنوری ۱۹۴۴ء کو 'خان بہادر' کے خطاب سے نوازا۔ اُس دور کے حالات سے متاثر ہو کر مختلف موضوعات پر آپ کی نظموں میں ماپلوں کا جرم (۲۸ر جولائی ۱۹۲۲ء)، فرنگی معشوق اور ہندی عاشق (۱۴ر اکتوبر ۱۹۲۲ء) اب نہ کافر ترکوئی کافر مسلمانوں میں ہے (۳ر مئی ۱۹۲۳ء) ایک پیش گوئی مرزا غلام احمد قادیانی کی یاد میں (۱۵ر اکتوبر ۱۹۲۴ء) جو نعمت اللہ قادیانی کی سنگ ساری کے واقع سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی، شامل ہیں۔ بعد میں اقبال کے کہنے پر آپ نے شاعری ترک کر دی اور نثر میں انتہائی سلجھے ہوئے متوازن تنقیدی مضامین لکھے جو زیادہ تر اقبال کی تخلیقات 'اسرارِ خودی' 'پیامِ مشرق' 'زبورِ عجم' 'جاوید نامہ' 'ارمغانِ حجاز' کے بارے میں ہیں۔ (۴)

لندن میں قیام کے دوران ۱۹۰۸ء میں جب ترکی میں انقلاب رونما ہو رہا تھا، علامہ نے ایک انگریزی مضمون " POLITICAL THOUGHTS IN ISLAM " کے عنوان سے تحریر کیا جو ۱۹۰۸ء میں پان اسلامک سوسائٹی کے زیرِ اہتمام منعقدہ ایک جلسے میں پڑھا گیا تھا۔ ترکی کے اسی انقلاب کی بدولت سلطان عبدالحمید خان ثانی ۲۸ر اپریل ۱۹۰۹ء کو معزول ہوئے۔ یہ مضمون لندن کے مشہور رسالے '' سوشیالوجیکل ریویو'' میں ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا۔ بعد ازاں THE HINDUSTAN REVIEW الٰہ آباد میں دسمبر ۱۹۱۰ء اور جنوری ۱۹۱۱ء کی اشاعت میں شائع ہوا اور پھر مسلم آؤٹ لک میں ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا۔ اس کا ترجمہ اخبار ''وکیل'' امرتسر میں شائع ہوا جو علامہ کو پسند نہیں تھا چنانچہ ۱۹۲۲ء میں چودھری محمد حسین نے علامہ کی ایما پر '' خلافتِ اسلامیہ'' کے عنوان سے اس کا دوبارہ اردو ترجمہ کیا۔ (۵) جو کتابچے کی شکل میں لاہور سے شائع ہوا۔ مقالاتِ اقبال میں ''خلافتِ اسلامیہ'' کے عنوان سے یہ ترجمہ شامل ہے۔ (۶) عبدالواحد معینی نے مقالاتِ اقبال کے پیش لفظ میں اس کا عنوان ''اسلام میں خلافت'' تحریر کیا ہے جو درست نہیں ہے۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کے

مطابق علامہ نے ''اسلام میں خلافت'' یا " Islam and Khilafat " کے عنوان سے کوئی مضمون نہیں لکھا۔ (۷)

محمد عبداللہ قریشی اپنے مضمون 'اقبال اور فوق' میں لکھتے ہیں۔ یہ مضمون ۲۳/ مارچ ۱۹۲۳ء کو خلافتِ اسلامیہ کے نام سے منشی محمد الدین فوق نے پمفلٹ کی صورت میں شائع کیا تھا۔ اس مضمون میں بتایا گیا تھا کہ جمہوریت، اسلام اور آئین، انتخابِ خلیفہ، مذہب وسیاست کا مشترک اور واحد مطمعِ نظر ہے ۔

جلالِ بادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو
جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی (۸)

آپ اقبال کے معتمد ترین رفقاء میں شمار ہوتے تھے۔ آپ ہی کے مشورے سے اقبال نے اپنا کلام مجموعوں کی صورت میں شائع کروانا شروع کیا۔ اقبال آپ سے علمی وادبی سطح پر بھی مکالمہ کرتے اور نجی معاملات میں بھی آپ سے مشورہ کرتے ۔ چودھری محمد حسین کے نام ایک مکتوب میں اقبال لکھتے ہیں ..''.... یہ مرادآباد سے ایک پادری صاحب کا خط ہے مجھے اس کا جواب دینے کی فرصت نہیں تھی مگر میں نے ان کو اپنے مضمون اجتہاد کی ایک نقل بھیج دی ہے۔ امید ہے کہ ان کو اس سے بہت مدد ملے گی۔ آپ اس سے اندازہ کریں کہ یورپ کو کس قدر اسلام کی فکر ہے۔ انہوں نے اسرار خودی اور پیام مشرق کے متعلق بھی دریافت کیا ہے۔ وہ سطور پڑھئے جن پر میں نے نشان کر دیا ہے اور ان سطور کا جواب لکھ کر ان کو بھیج دیجئے۔ میں نے ان کو لکھ کر دیا ہے کہ اس کا جواب آپ لکھیں گے۔ یہ بات نوٹ کر لیجئے کہ اسرار خودی ۱۹۱۴ء میں اور پیام مشرق ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا تھا۔ اس خط میں پروفیسر فشر کے خیالات کا ترجمہ ملفوف کرتا ہوں وہ بھی اپنے مضمون میں شامل کر لیجئے ۔ اس کے علاوہ شیخ عبدالعزیز صاحب کی رائے بھی پیام مشرق کے متعلق ہے وہ شامل کر لیجئے۔ ان کا نام لکھنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس قدر کافی ہے کہ ہندی مسلمان یہ کہتا ہے ۔ اس کے علاوہ سردار رضا خاں کا بھی ذکر کر دیجئے جو اس میں ہے، جو میں نے آپ کو بھیجا تھا صرف وہ فقرہ درج کر دینا کافی ہوگا۔ اس کے علاوہ اور جو آپ مناسب خیال کریں۔ ہندوستان ایران وغیرہ میں کتاب کو بہت غور سے پڑھا جا رہا ہے اور بعض لوگ تو قرآن کو بھی اس نقطہ نگاہ سے پڑھنے لگے ہیں، جو پیام واسرار میں اختیار کیا گیا ہے۔ آپ کے مضمون کا حجم دو چار صفحہ سے زیادہ نہ ہو، اگر اس وقت آپ کوئی اور کام کر رہے ہیں تو اسے چھوڑ کر پہلے اس کام کر دیجئے اور پادری صاحب کو جواب ٹائپ کرا کر بھیج دیجئے ایسا لکھئے کہ ان کی آنکھیں کھل جائیں۔ یہ امریکن پادری ہے۔...'' (۹)

۲۴/ جولائی ۲۳ء کو چودھری محمد حسین کے نام مکتوب میں پیامِ مشرق کے ترجمہ کے ضمن میں اقبال لکھتے

ہیں....''.....ڈاکٹر سپونر ترجمہ اچھا کرتے ہیں اگر وہ 'پیامِ مشرق' کا ترجمہ کریں تو مجھے کیا عذر ہو سکتا ہے۔اس کے ساتھ آپ کو کوفت کرنی پڑے گی۔ یہ کام مدّت لے گا اور آپ کا اور اُن کا ایک جگہ کچھ مدّت کے لیے رہنا ضروری ہے کیونکہ آپ کو۔۔۔۔ترجمے کی تشریح کرنی بھی ضروری ہو گی (کم از کم بعض بعض جگہ) بالخصوص رباعیات کے ترجمے میں .....اگر ڈاکٹر سپونر مغربی افکار و خیالات فلسفیانہ سے واقف ہیں تو ان رباعیوں کی تلمیحات سمجھ جائیں گے گو یہ امر شعر کے لطف اٹھانے کے لیے ضروری نہیں تاہم ترجمہ کرنے والوں کو ان باتوں کا جاننا ضروری ہے...''.....(۱۰) ۲۶/اگست ۲۳ء کے خط میں اقبال لکھتے ہیں:....''.... بہت بہتر ہے سردار صاحب کے مشورے سے رباعیات کی ترتیب ہو جائے تو خوب ہے۔مگر ان میں جو تین تین اشعار کے قطعات ہیں ان کو شمار میں نہ لائیے کیونکہ دوسری ایڈیشن (۳) میں میرا ارداہ ان کو افکار میں رکھنے کا ہے۔شبنم پر دو بند لکھے تھے جو پیامِ مشرق میں چھپ گئے تھے کل اس کے باقی چھ سات بند بھی لکھے گئے الحمدللہ کہ یہ نظم بھی ختم ہوئی۔اسی رنگ کی دو چار نظمیں اور بھی لکھی گئیں تو خوب ہو گا۔ ....''.....(۱۱)

بلا ناغہ ہر شام اقبال کے ہاں جانا آپ کا معمول تھا۔آپ ان دنوں پریس برانچ میں ملازم تھے اور قلعہ گجر سنگھ میں رہائش رکھتے تھے۔اگر کسی وجہ سے آپ نہ آسکتے تو علامہ لازمی طور علی بخش کو ان کے گھر خیریت معلوم کرنے کے لئے بھیج دیتے۔پریس برانچ میں پنجاب بھر کے اخبارات حکماً آتے تھے جن کا مطالعہ آپ کے فرائضِ منصبی میں شامل تھا۔اس لئے آپ حالاتِ حاضرہ سے بخوبی آگاہ رہتے تھے۔علامہ آپ کی آمد کے بطورِ خاص منتظر رہتے تھے کیونکہ آپ تازہ ترین ملکی و سیاسی حالات سے علامہ کو باخبر رکھتے تھے۔آپ ہندو اخبارات کا بطورِ خاص مطالعہ کرتے اور شام کو علامہ کے پاس حاضر ہو کر ان کے اداریوں ،مضامین اور خبروں کا نچوڑ ان کی خدمت میں پیش کر دیتے تھے۔علامہ چونکہ ہندو سیاست اور ہندو ذہنیت پر ہر وقت نظر رکھتے تھے لہذا چوہدری صاحب آتے ہی بغیر کسی تمہید کے اخبارات میں جو کچھ ہوتا سب کچھ بیان کر دیتے ،اس طرح علامہ ہر وقت سیاسی منظر نامے اور مسلمانوں کے خلاف ہندو ذہنیت کے نشیب و فراز سے آگاہ رہتے اور اس پر غور و فکر فرماتے۔آپ صحیح معنوں میں علامہ کے مزاج شناش تھے۔

۱۹۲۱ء میں اقبال سنجیدگی سے اپنے اردو کلام کی ترتیب کی جانب متوجہ ہوئے۔بانگِ درا علامہ کی شاعری کا پہلا اردو مجموعہ ہے جس کی تدوین میں چودھری محمد حسین نے بہت مدد کی۔ ۱۹۲۴ء میں پہلی بار جب بانگِ درا چھپی تو اقبال نے اپنے ہاتھ سے کتاب کے سرورق پر ایک فارسی شعر جو آپ کے علامہ سے تعلقات پر روشنی ڈالتا ہے ،لکھ کر کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی۔

بروں کشید ز پیچاک ہست و بود مرا
چہ عقدہ ہا کہ مقامِ رضا کشود مرا

جنوری۱۹۲۹ء میں مدراس کے سفر میں آپ اقبال کے ہمراہ رہے۔اقبال کا جنوبی ہند کا یہ سفر خالصتاً علمی حوالے سے تھا جو اوائل جنوری۱۹۲۹ء سے شروع ہوا، جس کے لئے مسلم ایسوسی ایشن کی طرف سے سیٹھ جمال محمد نے اقبال کو مدراس آ کر اجتہاد کے موضوع پر مقالات پڑھنے کی دعوت دی تھی۔ چوہدری محمد حسین کے علاوہ عبداللہ چغتائی اور علی بخش بھی اقبال کے ہمراہ تھے۔۵/جنوری ۱۹۲۹ء کی صبح اقبال مدراس کے ریلوے اسٹیشن پر اترے اور اسی روز شام پانچ بجے گوکھلے ہال میں اپنا پہلا خطبہ جو'' دینیاتِ اسلامیہ اور افکارِ حاضرہ'' کے موضوع پر تھا پیش کیا۔ ۹/جنوری ۱۹۲۹ء کو اقبال بنگلور پہنچے اور میسور یونیورسٹی کے زیرِ اہتمام اقبال کا ایک لیکچر یونیورسٹی ہال میں ہوا۔ ۱۳/جنوری ۱۹۲۹ء کو جامعہ عثمانیہ کی دعوت پر بنگلور سے حیدرآباد کے لئے روانہ ہوئے۔..(۱۲)

دوسری گول میز کانفرنس میں شرکت کے موقع پر اقبال نے آپ کی شدید کمی محسوس کی جس کا اظہار اقبال کے متعدد خطوط میں ملتا ہے۔

۲۹/جون۱۹۳۴ء کی شام کو اقبال ریل گاڑی کے ذریعے سرہند تشریف لے گئے اور حضرت مجدد الف ثانی کے مزار حاضری دی۔اس سفر میں جاوید اقبال کے علاوہ چوہدری محمد حسین، منشی طاہر دین، غلام بھیک نیرنگ اور علی بخش بھی اقبال کے ہمراہ تھے۔..(۱۳)

اکتوبر۱۹۳۵ء میں خواجہ الطاف حسین حالؔی کے صد سالہ یوم پیدائش کی تقریبات میں حالی کے فرزند خواجہ سجاد حسین کی دعوت پر علامہ اقبال نے بھی شرکت کی تھی۔اس سفر میں بھی چودھری محمد حسین اقبال کے ہمراہ تھے۔ چودھری محمد حسین کے علاوہ سید نذیر نیازی، راجہ حسن اختر، جاوید اور علی بخش بھی علامہ کے ہمراہ شریک سفر تھے۔ اگرچہ علامہ۱۹۳۴ء سے بیمار چلے آ رہے تھے لیکن حالؔی سے خاص ارادت کی بنا پر اس تقریب میں شرکت کے لئے رضا مند ہو گئے۔علامہ ۲۵/اکتوبر کو پانی پت پہنچے اور ۲۶/تاریخ کو نواب صاحب بھوپال کی صدارت میں ہونے والے اجلاس میں شریک ہوئے۔ (۱۴) ۱۲/ستمبر۱۹۳۵ء کو سید نذیر نیازی کے نام خط میں لکھتے ہیں۔۔۔''۔۔۔ مولانا حالی کی سالگرہ کی تاریخ ۲۶، ۲۷/اکتوبر مقرر ہوئی ہے۔میں غالباً ۲۵ یا ۲۴/اکتوبر کو وہاں پہنچ جاؤں گا۔آپ کے رسالے کے لئے یہ بہتر ہوگا کہ اگر ممکن ہو تو آپ خود وہاں جائیں اور اگر فوٹو گراف کا بھی انتظام کر سکیں تو اور بھی بہتر ہو۔ باقی خدا کے فضل سے خیریت ہے۔ وہاں میں آپ کو سید راس مسعود سے بھی انٹرو ڈیوس کراؤں گا۔ غالباً چودھری محمد حسین اور جاوید بھی ساتھ ہوں گے۔۔۔''۔(۱۵) اکتوبر۱۹۳۲ء میں چودھری محمد حسین کے

نام علامہ نے جاوید نامہ کا تعارف اس طرح کرایا کہ جاوید نامہ دراصل معراج نامہ ہے۔ علامہ چاہتے تھے کہ گلشن راز جدید کی طرح جدید علوم کی روشنی میں معراج النبی کی ایک شرح لکھیں۔ اقبال نے جاوید نامہ کی منصوبہ بندی اس طرح کی کہ خلائی سفر کا بنیادی نقشہ تو معراج النبی کی اسلامی روایات کے مطابق ہے نہ کہ ان جزئیات کے مطابق جو سائنسی نظام میں سیارگان میں پائی جاتی ہیں۔

آپ نے نہ صرف علامہ کی زندگی میں ان کے علمی اور شعری کارناموں کو روشناس کرانے میں غیر معمولی جدوجہد کی بلکہ ۱۹۳۸ء میں ان کے انتقال کے بعد ان کی اولاد سے یہ تعلق قائم رکھا اور صحیح معنوں میں ان کی جائیداد اور تصانیف کے سلسلے میں ایک دیانت دار ٹرسٹی کے فرائض سرانجام دیئے۔ اقبال کی وصیت کے مطابق بحیثیت ولی آپ نے ان کے بچوں کی تعلیم و تربیت اور ان کے حقوق کی نگہداشت بھی کی۔ اقبالؔ کو جاوید اقبال سے بڑی محبت تھی اسی لئے اقبال نے اپنی زندہ جاوید کتاب ''جاوید نامہ'' کا نام جاوید اقبال کے نام پر رکھا اور چودھری محمد حسین کو آخری ایام میں یہ وصیت کی کہ جاوید اقبال کو جاوید نامہ کے آخر میں دعا ''خطاب بہ جاوید'' ضرور پڑھوا دیں۔ ۱۹۴۳ء میں جاوید اقبال نے چودھری محمد حسین سے دیوانِ غالبؔ پڑھا۔ مزار اقبال کی تعمیر کی نگرانی کا فریضہ بھی آپ ہی نے انجام دیا تھا۔ ۱۹۴۹ء میں علامہ کی صاحبزادی منیرہ بیگم کی شادی کے فرض سے سبکدوش ہوئے۔ علامہ نے خود بھی اپنی بعض تصانیف کے دیباچوں میں آپ کی خدمات کا اعتراف کیا ہے۔ آپ ایک علم دوست انسان تھے اور علامہ آپ کی علمی جستجو اور تنقیدی بصیرت کے قدردان تھے۔ آپ نے علامہ کی بعض کتابوں کے علاوہ دوسرے مصنفین کی تصانیف پر بھی عالمانہ تبصرے لکھے جو پسند کئے گئے۔ ستمبر ۱۹۴۹ء میں جاوید کی انگلستان روانگی کے بعد ۱۶ر جولائی ۱۹۵۰ء کو آپ نے انتقال کیا۔ **(۱۶)**

حوالہ جات

۱۔ جاوید اقبال (ڈاکٹر)، مئے لالہ فام ص..۳

۲۔ نذیر نیازی (سید)..اقبال کے حضور..ص۳

۳۔ جاوید اقبال (ڈاکٹر)، ایضاً..ص..۳۷. / وحیدالدین، فقیر سید ؛ روزگار فقیر I..ص...۱۲۴

۴۔ عبداللہ چغتائی (ڈاکٹر)، اقبال کی صحبت میں..ص..۵۲۰ تا ۵۲۲

۵۔ محمد حنیف شاہد ،'اقبال..چوہدری محمد حسین کی نظر میں'..ص...۹۵

۶۔ معینی، سید عبدالواحد، مرتب، مقالاتِ اقبال..ص..۱۵۲..۱۲۳

۷۔ رفیع الدین ہاشمی (ڈاکٹر)، تصانیف اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ..ص..۳۴۱..۳۴۰

۸۔ گوہر نوشاہی، مرتبہ، مطالعۂ اقبال (منتخبہ مقالات مجلّہ اقبال)۔ص۔۱۰۴
۹۔ تحقیق نامہ لاہور۔شمارہ نمبر۵۔(۱۹۹۵۔۹۶ء)۔ص۔۷۷۔
۱۰۔ تحقیق نامہ شمارہ نمبر۲؛۹۳۔۱۹۹۲ء۔(گورنمنٹ کالج لاہور)۔ص۱۹/ برنّی (سید مظفر حسین)، کلیاتِ مکاتیبِ اقبال (جلد چہارم) ۔ص۔۹۷۵
۱۱۔ تحقیق نامہ شمارہ نمبر۲ ؛ ۹۳۔۱۹۹۲ء۔(گورنمنٹ کالج لاہور)۔ص۔۲۴
۱۲۔ عبداللہ چغتائی (ڈاکٹر)، اقبال کی صحبت میں۔ص۔ ۵۲۰ تا ۵۲۲
۱۳۔ گوہر نوشاہی، مرتبہ، مطالعۂ اقبال (منتخبہ مقالات مجلّہ اقبال)۔۔ص۔۳۷۔۳۸
۱۴۔ نذیر نیازی، سید۔ایضاً۔ص۔۳۵۱۔۳۴۶۔۳۰۱ / جاوید اقبال (ڈاکٹر)، زندہ رود۔ص۶۱۵، ۶۱۶
۱۵۔ نذیر نیازی، سید۔ایضاً۔ص۔۲۹۳
۱۶۔ محمد حنیف شاہد ،'اقبال۔چوہدری محمد حسین کی نظر میں' ۔ص۔۲۸۔۱۹ /عبداللہ چغتائی (ڈاکٹر)، اقبال کی صحبت میں ص۔ ۵۲۰ تا ۵۲۲

❁.....❁.....❁

جدید اُردو غزل میں اظہارِ ذات

(ساقی فاروقی کے حوالے سے)

عاصمہ اصغر*

Abstract:

Modern Urdu Ghazal due to its new sensibility has possessed unique kinds of dimensions. In it, the process of self expression attains a paramount importance in particular, by which a poet reveals his personality and self with superb creative craftsmanship.

Saqi Farooqi is a modern poet of Ghazal who has created a new atmosphere of verse by harmonizing self, personality and Ego, and used his Ghazal as a means to the discovery of self.

جدید ترین غزل کے نمائندہ شاعروں کا انتخاب ایک مشکل کام ہے۔ جہاں تک غزل میں جدید شعری طرزِ احساس اور انفرادی لہجہ قائم کرنے کا سوال ہے تو اِس حوالے سے بھی گذشتہ پچاس برس کے دوران میں اپنا سکّہ جمانے والے بیسیوں نام ذہن میں آتے ہیں۔ بیسویں صدی کے نصف آخر میں اُردو غزل بڑی حد تک اپنے روایتی مضامین سے دامن چھڑا کر دنیا کے بدلتے رنگوں کی فضا میں آنکھ کھولتی اور حُسنِ ہزار شیوہ کی نیرنگیوں میں دامِ حیرت بچھاتی نظر آتی ہے۔ تاہم اِس دَور کی ایک نمایاں بات، جس کی طرف بہت کم دھیان جاتا ہے، غزل کے منفرد طرزِ

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور

احساس کے پس منظر میں شاعر کی اپنی شخصیت بھی ہے، جسے اپنے افتادِ طبع اور مزاج کی بوقلمونی کے سبب پسِ منظر میں رہنا گوارا نہیں اور غزل کے متنوع شعروں کی طرح اپنی شخصیت کی اُن متنوع جہات کو بھی منظرِ عام پر لانے میں مستعد رہتی ہے جسے بالعموم لفظ و معنی کی زیریں سطح پر بدقت تلاش کیا جاتا ہے۔ ایک شاعر، یوں تو ایک عام شخص ہی ہوتا ہے اور عام انسانوں کی طرح زندگی بسر کرتا ہے لیکن اس کا تخلیقی عمل اُسے عام انسانوں سے ممتاز کر دیتا ہے۔ اس بات کا احساس شاعر کو خود بھی ہوتا ہے کہ وہ اپنے جذبات، کیفیات اور تجربات کو تخلیقی اظہار کی سطح پر لانے اور غیر معمولی ذہنی عمل کو تحرک دینے پر جو قدرت رکھتا ہے وہ ایک عام انسان کے بَس کی بات نہیں ہے۔ چناں چہ وہ خود کو ایک عام انسان کی طرح شخص نہیں بلکہ شخصیت کے روپ میں دیکھتا ہے اور یہ بات اس کی سائیکی کا حصّہ بن جاتی ہے کہ وہ ایک عام شخص کے مقابلے میں اپنے فکر و عمل میں زیادہ آزاد اور خود مختار ہے۔ یہی فکر و عمل کی آزادی اور اپنے فیصلوں میں خود مختاری کا احساس آگے چل کر اُسے انحراف کی راہ دکھاتا ہے اور وہ معاشرے کے بنے بنائے سانچوں کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اپنے لیے خود اپنی راہ بناتا اور اس پر چلتے رہنے پر اصرار کرتا ہے۔ یہی انحراف اسے اجتہاد کی جرأت دلاتا اور اختراعی عمل پر اُکساتا ہے۔

غزل کا شاعر عام طور پر دیگر اصناف کے تخلیق کاروں سے اپنے خصوصی رویوں کے سبب مختلف مزاج کا حامل ہوتا ہے۔ اس کے یہاں اپنے تخلیقی شعور، فہم و فراست اور اپنے خیالات پر اعتماد دوسروں کی نسبت زیادہ ہوتا ہے۔ اور اِسی باعث اس کا تخلیقی ذہن معروضات کے پس پردہ حقائق تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی تخلیقی صلاحیتیں اور آزادی فکر و عمل، انحراف اور مطابقت ناپذیری (Non-Conformity) کی خصوصیات کے فروغ کا سبب بنتی ہیں۔ اس کے یہاں اپنی ذات کا احترام دوسروں کی نسبت کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے اور ہر آن اپنی عزتِ نفس کا خیال دامن گیر رہتا ہے۔ یہی کیفیت ''تعلّی'' کی صورت میں غزل کے اشعار یا زیادہ تر مقطعوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ ''مقطع اِس بنا پر خصوصی نفسیاتی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ تخلص اسے ایک لحاظ سے ذاتی اور نجی بنا دیتا ہے..... پھر یہ بھی ہے کہ غزل اگرچہ دوسروں کے لیے لکھی جاتی ہے لیکن مقطع بالعموم شاعر اپنے لیے لکھتا ہے۔ اِسی لیے بیشتر مقطعے نرگسی رنگ میں رنگے ملتے ہیں۔''(۱)

اِسی طرح غزل کی ردیف بھی کئی ایک پہلو سے شاعر کو اپنی ذات کے اظہار کا موقع فراہم کرتی ہے اور یوں ردیف بھی ذات کا حوالہ بنتی نظر آتی ہے۔

اردو غزل کی روایت میں میرؔ سے غالبؔ تک اور غالبؔ کے بعد سے آج تک ایسے شاعر موجود رہے ہیں جن کی خود شناسی انھیں خود ستائی کی منزل تک لے آئی۔ کہیں یہ خودداری میں ڈھل گئی اور کہیں خود پرستی کی سطحوں کو

چُھو کر شاعر کو ایک مریضانہ نرگسیت کے دائرے میں لے آئی۔

خود شناسی اقبال کے ہاں خودی کے روپ میں نظر آتی ہے جو اطاعت، ضبطِ نفس اور نیابتِ الٰہی کے مرحلوں سے گزر کر انسان کو عجز و انکسار کی تصویر بنا دیتی ہے۔ لیکن اس کی دوسری سطح خودداری کی ہے جو مثبت اور منفی دونوں نتائج کی حامل ہے۔ دراصل خودداری ایک فطری جذبہ ہے جو پھول میں خوشبو کی طرح انسان کے وجود میں رچا بسا ہوتا ہے۔ یہ براہ راست انسان کی داخلی شخصیت (Innerself) سے متعلق ہے جو ایک خوش گوار رجحان کی غمازی کرتی ہے تاہم اگر یہ حدود سے تجاوز کر جائے تو پھر ایک منفی رجحان کی شکل اختیار کر جاتی ہے۔ (۲)

خودداری کو نفسیات دان ''انا'' (Ego) کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ برینن (Brennan) کا کہنا ہے کہ ''اَنا عملی اصول کے تحت انسان کی اپنی ذات کے بارے میں واقفیت کا نام ہے۔'' (۳) یوں تو ذات اور شخصیت اپنے اعمال و کردار کے حوالے سے دو الگ الگ دائروں میں حرکت پذیر ہوتے ہیں تاہم ولیم جیمس نے ''ذات'' کو شخصیت ہی کے معنوں میں استعمال کیا ہے اور اِس خیال کو پیش کیا ہے کہ ذات دراصل شخصیت ہی کا باطنی مشاہدہ ہے۔ اس نے انسانی ذات کو چار درجوں میں تقسیم کر کے آخری درجے کو ''اَنا'' یا ''ایگو'' سے مخصوص کیا ہے جس کا براہ راست تعلق ذات کے تیسرے درجے یعنی ''ذاتِ روحانی'' سے بنتا ہے۔ (۴) اس حوالے سے اَنا، ذات اور شخصیت کی ایک مثلث قائم ہوتی ہے جو اپنے دائرۂ عمل میں ایک دوسرے سے الگ ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے انسلاک رکھتے ہیں اور مل جل کر ایک ایسی شخصیت کی تعمیر کرتے ہیں جس کا ذکر ہم گذشتہ سطور میں کر چکے ہیں۔ گویا غزل کا شاعر جو خودداری اور عزتِ نفس کی بلند ترین سطح پر ہوتا ہے اپنی تخلیقی فعالیت کے سبب بنیادی طور پر اَنا کا اسیر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری کے خیال میں عام طور پر فعلی شخصیتیں ''انائی'' ہوتی ہیں اور انانیت انسانی فطرت کا سب سے تاب ناک جوہر ہے۔ یہ اثباتِ خودی ہے، ذوقِ خودنمائی ہے، تعمیرِ خودی ہے۔ بقول اقبالؔ، تعمیرِ خودی میں ہے خدائی۔'' (۵)

غزل کے شاعر کی فعالیت میں کلام نہیں۔ وہ بہ یک وقت کئی سطحوں پر فعال اور مستعد ہوتا ہے اور اِس عمل میں اظہارِ ذات کا کوئی پہلو اس کی نگاہوں سے اوجھل نہیں رہتا۔ ہمارے نفسیاتی نقادوں نے (جن میں خصوصیت کے ساتھ ڈاکٹر سلیم اختر صاحب کا بڑا نام ہے) غزل کے شاعروں خصوصاً میرؔ اور غالبؔ کے ہاں اِس نوع کی مثالیں تلاش کی ہیں۔ اور ان کی خودداری، خود پرستی اور انانیت کے سبب انھیں نرگسی شخصیت کے زمرے میں رکھا ہے۔ جدید غزل گو شاعروں میں بھی اس طرح کی کئی مثالیں موجود ہیں۔ ان میں ایسے شاعر بھی شامل ہیں جن کی حد سے بڑھی ہوئی انانیت اور خود پرستی نے انھیں وقت سے پہلے ہی عدم کی راہ دکھا دی۔ (۶) لیکن اکثر شاعروں نے اِسے

احساسِ برتری کی تسکین کا ذریعہ بنا کر خود پرستانہ اِدعائیت کے زمرے میں قدم رکھا ہے۔ یہاں میں جدید دور کے ایک اہم شاعر ساقی فاروقی (پ ۱۹۳۶ء) کی مثال دوں گی۔ جنھیں شاعری کرتے ہوئے تقریباً ۶۰ برس بیت گئے اور اَب بھی وہ تخلیقی اعتبار سے فعال اور مستعد دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی شخصیت اور شاعری کا تجزیہ بڑے دل چسپ حقائق سامنے لاتا ہے۔ ان کی آپ بیتی ''پاپ بیتی'' کے نام سے ۲۰۰۹ء میں منظرِ عام پر آئی۔ آپ بیتی کے نام ہی سے اُن کی شخصیت کے تیور معلوم ہو جاتے ہیں۔ اُن کی آپ بیتی سے ایک ایسی شخصیت کا پیکر بنتا ہے جسے اپنی آزادیِ فکر و عمل میں کسی کی مداخلت گوارا نہیں۔ وہ مروّجہ خیالات، افکار، عقائد اور اصولوں کو رد کر کے اپنے خیالات کی خود پرداخت کرتے ہیں اور ان کے اظہار میں کسی قسم کا خوف محسوس نہیں کرتے۔ روشنِ عام سے انحراف کر کے ہر اس کام میں، چاہے وہ تخلیقی ہو یا غیر تخلیقی، وہ اجتہاد کی جرأت رکھتے ہیں اور اپنے اعمال میں خودمختاری کے سبب وہ کسی کے سامنے سر جھکانا اپنی فطرت کے خلاف سمجھتے ہیں۔ اُن کے یہاں مطابقت ناپذیری (Non-Confirmity) کی صفت قدرِ اوّل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کے نزدیک کسی دوسرے کی رائے (چاہے وہ کتنی ہی معقول کیوں نہ ہو) مجہولیت اور انفعالیت کی پیداوار ہے۔ انحراف اور عدم مطابقت اُن کی تخلیقی زندگی کی اساس ہے اور اِس معاملے میں وہ کسی بھی ردِّعمل کا سامنا کرنے کی ہمت رکھتے ہیں۔ انانیت اور تفاخر ان کی فطرت کا ایک ایسا جزو ہے جو ہر آن انھیں خودستائی پر اُکساتا اور اسپ خودنمائی کو ایڑھ لگاتا ہے۔ محبت اور نفرت دونوں سطحوں پر اس انتہا کو جا پہنچتے ہیں کہ ان پر شدت پسندی کا گمان غالب آنے لگتا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے ان کے بارے میں یہ جملہ لکھا ہے کہ ''وہ واحد ادیب ہیں جو رہتے تو انگلستان میں ہیں لیکن ان سے خوف کھانے والے پوری دنیا میں ملتے ہیں۔''(۷) اِس جملے پر غور کر لیں تو ساقی فاروقی کی ''بے رحم ذات'' کھل کر سامنے آ جاتی ہے۔ اُن سے خوف کھانے کی وجہ اُن کی بے باکی اور جرأت اظہار ہی ہے جس میں وہ کسی کو خاطر میں لانے کے روادار نہیں ہیں اور اِس عمل میں بڑے بڑے ادبی سورماؤں کو پامال کرنے سے گریز نہیں کرتے۔

ساقی فاروقی کی کتاب ''ہدایت نامۂ شاعر'' جہاں ان کی بے باکانہ تنقید (اگر یہاں سفاکانہ کا لفظ استعمال کیا جائے تو برمحل ہوگا) کا کھلا اظہار ہے۔ وہاں ان کے شعری نظریات کا اعلانیہ بھی ہے۔ تخلیق کے معاملے میں وہ بڑے سخت گیر واقع ہوئے ہیں۔ ان کی سخت گیری درج ذیل سطور سے ظاہر ہوتی ہے۔ اس نوع کے جملوں سے ''ہدایت نامہ شاعر'' بھری پڑی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''تیس تیس چالیس چالیس سال تک جہالت کے زور پر شعر لکھنے کا سب سے بڑا نقصان یہ ہوتا ہے کہ آدمی کو مہرباں چھوڑ آئے، داستاں چھوڑ آئے یا شرابوں میں ملیں،

پھول کتابوں میں ملیں جیسے فرسودہ رومانوی جذبات پر قناعت کرنی پڑتی ہے۔ اسلامی ادب کے بیٹر بازوں نے ہماری پیاری زبان کی مقدس فضاؤں میں اپنے شِکرے چھوڑ رکھے ہیں کہ وہ تازہ خیالی اور دور بینی کا شکار کر سکیں۔'' (ہدایت نامۂ شاعر، ص ۱۰)

ساقی فاروقی کا یہ جارحانہ اسلوب ان کے اس عمومی مزاج کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے جو بے خوف و خطر مقابل کے گریبان پر ہاتھ ڈالنے سے ذرا بھر نہیں چوکتا۔ ایک نام ور نقاد اور شاعر کو مخاطب کرتے ہوئے وہ نہایت صاف گوئی سے اور لگی لپٹی رکھے بغیر یوں لکھتے ہیں:

''آپ سینکڑوں الفاظ کے تہ در تہ معنوی پیکروں سے واقف ہی نہیں ادھر آپ نے مصرعہ لکھا اُدھر مولانا صلاح الدین احمد کی روح قبر میں تڑپی۔ آپ واقف ضرور ہیں مگر لفظ کے حسیاتی اور جمالیاتی زاویوں سے قطعی نابلد ہیں۔'' (ایضاً، ص ۲۰)

ساقی فاروقی کا یہ سخت گیر رویہ اور دوسروں کو پرِ کاہ سے زیادہ اہمیت نہ دینے کا انداز اپنے اس پس منظر میں کئی ایک ایسے حقائق رکھتا ہے جو اپنی ذات میں احساس برتری سے جڑے ہوئے ہیں۔ ان کی تخلیقیت کے چشمے بھی اس احساس برتری اور انانیت سے پھوٹتے ہیں۔ ان کی سوچ کسی طے شدہ نظام اور مقررہ اصولوں کی پابند نہیں۔ کیونکہ ان کے خیال میں کسی طے شدہ نظام اور مقررہ ضابطوں کی محکومی سے تخلیقی سوتے خشک ہو جاتے ہیں اسی لیے وہ فطرتاً ان مظاہر اور صورتوں کی طرف مائل ہوتے ہیں جو ابھی تشکیل پذیری کے مراحل میں ہیں یا سرے سے ہی عدم تشکیل کا شکار ہیں۔ کیونکہ یہی ایک صورت ہے جس میں چیزوں کی تخلیق اور انفرادی تشکیل انانیت کی تسکین کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ نفسیات دانوں کا بھی یہی خیال ہے کہ ''طے شدہ امور اور نظاموں کو ماننے سے آگے سوچنے سمجھنے اور تخلیق کی راہیں مسدود ہو جاتی ہیں۔ اسی بنا پر تخلیقی افراد بے نظمی اور غیر مربوط مظاہر کو اپنے لیے خطرہ نہیں سمجھتے بلکہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ غیر مربوط مظاہر میں ایک اعلیٰ تر ربط و تسلسل کی دریافت ممکن ہے۔''(۸)

درج بالا سطور کی روشنی میں ساقی فاروقی کا یہ انداز اور رویہ ادب اور تخلیق کے لیے ضرور صحت مند اور مثبت ہے لیکن ان کی انانیت کے زیر اثر فروغ پانے والا اکھڑ پن معاشرتی تعلقات کی سطح پر ایک تلاطم بھی پیدا کرتا ہے۔ اور دیکھنے والے یہ جان لیتے ہیں کہ وہ کہیں شعوری اور کہیں لاشعوری طور پر بہانگ دہل اپنے ہونے کا اعلان کرتے اور اس آواز کی گونج کو سن کر ایک مسرت آمیز حظ اٹھاتے ہیں۔

ساقی فاروقی کی شخصیت کے نفسیاتی محرکات میں ان کے خاندان کے شکوہِ رفتہ کا بہت دخل ہے۔ وہ اگر کسی عام یا متوسط گھرانے میں پیدا ہوئے ہوتے تو شاید اُن کی ''انا'' کہیں آنکھیں موند کر پڑی ہوتی اور وہ ایک روایتی انداز کے شاعر یا ادیب ہوتے۔ لیکن ان کی انانیت کے منہ زور ہونے کا سبب ان کے خاندان کی خوش حالی

بھی رہا ہے جسے بقول ان کے بدحال ہونے میں دیر نہیں لگی۔ **(۹)**

ان کی دیکھ بھال اور سیر وتفریح کے لیے ایک خاص نوکر بھی مقرر تھا جس پر بچپن میں حکم چلانے کی مشق بہم پہنچا کر انھوں نے ادب میں بھی ''حکم چلانے'' کی رسم ایجاد کی۔ تقسیم کے بعد پاکستان آ کر وہ حالات نہ رہے۔ والدہ نروس بریک ڈاؤن (جسے انھوں نے ڈائن لکھا ہے) کا شکار ہوگئیں۔ والد دو سال تک بے کار رہے۔ زیورات بیچ کر دونوں بھائیوں کو ہاسٹل میں رکھا گیا۔ حالات کی تبدیلی میں ایک اہم کردار ان کے والد کی قمار بازی نے بھی ادا کیا۔ تاہم پاکستان بننے کے بعد مفلوک الحالی نے اس عادت سے نجات دلائی۔ ان تمام عوامل نے مل جل کر ساقی فاروقی کے ذہن پر بہت گہرے اثرات مرتب کیے۔ ان کی ازدواجی زندگی کا تجربہ بھی اُن کے لیے راحت آمیز نہیں رہا۔ ان پر تخلیقی مقالہ لکھنے والے ایک طالب علم نے جب اس سلسلے میں کچھ جاننے کے لیے ان سے رابطہ کیا تو بقول مقالہ نگار: ''موصوف کو اس موضوع کے حوالے سے وحشت ہوئی۔'' **(۱۰)** اس تمام پس منظر کے ہوتے ہوئے ساقی فاروقی کے تخلیقی مزاج کو سمجھنا مشکل نہیں۔ ایک سیدھے سادے جادے (جس پر چلنے میں عافیت ہی عافیت ہے) سے اگر وہ منحرف ہو کر پیچ در پیچ راہوں کا انتخاب کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ خود کو دوسروں سے الگ کر کے دکھانا چاہتے ہیں اور یہ محض دکھاوے کی حد تک نہیں بلکہ ان تمام سب وشتم اور دشنام طرازی کے مقابل پر قدم جما ہو کر اپنے موقف پر اصرار کی ہمت بھی رکھتے ہیں۔ جو بعض مقتدر ہستیوں کے حوالے سے ''کیچڑ اچھالنے'' کے سبب ان پر کی گئی۔ اس نوع کے مضامین کے پس پردہ دراصل ہمہ دانی کا دعویٰ اور یہ احساس کارفرما ہے کہ شاعری کے حوالے سے ان کی جو سوچ بن گئی ہے وہ حرفِ آخر اور اٹل ہے اور اس میں کسی طرح کی تبدیلی ممکن نہیں ہے۔

ساقی فاروقی کا یہ رویہ اور مزاج ان کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ اپنی ایک غزل کے معاملے میں ان کی احمد ندیم قاسمی اور مشفق خواجہ سے خط کتابت رہی۔ ان خطوط میں بعض عروضی غلطیوں کی نشان دہی پر انھوں نے اپنی ہی بات پر اصرار کیا اور بالآخر ان دونوں حضرت کو گھٹنے ٹیکنے پر مجبور کر دیا۔ مشفق خواجہ کے نام ایک خط میں وہ اُن کے علم عروض کو کسبی اور بیگانہ کی ''چراغ سخن'' کا مرہون منت قرار دیتے ہیں جبکہ اپنے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''میرا علم عروض خلقی ہے۔ میرے پاس عروض کی کوئی کتاب موجود نہیں مگر میری ذات میں آہنگ کے تمام چراغ روشن ہیں۔'' (ہدایت نامۂ شاعر، ص ۵۳)

ایک شاعر کا منصب اور مقام بھی ان کی نگاہ میں ہے۔ ان کے خیال میں ''شاعر اکیلا کچھ نہیں کر سکتا۔ وہ اندر سے لوگوں کی تطہیر ضرور کرتا ہے یعنی وہ معاشرے کے ناسور اور کوڑھ کی نشان دہی کرتا ہے۔ ظلم سہتے ہوئے آدمیوں کے زخموں اور داغوں پر اپنی درد گسار نظر کی سرچ لائٹ پھینکتا ہے اور انھیں منظر عام پر لا کر سوسائٹی کی بے حسی

اور لاتعلقی کو چیلنج کرتا ہے۔'' ساقی فاروقی کے نزدیک ''شاعری پوری ذات کا مکمل اظہار مانگتی ہے۔'' پھر یہ بات بھی کہ: ''اسلوب ذات ہے''۔ اور یہ کہ ''فنکار کو اپنی ذات کے اسلوب میں لکھنا چاہیے۔''(۱۱) گویا شاعری میں ہر مقام پر، چاہے وہ خیال ہو، لفظ ہوں یا کچھ اور، ان کے خیال میں ذات کو منہا کر کے یہ تخلیقی عمل سرانجام نہیں دیا جا سکتا۔

ساقی فاروقی کی غزل جہاں ان کی ذات کا اعلامیہ ہے وہاں بقول مشفق خواجہ ''ایک اہم اور سچے تخلیق کار کا فن ایسا آئینہ ہوتا ہے جس میں اس کی اپنی شخصیت ہی کے نہیں، معاشرتی تہذیب و اقدار کے رنگ بھی منعکس ہوتے ہیں۔ ساقی فاروقی ایسا ہی ایک شاعر ہے۔ اس کی شاعری اور خاص طور پر غزل میں ایک طرف اس کی اپنی تعمیری اور تخریبی قدریں بروئے کار نظر آتی ہیں اور دوسری طرف زندگی اور معاشرے کے باطن کی پرتیں بھی کھلتی چلی جاتی ہیں۔''(۱۲)

ساقی فاروقی شعر کے فن کو تکمیل شخصیت اور زمزمہ ہائے حیات کی رنگینیوں سے عبارت سمجھتے ہیں۔ ڈاکٹر حنیف فوق کہتے ہیں کہ ساقی فاروقی نے اپنے دور کی جذباتی اور تصوراتی الجھنوں کو اپنے آپ پر طاری کیا ہے اور ذات کو ہنگامہ حیات کا مرکز قرار دیا ہے۔'' تاہم ان کے نزدیک ''یہ ذات تنہائی، خوف اور فکری کرب میں مبتلا ہے۔''(۱۳)

ڈاکٹر حنیف فوق نے ان کے یہاں کرب ذات کے ساتھ، کرب آگہی کی نشان دہی بھی کی ہے۔ اور ان دونوں حوالوں سے یہ اشعار درج کیے ہیں۔

میں نے اٹھ کر عجب تماشا دیکھا آدھی رات کو
روح کو اندھی روح بلائے ہاتھ پکارے ہات کو
جانے کیا ہونے والا ہے نیند نہ آئے خوف سے
رات ڈرائے شہر ڈرائے ایک اکیلی ذات کو

.....

میں تو خدا کے ساتھ وفادار بھی رہا
یہ ذات کا طلسم مگر ٹوٹتا نہیں

.....

کرب آگہی کے ذیل میں، جہاں وہ ذات کا خارجی علائق کے ساتھ انقلابی رابطہ قائم کرتے ہیں، یہ شعر دیکھیے۔

حد بندی خزاں سے حصارِ بہار تک
جاں رقص کر سکے تو کوئی فاصلہ نہیں(۱۴)

ساقی فاروقی کی ذات اور شخصیت جس خوف اور کرب کے حصار میں سانس لیتی ہے اس کی ڈوریں کہیں دُور ماضی میں الجھی ہوئی ہیں۔ جس کی یادیں ان کے طرز احساس کا ایک اہم استعارہ ہیں۔ اسی طرح عہد آئندہ بھی ان کے دھیان میں آ کر ایک دل خوش کن تصور کا روپ اختیار کرتا ہے لیکن سرِ دست اس کی حیثیت ایک خیال موہوم کی ہے جو گمان کے پردوں میں ہے۔ جمال پانی پتی کے خیال میں ماضی کی یادیں اور مستقبل کے خواب ساقی فاروقی کی زندگی کا ایک قیمتی اثاثہ ہیں اور انہی یادوں اور خوابوں سے انھوں نے اپنی شاعری کے نگار خانے کو سجایا ہے۔ تاہم اس درمیان میں ایک خوف کا عنصر بھی موجود ہے جو اُن کے لاشعور سے شعور میں آ کر انھیں خوف زدہ کرتا رہتا ہے:

> ''چونکہ اپنی یادیں اور خواب ساقی کو بہت عزیز ہیں اس لیے وہ ان یادوں کے راکھ ہونے اور خوابوں کے ویران ہونے سے ڈرتا بھی ہے.....کبھی اس بات سے خوف زدہ ہوتا ہے کہ کہیں ان یادوں کا ذخیرہ وقت کے دہکتے ہوئے الاؤ میں جل کر راکھ نہ ہو جائے اور کبھی تنہائی کا اندھیرا اس کی آنکھوں سے خوف بن کر جھانکنے لگتا ہے۔''(۱۵)

ساقی فاروقی کے یہاں خوف کی اس لہر کا مفہوم جمال پانی پتی نے یاد اور خواب کے تناظر میں جس طرح سمجھنے کی کوشش کی ہے وہ محض اس حقیقت کا ایک پہلو ہے جو ان کے بعض اشعار میں دَر آیا ہے مثلاً:۔

وہ اندھیرا ہے کہ تنہائی سے ہول آتا ہے
سارے بچھڑے ہوئے لوگوں کو صدا دو کوئی

.....

اب یادوں کی دھوپ چھاؤں میں گرداب سا پھرتا ہوں
میں نے بچھڑ کے دیکھ لیا ہے دنیا نرم قدم نہ ہوئی

.....

اک جہاز ادھر آئے اور کوئی اُتر آئے
یاد کے جزیرے میں خواہشیں بہت سی ہیں

اس حقیقت کا اہم اور بنیادی پہلو وہی ہے جو ساقی فاروقی کی انانیت، خودداری اور خود پرستی کے حوالے سے اس مضمون کے درمیان میں بیان ہوا ہے۔ ان کی غزل میں جہاں ایسے اشعار ہیں کہ:

سپردگی میں نہ دیکھی تمکنت ایسی
یہ رنج ہے کہ اَنا کا شکار میں بھی تھا

مجھے سمجھنے کی کوشش نہ کی محبت میں
یہ اور بات ذرا پیچ دار میں بھی تھا

وہاں ایسے احساس کے حامل اشعار بھی ہمیں اپنی جانب متوجہ کرتے ہیں جن میں معاشرے کے گناہوں اور کمینگیوں کو اپنے گناہ اور کمینگی سمجھنے کی کیفیت ملتی ہے۔ اور یہ احساسِ گناہ ایک خوف کے حصار میں نمو پاتا ہے:

میں کب بھلا تھا یہ دنیا اگر کمینی تھی
درِ کمینگی پہ چوبدار میں بھی تھا
وہ آسمانی بلا لوٹ کر نہیں آئی
اس زمیں پر امیدوار میں بھی تھا

.....

وہ منتقم ہوں کہ شعلوں کا کھیل کھیلتا ہوں
مری کمینگی دیتی ہے داستان مجھے
میں اپنی آنکھوں سے اپنا زوال دیکھتا ہوں
میں بے وفا ہوں مگر بے خبر نہ جان مجھے

.....

یوں ہے کہ تعاقب میں ہے آسائش دنیا
یوں ہے کہ محبت سے مُکر جائیں گے اِک دن

یہی احساسِ گناہ بڑھ کر احساسِ زیاں سے جا ملتا ہے جہاں ہر شے رائیگاں ہوتی دکھائی دیتی ہے۔
یہاں جدید غزل کے فنی پہلو کا دھیان آتا ہے تو نظیر صدیقی کی بات یاد آتی ہے کہ ''انھیں (ساقی فاروقی) غزل کہنے کا سلیقہ آتا ہے۔ غزل کے شعروں میں جو چستی اور تیزی اور نوکیلا پن ہونا چاہیے وہ ان کے بہت سے شعروں میں موجود ہے..... جو لوگ جدید غزل کے نام پر خرافات گوئی کر رہے ہیں انھیں چاہیے کہ وہ ساقی فاروقی جیسے شاعروں کی غزلوں کو غور سے پڑھیں اور ان سے سیکھیں کہ غزل کے مزاج کو مجروح یا اس کے مطالبات کو نظر انداز کیے بغیر جدید تجربات کو غزل کے سانچے میں کس طرح ڈھالا جا سکتا ہے۔''(۱۶)

رائیگانی کا احساس ساقی فاروقی کے ان اشعار میں دیکھیے:

دنیا ہزار سحر تھی دنیا ہزار رنگ
ہم بدنصیب لوگ ذرا بدگماں چلے
جس کی ہوس کے واسطے دنیا ہوئی عزیز
واپس ہوئے تو اس کی محبت خفا ملی

.....

یہ روح کی لبستی پھر مسمار نظر آئی
تعمیر کی ہر سازش بے کار نظر آئی

.....

عمر بھر کانٹوں میں دامن کون الجھاتا پھرے
اپنے ویرانے میں آ بیٹھا ہوں دنیا دیکھ کر

.....

بے کار اس کے واسطے آنکھیں ہوئیں تباہ
یہ لوگ آنسوؤں سے گرفتار کب ہوئے

.....

وہ میرے گھر کا دروازہ جیسے زنداں کھلتا ہے
میں اپنے گھر لوٹ رہا ہوں دستک دو حالات کو

.....

اب گھر میں نہیں، گھر کی تمنا بھی نہیں ہے
مدت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے اک دن

.....

میرے اندر بیٹھا کوئی میری ہنسی اڑائے
ایک پلک کو اندر جاؤں باہر بھاگا آؤں

اور پھر یہ احساس کہ میں ہوں اپنی شکست کی آواز:

مجھ کو مری شکست کی دہری سزا ملی
تجھ سے بچھڑ کے زندگی دنیا سے جا ملی

بات ساقی فاروقی کی انانیت، خودداری، خود پرستی اور خودستائی سے شروع ہوئی تھی جس کے مختلف مظاہر ہم نے ان کے یہاں دیکھے۔ انھیں خود بھی ان تمام عوامل کا احساس ہے۔ ایک جگہ اپنی تحریر کا آغاز ہی اس جملے سے کرتے ہیں کہ ''اگر اس امر کو خودستائی یا غیر ضروری انانیت پر محمول نہ کیا جائے تو میں یہ کہنا چاہوں گا.....'' (ہدایت نامۂ شاعر، ص ۸۸) تو گویا وہ اس بات کو ذہن رکھے ہوئے ہیں یا ان کے لاشعور میں موجود رہی ہے کہ وہ انانیت پسند ہیں۔ بہر حال اُن کی ذات، شخصیت اور اَنا نے مل کر انھیں تخلیق کی اس سطح پر جا بٹھایا ہے جہاں انفرادیت کے احساس اور دوسروں سے الگ رہ کر وہ ایک جدید اور نئی شعری بوطیقا ترتیب دیتے ہیں۔ اس مضمون میں کہیں نرگسیت کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ نرگسیت کی اصطلاح کے پس منظر میں ایک دلچسپ یونانی اسطورہ موجود ہے۔ جس میں ایک خوش جمال پانی میں اپنا عکس دیکھ کر خود پر فریفتہ ہو جاتا ہے اور الفتِ ذات کا اسیر ہو کر سرد آہیں بھرنے لگتا ہے۔ اسی عالم میں وہ اس دنیا سے کوچ کر جاتا ہے۔ اس کا خوب صورت جسم مٹی میں مل جاتا ہے اور اس مٹی سے ایک پھول نکلتا ہے جو ''نرگس'' نام پاتا ہے۔ ساقی فاروقی کا یہ شعر ہمارا دھیان اس اسطورے کی طرف لے جاتا ہے کہ:

سوچ میں ڈوبا ہوا ہوں عکس اپنا دیکھ کر
جی لرز اٹھا تری آنکھوں میں صحرا دیکھ کر

اس شعر کی معنویت ساقی فاروقی کے ان الفاظ میں کھلتی ہے جو انھوں نے اپنی ذات کے حوالے سے تحریر کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''میں تنہا ہوں اور تنہائی میں آپ سے مخاطب ہوں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ میری مجبوری دوہری ہے۔ اظہار بھی اور رسائی بھی یعنی دکھ اٹھانا اور لفظوں کو زنجیر کرنا تو لکھنے والے کا مقدر ہے مگر یہ احساس کہ جس استعارے کو جنم دینے کی کوشش میری شاعری میں ملتی ہے اس سے کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی ذہن میں کوئی نہ کوئی ارتعاش پیدا ہوگا.....عجب جان آفریں ہے۔ یہ خوش خیالی مجھے خاموش نہیں ہونے دیتی ورنہ یوں ہے کہ لفظوں پر بے اعتباری بڑھتی جاتی ہے۔'' (ایضاً، ص ۲۴۷)

حوالہ جات

۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء، ص ۲۲۳

۲۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر، اردو شاعری میں نرگسیت، لکھنو، نسیم بک ڈپو، ۱۹۷۴ء، ص ۸۹

۳۔ Brennan` Robert Adward, General psychology p.350

۴۔ William james, principles of psychology part 1, 1890

۵۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر، غالب، فکر و فن، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۱ء، ص ۲۵۳

۶۔ تفصیل کے لیے دیکھیے کتاب ''راگ رُت، خواہش مرگ اور تنہا پھول'' از ڈاکٹر صفیہ عباد

۷۔ انور سدید، ڈاکٹر، شذرہ ہدایت نامۂ شاعر از ساقی فاروقی، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء، ص ۶

۸۔ ساجدہ زیدی، پروفیسر، انسانی شخصیت کے اسرار و رموز، لاہور، یو پبلشرز، ۲۰۰۶ء، ص ۴۵۳

۹۔ ساقی فاروقی، پاپ بیتی، کراچی، اکادمی بازیافت، ص ۱۶

۱۰۔ محمود الحسن، ساقی فاروقی بحیثیت غزل گو، مقالہ برائے ایم فل اردو، غیر مطلوعہ مملوکہ جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد، ص ۱۱

۱۱۔ ساقی فاروقی، ہدایت نامہ شاعر، ص ۹۹، ۱۰۳، ۹

۱۲۔ مشفق خواجہ، فلیپ، غزل بے شرط، (ساقی فاروقی) کراچی، بازیافت، ۲۰۰۴ء

۱۳۔ حنیف فوق، اردو غزل کے نئے زاویے، (مضمون) مشمولہ، فنون، لاہور، جدید غزل نمبر جلد اول، جنوری ۱۹۶۹ء، ص ۱۳۸

۱۴۔ حنیف فوق، اردو غزل کے نئے زاویے، فنون جدید غزل نمبر، ص ۱۳۸

۱۵۔ جمال پانی پتی، دہری تلاش کا شاعر، مضمون مشمولہ غزل ہے شرط، ص ۲۳

۱۶۔ نظیر صدیقی، جدید اردو غزل ایک مطالعہ، لاہور، گلوب پبلشرز، ۱۹۸۴ء، ص ۶۸

❁.....❁.....❁

مجلّہ 'فنون' کی تحقیقی جہت: ایک جائزہ

ڈاکٹر ابرار آبی*

Abstract:

It is one general perception about the literary journals that they have only poetry, fiction and other creative genres alongwith some criticism in their contents. This article dismantles the perception and tells us that the literary Journals have some research articles too. There appeared much research debate on the pages of Funoon. In its very first issue there was a marvelous research article about God. Till the latest issue this tradition is alive. In this article, this tradition has been highlighted and analyzed.

اگر چہ تمام ادبی جرائد کا مطمع نظر فروغ ادب ہی رہا ہے، لیکن ہر ادبی جریدے کا امتیازی تشخص بھی متشکل ہوا ہے۔ یہ تشخص یا امتیازی پہچان مختلف انداز میں بنی ہے۔ فکری لحاظ سے بھی اور اصنافِ ادب سے تخصیصی وابستگی سے بھی۔ اس میں شک نہیں کہ ہر ادبی جریدے میں جہاں تخلیقات شائع ہوئی ہیں وہاں تحقیقی اور تنقیدی مضامین بھی ان میں شامل رہے ہیں، لیکن بہ حیثیت مجموعی ان جرائد میں تخلیقات کا تناسب نمایاں رہا ہے۔ تنقیدی مضامین بھی ان جرائد میں شامل رہے ہیں۔ تاہم جو شعبہ سب سے کم توجہ کے لائق سمجھا گیا وہ تحقیقی ادب کا ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ ہر جریدے نے اپنی اشاعت میں تحقیقی مقالات کو بھی جگہ دی ہے، لیکن یہ نسبتاً کم ہی رہی۔ دوسری جانب اورینٹل کالج میگزین لاہور واحد ادبی جریدہ ہے جسے مکمل تحقیقی جریدہ کہا جا سکتا ہے۔ 'صحیفہ' لاہور کی پہچان میں اس کے تحقیقی میلان کا بھی ایک کردار ہے۔ کسی حد تک 'نقوش' نے بھی تحقیق پر توجہ دی ہے، لیکن تحقیق جس سنجیدگی اور توجہ کی متقاضی ہے اردو کے اکثر ادبی جرائد نے بالعموم تحقیق کو اس نظر سے نہیں دیکھا ہے۔ اس پس منظر میں یہ رائے قائم

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ ایمرسن کالج، ملتان۔

کرنا خلافِ حقائق نہیں ہوگا کہ لاہور میں اردو جرائد نے جس تحقیقی روایت کو قائم کیا ہے وہ تخلیقی اور تنقیدی روایت کی طرح توانا اور بھرپور نہیں ہے۔

اورینٹل کالج میگزین فروری ۱۹۲۵ء میں جاری ہوا(۱) اورینٹل کالج میں تعلیم و تربیت کا مقدس فریضہ سرانجام دینے والوں میں مولانا فیض الحسن سہارن پوری، مولانا عبدالحکیم کلانوروی، قاضی ظفرالدین، مولانا محمد حسین آزاد، ڈاکٹر آرنلڈ، مولوی محمد شفیع، اولاد حسین شادابی بلگرامی اور حافظ محمود شیرانی جیسی نابغہ روزگار شخصیات شامل رہی ہیں جن کی علمی اور ادبی حیثیت مسلم رہی ہے۔ اورینٹل کالج میگزین نے ان اصحاب کی تحقیقی کاوشوں کو منظرِ عام پر لا کر تحقیقی ادب کی حقیقی خدمت کی ہے۔

تحقیقی میلان رکھنے والا دوسرا ادبی جریدہ 'صحیفہ' ہے جو ۱۹۵۷ء میں لاہور سے شائع ہونا شروع ہوا۔ ادارت سید عابد علی عابد کے ذمے تھی جو اردو کے نامور ادیب اور شاعر تھے۔ انہوں نے 'صحیفہ' کی مسلمہ ادبی حیثیت اور اہمیت کے حصول کے پیشِ نظر انتخاب کا معیار کڑا رکھا۔ یوں 'صحیفہ' کی اشاعت میں شمولیت کے لیے بنیادی شرط ادبی معیار رہا ہے۔ لاہور ہی سے شائع ہونے والے دیگر ادبی جرائد جن میں 'ہمایوں'، 'نیرنگِ خیال'، 'ادبی دنیا'، 'ادبِ لطیف' اور 'نقوش' کے مجموعی میلانات تخلیقی اور تنقیدی رہے ہیں۔ ایسا نہیں کہ ان جرائد میں کبھی کوئی تحقیقی مقالہ شائع نہیں ہوا۔ گاہے گاہے ان جرائد کے صفحات پر بھی کوئی نہ کوئی تحقیقی مقالہ موجود رہا ہے اور ان میں بعض کی ادبی اور تحقیقی جہت اور اہمیت سے انکار بھی نہیں، لیکن اردو تحقیق اور اس کے فروغ کے لیے کوئی باقاعدہ اور منظّم اہتمام دیکھنے میں نہیں آتا ہے۔

مجلّہ 'فنون' کی جب ۱۹۶۳ء میں اپنی اشاعت کی ابتدا ہوئی تو شمارہ (اپریل ۱۹۶۳ء) میں ڈاکٹر عبادت بریلوی کا تحقیقی مضمون 'غالب کے غیر مطبوعہ خطوط' کے عنوان سے شامل ہوا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے اس مضمون میں غالب کے ان چار خطوط کو شامل کیا گیا جو غالب نے پرگنہ مہولی، ضلع پیتہ پور کے تعلقہ دار حاجی نعمان احمد صاحب کے نام لکھے تھے۔ غالب نے انہیں 'حضرت فلک رفعت'، 'مخدوم و مکرم'، 'جمیل المناقب' اور 'عمیم الاحسان' کہا ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ان کی بڑی عزت کرتے تھے۔ اس کے علاوہ اُن کی نظم و نثر کو سراہا ہے۔ اپنا ہم فن اور ہم زبان قرار دیا ہے(۲)۔ غالب کے چار خطوط مختلف تاریخوں مثلاً پہلا خط ۵/ستمبر ۱۸۶۶ء کو، دوسرا خط ۶/اکتوبر ۱۸۶۶ء کو، تیسرا خط ۱۹/اکتوبر ۱۸۶۶ء جبکہ چوتھا اور آخری خط ۱۷/دسمبر ۱۸۶۶ء کو لکھا۔ غالبؔ کے یہ خطوط برٹش میوزیم لائبریری میں اردو مخطوطات کی ہینڈ لسٹ میں موجود ہیں اور ان کا نمبر OR12035 ہے۔ بلوم ہارٹ کی مرتّبہ کی گئی برٹش میوزیم کے شعبہ مشرقی کی مطبوعہ اردو کیٹلاگ میں ان خطوط کا ذکر نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے

کہ یہ خطوط اس فہرست کے مرتب ہونے کے بعد برٹش میوزیم میں پہنچے تھے (۳)۔ غالب حاجی نعمان احمد صاحب کے نام ۵ر ستمبر ۱۹۶۶ء کو لکھے گئے اپنے خط میں لکھتے ہیں:

> ''واللہ میرے ایجاد کیے طرز میں آپ سے بہتر نثر کسی نے نہیں لکھی۔ یہ نہ مبالغہ ہے نہ غلق۔ آپ سچ ارشاد کریں کہ بعض اشخاص جو اس روش پر چلتے ہیں با آں کہ خوش افتاد نہیں لیکن مجھ کو بُرا جانتے ہیں اور بُرا کہتے ہیں۔ یہ حق ناشناسی یا ناانصافی ہے یا نہیں۔ اس کا جواب ضرور دیں۔'' (۴)

علاوہ ازیں ڈاکٹر عبادت بریلوی کا تحقیقی مضمون 'میر حسن کی غیر مطبوعہ غزلیں' خاصے کی چیز ہے۔ 'فنون' (دسمبر ۱۹۶۶ء) کا ایک اور اہم تحقیقی فن پارہ محمد اکرام چغتائی کی تحریر 'مائل دہلوی کا ایک تاریخی قطعہ' ہے، جس میں اُن کا دعویٰ ہے کہ لفظ اردو بطور زبان پہلی بار مائل دہلوؔی کے ہاں استعمال ہوا ہے جو کہ دہلی کے رہنے والے تھے اور اُن کا اصل نام میر محمدؔی تھا۔ محمد اکرام چغتائی نے مائل دہلوؔی کے قطعہ کی اہمیت سے قبل مائل دہلوی کے حالاتِ زندگی کا اجمالی جائزہ لیا تھا جن کے مطابق مائل دہلوی پہلے مولوی قدرت اللہ اکبر آبادی اور بعد میں قائم کے شاگرد رہے۔ محمد اکرام چغتائی نے یہ رائے اقتداء حسن کی رائے پر قائم کی ہے۔ جن کے خیال میں قدرت کے (۱۷۰ا ء کے لگ بھگ) دہلی سے جانے کے بعد مائل دہلوی نے قائمؔ سے مشورہ سخن شروع کر دیا ہوگا۔ محمد اکرام چغتائی کے مطابق اقتداء حسن نے یہ رائے کلیاتِ قائمؔ کے مقدمہ میں دی ہے اور اس کی تائید قائمؔ کے خود اپنے تذکرہ مخزن نکات سے بھی ہوتی ہے جس میں انہوں نے مائل کو اپنا شاگرد لکھا ہے (۵)۔ مائل دہلوی کی سنِ پیدائش معلوم نہ ہونے کے ساتھ ساتھ سالِ وفات پر بھی قیاس ہی کیا جاتا ہے۔ بہر حال یہ طے ہے کہ وہ ۱۲۲۷ھ سے قبل انتقال کر چکے تھے۔ محمد اکرام چغتائی نے یہ رائے اعظم الدولہ سرور کے تذکرہ 'عمدہ منتخبہ' (۱۲۲۷ھ) سے اخذ کی ہے جس میں مائل دہلوی کو مرحوم لکھا گیا ہے۔

محمد اکرام چغتائی نے مائل دہلوی کے قطعہ کی نمایاں خصوصیات بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس میں پہلی دفعہ اردو شاعری کی تاریخ بیان کی گئی ہے۔ دوسرے اس میں پہلی بار لفظ اردو بمعنی زبان استعمال ہوا ہے اس سے ان نظریات کی نفی ہوتی ہے جن کے مطابق لفظ 'اردو' بمعنی زبان پہلی دفعہ ۱۸۵۷ء میں استعمال ہوا یا میر عطا حسین حسینی نے 'نوطرزِ مرصع' میں یہ لفظ استعمال کیا یا پہلی بار مصحفؔی کے ہاں استعمال ہوا، لیکن مائل کے قطعہ سے مذکورہ تمام نظریات کی تردید ہو جاتی ہے۔ مائل نے اس قطعہ میں تین جگہ لفظ 'اردو' بمعنی زبان استعمال کیا ہے (۶)۔ مزید یہ کہ اس میں ایسے شعراء کا کلام بھی موجود ہے جن کا ایک شعر بھی کسی تذکرے میں درج نہیں۔

قطعہ کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے:

؎ مائل سے ایک شخص نے پوچھا یہ آن کر بتلا کہ شعر ہندوی کس عہد سے چلا

لفظ 'اردو' بمعنی زبان کا استعمال:

؎ بولا وہ شخص یہ تو کہانی میں سب سُنی اردو کا تین(؟) بتا دے مسلسل کھلا کھلا
بولے وہ سُن کے اردو کا میں پوچھتا تھا حال تم کھول بیٹھے پترہ اس شہر کا بھلا
مشہور خلق اردو کا تھا ہندوی لقب اگلے سفینوں بیچ یہ لکھ گئے ہیں سب ملا

مائل دہلوی نے اپنے اس قطعہ میں امیر خسرو دہلوی اور شاہ گل دہلوی کا ریختہ، سعد اللہ گلشن اور ولی کی غزلیات، شاہ حاتم اور سودا، قائم چاند پوری کا ریختہ بھی شامل کیا ہے۔

پروفیسر محمود شیرانی کی کتاب 'پنجاب میں اردو' (۱۹۲۸ء) نے اردو کی جنم بھومی کی بحث میں پنجاب کا مقدمہ پیش کیا تھا۔ بعد میں اسی بحث میں کئی اور علاقوں سے اسی قسم کا دعویٰ بھی سامنے آیا مثلاً 'بہار میں اردو'، 'سندھ میں اردو'، 'بھوپال میں اردو'، 'مدراس میں اردو' اور 'یو پی میں اردو' وغیرہ۔ اس طرزِ تحقیق کا ایک تو یہ فائدہ ہوا کہ ان علاقوں سے قدیم اردو زبان کا سب سرمایہ منظرِ عام پر آیا۔ دوسرے اس سے ماہرینِ لسانیات کو اردو کی ہمہ گیری کا احساس بھی ہوگیا۔ 'پنجاب میں اردو (مزید تحقیق)' محمد اکرام چغتائی کا تحقیقی مقالہ ہے(۷)۔ جس میں انہوں نے رائے ظاہر کی ہے کہ پروفیسر محمود شیرانی کی تصنیف 'پنجاب میں اردو' کا محرک وہ لسانی اور ادبی جھگڑے تھے جو بیسویں صدی کے اوائل سے اہلِ زبان اور پنجاب کے مصنّفین کے مابین شروع ہوگئے تھے۔ ابتداء میں یہ جھگڑے لسانی اور عروضی نوعیت کے تھے بعد میں بات ذاتیات تک پہنچ گئی۔ دہلی اور لکھنؤ کے مصنّفین نے پنجاب کے صرف اُن ادیبوں کی اردو کی خدمات کو تسلیم کیا ہے جو اہلِ زبان تھے۔ اس لیے ضروری تھا کہ ان اعتراضات کا مدلل جواب دیا جائے۔

اہلِ پنجاب کی اردو زبان کی خدمات کے حوالے سے مضامین اور اُن کے تردیدی مضامین کا سلسلہ تو بیسویں صدی کے آغاز میں شروع ہوا تھا۔ اس سلسلے میں پنجابی انبالوی، مولوی ممتاز علی، ڈاکٹر شیخ محمد اقبال اور پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی کے نام آتے ہیں۔ اسی سلسلے میں محمد اکرام چغتائی نے مختلف حوالوں سے پروفیسر محمود شیرانی کے موقف کو تقویت دی ہے کہ پنجاب ہی اردو کا مولد ہے۔ انہوں نے اپنے طویل تحقیقی مقالے میں کہا ہے کہ محمود شیرانی سے پہلے بھی پنجاب میں اردو سے متعلق جو کام ہوا اس کی تحقیقی اہمیت کی نسبت جذباتیت سادہ ہے، لیکن افادیت سے انکار نہیں۔ محمود شیرانی نے تحقیقی انداز سے ان تمام مساعی کو مربوط اور یکجا کیا ہے اور پنجاب کے قدیم اردو شعراء کا اردو کلام بڑی جانفشانی سے مختلف قلمی بیاضوں سے جمع کیا ہے۔

سید معین الرحمٰن کا تحقیقی مقالہ 'اردو کا پہلا افسانہ' اس لحاظ سے اہم ہے کہ انہوں نے اردو افسانے کی اس تحقیق سے اختلاف کیا ہے جس کے مطابق پریم چند اردو کے اوّلین افسانہ نگار ہیں اور ان کی پہلی کہانی کا نام تھا 'دنیا کا سب سے انمول رَتن'۔ یہ کہانی ۱۹۰۷ء میں رسالہ 'زمانہ' کانپور میں شائع ہوئی۔ معین الرحمٰن سیّد کا کہنا ہے کہ پریم چند کے مقابل سیّد سجاد حیدر یلدرم کے افسانے 'صحبت ناجنس' فروری ۱۹۰۶ء کو زمانی تقدم حاصل ہے اور دلچسپ امر یہ کہ 'صحبت ناجنس' خود یلدرم کا پہلا افسانہ نہیں ہے بلکہ یلدرم کا پہلا افسانہ 'نشہ کی پہلی ترنگ' ہے جو پہلی بار 'معارف' علی گڑھ میں شائع ہوا۔ بقول سید معین الرحمٰن مجھے یلدرم کے ایک قدیم تر افسانے 'نشہ کی پہلی ترنگ' کا سراغ ملا ہے جو پہلی بار رسالہ 'معارف' علی گڑھ، شمارہ اکتوبر ۱۹۰۰ء میں شائع ہوا اور تاثر کی وحدت، کردار کے ذہنی و نفسیاتی مطالعے، کشمکش، ابتدا، عروج اور انجام کے واضح تصور یا ہر لفظ دگر اپنی 'افسانویت' کے اعتبار سے بڑا بھرپور اور موثر ہے۔ یہ خیالستان میں شامل نہیں، لیکن بلاشبہ اب تک کے مطالعے کے مطابق اِسے اردو کا اوّلین افسانہ کہا جاسکتا ہے۔ **(۸)**

ایک دلچسپ بات یہ کہ جب یہ طے ہو گیا کہ اردو کا پہلا افسانہ 'نشہ کی پہلی ترنگ' ہے تو اُن کے نزدیک یہ بھی طے ہو گیا کہ اردو کا پہلا افسانہ نگار بھی 'نشہ کی پہلی ترنگ' کا خالق ہی ہو گا یعنی سجاد حیدر یلدرم، لیکن معین الرحمٰن سید نے یہ بات بہ انداز تحقیق اپنے ایک اور مقالے 'اردو کا پہلا افسانہ نگار- پریم چند؟ راشد الخیری؟ یلدرم؟'' مجلّہ 'فنون' اشاعت نومبر دسمبر ۱۹۸۹ء میں پیش کی ہے۔

ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے یلدرؔم کے اس اعتراف کہ (یہ چار افسانے 'صحبتِ ناجنس'، 'خارستان وگلستان'، 'نکاح ثانی اور سودائے سنگین' مشمولہ 'خیالستان' ترکی زبان سے لیے گئے ہیں۔) پطرس نے اس خیال کی تحقیقی انداز سے نفی کی ہے جس میں پطرس نے یلدرؔم کے بیان کو محض انکسار یا نئی تکنیک برتنے کی معذرت کہا تھا **(۹)**۔ سید معین الرحمٰن نے اپنے مقالے میں ڈاکٹر ایرکن ترکمان کی تحقیق کو بنیاد بنایا ہے جس کے مطابق 'صحبتِ ناجنس' اور 'خارستان و گلستان' استنبول کے احمد حکمت مفتی اوغلو کی کہانیوں پر مشتمل ہیں۔ یاد رہے 'خیالستان' ۱۹۱۰ء میں شائع ہوئی۔ اس کے افسانے 'صحبت ناجنس' فروری ۱۹۰۶ء میں 'مخزن' لاہور میں اور 'خارستان وگلستان' مخزن لاہور میں جون، اگست، ستمبر ۱۹۰۶ء میں شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے بالمقابل پریم چند جس کے بارے میں اردو کے نامور محققین کی رائے ہے کہ وہ اردو کا پہلا افسانہ نگار ہے۔ خود پریم چند نے 'زمانہ' کانپور کے پریم چند نمبر ۱۹۳۷ء میں انٹرویو میں 'دنیا کا سب سے انمول رتن' کو اپنا پہلا افسانہ قرار دیا جو ان کے بقول ۱۹۰۷ء میں 'زمانہ' کانپور میں چھپا **(۱۰)**، لیکن معین الرحمٰن نے اپنے مقالے میں اس بیان کو ناقص یادداشت کا نتیجہ قرار دیا کہ 'زمانہ' کانپور کے ۱۹۰۷ء کے جنوری تا دسمبر کسی پرچے میں یہ کہانی موجود نہیں ہے۔ معین الرحمٰن نے 'مانک ٹالا' کے حوالے سے لکھا ہے کہ پریم چند کی پہلی کہانی

'عشق دنیا اور حب وطن' ۱۹۰۸ء کے 'زمانہ' کانپور میں شائع ہوئی۔ اس سے پہلے پریم چند کی کوئی کہانی ''زمانہ'' یا دوسرے رسالے میں شائع نہیں ہوئی۔ یوں یلدرم کو زمانی اعتبار سے پریم چند پر زمانی تقدم حاصل ہے۔ جہاں تک راشدالخیری کے اردو کے اولین افسانہ نگار ہونے کی رائے کا تعلق ہے تو سید معین الرحمٰن نے اسے قرینِ صحبت اس لیے نہیں سمجھا اگر چہ ڈاکٹر انواراحمد نے علامہ راشدالخیری کے افسانے 'نصیر اور خدیجہ' کو اردو کا پہلا افسانہ قرار دیا ہے، لیکن زمانی اعتبار سے سجاد حیدر یلدرم جن کا ایک افسانہ 'نشہ کی پہلی ترنگ' معارف علی گڑھ میں ۱۹۰۰ء میں چھپ چکا ہے اسے اردو کا اوّلین افسانہ اور یلدرم کو اردو کا اولین افسانہ نگار قرار دیا جانا قرینِ صحت ہے۔ یاد رہے سید معین الرحمٰن اس تحقیقی نکتۂ نظر کو ڈاکٹر انواراحمد نے مبنی برصحت نہیں تسلیم کیا ہے کہ 'نشہ کی پہلی ترنگ' جس کو معین الرحمٰن سید نے اردو کا اولین افسانہ قرار دیا ہے وہ طبع زاد نہیں ہے۔

ڈاکٹر معین الرحمٰن نے یلدرم کے افسانے 'نشہ کی پہلی ترنگ' کو اردو کا پہلا باقاعدہ افسانہ قرار دیا ہے جبکہ خود یلدرم نے ایک مختصر نوٹ میں یہ وضاحت کر دی تھی کہ افسانہ ترکی زبان کے رسالے 'ثروت فنون' سے ترجمہ کیا گیا ہے اور افسانہ نگار 'خلیل رُشدی' ہیں (۱۱)۔

سید تفضّل حسین (ایسوسی پروفیسر گورنمنٹ میڈیکل کالج، سری نگر) کا تحقیقی مقالہ غنی کشمیری اور غالب کا ربطِ نسائی' فنون کے تحقیقی اثاثوں میں ایک قابلِ قدر اضافہ ہے کہ مقالہ نگار نے فارسی کے نامور شاعر طاہر عشائی جن کا تخلص غنی تھا کے مرزا غالب کی شاعری پر اثرات کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔

مقالہ نگار نے غنی کشمیری کو اہم شاعر قرار دیتے ہوئے کہا کہ غالب کا شعر:

؎ زبانِ اہلِ زبان میں ہے مرگ خاموشی　　　یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانِ شمع

دراصل غنی کشمیری کے فارسی شعر:

؎ سُلا رو شبنم از شمع کہ در بزم حریفاں　　　خاموش شدن مرگ بود اہلِ زبان را

کا ترجمہ ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ محمد یوسف ٹینگ صاحب نے دیوانِ غنی کے پیش لفظ میں اس بات کی نشاندہی کی ہے اور لکھا ہے کہ غالب نے غنی کا حوالہ دیئے بغیر اس کا ترجمہ کیا ہے۔ اسی طرح غنی کا شعر ہے:

؎ بسکہ در دشت جنوں داریم آتش زیرپا　　　حلقہ زنجیر خواید شعلۂ جوالہ شُہد

اور غالب نے اس کا ترجمہ یوں کیا ہے

؎ بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرپا　　　مر کے آتش دیدہ ہے حلقہ میری زنجیر کا

پھر اس طرح غنی کا ایک مصرعہ

؎ مے کشی درشبِ مہتاب خوش است

اور غالب کا مصرعہ

؎ پی جس قدر ملے شبِ مہتاب میں شراب

اور مزید غنی کا مصرعہ

؎ خندہ ہائے گل دمیدازگریہ ہائے عندلیب

اور غالب کا مصرعہ

؎ بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

اس طرح سید تفصیل حسین نے بیس سے زیادہ اشعار کی نشاندہی کی ہے جہاں غنی کشمیری کے اثرات غالب پر واضح محسوس کیے جا سکتے ہیں اور جہاں تک محمد یوسف ٹینگ کے اعتراض کا تعلق ہے تو مقالہ نگار نے رائے دیتے ہوئے کہا ہے محمد یوسف کی بات درست نہیں کیونکہ غالب نے غنی کشمیری کا اعتراف انہیں 'بیدل' کہہ کیا ہے۔

غالب نے حوالہ دیتے وقت بجائے غنی کے بیدل کا لفظ استعمال کیا ہے۔ غالب کا شعر ہے:

؎ مجھے راہِ سخن میں خوفِ گمراہی نہیں غالبؔ عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

لوگوں نے غلط فہمی سے بیدل سے مرزا عبدالقادر بیدر مراد لیا ہے جبکہ بیدل سے غالب کا غنی کشمیری مراد تھی۔ (۱۲)

جنوری مارچ اپریل جون ۱۹۹۸ء میں ڈاکٹر حامد بیگ کی ایک اور تحقیقی کاوش یقیناً اہمیت رکھتی ہے کہ 'اردو کے پہلے سفرنامہ نگار' کا تعین کرنے کی سعی کی گئی ہے کہ اس لیے قبل اس صنف اور اس کے ارتقاء کی طرف بہت کم توجہ دی گئی ہے۔ ڈاکٹر حامد بیگ کے نزدیک مغرب کی طرح اردو میں بھی 'سفرنامہ' کو تاریخ کیا گیا اور یوں از یوسف خان کمبل، جوش حیدرآبادی 'تاریخ یوسفی' کی بناء پر اردو کا اوّلین سفرنامہ نگار کہا گیا۔ ڈاکٹر حامد بیگ مرزا کے یوسف خان کمبل پوش کی شخصیت، تصوف کی طرف گہری نظر، باقی باللہ صاحب میں کلام، حضرت غوث علی شاہ سے ملاقاتیں اور 'تاریخ یوسفی' کے 'عجائبات فرنگ' کے عنوان سے طباعت اور تاریخ یوسفی کے دونوں متن کا جائزہ لینے کے بعد اس بات پر اصرار کیا ہے۔ تاریخ یوسفی از یوسف خان کمبل پوش کی بجائے تاریخ افغانستان از سید فدا حسین عرف نبی بخش کو پانچ چھ برس کا زمانی تفوق حاصل ہے۔ تاریخ یوسفی کا سن اشاعت ۱۸۴۷ء ہے جبکہ 'تاریخ افغانستان' کا زمانہ تصنیف وطباعت ۱۸۲۹ء کا ہے۔ (۱۳)

محمد کاظم کا 'فنون' سے تحقیقی رشتہ تسلسل اور سنجیدگی کی بنیادوں پر استوار ہوا ہے۔ ایک طرف انہوں نے عربی شاعری کا جوہر 'فنون' کو دیا تو دوسری طرف ماضی کے ان نامور ادباء اور مفکرین کے فکر وفن کو بھی 'فنون' کے

صفحات تک پہنچایا ہے جن کا تعلق کسی نہ کسی حوالے سے مشرقی فکر وفلسفے سے رہا ہے۔محمد کاظم کا مقالہ 'ابوالعلامعری' عربی زبان کے نابغہ روزگار شاعر ابوالعلامعری کے احوال اور فکر وفن کی تفصیل لیے ہوئے ہے۔بچپن میں بینائی سے محرومی کے باوجود وہ عربی زبان وادب کا وہ حوالہ ہے جو متنبّی، بشار بن نبرد، ابونواس اور ابوتمام جیسے شعراء کی فہرست جگہ پاتا ہے۔ بلا کا حافظہ رکھنے والا یہ شاعر یاس اور نا اُمیدی کا پرچارک ہے۔زندگی کو دُکھوں اور آلام کا گھر سمجھتا ہے اور محض اس لیے شادی نہیں کرتا کہ اولاد پیدا ہونے کی صورت میں کچھ اور جانیں اس دنیا میں ظلم سہنے آجائیں گی۔ روایتی طرز سے ہٹ کر فکر کو اہمیت دیتا ہے اور ایمان ووجدان کے مقابل عقل وخرد کو برتر وسیلہ علم قرار دیتا ہے۔(۱۴)

محمد کاظم نے 'فنون' کے شمارے اگست دسمبر ۱۹۹۹ء میں 'اخوان الصفا' کے عنوان سے اپنے مضمون میں عباسی دور کے مسلم اہلِ فکر کی تنظیم 'اخوان الصفا' کی فکری جہتوں سے پردہ اُٹھاتے ہوئے بتایا کہ اس تنظیم کے ارکان ہر بارہ روز بعد ہونے والے اجلاس میں جس موضوع پر تفکر کرتے تھے اس کی روداد خفیہ ذرائع سے ان ارکان تک پہنچاتے تھے جو ان اجلاسوں میں شریک نہیں ہو سکتے تھے۔انہوں نے اپنے فکر وفن پر باون رسائل مرتب کیے اور ان میں اپنے وقت کے تمام علوم وفنون کا احاطہ کیا۔جن میں علم الاعداد سے جیومیٹری، علم ہیئت، جغرافیا، موسیقی، منطق، معدنیات، موسمیات، نباتات، علم الحیوانات، علم الاعضا، علم الجنین اور بشریات شامل ہیں۔ان رسائل کی تدوین میں جو اہم نام شامل ہیں ان میں:

۱۔ابوسلمان، محمد بن معشر البستی المقدسی ۲۔ ابوالحسن علی بن ہارون الزنجانی ۳۔ابواحمد المرحانی
۴۔ابوالحسن العوفی ۵۔ زید بن رفاعہ

محمد کاظم کے مطابق یہ نام مشہور عرب ادیب ابوسلیمان توحیدی نے ظاہر کیے ہیں جس کی بغداد کے حاکم صمصام الدولہ کے ایک وزیر ابوعبداللہ الحسین سے رات رات بھر علمی بحث ہوتی رہتی تھی۔ابوحیان نے ان مباحث کی چالیس راتوں کی روداد کو تصنیف کی شکل دی جس کا نام 'الامتاع والموانستہ' ہے۔

محمد کاظم نے اپنے مقالے کے دوسرے حصے میں 'اخوان الصفا' کے سیاق وسباق کو متعین کیا ہے۔ان کے مطابق فتوحات کا سلسلہ بڑھنے سے مسلمانوں کے دیگر مذاہب والوں سے روابط بڑھے تو اسلام پر اٹھنے والے اعتراضات کے جوابات کی تلاش نے علمِ کلام کو جنم دیا۔اس دور کے برعکس عباسی خلیفہ منصور کے عہد میں طب، فلکیات، کیمیا اور دیگر علوم میں یونانی اور ہندی کتابوں کے عربی تراجم نے متکلمین کی جگہ فلاسفر اور مفکرین پیدا کرنا شروع کیے۔یونانی فلسفے اور اسلامی عقائد میں موافقت کی خواہش میں کندی، ابوبکر رازی اور فارابی جیسے مفکرین عربی دُنیا میں پیدا ہوئے۔اس طرح علمی اور فکری پس منظر میں 'اخوان الصفا' جیسی جماعت سامنے آتی ہے جس کے ہاں

عقلی معیارات کو اہمیت دی گئی۔ محمد کاظم نے اخوان الصفا کے فکری نظام، ان کی مابعد الطبیعات کے بارے میں تفصیلی اظہارِ خیال کیا ہے۔ بیسویں صدی کی ابتداء سے پنجاب بالخصوص لاہور میں اُردو ادبی رسائل کی تحقیق کی روایت کو متشکل کرنے میں جن اُردو ادبی رسائل کا تذکرہ ضروری ہے اُن میں 'مخزن' لاہور، 'ہمایوں' لاہور، 'نیرنگ خیال' لاہور، 'ادبی دنیا' لاہور، 'ادب لطیف' لاہور، 'نقوش' لاہور، 'صحیفہ' لاہور کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

لیکن یہ وہ ادبی رسائل ہیں جن میں تحقیق ایک ضرورت کے طور پر سامنے آئی ہے اور جہاں یہ رسائل تخلیقی سطح پر مختلف رجحانات کے نمائندہ رہے ہیں۔ وہاں ان میں عموماً تنقیدی مقالات بھی شائع ہوتے رہے ہیں اور ہر اشاعت میں ایک یا دو مقالات تحقیق کے بھی شامل رہے ہیں۔

مجلّہ ''فنون'' لاہور کے تحقیقی سرمائے اور محققانہ کاوشوں کو ''اورینٹل کالج میگزین'' اور 'صحیفہ' کی تحقیقی روایت کے پسِ منظر میں جانچنے کے بجائے دیگر ادبی رسائل کی تحقیقی روایت کے پسِ منظر میں سمجھنا زیادہ مناسب ہوگا کیونکہ 'فنون' نے اپنی اولین اشاعت سے ہی جن مقاصد کی طرف اشارہ کیا تھا۔ وہ ان میں تحقیق کے اختصاص کا کوئی دعویٰ نہیں تھا بلکہ 'فنون' نے اپنی پیشانی پر جو عزائم رقم کیے تھے (تخلیقی ادب کا رفتار پیما) ان کی نوعیت تو تخلیقی تھی اور مدیر 'فنون' نے پہلی اشاعت میں 'حرفِ اوّل' (اداریہ 'فنون') میں جس تحرک، مکالمے اور اختلاف کی بات کی تھی۔ اِس کی جہت تنقیدی ہی بنتی ہے لیکن 'فنون' نے اپنی غالب جہات (تخلیقی و تنقیدی) کے باوجود تحقیق کو نظر انداز نہیں کیا ہے۔ بلکہ اپنے ابتدائی شمارے سے ہی تحقیق کو اپنی فہرست میں شامل رکھا ہے۔ جو جس امر کا غماز ہے کہ مدیر فنون کے نزدیک جس کی اپنی ادبی شخصیت کے نمایاں رجحانات تخلیقی اور تنقیدی ہیں، تحقیق بھی اہمیت کی حامل ہے اور یہ بھی کہ ایک معیاری ادبی جریدہ اگر اپنے عہد کے تخلیقی امکانات کا مظہر ہوتا ہے تو اس کے فرائض میں یہ بھی شامل ہے کہ وہ ان حقائق اور سچائیوں کا بھی کھوج لگائے جو گزرتے وقت کے قافلے کی گرد سے، یا تعصّبات یا تفاخر کے غیر لچکدار دلوں کی بدولت نظروں سے اوجھل رہے ہیں یا ہو چکے ہوتے ہیں۔ اس احساس کے پیشِ نظر فنون، کے صفحات، ادبی رجحانات میں تغیر، ضخامت میں کمی بیشی، اشاعت میں دورانیے کی تبدیلیوں کے باوجود بھی تحقیقی مقالات سے خالی نہیں ہوئے۔ بلکہ کوئی نہ کوئی ایسی تحقیقی کاوش فنون، کے تحقیقی سرمایے میں اضافہ کرتی رہی ہے۔ اس سے نہ صرف نامور محققین کی تحقیق منظرِ عام پر آتی رہی بلکہ تحقیق کے نو وارد بھی اپنی صلاحیتوں کے لیے حوصلہ افزائی پاتے رہے۔ جہاں تک تحقیقی مقالات کا تعلق ہے تو ''فنون'' کی تحقیق کا غالب رنگ لسانی تحقیق، تاریخی تحقیق کا ٹھہرتا ہے۔ اس کے علاوہ ادبی شخصیات اور کسی بڑے ادیب کی ابتدائی نقارشات کو ''فنون'' بھی نے اپنی تحقیق کے محیط میں شامل کیا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ اورینٹل کالج میگزین، لاہور، فروری ۱۹۲۵ء، ص ۳

۲۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، غالب کے غیر مطبوعہ خطوط، مجلّہ 'فنون' لاہور، اپریل ۱۹۶۳ء، ص ۳۰

۳۔ ایضاً

۴۔ ایضاً

۵۔ محمد اکرام چغتائی، مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ، مشمولہ مجلّہ 'فنون' لاہور، دسمبر ۱۹۶۶ء، ص ۲۳۷

۶۔ ایضاً، ص ۲۳۹

۷۔ ایضاً، ص ۳۷۳

۸۔ معین الرحمٰن سید، اردو کا پہلا افسانہ، مشمولہ 'فنون' لاہور، مئی جون ۱۹۶۹ء، ص ۴۰۸

۹۔ معین الرحمٰن سید، اردو کا پہلا افسانہ نگار، مشمولہ مجلّہ 'فنون' لاہور، نومبر دسمبر، ۱۹۸۹ء، ص ۵۳

۱۰۔ ایضاً، ص ۵۶

۱۱۔ انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ-ایک صدی کا قصہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۴۴

۱۲۔ تفصیل حسین سید، غنی کشمیری اور غالب کا ربط نہانی، مشمولہ 'فنون'، اگست دسمبر ۱۹۹۹ء، ص ۸۰

۱۳۔ حامد بیگ مرزا، ڈاکٹر، اردو کا پہلا سفر نامہ نگار، مشمولہ 'فنون' جنوری مارچ اپریل جون ۱۹۹۸ء، ص ۵۸

۱۴۔ محمد کاظم، ابوالعلا معری، مشمولہ 'فنون' جنوری مارچ ۱۹۹۱ء، ص ۵۲

❁.....❁.....❁

خواجہ میر درد کا صوفیانہ مسلک

شہناز پروین*

Abstract:

Khawaja Mir Dard Dehlvi is a great poet of the eighteenth century who put the complex philosophy of Sufism into poetic form. He did not present Sufism merely as a spiritual ideology, but adopted it as a code of conduct. Belonging to the Naqasgbandi Sufi tradition the sifu thought of this poet is based on obeying God and the path driven by Nabi Pak SAW. Dard's consciousness of Sufism is beyond the discrimination of color, race, religion and linguistic prejudice and favors love of humanity. Hid belief is Wahadat-uil-Shahudi ideology makes him see the reflection of God in everything. Inspite of his faith in mortality of the world, he never promoted lack of action, rather than his thought is based on pragmatism.

خواجہ میر درد دہلی اٹھارویں صدی عیسوی کی شعری روایت میں ایک منفرد پہچان رکھتے ہیں انہوں نے جس انفرادیت کے ساتھ تصوف جیسے پیچیدہ مسئلے کو شعریت میں ڈھالا۔ وہی سادہ، لطیف پر معنی اور پر اثر اندازِ بیان ان کی شناخت کا حوالہ ٹھہرا اس خوبی کی ایک سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے تصوف کو صرف ایک نظری فلسفۂ روحانیت کے طور پر نہیں بلکہ طرزِ حیات کے طور پر سمجھا اور اپنایا اور ایک باعمل صوفی کی طرح اپنی زندگی بسر کی۔ فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

''ان کے کلام میں تصوف کی جو جھلک ہے وہ محض تقلیدی یا شنیدہ نہیں ہے وہ روایتی یا نظری بھی نہیں ہے بلکہ اس میں ایک اثباتی اور اجتہادی شان ہے۔''(۱)

خواجہ میر درد کی شخصیت کی ساخت پرداخت میں خالص صوفیانہ ماحول کارفرما رہا۔ ان کے والد خواجہ ناصر عندلیب کی وساطت سے ہی وہ تصوف کے اسرار و رموز سے واقف ہوئے۔ میر درد تصوف کے نقشبندی سلسلے سے تعلق رکھتے تھے ان کی صوفیانہ فکر کی عمارت احکامِ خداوندی کی پابندی اور اتباعِ رسولؐ پر استوار ہے ان کے والد خواجہ ناصر عندلیب نے تصوف کے جس نئے سلسلے ''طریق محمدیہ'' کی بنیاد ڈالی۔ درد اس پر مستقل مزاجی سے قائم رہے اور تاحیات طریق محمدی پر کاربند رہنے کا درس دیتے رہے۔ اپنے رسالہ ''نالہ درد'' میں انہوں نے بیشتر مقامات پر اتباعِ شریعت پر خاص زور دیا۔ لکھتے ہیں:

* شعبہ اُردو، ایف۔ جی مارگلہ کالج، اسلام آباد

''شرح مصطفوی جیسی کوئی شرح اور طریقِ محمدیؐ جیسا کوئی طریق نہیں اس کے سوا باقی سب خیال خام ہے اور ہوا و ہوس کی پیروی ہے۔''(۲)

علم الکتاب میں لکھتے ہیں:۔

''ہماری محبت بھی محبت محمدؐ ہے اور ہماری دعوت بھی محمدؐ کی دعوت ہے اس طریق کو طریقِ محمدی کہنا چاہیے ہم نے اپنی طرف سے اس پر کچھ نہیں بڑھانا ہمارا مسلک بھی مسلکِ نبویؐ ہے اور ہمارا طریق بھی طریقِ مصطفویؐ ہے۔''(۳)

درد کے نقشبندی سلسلے میں ''طریق محمدی'' کی ایجاد دراصل فقط فروعی مباحث میں اُلجھے ہوئے علماء اور شریعت کی پابندی سے غافل نام نہاد صوفیاء کے مابین توازن کی ایک راہ ہموار کرتی ہے۔اس نظریے میں محبت بھی ہے اور تہذیب و شائستگی بھی خدا کی وحدانیت و ربوبیت کا اعتراف بھی ہے اور اتباعِ رسولؐ کی اہمیت کا اقرار بھی اور ساتھ ساتھ انسان کی اصل عظمت اور وقار بھی برقرار ہے۔

انتشار، افراتفری اور مذہبی مباحث میں افراط و تفریط کے شکار معاشرے میں ''طریق محمدیہ'' کی ایجاد کی اہمیت سے متعلق جمیل جالبی رقمطراز ہیں کہ:۔

''طریق محمدی میں قرآن و حدیث کی پیروی پر زور دیا جاتا ہے۔ دردؔ اسی سلسلے کے 'اول المحمدین' ہیں۔'' ''یہ سلسلہ انتشار و فرقہ پرستی کے اس دور میں اتحاد کا ایک نظام مہیا کرتا ہے جہاں سوائے اللہ کے کوئی شے قلب میں باقی نہ رہے۔''(۴)

درد کا تصوف صرف گفتار ہی نہیں بلکہ ان کے کردار و زیست کا زندہ اور متحرک وصف ہے۔ان کا اردو دیوان، فارسی دیوان اور فارسی نثری رسالے تصوف کے اسرار و رموز کے عکاس ہیں۔صوفی کے نزدیک عرفان ذات ہی عرفان الٰہی ہے وہ اس عقیدے کا قائل ہوتا ہے کہ جس نے اپنے آپ کو پہچان لیا گویا اس نے اپنے خدا کو پہچان لیا۔عرفانِ ذات اور پہچان کے اس سفر میں باطنی تطہیر کو اولیت حاصل ہے۔یہاں ضبطِ نفس کے تمام کٹھن مراحل طے کرتے ہوئے روح کی تقویت درکار ہوتی ہے کیونکہ بقول درد:۔

''نفس کی مخالفت روح کے معاملات کو تقویت پہنچاتی ہے اور نفس کی اطاعت سے روح کی قوت میں کمی واقع ہو جاتی ہے اور ایک ساتھ دونوں کی کامیابی مشکل ہے اور نفس شکنی آدمی کو کمال تک پہنچاتی ہے۔''(۵)

دردؔ نفس ناطقۂ انسانی کے دنیاوی آلائشوں سے الگ رہنے کو خدا سے ملنے کا سبب گردانتے ہیں اور ان کے نزدیک اسی خوبی کی وجہ سے انسان تزکیہ نفس کرتے ہوئے قربِ خداوندی کا مستحق ٹھہرتا ہے۔اُن کے ہاں نفس کے مقابلے میں اپنا ہدف پہچاننے والی روح کی اہمیت کا واضح شعور موجود ہے وہ باطنی حوالے سے زرخیز انسان کا مقام بہت بلند دیکھتے ہیں۔اشعار دیکھئے:۔

باوجود یہ کہ پر و بال نہ تھے آدم کے
وہاں پہنچا کہ فرشتے کا بھی مقدور نہ تھا

(دیوانِ دردِ اُردو، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۱۲۳)

؎ ہے عشق سے میرے ہی تیرے حسن کا چرچا
میں کچھ نہیں پر گرمی بازار ہوں تیرا **(ایضاً، ص ۱۳۵)**

اُردو کی شعری روایت میں شخصی حکومتوں کے زیرِ اثر اور غزل کے روایتی مجازی مضامین بیان کرتے ہوئے عاشق کی جو عزتِ نفس مجروح ہوئی صوفیانہ شاعری نے اس کے برعکس انسان کو صرف خالقِ کل کے سامنے جھک کر انسان کا وقار بلند کیا درد جیسے صوفی کے ہاں احترامِ انسانیت اور عظمتِ آدم کا بیان جا بجا موجود ہے۔

دردؔ کے نزدیک دردِ دل اٹھانے کے واسطے پیدا کئے جانے والے انسان کا رتبہ فرشتوں سے کہیں بڑھ کر ہے اور یہ مقام خود خدا نے اسے اپنا نائب بنا کر عطا کیا ہے۔ درد کے نظریہ تصوف کے مطابق جیسے جیسے انسان پر احساسِ بندگی اور نیابت کا ادراک واضح ہوتا جاتا ہے ویسے ویسے خودی اور خدائی میں فاصلے کم ہوتے جاتے ہیں۔

اس ضمن میں دردؔ کے اشعار ملاحظہ ہوں:۔

؎ انساں کی ذات سے ہی خدائی کے کھیل ہیں
بازی کہاں بساط پہ گر شاہ ہی نہیں **(ایضاً، ص ۱۶۵)**

؎ دریائے معرفت کے دیکھا تو ہم ہیں ساحل
گر وار ہیں تو ہم ہیں اور پار ہیں تو ہم ہیں **(ایضاً، ص ۱۷۰)**

راہِ سلوک میں معرفت اور اسرار و رموز سے آگاہی میں دل کی نظر درکار ہے دردؔ کے ہاں دل انسانی جسم کا قیمتی عضو ہے کیونکہ دل کی آنکھ جو کچھ دیکھ سکتی ہے علم و دانش اور تعقل کی رسائی وہاں تک ہو ہی نہیں سکتی۔ عقل و عشق کے تقابل کا جو فلسفہ اردو شاعری میں اقبال کے ہاں بہت بعد میں آیا درد کی شاعری میں عقل کے برعکس عشق کو ترجیح دینے کا رجحان اقبال سے پہلے بہت واضح انداز میں موجود ہے اگرچہ یہ تصور فارسی شعری روایت سے مستعار ہے مگر اردو شاعری میں درد نے اپنے کلام میں اسے سب سے پہلے تفصیل سے بیان کیا۔ اشعار ملاحظہ ہوں:۔

؎ باہر نہ آسکی تو قیدِ خودی سے اپنی
اے عقلِ بے حقیقت دیکھا شعور تیرا **(ایضاً، ص ۱۱۶)**

؎ بند احکامِ عقل میں رہنا
یہ بھی اک نوع کی حماقت ہے **(ایضاً، ص ۲۲۲)**

درد کے نزدیک احساسِ گناہ سے آنسو بہانے والی آنکھ اور ہر کسی کے دُکھ میں دُکھی ہوجانے والا دل حقیقت تک رسائی کے دروا کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ لکھتے ہیں:۔

''اپنے دل کے دروازے کو فکرمندی کے ساتھ کھول تا کہ اس گھر کا دروازہ تجھ پر کھل سکے۔'' (نالۂ درد،ص۱۰۲)

ایک جگہ اور فرمایا:۔

''دل کا گداز باطن کے چراغ کا تیل ہے کہ یہ چراغ کو روشن رکھتا ہے اور رقتِ قلب رحمت کی بارش کا سبب بنتی ہے اور خدا کی رحمت کو جوش میں لاتی ہے پس اگر تیرا دل روشن ہے تو اسے شمع کی طرح پگھلا اور اگر تیرے پاس دیکھنے والی آنکھ ہے تو اسے گریہ زاری کی عادت ڈال۔'' (نالۂ درد،ص۹۸،۹۹)

انسانی دل جو خانۂ خدا ہے اس عشق کی آماجگاہ بھی ہے جو نظامِ تصوف کی استحکامیت میں مرکزی کڑی کی حیثیت رکھتا ہے اور یہی وہ فعال اور حرکی جذبہ ہے جو بے بال و پر انسان کو علویت وارفعیت عطا کر کے معرفت بخشتا ہے۔

؎ دل میرا باغ دل کشا ہے مجھے
دیدہ جامِ جہاں نما ہے مجھے **(دیوانِ درد،ص۲۱۰)**

اٹھارویں صدی کی اردو شاعری میں عشق ایک تخلیقی قوت کے طور پر موجود تھا۔

عہدِ درد کی تہذیب میں عشق کی دو جہتیں ہیں ایک عشق 'عشقِ مجازی' ہے جہاں جسم کا احساس غالب ہے اور ایک عشق 'عشقِ حقیقی' ہے جہاں روح ایک چراغ کی طرح روشن ہے۔ اپنے ہم عصروں کے برعکس درد کے تصورِ عشق میں جو حرکی توانائی ہے اس نے خالقِ کل کی محبت ہی سے تقویت حاصل کی ہے۔ اس عشق میں سود و زیاں کا احساس نہیں ہے اور نہ ہی کم نصیبی کا رونا رویا جاتا ہے بلکہ درد کے ہاں اس ضمن میں ایک گہری طمانیت اور راحت دکھائی دیتی ہے اور ہجر و فراق کی کیفیت بھی درد کے لیے لذت کا باعث ہے۔

؎ عشق ہر چند مری جان سدا کھاتا ہے
پر یہ لذت تو وہ ہے جی ہی جسے پاتا ہے **(ایضاً،ص۲۱۹)**

لکھتے ہیں:۔

''درد اگرچہ ٹھنڈے مزاج کا آدمی ہے لیکن ایک جنون ضرور اس کے سر پر سوار رہتا ہے اور اس خشک مزاجی کے باوجود عشق کے شعلے کی گرمی اس کے پہلو میں ہے۔'' (نالۂ درد،ص۲۴)

درد کے عشق میں جو قناعت اور طمانیت ہے۔ محبت الٰہی کی دین ہے جہاں ہجر و فراق کا غم بھی غم نہیں رہتا بلکہ ریاضت و عبادت بن جاتا ہے۔ مزید فرماتے ہیں:۔

''عشق کے مذہب میں نیکی اور برائی کا تصور اور ہے ان کا کعبہ اور مندر بھی الگ ہوتا ہے۔ اے زاہد تجھے باغ بہشت سے پھول چننا مبارک ہو ہمارے لیے تو دوست کی ہستی ہی بہت ہے۔'' (نالۂ درد، ص ۲۱)

جس طرح نقشبندیہ سلسلے میں ''طریق محمدیہ'' کی اختراع میر درد کے والد خواجہ ناصر عندلیب کی تھی۔ اسی طرح سماع وغنا کی پسندیدگی بھی خالصتاً انہی کے وسیلے سے درد کو ملی۔

اگرچہ نقشبندیہ سلسلہ سماع اور غنا کے حق میں نہیں تھا مگر درد کے ہاں سماع کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں۔ ان محفلوں کو تنقید کا نشانہ بھی بنایا گیا۔ مگر حقیقت میں درد تصوف وسلوک کی بنیاد سماع پر نہیں رکھتے اور نہ ہی سماع کو تصوف کا لازمی جزو قرار دیتے ہیں بلکہ محتاط اور متوازن رویہ اپناتے ہوئے اسے بزرگوں کی روایت سمجھتے ہیں۔

تصوف کے مختلف مسالک سے تعلق رکھنے والے صوفیاء کے ہاں موسیقی سے دلچسپی ملتی ہے۔ چشتی صوفی بابا فرید گنج شکر کا کی طرح دوسرے صوفیائے چشت اور سہروردی سلسلہ سے تعلق رکھنے والے حضرت بہاء الدین زکریا ملتانی بھی موسیقی سے لگاؤ رکھتے تھے۔ درد کے نزدیک دنیا کی ناپائیداری کا احساس ہی دل سے دنیاوی آلائشوں کی حرص وہوس کو مٹانے کا باعث بنتا ہے۔ تصوف کی دنیا میں دنیاوی مال ومتاع سے منہ موڑنا ہی باطن کے چہرے کو روشن کرنے کا وسیلہ بنتا ہے۔ اشعار دیکھئے:۔

؎ باور نہیں ابھی تجھے غافل پہ عن قریب
معلوم ہووے گا کہ یہ عالم فسانہ تھا **(دیوانِ درد، ص ۱۴۰)**

؎ چمن میں صبح یہ کہتی تھی ہو کر چشم تر شبنم
بہارِ صبح تو یوں ہی رہی لیکن کدھر شبنم **(ایضاً، ص ۱۵۸)**

نظامِ تصوف میں جبر واختیار ایک اہم مسئلہ ہے جس پر بحث ومباحثہ ہوتا رہتا ہے۔ انسان کے مجبور محض اور مختار کل ہونے کا مسئلہ نزاعی نوعیت کا ہے۔ دردؔ بھی اس مسئلے کی پیچیدگی سے آگاہ ہیں وہ اسے ایسا مسئلہ نہیں سمجھتے جس پر دنیاداروں میں جھوٹا بڑا اظہار خیال کر سکے۔

دردؔ کے صوفیانہ مسلک میں مختار کل اور قادرِ مطلق صرف خالقِ کائنات کی ذاتِ مبارکہ ہے ہر چیز اسی ہی کے قبضے میں ہے وہی صبا کو یہ اختیار بخشنے کا اہل ہے کہ وہ چمن میں ڈالیوں اور پتوں کو ہلا سکے ورنہ اس کائنات کی کوئی بھی چیز اس کی مرضی کے بغیر کچھ نہیں کر سکتی۔ جبر واختیار کے نقطہ نظر کا بیان درد کے اشعار میں دیکھئے:۔

؎ کب اختیار اپنا جوں گل ہے اس چمن میں
گل چیں سے کیا چلے ہے کیا زور باغباں پر **(ایضاً، ص ۱۴۸)**

؎ تحریک ہے یہ اُس یدِ قدرت کی ورنہ کب
بے دست و پا صبا سے کوئی پات ہل سکے **(ایضاً،ص۲۰۰)**

دردؔ کے خیال میں انسان خدا کی مرضی اور حکم کا تابع ضرور ہے مگر صالح اعمال اور نیک افعال کچھ معاملات میں اسے کچھ اختیار بھی دلا سکتے ہیں گویا انسان کا مکمل طور پر مجبور محض ہونا اور کسی حد تک مختار ہونا اس کی اپنی نیت اور اپنے عمل پر منحصر ہے۔

؎ وابستہ ہیں ہمیں سے گر جبر و گر قدر
مجبور ہیں تو ہم ہیں مختار ہیں تو ہم ہیں **(ایضاً،ص۱۷۰)**

تصوف کی بنیاد جن آٹھ صفات پر رکھی گئی ہے ان میں سے ایک فقر و درویشی ہے۔ اہلِ معرفت کے ہاں فقیری اس مالداری سے کہیں بڑھ کر ہے جس میں غفلت اور تکبر ہو اور اس سے انسان کا دین اور ایمان جاتا رہے۔ درد کی فارسی اور اردو شاعری میں فقر و غنا اور درویشی کا بیان صوفی کی ایک بڑی صفت کے طور پر ملتا ہے۔ وہ قناعت، فقر اور توکل کے آگے دنیاوی جاہ و جلال کو ہیچ سمجھتے ہیں۔ لکھتے ہیں:۔

''اے درد بے سروساماں ہونا آزادی کا ضامن ہے اور جو کوئی ساز و سامان رکھتا ہے وہ اس کے بوجھ تلے دب جاتا ہے۔'' (نالۂ درد،ص۹۷)

ایک اور جگہ لکھا:۔

''درویش جو خدا کے محبوب ہوتے ہیں ان کی حالت معشوق کی زلف کی طرح ہوتی ہے۔ زلف جس قدر پریشان ہوگی اسی قدر خوشنما ہوگی درویشوں کی پریشان حالی بھی ان کے جمال میں اضافے کا باعث ہوتی ہے۔'' (نالۂ درد،ص۹۳)

درد کے صوفیانہ مسلک میں دلی یکسوئی اور خودداری درکار ہے تاکہ درویشی و گدائی میں بھی شہنشاہیت کا احساس رہے:۔

؎ شاہ و گدا سے اپنے تئیں کام کچھ نہیں
نے تاج کی ہوس نہ ارادہ کلاہ کا **(دیوانِ درد،ص۱۲۶)**

صوفیا کے ہاں نام نہاد زاہدوں کے برعکس خدا کے جابر و قہار ہونے کی نسبت اس کے رحمٰن و رحیم ہونے کا احساس زیادہ مستحکم ہے۔ دردؔ صوفیانہ مسلک میں خدا کی ہستی ایک نرم دل اور نرم خو دوست کی ہستی ہے جو ہر طرف اپنی محبت اور فضل و عنایت کی بارش برسانے میں مصروف ہے۔ اس لیے ان کے ہاں ہر نوع کی خواہش اور ہر قسم کا خوف ان کے دل سے مٹ گیا ہے اور اطمینان کی وہ کیفیت ہے۔ اس مضمون کا شعر دیکھئے:۔

؎ نہ مطلب ہے گدائی سے نہ یہ خواہش کہ شاہی ہو
الٰہی ہو وہی جو کچھ کہ مرضیٔ الٰہی ہو **(ایضاً،ص۱۸۷)**

راہِ سلوک میں درد کی حقیقت و معرفت سے آگاہی نے ان کے ہاں ایسی کیفیت پیدا کر دی ہے جہاں غم اور خوشی کا تصور مٹ کر ایک ہو گئے ہیں اور سود زیاں کے احساس کا شائبہ تک نہیں۔ دراصل یہ قناعت، راحت اور سکون کا وہ مرحلہ ہے جو صوفی پر بہت ریاضت و عبادت، ضبطِ نفس اور باطنی تطہیر کے بعد آتا ہے۔ قناعت اور سیری کی اس کیفیت کا اظہار درد کی شاعری میں بیشتر مقامات پر ملتا ہے۔

؎ شادی کی اور غم کی ہے دنیا میں ایک شکل
گل کو شگفتہ دل کہو تم یا شکستہ دل **(ایضاً، ص۱۵۵)**

نظامِ تصوف میں سالک جب راہِ سلوک میں قدم رکھتا ہے تو اس کے ذہن میں خدا، کائنات اور انسان سے متعلق بہت سے استفسارات ہوتے ہیں پھر اس کی ریاضت آہستہ آہستہ حقیقتوں کے راز اس پر منکشف کرتی جاتی ہے۔ کھوج اور تجسس کے اس سفر میں اس کا مقصود صرف خدا تعالیٰ کی ذات ہوتی ہے۔ وہ اپنی محبت اور عقیدے کے ساتھ ایک تنقیدی شعور لے کر آگے بڑھتا ہے۔ درد کے ہاں بھی ایسے استفسارات کا کھوج لگایا جا سکتا ہے۔ اشعار دیکھئے:۔

؎ ہر آن ہے واردات دل پر
آتا ہے یہ قافلہ کہاں سے **(ایضاً، ص۲۰۷)**

؎ ظاہر ہے تجھی سے تو یہ عالم
تو مجھکو بتا کہاں چھپا ہے **(ایضاً، ص۲۶۳)**

مگر جیسے جیسے ان پر کائنات کے پوشیدہ راز منکشف ہوتے جاتے ہیں خدا کائنات اور انسان کے متعلق ان کا نقطہ نظر واضح ہوتا جاتا ہے۔ درد کے ہاں خدا کی وحدانیت، قادرِ مطلق اور مختارِ کل ہونے کا شعور واضح ہے اور خدا کی یکتائی اور اس کی بقا اور لازوال ہونے کے اس تصور میں دنیا کی کثرتیں کسی طور حائل نہیں ہیں یہ نشانِ حق اتنا پکا ہے کہ ان مٹ ہے۔

؎ وحدت نے ہر طرف تیرے جلوے دکھا دیئے
پردے تعینات کے جو تھے اٹھا دیئے **(ایضاً، ص۱۹۷)**

؎ ہووے کب وحدت میں کثرت سے خلل
جسم و جاں گود دو ہیں پر ہم ایک ہیں **(ایضاً، ص۱۷۰)**

درد کی شاعری میں نظریہ وحدت الوجود اور وحدت الشہود دونوں کا پتہ چلتا ہے۔ درد نے شریعت، طریقت اور حقیقت و معرفت کے مدارج طے کئے ہیں اسی لیے ان کی شخصیت میں ایک توازن اور احتیاط ہے۔ ان کی محتاط شخصیت خدا کے ادراک اور اس کی معرفت کو اولین طور پر مطمع نظر رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی بھی مسئلے میں الجھ کر راہ میں گم ہو کر منزلِ مقصود سے ہٹ جانا انہیں کسی طور گوارا نہیں۔ اسی لیے تصوف میں جبر و قدر، وحدت الشہود اور وحدت

الوجود جیسے نزاعی مسائل کو بھی بہت آسانی اور عمدگی سے سلجھا دیتے ہیں۔

کلیم الدین احمد جیسے نقاد بھی ان کے اس طرزِ اظہار کی تعریف میں لکھتے ہیں:۔

''مختصر مگر جامع پیرایہ میں وہ مشکل سے مشکل اور عمیق سے عمیق خیالات کو ادا کرتے ہیں جس سے اکثر حیرت ہوتی ہے۔''**(۶)**

دردکا خدائی شعور اس مقام پر ہے جہاں وہ دنیا کو ایک میدان سمجھتے ہیں اور خدا کو اس کے حسن کی تجلیوں کا مظہر اور کائنات اُن کی چشم بینا کو خالقِ کل کے جلووں سے پُر دکھائی دیتی ہے۔لکھتے ہیں:۔

''یعنی جب حضرت جل سلطانہ نے ایجاد کائنات کی طرف توجہ فرمائی تو ہر چیز وجود میں آئی اور وہی نور واجب تھا جو امکان کی صورت میں ظہور پذیر ہوا۔'' (نالۂ درد، ص۳۷)

درد کے ہاں یہ معرفتِ حقیقت کا وہ مقام و مرتبہ ہے جہاں کائنات کی ہر چیز اس ذات کی شہادت دیتی نظر آتی ہے۔ظاہر اور غیب میں صرف اُسی کی جلوہ فرمائی ہے۔زمین و آسمان میں اسی کا ظہور ہے اور مظاہرِ فطرت اُسی کی موجودگی کا پتہ دے رہے ہیں۔اور یہ ادراک ایک سچی آواز بن کر درد کی شاعری میں جا بجا بولنے لگتا ہے۔ان کی شاعری سے کچھ مثالیں دیکھئے:۔

؎ ہے جلوہ گاہ تیرا کیا غیب کیا شہادت
یاں بھی شہود تیرا واں بھی حضور تیرا **(دیوان درد، ص۱۱۶)**

؎ تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا
برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا **(ایضاً، ص۱۳۰)**

؎ ہے غلط گر گمان میں کچھ ہے
تجھ سوا بھی جہان میں کچھ ہے؟ **(ایضاً، ص۲۰۴)**

؎ گر معرفت کا چشم بصیرت میں نور ہے
تو جس طرف بھی دیکھے اسی کا ظہور ہے **(ایضاً، ص۲۴۵)**

دردکا تجربہ ایک صوفی کا تجربہ ہے جو خالصتاً روحانی ہے اور اس روحانی واردات میں درد کا مطلوب و مقصود خدا تعالیٰ کی ہستی ہے۔درد کے ہاں خدا کا تصور اشرف المخلوقات انسان سے جڑا ہے۔دردؔ خدا کا صحیح ادراک رکھنے والے بندے اور خدا کے رشتے سے متعلق بات کرتے ہوئے دونوں کی اہمیت کا عقیدہ رکھتے ہیں۔عبودیت کا مقام ان کے نزدیک الوہیت سے کم سہی مگر وہ صوفی کے مشاہدے کو اتنا تخلیقی اور پر اثر سمجھتے ہیں کہ یہ خدا اور انسان کے درمیان فاصلے کم کرنے کی صلاحیت پالیتا ہے اور ایک وقت ایسا آتا ہے کہ اس کی صورت سے ربِ حقیقی کی حقیقت جلوہ گر ہونے لگتی ہے۔اپنے رسالے میں اس روحانی کیفیت سے متعلق لکھتے ہیں:۔

''میں اور دوست اگر چہ ایک دوسرے کے مقابل ہیں لیکن آئینے اور عکس کی طرح مجھ
میں اور اس میں کوئی فرق نہیں۔'' (نالۂ درد، ص ۷۰)

خدا اور صوفی کے مابین اس اٹوٹ اور گہرے بندھن سے متعلق درد اپنے شعر میں یوں گویا ہوتے ہیں:۔

؎ جو ہوئے ہیں قرار آپس میں
میں ترا اور تو ہے میرا گواہ **(دیوانِ درد، ص ۱۹۲)**

راہِ سلوک میں رب سے بقا پانے کا واحد ذریعہ سالک کی ذات کا فنا ہے۔ خواجہ میر درد کے صوفیانہ مسلک میں سالک کی ذاتی ریاضت کے بعد فنا کے تین درجے ہیں۔ فنا فی الشیخ، فنا فی الرسولؐ اور تیسرا فنا فی اللہ سالک کے لیے رب حقیقی کا حصول ان تینوں مدارج سے گزرے بغیر ممکن نہیں۔ دردؔ کے صوفیانہ مسلک میں سالک جب فنا فی الشیخ کے درجے سے ترقی پالے تو وہ مرشد کی ذیل سے نکل کر فنا فی الرسول کے مرتبے کو پہنچ جاتا ہے اور اس درجے میں اتباعِ رسولؐ پر ثابت قدمی اُسے فنا فی اللہ سے ہمکنار کرتی ہے۔ فنا فی اللہ کی یہ کیفیت وہ حالتِ نزولی ہے جو سالک کو مطلوب و مقصود ہے۔ فنا فی اللہ کی حالت میں رو بہ حق ہوتا ہے اور مکمل اکمل اسی سالک کہتے ہیں جو حالتِ نزولی میں رہے اور فنا فی الرسول میں اس کی مستقل مزاجی اسے اس مقام پر لے آتی ہے جب اسے مرشد کی ضرورت نہیں رہتی۔ کیونکہ اس کا رابطہ براہِ راست اپنے رب سے جڑ جاتا ہے۔ **(۷)**

درد کی صوفیانہ شاعری میں اثر و تاثیر کے حوالے سے کچھ ناقدین نے کمی کی شکایت کی ہے۔ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے لکھا کہ درد کی وجہ شہرت عشقِ حقیقی ہے مگر اس میں وہ جوش اور زور و اثر نہیں جو عشق مجازی کا طرہ امتیاز ہوتی ہے۔ اس لیے یہ نہ تو عام فہم ہے اور نہ ہی دل دوز۔ **(۸)**

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے درد کی اردو صوفیانہ شاعری کا موازنہ عراقی، خسرو اور سرمد کی فارسی صوفیانہ شاعری سے کیا۔ ان کے صوفیانہ تجربے میں جذبہ و استغراق، مستی و سرشاری اور سوز و ساز کی حدت کم ہونے کی رائے دی اور مزید کہا کہ درد کی شاعری صوفیانہ تصورات کا شعوری سطح پر اظہار کرتی ہے اور صوفیانہ جذب و استغراق کی تخلیقی سطح سے ہٹی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ **(۹)**

ان تنقیدی آراء کی روشنی میں درد کی صوفیانہ شاعری پر جو اعتراضات سامنے آتے ہیں وہ درج ذیل ہیں:۔

☆ درد کی صوفیانہ شاعری عام فہم نہیں اور اس میں جوش اور زور و اثر کی کمی ہے۔

☆ درد کی شاعری صوفیانہ تصورات کا شعوری سطح پر اظہار کرتی ہے اور صوفیانہ جذب و استغراق کی تخلیقی سطح سے ہٹی ہوئی ہے۔

☆ درد کی صوفیانہ شاعری فارسی صوفی شعراء کی شاعری سے کم اثر ہے۔

ان اعتراضات کے جواب میں درد کی شاعری سے کچھ مثالیں دیکھئے:۔

؎ گل و گلزار خوش نہیں آتا
باغِ بے یار خوش نہیں آتا **(دیوانِ درد،ص۱۳۸)**

؎ کچھ کشش نے تیری اثر نہ کیا
تجھکو اے انتظار دیکھ لیا **(ایضاً،ص۱۴۱)**

؎ وہ میرے چاہنے کو کیا جانے
یہ سندیسہ سنا دیا کس نے **(ایضاً،ص۱۹۶)**

؎ بے طرح کچھ اُلجھ تھا دل
بے وفائی نے تیری سلجھایا **(ایضاً،ص۱۲۰)**

؎ بازی بِدی تھی اس نے میری چشم تر کے ساتھ
آخر کو ہار ہار کے برسات رہ گئی **(ایضاً،ص۲۳۵)**

درد کے دیوان سے اس طرح کے سینکڑوں پر معنی، سوز و گداز سے بھرپور اور سادہ و عام فہم اشعار مثال کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں۔ان اعتراضات کے جواب میں ڈاکٹر جمیل جالبی کا تنقیدی تجزیہ قابلِ غور ہے لکھتے ہیں:۔

> ''درد کی شاعری ایسے پر اثر انداز میں صوفیانہ تصورات کا اظہار کرتی ہے کہ درد اور تصوف ایک ہوجاتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے ان اشعار میں اگر ہمیں اثر و تاثیر کی کمی کا احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ناواقفیت کی بنا پر تصوف کے اشارے ہم سے ابلاغ نہیں کرتے ورنہ یہ وہ اشعار ہیں جن پر اہلِ تصوف اپنے جذبات و واردات کی ترجمانی دیکھ کر سر دھنتے ہیں ان اشعار کا مقابلہ ولی، مظہر اور میر وسودا کے اس نوع کے اشعار سے کیجئے تو یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ یہ ایک ایسی شاعری ہے جو اس سے پہلے اردو میں نہیں ہوئی اور اس سطح پر کوئی دوسرا شاعر میر درد کو نہیں پہنچتا۔''**(۱۰)**

درد کے صوفیانہ مسلک میں مذہبی شعور اور روحانی تجربے میں ایک توازن ہے جو انہیں طریقِ محمدی کے دائرے سے باہر نہیں نکلنے دیتا۔احکام خداوندی کی بجا آوری ہر جگہ اس کی جلوہ گری، اس کے مختار کل ہونے کا شعور، اتباعِ رسول، خلقِ خدا کی خدمت کی تدریس پیر پرستی، نظریہ وحدت الشہود و وحدت الوجود پر اعتقاد، عظمت انسانی کا ادراک، ناپائیداری دنیا کا احساس اور فقیری کی حالت میں بھی شہنشاہیت کا مشاہدہ کرنا یہ تمام صفات ایسی ہیں جو نہ صرف درد کی ذات کا حصہ ہیں بلکہ یہ تمام صفات ایک خوبصورت فنی سلیقہ مندی سے ان کی نثری و شعری تصانیف میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں۔

عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ اکثر صوفیا کے ظاہری عمل پر ناقدین انگلیاں اٹھاتے ہیں۔اس سلسلے میں

رجعت پسند دینی علماء دین وشریعت میں تصوف کی گنجائش کی عدم موجودگی کو پیش نظر رکھتے ہیں جبکہ تعقل پسند مفکرین صوفی کے روحانی تجربے کو تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔تصوف کے نظام میں طریق محمدی کی ایجاد نے صوفی کو ایک باعمل انسان کے طور پر پیش کیا جو آپ ؐ کی اتباع میں ایک باکردار اور باعمل زندگی گزارتا ہے۔

درد کے صوفیانہ مسلک میں ایک روشن خیالی ہے جو رجعت پسند دینی علماء کے ہاں نظر نہیں آسکتی۔ یہاں مذہبی تعصب نام کو نہیں۔کشادہ دلی اور وسعت قلبی ونظری کا خوبصورت اظہار ہے۔ یہاں وہ صرف خدا کی محبت کے داعی ہیں اور مخلوقِ خدا سے بہترین معاملات کے پروردہ۔لکھتے ہیں:۔

''میں نہ مسجد کی بنیاد رکھ رہا ہوں اور نہ کلیسا یا بتکدہ بنا رہا ہوں۔کفر ودین سے ہٹ کر میں لوگوں کو ہدایت کرتا ہوں اور جو تعمیری کام میرے ذمہ آن پڑا ہے میں اُسے انجام دیتا ہوں۔''(۱۱)

ان کے اشعار میں بھی اس کیفیت کی آئینہ داری کثرت سے مل جاتی ہے۔دیکھئے:۔

؎ بستے ہیں تیرے سائے میں سب شیخ و برہمن
آباد ہے تجھ سے ہی گھر دیر و حرم کا **(ایضاً،ص۱۱۵)**

؎ بت پرستی ہے اب نہ بت شکنی
کہ ہمیں تو خدا سے آن بنی **(ایضاً،ص۲۴۸)**

درد کے ہاں انسان سے محبت، مذہبی رسم پرستی اور علاقائی ونسلی تعصب سے بالاتر ہے وہ فقط رسمی عبادت و ریاضت کے برعکس مخلوقِ خدا سے محبت اور ان کی خدمت کو اولیت دیتے ہیں کیونکہ اصل معرفت یہی ہے اس لیے وہ نام نہاد زاہد کو یہ تلقین کرتے ہیں۔

؎ کی بہت طریقِ زہد میں عمر تباہ
اب کیجئے دل کو معرفت سے آگاہ **(ایضاً،ص۲۵۳)**

؎ کعبے کو بھی نہ جایئے دیر کو بھی نہ کیجئے منہ
دل میں کسو کے درد یاں ہووے تو راہ کیجئے **(ایضاً،ص۲۳۹)**

؎ یارب درست گو نہ رہوں تیرے عہد پر
بندے سے پر نہ ہووے کوئی بندہ شکستہ دل **(ایضاً،ص۱۵۵)**

درد کی صوفیانہ شاعری ایک نظریہ ساز اور باعمل صوفی کی شاعری ہے جو باطنی بصیرت اور معرفت کی عکاس ہے۔درد کو فارسی زبان سے بھی گہری واقفیت اور لگاؤ تھا ان کا فارسی دیوان بھی حق ومعرفت کے مضامین سے بھرا ہے اگر ان کی صوفیانہ شاعری میں انسان اور حیات وکائنات سے متعلق خیالات کا جائزہ لیا جائے تو وہ فارسی شعری

روایت سے مستعار ہیں مگر اس کے باوجود درد کے منفرد روحانی تجربے اور ان کے اسلوب بیان نے انہیں اردو شاعری میں جگہ دے کر انہیں اردو شاعری کے پہلے باقاعدہ صوفی شاعر ہونے کا شرف بخش دیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شمالی ہند میں درد نے صوفیانہ خیالات وتصورات کے ذریعے پہلی بار اردو میں صوفیانہ شاعری کی باقاعدہ روایت ڈالی۔ خلیل الرحمان داؤدی لکھتے ہیں:۔

> ''اردو غزلیات اور رباعیات میں تصوف کے اعلیٰ مضامین کو جس طرح درد نے سمویا ہے تمام اردو شاعری میں اس کی نظیر نہیں مل سکتی اخلاقی مسائل، حقائق و معارف، واردات عشق اور انسانی فطرت کے رموز جس طرح میر درد نے اردو شاعری میں سمجھائے ہیں اور کسی کو یہ سعادت نصیب نہیں ہوئی۔''**(۱۲)**

حوالہ جات

۱۔ فرمان فتح پوری، ''خواجہ میر درد- زندگی اور فن''، بشمول ''دیوان میر درد''، مرتب کلب علی خان فائق، آئینہ ادب، چوک مینارانارکلی، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص۱۱

۲۔ درد، خواجہ میر، ''نالہ درد''، مترجم ظفر عالم، (مرتب عبادت بریلوی)، ادارہ ادب وتنقید، لاہور، ۱۹۸۰ء، ص۱۰

۳۔ درد، خواجہ میر، ''علم الکتاب''، مترجم ڈاکٹر عبداللطیف، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص۲۳۷

۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''تاریخ ادب اردو''، جلد دوم، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع سوم، مارچ ۱۹۹۴ء، ص۳۹۷

۵۔ درد، خواجہ میر، ''نالہ درد''، ص۲۵

۶۔ کلیم الدین احمد، ''اردو شاعری پر ایک نظر''، نیشنل بک فاؤنڈیشن، لاہور، طبع دوم، ۱۹۸۸ء، ص۱۲۵

۷۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ فرمائیے: میر درد، خواجہ، ''علم الکتاب''، مترجم ڈاکٹر عبداللطیف، ص۳۱۷

۸۔ نورالحسن ہاشمی، ''دہلی کا دبستان شاعری''، شرکت پرنٹنگ پریس، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص۱۶۹

۹۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تاریخ''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص۳۵۳

۱۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''تاریخ ادب اردو''، ص۴۹۷

۱۱۔ درد، خواجہ میر، ''نالہ درد''، ص۱۲۳

۱۲۔ میر درد، خواجہ، ''دیوانِ درد''، مرتبہ خلیل الرحمان داؤدی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص۸۹

❀.....❀.....❀

الگ وژن، جُدا تاریخ
(ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی ''اردو ادب کی تاریخ'')

ایم خالد فیاض*

Abstract:

This article tries to analyze the contributions of Dr. Tabbassum Kashmiri in the field of literary historiography. The writer makes a comparison among important histories of Urdu literature and finds this one the most important one among all on different methodological basis.

مشفق خواجہ نے ایک جگہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی ''تاریخ ادب اردو'' کو اردو ادب کی پہلی تاریخ کہا ہے(۱) اور وجہ یہ بتائی ہے کہ اس سے پہلے جو تاریخیں لکھی گئی ہیں وہ اپنی ساخت میں تذکرہ نگاری کے فروغ میں ہی معاون تھیں۔ پہلی بار ادبی تاریخ نویسی کے بنیادی خطوط اور جدید ضوابط پر اردو کی جو تاریخ پوری اترتی ہے وہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی ''تاریخ ادب اردو'' ہے۔ مشفق خواجہ کی اس بات سے متفق ہوں اور اسی مناسبت سے ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی ''تاریخ'' کو میں اردو ادب کی دوسری تاریخ سمجھتا ہوں۔ اس تاریخ میں بھی تاریخ نویسی کے جدید اصولوں سے کام لیا گیا ہے اور ادب کو نہ صرف یہ کہ ایک اکائی کی صورت اور ارتقائی شکل میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے بلکہ فرانس کے Annales School کے زیر اثر مختلف ادبی ادوار کا تجزیہ کرتے ہوئے تاریخ کو صرف ادب تک محدود رکھنے کے بجائے اس دور کے سماجی علوم، سیاسی تاریخ اور تہذیبی و ثقافتی عوامل کو بھی مدنظر رکھا گیا ہے۔ حتیٰ کہ جہاں نفسیات،

* شعبہ اُردو، گجرات یونیورسٹی، گجرات۔

دیومالا اور فلسفہ کے علم کی ضرورت محسوس کی گئی وہاں اس کے استفادہ سے بھی دریغ نہیں کیا گیا۔

اگر ہم غور کریں تو ڈاکٹر جمیل جالبی اور ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تاریخوں میں جو بنیادی Tools استعمال ہوئے ہیں۔ وہ بڑی حد تک ایک سے ہیں یعنی دونوں کے ہاں تاریخیت کا عنصر اور تاریخ نویسی کا سائنٹیفک طریق کار فرما ہے لیکن جو چیز ایک کو دوسری سے الگ کرتی ہے وہ ان مورخین کا تاریخی وتنقیدی وژن ہے۔ تمام مورخین کے پاس خام مال تقریباً ایک سا ہوتا ہے لیکن اس خام مال سے مواد کے انتخاب کا عمل، بعدازاں اس کو ترتیب دینے اور اس سے نتائج اخذ کرنے کا انداز اپنا اپنا ہوتا ہے اور یہ ہی انداز ایک تاریخ کو دوسری تاریخ سے مختلف بناتا ہے اور ایک نیا وژن فراہم کرتا ہے اور یہ ہی وژن ایک تاریخ کے ہوتے ہوئے دوسری تاریخ کا جواز پیدا کرتا ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ اور ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہوئے اس بات کا احساس بہ بخوبی ہو جاتا ہے کہ تاریخ نویسی کے جدید اصولوں کی پیروی کرتے ہوئے لکھی گئی یہ دونوں تاریخیں ادب کا تاریخی وژن فراہم کرنے میں بہرحال مختلف ہیں۔ گو دونوں مورخین ادب کو ایک خاص نقطۂ نظر سے دیکھنے میں بعض باتوں پر اتفاق رکھتے ہیں یعنی دونوں ادب کا کلچر، فکر اور سماجی وسیاسی قوتوں کے زیر اثر دیکھنے کے قائل ہیں۔ دونوں تاریخی اور تنقیدی شعور کو تاریخ اور مورخ کا لازمہ سمجھتے ہیں لیکن دونوں کا تاریخی اور تنقیدی شعور ایسی دو الگ شخصیات کا پروردہ ہے جن کا انتخابی عمل الگ اور جمالیاتی معیارات کا نظام جدا ہے۔ اس لیے دونوں تاریخیں قاری کو اردو ادب کا الگ الگ وژن فراہم کرتی ہیں۔

اس کی وضاحت کے لیے میں یہاں مختصراً دو تین مثالیں پیش کرنا ضروری خیال کرتا ہوں۔ پہلی بڑی مثال میرزا محمد رفیع سوداؔ کی شاعری کے مطالعے کے حوالے سے ہے۔ ہم سب کم وبیش یہ جانتے ہیں کہ سوداؔ نے اگرچہ قصیدہ نگاری کی بنا پر شہرت حاصل کی مگر اس کے علاوہ انہوں نے ''ہجو'' بھی لکھی، غزل بھی کہی اور ''شہر آشوب'' کے فن میں بھی اپنا لوہا منوایا۔ جب ہم ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ میں شامل میرزا محمد رفیع سودا والے باب کا مطالعہ کرتے ہیں (۲) تو وہاں اگرچہ وہ سوداؔ کی تمام فنی حیثیتوں سے معاملہ کرتے دکھائی دیتے ہیں مگر مجموعی قصیدہ نگار اور ہجو گو شاعر کے شناخت کرتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نہ صرف یہ کہ سوداؔ کے قصیدہ کے فنی حیثیت، اس کی شعریات اور ایک خاص تہذیب (درباری) میں اس کی معنویت نہایت تفصیل اور خوبی سے آشکار کرتے ہیں بلکہ سودا کی بطور ہجو گو شاعر کے بھی حیثیت مسلم کرتے نظر آتے ہیں اور بالآخر اردو شاعری میں سوداؔ کی قدر و قیمت کا تعین بھی اس کی ہجو گوئی اور قصیدہ نگاری کے حوالے سے ہی کرتے ہیں جس میں سوداؔ کی زبان و بیان کے عنصر کو نہایت اہمیت حاصل ہے۔ دوسری طرف ڈاکٹر تبسم کاشمیری سوداؔ کی قصیدہ نگاری اور ہجویات کے فن کا اعتراف کرنے کے باوجود اس کی

قدر و قیمت کا تعین اس کی دھیمے سُروں والی غزل اور اس کے ''شہر آشوب'' کی بنیاد پر کرتے ہیں۔ خاص طور پر ڈاکٹر تبسم کاشمیری، سوداؔ کے ''شہر آشوب'' کو بہت اہمیت دیتے ہیں اور آج کے عہد میں سودا کی validity اسی بنا پر قائم کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:۔

> ''ہمارے اس دور میں سودا کو جو چیز زندہ رکھے ہوئے، ان کی غزل کا وہ رنگ ہے جس کا جمالیاتی اثاثہ دھیمے رنگوں کی جذباتی کیفیات کا حامل ہے اور یا وہ رنگ ہے جس میں ان کے جذباتی لب و لہجے کی بلند آہنگی ہے جو جنوں کے کیف سے عبارت ہے اور پھر سوداؔ کو زندہ رکھنے والے ان کے شہر آشوب ہیں۔ جن میں تاریخ کی جاں گداز سسکیاں اور زوال کی مرتعش تصویریں آج بھی ہمیں روزِ اول کی طرح متاثر کرتی ہیں۔ ان منظومات کی اشیاء اور جان دار اس دورِ زوال کی علامتوں کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ اس زوال کا ایک تذکرہ عہد سوداؔ کے مورخین نے لکھا اور دوسرا تذکرہ سوداؔ کے قلم سے تحریر ہوا ہے۔ اس دوسرے تذکرہ میں تاریخ کے مظالم اور انسانی آشوب کی چیخیں سنائی دیتی ہیں۔ سوداؔ کے یہ شہر آشوب اس عہد کے ہمہ گیر زوال کے لازوال نمونے ہیں اور یہ شہر آشوب نہ صرف خود زندہ ہیں بلکہ اپنے خالق کو بھی لازوال بنا گئے ہیں۔''(۳)

یہ ہے زاویہ نگاہ کا وہ فرق جو اُن دو تاریخوں کو انفرادیت کا حامل بناتا ہے۔ گو دونوں مورخین ادب کا تہذیب اور سماج کے تناظر میں مطالعہ کر رہے ہیں لیکن ایک ہی تہذیب کو دیکھنے کا انداز جداگانہ ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، سودا کی شاعری کی اہمیت اور قدر و قیمت کا تعین اس دور کی درباری تہذیب میں کرتے ہیں اسی لیے ان کے ہاں سودا کی قصیدہ نگاری اور ہجو گوئی موضوعِ خالص بنتی ہے۔ جب کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا رجحان عوامی تہذیب کی جانب زیادہ ہے لہٰذا ان کے ہاں ان شعری کمالات اور اصناف کی قدر و قیمت ہے جن میں عوامی اور سماجی پہلوؤں کا اظہار موثر پیرائے میں ہوتا ہے۔ دوسرا یہ کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کو اس بات سے بھی زیادہ دلچسپی ہے کہ آج کے موجودہ عہد میں کسی شاعر اور اس کی تخلیقات کی کیا اہمیت ہے۔ ایک طرف وہ شاعر ہیں جو اپنے عہد تک محدود ہو کر رہ گئے دوسرے طرف وہ تخلیق کار ہیں جو زمان کی حدود کو پھلانگتے ہوئے مستقبل کے ادوار میں بھی زندہ ہیں۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی نظر میں ایسے شاعر ہی بڑے تخلیق کار کہلاتے ہیں۔ میرزا رفیع سوداؔ کے 'شہر آشوب' نہ صرف یہ کہ اپنے عہد کے انسانی آلام اور شہری آفات کا اظہاریہ ہیں بلکہ آج کے دور کی ترجمانی کا فریضہ بھی نبھانے میں کامیاب نظر آتے ہیں لہٰذا ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تاریخ میں سوداؔ کا مقام و مرتبہ اس کے ''شہر آشوب'' جیسی نظموں کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔

اب اگر ہم نظیر اکبر آبادی کی شاعری کا مطالعہ کریں تو وہاں بھی ڈاکٹر تبسم کاشمیری ''شہر آشوب'' پر بطور

خاص توجہ دیتے ہیں اس سے علاوہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ یا دیگر تواریخ میں ''عوامی شاعری'' کے ذیل میں اگر کہیں سرسری تذکرہ شہر آشوب کا ہوتو وہ الگ بات ہے مگر نظیر اور شہر آشوب کا جلی حروف میں تذکرہ میری نظر سے بہر حال نہیں گزرا۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے نظیر اکبر آبادی کی شاعری کی جن دونئی جہات پر بالخصوص توجہ کی ہے ان میں ایک ''شہر آشوب'' نگاری بھی ہے بلکہ نظیر کے ایک شہر آشوب کو توانہوں نے ''نظیر کے فن کا شاہکار''(۴) قرار دیا ہے۔

دوسری جہت نظیر کی غزل میں جنسی واردات کے مختلف مناظر کا مطالعہ ہے جو ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے نظیر کی غزل کا فنی مطالعہ پیش کرنے پر زیادہ توجہ دی ہے اور نظیر کی غزل کے نظمیہ عناصر کو موضوع بنایا ہے۔ اس کے علاوہ نظیر کی زبان کا تفصیلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی شعراء کے لسانی مطالعات میں غیر معمولی دلچسپی رکھتے ہیں جب کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری زبان و بیان سے اسی قدر معاملہ کرتے ہیں جو شعری موضوع کے افہام و تفہیم کے لیے ضروری ہوتا ہے۔

اس مختصر تقابلی مطالعہ کا مقصد یہ بات ثابت کرتا ہے کہ بلاشبہ دونوں محققین اور مورخین کا وژن اور مطالعاتی حاصلات بڑی حد تک ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ یعنی ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ کے ہوتے ہوئے ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تاریخ کا مطالعہ اردو ادب کے ایک نئے وژن سے متعارف کرانے میں حد درجہ معاون ہے۔

''اردو ادب کی تاریخ'' میں اس حوالے سے دبستان لکھنؤ سے متعلق ابواب بھی نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ یہاں بھی ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے ایک الگ وژن فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر ہم ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے اس لیکچر کا مطالعہ کریں جو انہوں نے ''اردو ادب کی تاریخ کیسے لکھی گئی؟'' کے عنوان سے ایک جگہ دیا تھا اور بعد میں جو شائع بھی ہوا(۵) تو ہمیں پتہ چلے گا کہ انہیں زیادہ وقت دکن اور لکھنؤ کی ادبی تاریخ لکھنے میں پیش آئی اور اس پورے لیکچر میں انہوں نے ان مشکلات اور ان کا حل کرنے کا ذکر تفصیل سے کیا ہے لیکن کچھ حضرات نے دبے لفظوں میں اس بات کا اظہار کیا ہے کہ اس تاریخ میں محمد قلی قطب شاہ کی بارہ پیاریوں اور لکھنوی شاعروں کی جنسی شاعری کا بیان بڑے مزے لے کر کیا گیا ہے جبکہ ڈاکٹر محمد حسن نے اس بات کا اظہار ایک جگہ ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''تبسم کاشمیری صاحب نے بعض ادیبوں اور شاعروں کے بارے میں جانبدارانہ رویہ اختیار کیا ہو یا نہ کیا ہو وہ مصحفی، جرأت اور بعض دوسرے شاعروں کے زیادہ قائل ہیں اور اس لیے ان پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے''(۶) لیکن انہوں نے یہ تجزیہ کرنے کی کوشش نہیں کی کہ کیا سچ مچ ڈاکٹر تبسم کاشمیری ان لکھنوی شعراء کے قائل ہیں؟ اور اگر ہیں تو کیوں؟

اصل میں ڈاکٹر محمد حسن کے اس تاثراتی بیان پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے پوری تاریخ پر

بغور نظر نہیں کی، سرسری مطالعے میں دبستان لکھنؤ پر تجزیاتی مطالعہ جب عام معمول سے قدرے زائد محسوس ہوا جوان کی دانست میں کچھ ضروری نہیں تھا تو یہ تاثراتی بیان بے ساختہ اُن کے قلم سے نکل گیا۔ ہماری تنقید کا ایک المیہ یہ بھی ہے کہ اہم اکثر و بیشتر سرسری مطالعے کی بنیاد پر نتائج اخذ کرتے ہیں اور پھر انہیں اصولوں تک کا درجہ دے دیتے ہیں۔ ہم تنقید کو ''تجزیاتی''، ''استقرائی'' اور ''معروضی'' جیسے الفاظ سے مزین کرنے کے باوجود، اسے تاثرات کی حدود سے باہر نکالنے سے بالعموم قاصر رہتے ہیں۔ یہ ہی وجہ ہے کہ ہماری بیشتر تنقید تاثراتی ہے اور وہ بھی ادھوری اور غیر موثر کیوں کہ اعلیٰ تاثراتی تنقید کے لیے بھی گہرا اور ڈوب کر کیا گیا مطالعہ ضروری ہوتا جس کا رواج ہمارے ہاں روز بہ روز کم ہوتا جا رہا ہے۔

لہٰذا اگر ہم دبستانِ لکھنؤ کے حوالے سے ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تاریخ کا بغائر مطالعہ کریں تو معلوم ہوگا کہ انہوں نے یہاں زیادہ تفصیل یا دلچسپی سے اس لیے کام لیا کہ وہ اس دبستان کے بارے میں پھیلائے گئے تعصّبات کا تدارک کرنا چاہتے ہیں۔ وہ لکھنؤ کی شاعری کو اس سماجی اور ثقافتی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں، جس کی وہ پروردہ تھی۔ دوسرا اس مطالعے کے دوران ہم پر یہ بات بھی عیاں ہوتی ہے کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے لیے عشق اور جنس کے موضوعات پر لکھتے چلے جاتے ہیں اور ان کے اسلوب سے اس موضوع پر لکھتے چلے جاتے ہیں اور ان کے اسلوب سے اس موضوع سے متعلق ان کی کسی قسم کی ذہنی الجھن یا ہچکچاہٹ کا احساس نہیں ہوتا۔

وہ شاعری میں جنس کے موضوع کو معیوب نہیں سمجھتے۔ ہاں مبتذل سطح کی شاعری ان کے لیے قابل قبول نہیں۔ وہ لکھنوی شاعری کا معروضی تجزیہ کرنا چاہتے ہیں اور اُن تعصّبات پر مبنی دیواروں کو گرا کر، جو مختلف ناقدین نے اس دبستان کے خلاف کھڑی کر رکھی ہیں، اس شاعری کی قدر و منزلت کا اندازہ کرنا چاہتے ہیں۔ انہیں اس ضمن میں بنیادی اعتراض یہ ہی ہے کہ ہم نے اب تک لکھنوی دبستان کو شمالی ہند کے شعری پیمانوں سے جانچا اور پرکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:۔

> ''دبستان لکھنؤ کا جائزہ لیتے ہوئے ہم اس مسئلہ کی طرف بھی توجہ مبذول کرانا چاہتے ہیں کہ ماضی میں شمالی ہند کے نقاد، دبستان لکھنو کے ساتھ بہت سے تعصّبات رکھتے تھے۔ اس لیے دبستان لکھنو کا جائزہ معروضی طور پر نہیں لیا جا سکا ہے۔ تعصّبات کا سلسلہ ۱۹۴۷ء کے بعد بھی جاری رہا ہے۔ پاکستانی نقادوں کا رویہ بھی شمالی ہند کے پرانے نقادوں سے مختلف نہیں ہے۔ ادب کی تاریخ میں لکھنو کی شاعری میں تہذیب کے خلاف تعصّبات کی ایک دیوار کھڑی کر دی گئی تھی۔ ہماری دانش گاہوں کے اساتذہ نے بھی اس دیوار کو پختہ کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے۔ تاریخ ادب کی تدریس میں طلبہ کے ذہن ان تعصّبات سے آلودہ کیے جاتے ہیں اور جب وہ طلبہ دانش گاہوں

سے باہر نکلتے ہیں تو ان کے ذہنوں میں دبستان لکھنو بہت سی منفرد روایات کا ایک مجموعہ ہوتا ہے اور وہ اس دبستان کو بہت سی غیر انسانی خصوصیات کا ترجمان قرار دینے میں کوئی مضائقہ نہیں سمجھتے۔'' (اُردو ادب کی تاریخ، ص ۳۹۸)

یعنی دبستان لکھنو پر لکھتے ہوئے تبسم کاشمیری کے سامنے اصل مسئلہ یہ تھا کہ وہ معروضی مطالعہ پیش کیا جا سکے جس سے آج تک یہ دبستان محروم رہا ہے اور اس کے لیے انہیں بڑی کدوکاوش سے کام لینا پڑا ہے۔ مصحفی، انشاء، جرأت، رنگین، آتش، ناسخ اور انیس اور دبیر؛ ان سب شاعروں سے الگ الگ بھی اور مجموعی طور پر بھی انصاف کرنا اور تاریخ میں ان کے صحیح مقام اور مرتبے کا تعین کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا۔ خاص طور پر انشاء، جرأت اور رنگین کے سلسلے میں بہت مشکل تھی لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ وہ اپنی اس کوشش میں بڑی حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔ انہوں نے قطعاً دہلی دبستان شاعری کے معیاروں پر لکھنو شاعری کو جانچنے یا پرکھنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اس شاعری کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے لیے معیار اس تہذیب (جسے ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے عورت کی تہذیب کہا ہے) اور معاشرت سے ہی اخذ کیے ہیں جس میں یہ شاعری پروان چڑھی۔ اس طرح لکھنوی شاعری کو اس کے صحیح تناظر میں سمجھنے کا موقع ہاتھ آتا ہے۔

لیکن لکھنوی دبستان کی شاعری کا صحیح تناظر میں مطالعہ کرنے اور معروضی تجزیہ کرنے کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری ''اردو ادب کی تاریخ'' میں لکھنوی دبستان کو دہلی دبستانِ شاعری پر فوقیت دیتے ہیں یا اس کے مقابلے میں برتر گردانتے ہیں۔ انشا یا جرأتِ حتیٰ کہ رنگین کے بھی وہ اسی حد تک قائل ہیں جس حد تک اِن شعراء نے اپنی مخصوص تہذیب سے توانائی حاصل کر کے اُردو شاعری میں کچھ نئے اضافے کیے جن سے اس تہذیب کا باب رقم ہو گیا۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری لکھنوی شاعری کے ان عناصر کو جو عامیانہ اور سوقیانہ سطح کے حامل ہیں بالکل قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھتے بلکہ ان پر مناسب انداز میں تنقید بھی کرتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ تنقید کرنے سے قبل وہ تخلیقات کا بھرپور تجزیہ کرنا ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس کی ایک مثال ہمیں سعادت یار خان رنگین کے شعری مطالعے میں ملتی ہے۔ جہاں پہلے ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے رنگین کی ریختی کا تجزیہ کرتے ہوئے اس تہذیب میں اس کی اہمیت کا اقرار کیا ہے لیکن اپنے آخری تجزیہ میں اس پر ان الفاظ میں تنقید کی ہے۔ لکھتے ہیں:۔

''رنگین اور اس کے حلقہ اثر کے شعراء سوچ کا دائرہ کار کھانے، پینے اور جنسی عمل کی لذتوں تک ہی محدود تھا۔ یہ جماعت زندگی کی بصیرت، ذوق، جمال اور جنسی ترفع کے تصورات سے یک سر عاری تھی اور نسوانی شہوانیت کے ادنی درجے کے اظہار پر زندہ تھی۔ یہ ہی وجہ تھی کہ ریختی ایک مخصوص دور میں سماج کے کم تر درجے کے ذوق کی تسکین

کا سامان فراہم کرتی رہی اور کسی جان دار اور مضبوط شعری بنیاد کے نہ ہونے سے زیادہ مدت تک زندہ نہ رہ سکی۔ اودھ کے جاگیردارانہ نظام کے زوال کے ساتھ ہی اس صنف کا وجود بھی ختم ہو گیا اور آج ریختی گو شعراء ادبی تاریخ کے اندھیروں میں دکھائی دیتے ہیں اور ان ہی اندھیروں میں سعادت یار خان رنگین بھی بھٹکتا ہوا نظر آتا ہے۔'' (ایضاً، ص ۴۷۵)

یہ ہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری لکھنوی دبستان میں ان ہی شاعروں کو ''خالص شاعری'' کا حامل گردانتے ہیں جن میں دہلوی تہذیب اور روایت کی آمیزش نظر آتی ہے۔ یہ ایک اہم نکتہ ہے جس کی طرف ''اردو ادب کی تاریخ'' کا مطالعہ کرنے والوں نے توجہ نہیں دی بواجب کہ اس نکتہ پر توجہ دیے بغیر ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے تصورِ شعر کو سمجھنا مشکل ہے۔ اگر آپ اس تاریخ کے ان اب کا مطالعہ کریں جو لکھنوی دبستان سے متعلق ہیں تو یہ بات باور کرنے میں ذرا بھی تامل نہیں ہوگا کہ وہ مجموعی طور پر میر حسنؔ، مصحفیؔ اور حیدر علی آتشؔ کو جن کی شاعری میں دہلوی رچاؤ ایک الگ رنگ و آہنگ ہے۔ انشاؔء، جرأتؔ اور ناسخؔ کے مقابلے میں برتر شاعر متصور کرتے ہیں اور انہیں لکھنوی دبستان میں ''خالص شاعری'' کا نمائندہ قرار دیتے ہیں۔ یوں تو اس بیان کے ثبوت کے لیے متعلقہ ابواب کا تفصیلی مطالعہ ضروری ہے لیکن فی الوقت میر حسنؔ، مصحفیؔ اور آتشؔ کے بارے میں درج ذیل اقتباسات دیکھ لینا کافی ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:۔

''معاملہ بندی کے ان اشعار میں حسنؔ نے تہذیب اور جنسی ارتفاع کی حالتوں کو ابھارا ہے۔ یہاں معاملہ بندی میں شائستگی کا جوہر موجود ہے۔ وہ شعرائے لکھنو کے اثر دہام میں ان پست کیفیات کے قریب بھی نہیں جاتے تھیں۔ میر حسنؔ جذبوں اور جبلتوں کی تہذیب کے شاعر ہیں۔ دبستان دہلی سے تخلیقی تجربات کا اشتراک ان کو معاملہ بندی کے بے راہ طوفان سے محفوظ رکھتا ہے۔'' (ایضاً، ص ۴۱۱)

''مصحفیؔ کو جس چیز نے زندہ رکھا ہے، اس کا تعلق خالص شاعری کے معیارات سے ہے جو کبھی بھی متروک نہیں ہوتے۔ وہ زبان و بیان اور محاورے کے کمالات سے واقف تھے۔ ان کی توجہ شعری لسانیات پر ضرور رہی مگر وہ جانتے تھے کہ محض زبان و بیان کی شاعری کسی شاعر کو اس کے اپنے عہد سے آگے بڑھنے نہیں دیتی۔ اس کے سبب وہ اپنے عہد ہی میں محصور ہو جاتا ہے مگر جذبات، احساسات اور قلبی واردات کی شاعری زندہ رہتی ہے۔'' (ایضاً، ص ۴۲۹)

''یہ حیدر علی آتشؔ ہی تھا کہ جس نے لفظی مرصع سازی کے ساتھ ساتھ خالص شاعری کو اپنی تجربہ گاہ بنایا۔ اسی نے انشاءؔ اور جرأتؔ کے بعد ناسخؔ جیسے قومی شاعر کی موجودگی میں اپنی شاعری کو معنی کی دنیا سے آباد کیا اور اسے خیال و فکر، جذبے اور احساس کی حدت سے تخلیقی قوت بخشی۔۔۔۔ آتشؔ کی شاعری میں میر حسنؔ اور مصحفیؔ کے بعد پہلی بار

خالص شاعری کا تصور پیدا ہوا تھا اور لکھنو کی درماندہ شاعری میں ایک نیا جوش، ولولہ اور ایک نیا تخلیقی حسن اپنا تماشا دکھا رہا تھا۔'' (ایضاً،ص۵۸۲)

اب یہ سوال بھی ہے کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے نزدیک یہ ''خالص شاعری'' کیا ہے؟ اس کی اگر چہ کوئی باضابطہ تعریف تو میری نظر سے نہیں گزری لیکن جب وہ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ''غالبؔ، مومنؔ اور شیفتہؔ خالص شاعری کے نمائندہ تھے جو فکر و خیال، جذبہ و احساس، قلبی واردات اور حیات و کائنات کے حوالے سے شاعری کی نئی تعبیر کر رہے تھے' (ایضاً،ص۳۹۹) تو اس سے ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا خالص شاعری کا تصور قدرے واضح ہو جاتا ہے اور جب وہ ان ہی عناصر پر مبنی شاعری کو بڑی شاعری قرار دیتے ہیں تو ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ ان کے ہاں خالص شاعری سے مراد بڑی شاعری ہے۔ لکھتے ہیں:۔

''اس میں شک نہیں کہ کوئی بھی شاعری اپنے عہد کے ثقافتی تجربہ کی دین ہوتی ہے مگر ہر بڑی شاعری میں کچھ ایسے عناصر ضرور موجود ہوتے ہیں جو اسے اس عہد کے تجربہ سے بلند کر کے آنے والے ادوار تک زندہ تجربے کے طور پر باقی رکھتے ہیں مثلاً فکر و خیال، جذبات و احساسات، انسان، حیات اور کائنات کی تعبیر، اپنے دور کی شعری جمالیات کی آگاہی، لفظ کی قوت کا ادراک، شعری تجربے کی پختگی وغیرہ۔ اگر شاعری میں اس نوعیت کے عناصر نہ ہوں تو یہ شاعری اپنے عہد کی سرحدوں تک سکڑ کر تاریخ کے اوراق تک ہی محدود رہے گی۔'' (ایضاً،ص۳۹۶)

یہ بات صرف ایک اقتباس تک محدود نہیں، ہم جب ''اردو ادب کی تاریخ'' کا کُلی اور مفصل مطالعہ کرتے ہیں تو یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری اصل میں اسی شاعری کو زندہ رہ جانے والی قرار دیتے ہیں جس میں فکر و خیال کی گہرائی، جذبات و احساسات کی تپش اور حیات و کائنات کی تفسیر و تعبیر کے عناصر نظر آتے ہیں۔ باوجود اس کے کہ وہ خارجی اور جنسی (Erotic) شاعری کو (اگر وہ مبتذل سطح کی نہ ہو) سراہنے اور اس کی اہمیت کا اقرار کرنے میں کسی ہچکچاہٹ کا اظہار نہیں کرتے۔ وہ اس کی بامعنی تعبیر بھی کرتے ہیں لیکن بنیادی طور پر بڑی شاعری اسی کو مانتے ہیں جس میں قلبی واردات اور تفکر کے عناصر ملتے ہوں۔ وہ بصارت (خارجیت) کی شاعری کو قابل اعتنا تو سمجھتے ہیں لیکن بڑی شاعری بصیرت (داخلیت) کی حامل شاعری کو ہی گردانتے ہیں۔ لہٰذا اگر تبسم کاشمیری، محمد قلی قطب شاہ کی بارہ پیاریوں کا تفصیلی احوال رقم کرتے ہیں اور بڑے اعتماد اور سکون سے اسے جبلتوں کا شاعر قرار دیتے ہیں یا انشاء اور جرأت کی شاعری کا مفصل تجزیہ کرتے ہیں اور ان کی معاملہ بندی کو اردو ادب کا ایک کارنامہ کہتے ہیں تو یہ سب ان کی شاعری کی اردو ادب میں اہمیت واضح کرنے کی ایک کوشش ہے اور ان تعصّبات کو مٹانے کی

کاوش ہے جو شاعری میں خارجیت اور جنس وغیرہ کو ٹیپو سمجھ کر ایسی شاعری سے گریز برتتے ہیں اور جن کی وجہ سے اکثر و بیشتر ناقدین یہ جاننا ضروری خیال نہیں کرتے کہ جرأت کی معاملہ بندی کی لکھنوی معاشرت اور تہذیب میں کیا معنویت بنتی ہے۔

ڈاکٹر تبسم بالخصوص ادبی تاریخ نویسی میں ایک عنصر پر بہت زیادہ زور دیتے ہیں اور وہ مورخ کے متخیلہ کا استعمال ہے۔ ان کے نزدیک حقائق کے مباحث اس تک بے معنی ہیں جب تک مورخ، تاریخ کو بصیرت افروز نہیں بناتا۔ اور اس کام کے لیے مورخ کا تخیل سے کام لینا ضروری ہے تاکہ وہ ماضی کی تخلیقی دنیا کو نئے سرے سے زندہ کر سکے۔ ایک جگہ وہ اسے اپنا ادبی نظریہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> ''ادبی تاریخ کا مورخ ادبی تاریخ کے تاریک ادوار روشن کرتا ہے اور یہ جگمگاہٹ اس کی بصیرت پیدا کرتی ہے۔ اس لیے میں اس نظریے کا قائل ہوں کہ ادبی مورخ کو صرف حقائق اور ان سے متعلقہ مباحث ہی میں نہیں الجھنا چاہیے اسے اپنے مطالعات سے تاریخ کی بصیرت بھی حاصل کرنی چاہیے۔ اس مقصد کے لیے ادبی مورخ کا ذہن قدرے تخلیقی ہونا بھی ضروری ہے۔ حقائق کی مدد سے وہ متخیلہ سے کام لے کر کسی دور کی اصل تخلیقی دنیا کا نظارہ کر سکتا ہے۔''(۷)

اس میں شک نہیں کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری ''اردو ادب کی تاریخ'' میں حقائق اور متخیلہ کے امتزاج سے وہ وژن یا بصیرت پیدا کرتے ہیں جس کا ذکر ہم سابقہ اوراق میں کر آئے ہیں لیکن ان کی متخیلہ نے اس سے بڑھ کر بھی ایک کام کیا ہے اور وہ یہ کہ اس ادبی تاریخ کو ناول کی سرحدوں سے جا ملایا ہے۔ اگر ہم اس تاریخ کی مکمل ساخت کو سامنے رکھیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ یہ ساخت ناول کے بہت قریب ہے۔ متخیلہ کے استعمال نے صرف ماضی کے تاریک ادوار کو یہی روشن نہیں کیا بلکہ مورخ میں حُسن انتخاب کا وصف بھی پیدا کیا ہے۔ مورخ کے لیے ''ماضی سے کیا لینا ہے؟'' کا مشکل فیصلہ اس وقت تک کرنا ممکن نہیں جب تک وہ ''ماضی سے کیا نہیں لینا'' جیسے مشکل مرحلہ سے نہ گزر جائے۔ اس معاملے میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی متخیلہ نے ان کی خوب مدد کی ہے اور پھر ان منتخبہ واقعات کو اس طرح کڑیوں میں پرو دیا ہے کہ پوری تاریخ میں جو ارتقائی اور تدریجی صورت پیدا ہوئی ہے کہ یہاں واقعات کی تشکیل نہیں ہوئی اور نہ ہو سکتی ہے، تاریخ ہونے کے ناطے اس کے بیانیہ میں طے شدہ/منظور شدہ واقعات کا ہی عمل دخل ہے۔ دوسرا یہ کہ تاریخ شخصیات با قاعدہ ''تاریخ'' کے ان اوراق پر ادبی کردار بن کر ابھر آتی ہیں۔ ہم انہیں زندہ محسوس کر سکتے ہیں۔ ان کے دھڑکتے دلوں، جذباتی اتار چڑھاؤ اور احساس تموج سے بہ خوبی آگاہ ہو سکتے ہیں۔ ان حوالوں سے اس تاریخ کو اگر تخلیقی (یا افسانوی) کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ لیکن اس سے مراد صرف یہ ہے کہ انہوں

نے تاریخ اور ادب کی معروف ہستیوں کے دھڑکتے ہوئے دلوں اور سانس لیتے وجودوں کے داخل میں جھانک کر ان کے باطن اور ان کے دُکھ درد کی تاریخ بھی رقم کردی ہے۔اس کی یوں تو بے شمار مثالیں ہمیں اس تاریخ میں ملتی ہیں لیکن فی الوقت دو ایک مثالوں پر ذرا نظر کیجئے۔مثلاً دبستان لکھنو کے باب کا آغاز شجاع الدولہ کی جاں کُنی کے عالم سے ہوتا ہے۔صورت حال کی گھمبیرتا کس ڈرامائی انداز سے سامنے آتی ہے اور پوری فضا کس طرح سوگوار ہو جاتی ہے، دیکھئے:۔

> ''۲۶رجنوری ۱۷۷۵ء کو اودھ کا نواب وزیر شجاع الدولہ انتہائی بے بسی کے ساتھ جاں کنی کے عالم میں بسترِ مرگ پر پڑا تھا۔نواب کے متعلقین کے لبوں پر آہ وفغاں تھی۔ اس کا معتمد خاص ایلچی خان خاک پر منہ رکھے گریاں کناں تھا اور نواب کی درازیٔ عمر کے لیے اس آخری گھڑی میں دعا مانگ رہا تھا۔شجاع الدولہ نے اپنے اِن آخری لمحات میں ریاست کا نظام چلانے کے لیے چند خاص نصیحتیں کیں۔''(ایضاً،ص۳۷۲)

اس طریق سے دل چسپی اور تجسس کے اُن عناصر کا بھی اضافہ ہوجاتا ہے جو بالعموم فکشن سے مخصوص ہیں اور جنہوں نے یہاں تاریخ سے موضوع کی خشکی کو نگل لیا ہے۔ایک اور مثال میر حسؔن اور ان کے والد میر ضاحکؔ کی دہلی سے لکھنو ہجرت کے حوالے سے ہے۔ جہاں ہجرت کا المیہ دونوں باپ بیٹوں کی صورت حال سے واضح ہے اور ان کے اندر کا دُکھ اور جدائی کا غم عیاں ہے اور ہم ان کے اس دکھ میں برابر کے شریک ہوجاتے ہیں۔دیکھئے:۔

> ''۱۱۷۹ھ/ ۱۷۶۵ء کے لگ بھگ دلی کے در و دیوار پر آخری نظر ڈال کر اور پشتوں پرانے آبائی گھروں کو الوداع کہہ کے دلی کا ایک قدیم الوضع شاعر مع خاندان کے ڈیک کی طرف جانے والے قافلے میں شامل ہو رہا تھا۔اس کی منزل فیض آباد تھی۔ دلی کی بدحالی کے سبب خستہ حال نظر آنے والا یہ شاعر قدمائے دلی کا لباس پہنے تھا۔۔۔یہ قدیم الوضع شاعر میر ضاحک تھا اور اس کے ساتھ اس کا ایک نوجوان بیٹا بھی ہم سفر تھا۔وہ دلی میں اپنی محبوبہ کو چھوڑ کر جانے کے غم سے نڈھال اور مغموم ہو رہا تھا۔یہ نوجوان مستقبل میں چل کر میر حسن کے نام سے اردو شاعری میں لازوال شہرت حاصل کرنے والا تھا۔''(ایضاً،ص۴۰۳)

''اردو ادب کی تاریخ'' کا یہ ہی وہ انداز ہے جس نے ماضی کو ہماری آنکھوں کے سامنے زندہ کردیا ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ مورخ، تاریخ اور تاریخ کے کرداروں اور ان کی صحبتوں میں شریک ہے، اس میں اور تاریخ میں کوئی فاصلہ نہیں رہا۔اور مورخ کے اس کردار نے ہمیں بھی تاریخ سے اجنبی نہیں رہنے دیا۔ یہ یہی وجہ ہے کہ دکن کی ادبی تاریخ سے دیگر تاریخوں کے مطالعہ سے جو فاصلہ ہم محسوس کرتے ہیں (ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ میں بھی یہ

فاصلہ اس قدر کم نہیں ہوا) وہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تاریخ میں محسوس نہیں ہوتا حالاں کہ اردو ادب کی تاریخ کی دکنی تاریخ سے قاری کی اجنبیت کو دور کرنا کوئی سہل کام نہیں لیکن ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا یہ ناولائی انداز اور دل کش اسلوب غیریت کے احساس کو مٹا ڈالتا ہے۔

نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ دیگر ادبی تاریخوں کی نسبت ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تاریخ کا اسلوب زیادہ ادبی ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا تاریخ جیسے موضوع میں ادبی اسلوب کی کوئی اہمیت ہوتی ہے؟ کیا ادبی اسلوب تاریخ کی معروضیت کو متاثر کرنے کا باعث نہیں بنتا؟ جواب یہ ہے کہ اگر تاریخ ادب کی ہے تو اس کا اسلوب ادبی ہونا چاہیے اور جب ادبی تاریخ میں ادبی اسلوب کی بات کی جاتی ہے تو سے یہ مطلب ہرگز نہیں لینا چاہیے کہ تاریخ کی معروضیت اور ٹھوس حقائق کو اسلوب کی بھینٹ چڑھا دیا جائے گا۔ ایک committed ادبی مورخ اپنے اسلوب سے تاریخی حقائق کے گرد شکوک وشبہات کی فضا کبھی پیدا ہونے نہیں دیتا۔ اور یہ بات ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی ''اردو ادب کی تاریخ'' میں نظر آئے گی۔

یہ بات اپنی جگہ پر درست ہے کہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری ادبی تاریخ میں خالص تحقیق کو ثانوی حیثیت دیتے ہیں، ان کا نقطہ نظر یہ ہے کہ حقائق کو ایک خاص وژن میں پیش کرنے سے ہی تاریخ بنتی ہے اور وژن پیدا ہوتا ہے مواد کی چھان پھٹک، اس کی تعبیر وتشریح اور اس کی تنقید سے۔ لہٰذا اس تاریخ میں بھی حقائق کی پیش کش اور ان کا عمل دخل صرف اسی حد تک ہے جو تاریخ میں وژن پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اختلاف کی گنجائش تو موجود ہے لیکن اگر ہم غور کریں تو معلوم ہوگا کہ واقعی اگر تاریخ کی بنیاد محض حقائق پر ہو تو جس دن سارے حقائق اکٹھے ہو گئے اس دن پھر آخری تاریخ ہی لکھی جائے گی جب کہ ایسا نہیں ہوسکتا۔ اگر بالفرض تمام حقائق اکٹھے ہو بھی جائیں تو تاریخ لکھنے کا سلسلہ بھی ہر دور میں جاری رہے گا۔ ہر عہد کا مورخ اپنے دور کے لیے ایک نئی تاریخ لکھتا ہے اور نئی تاریخ کا مطلب یہ نہیں کہ ضرور مورخ کو کچھ نئے حقائق کا علم ہو جاتا ہے بلکہ اس لیے کہ اس کے عہد کو ایک نئے وژن کی ضرورت ہوتی ہے اور ایک ذمہ دار مورخ یہ ذمہ داری خوش اسلوب سے نبھاتا ہے۔ جیسے ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے یہ ذمہ داری ''اردو ادب کی تاریخ'' میں نبھانے کی کوشش کی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ دیکھیے مشفق خواجہ کا مضمون ''اردو ادب کی پہلی تاریخ'' مشمولہ ''ادبی تاریخ نویسی''، مرتبین: ڈاکٹر سید عامر سہیل، نسیم عباس احمر، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۴۳۷

۲۔ دیکھیے جمیل جالبی، ڈاکٹر: ''اردو ادب کی تاریخ''، (جلد دوم) مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۶۴۹ تا ۷۲۲

۳۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تاریخ''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۳۰۹ تا ۳۱۰

۴۔ ایضاً، ص ۵۶۶

۵۔ دیکھیے: تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تاریخ کیسے لکھی گئی؟'' مطبوعہ ''تخلیقی ادب''، اسلام آباد، شمارہ نمبر ۶، ۲۰۰۹ء، ص ۱۹۰۔

۶۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تاریخ: تبسم کاشمیری''، مشمولہ ''ادبی تاریخ نویسی''، ص ۴۵۱

۷۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ''ادبی تاریخ کی تشکیل نو کے مسائل''، مطبوعہ تخلیقی ادب، اسلام آباد، شمارہ نمبر ۵، ۲۰۰۸ء، ص ۱۵

❁.....❁.....❁

قیام پاکستان کے بعد اُستاد قمر جلالوی کے اوراق کی بازیابی

ناصرہ عابدی*

Abstract:

Qamar Jalalvi[1887-1968]is best known for his Ghazals and unique subjects in Urdu Poetry. His pen name "Qamar Jalalvi" overshadowed his real name Syed Muhammad Hussain Abidi. Though a traditionalist poet, he added depth and uniqueness in various aspects of Urdu Poetry such as Ghazal, Ruba'i and Marsiyah. He was not a student or disciple of any particular poet, yet he was inspired by Ameer Minaai and used to regard him as his spiritual mentor. Ustaad Qamar Jalalvi, himself, was known among his contemporary poets as "Ustaad" (teacher). He had numerous students and followers in his literary and poetic circles.

In this article the researcher has high lighted various turns and twists of his life but focussed upon the worth and merit of his poetic contribution. His humble socioeconomic status and poor source of earning enhanced the circle of his sympathisers. Mr. Z.A. Bukhari introduced him to the public of Pakistan through Radio Pakistan.

Ustaad achieved great fame in Indo-Pak subcontinent the field of "Ghazal" and was awarded a lifelong monthly scholarship from government of Pakistan as a token of appreciation for his literary services. In this article, four of his poetic collections have been discussed including "Gham-e-Javedaa'n, Aqeedat-e-Javedaa'n, Auj-e-Qamar and Rashk-e-Qamar. In fact traditional poetry always needs to be revisited to re assess its worth and charm.

پس منظر

تقسیمِ ہند کے موقع پر ہونے والے ہندو مسلم فسادات نے انسانی جذبات اور اقدار کی دھجیاں بکھیر دی

* ریسرچ سکالر شعبہ اُردو، کراچی یونیورسٹی، کراچی

تھیں اور دکھائی یہ دیتا تھا کہ مشترک تمدن اور ثقافت کی ہر نشانی مٹ جائے گی (۱) چنانچہ بھارت میں رہ جانے والے مسلمانوں کو آزمائش کے ایک طویل دور کا سامنا کرنا پڑا۔ ان پر روزگار کے دروازے اس لئے بند ہوئے کہ اردو زبان مسلمانوں کی زبان قرار دی گئی اور برسوں سے قائم شعری اور تہذیبی دبستان ویران ہو کر رہ گئے۔ دبستان لکھنؤ، دبستان دہلی، دبستان حیدرآباد، دبستان عظیم آباد اور رامپور کو قائم رکھنے والوں کو یقین ہو گیا کہ اب اس ملک میں نہ تو برابری کا درجہ حاصل ہوگا اور نہ انہیں علم وادب کی ترقی کا کوئی موقع میسر آسکے گا، چنانچہ انہوں نے اجتماعی امنگوں کی مملکت پاکستان کا رخ کیا۔ مشہور ومعروف ادباء، شعراء اور دوسرے تمام شعبہ ہائے علم فنون کے لوگوں نے پاکستان کو ہجرت کی۔ اس ہجرت کے نتیجے میں انہوں نے کیا کھویا، کیا پایا، یہ ایک اور بحث ہے۔ (۲) بہر طور اس تناظر کو سمجھنا مشکل نہیں کہ استاد قمر جلالوی کو ہجرت کیوں کرنا پڑی۔ گیارہ ستمبر ۱۹۴۷ء کو وہ اپنے اہل وعیال کے ساتھ پاکستان تشریف لے آئے تھے (۳) بظاہر ایک نئے شہر کراچی کو پاکستان کا دارالخلافہ بنایا گیا تھا اور مگر یہ شہر دیکھتے ہی دیکھتے تہذیب وتمدن کے معاصر مراکز کی صف میں شمار ہونے لگا کہ بڑی قدآور اور علمی اور ادبی شخصیتوں کا مسکن بنا۔ جوشؔ ملیح آبادی کے علاوہ دیگر اکابر شعراء بھی بہت بڑی تعداد میں کراچی ہی میں مقیم ہوئے۔۔۔ ہجرت کے واقعات کو قمر جلالوی نے سب سے پہلے اپنی غزلوں کے ذریعے مشاعروں میں پیش کیا۔ اس اعتبار سے قمر جلالوی وہ پہلے شاعر تھے جن کے کلام میں ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان میں آنے والے مہاجرین کے دکھ درد کا احوال رقم ہوا ہے۔ گویا انہیں صحیح معنوں میں ''شاعرِ ہجرت'' کا خطاب دیا جاسکتا ہے۔ بالخصوص ان کے یہ مصرعے اور شعر تو اس زمانے کے علاوہ آج بھی بے حد مقبول اور مشہور ہیں:

ع اے مرے ہم نشیں چل کہیں اور چل

ع کب میرا نشیمن اہلِ چمن گلشن میں گوارا کرتے ہیں

پاکستان میں تشریف لانے کے بعد ان کی شاعری میں نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے، مگر ان کے ہاں مقبول لہر 'ہجرت' کے حوالے سے ہی رہی، زبان وبیان، لب ولہجہ اور سہل ممتنع سے اس اسلوب میں بھی انہوں نے بھرپور کام لیا۔ وہ خود بھی اکثر اشعار میں اپنے بارے میں رائے کا اظہار کرتے رہے۔ مثلاً

ے قمر سا اہل وفا تم کو مل نہیں سکتا
چراغ لے کے ڈھونڈو اگر زمانے میں

یوں بھی نہیں تھا کہ استاد کو بڑے معاصرین میسر نہ تھے، بلکہ سیمابؔ اکبرآبادی، آرزوؔ لکھنوی، ارمؔ لکھنوی، جوشؔ ملیح آبادی جیسے اہم شعراء کی موجودگی میں خود کو منوانا اتنا آسان بھی نہ تھا۔ تقسیم کے بعد بھی دلی اور لکھنو اسکول کی

طرح دو اسکول بن گئے یعنی لاہور اسکول اور کراچی اسکول۔ لاہور والوں نے ہیئت اور فن کے نوع بہ نوع تجربے کئے۔ جدید حالات و افکار کو بھی اپنایا مگر بیشتر اپنی روایت سے رشتہ توڑ بیٹھے سوائے حلقۂ ارباب ذوق والوں کے جنہوں نے ہر قسم کے جدید تجربات کے باوجود روایت سے کسی نہ کسی نوع پر رشتہ برقرار رکھا۔ کراچی اسکول کے لیے روایت سے رشتہ توڑنا ان کے مزاج اور بس کی بات نہیں تھی پھر ہجرت کے کرب اور دوسرے المیوں اور تلخ تجربات نے کراچی کے شاعروں کے احساسات میں یک گونہ تلخی اور تلاطم پیدا کر دیا تھا جو اس دور کے کراچی کے تمام جدید غزل گو شعرا سلیم احمد، اطہر نفیس، فرید جاوید، رسا چغتائی اور محشر بدایونی کے اشعار میں نظر آتا ہے۔ اس زمانے میں استاد قمر جلالوی، بہار کوٹی، شیوہ بریلوی، امید فاضلی، قصری کانپوری، اطہر نفیس، عبید اللہ علیم اور دیگر مشہور شعرائے کرام کا بسیرا لیاقت آباد میں تھا۔ استاد قمر جلالوی کے دو مکان اور دکان لیاقت آباد میں تھی۔ لیاقت آباد کے ایک کیفے میں جواں سال شعرا روزانہ جمع ہو کر اپنی تخلیقات پیش کرتے اور ان پر سیر حاصل گفتگو ہوتی، وہاں پروفیسر ریاض صدیقی اور کامل القادری بھی بیٹھا کرتے تھے۔ شعر و ادب اور زبان کے موضوعات پر تبادلۂ خیال ہوتا تھا۔

تقسیم ہندوستان کے بعد یہاں ''پاک و ہند مشاعرہ'' مسابقت اور معاصرت کو وسعت دینے کا ذریعہ بن گیا۔ ہندوستان سے ہجرت کرنے والے تمام بڑے دبستانوں کے شعراء اور دیگر شعرا بھی وہیں اکٹھا ہوتے تھے۔ کراچی میں پرانی نمائش کے علاقے میں واقع کمپاؤنڈ کو اس مقصد کے لیے منتخب کیا گیا تھا۔ ان مشاعروں کے علاوہ قمر جلالوی کو سب سے پہلے جناب زیڈ۔ اے بخاری مرحوم نے ریڈیو پاکستان کے ذریعے عوام سے متعارف کرایا تھا۔ ان کے استاد ہونے کا علم جب عوام کو ہوا تو لوگوں نے انہیں ہاتھوں ہاتھ لیا۔ اور پھر پاکستان میں منعقد ہونے والے ہر مشاعرے میں بلایا جانے لگا۔ روایتی شاعروں کا ایک نصب العین حاکمِ وقت کی نگاہ میں اعتبار پانا اور ان سے کوئی اعزاز یا خلعت پانا رہا ہے، سو ۱۹۶۶ء میں صدر ایوب خان نے ایک جلسے میں استاد قمر جلالوی صاحب کو ۵۰۰ روپے نقد پیش کئے تو ایک طرح سے درباری قسم کے شاعروں میں تہلکہ مچ گیا۔ اس سے پہلے ۱۹۵۹ء میں حکومت پاکستان نے ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں ان کا ماہانہ وظیفہ مقرر کر دیا تھا جو تا حیات جاری رہا۔ (۴)

جہاں تک استاد قمر جلالوی کے رنگِ سخن کا تعلق ہے، انہیں میر تقی میر کے دبستان کے آخری ایک دو شاعروں میں شمار کرنا مبالغہ نہ ہوگا۔

یہاں زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ استاد قمر جلالوی کے ان دو مجموعوں پر بالاستعیاب نگاہ ڈال لی جائے، جو ان کے رنگِ سخن کے نمایندہ اور غماز ہیں۔ یہ دونوں ہی ان کی وفات کے بعد ہی شائع ہوئے، تاہم ان میں بھی 'اوجِ قمر': (شیخ شوکت علی اینڈ سنز، کراچی طبع اول، ۲۷۲ صفحات) کو فوقیت حاصل ہے۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا کہ استاد رسمی تعلیم

سے محروم رہے، اسی طرح وہ بہت گہرے تاریخی، سیاسی یا سماجی شعور کے بھی حامل نہ تھے، مگر ایک شعری اور تہذیبی روایت نے ان کی تربیت کی تھی۔ ایک طرح کی مخصوص لفظیات پر انہیں دسترس تھی، رعایاتِ لفظی کی نزاکتوں سے واقف تھے اور معاملاتِ حسن و عشق کی نوک جھونک، رکھ رکھاؤ اور شوخی سے واقف تھے۔ چند مثالیں دیکھئے:

نگاہِ قیس ٹکراتی رہے گی سارباں کب تک؟ یہ بندش بھی کسی دن پردۂ محمل سے ٹوٹے گی [ص۱۶]

شبِ وعدہ اوّل تو آتے نہیں تھے جو آئے بھی تو رات ایسی گنوائی
کبھی رات کو تم نے گیسو سنوارے کبھی رات کو تم نے مہندی لگائی [ص۱۷]

مَیں قفس سے چھٹ کے جب آیا تو اتنا فرق تھا برق تھی گلشن کے اندر، مَیں تھا گلشن کے قریب [ص۲۸]

کب میرا نشیمن اہلِ چمن گلشن میں گوارہ کرتے ہیں غنچے اپنی آوازوں میں بجلی کو پکارا کرتے ہیں [ص۶۱]

جہاں بھی چاہیں وہاں شوق سے شریک ہوں، آپ مگر حضور ذرا بزمِ دشمناں سے گریز [ص۷۳]

لحد اور حشر میں یہ فرق کم پائے نہیں جاتے یہاں دھوپ آ نہیں سکتی وہاں سائے نہیں جاتے [ص۸۸]

تم کو ہم خاک نشینوں کا خیال آنے تک شہر تو شہر بدل جائیں گے، ویرانے تک [ص۱۰۴]

ہر ایک سے کہتے ہو کہ وہ مرتا ہے مجھ پر چاہے کبھی صورت بھی نہ دیکھی ہو قمر کی [ص۱۰۷]

سنتے ہیں اب وہاں بھی چھائی ہوئی ہے ظلمت ہم تو چراغ جلتے چھوڑ آئے تھے، وطن میں [ص۱۱۷]

اب تو قتلِ عام اس صورت سے روکا جائے گا بڑھ کر خنجر چھین لیں گے پنجۂ قاتل سے ہم [ص۱۲۷]

سرمے کا تِل بنا کے رخِ لا جواب میں نقطہ بڑھا رہے ہو خدا کی کتاب میں [ص۱۳۳]

یہ تو بہت بعد میں ہوا کہ مملکتِ خداداد میں ریاکاری کو فروغ ملا، جس کے سبب رندی کے مضامین ایک طرح سے سماجی طنز کا درجہ اختیار کر گئے، جیسے:

اے شیخ مے کدے سے نکل دیکھ بھال کے واپس نہ آ رہے ہوں نمازی نماز سے [ص۵۸]

اک تو حقدارِ نوازش ہے قمر، خانہ خراب دوسرے مملکتِ پاکِ خدا داد بھی ہے [ص۴۴]

انساں کسی فطرت پر تو قائم ہو کم از کم اچھا ہو تو اچھا ہو، برا ہو تو برا ہو [ص۳۷]

جور میں رازِ کرم، طرزِ کرم میں رازِ جور آپ کی نظروں کو سمجھے ہیں بڑی مشکل سے ہم [ص۱۴۲]

شیخ لے نام تو کس طرح سے گھر جانے کا بند مسجد ہوئی، در کھل گیا، مے خانے کا [ص۱۴۲]

شیخ جی ہوتا ہے اپنا کام اپنے ہاتھ سے اپنی مسجد کو سنبھالیں آپ، بت خانے کو ہم [ص۱۴۳]

وہ آئیں فاتحہ پڑھنے، اب اعتبار نہیں کہ رات ہو گئی، دیکھا ہوا مزار نہیں [ص۱۵۰]

ہو گیا بیمار کا دو ہچکیوں میں فیصلہ — ایک ہچکی موت کی اور اک تمہاری یاد کی [ص۱۵۲]
موسیٰ سے ضرور آج کوئی بات ہوئی ہے — جاتے میں قدم اور تھے، آتے میں قدم اور [ص۱۵۳]
ہم خیالِ قیس ہوں، ہم مشربِ فرہاد ہوں — حسن اتنا سوچ لے، دو بے کسوں کی یاد ہوں [ص۱۵۳]
تجھ سے مَیں واقف تو تھا، گندم نما او جو فروش — فطرتاً کھانا پڑا دھوکا کہ آدم زاد ہوں [ص۱۵۹]
ابھی پتوں پہ باقی ہیں جلے تنکوں کی تحریریں — یہ وہ تاریخ ہے، بجلی گری تھی جب گلستاں پر [ص۱۶۳]
مملکت کے کام سب چل جائیں گے، کچھ غم نہ کر — حسن جب دے گا خدا، طرزِ خرام آ جائے گا [ص۱۷۱]

سلیم احمد نے ان کے دوسرے مجموعے میں استاد کی تعریف وتوصیف کے بعد اپنے مخصوص انداز میں لکھ دیا تھا: ''شعروادب کی دنیا تبدیل ہوکر کچھ سے کچھ بن گئی ہے، مذاقِ سخن میں ایسی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ لوگ آتش و مصحفی کو بھی شاعر نہیں مانتے تو بے چارے قمر جلالوی کس گنتی میں ہیں'؟(۵) گویا وہ خیال کرتے تھے کہ آنے والے وقت میں استاد قمر جلالوی کی شاعری ایک محدود طبقے کی یادداشت میں رہ جائے گی یا چند طبیعتوں کی تسکین کر پائے گی، مگر راقمہ کا خیال ہے کہ ان کی شاعری میں خیال آفرینی کی جوت اور شوخیٔ بیان کی دمک محض تاریخی یا رسمی حوالہ بننے کے لئے وجود میں نہیں آئی تھی۔ آیئے ان کے دوسرے مجموعے 'رشکِ قمر': (شیخ شوکت، کراچی طبع اول، صفحات ۱۵۶) کی صورت میں جو گلشن آراستہ ہے، اس کی سیر کا لطف لیا جائے۔

قید لکھی تھی کہ گلشن سے نکل ہی نہ سکا — بیڑیاں بن گئے تارِ رگِ گل ہائے بہار [ص۱۴]
نا سمجھی کانٹوں کی دیکھی — چھوڑ دیا گل چیں کا دامن [ص۱۷]
تجھے کیا ناصحا احباب خود سمجھائے جاتے ہیں — اِدھر تو کھائے جاتا ہے، اُدھر وہ کھائے جاتے ہیں [ص۲۰]
حشر میں بھی وہ کیا ملیں گے ہمیں؟ — جب ملاقات عمر بھر نہ ہوئی [ص۲۷]
کعبۂ دل کو نہ تاکو تم جفا کے واسطے — اے بتو، یہ گھر خدا کا ہے، خدا کے واسطے [ص۳۱]
یہ کہہ کر دیئے میری قسمت میں نالے — تمہاری امانت تمہارے حوالے ص[۳۹]
اب یہ منصور کو دی جاتی ہے نا حق سولی — حق کی پوچھو تو وہ اندازِ تکلم تو نہیں [ص۴۷]
اب آسان سی ہو گئی ہے محبت — کہ پابندیاں سب اٹھا لی گئی ہیں [ص۴۹]
گر نہیں خواب تو کیوں پھول کھلے دیکھتا ہوں — فصل یہ تو مجھے صیاد کے گھر ہوتی ہے [ص۵۰]
کچھ خاک، چند خارِ مغیلاں لئے ہوئے — بستی کو جارہا ہوں بیاباں لئے ہوئے [ص۵۲]
کتنی پابندِ وضع ہے شبِ غم — کبھی غیروں کے گھر نہیں ہوتی [ص۵۷]

شیخ نے مانگا ہے مجھ سے میری توبہ کا ثبوت لانا ٹوٹے ہوئے رکھے ہیں مرے جام کہاں؟ [ص۶۳]
مری لحد پہ پتنگوں کا خون ہوتا ہے حضور شمع نہ لایا کریں جلانے کو [ص۷۴]
دبا کے قبر میں سب چل دیئے، دعا نہ سلام ذرا سی دیر میں کیا ہو گیا زمانے کو [ص۷۴]
دہائی ہے، تری تو لے خبر او لا مکاں والے چمن میں رو رہے ہیں، آشیاں کو آشیاں والے [ص۷۸]
اس لئے کی نہ مَیں نے شرحِ چمن خار و گل میں کشیدگی ہوتی [ص۸۲]
کہیں حشر دونوں جہانوں میں نہ کر دیں زمیں بوس آنسو، فلک بوس نالے [ص۸۹]
تمہیں بندہ پرور ہمیں جانتے ہیں بڑے سیدھے سادے، بڑے بھولے بھالے [ص۸۹]
کھڑے ہیں حشر میں وہ سب سے آگے کہ جیسے کوئی نا محرم نہیں ہے [ص۹۳]
بلائیں لینے پہ آپ اتنے ہو گئے برہم حضور کون سی جاگیر چھین لی، مَیں نے [ص۱۰۱]
بے سبب بت کدۂ دہر سے پھرنے والے کفر جب بات نہ پوچھے تو مسلماں ہونا [ص۱۰۴]
جل گیا، گلشن میں گھر اور قید کی مدت بھی ختم اب قفس سے چھوٹنے والا بڑی مشکل میں ہے [ص۱۰۷]
مزارِ مختصر ہے اور مَیں ہوں بڑا تاریک گھر ہے اور مَیں ہوں [ص۱۱۷]
دکھا کے میرے جنازے کو مسکرا کے کہا بتوں نے بات نہ پوچھی تو اب خدا کے چلے [ص۱۲۰]
ہمیں اے باغ باں کیوں باغ کا مالک نہیں کہتا سروں کو بیچ کر قیمت ادا کی ہے، گلستاں کی [ص۱۲۸]
خدا رکھے تمہیں کیا کوئی جور بھول گئے جو، اب تلاش ہمارا مزار ہوتا ہے [ص۱۳۶]
راستے بند کئے دیتے ہو، دیوانوں کے ڈھیر لگ جائیں گے، بستی کے گریبانوں کے [ص۱۴۱]
آپ دن رات سنوارا کریں گیسو تو کیا کہیں حالات بدلتے ہیں پریشانوں کے [ص۱۴۱]
شائد کچھ آگے آ گئے کوئے بتاں سے ہم اب یاد کر رہے ہیں کہ بھٹکے کہاں سے ہم [ص۱۴۷]
بس اس قدر ہیں ترکِ محبت کے واقعات کچھ بدگماں سے وہ ہوئے، کچھ بدگماں سے ہم [ص۱۴۷]
تمہاری کم سنی میں مَیں نے پالئے کیا پھل جوان ہو کے مجھے کیا نہال کر دو گے [ص۱۵۵]
بس اب چپکے رہو منصور کی بابت نہ کہلواؤ محبت اتنی بھر دیتے ہو جتنا دل نہیں ہوتا [ص۱۵۶]

جہاں تک ان کے باقی دو مجموعوں 'عقیدتِ جاوداں' اور 'غمِ جاوداں' کا تعلق ہے، ان میں بلاشبہ ایک مخصوص مسلک کے جوشِ عقیدت کے لئے وافر سامانِ تسکین ہے، مگر ان میں بھی ان کی مشاقی اور قدرتِ کلام کے ساتھ مخصوص رنگِ سخن دکھائی دیتا ہے۔

بظاہر ایسا دکھائی دیتا ہے کہ حاکموں کے مزاج پر گراں گزرنے والے اشعار کہنے کے استاد متحمل نہیں ہو سکتے تھے، مگر جب اربابِ دانش اور شعراء پر پابندیاں دورِ ایوب خان میں لگائی گئی تھیں، تو استاد نے برملا کہا تھا:

؎ جو پر کتر دیئے دنیا میں ہوگی رسوائی پَر اڑ کے جائیں گے جانے کہاں کہاں صیاد

اسی طرح اُستاد قمر جلالوی علامہ اقبال اور مولانا محمد علی جوہر کی خدمات کے معترف تھے اور ان پر قطعات بھی کہے ہیں۔ان کے ایک قریبی رفیق کا بیان ہے کہ نواب شہید یار جنگ نے ان کو حیدر آباد مدعو کیا۔قمر جلالوی طویل سفر کر کے حیدر آباد وارد ہوئے لیکن شومئی قسمت کہ ان کی آمد سے پہلے شہید یار جنگ انتقال کر گئے۔ نامپلی ریلوے اسٹیشن پر جب قمر جلالوی کو شہید یار جنگ کے انتقال کی اطلاع ملی تو انہوں نے فی البدیہہ یہ شعر کہا:۔

؎ ہائے افسوس نہ کی بات نہ صورت دیکھی ہم عیادت کے لیے آئے تھے میت دیکھی

بہر حال حیدر آبادی عوام ایک عرصے کے بعد قمر جلالوی کے کلام سے مستفید ہو سکے۔(۶)

استاد سید محمد حسین صاحب قمر جلالوی کے نام سے منسوب اردو ماہنامہ قمر آپ کی بھتیجی سیدہ حسینی بانو عرف بینا رانی ناز صاحبہ نے بمبئی سے ۱۹۶۶ء میں جاری فرمایا تھا۔۔۔آپ کو ''بزمِ قمر'' علی گڑھ کی جانب سے علی گڑھ میں آخری آمد کے موقع پر سپاسنامہ پیش کیا گیا تھا جس میں آپ کو ''میر دوراں'' کے لقب سے ملقب کیا گیا تھا۔ کنیز فاطمہ بنت قمر جلالوی کہتی ہیں:۔

> ''اس بزم کی جانب سے مشاعرے اور ادبی محفلیں بھی منعقد ہوتی تھیں جن میں معروف شعراء اور مداح، وہ شاگرد جو ابا سے اصلاح لیتے رہے تھے اور حلقۂ احباب سے بڑی تعداد میں لوگ شریک ہوتے تھے۔ رسالہ ''قمر'' میں بھی مشہور شاعروں، ادیبوں اور ان کے شاگردوں کا کلام اور مضامین کی اشاعت ہوتی تھی۔''(۷)

اُستاد قمر جلالوی کے بارے میں ایک عام تاثر یہ ہے کہ وہ مطلق پڑھے لکھے نہیں تھے۔ یہ معلوم کرنے کے لیے راقمہ نے کنیز فاطمہ بنت قمر جلالوی کا انٹرویو بھی لیا جو ان کی تعلیم کے حوالے سے تھا۔انہوں نے بتایا کہ۔۔۔''ابا نے ہمارے چار جماعتیں اسکول میں پڑھیں پھر گھر پر بندوبست کیا گیا''، اسی طرح محمد لطف اللہ خاں نے تحریر کیا ہے:۔

حال ہی میں برادرم مشفق خواجہ نے استاد قمر کی خودنوشت کی ایک نقل دی ہے۔اس کی نوعیت یہ ہے کہ پچھلے پینتالیس ۴۵ سال کے دوران ''خصوصی ریکارڈنگ'' کے سلسلے میں جن شاعروں، ادیبوں اور دانشوروں کی میں نے ریکارڈنگ کی ہے اور ان سے جس طرح کا میرا ملنا جلنا رہا ہے، اس کی روشنی میں اپنے ذاتی تاثرات قلم بند کر رہا ہوں۔ چنانچہ وہ مختصر سی ''خودنوشت''، جس کا کہ میں نے ابھی ذکر کیا ہے، ایک خط کی شکل میں ہے، جسے استاد قمر نے کسی مرزا

صاحب کے نام لکھا ہے۔ یہ تحریر بڑے کام کی نکلی۔ اس کے حوالے سے دو ایسی اہم باتیں سامنے آئیں جو اب تک میرے علم میں نہ تھیں اور میں ایک عرصے تک غلط فہمی کا شکار رہا۔ ایک تو وہی بات جس کی تفصیل میں ابھی سنا چکا ہوں کہ

''استاد قمر کے کلام میں حزن و ملال کا وہ عنصر جو بکثرت پایا جاتا ہے، آخری عمر کی زبوں حالی کا نتیجہ نہیں تھا۔ دوسری بات یہ کہ انہوں نے کسی سید زندہ علی صاحب سے اردو اور فارسی کی باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔ یہ ایک ایسا انکشاف ہے جس نے میری غلط فہمی کو دور کر دیا۔ یعنی وہ مفروضہ رد ہو گیا کہ استاد قمر ''ناخواندہ'' تھے۔ یہ تاثر مجھے کتنے ہی واقف کاروں نے دیا تھا۔''(۸)

محمد لطف اللہ خان نے مزید لکھا ہے:۔

''کچھ عرصہ ہوا، ساقی فاروقی سے ملاقات ہوئی۔ ضیاء جالندھری بھی موجود تھے۔ خبر نہیں کس طرح گفتگو کا رخ استاد قمر کی طرف ہو گیا۔ ساقی فاروقی نے کہا (ایک مکالمہ، کی شکل میں راقمہ نے لکھ دیا ہے)

ساقی فاروقی: ''استاد خود نہیں لکھتے تھے اوروں سے لکھواتے تھے۔''

محمد لطف اللہ: ''اس میں ناخواندگی کا پہلو کہاں نکلتا ہے۔ بیسیوں نامور شعراء بہ شمول علامہ اقبال یہی کچھ کیا کرتے تھے۔''

اس پر ساقی نے کھل کر الزام دھرا ''استاد قمر اس لیے لکھواتے تھے کہ انہیں لکھنا نہیں آتا تھا۔''(۹)

ساقی فاروقی استاد قمر جلالوی کے بارے میں تحریر کرتے ہیں کہ:۔

''۔۔۔۔۔ بالکل اُمی تھے۔۔۔۔ آخر آخر میں دستخط کرنا سیکھ گئے تھے(۱۰) گاندھی گارڈن میں ان کی سائیکلوں کی دکان تھی۔ لوگوں کی غزلوں اور سائیکلوں کی مرمت کرتے تھے۔ یہ بوڑھے ہی پیدا ہوئے ہوں گے۔ جگت استاد تھے۔ دکان میں بڑی اور تگڑی کیلوں دیواروں پر پہیے، ہینڈل اور سائیکل کی زنجیریں لٹکی رہتیں۔(۱۱)

۔۔۔۔ ''ایک طرف ایک چھوٹی سی کیل کچھ اس طرح موڑ کر ٹھونکی گئی تھی کہ کھونٹی بن گئی تھی۔ کام کرتے رہتے اور غزلیں کہتے رہتے۔ جب کوئی پڑھا لکھا گاہک آتا یا ان کا کوئی پرستار دکان میں داخل ہوتا تو اپنے گنگناتے ہوئے اشعار کاغذ پہ لکھوا کے اسی کھونٹی پر ٹانگ دیتے۔ میں نے بھی ان کی ایک دو غزلیں لکھ کر ٹانگی تھیں۔ ایک بار اردو کالج کے ایک مشاعرے کے لیے شائستہ بیزار کو (پروفیسر کرار حسین کی نہایت لمبی اور ذہین بیٹی اس زمانے میں کمیٹڈ شاعرہ تھیں بعد میں کمیٹڈ حساب داں ہو گئیں۔ افسوس) ٹیکسی میں بٹھا کر انہیں لینے ان کی دکان پر پہنچا۔ کالی شیروانی، علی گڑھ پاجامے اور پمپ میں مقید

تیار ملے مگر چلنے سے پہلے کہنے لگے ''میاں بادامی کاغذ والی غزل ذرا پڑھ کر سنا دو، ایک شعر یاد نہیں آ رہا۔''(۱۲)

اسی واقعہ کو محمد لطف اللہ خان نے مختصراً اس طرح تحریر کیا ہے:۔

''اُستاد کسی مشاعرے میں مدعو تھے۔ ساقی کے ذمہ یہ ڈیوٹی لگائی گئی تھی کہ استاد قمر کو لے کر مشاعرہ گاہ پہنچیں۔ چنانچہ ساقی فاروقی دو اور شعرا کے ہمراہ جن میں شائستہ زیدی بھی شامل تھیں، موٹر میں روانہ ہوئے۔ راستے میں استاد را یک غزل وارد ہوئی۔ انہوں نے چلتی ہوئی گاڑی میں شائستہ زیدی کو لکھوا دیا۔ مشاعرے سے گھر لوٹے تو استاد قمر نے غزل کی وہ پرچی لے کر سائیکل کے پہیے کی ایک سلاخ ''نتھی تار'' میں چھو کر رکھ دی۔ چند سال پہلے تک گھروں میں اہم کاغذات کو محفوظ رکھنے کا یہی طریقہ عام تھا۔(۱۳)

مگر اس واقعے سے بھی استاد قمر کی ناخواندگی ثابت نہیں ہوتی۔ چلتی ہوئی گاڑی میں لکھنا اچھے اچھوں کے بس کی بات نہیں، چہ جائیکہ استاد قمر عالم پیری میں استاد اس کٹھن مرحلے سے گزرتے۔ ایسی شہادتیں ملتی ہیں کہ انہوں نے بچپن میں سید زندہ علی صاحب سے باقاعدہ اردو اور فارسی کی تعلیم حاصل کی تھی نیز ان کا وہ انداز تحریر جو میں نے اس دستاویز میں دیکھا ہے ایک کہنہ مشق کا خط دکھائی دیتا تھا۔ میرا اشارہ ''غم جاوداں'' (۱۹۷۴ء) کی اشاعت میں استاد قمر کی تحریر کا ایک عکس شائع ہوا ہے جو شاعر بے بدل کے خواندہ ہونے کی دلالت کرتا ہے۔ مثلاً یہ دیکھئے: ''تحریر بہت پختہ تھی''(۱۴) یہ وہ الفاظ ہیں جو استاد قمر جلالوی کے شاگردِ رشید (فضا جلالوی مرحوم) کے ہیں۔ یہ تو راقمہ نے خود بھی دیکھا ہے کہ ان کی تحریر کا عکس شعری مجموعہ میں ایک غزل لکھی ہوئی جس میں لفظوں کی کاٹ چھانٹ بھی استاد مرحوم کے ہاتھ کی ہے۔ اُستاد قمر جلالوی کی ڈائری کا ایک صفحہ جس کو وہ اپنی بیاض کے طور پر استعمال کرتے تھے۔ (عبارت) August 1952 تحریر ہے اور تاریخ 3021QAD Friday 22 چھپی ہوئی ہے۔ دائیں طرف 7BHADON 786 لکھا ہوا ہے۔

سات اشعار پر مبنی ہے یہ غزل جس کا مقطع ہے:۔

؎ چاندنی رات کا کیا لطف قمر کو آئے لاکھ تاروں کی بہاریں ہیں مگر تم تو نہیں

مقطع کے نیچے ذیل میں اس طرح نوٹ دیا گیا ہے:۔

نوٹ: استاد یہ غزل ان کے دوسرے مجموعہ غزلیات ''رشک قمر'' میں ملاحظہ کیجئے۔(۱۵) غمِ جاوداں (سلام)، رباعیات وقطعات اور مرثیوں کا مجموعہ) اس کتاب میں بھی شروع ہی میں استاد کا عکس تحریر ہے۔ یہ ایک رباعی ہے جس کا پہلا مصرعہ یہ ہے:۔

؎ بیاں کرتی تھی ماں شیون میں فریادوں میں نالوں میں(۱۶)

حوالہ جات

۱۔ ساجد امجد، ڈاکٹر، 'اردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات'، گنج شکر پریس، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۴۸۶

۲۔ احمد حسین صدیقی: 'دبستانِ کراچی' (حصہ اول)، فضلی بک سپر مارکیٹ، اردو بازار، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص ث

۳۔ استاد قمر جلالوی: 'رشک قمر'، سوانحی خاکہ از فضا جلالوی، شیخ شوکت علی اینڈ سنز، کراچی، ص ۹

۴۔ احمد حسین صدیقی، 'دبستان کراچی' (حصہ اول)، ص ۳۶۵

۵۔ 'رشکِ قمر': شیخ شوکت، کراچی، طبع اول، ص: ۱۲

۶۔ بشیر احمد، ڈاکٹر سید، ''اردو کے روشن مینار'۔ قمر جلالوی'، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۸ء، ص ۱۸۷

۷۔ محمد کمال الدین حسین ہمدانی، پروفیسر حکیم سید: 'اشجارِ الکمال'۔ 'قمر جلالوی''، لیتھو کلر پرنٹرز، علی گڑھ

۸۔ 'تماشائے اہل قلم'۔ قمر جلالوی، مکتبہ دانیال، کراچی، ایڈیشن ۱۹۹۶ء، ص ۱۳۶

۹۔ ایضاً، ص ۱۳۷

۱۰۔ آپ بیتی/ پاپ بیتی۔ کراچی، ص ۴۳

۱۱۔ ایضاً، ص ۴۷

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۷

۱۳۔ 'تماشائے اہل قلم'۔ ص ۱۳۷

۱۴۔ فضا جلالوی، 'سوانحی خاکہ'، مشمولہ رشک قمر۔ استاد قمر جلالوی، کراچی، ۱۹۷۷ء، ص ۹

۱۵۔ اُستاد قمر جلالوی، اَوجِ قمر ''عکس تحریر' ڈائری کا ایک صفحہ۔ کتاب کے اندر شروع کے صفحات پر، سندھ آفسٹ پرنٹرز، کراچی، ۱۹۸۶ء

۱۶۔ اُستاد قمر جلالوی، 'غمِ جاوداں' (عکس تحریر استاد قمر جلالوی مرحوم)، سندھ آفسٹ پرنٹرز، کراچی، ۱۹۸۶ء

❁......❁......❁

کلامِ فیضؔ اور سرائیکی شاعری میں مماثلت

ڈاکٹر مقبول حسن گیلانی*

Abstract:

This article reveals an interesting dimension of history of Urdu literature. Although there is no evidence that lighter in his life times Faiz real Seraiki poetry or he was impressed by any legendary Seraiki poet but there are some similarities in Faiz poetry and Seraiki poetry. This article tries to find the similarities.

اشفاق احمد نے ''شامِ شہرِ یاراں'' میں ''ملامتی صوفی'' کے عنوان سے لکھا تھا:

''اگر فیضؔ صاحب حضور سرورِ کائنات ﷺ کے زمانے میں ہوتے تو اُن کے چہیتے غلاموں میں سے ہوتے۔ جب بھی کسی بدزبان، تندخو، بداندیش یہودی دکان دار کی درازدستی کی خبر پہنچتی تو حضور ﷺ کبھی کبھار ضرور فرماتے: آج فیضؔ کو بھیجو، یہ بھی دھیما ہے، صابر ہے، بردبار ہے، احتجاج نہیں کرتا، پتھر بھی کھا لیتا ہے۔ ہمارے مسلک پر عمل کرتا ہے؟'' (نسخہ ہائے وفا، ص ۴۹۶)

اشفاق احمد نے یہ بھی لکھا ہے:

''یہ ادب، یہ صبر، ایسا دھیما پن، اس قدر درگزر، کم سخنی اور احتجاج سے گریز۔ یہ صوفیوں کے کام ہیں۔ اِن سب کو فیضؔ صاحب نے اپنے دامن میں سمیٹ رکھا ہے۔ اوپر سے ملامتی رنگ یہ اختیار کیا ہے کہ اشتراکیت کا گھنٹہ بجاتے پھرتے ہیں کہ کوئی قریب نہ آئے اور محبوب کا راز کھل جائے۔ کیا کہنے! چوری کر، تے بھن گھر رب دا، اوس ٹھگاں دے ٹھگ نوں ٹھگ۔'' (ایضاً)

صوفیا کے درس کے تین اُصول ہیں:

* پرنسپل، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، ملتان کیمپس، ملتان

۱۔ جمع نہ کرے ۲۔ طمع نہ کرے ۳۔ منع نہ کرے

سرائیکی صوفی شاعری سے لے کر جدید مزاحمتی شاعری تک یہی اُصول کارفرما ہیں۔ سرائیکی کافی کے امام خواجہ فرید نے آس اور اُمید کو نا اُمیدی سے نکال کر پر اُمید اور خوش رہنے کا درس دیا اور زندگی گزارنے کے گُر سکھاتے ہوئے مزاحمت کا درس بھی دیا اور کہا ایسا دن ضرور آئے گا جب ہمارا مَن بھی خوش ہوگا۔ اندھیرے کے بعد یقیناً روشنی ہوگی کیوں کہ قدرت کا قانون ہے کہ دریا ایک ہی کنارے نہیں بہا کرتے۔ کبھی اِس کنارے بہتے ہیں، کبھی اُس کنارے۔ خواجہ فرید کہتے ہیں:

تھی خوش فریدؔ تے شاد وَل ڈو کھڑیں کوں نہ کر یاد وَل

اجھو تھیوم جھوک آباد وَل ایہانیں نہ وہسی ہک منی (دیوانِ فرید، ص۸۰۵)

اِسی مضمون کو فیض احمد فیضؔ نے بھی بہت ہی خوب صورت، منفرد، اور موثر انداز میں لفظوں کے موتیوں سے پرویا ہے۔ نظم ملاحظہ فرمائیے: "وَیَبْقٰی وَجْہُ رَبِّکَ"

ہم دیکھیں گے
لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے
وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے
جو لوحِ ازل میں لکھا ہے
جب ظلم و ستم کے کوہِ گراں
روئی کی طرح اُڑ جائیں گے
ہم محکوموں کے پاؤں تلے
جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑ کے گی
اور اہلِ حکم کے سر اوپر
جب بجلی کڑ کڑ کڑ کے گی
جب ارضِ خدا کے کعبے سے
سب بت اُٹھوائے جائیں گے
ہم اہلِ صفا، مردودِ حرم
مسند پہ بٹھائے جائیں گے

سب تاج اُچھالے جائیں گے
سب تخت گرائے جائیں گے
بس نام رہے گا اللہ کا
جو غائب بھی ہے حاضر بھی
جو منظر بھی ہے ناظر بھی
اور راج کرے گا خلق کدا
جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو (نسخہ ہائے وفا،ص ۶۵۵)

دھرتی سے محبت سرائیکی شاعری کا اہم جزو ہے۔ ہر شاعر نے اپنے اپنے انداز میں وطن سے عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ خواجہ فرید نے ریاست بہاول پور کے نواب صادق محمد خان رابع کی مسند نشینی سے پہلے کہا تھا۔ جب ۱۸۷۹ء سے قبل بہاول پور میں انگریزی انتظام تھا:

سہجوں پھلوں سیجھ سُہا توں بخت تے تخت کوں جوڑ چھکا توں
اپنے ملک کوں آپ وسا توں پٹ انگریزی تھانے (دیوانِ فرید،ص ۷۰۷)

خواجہ صاحب کہتے ہیں: ''اے صادق محمد خان اپنی پھولوں کی سیج کو سُہا اور اسے آراستہ کر کے اپنے بخت اور تخت کو صحیح معنوں میں استعمال کر۔ اپنے ملک کو خود مختار، کامل آباد کر اور انگریزی چوکیاں اور تھانے خالی کرالے اور انگریز کی مداخلت ختم کر۔'' فیض احمد فیض کی شاعری میں بھی جا بہ جا وطن سے محبت ذکر نمایاں طور پر ملتا ہے:

تجھ کو کتنوں کا لہو چاہیے اے ارضِ وطن جو ترے عارضِ بے رنگ کو گلنار کریں
کتنی آہوں سے کلیجہ ترا ٹھنڈا ہو گا کتنے آنسو ترے صحراؤں کو گلزار کریں (نسخہ ہائے وفا،ص ۶۲۴)

آمریت کے زمانے میں شعرا کی آزادی بھی چھین لی گئی اور انھیں قید میں ڈالا گیا مگر پھر بھی وہ حق بات کہتے رہے۔ خاص طور پر فیض اپنی شاعری میں ایک پُر خلوص انقلابی کی حیثیت سے فرزندانِ وطن کے شانہ بہ شانہ اور جوش و خروش کے ساتھ جدوجہد میں مصروف رہے۔ آمر اس باکمال شاعر کی قوتِ صداقت اور توانائی الفاظ سے خوف زدہ تھے۔ فیض نے کہا:

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
لبوں پہ مُہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے (ایضاً،ص ۱۰۷)

اِسی حوالے سے سرائیکی زبان کے قادرالکلام شاعر اقبال سوکڑی جنہیں ''سرائیکی کا اقبال'' بھی کہا جاتا ہے وہ فیض احمد فیض کی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے شاعری کے زندہ اور حیات پرور جذبے کو یوں بیان کرتے ہیں:

ساڈے پیر نہ پہلے بھوئیں تین ہَن ساڈے سِر توں کہیں اسمان چھکیے
ساڈے لفظ یتیمیں وانگ رُلیے ساڈی نظم دا کہیں عنوان چھکیے
چھِک تان اچ اجرک لیراں تھئی ساڈے گئے اقبالؔ ارمان چھکیے
ہک ساہ ہا آئے ہیں در تیڈے او وی دڑکے ڈے دربان چھکیے **(اٹھواں آسمان،ص۱۰۵)**

فیض احمد فیضؔ کی شاعری ایک توانا آواز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فیضؔ کی شاعری اَمر ہوگئی ہے۔ فیضؔ کی شاعری کی مقبولیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اُن کی شاعری میں وطن کی محبت کے چشمے ہر طرف پھوٹ رہے ہیں۔ وہ اپنے دیس کے لوگوں کی حالت دیکھ کر تڑپ اُٹھتے ہیں۔ کہتے ہیں:

نثار میں تری گلیوں کے اے وطن کے جہاں چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اُٹھا کے چلے
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے نظر چرا کے چلے جسم و جاں بچا کے چلے **(نسخہ ہائے وفا،ص۲۱۹)**

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

تیرے کوچے سے چن کر ہمارے علَم اور نکلیں گے عُشّاق کے قافلے
جن کی راہِ طلب سے ہمارے قدم مختصر کر چلے درد کے فاصلے **(ایضاً،ص۲۱۸)**

وطن سے محبت کا یہی انداز سرائیکی شاعری میں بھی نمایاں ہے۔ سرائیکی زبان کے مشہور شاعر اللہ بخش یادؔ کا کلام ملاحظہ فرمائیں:

آوو رَل تے سارے سوچوں سوہنے ڈیس دے بارے سوچوں
ایندی سیندھ سنگھارن کیتے چندر لہاؤں تارے سوچوں **(میڈا ایتھا وطن،ص۲۵)**

اسی طرح فیضؔ سے مماثلت کا یہ رنگ بھی دیکھیں:

سدا مان سکھ دیاں تنواراں وطن تیڈے ویڑھے گھُوکن بہاراں وطن
جے وقت آوے تاں گل دی رَتول دے نال تیڈیاں سرحداں کوں سنگھاراں وطن **(ایضاً،ص۴۹)**

ممتاز حیدر ڈاہرؔ کو سرائیکی ''شاعری کا گوتم'' بھی کہا جاتا ہے۔ وہ آج کے نئے دَور کا باشعور شاعر ہے۔ وہ اپنے وجود کی پہچان اور اپنی ذات کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ اُس کی سوچ اور فکر ملاحظہ ہو:

توں اپنی گول وچ رہ ہوا دی گالھ نہ مَن
اے در بدر ہے اے در در تے دستکاں ڈیسی

اِس اَلمیے کا اظہار یوں بھی کیا:

جیڈے وی دید کراں ایہو تماشہ لگدے　　شہر مقتل اتے ہر آدمی لاشہ لگدے
لوک مڑدے ودن اینویں جیویں نندر وچ ہوون　　میکوں ایں شہر اُتے دیہہ دا سایہ لگدے

(سرائیکی ادب ریت تے روایت، ص۲۶۳)

اِن اشعار کی مماثلت فیضؔ کی شاعری میں بھی موجود ہے وہ 'دلِ من مسافرِ من' میں لکھتے ہیں:

مرے دل، مرے مسافر　　ہوا پھر سے حکم صادر
کہ وطن بدر ہوں ہم تم　　دیں گلی گلی صدائیں
کریں رُخ نگر نگر کا　　کہ سراغ کوئی پائیں

(نسخہ ہائے وفا، ص۵۹۵)

اصنافِ سخن میں مرثیے کو روحانی حیثیت حاصل ہے۔ برِصغیر میں سب سے پہلے مرثیہ سرائیکی زبان میں لکھا گیا۔ سرائیکی شاعری میں مقامِ حسین علیہ اسلام صدیوں سے نمایاں نظر آتا ہے۔ محمد رمضان طالبؔ کا خراجِ عقیدت دیکھیئے:

حق پاک دی حقیقی حمایت حسینؓ اے　　دین خدا دی عزت و عظمت حسینؓ اے
سوہنے نبیؐ دی سچی محبت حسینؓ اے　　شیرِ علی جلی دی شجاعت حسینؓ اے
قرآن دے ہر حرف دی تفسیر ہے حسینؓ　　واحدانیت دا نعرۂ تکبیر ہے حسینؓ

فیض احمد فیضؔ کا اظہارِ عقیدت بھی سرائیکی شاعری سے مماثلت رکھتا ہے۔ ''شامِ شہرِ یاراں'' میں ''مرثیۂ امام'' کے عنوان سے اشعار دیکھیے:

کچھ خوف تھا چہرے پہ نہ تشویش ذرا تھی　　ہر ایک ادا مظہرِ تسلیم و رضا تھی
ہر ایک نگہ شاہدِ اقرارِ وفا تھی　　ہر جنبشِ لب منکرِ دستورِ جفا تھی **(ایضاً، ص۵۵۳)**

فیض احمد فیضؔ نے کہا:

فیضؔ نہ ہم یوسفؑ نہ کوئی یعقوبؑ جو ہم کو یاد کرے
اپنی کیا کنعاں میں رہے یا مصر میں جا آباد ہوئے

اِسی طرح کا ایک مضمون ہمیں بشیر غم خوارؔ کی شاعری میں ملتا ہے جس میں انھوں نے مرحوم صدرِ پاکستان فاروق لغاری کو مخاطب کیا تھا:

چٹ چائی ونج وسدا چوٹی دا　　ونج خان کوں آکھیں اوکھے ہیں
جے خان دے خواب دا وقت ہووے　　دربان کوں آکھیں اوکھے ہیں

ساڈی آس دا یوسف کھوہ وچ ہے کنعان کوں آکھیں اوکھے ہیں

''سرِ وادیٔ سینا'' کا انتساب آزادی کی محبت اور فیضؔ کے مصائب زدہ وطن کا منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ اُس نے ایک انقلابی شاعر کی حیثیت سے خود اپنی زندگی کو ایک نغمے میں ڈھال لیا اور اپنے نغمے کو جدوجہد کا مؤثر ہتھیار بنالیا۔ ''انتساب'' کی چند سطور ملاحظہ فرمائیں:

زرد پتوں کا بَن
زرد پتوں کا بَن جو مرا دیس ہے
درد کی انجمن جو مرا دیس ہے
تانگے والوں کے نام
ریل بانوں کے نام
کارخانوں کے بھوکے جیالوں کے نام
بادشاہ جہاں، والی ماسوا، نائب اللہ فی الارض
دہقاں کے نام
جس کے ڈھوروں کو ظالم ہنکا لے گئے
جس کی بیٹی کو ڈاکو اُٹھا لے گئے
اُن دکھی ماؤں کے نام
رات میں جن کے بچے بلکتے ہیں اور
نیند کی مار کھائے ہوئے بازوؤں میں سنبھلتے نہیں
دُکھ بتاتے نہیں
منتوں زاریوں سے بہلتے نہیں **(ایضاً،ص۳۹۸،۳۹۰)**

سرائیکی زبان کے قادرالکلام شاعر شاکرؔ شجاع آبادی اپنے وسیب کے لوگوں کے دُکھ اِس طرح بیان کرتے ہیں:

میں سُنیدا اں دل توں نکلی ہوئی غزل کجھ غور کر مہربانی اَئے خدائے لم یزل کجھ غور کر
کہیں دے کُتے کھیر پیون کہیں دے بچے بُکھ مرن رزق دی تقسیم تے ہک وار وَل کجھ غور کر

(کلامِ شاکر،ص۲۷)

ایک اور جگہ شاکرؔ شجاع آبادی لکھتے ہیں:

میڈا رازق رعایت کر نمازاں رات دیاں کر ڈے
جو روٹی شام دی پوری کریندیں شام تھی ویندی

فیضؔ نے ''نقشِ فریادی'' میں ''حسینۂ خیال سے'' یوں گفت گو کی تھی:

مجھ دے دے
رسیلے ہونٹ ، معصومانی پیشانی ، حسیں آنکھیں
کہ میں اِک بار پھر رنگینوں میں غرق ہو جاؤں
مری ہستی کو تیری اِک نظر آغوش میں لے لے
ہمیشہ کے لیے اس دام میں محفوظ ہو جاؤں
ضیائے حسن سے ظلماتِ دنیا میں نہ پھر آؤں
گذشتہ حسرتوں کے داغ میرے دل سے دُھل جائیں
میں آنے والے غم کی فکر سے آزاد ہو جاؤں **(نسخہ ہائے وفا،ص۲۹)**

انہیں جذبات سے ملتی جلتی نظم ''میڈے وس ہووے'' دیکھیں جو عزیز شاہد کا کلام ہے:

میڈے وس ہووے میں ترٹ پووا ں
تیڈے پیر چماں تیڈے پندھ چماں تیڈے راہ دی دھوڑ دھمال چماں
تیڈی ونگ چماں تیڈے رنگ چماں تیڈے پلکیں دی پنیال چماں
تیڈے نین چماں کونین چماں وچ وسدی مونجھ ملال چماں
تیڈے خال چماں لب لال چماں تیڈے منہ دی ہک ہک گال چماں

''دستِ صبا'' میں ''لوح و قلم'' کے عنوان سے فیضؔ کہتے ہیں:

ہم پرورشِ لوح و قلم کرتے رہیں گے جو دل پہ گزرتی ہے، رقم کرتے رہیں گے
اِک طرزِ تغافل ہے سو وہ اُن کو مبارک اک عرضِ تمنا ہے سو ہم کرتے رہیں گے

(ایضاً،ص۱۱۹،۱۲۰)

اِسی مضمون کی مماثلت شاکرؔ شجاع آبادی کے اس شعر میں بھی نظر آتی ہے:

میڈا مقصد ایہ تاں نی سندا نِوی مظلوم دی
تو سمیع ایں تو بصیر ایں دراصل کجھ غور کر

(کلامِ شاکر،ص۲۷)

''زنداں نامہ''میں فیضؔ فرماتے ہیں:

صبح پھوٹی تو آسماں پہ ترے　　رنگِ رخسار کی پھوہار گری
رات چھائی تو روئے عالم پر　　تیری زُلفوں کی آبشار گری

(نسخہ ہائے وفا،ص۲۷۳)

عزیز شاہد کی سرائیکی شاعری سے ویسے تو اِس وسیب کی مٹی کی خوش بو آتی ہے۔اپنی دھرتی اور دھرتی کے لوگ یاد آتے ہیں مگر اِن اشعار سے فیضؔ کے کلام کی خوش بو آتی ہے:

نینوں نیر نگال نہ ترٹے　　دل دی درد دھمال نہ ترٹے
ترٹ پووِن اسمان اساں تیں　　تیڈے سِر دا وال نہ ترٹے **(جوگ،ص۱۴)**

فیض احمد فیضؔ کی ترقی پسند شاعری نے پوری دنیا کے ادب میں گہرے نقوش چھوڑے ہیں۔اُن کے کلام کے دوسری زبانوں میں تراجم بھی مقبول ہوئے۔وہ ہمیشہ مظلوم کے حق کے لیے لڑتے رہے۔اُن کے کلام کا عکس سرائیکی زبان کی مزاحمتی شاعری میں نمایاں نظر آتا ہے۔مثال کے طور پر جہاں گیر مخلصؔ کی نظم ''اٹھویں ترمیم'' ملاحظہ ہو جو ضیاالحق کی آمریت کی یاد دلاتی ہے:

توں لکھ ترمیماں کرویندا رہ توں لکھ تعزیراں آپ بنا　　سب ضابطے ظلم جبر والے ساڈی جان اُتے وَل وَل اَزما
ساکوں نئیل پوابھانویں ہتھکڑیاں بھانویں سولی تے ساکوں لوڑ ےڈے　　او اندھی نگری دا راجا توں اپنے سارے شوق مٹا

(پرّہ باکھ،ص۶۵)

اِسی طرح جبر واستحصال کا تذکرہ نظم ''پارت'' میں دیکھیں:

توں ڈکھاں دے سارے سفر یاد رکھیں　　کیویں تھئی ہے تیڈی بسر یاد رکھیں
جیڑھے ساڈیاں نسلاں دے ساہ پیندے رہ گن　　اُنہاں کالے نانگیں دے گھر یاد رکھیں
لغاری، مزاری، گیلانی، عباسی　　تیڈی راہ دے ہن پتھر یاد رکھیں
جیڑھے تیڈی دھرتی دے بن گن وپاری　　اوکھوسے، دریشک تے کھر یاد رکھیں
ایہہ گردیزی مخدوم کچھی قریشی　　انہاں وی نی چھوڑی کسر یاد رکھیں **(ایضاً،ص۶۵،۵۷)**

فیض احمد فیضؔ میں شاعری کا مادہ فطری اور وہبی تھا۔وہ ایک ٹھنڈے مزاج کے اور بے حد صلح پسند آدمی تھے۔بات کتنی بھی اشتعال انگیز ہو،حالات کتنے بھی ناسازگار ہوں،وہ نہ برہم ہوتے تھے اور نہ مایوس اور یہی حال سرائیکی وسیب کے لوگوں کا ہے اور یہی سوچ اور فکر سرائیکی شعرا میں پائی جاتی ہے۔سرائیکی مزاحمتی شاعری قلب وجگر کو گرما کے رکھ دیتی

ہے۔ میں سمجھتا ہوں فیضؔ کی شاعری نے یقیناً نیا رُخ اختیار کیا مگر سرائیکی شاعری بھی نئے زاویے کے ساتھ سامنے آئی جو فیضؔ کی شاعری سے مماثلت رکھتی ہے۔ اکادمی ادبیات پاکستان کے مطابق پاکستان میں سب سے زیادہ کتابیں سرائیکی زبان میں چھپتی ہیں جن میں بیش تر شاعری کی ہوتی ہیں اور اِس تمام شاعری کو مزاحمتی ادب کا درخشندہ ستارہ کہا جاسکتا ہے۔ ایک سرائیکی نظم ''اَساں نمانے تے کَنڈ ورانے'' ملاحظہ فرمایئے جو بے نظیر بھٹو شہید کو بھی بہت پسند تھی۔

اَساں نمانے تے کَنڈو رانے
اساڈی قیمت اساڈی خواہش
ہمیش پر کہیں دی خیر ہووے
نہ کوئی رُلے اوپرے دریں تے
نہ کہیں دے وطنیں تے غیر ہووے
اَساں نمانے تے کنڈو رانے
اساڈیاں نسلاں وی کنڈو رانیاں
اساڈے بارے وی سوچ سندھڑی
تیڈے ''بلاول'' دی خیر ہووے ہے

فیضؔ نے لکھا:

زندگی کیا کسی مفلس کی قبا ہے جس میں ہر گھڑی درد کے پیوند لگے جاتے ہیں
لیکن اَب ظلم کی معیاد کے دن تھوڑے ہیں اِک ذرا صبر، کہ فریاد کے دن تھوڑے ہیں

(نسخہ ہائے وفا، ص ۷۵)

اِسی کیفیت کو شاکرؔ شجاع آبادی نے شان دار اور جان دار انداز میں بیان کیا ہے:

زندگی ہک بوجھ ہے بس چئی وداں چودی نی پر کنڈ پچھوں لڑکئی وداں
اِجھو مکدے پَندھ گھر نزدیک ہے تھکے بُت کوں ایہو لارا لئی وداں

(کلامِ شاکر، ص ۵۱)

سرائیکی خطے کی زمین کے ساتھ ساتھ سرائیکی زبان کو بھی خصوصی انعام واکرام سے نوازا گیا ہے۔ اِس زبان کی نرمی، ملائمت، اور لطافت اپنی مثال آپ ہے۔

جیسے فیضؔ کو امن کا شاعر کہا جاتا ہے اور اُن کی شاعری محبت کی علامت ہے اُسی طرح سرائیکی پیار، محبت، امن، اور شانتی کے رچاؤ میں رچی ہوئی ایسی مٹی ہے جہاں محبت و الفت، امن اور دوستی کے پیڑ اگتے ہیں اور ان

پیڑوں کی شاخوں پر یادوں کے ایسے حسین پھول کھلتے ہیں جن کی دل کش خوش بو کبھی بابا فرید کے دوہے،
کبھی سلطان باہو کے بیت، کبھی خواجہ فرید کی کافی، اور کبھی شاکر شجاع آبادی کے ڈوہڑے کی شکل میں ہماری سانسوں کو مہکا دیتی ہے اور اِس مہک اور خوش بو سے پاکستان میں بسنے والے سرائیکی، سندھی، پنجابی، بلوچ، پشتون حتیٰ کہ عربی اور فارسی سب لطف اندوز ہو رہے ہیں، بلاشبہ دھرتی ماں ہے اور اس کی گود میں پلنے والے سب اس کے بیٹے، لہٰذا تمام بیٹوں کے لیے ماں کی محبت اور سخاوت برابر ہے۔

ماخذات

۱۔ اقبال سوکڑی، ''اٹھواں اسمان''، ڈیرہ غازی خاں، ناصر پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔
۲۔ شاکر شجاع آبادی، کلامِ شاکر، ملتان، وسیب سرائیکی ادبی مرکز، ۲۰۰۲ء۔
۳۔ طاہر تونسوی، ڈاکٹر، ''سرائیکی ادب ریت تے روایت'' ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۳ء۔
۴۔ عزیز شاہد، ''جوگ''، ملتان، جھوک پبلی شرز، ۲۰۰۶ء۔
۵۔ غلام فرید، خواجہ، ''دیوانِ فرید''، مرتبہ، ظہور دھریجہ، ملتان، جھوک پبلی شرز، ۲۰۱۰ء۔
۶۔ فیض احمد فیضؔ، ''نسخہ ہائے وفا''، لاہور، مکتبہ کارواں، سن ندارد۔
۷۔ مخلصؔ، جہاں گیر، ''پَرَہ باکھ'' احمد پور شرقیہ، سمل پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء۔
۸۔ یادؔ، اللہ بخش، ''میڈا مٹھا وطن''، ملتان، الکتاب گرافکس، ۲۰۰۴ء۔

وراث شاہؒ: محاسن شعری

چوہدری اظہر علی*

Abstract:

Waris Shah is a famous poet of Punjabi language. Most of the people think that his quality is only to re-narrate Heer. This article gives importance to his literacy qualities.

وارث شاہؒ پنجابی زبان و ادب کے بلند مرتبہ شاعر ہیں، ان کا تخلیق کردہ قصہ ''ہیر'' ان کا شاہکار ہے۔ ہیر لکھنے والوں میں دمودر داس، شاہجہان مُقبل اور کئی دوسرے بھی شامل ہیں لیکن جو شہرت وارث شاہؒ کے حصے میں آئی ہے کسی اور کو نصیب نہیں ہوئی ''ہیر وارث شاہ'' کو علمی، ادبی اور شعری لحاظ سے جونسی کسوٹی پر رکھا جائے، نہ صرف پوری اترتی ہے بلکہ دوسروں کی نسبت اس کا پلڑا بھاری نظر آتا ہے۔ وارث شاہؒ منظر نگاری کا شہنشاہ ہے۔

؎ چڑی چُوہدکی نال جاں ٹُر پاہندی، پیئیاں دُدھ دے وِچ مدھانیاں نیں
اُٹھ غُسل دے واسطے جان دوڑے سیجاں رات نُوں جنہاں نے مانیاں نیں (۱)

یہ شعر وارث شاہؒ کی منظر نگاری کا نمائندہ شعر ہے جس میں وارث شاہؒ نے دیہات کی صبح کا منظر پیش کیا ہے۔ وارث شاہؒ کا تخیل بہت بلند ہے کیونکہ وہ ایک فطری شاعر ہے وہ جس واقعہ کی بات شروع کرتا ہے اس کا پورا نقشہ کھینچ دیتا ہے، اس کے کلام میں بیشمار جگہوں پر منظر نگاری نظر آتی ہے۔ دریاؤں، پہاڑوں، جنگلوں اور علاقوں کا نقشہ جس طرح وارث شاہؒ کھینچتا ہے وہ کوئی اور پیش نہیں کر سکا۔ درج بالا شعر پڑھتے ہی دیہات کا منظر آنکھوں کے سامنے گھومنے لگتا ہے لیکن اس سے صحیح لطف صرف وہی ہو سکتا ہے جو دیہاتوں کے رہن سہن سے اچھی طرح واقف ہو۔ وارث شاہؒ کی منظر نگاری کی ایک اور شاندار مثال جب کیدو چوچک کو لے کر بیلے میں جاتا ہے پیش کی جا رہی ہے۔

* ریسرچ سکالر، شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور۔

؎ ''چوچک گھوڑے تے تُرت اسوار ہویا ہتھ سانگ جیوں بجلی لشکدی اے
سُنب گھوڑے دے کاڑھی کاڑ وجن ہیر سُن دیاں رانجھے توں کھسکدی اے
اُٹھ رانجھیا بابل آوَں دائی نالے گل کردی نالے ڈُسکدی اے
مینوں چھڈ سہیلیاں نس گئیاں فکر نال ہولی ہولی بُسکدی اے
وارث شاہؒ جیوں مورچے بیٹھ بلّی ساہ گھٹ جاندی نہیں کُسکدِی اے'' **(ہیروارث شاہ،ص۸۵)**

ان شعروں میں ''مورچے بیٹھ بلّی ساہ گھٹ جاندی نہیں کُسکدِی اے'' بہت بڑی منظر نگاری ہے۔اسی طرح انہوں نے لشکدی، کھسکدی، ڈسکدی اور بسکدی کا شاندار انداز میں استعمال کیا ہے۔

وارث شاہؒ نے جس طرح پنجابی شاعری میں مقولہ شاعری کو رواج دیا ہے وہ ان کے علم، فضل، فنی مہارت اور قابلیت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ پروفیسر ضیاء محمد اپنی کتاب ''یادگارِ وارث'' میں لکھتے ہیں: مقولہ شاعری پنجابی زبان میں وارثی اضافہ ہے''۔مثال دیکھئے: **(۲)**

؎ ساک ماڑاں دے کھوہ لین ڈاہڈے ان پُجدے اُہ نہ بولدے نیں
نیں چلدا وّس لاچار ہوکے موئے سپ وانگوں وِس گھولدے نیں
کدی آ کھدے ماریئے آپ مَریئے پئے اندروں باہروں ڈولدے نیں
کُن ماڑیاں دے سبھار ہن وِچّ ماڑے ماڑیاں تے دُکھ پھولدے نیں
شان دار نُوں کرے نہ کوئی جھوٹا کنگال جھوٹا کر ٹولدے نیں
وارث شاہؒ لُٹاوندے کھڑے ماڑے، مارے خوف دے مونہوں نہ بولدے نی **(ایضاً،ص۱۰۵)**

وارث شاہؒ نے ''ہیر'' کا قصہ شروع سے لے کر آخر تک مکالمے کے رنگ میں لکھا ہے۔ جگہ جگہ پندو نصائح اور حقائق و معارف بیان کیے ہیں تا کہ عشقیہ داستان محض ایک خشک داستان نہ رہ جائے بلکہ تمدنی، معاشرتی اور مذہبی حقائق و معارف کا ایک مفید مجموعہ بن جائے اسی لیے جب شاعر کو محسوس ہوتا ہے کہ کوئی بات کسی کردار کی زبان سے نکلوانا مناسب نہیں، تو اس بات کو مقولہ شاعر میں خود بیان کر دیتا ہے۔مقولہ شاعر کا استعمال وارث شاہؒ کی بہت مفید اختراع ہے جس کے ذریعے انہوں نے اپنے علم، تجربے اور ذہانت کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ڈاکٹر شائستہ نزہت اپنی کتاب ''عمرانیاتِ وارث شاہؒ ''میں وارث شاہؒ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''وارث شاہؒ آفاقی، کلاسیکی شاعر ہیں وہ اپنا کلام پنجابی کی کلاسیکی اور صوفیانہ روایت کے مطابق اللہ تعالیٰ کی تعریف اور سرورِ کائنات صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی نعت سے شروع کرتے ہیں اور آخر تک مکالموں میں لکھتے ہیں'' **(۳)**

وارث شاہؒ کی شاعرانہ خوبیوں میں سب سے پہلی خوبی زبان ہے، وارث شاہؒ کی بولی بڑی سادہ اور ٹھیٹھ ہے۔ وارث شاہ نے دوسری منظوم پنجابی رومانوی داستانوں میں استعمال ہونے والی زبان کے مقابلے میں پنجاب کی ٹھیٹھ روزمرہ بولی کا احسن انداز میں زیادہ استعمال کیا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کی داستان میں پنجابیوں کے دل سانس لیتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ دیہاتوں کے رہن سہن، عقیدے، توہم پرستی، دوستی، دشمنی، سب کے سب وارث شاہؒ کی زبان سے واضح ہوتے ہیں۔ وارث شاہؒ کی زبان اتنی وسیع ہے کہ جو بھی واقعہ یا مسئلہ درپیش ہو خواہ وہ کتنا ٹیڑھا کیوں نہ ہو بڑی آسانی کے ساتھ افسانوی رنگ میں ڈھل جاتا ہے۔ وارث شاہؒ کو زبان پر بے پناہ قدرت حاصل ہے۔ وہ زبان کے بیان میں ایسی جادوگری دکھاتا ہے کہ اس کا ہر لفظ اور فقرہ ایک شعری طلسم بن جاتا ہے اور اس کے شعر حقیقت کا ایک مجسمہ نظر آنے لگتے ہیں جس طرح:

دھاراں کھانگڑاں دِیاں، جھوکاں ہانیاں دیاں، گھول کواریاں تے مزے یاریاں دے **(ہیر وارث شاہ، ص۱۷۳)**

وارث شاہؒ ایک ہی مصرے میں مکمل عیش کوشی (HEDONISM) کو بیان کر دیتا ہے۔ ویسے بھی وارث شاہؒ زبان پر اتنا قادر ہے کہ لفظ اس کے آگے ہاتھ باندھ کر کھڑے ہوتے ہیں اور وہ جس انداز میں چاہے ان کا استعمال کر لیتا ہے اور جہاں اسے اپنا مقصد بیان کرنے کے لیے کوئی مناسب لفظ نہ ملے وہاں اپنے مطلب اور مفہوم کو واضح کرنے کے لیے وہ الفاظ کو توڑ مروڑ کر استعمال کر لیتے ہیں۔ وارث شاہؒ ایک بہت بڑے عالم دین تھے اور ان کی علمیت ان کے کلام میں پھوٹ پھوٹ کر ظاہر ہوتی ہے۔ وارث شاہؒ کو اپنے علم پر بڑا ناز تھا اور وہ اس کا اظہار یوں کرتے ہیں:

''وارث شاہؒ'' میاں تیرا علم ہویا مشہور وِچ جِنّ تے اِنس طیریں **(ایضاً، ص۲۷۳)**

ایک شاعر کے لیے عالم فاصل ہونا کوئی شرط نہیں لیکن اگر وہ عالم ہو تو وہ سونے پر سہاگہ ہے۔ وارث شاہؒ عالم تھے اور انہوں نے اپنے علم کا اظہار اپنے شعروں کے ذریعے کیا ہے۔ ایسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لفظوں کے آقا ہیں اور جیسے چاہتے ہیں ان کا استعمال کر لیتے ہیں:

ے اِہ جٹ ہے نی جُھگّے پٹ ہے نی اِہ تاں چودھری چوڑ چَپٹ ہے نی
کدوّں لدّ یا اِہ سَنّے چھپٹ ہے نی بھانویں ویلنے دی اِہ تا لٹھ ہے نی **(ایضاً، ص۲۰۶)**

ے جَٹّی بول کے دُدھ دی کسر کڈی سبھے اڑتنے پڑتنے پاڑسُٹّے!
پُنّے داد پڑداڑے جوگیڑے دے سبھے ٹنگنے تے ساک چاڑھ سُٹّے **(ایضاً، ص۱۹۹)**

حمیداللہ ہاشمی نے اپنی کتاب میں سیّد وارث شاہؒ کی خوبیاں پنجابی زبان میں اس طرح بیان کی ہیں:

''وارث شاہؒ دی بولی اینی مٹھی تے رَس بھری اے کہ دل موہ لیندی اے۔ پنجاب دے پنڈاں دی بولی، تھاں تھاں تے اکھان تے محاورے اِنج کھپائے ہوئے نیں جویں کِسے سہونے زیور وِچ نگ جڑے ہوون'' (۴)

پنجابی زبان کی بڑھوتری میں صوفیائے کرام کا بڑا حصہ ہے۔ پنجابی زبان کے سب سے پہلے صوفی شاعر حضرت بابا فریدؒ تھے انہوں نے اُردو اور فارسی زبان میں بھی شعر کہے تھے کیونکہ اس وقت کی درباری اور سرکاری زبان فارسی تھی۔ سید وارث شاہؒ نے صوفیوں کی زبان ''پنجابی'' کی ترویج میں بھرپور کردار ادا کیا ہے۔ وارث شاہؒ اپنی شاعری میں لفظوں کا احسن انداز میں بیان کرنے کے حوالے سے اعلیٰ ترین مقام پر فائز ہیں۔ انہوں نے لفظوں کا استعمال اتنی اچھی ترکیب سے کیا ہے کہ ایک لفظ بھی ادھر سے ادھر نہیں کیا جا سکتا کیونکہ سارے الفاظ رواں اور متحرک سُر کی ڈوری میں پروئے ہوئے ہیں ان میں سے کسی ایک کو چھیڑنے سے سارے کے سارے الفاظ ڈھیر ہو جاتے ہیں۔ وارث شاہؒ نے ایک ایک لفظ کو کئی کئی رنگوں اور صفتوں میں استعمال کیا ہے اور اسی طرح ایک بات کو متعدد طریقوں سے بیان کیا ہے:

؎ اِک تخت ہزاریوں گل کیچے جتھے رانجھیاں رنگ مچایا اے
چھیل گھبرو مست البیلڑے نیں سندر اِک تھیں اِک سہایا اے
والے کوکلے مُندرے مَجھ لنگی نواں ٹھاٹھ تے ٹھاٹھ چڑھایا اے **(ایضاً،ص۴)**

وارث شاہؒ نے ہیر کے حسن کی تعریف کرتے ہوئے بڑی بلا کے الفاظ استعمال کر کے ایک خوبصورت منظر پیش کیا ہے۔ انہوں نے اسی تشبیہات اور استعارات کا استعمال کیا ہے جو کوئی اور شاعر استعمال نہیں کر سکا:

؎ ہونٹ سرخ یا قوت جیوں لعل چمکن ٹھوڈی سیب دلایتی سار وِچوں
نک الف حسینی دا پپلا سی زلف ناگ خزانے دی بار وِچوں
دند چنبے دی لڑی کہ ہنس موتی دانیں نکلے حُسن انار وِچوں
لِکھی چین کشمیر تصویر جٹی قدسرو بہشت گلزار وِچوں
گردن کونج اُنگلیاں روانہہ پھلیاں ہتھ کولڑے برک چنار وِچوں
باہاں ویلنیں ویلیاں گنھ مکھن چھاتی سنگ مَرمَر گنگ دھار وِچوں **(ایضاً،ص۲۸)**

وارث شاہؒ نے اس شعر میں ہیر کی زلفوں کو خزانے پر بیٹھے ہوئے ناگ، سراپے کو چینی مصوری کا شاہکار، ہیر کی گردن کو کونج جیسی انگلیوں کو رروانہہ کی پھلیوں، ہاتھوں کو چنار کی پتیوں، بازوؤں کو مکھن میں گوندھے اور ویلنے میں ویلے ہوئے کی تشبیہات دے کر اپنے کمال فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ وارث شاہؒ کے فنی کمال کی ایک اچھی دلیل یہ ہے کہ اس نے اپنی کہانی کے کردار خوبصورت اور جاندار اختراع کئے ہیں جو جامد نہیں بلکہ متحرک اور فعال نظر آتے ہیں۔ محترمہ عذرا وقار نے وارث شاہؒ کے فنی کمال کی تعریف کچھ یوں بیان کی ہے:

''وارث کے اہم کردار ہیر اور رانجھا دونوں تمام عمر، معاشرے کی فرسودہ روایات کے

خلاف بغاوت کرتے ہیں۔ ثقافتی اعتبار سے یہ دونوں معاشرے کے دو رویوں کی علامت ہیں۔ ہیر عورت کی جاگیردارانہ سماج میں غلامی کے خلاف بغاوت کی علامت ہے اور رانجھا محنت کش طبقہ کے طبقاتی کردار کی کمزوری کی علامت ہے''(۵)

وارث شاہؒ کی کہانی کے کردار مافوق الفطرت نہیں بلکہ حقیقی اور ہماری روزمرہ زندگی کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ کردار اتنے حقیقی ہیں کہ وہم وگمان میں بھی نہیں آتا کہ یہ ایک کہانی کے کردار ہیں بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہماری اپنی دنیا میں ہماری زندگی کے لوگ آپس میں بات چیت کر رہے ہیں۔

وارث شاہؒ کی ہیر کی مشہوری کی ایک اور وجہ اس کی پیاری اور میٹھی سریں ہیں۔ سچی بات یہ ہے کہ ہیر کو گا کر پڑھا یا سنا جائے تو اس کا سرور ہی نرالا ہے۔ وارث شاہؒ کی تحریر کردہ، پنجابیوں کے دلوں میں صدیوں سے زندہ رہنے والی ''ہیر'' کی بہت ساری خوبیوں میں ایک اہم ترین خوبی اس کی موسیقی ہے اور یہ موسیقی آج کے ترقی یافتہ دور میں بھی ایک اہم حیثیت کی حامل ہے اور آج بھی اتنی ہی مقبول ہے جتنی کبھی پچھلے ادوار میں تھی۔

وارث شاہؒ کی شعری کمالات پر بحث کرنے اور پھر انہیں ضبطِ تحریر میں لانے کے لیے ایک پورے دیوان کی ضرورت ہے مگر اس مقالے میں تو محدود پیمانے پر ہی بحث ہوسکتی ہے۔ وارث شاہؒ کی ''ہیر'' کا ایک ایک شعر کمال درجے کا ہے اور اس کے اپنے قول بھی بے مثال ہیں۔ وارث شاہ کے کلام کی خوبیوں میں پُرگوئی، قصہ گوئی، اِنسانی فطرت کی واقفیت، تخیل، تصویر کشی، منظر نگاری، کردار نگاری، معرفت اور حقیقت، شوخی، مزاح، کہاوتوں کا استعمال۔ صنعتوں، تشبیہوں، استعارات، اشارہ کنایہ، تجاہل عارفانہ، موسیقیت، ردیف اور قافیہ جیسی اصطلاحوں کا احسن انداز میں استعمال کرنے کا فن اسے دوسرے تمام شعراء سے ممتاز کرتا ہے۔ پنجابی زبان کا کوئی اور شاعر ان کی ہوا کو بھی نہیں چھوسکتا۔

اب قارئین کی توجہ کے لیے ''ہیر وارث شاہؒ'' کے ایک بند کا جائزہ لیتے ہیں جس میں اس واقعہ کا ذکر ہے جب راجہ عدلی کے دربار میں قاضی نے فیصلہ کر کے ہیر کو کھیڑیوں کے حوالے کر دیا اور اس وقت ہیر یوں بدعا کرتی ہے:

؎ رَبّا قہر پائیں اُہ شہر اُتّے جہڑا گھت فرعون ڈھایا اِی
جہڑا نازل سی ہویا زکریئؑ تے اُہنوں گھت شرینہ چروایا ای
جہڑا پاکے قہر تے نال غصے وِچ اَگ خلیل پوایا ای
جہڑے قہرے دے نال پھر شاہ مرداں اِکس نفرتوں قتل کرایا ای **(ہیر وارث شاہ،۲۹۶)**

یہاں یہ بات عام قاری کو بڑی کھٹکتی ہے کہ اس بند میں جہاں فرعون پر عذاب کا ذکر ہے وہاں اسی عذاب کا ذکر چھ [۶] انبیاء، حضرت ابراہیمؑ، حضرت زکریاؑ، حضرت سلیمانؑ، حضرت یونسؑ، حضرت اسماعیلؑ، حضرت یوسف تین آئمہ پاک حضرت علیؑ شاہِ مرداں، حضرت امام حسنؑ، حضرت امام حسینؑ اور حضور پاک صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم

کے چچا حضرت امیر حمزہؓ کے ناموں کا بھی اسی انداز میں کیا گیا ہے۔

اس بند میں فرعون کے دریائے نیل میں غرق ہونے کا ذکر ہے جسے وارث شاہؒ نے اللہ تعالیٰ کے غضب کا نام دیا ہے حالانکہ فرعون خدائے باری تعالیٰ کا دشمن تھا اور اس زمین پر اپنے آپ کو خدا کہلواتا تھا، رعایا پر ظلم کرتا تھا، اللہ تعالیٰ نے اس کی اصلاح کے لیے حضرت موسیٰؑ کو بھیجا۔ اس نے اصلاح قبول نہ کی بلکہ حضرت موسیٰؑ کو قتل کرنے کا منصوبہ بنایا۔ حضرت موسیٰؑ اپنے ماننے والوں کو ساتھ لے کر شہر چھوڑ کر جا رہے تھے کہ فرعون اپنی فوج سمیت ان کے پیچھے لگ گیا، راستے میں دریائے نیل آ گیا۔ حضرت موسیٰؑ نے دریا میں عصاء مارا تو دریا میں بارہ راستے بن گئے۔ حضرت موسیٰؑ اور ان کی فوج ان بارہ راستوں سے دریا پار کر گئے۔ فرعون نے جب دیکھا کہ حضرت موسیٰؑ اور ان کی قوم دریا میں سے گذر رہی ہے تو اس نے بھی اپنی فوجوں کو ان راستوں سے گذرنے کا حکم دیا، جب فرعون کی فوجیں عین دریا کے درمیان پہنچیں تو اللہ پاک نے وہ بنے ہوئے راستے مٹا دیئے اور فرعون اپنی فوجوں سمیت دریائے نیل میں غرق ہو گیا۔ اس طرح فرعون اللہ تعالیٰ کے غضب کا شکار ہو کر واصل جہنم ہوا۔ اللہ تعالیٰ کا فرعون پر قہر اور عذاب نازل کرنا سمجھ میں آتا ہے کیونکہ وہ خدا کا دشمن تھا، لوگوں کو خدا کی عبادت سے منع کرتا تھا اور اپنے آپ کو خدا منواتا تھا۔ اس پر عذاب الٰہی مسلمہ امر تھا جو نازل ہوا لیکن جہاں تک اس بند میں چھ نبیوں، تین آئمہ پاک اور حضور پاک صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے چچا کے بارے ذکر آیا ہے وہ عام لوگوں کی سمجھ سے بالاتر ہے:

ع جہڑے پاکے قہر تے نال غصّے اگ وِچ خلیل پوایا ای

ان شعروں کا مطلب جاننے کے لیے لفظ قہر کا مطلب جاننا ضروری ہے کیونکہ اس لفظ کا مطلب اور مفہوم جانے بغیر ان شعروں کا صحیح صحیح مطلب سامنے نہیں آ سکتا۔ لفظ ''قہر''، ''قہر قلور''، غصب، غصّے اور عذاب کے معنوں میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اب جب ان معنوں کو سامنے رکھ کر اس بند کے شعروں کا مطلب و مفہوم دیکھا جائے تو وہ یوں بنتا ہے:

''اے اللہ تعالیٰ تو نے جیسے غضب یا ظلم کے ساتھ حضرت ابراہیمؑ کو آگ میں ڈلوایا،
ایسے ہی غضب کو دکھانے کے لیے اس شہر کو آگ لگا دے''۔

حقیقت میں اللہ تعالیٰ نہ تو ظالم ہے اور نہ ہی اپنے مبعوث کئے ہوئے انبیاء پر قہر اور غضب نازل کرتا ہے۔ حضرت ابراہیمؑ جن کو اللہ تعالیٰ کا خلیل کہا جاتا ہے وہ اللہ تعالیٰ کے پکے ارادوں والے پیغمبرؑ اور رسولؑ تھے۔ ان کی نسل سے کم از کم ایک ہزار نبیؑ اور رسولؑ دنیا کی ہدایت کے لیے ہادی بن کر آئے اور حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم بھی آپ کی نسل سے تھے۔ حضرت ابراہیمؑ کو بتوں کو توڑنے سے باز نہ آنے پر نمرود اور اس کے ساتھیوں نے آگ کی ایک بڑی چخہ جلا کر اس میں ایک کمان کے ذریعے پھینک دیا مگر اللہ تعالیٰ نے آگ کو گلزار بنا دیا اور اپنے خلیل کو بچا لیا۔ یہ حضرت ابراہیمؑ کا امتحان تھا جس میں وہ سرخرو ہوئے۔ اس واقعہ کو کسی صورت بھی رب تعالیٰ کے

غضب یا قہر کا نام نہیں دیا جا سکتا اور نہ ہی اہل بیت اطہار کے بارے میں ایسے الفاظ کہے جا سکتے ہیں۔ اگر اس فلسفے کو لیا جائے تو ہماری عبادتیں، عقیدے اور اسلامی تعلیمات پر سوالہ نشان ابھرے گا کیونکہ ہر مسلمان دن میں پانچ دفعہ نمازِ پنجگانہ میں حضرت ابراہیمؑ، حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم اور ان کی آل پاک پر درود بھیجتا ہے اور اگر وہ درود نہ بھیجے تو نماز قبول نہیں ہوتی۔ دوسری دلیل یہ ہے کہ ہر مسلمان دن میں جب پنجگانہ نماز ادا کرتا ہے تو سورۃ فاتحہ پڑھتا ہے۔ اس سورۃ کو ترک کرنے سے نماز باطل ہو جاتی ہے اور مسلمان اس سورۃ کے ذریعے دعا مانگتا ہے کہ:

''اے اللہ مجھے صراطِ مستقیم پر چلا، ان لوگوں کے راستے پر چلا جن پر تیرا انعام ہوا نہ کہ ان لوگوں کے راستے پر جن پر تیرا غضب ہوا اور وہ گمراہ ہوئے''۔

معلوم ہوا کہ جس بندے پر اللہ تعالیٰ کا قہر اور غضب ہوتا ہے وہ گمراہ بھی ہوتا ہے اور اگر ان شعروں کی بنیاد پر یہ نظریہ مان لیا جائے تو پھر مذہب اسلام اور اس کے ماننے والوں کے عقیدے پر سوال اٹھتے ہیں۔

وارث شاہؒ جیسے صاحبِ علم اور صاحب کمال شخص سے ایسی توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ اس طرح کا نظریہ پیش کرے گا جس سے لوگ حق کی پہچان کرنے کی بجائے الٹا گمراہ ہو جائیں۔ اس سلسلے میں جانچ پرکھ کی ضرورت ہے کہ یہ شعر واقعی سیّد صاحب کے اپنے ہی ہیں یا پھر بعد میں اصلی اور بڑی ہیر بنانے والوں کے فن کی وجہ سے شامل کر لیے گئے۔ ہو سکتا ہے کہ سید وارث شاہؒ کے بعد آنے والے دور میں یہ شعر وارث شاہؒ کے کلام میں بھرتی کر دیئے گئے ہوں اور وارث شاہؒ نے یہ شعر کہے ہی نہ ہوں کیونکہ وارث شاہؒ حضرت امام حسن علیہ السلام، حضرت امام حسین علیہ السلام اور ان کے والد گرامی (دامادِ نبی صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم، شیر خدا، شاہِ مرداں) حضرت علیؑ کے بارے اپنی عقیدت کا اظہار کچھ یوں کرتے ہیں:

؎ حضرت حسنؑ حسینؑ دی ذات عالی علیؑ شیر خدا دے شیر دونویں
لخت جگر رسول بتول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم جائے عاشق رب دے مرد دلیر دونویں
دوہتر وان حبیب صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم خدا دے نی اُچّی جد دے وڈ وڈیر دونویں
رَبّ پاک آیت قدسی بھیجد تی ہووے شرک توں پرے پریر دونویں
مہربان تمامیاں مومناں دے مددگار نے سنج سویر دونویں
حل مشکلاں وارثا کُل کردے، ہتھو ہتھ نہ لاؤندے دیر دونویں (۶)

وارث شاہؒ کے ان شعروں سے اہل بیتِ رسول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم اور اولادِ علی علیہ السلام کے ساتھ ان کے عشق کا اظہار ہوتا ہے۔ جو شخص اہل بیت علیہم السلام کو شرک سے دور تسلیم کرتا ہے وہ ان کی شہادتوں کو کیسے قہر خدا قرار دے سکتا ہے۔ کوئی شاعر لوگوں کے سامنے دوہرا معیار کیسے پیش کر سکتا ہے اور پھر وارث شاہؒ جیسے اعلیٰ درجے کے عالم فاضل شاعر سے یہ توقع کیسے کی جا سکتی ہے؟

حوالہ جات

۱۔ ہیر وارث شاہؒ۔ ترتیب کار: محمد شریف صابر، پروگریسو بکس لاہور، ۲۰۰۶ء، ص۲۱۔

۲۔ پروفیسر ضیاء محمد۔ یادگارِ وارثؒ، ظفر علی ضیا منزل، قلعہ دار، گجرات، دوسرا ایڈیشن، س ن، ص۱۴۹۔

۳۔ شائستہ نزہت (ڈاکٹر)، عمرانیات وارث شاہؒ، جمہوری پبلیکیشنز لاہور، ۲۰۰۶ء، ص۱۵۷۔

۴۔ حمید اللہ ہاشمی، سیّد وارث شاہؒ، مجلس پنجابی ادب، فیصل آباد، ۱۹۷۸ء، ص۵۹-۶۰۔

۵۔ عذرا وقار، وارث شاہؒ عہد اَور شاعری، ادارہ تاریخ وتہذیب وتمدنِ اِسلامی، ۱۹۸۱ء، ص۱۴۹۔

۶۔ ہیر وارث شاہ، مرتبہ، پیر اندتہ ترگڑ، عمر بک سنٹر، اُردو بازار، لاہور، س ن، ص۶۳

❁.....❁.....❁

فکشن میں کردار نگاری کا فن

ڈاکٹر لیاقت علی*

Abstract:

The Art of characterization is of great importance in fiction. Different discussions of the development of characters had started with the critical thinking of Aristotle. Which are the features that transform the living beings into the characters of fiction and which aspects are considering in the same discussion?

اشخاصِ قصّہ کے احوال و اطوار کا بیان کردار نگاری کہلاتا ہے۔ فکشن کی اصناف میں جو اشخاصِ قصّہ واقعات کے سلسلے کی کڑی بنتے ہیں اور زندگی کے دھارے میں اپنی الگ پہچان کے باوصف کسی خصوصیت کی وجہ سے عام آدمیوں کی بہ نسبت زیادہ متاثر کن ہوتے ہیں، جب اپنی اسی انفرادیت کی وجہ سے فکشن میں بیان ہوتے ہیں تو کردار کہلاتے ہیں۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی لکھتے ہیں:

> ''کہانی کے واقعات جن افرادِ قصّہ کو پیش آتے ہیں انہیں اصطلاح میں کردار کہا جاتا ہے، ایسی تمام اصناف جن میں کہانی کا دخل ہو لازماً کرداروں سے بھی واسطہ پڑتا ہے۔''(۱)

ابوالاعجاز کی تعریف میں کردار کے منصب پر وہی افراد فائز ہو سکتے ہیں جنہیں کہانی کے واقعات میں کوئی نہ کوئی قصّہ پیش آئے۔ بادی النظر میں اس کا مطلب یہ بھی لیا جا سکتا ہے کہ ناول، افسانے یا داستان میں بیان ہونے والا ہر فرد کردار نہیں ہوتا کیونکہ بہت سے افرادِ قصّہ کی نہ تو کوئی پہچان بن پاتی ہے، نہ شناخت اور معروف معنوں میں انہیں کوئی واقعہ بھی پیش نہیں آیا ہوتا۔ یہ افراد تو ہیرو یا مرکزی کردار کی داستانِ حیات کی پیش کش میں کئی جزئیات میں صَرف ہو کر گم ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا ان کے بارے میں یہ کہنا ذرا مشکل ہو جاتا ہے کہ انہیں 'کچھ' پیش آیا ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے بلکہ قصّے میں کرداروں کو مختلف درجوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ مثلاً مرکزی، ثانوی یا امدادی

* شعبہ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور

کردار (Supporting Characters) کے ذیل میں یہ کردار اپنی اپنی جگہ پر اہمیت کے حامل قرار پاتے ہیں۔لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ ٹھیک ہے کہ مرکزی کردار یا ہیرو کا کردار دوسرے کرداروں کے مقابلے میں باوجوہ ترجیح کا حامل ہوتا ہے۔ایک تو قاری کی تمام تر توجہ اسی کردار پر مرکوز ہوتی ہے اور پھر دوسرے کردار بھی کافی حد تک اسی کردار پر انحصار کرتے ہیں۔اس کے علاوہ لکھنے والے کو بھی ثانوی یا امدادی کرداروں کے مقابلے میں مرکزی کردار کی تشکیل کرتے ہوئے زیادہ محنت اور ہوش مندی کا مظاہرہ کرنا پڑتا ہے۔

فکشن کے دیگر عناصرِ ترکیبی میں قصّہ، پلاٹ، کردار، نظریۂ حیات اور پیش کش، یہ تمام عناصر باہم مربوط اور منضبط ہو کر ہی ایک کامیاب فن پارے کی تشکیل کر سکتے ہیں۔اس حوالے سے ناقدین ایک غلط مبحث کا شکار رہے ہیں۔اپنی مہم جویانہ طبیعت کی تشفی کے لئے ان عناصر کے درمیان مقابلے اور تقابل کی بحث کا آغاز کر کے کبھی پلاٹ کو کردار پر اور کبھی قصّے پر نظریۂ حیات یا کہانی کو کردار پر فوقیت دیتے رہے ہیں۔اگرچہ اس ذیل میں ارسطو کے خیالات کو ہی بنیاد بنایا جاتا رہا ہے جہاں اُس نے پلاٹ کو کردار نگاری سے اہم قرار دیا۔مگر ہمیں اس بات کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ محض مضبوط، مرصع اور چست پلاٹ کسی فن پارے کی تشکیل میں کامیابی کی ضمانت نہیں بن سکتے جب تک کہ زندگی کی حقیقت کو پیش کرنے کی صلاحیت رکھنے والے زندہ کردار یا زندگی کے حوالے سے واضح نقطۂ نظر اور متاثر کرنے کی صلاحیت رکھنے والی کہانی کو کامیابی سے پیش نہ کیا جائے۔توازن فن اور تخلیق کی معراج ہے۔ایک اچھے فن پارے کی تخلیق کے لئے ضروری ہے کہ فن کے تمام اجزاء پر یکساں خونِ جگر صرف کیا جائے۔

فکشن کے اہم ترین نقاد اور Aspects of Novel کے مصنف ای۔ایم۔فاسٹر نے قصّے پر کردار کو اہمیت دی ہے **(۲)** لیکن اُردو کے ناقدین ابھی تک اس حوالے سے عجیب و غریب اُلجھن اور تذبذب کا شکار ہیں۔اُردو ناول کے اہم ناقد احسن فاروقی کے یہاں اس حوالے سے متضاد صورتِ حال ملتی ہے۔ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''یورپ کے پروفیسران کی نام نہاد تنقیدوں کے اثر سے ہمارے تنقید نگار، بابو لوگ جب ناول پہ کچھ کہیں گے تو کردار، کردار ہی بکتے بکتے ناک میں دم کر دیں گے..... کردار پر زور نے پہلی جنگِ عظیم کے بعد ناول نگاری کو بھی بھٹکا دیا اور ناول بالکل ختم ہوتی ہوئی نظر آئی.....ناول قصّہ ہوتی ہے اور اس کے سوا کچھ نہیں۔'' **(۳)**

دوسری جگہ لکھتے ہیں:

> ''اب بھی وہ ناول ہلکا اور عامیانہ سمجھا جاتا ہے جس میں قصّہ زیادہ اہمیت رکھتا ہو، برخلاف اس کے وہ ناول جس میں قصّہ سے زیادہ دلچسپ کردار ہوں زیادہ بلند مانا جاتا ہے۔اس کا سبب یہی بتایا جاتا ہے کہ قصّہ کے ساتھ زیادہ دلچسپی لینا ایک قسم کی

طفلانہ دلچسپی ہے جس کا اثر جلد ختم ہو جاتا ہے۔لیکن کردار سے وہی شخص لطف حاصل کر سکتا ہے جو زیادہ ذی فہم ہو اور یہ لطف زیادہ گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔''(۴)

ڈاکٹر احسن فاروقی کے مندرجہ بالا بیانات قاری کو تذبذب میں ڈال دیتے ہیں، وہ اپنے مخصوص اور مرغوب اسلوب کی رو میں اپنی ہی بات کی نفی کر گئے ہیں۔شاید انہیں اس بات کا احساس نہیں ہوا اور دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ''ناول کیا ہے؟'' میں نورالحسن ہاشمی ان کے ساتھی مرتب تھے۔اب یہ بات معلوم کرنا مشکل ہے کہ مندرجہ بالا خیالات ان دونوں مرتبین میں سے کس کے ہیں؟ کیونکہ کتاب میں یہ صراحت کہیں نہیں کی گئی کہ کون کون سے ابواب کس صاحب کی خامہ فرسائی کا ثمر ہیں۔مگر ڈاکٹر احسن فاروقی کی بات سے مکمل طور پر انکار کرنا بھی ممکن نہیں کیونکہ محض کردار نگاری ہی ناول نگاری نہیں یہ الگ بات کہ صرف قصّہ بھی ناول کہلانے کا حق دار نہیں ہو سکتا۔

قصّے اور کردار کے حوالے سے قاری کے نقطۂ نظر یا تجسّس کو مدنظر رکھ کر ای۔ایم۔فاسٹر کا یہ کہنا بجا معلوم ہوتا ہے کہ ہمیں ناول میں یہ پوچھنے کی ضرورت نہیں ہوتی کہ اس کے بعد کیا ہوا؟ بلکہ یہ کہ واقعہ کس کے ساتھ پیش آیا۔(۵)

کردار نگاری پر فکشن لکھنے والوں کی توجہ یا ایک کردار کی تعمیر سے ناقدین کی پرخاش کی وجہ بعض نفسیاتی عوامل کی روشنی میں بھی تلاش کی جا سکتی ہے۔یقیناً ایسا نہیں ہے کہ یہ ناقدین کردار کی موجودگی سے ہی برافروختہ ہو جاتے ہیں بلکہ ان کا نقطۂ نظر محض یہ ہے کہ کردار پر ضرورت سے زیادہ انحصار کرنے سے ناول کے باقی اجزاء اور فنی وسائل پس منظر میں چلے جاتے ہیں۔کردار نگاری پر معترض حضرات کے بارے میں ڈاکٹر عبدالسلام، ڈبلیو۔جے۔ہاروے کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''نقادوں کے نزدیک کردار نگاری پر اعتراض کرنے کی وجہ شاید یہ ہو کہ یہ رویہ اخلاقی اعتبار سے غیر صحت مند ہے، ہو سکتا ہے کہ یہ قارئین کو خوابوں کی دنیا میں لے جائے۔وہ کرداروں کی تمناؤں کو اپنی تمنائیں بنالیں اور خود کو ہیرو یا ہیروئن کے روپ میں دیکھنے لگیں۔''(۶)

کردار نگاری پر اعتراض کرنے والوں کے خیالات کو ڈاکٹر عبدالسلام نے تفصیل سے بیان کیا ہے۔جن کا لب لباب ذیل میں بیان کیا جاتا ہے:۔

۱۔ کردار نگاری پر توجہ دینے کی وجہ سے نقاد تنقید کے حقیقی منصب سے دور ہو جاتا ہے۔وہ قدروں کا تعین کرنے کی بجائے بیانیہ تفصیلات اور کرداروں کے مطالعہ میں اُلجھ جاتا ہے۔

۲۔ اس رویہ کی بنیاد ایک غلط تصور پر قائم ہے جس کی بنا پر نقاد عمومیت اور تجرید کا شکار ہو جاتا ہے اور کسی مخصوص کتاب کے حقیقی تجربات کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔

۳۔ اس رویہ کی بنا پر پوری کتاب کی وحدت سے توجہ ہٹ جاتی ہے اور لوگ جزو کو کُل پر ترجیح دینے کی طرف مائل

ہونے لگتے ہیں۔مثلاً وہ شہزادہ ہملٹ کے بارے میں گفتگو کرنے لگتے ہیں بجائے ڈرامہ ''ہیملٹ'' کے۔

۴۔ اس رویہ کی بنا پر کسی تخلیق کو بحیثیت تخلیق دیکھنے کی بجائے جمالیاتی اور حقیقی جذبوں میں خلط مبحث کے مرتکب ہوجاتے ہیں۔(۷)

کردار نگاری کی مختلف جہتوں کے حوالے سے ناقدین اعتراضات اٹھاتے رہے ہیں۔بعض ناقدین نے کردار نگاری کے پورے تصور کو ہدفِ تنقید بنایا اور بعض نے کردار نگاری کی مختلف جہات کو ناپسندیدہ قرار دیا۔ دوسری قسم کے ناقدین میں ایک اہم نام شمس الرحمٰن فاروقی کا ہے۔اگر چہ فاروقی نے کردار کی ضرورت سے انکار نہیں کیا مگر اس کی مختلف صورتوں کو ہدفِ تنقید بنایا۔خصوصاً افسانہ نگاروں کے تخلیقی رویے کو ناپسند کیا اور کردار کی بے چہرگی کو اس کی شناخت چھپنے کے مترادف قرار دیا۔انہوں نے اس رویے کو نہ صرف تضحیک کا نشانہ بنایا بلکہ کافی حد تک ان افسانہ نگاروں کا تمسخر بھی اُڑایا، لکھتے ہیں:

> ''ہم لوگوں کے افسانوں میں کردار کی جگہ زیادہ تر 'میں'، 'وہ'، 'الف'، 'جیم'، 'وہ بوڑھا شخص'، 'وہ نوجوان'، 'وہ عورت' وغیرہ قسم کی چیزیں نظر آتی ہیں۔اگر لوگوں کے نام بھی ہوتے تو ان کی شخصیتیں نہیں ہوتیں، مثلاً آپ مشکل سے کہہ سکتے ہیں کہ فلاں افسانے میں دو کردار ہیں (مثلاً احمد اور محمود) اور ان کے کردار شخصیتوں کے نمایاں پہلو یہ ہیں اور یہ ہیں.....آپ لوگوں کا المیہ بھی یہی ہے اور کارنامہ بھی.....آپ کے انسان صرف نام، پرچھائیں اور علامت کے طور پر پیش ہوتے ہیں۔اس لئے آپ کی بات تو پوری ہوجاتی ہے لیکن افسانہ بعض لوگوں کے لئے پریشان کن ہوجاتا ہے.....اگلے افسانے کے شروع میں دو کردار ہیں 'گرگٹ جیسی شکل والا آدمی' اور 'نوجوان'۔آگے چل کر 'ماتادین' نام کا ایک شخص تھوڑی دیر کے لئے دکھائی دیتا ہے۔اس کا افسانے سے کوئی زندہ تعلق نہیں، ماتادین کی جگہ الف، بے، جیم کچھ کہہ لیجیے۔''(۸)

شمس الرحمٰن فاروقی کے بیان پر تبصرہ کرنے سے پہلے بہتر معلوم ہوتا ہے کہ وارث علوی کے سخت اعتراضات کو بھی مدِنظر رکھ لیا جائے۔اگر چہ بعض لوگوں کے نزدیک وارث علوی نے فاروقی سے علمی نہیں ذاتی اختلافات کی وجہ سے ان کی ہر بات کو رد کیا ہے۔مندرجہ بالا بحث کا جواب دیتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''یہ پورا بیان بے معنی ہے.....کردار اگر بے نام ہیں تو وہ کردار رہتے ہی نہیں کیونکہ کردار اپنی شناخت نام ہی سے پاتا ہے۔ایسے کرداروں کو جن کا نام نہیں، صفات سے مشخّص کرنے کی بات بھی بے معنی ہے، کیونکہ صفات کا تعلق ذات سے ہے اور جب کردار نے ذات اور صفات پیدا کرلیں تو وہ اپنے طبقے کے دوسرے کرداروں سے ممیّز

ہوگیا، مثلاً اگر باپ کا کردار بے نام ہے، اس کی کوئی ذاتی صفات نہیں، تو محض ایک باپ ہے جو باپ کے نمائندہ رویوں کی علامت ہے۔ لیکن اگر باپ جابر ہے، سخت گیر ہے، بے رحم ہے تو وہ دوسرے باپوں سے مختلف ہے اور اسی لئے وہ اب نمائندہ یا ٹائپ یا علامت کی سطح سے بلند ہوکر کردار کی سطح میں داخل ہوگیا ہے۔''(۹)

مندرجہ بالا دونوں حضرات کے نظریات ایک دوسرے سے تضاد کا رشتہ رکھتے ہیں مگر دونوں کے ہاں بعض باتیں قابلِ توجہ ہیں۔ فاروقی کے لئے کرداروں کی شناخت کی گمشدگی کا سوال ہے اور وارث علوی کے نزدیک اصل چیز نمائندہ صفات سے جان چھڑوا کر کردار کو اپنی شناخت کو نمایاں اور مستحکم کرنا چاہیے۔ وارث علوی کردار کے لئے نام ضروری سمجھتے ہیں۔ حالانکہ نام سے زیادہ ضروری کردار کی انفرادیت ہے جو اسے نمائندہ یا ٹائپ کردار کی سطح سے بلند کر کے اسے پہچان عطا کرتی ہے۔ محض کردار کی بے نامی کی وجہ بنا کر اُس کی حیثیت سے ہی انکار کر دینا مناسب نہیں، کیونکہ کردار بے نام ہوتے ہوئے بھی اپنے اعمال، افکار اور حرکات وسکنات سے خود کو قاری پر عیاں کر سکتا ہے۔ فاروقی کا نقطۂ نظر غالباً ساٹھ کی دہائی کے لکھنے والوں کی تحریروں کی طرف اشارہ ہے، مگر بہر حال کردار تو ان افسانوں میں بھی موجود ہیں اگر چہ وہ اپنے پیش رووں سے کافی مختلف ہے۔ اس دور کے لکھنے والوں نے کردار کے ساتھ ساتھ پلاٹ اور پیش کش کے تصور کو بھی توڑا۔ مگر جن لوگوں نے روایت کی زرخیزی کو اپنی تحریروں میں باقی رکھا، وہ لکھنے والے اس دور بھی پڑھے جاتے رہے اور آج بھی قارئین بھی مقبول ہیں۔

کردار کی بحث میں یہ سوال بھی اُٹھایا جاتا رہا ہے کہ کیا کردار کے منصب پر صرف انسان ہی فائز ہو سکتے ہیں؟ ایسے ناقدین کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ بعض کہانیوں میں جانور، پرندے، عمارتیں یا بے جان اشیاء بھی کافی اہمیت اختیار کر جاتی ہیں اور فن پارے میں کلیدی اہمیت حاصل کر لیتی ہیں۔ اس حوالے سے محمد حمید شاہد نے مندرجہ ذیل کہانیوں کی مثالیں تلاش کی ہیں جن میں غیر انسانی کردار کسی تاثر کی پیش کش کا ذریعہ بنے ہیں۔

'کفن' (پریم چند)، 'اوور کوٹ' (غلام عباس)، 'بُندے اور کالی شلوار' (سعادت حسن منٹو)، 'نانی کا تکیہ' (عصمت چغتائی) کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

''میں، 'وہ'، 'تیرا'، 'لنگڑا آدمی'، 'الف'، 'ب' وغیرہ تو کرداروں کی فہرست میں شامل ہیں مگر پھول، درخت اور جڑیں، کتے، بھیڑ بکریاں اور سٹور، حتیٰ کہ وقت اور لاوقت، خیال اور جذبے کا کرداروں کی حیثیت سے مطالعہ کیا جانا اہم نہ سمجھا گیا۔''(۱۰)

محمد حمید شاہد کا سوال خاصی اہمیت کا حامل ہے کیونکہ بعض اوقات کوئی جاندار یا بے جان شے کسی کہانی میں تجسّس یا زندگی کی ہمہ ہمی اور تخلیقیت کا سبب کچھ اس انداز میں بنتی ہے کہ اُسے نکال دینے پر ساری تحریر بے معنی ہو کر

رہ جاتی ہے۔ فکشن میں کرداروں کی پیش کش کے دو معروف طریقے رائج ہیں:

(i) تجزیاتی طریقہ (ii) ڈرامائی طریقہ

تجزیاتی طریقہ میں افسانوی نثر نگار کرداروں پر خود ہی روشنی ڈالتا رہتا ہے۔ ان کے جذبات، احساسات اور ذہنی کیفیات کو اپنے نقطۂ نظر کی روشنی میں پیش کرتا جاتا ہے۔ وہ نہ صرف ان کے خارجی عوامل پر تبصرہ کرتا ہے بلکہ ان کی داخلی اور نفسی کیفیات پر روشنی ڈال کر قاری کے سامنے اس کردار کی صحیح صورتِ حال پیش کرتا جاتا ہے۔ یہاں لکھنے والا کرداروں کا ترجمان بھی ہوتا ہے اور شارح بھی۔

ڈرامائی طریقہ میں افسانوی نثر نگار بظاہر الگ تھلگ ہو جاتا ہے اور کردار خود اپنے عمل سے اپنا تعارف کرواتے ہیں اور کرداروں کے باہمی تصادم کے نتیجے میں کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے۔ مگر یہاں بھی کہانی کا ریکسر منظر نامے سے غائب نہیں ہو جاتا بلکہ پس پردہ رہ کر کرداروں پر اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔ وہ اپنے نظریۂ حیات کی روشنی میں کردار کے خدوخال تراشتا ہے۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی لکھتے ہیں:

> ''ہر ناول نگار جس کردار کو جس صورت میں پیش کرنا چاہتا ہے ابتدا ہی سے اس قسم کے خدوخال کھینچتا ہے۔ پھر حالات کے مطابق وہ کردار کو آگے بڑھاتا ہے۔ ناول نگار کی کردار کی خوبیاں اور خامیاں دونوں منظر عام پر لاتا ہے اور پھر یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس کے حالات میں تبدیلی کیونکر واقع ہوئی۔ اس کے نظریہ پر ماحول کا کیا اثر پڑا اس کے تجربات نے اس کو کیونکر بدل دیا۔''(۱۱)

ڈاکٹر سہیل بخاری کے نزدیک بھی اگرچہ کرداروں کی پیش کش کے دو ہی طریقے ہیں۔ مگر ان کے نام الگ ہیں۔ وہ غالباً توصیفی کردار نگاری سے تجزیاتی کردار نگاری مراد لیتے ہیں اور تحلیلی کردار نگاری سے ان کی مراد ڈرامائی طریقہ کار ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''ناول میں کرداروں کو پیش کرنے کے لئے دو طریقے کام میں لائے جاتے ہیں۔ ایک یہ کہ ناول نگار کرداروں کی خصوصیات اور طرزِ عمل کی تشریح اپنے ہی بیان سے کرتا چلا جاتا ہے، اسے توصیفی کردار نگاری کہتے ہیں۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ ناول نگار کرداروں کو چھوڑ کر خود الگ ہو جاتا ہے۔ اب وہ کچھ اپنے اپنے متعلق یا ایک دوسرے سے متعلق کہتے، سنتے، سوچتے، سمجھتے اور کرتے دھرتے ہیں۔ اس سے اپنی اپنی شخصیت کو واضح کرتے چلے جاتے ہیں۔ کردار نگاری کا یہ طریقہ تحلیلی طریقہ ہے۔''(۱۲)

اُردو میں ناول کی تنقید و تحقیق ابھی تک کسی منضبط شکل میں پیش نہیں کی جا سکتی بلکہ عجیب و غریب بکھراؤ اور

انتشار کا شکار ہے۔ ناول کی تنقید مختلف جزیروں میں بٹی ہوئی ہے اور ایسا لگتا ہے کہ ایک جزیرے کے باسی کو دوسرے جزیرے کے ساکنوں کی کچھ خبر نہیں۔ اس لیے ہر ایک کے لئے اس کا اپنا فرمایا ہوا ہی مستند ہے۔ محمد احسن فاروقی نے کردار کی پیش کش کے طریقوں کے نام تشریحی اور ڈرامائی تجویز کیے ہیں۔ (۱۳) چنانچہ تجزیاتی، توضیحی اور تشریحی ایک طریقے کے نام ہیں اور تحلیلی اور ڈرامائی دوسرے طریقے کے نام ہیں۔

اسی طرح ای۔ ایم۔ فاسٹر کی پیروی کرتے ہوئے اُردو ناقدین نے بھی کرداروں کو سپاٹ (Flat) اور تہہ دار (Round) کی قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ (۱۴) سپاٹ کرداروں سے مراد وہ کردار ہیں جو اپنے عمل میں اتنے راسخ ہو چکے ہوتے ہیں کہ تبدیلی یا غیر متوقع عمل کی ان سے کوئی اُمید نہیں رکھی جا سکتی۔ یہ کردار کسی طبقے، گروہ یا معاشرتی جماعت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مگر ان کی سیرت ماہ و سال کے سانچوں میں ڈھل کر اتنی پختہ ہو چکی ہوتی ہے کہ یہ کردار زندگی کے بدلتے ہوئے تغیرات کا ساتھ نہیں دے پاتے۔ سیّد عابد علی عابد لکھتے ہیں:

> ''ناول میں ایسے کردار کوئی غیر متوقع کام نہیں کرتے۔ ہمیں پہلے ہی معلوم ہوتا ہے کہ خاص حالات میں اُن کا ردِ عمل کیا ہوگا۔'' (۱۵)

بعض ناقدین کے نزدیک جن میں ای۔ ایم۔ فاسٹر بھی شامل ہیں (۱۶) سپاٹ کرداروں کے چند ایک افادی پہلو بھی ہیں جن میں سے ایک یہ ہے کہ ایسے کردار اپنے ناقابل تغیر کردار کی حیثیت سے قاری کو باآسانی یاد ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنے جنم دینے والے ناول کے زوال کے بعد بھی اپنا وجود باقی رکھتے ہیں مگر یہ کردار تبھی حیاتِ جاودانی کے سزاوار ہوتے ہیں۔ جب وہ سنجیدہ یا الم انگیز کی بجائے مزاحیہ روپ میں پیش کئے گئے ہوں کیونکہ سنجیدہ اور الم انگیز سپاٹ کردار غیر دلچسپ ہونے کے ساتھ ساتھ بعض اوقات ناقابلِ برداشت بھی ہو جاتا ہے۔

سپاٹ کردار کو خام کردار بھی کہا جا سکتا ہے۔ پرانے ناولوں میں عام طور پر ایسے کردار ہیرو کے مقابلے میں تخلیق کئے جاتے تھے، مقصد ہیرو کی شخصیت کو نمایاں کرنا اور اُس کے اوصاف کو زیادہ دلکش اور کامل ظاہر کرنا ہوتا تھا۔ ناول کے آغاز میں کرداروں کو سیدھے اور سادہ انداز میں پیش کیا جاتا تھا۔ اس لئے ابتدائی ناولوں میں بیشتر کردار سپاٹ ہوتے تھے، اگرچہ عموماً سپاٹ کردار فنی اعتبار سے کم تر درجے کے ہوتے ہیں مگر بعض ناولوں میں ایسے کردار خاصی اہمیت بھی اختیار کر لیتے ہیں، اسی لئے ایسے سپاٹ کرداروں کو کامیاب سپاٹ کردار کہا جاتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالسلام لکھتے ہیں:

> ''ہمارے یہاں کامیاب سپاٹ کرداروں کی مثالیں بے شمار ہیں۔ 'امراؤ جان ادا' کے کئی کردار 'شریف زادہ' کے فدوی میاں، 'گئو دان' کے مسٹر ٹنخا اور خورشید مرزا، 'اُداس نسلیں' کا نیاز بیگ وغیرہ، 'توبۃ النصوح' کا مرزا ظاہر دار بیگ بھی ایک دلکش اور کامیاب کردار ہے۔ ظاہر دار بیگ بھی ایک آفاقی کردار ہے ایسے لوگ ہر جگہ اور ہر عہد میں پائے جاتے ہیں۔'' (۱۷)

فکشن میں ایسے کردار کسی خاص خیال کے ماتحت بنائے جاتے ہیں۔ان میں کسی خاص صفت پر ہی زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ یہ صفت عام طور پر دلچسپی سے خالی نہیں ہوتی مگر زندگی میں انسان ایک ہی صفت رکھنے والے نہیں ہوتے۔اس قسم کے کردار عموماً حقیقت سے کچھ دور ہو جاتے ہیں اس لئے ان کو آدھے کردار بھی کہا جاتا ہے۔(۱۸) مگر ایسے کرداروں کو بھی کامیاب کردار بنایا جاسکتا ہے اور اس کا دارومدار فکشن لکھنے والے کی فنی صلاحیت پر ہے۔

پہلو دار کردار (Round Characters) سپاٹ کردار کی نسبت وقت اور حالات کا زیادہ اثر قبول کرتے ہیں۔ سپاٹ کرداروں کی نسبت ان میں متاثر ہونے اور تبدیل ہونے کی زیادہ صلاحیت ہوتی ہے اسی لئے ان کرداروں کو مکمل کردار کہا جاتا ہے۔ یہ کردار ذاتی اور انفرادی خصوصیات رکھنے کے ساتھ ساتھ متعدد انسانی خصوصیات کے بھی حامل ہوتے ہیں۔ایسے کردار عام طور پر حزنیہ یا Tragic End سے دوچار ہوتے ہیں اور قاری کو بہ نسبت سپاٹ کردار کے زیادہ متاثر کرتے ہیں اور ان کی شکل میں قاری کا بہتر Catharsis ہوتا ہے۔ فکشن میں ایسے کردار اپنا ارتقائی سفر کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ جوں جوں کہانی آگے بڑھتی ہے یہ کردار اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے اپنی شخصیت کے نئے نئے دریچے کھولتے جاتے ہیں۔اسی لئے قاری کو آغاز میں ان کے بارے میں کوئی رائے بنانے میں مشکل پیش آتی ہے۔ایسے کرداروں کی پیش کش پر ہی کسی فکشن کی کامیابی کا دارومدار ہوتا ہے کیونکہ یہ کردار حقیقت سے زیادہ قریب تر ہوتے ہیں اور قاری کے لئے بھی زیادہ تسکین بخش ثابت ہوتے ہیں۔

ای۔ایم فاسٹر کے نزدیک کسی تہہ دار کردار کو جانچنے کا معیار یہ ہے کہ وہ مؤثر انداز سے حیرت زدہ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے یا نہیں۔اگر وہ حیرت واستعجاب کا باعث نہیں بنتا تو وہ سپاٹ کردار ہے اور اگر وہ قائل کرنے کی صلاحیت سے عاری ہے تو وہ تہہ دار کردار ہونے کا ڈھونگ رچانے والا سپاٹ کردار ہے۔(۱۹) تہہ دار کرداروں کے حوالے سے ڈاکٹر سہیل بخاری لکھتے ہیں:

> ''یہ اپنے عمل کے نتائج سے متاثر ہوتے ہیں اور سوچ سمجھ کر اپنے طریقہ کار میں ترمیم کر لیتے ہیں جس طرح زندگی کے تجربات کی روشنی میں انسان نہ صرف اپنے طرزِ عمل کو بدل لیتا ہے بلکہ اپنے خیالات میں بھی کتر بیونت کر لیتا ہے۔اسی طرح ارتقائی کردار رفتہ رفتہ رنگ تبدیل کرتے رہتے ہیں اور بعض اوقات قصّے کے انجام پر بالکل ہی بدلے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔''(۲۰)

مندرجہ بالا بحث سے ثابت ہوتا ہے کہ پہلو دار کرداروں کی خصوصیات، واقعات کے ذریعے آہستہ آہستہ قاری پر منکشف ہوتی ہیں۔فکشن اسی وقت کامیاب قرار پاتا ہے جب اس میں زندگی سے بھرپور اور زندگی کے اصل نمائندہ کرداروں کی تعداد زیادہ ہو مگر ایسا بھی نہیں کہ سادہ کرداروں کی موجودگی حتمی طور پر فکشن کی ناکامی کا سبب بن جاتی ہو۔

کامیاب کردار نگاری کی خصوصیات میں سے ایک یہ بھی ہے کہ کردار دنیا کے عام انسانوں جیسا ہونے کے باوجود بھی بعض انفرادی خصوصیات کا حامل ہو۔ اس کی الگ پہچان ہو، وہ اپنے رویے میں نہ تو فرشتہ ہو نہ ہی شیطان بلکہ اسے اپنے عمل میں انسان ہونا چاہیے کیونکہ فکشن کا موضوع اپنی تمام تر اچھائیوں اور خامیوں کے باوجود انسان ہی قرار پاتا ہے۔ کردار کو کٹھ پتلی کی بجائے گوشت پوست کا حامل انسان نظر آنا چاہیے۔ اس میں انکار کرنے کی جرأت، دوسرے کرداروں سے ٹکرا جانے کی صلاحیت اور اپنا راستہ بنانے کا حوصلہ ہو مگر ایسا بھی نہ ہو کہ کردار مصنف کے قابو سے باہر ہو جائے اور پلاٹ جگہ جگہ سے ٹوٹتا نظر آئے۔ اس طرح وہ تاثر زائل ہو جائے گا جو فکشن لکھنے والا قاری کو دینا چاہتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر سہیل بخاری لکھتے ہیں:

> ''کردار نگاری کی کامیابی کا بہت کچھ دارومدار اُس سلوک پر بھی ہوتا ہے جو مصنف اپنے کرداروں سے کرتا ہے۔ اگر وہ ان کے جذبات و کیفیات کے اظہار میں ایسی کمی یا زیادتی کرتا ہے جس سے انسانی فطرت کو مطابقت نہیں ہوتی، تو قاری کی توجہ کہانی سے ہٹ کر مصنف کی طرف مبذول ہو جاتی ہے۔''(۲۱)

اسی کردار کو ماحول، وقت اور واقعات سے اثر لے کے تبدیل ہونے اور دوسرے کرداروں کو متاثر کر کے تبدیل کرنے کا ہنر بھی آنا چاہیے۔ کردار کو کوئی ایسا کام نہیں کرنا چاہیے جو اس کی فطرت یا پیش کردہ شخصیت کے منافی ہو۔ کامیاب کردار کی پیش کش کا زیادہ تر دارومدار خود فکشن لکھنے والے کی تخلیقی صلاحیتوں پر ہوتا ہے۔ اِس حوالے سے اُس کا مطالعہ، مشاہدہ اور تخیل اس کے صحیح رہنما ثابت ہو سکتے ہیں۔ فکشن لکھنے والا فطرتِ انسانی کا نباض ہوتا ہے اور خود کردار نگاری بھی ایک فلسفیانہ عمل ہے۔ ڈاکٹر عبدالسلام لکھتے ہیں:

> ''ناول نگار کو فطرتِ انسانی کا نباض ہونا چاہیے اُسے یہ معلوم ہونا چاہیے کہ کون کون سی خصوصیات اس ماحول میں یکجا ہو سکتی ہیں جس میں کہ اسے پیش کیا جا رہا ہے۔ بعض خصوصیات بظاہر متضاد معلوم ہوتی ہیں اور ایک عام ناول نگار کے نزدیک انہیں کسی ایک کردار میں یکجا نہیں کیا جا سکتا مگر اچھا ناول نگار انہیں ایک ہی انسان میں ایسے حالات کے تحت یکجا کر سکتا ہے کہ وہ قرینِ قیاس معلوم ہونے لگے''(۲۲)

اُردو میں کردار نگاری کی روایت بہت پرانی ہے۔ روایتی قصّے، کہانیوں اور داستانوں میں ایک مخصوص نقطۂ نظر کے زیرِ اثر کردار پیش کئے جاتے تھے جو اپنی مثالیت پسندی کی وجہ سے ایک طویل عرصے تک لوگوں کی توجہ حاصل کرنے میں کامیاب رہے مگر بدلتے ہوئے سماجی اور معاشرتی حالات نے عام قاری خصوصاً ادب کو زندگی کا عکاس سمجھنے والے ذہنوں نے ان روایتی کرداروں سے بے زاری کا اظہار کر دیا۔ تب ایسے قارئین کو وقتی طور پر نذیر احمد کے قصّوں میں داستانوں کی نسبت حقیقی انسان چلتے پھرتے نظر آئے، اس کے ساتھ ساتھ عبدالحلیم شرر اور پنڈت

رتن ناتھ سرشار کی کہانیوں نے بھی اپنے کرداروں کے ذریعے لوگوں کو داستان کے روایتی کرداروں سے دور کرنے کا کام لیا مگر جوں جوں وقت گزرتا گیا وہی قاری جسے وقت کے گزرنے اور اقدار کے تبدیل ہونے کا خیال شاید لکھنے والوں کی نسبت زیادہ بہتر تھا۔ اس نے مخصوص صفات کے حامل ہیرو، ہیروئن اور اسم بامسمّٰی کرداروں کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ قاری کو فکشن میں زندگی کے صحیح نمائندہ کرداروں کی تلاش تھی۔ دوسرے معنوں میں اسے مثالی، ٹائپ یا اپاہج کردار متاثر نہیں کر سکتے تھے۔ یہیں سے اُردو میں کردار نگاری کے نئے دور کا آغاز ہوا۔

فکشن میں کردار نگاری کی یہ روایت اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ خود فکشن کی روایت۔ کہانی کہنے اور سننے کی فطری خواہش نے جب پہلی بار اظہار کا قالب اختیار کیا ہوگا تو یقیناً اُسے کرداروں کی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی۔ یہی وجہ ہے کہ قصّے کی قدیم ترین روایت ہو یا جدید ترین صورت، کردار اِس کا لازمی جزو رہا ہے۔ ارسطو نے ''بوطیقا'' میں جب ٹریجڈی پر بحث کی اور اُس کے عناصر ترکیبی کا ذکر کیا تو پلاٹ کے بعد دوسرا اہم ترین عنصر کردار کو قرار دیا۔ پلاٹ اور کردار نگاری کے مابین افضلیت کا مکالمہ بھی تب سے اب تک جاری ہے۔ اُس کا خیال تھا کہ کردار اپنے طبقے اور پیشے کا نمائندہ ہونا چاہیے یعنی اُس کا عمل، ردِعمل مکالمے یا حلیہ سب اُس طبقے اور پیشے سے مطابقت رکھتے ہوں جس کی کہ وہ نمائندگی کر رہا ہے۔ ارسطو کے نزدیک ایسا اِس لئے ناگزیر تھا کہ قاری کا اعتبار حاصل کیا جا سکے۔ وہ ادبی صداقت کو تاریخی صداقت سے الگ بھی اِسی بنیاد پر کرتا ہے کہ ادبی سچ ہو چکے واقعات کے بیان کا نام نہیں بلکہ امکانات کو دسترس میں لینے کا نام ہے۔ سو وہ ایسی ناممکنات کو جو قیاس میں آ سکیں اُن ممکنات سے بہتر جانتا ہے جو بعید از قیاس رہیں۔ تاہم المیہ پیدا کرنے کے لئے وہ کرداروں کے جس شکوہ کا ذکر کرتا ہے اُس سے یہ خرابی ضرور پیدا ہوئی کہ بعد میں پُرشکوہ کرداروں کو ناگزیر سمجھ لیا گیا۔ اُردو فکشن کی روایت میں کرداروں کی پیش کش دیومالائی مافوق الفطرت اور حکایتوں میں آنے والے کرداروں سے اثر لیتی ہے تو دوسری جانب ارسطو کے نظریات سے بھی استفادہ کرتی دکھائی دیتی ہے۔

کردار نگاری کے ضمن میں کئی طرح کے تصورات سامنے آتے ہیں جن میں سے بعض کرداروں کی نوعیت کی بنیاد پر انہیں تقسیم کرتے ہیں تو بعض پہلے سے تشکیل پائے تصورات کی بنیاد پر۔ بعض پیشے کے اعتبار سے انہیں بانٹتے ہیں تو بعض صفات کی بنیاد پر۔ یوں اگر غور کریں تو کرداروں کی مندرجہ ذیل اقسام سامنے آتی ہیں:

(۱) مثبت کردار (۲) منفی کردار (۳) روایتی کردار (۴) باغی کردار (۵) تاریخی کردار (۶) رومانوی کردار (۷) مثالی کردار (۸) ابنارمل کردار (۹) مابعد الطبیعاتی کردار (۱۰) حقیقی یا سماجی کردار (۱۱) صوفی کردار وغیرہ وغیرہ۔ پھر اِنہی سے پھوٹتی اور کئی اقسام ہیں جو اِن کرداروں کو مختلف حصوں میں تقسیم کرتی ہیں۔ مثلاً باپ، ماں، بہو، بیٹا، ملازم، شہری، دیہاتی، کسان، ہاری، طالب علم، اُستاد، جاگیردار، معلّم اور مولوی وغیرہ۔ غرض ہم انہیں اَن گنت اقسام میں

بانٹ سکتے ہیں کہیں صفات کی بنیاد پر تو کہیں پیشے کی بنیاد پر، کہیں نسبت کی بنیاد پر تو کہیں جغرافیہ کی بنیاد پر۔

یہاں سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ کردار فکشن نگار کی تخلیق ہوتا ہے یا قاری اپنے چشم تخیل سے کرداروں کو تخلیق کرتا ہے۔ ایک رائے یہ ہے کہ کردار تخلیق کار ہی کی تخلیق ہوتے ہیں مگر دوسری رائے یہ ہے کہ قاری کا تنقیدی تخیل کرداروں کو تخلیق کرتا ہے۔ کردار نگاری کے حوالے سے رابرٹ لڈل کا بیان قابل توجہ ہے:

"Character is th creation of the reader not of the novelist"(۲۳)

لڈل کا نظریہ جدید تنقیدی نظریات کا غماز ہے جو خالق کی بجائے قاری کی نظر کو سند اعتبار بخشتا ہے جس سے تخلیق کے عمل میں خالق کے بجائے قاری کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان ناول میں ناول نگار کے کردار کی پیش کش کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''خواہ ناول نگار نے کٹھ پتلیوں کے مانند کردار کو ہمارے سامنے لڑھکا دیا ہو مگر سماج اور سیاست کے ہاتھوں میں کردار کٹھ پتلی بھی تو ہے۔ ایک سیاسی پارٹی اپنے کارکنوں کی عقلیں سلب کر کے انہیں آگ وخون کے میدان میں بھی تو دھکیل دیتی ہے۔ ان کے ہاتھوں میں لاٹھیاں اور بلم تھمائے جاسکتے ہیں اور اب تو بیشتر کٹھ پتلیاں کلاشنکوف اور ٹی ٹی وغیرہ لے کر منہ پر ڈھاٹے باندھ کر اپنے مطلب کے نتائج پیدا کرتے ہیں۔''(۲۴)

یوں ہم دیکھتے ہیں کہ تخلیق کار بھی اپنے تخلیقی ''اُپج'' کو سامنے رکھ کر کرداروں کی تشکیل وتزئین کر رہا ہوتا ہے اور اُن میں ایک نوع کی حرکت اور اثر پذیری پیدا کرتا ہے۔ گو یہ اثر مثبت ہو یا منفی مگر اس کی طاقت اور اثر انگیزی سے قطعاً انکار ممکن نہیں ہے۔ یہ بات بھی ذہن میں رکھنا چاہئے کہ ناول نگار کے تخلیق کردہ کٹھ پتلی کردار بھی دراصل کہیں نہ کہیں حقیقی روپ رکھتے ہیں اور انسانی فطرت کی بے پناہ گہرائی کے عکاس ہوتے ہیں یہاں تک کہ مختلف ناولوں میں موجود فنتاسی کے کردار بھی مافوق الفطرت کردار نہیں بلکہ یہ کسی نہ کسی سطح پر زندگی اور وقت کے کسی خاص دھارے میں حقیقی ہوتے ہیں۔ اصل شے جو ناول کو داستان سے ممتاز بناتی ہے وہ اس کی کردار نگاری ہی ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ داستان کا کردار مافوق الفطرت، غیر حقیقی، اپنی ہیبت اور کارکردگی میں اصل دنیا سے کٹا ہوا ہے جب کہ ناول کا کردار گوشت پوست کا ہے جو ایک مرئی حالت رکھتا ہے، سوچتا ہے، وہ اپنی مرئی حالت اور بے پناہ ذہنی وعملی خوبیوں کے بدولت بڑے بڑے میدان سَر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

ناول نگاری میں کردار سازی کی اسی صلاحیت کو استعمال کرتے ہوئے، اُردو ناول نگاروں نے اپنے معاشرے اور عصر کے کرداروں کو ان کی حقیقی انفعالی حالت میں ناول میں پیش کیا ہے اور اس سلسلے میں ہر طرح کے کردار قاری کے سامنے آتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۱۴۸
۲۔ فاسٹر، ای۔ایم، ''ناول کا فن''، ترجمہ: ابوالکلام قاسمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۲۴
۳۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، ''ادبی تخلیق اور ناول''، ۱۹۶۳ء، ص
۴۔ احسن فاروقی، نورالحسن نقوی، ''ناول کیا ہے''، اُردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۶۴ء، ص ۳۳
۵۔ فاسٹر، ای۔ایم، ''ناول کا فن''، ص ۲۴
۶۔ عبدالسلام، ڈاکٹر، ''فنِ ناول نگار''، اُردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۹۹ء، ص ۸۱
۷۔ ایضاً، ص ۸۲
۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''افسانے کی حمایت میں''، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، لمیٹڈ، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۴۴، ۴۶
۹۔ وارث علوی، ''فکشن کی تنقید کا المیہ''، آج، کراچی، ۲۰۰۰ء، ص ۹۱
۱۰۔ حمید شاہد، ''اُردو افسانہ، صورت و معنی''، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص ۴۰، ۴۱
۱۱۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر، ''ادب کا تنقیدی مطالعہ''، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۹۳
۱۲۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، ''ناول نگاری''، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۶۶ء، ص ۲۶
۱۳۔ محمد احسن فاروقی، نورالحسن نقوی، ''ناول کیا ہے''، ص ۲۷
۱۴۔ فاسٹر، ای۔ایم، ''ناول کا فن''، ص ۴۹
۱۵۔ عابد علی عابد، سیّد، ''اصولِ انتقادِ ادبیات''، مجلس ترقی ادب، لاہور، ص ۵۹۲
۱۶۔ فاسٹر، ای۔ایم، ''ناول کا فن''، ص ۵۱
۱۷۔ عبدالسلام، ڈاکٹر، ''فن ناول نگاری''، ص ۱۰۱، ۱۰۲
۱۸۔ محمد احسن فاروقی، نورالحسن نقوی، ''ناول کیا ہے''، ص ۲۹
۱۹۔ فاسٹر، ای۔ایم، ''ناول کا فن''، ص ۶۱
۲۰۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، ''ناول نگاری''، ص ۳۰
۲۱۔ ایضاً
۲۲۔ عبدالسلام، ڈاکٹر، ''فن ناول نگار''، ص ۱۰۰
۲۳۔ رابرٹ لڈل، ''A Teatisc on the Novel''، جوناتھن کیپ، لندن، ۱۹۶۵ء، ص ۲۶
۲۴۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اُردو ناول کے چند اہم زاویے''، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص ۱۶

❀.....❀.....❀

منٹو کے خطوط بنام چچا سام: تجزیاتی مطالعہ

سید کامران عباس کاظمی*

Abstract:

A series of rhetorical "Letters to Uncle Sam" Manto wrote in the early 1950s. There were nine in total, this seems to have changed a bit with his nine letters to Uncle Sam. The backdrop was perhaps the new economic, technological and cultural power assumed by the US in the wake of the Second World War, coupled with the beginning of a relationship between the Pakistani establishment and Washington Manto happily describes his poverty, and contrasts it to the image of fabulous American wealth.In this essay author academically discussed the various aspects of these letters .

منٹو کے اکثر مضامین کا انداز صحافیانہ ہے اور وہ کسی بھی موضوع پر قلم برداشتہ مضمون لکھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ منٹو کا قلم عصری اور ہنگامی واقعات کو مضمون کا موضوع بناتا ہے۔ منٹو کا سیاسی شعور پختہ ہے اور عالمی سیاست پر ان کی نظر گہری ہے۔ پاکستان اپنے آغاز میں ہی امریکہ کے حلیف کے طور پر دنیا کے نقشے پر اُبھرا اور یہ بات منٹو کو دیگر کئی پاکستانیوں کی طرح ناگوار گزری مگر ہمارے ہاں حکومتوں کے فیصلوں میں کبھی بھی عوام کی آراء کو اہمیت نہیں دی گئی۔ ''اوپر نیچے اور درمیان'' میں چچا سام کے نام طنزیہ مزاحیہ مضامین کی شکل میں آٹھ (۸) خطوط شامل ہیں۔ جبکہ دو مضامین بعنوان ''چچا منٹو کے نام ایک بھتیجے کا خط'' اور اسی مضمون کا دوسرا حصہ ''سعادت حسن منٹو کا جواب'' کی صورت میں شامل ہیں۔ چچا سام کے نام لکھے گئے خطوط کی تعداد درحقیقت نو (۹) ہے۔ مگر مضامین کی صورت میں لکھے گئے خطوط کی تعداد آٹھ (۸) ہے۔ کیونکہ ''چچا سام کے نام چھٹا خط'' انتہائی مختصر ہے اور اس میں کسی بھی مسئلہ کو موضوع نہیں بنایا گیا بلکہ یہ ایک خط گم ہونے کی اطلاع کے بارے میں ہے۔ چچا سام، امریکہ کا مزاحیہ نام ہے جو ۱۸۱۲ء کی لڑائی میں امریکہ کے لیے وضع ہوا تھا۔ بعد ازاں یہی نام امریکہ کے لیے اُس کے حقیقی نام کی جگہ مستعمل ہو گیا۔ ان خطوط پر تبصرہ کرتے ہوئے منٹو کے ایک اہم محقق ڈاکٹر علی ثنا بخاری لکھتے ہیں ''چچا سام کے نام

* شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

خطوط نما مضامین میں منٹو نے امریکی سامراج کے عزائم اور امریکہ کی حکمت عملی پر طنز و مزاح کے رنگ میں روشنی ڈالی ہے۔''(۱) چچا سام کے نام لکھے گئے ان خطوط میں منٹو نے سرمایہ دارانہ نظام، امریکی رجعت پسندی اور بین الاقوامی سیاست میں امریکی ریشہ دوانیوں اور سازشوں کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ منٹو کو اس امر کا بخوبی احساس تھا کہ سرمایہ دار ممالک اپنے مفادات کے تحفظ کے لیے ہی غریب اور پسماندہ ممالک کو امداد دیتے ہیں اور دوسری وجہ یہ ہوتی ہے کہ امداد لینے والے تمام ممالک ہمیشہ اُن سرمایہ دار ممالک کے دست نگر رہیں۔ امریکہ نے دو حریف ممالک کو بیک وقت امداد اس لیے بھی دی کہ وہ ایک دوسرے سے برسر پیکار رہیں اور امریکی اسلحہ کی صنعت مسلسل ترقی کرتی رہے۔ امریکہ نے پاکستان اور ہندوستان کو جو بھی فوجی امداد دی اُس کے پیچھے یہی جذبہ کارفرما تھا۔ منٹو کا خیال ہے کہ امریکہ نہ صرف جنگ کے لیے اسلحہ دیتا ہے بلکہ وہ دونوں ممالک کو حربی تربیت بھی فراہم کرتا ہے۔ جدید حربی صلاحیت سے مزین ممالک جب آپس میں برسر پیکار ہوں گے تو اصل فائدہ تو امریکہ کو ہی ہوگا۔ جس سے امریکی اسلحہ ساز صنعت مزید ترقی کرے گی اور حکومت کے زرِ مبادلہ کے ذخائر بڑھیں گے۔ دو حریف ممالک کو امداد دینے کا ایک مقصد یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ امریکہ کے دست نگر رہیں اور اُن میں خود اعتمادی پیدا نہ ہو۔ امریکہ کی خوش قسمتی سے اُسے پاکستان میں ایسے سیاستدان بھی مل گئے جو اس کی حکمت عملی کو پورا کرنے میں معاون ہو سکتے تھے۔ پاکستان کو امداد دینے اور امریکی حلیف کے طور پر اُس سے دفاعی معاہدے کرنے کا ایک اور مقصد کمیونزم کے سامنے دیوار بنانا بھی تھا۔ امریکہ اور یورپ بڑھتے ہوئے اشتراکی نظام کے اثر رسوخ سے خوفزدہ تھے۔ اشتراکیت کا ہدف واضح طور پر سرمایہ دارانہ نظام تھا اور اشتراکیت پسند روس خود ایک بڑی فوجی طاقت تھا۔ روس کا راستہ روکنے کے لیے پاکستان کو استعمال کیا گیا اور اس مقصد کے لیے امریکہ کو یہاں اپنے گماشتے با آسانی مل گئے۔ کمیونزم کے خلاف جنگ میں پاکستانی حکومت اور مذہبی علماء امریکی وفاداری کے اظہار میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کے خواہاں تھے۔ منٹو نے اِن خطوط میں پاکستانی سماج کے انہی تضادات کو طنز کا نشانہ بنایا۔ یعنی ایک طرف ''ایوا'' کی خود کو روشن خیال ظاہر کرنے والی خواتین ہیں اور دوسری طرف مذہبی ملاّ ہیں۔ مگر دونوں امریکی خوشنودی کی خاطر اور ڈالروں کے حصول کے لیے ایک دوسرے کو نظر انداز کرنے کی پالیسی پر عمل پیرا ہیں۔ ان خطوط میں منٹو نے امریکہ اور پاکستانی مذہبی علما کے تعلقات کا راز افشا کیا ہے۔ منٹو کی تحریروں میں موجود طنز و مزاح کی دو نمایاں خصوصیات شوخیِ طبع اور بے باک اور بے خوف اظہار ہے۔ منٹو نے بڑی بے خوفی سے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ امریکہ نے پاکستان کی مذہبی طاقتوں کو اپنا آلۂ کار بنا کر کمیونزم کا راستہ روکا ہے۔ پاکستان کی فوجی امداد کا مقصد بھی یہی تھا کہ یہاں ایک خاص طبقے کو امریکی مفادات کی نگہبانی کے لیے مسلح کیا جا سکے اور روس کی بڑھتی ہوئی یلغار کو روکا جا سکے اور اس ضمن میں جدید سیاسیات کے نقطۂ نظر سے منٹو کا یہ کہنا درست ہے کہ ''فوجی امداد کا مقصد جہاں تک میں سمجھتا ہوں ان

ملاؤں کو مسلح کرنا ہے۔(۲) اور اگر ''ملاؤں کا یہ فرقہ امریکی اسٹائل میں مسلح ہو گیا تو سویٹ روس کو یہاں سے اپنا پاندان اُٹھانا پڑے گا جس کی کلیوں تک میں کمیونزم اور سوشلزم گھلے ہوئے ہیں۔''(۳) اس طرح منٹو اس امر سے بھی آگاہ کرتے ہیں کہ کمیونزم کا راستہ روکنے اور امریکی مفادات کے تحفظ کے لیے امریکہ نچلے یا نچلے متوسط طبقے سے متعلق افراد ہی کو تربیت دے گا۔ مذہب یا وطن پرستی اسی طبقہ کا ذہنی و جذباتی مسئلہ ہوتا ہے اور سیاسی و سماجی شعور پختہ نہ ہونے کے سبب یہ طبقات جلد کسی بھی رائے سے متاثر ہو سکتے ہیں۔ منٹو امریکہ کو پہلا خط ۱۶ دسمبر ۱۹۵۱ء کو لکھتے ہیں اس خط میں منٹو سب سے پہلے خود کو چچا سام سے متعارف کراتے ہیں اور مذہبی بنیادوں پر برصغیر کی تقسیم کا بڑی دردمندی سے اظہار کرتے ہے:

> ''میرا ملک ہندوستان سے کٹ کر کیوں بنا، کیسے آزاد ہوا، یہ تو آپ کو اچھی طرح معلوم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں خط لکھنے کی جسارت کر رہا ہوں کیوں کہ جس طرح میرا ملک کٹ کر آزاد ہوا اسی طرح میں کٹ کر آزاد ہوا ہوں اور چچا جان یہ بات تو آپ جیسے ہمہ دان عالم سے چھپی ہوئی نہیں ہونی چاہیے کہ جس پرندے کے پر کاٹ کر آزاد کیا جائے گا اس کی آزادی کیسی ہوگی۔ خیر اس قصے کو چھوڑیے۔''(۴)

ان خطوط کا دوسرا موضوع پاکستان کی ''پر کٹے پرندے'' کی طرح کی آزادی ہے۔ منٹو اس آزادی کو بھی بین الاقوامی سازشوں اور ریشہ دونیوں کا ثمر قرار دیتے ہیں۔ انہیں خطوط میں منٹو اپنے ملک کے تصورِ انصاف کا امریکی عدالتوں کے انصاف سے تقابل کرتے ہیں۔ اُن دنوں منٹو کے افسانے ''ٹھنڈا گوشت'' پر مقدمہ چل رہا تھا جس میں سیشن جج نے اُنھیں بری کر دیا تھا۔ منٹو اس مقدمے کا تقابل امریکی ناول نگار ارسکاٹن کولڈول کے ناول ''گوڈز لٹل ایکڑ'' سے کرتے ہیں۔ اس ناول نگار پر بھی فحاشی کا مقدمہ بنا تھا۔ منٹو امریکی عدالت کے اس فیصلے کو سراہتے ہیں ''میری رائے میں سچائی کو ادب کے لیے ہمیشہ جائز قرار دینا چاہیے۔''(۵) اور اس رائے کا تقابل پاکستانی عدالت کے فیصلے سے کرتے ہیں کہ جس نے یہ قرار دیا تھا کہ ''سچائی کو ادب سے ہمیشہ دور رکھنا چاہیے۔''(۶) ادب کے بارے میں دراصل یہ دو تہذیبوں کے نقطہ نظر کا فرق ہے۔ چونکہ ہمارے ادب کا مزاج ہمیشہ سے خیالی مضامین اور قصے کہانیوں پر انحصار کرتا رہا ہے اس لیے اس میں سچائی کی گنجائش شروع سے ہی نہ ہونے کے برابر تھی۔

ایک خط میں منٹو نے امریکی سفارت کار سے اپنی ملاقات کا احوال بڑے شگفتہ انداز میں کیا ہے۔ امریکہ کے بے پناہ وسائل پر منٹو رشک کرتے ہیں اور ان کا کہنا ہے کہ دراصل یہ تمام وسائل ہم جیسے کم ترقی یافتہ ممالک سے ہی اکٹھے کیئے گئے ہیں۔ اپنے ملک میں ادیبوں کی صورتحال اور امریکی سماج میں ادیبوں کی زندگی کا تقابل بھی ان خطوط کا حصہ ہے۔ منٹو جنہیں اپنے ملک کے ناشرین ایک افسانے کے چالیس روپے سے زائد نہیں دیتے تھے امریکی سفارت کار نے انہیں ایک افسانے کے لیے تین سو روپے پیشگی ادا کر دیے۔ کسی بھی تحریر کے معاوضے کا اس

قدر تضاد ایک طرف تو یہ بات ظاہر کرتا ہے کہ امریکی معاشرے میں ادیب کی کتنی عزت افزائی کی جاتی ہے اور دوسری طرف یہ شائبہ بھی نظر آتا ہے کہ امریکہ نے ہمیشہ تیسری دنیا کے لکھنے والے ادیبوں اور شاعروں کو خریدنے، اپنے حق میں استعمال کرنے یا اُنہیں خاموش رکھنے کے لیے ہر طرح کے حربے استعمال کیے۔ منٹو چچا سام سے با آسانی معاملہ طے کر سکتے تھے مگر منٹو جیسے فرد کو خریدنا آسان کام نہیں تھا۔ معاشی اعتبار سے منٹو کا یہ دور انتہائی تنگدستی کا زمانہ تھا لیکن منٹو کی آزاد طبع اور انانیت پسند شخصیت کو یہ گوارا نہیں تھا کہ وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو کسی کے سامنے گروی رکھ دیں۔ یوں امریکی سفارت کار مایوس لوٹ گئے اور پھر منٹو کو خریدنے کی کوشش کسی طرف سے نہ ہوئی۔

انہی خطوط میں منٹو نے مختلف موضوعات کو زیرِ بحث لاتے ہوئے ایک اور نمایاں رجحان جدید امریکی ادب کی طرف اشارہ کیا ہے کہ جس میں کسی بھی تحریر سے کسی خاص معنی کا نکلنا ضروری خیال نہیں کیا جاتا ہے۔ مثلاً ایک خط میں امریکی سفارت کار کی آمد اور منٹو کو خریدنا اصل موضوع تھا۔ مگر بیچ میں موضوع سے ہٹ کر دیگر موضوعات مثلاً دوسری بڑی عالمی جنگ میں بمبئی ریلوے اسٹیشن پر امریکی فوجیوں کی آمد، حبشیوں کا امریکہ میں شہری حقوق سے محروم ہونا، امریکی خوبصورت عورتوں کا تذکرہ وغیرہ شامل ہیں۔ ان ذیلی موضوعات کا اصل موضوع سے کوئی تعلق نہیں ہے اور اس طرزِ تحریر پہ خود منٹو طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں ''بات کہاں سے نکلی تھی، کہاں چلی گئی۔۔۔ میں اس کی معذرت نہیں چاہتا کہ آپ ایسی ہی تحریر پسند کرتے ہیں۔''(۷) منٹو نے اپنے خطوط میں اکثر امریکہ کی سامراجی پالیسیوں اور امریکی طرز میں دنیا میں امن و جمہوریت قائم کرنے کی خواہش پر طنز کیا ہے۔ چوتھے خط میں امریکہ اور روس کی نظریاتی آویزش اور اُس میں پاکستان کے کردار پر طنز کیا گیا ہے۔ امریکی اثر و رسوخ پاکستان میں اس قدر بڑھ چکا تھا کہ اب ہمارے ادب کے موضوعات کا تعین بھی امریکی پالیسی ساز ادارے ہی کرنے لگے۔

منٹو نے اپنے خطوط میں بار بار اپنے ملک کی غربت، افلاس اور زبوں حالی کا تذکرہ کیا ہے۔ اور اس کا موازنہ امریکی خوش حالی سے کیا ہے۔ پانچویں خط میں پاکستانی سیاست میں انتشار اور مسلم معاشرے میں مذہبی قدروں کی پامالی کا تذکرہ ہے۔ پاکستان میں آئے روز بدلتی حکومتوں اور عوام میں جھوٹے نبی کے خلاف پایا جانے والا ردِ عمل، اس سب کا تقابل امریکی سیاست اور عوام سے کیا گیا ہے۔ امریکی امن کی خواہش کے پیچھے ایسے ممالک جو امریکی مفادات کو نقصان پہنچانے کا سبب بن سکتے ہیں اُن کا خاتمہ اولین ترجیح میں سے ایک تھا اس لیے منٹو اس خدشے کا اظہار کرتے ہیں کہ بہت سے ممالک تو امریکی پر امن دنیا کی بھینٹ چڑھ جانے والے ہیں۔

روسی ثقافتی وفد کی پاکستان آمد اور زمیندار اخبار میں اُس کے تذکرے کے جواب میں منٹو امریکہ کو مشورہ دیتے ہیں کہ اس طرح تو روس کے اثرات بڑھنے لگیں گے امریکہ کو چاہیے کہ وہ بھی ایسا ہی وفد بھیجے اور اُس زمانے میں امریکی پالیسیوں کی حمایت کرنے والے اخبار ''نوائے وقت'' کی خدمات پروپیگنڈہ کے لیے حاصل کی جائیں۔

پاکستانی حکومتوں کی نااہلی اور ملکی نظم ونسق میں مقتدر طبقے کی عدم دلچسپی کے باعث صورتِ حال یہ بن گئی کہ سارا معاشرہ انتشار کا شکار ہو گیا۔ مسلمان ممالک کی پاکستان کے ساتھ دوستی اور تعاون کے پس منظر میں بھی منٹو امریکی حکمت عملی ہی دیکھتے ہیں کیونکہ وہ سب امریکہ کے اشارے پر ہی پاکستان سے اپنے تعلقات بڑھا رہے تھے:

> ''آج کل ہمارے یہاں شاہی مہمانوں کا تانتا بندھا ہوا ہے۔ پہلے شاہ ایران آئے۔ پھر شاہ عراق پھر پرنس علی خان (آپ کی ریٹا ہیورتھ کے سابق شوہر)، مہاراجہ جے پور اب شاہ سعود بھی۔''(۸)

یہ تمام بادشاہ اپنے اپنے ملکوں اور خطوں میں امریکی مفادات کے محافظ اور اشتراکی نظام کے مخالف تھے۔ منٹو نے ان خطوط میں پاکستانی مسلمانوں کی جذباتیت کو بھی آڑے ہاتھوں لیا۔ چچا سام کے نام منٹو نے نواں اور آخری خط ۲۶ اپریل ۱۹۵۴ء کو لکھا۔ منٹو کے اِن خطوط میں مزاح کے بھی بہت اچھے نمونے ملتے ہیں۔ ان خطوط سے ایک بات ظاہر ہوتی ہے کہ منٹو اپنے ملک کے مذہبی علماء کے بہت خلاف ہیں۔ اُس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ملا تنگ نظر طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں اور اس پر مستزاد یہ کہ وہ عوام میں بھی شعور پیدا نہیں ہونے دیتے اور اُنھیں ایسے مسائل میں الجھائے رکھتے ہیں جن کا عملی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان علماء کو ہی منٹو کے افسانوں پر سب سے زیادہ اعتراضات تھے۔ منٹو انھیں ختم کرنے کے لیے امریکہ سے ایک چھوٹا سا ایٹم بم بھی مانگ لیتے ہیں اور پھر ان کی طہارت کی مخصوص عادات کا بھی مضحکہ اُڑاتے ہیں:

> ''ہمارے یہاں بعض مولوی قسم کے حضرات پیشاب کرتے ہیں تو ڈھیلا لگاتے ہیں۔۔۔ اگر آپ کیا سمجھیں گے۔۔۔ بہر حال معاملہ کچھ یوں ہوتا ہے کہ پیشاب کرنے کے بعد وہ صفائی کی خاطر کوئی ڈھیلا اُٹھاتے ہیں اور شلوار کے اندر ہاتھ ڈال کر سرِ بازار ڈارئی کلین کرتے چلتے پھرتے ہیں۔ میں بس یہ چاہتا ہوں کہ جونہی مجھے کوئی ایسا آدمی نظر آئے، جیب سے آپ کا دیا ہوا منی ایچر ایٹم بم نکالوں اور اس پر دے ماروں تا کہ وہ ڈھیلے سمیت دھواں بن کر اُڑ جائے۔''(۹)

منٹو کے ان خطوط میں پاکستان کے سیاسی سماجی انتشار کی نشاندہی کی گئی ہے اور اُس انتشار کا سبب بننے والے عوامل کی طرف واضح اشارہ بھی کیا گیا ہے۔ منٹو کے خطوط پر بحث کرتے ہوئے منٹو کے ایک محقق کا خیال ہے:

> ''ان مضامین کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ ان میں منٹو نے پاکستان کے ابتدائی چند سالوں کی سیاسی اور معاشرتی تاریخ کو طنزیہ انداز میں بیان کیا ہے اور ان دشمنوں کی نشاندہی کر دی ہے جو اس نوزائیدہ مملکت کو نقصان پہنچانے کے درپے تھے۔''(۱۰)

سیاسی انتشار کے علاوہ پاکستان کی صنعتی زبوں حالی، زراعت میں خود کفالت کا نہ ہونا، پاکستان میں بڑھتی ہوئی امریکی مداخلت، تنگ نظر مذہبی علما کا حکومت میں بڑھتا ہوا اثر ورسوخ، پاکستانی معاشرے کا اخلاقی دیوالیہ پن، جابر اور غاصب حکمرانوں کی بے حسی، سیاسی عدم استحکام، ذرائع ابلاغ پر حکومتی کنٹرول، مہاجرین کی ناگفتہ بہ حالت،

غربت، افلاس اور نظریاتی آویزش جیسے دیگر موضوعات کو منٹو نے اپنی تحریر کا حصہ بنایا ہے۔ یہ خطوط کسی ایک موضوع کا احاطہ نہیں کرتے بلکہ مختلف موضوعات ایک ہی خط یا مضمون کا موضوع بنتے نظر آتے ہیں۔ شاید اسی لیے وارث علوی کا خیال ہے کہ ''چچا سام کے خطوط میں بھی نری صحافت ہے۔ ظرافت میں زیرلب مسکراہٹ کے بیان میں بین السطور اشاریت کا اور طنز میں بذلہ سنجی کا فقدان ہے۔''(۱۱) یہ بات کسی حد تک درست ہے کیونکہ منٹو کا اصل میدان افسانہ ہے۔ ان مضامین اور خصوصاً خطوط نما مضامین کو قلم برداشتہ لکھا گیا ہے۔ خالص مزاح ان خطوط کا مقصود بھی نہیں تھا۔ البتہ اس سب کے باوجود ان خطوط میں طنز و مزاح کی اچھی مثالیں بھی ہیں۔ شوخیٔ طبع اور بے باکی کی چاشنی ہے۔ جہاں تک بیباکی کا تعلق ہے منٹو حق گوئی اور صاف گوئی میں بے مثال ہیں۔ ''چچا منٹو کے نام ایک بھتیجے کا خط'' میں ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں کی عوام کی زبوں حالی اور حکومتوں کی بے حسی کا تذکرہ ہے۔ ہندوستان میں جانے والے مہاجرین کی حالت بھی ایسی مختلف نہیں تھی جیسی کہ پاکستان میں آنے والے مہاجرین کی تھی۔ حالات دونوں طرف ناگفتہ بہ تھے۔ اسی طرح ''سعادت حسن منٹو کا جواب'' بھی پاکستانی حالات کا آئینہ دار ہے۔ منٹو کے یہ خطوط نہ صرف پاکستان کی اس عہد کی سیاست اور طرز حکومت کا اظہاریہ ہیں بلکہ ان آئندہ درپیش ہونے والے واقعات کی پیش بینی بھی ہیں۔ منٹو کے ان خطوط سے امریکی بالادستی کے آئندہ عزائم کی نشاندہی بھی ہوتی ہے۔ منٹو کا ذہن سیاسی ہے اور ان خطوط سے ان کے سیاسی شعور کی پختگی کا بخوبی اظہار ہوتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ علی ثنا بخاری، ڈاکٹر، سعادت حسن منٹو (تحقیق)، منٹو اکیڈمی لاہور، ۲۰۰۶ء،

۲۔ منٹو، سعادت حسن، اوپر نیچے اور درمیان، گوشہ ادب چوک انارکلی لاہور، طبع سوم، ۱۹۸۴ء، ص ۱۵۰

۳۔ ایضاً، ص ۲۱۰ ۴۔ ایضاً، ص ۱۵۵ ۵۔ ایضاً، ص ۱۵۹ ۶۔ ایضاً، ص ۱۵۹

۷۔ ایضاً، ص ۱۷۹ ۸۔ ایضاً، ص ۲۸۰ ۹۔ ایضاً، ص ۲۸۱

۱۰۔ برج پریمی، ڈاکٹر، منٹو کتھا، دیپ پبلی کیشنز جموں، ۱۹۹۴ء،

۱۱۔ وارث علوی، سعادت حسن منٹو، ساہتیہ اکیڈمی، نئی دہلی ۱۹۹۵ء، ص ۳۷

❁.....❁.....❁

تین نابینا شاعر

(ابوالعلاء معری، جرأت، ظہور احمد فاتح)

ڈاکٹر راشدہ قاضی*

Abstract:

"Vision / sight is the great blessing of Nature. Without sight life becomes dark and drab. But in the chapters of social as well literary history, there have been passed many personalities who done remarkable performance in the different fields of life without this blessing. In this paper the poetry of three blinds poets is discussed, who proved the pillers of poetry in their respective ages. First blind poet of Arabic poetry Abu-ul-Aala Moari is the aggressive poet of his age. The second personality is Qalandar Bakhsh Jurat. He is a traditional poet, he played an important role in the development of modern poetry of Urdu. While Maulana Muhammad Hussain Azad entitled his as the sex driven poet in their book "Aab-e-Hayat". But this rejection and criticism could not fade his fame. He is still illuminating the traditions and customs of Lakhnu by his great poetry.

While Zahoor Ahmed Fatih is the blind poet of Taunsa Shareef. The poetry of 'Faith' is decorated with the taste of romance and happiness. He flourished the deserts of South Punjab with the fragrance of his poetry."

بصارت قدرت کی ایک عظیم نعمت ہے۔ اگر یہ موجود رہے تو قدر و قیمت کا انداز نہیں ہوتا مگر چھن جائے تو دنیا اندھیر ہو جاتی ہے، مگر یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ اگر انسان سے ایک نعمت چھن جائے تو پروردگار اس کی جگہ کوئی اور ایسی نعمت دے دیتا ہے کہ انسان حیران رہ جاتا ہے، مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ بصارت سے محرومی کو ایسا رومانوی رنگ دیا جائے کہ سائنسی اور طبی اعتبار سے پس ماندگی پر مصر سیاسی اور سماجی نظام کی کم توفیقی کی طرف

* شعبہ اُردو، کمرشل انسٹیٹیوٹ برائے خواتین، ڈیرہ غازی خان

آنکھوں والوں کی نظر ہی نہ جائے۔ بہرطور پہلے زیرِ مطالعہ شاعر عربی شاعری میں فکر وفلسفہ اور یاس و برہمی کی آواز ابوالعلاء معری ہیں۔جنہوں نے اپنی قبر کے لیے خود کتبہ لکھا۔

''یہ ظلم میرے باپ نے مجھ پر کیا تھا، میں نے یہ ظلم کسی پر نہیں کیا''(۱) زندگی کے بارے میں یہ خیال کہ یہ مصائب وآلام کا مجموعہ ہے۔جن سے انسان مر کر ہی نجات پا سکتا ہے۔ جب سے انسان نے ہوش سنبھالا زندگی کے بارے میں انہی خیالات کا اظہار کرتا رہا۔سوفوکلیز اس دنیا میں پیدا نہ ہونا ہی سب سے اچھی بات قرار دیتا ہے۔ بدھ مت ہو یا ہندومت میں بھی دنیا کو دھوکا مانا گیا۔فکر ودانش کی اس تاریخ اور روایت کے برعکس ایک عرب شاعر اُٹھ کہتا ہے کہ:

''یہ زندگی تمام کوفت اور تھکن ہے مجھے اُس پہ ہے جو اس میں زیادہ جینے کی آرزو رکھتا ہے۔'(ابوالعلاء معری،مشمولہ،اخوان الصفا،ص۹۰)

''اے موت اب نزول کر کہ یہ زندگی مذموم ہو چلی ہے''(ایضاً،ص۹۰) تو سننے والے کو حیرت ہوتی ہے کہ مذہباً مسلمان اس عرب شاعر کا انداز جدا ہے۔مسلمانوں کی رجائیت مثبت اثر رکھتی ہے مگر ابدی حیات کا رومانس معری کی شاعری میں نہیں ہے۔اس کی شاعری عام ڈگر سے ہٹی ہوئی ہے۔

وہ اپنی منفرد سوچ کے ذریعے ایسے موضوعات کا انتخاب کرتا ہے جو عربی شاعری کے دائرہ اثر میں نہ تھے۔وہ عربی شاعری کو نیا لہجہ اور آہنگ دیتے زندگی بسر کرنے والا یہ شاعر ہوش سنبھالنے سے قبل ہی دونوں آنکھوں کی بینائی کھو چکا تھا۔زندگی کے ۸۰ برس کی طویل مسافت اس شاعر نے اندھیروں میں طے کیا۔

عباسی دور کو فکری، ثقافتی اور ادبی اعتبار سے ممتاز مقام حاصل رہے۔اسی دور میں بشّار بن برد، ابوالقاہیہ، ابونواس، ابوتمام، بحتری اور متنبّی جیسے اکابرین گزر چکے تھے اور متنبّی جیسے شاعر کے بعد تو کسی اور شاعر کا مقام بنانا ناممکن لگتا تھا۔لیکن تھوڑے ہی عرصے کے بعد ابوالعلاء معری نے اپنے اندر کی آنکھ سے وہ دیکھا کہ آنکھ والے ورطہ حیرت میں گم تھے۔ان کے افکار سے اتفاق نہ کرنے والے بھی متوجہ ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ بعد میں اہلِ مشرق سے زیادہ اہلِ مغرب نے معری کو تحقیق کا موضوع بنایا۔

معری پہلا عرب شاعر ہے۔جس نے خالص فکر کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔موضوعات مروج کو معری نے اپنے دیوان ''لزوم مالا یلزم'' مختصراً ''لزومیات'' میں فکرِ کہنہ کی روایت سے بغاوت کر دی۔وہ شاعری میں آرائش کا قائل نہ تھا۔ وہ ابلاغِ معنی کو اہمیت دیتا ہے۔ وہ سادہ اور بے تکلف انداز کا شاعر ہے۔ روایت اور مذہبی تعلیم کے برعکس اس نے اسلام سمیت تمام مذاہب پر کھل کر تنقید کی۔بعض اوقات اس کا انداز خالصتاً قنوطی ہو جاتا ہے۔وہ زندگی کو سراسر دکھ اور کوفت قرار دیتا ہے۔

انسان کے نہ ہونے کو ہونے پر ترجیح دی۔اپنے نظریے کے پیشِ نظر اس شاعرِ منفرد نے شادی نہ کی اور نہ

ہی کسی کو اس دنیا میں لانے کے بعد اُسے دکھ میں مبتلا کرنے کا باعث بنے۔ معری شاعر بھی تھا، مفکر بھی اور فلسفی بھی۔ وہ اپنی فکر میں ایمان اور وجدان پر عقل کو برتر پاتا ہے۔ یہ کڑی قنوطیت (Stark Pessimism) اس کی شاعری کا محوری نکتہ ہے۔

چہرے پر چیچک کے نشان اور بینائی سے محروم یہ شاعر تحصیلِ علم کا شائق تھا۔ اپنے والد سے لغت اور ادب کی ابتدائی تعلیم حاصل کی۔ یحییٰ بن مسعر سے حدیث کا علم بھی حاصل کیا۔ حلب میں سیف الدولہ کے دربار کے مشہور نحوی اور ماہر آثارِ ادب و تاریخ ابنِ خالویہ کے حلقے کے اہلِ علم سے ادب و لسانیات میں اکتساب فیض کیا۔ حلب میں ۲۰ ہزار کتب کا رس لے کر سلطنتِ عباسیہ میں اس شاعر نے مزید علم کی جستجو میں انطاکیہ و طرابلس کا رخ کیا اور بہت سی کتب یادداشت میں محفوظ کر لیں۔

ابوالعلاء کی آمدنی صرف ۳۰ ہزار دینار سالانہ وظیفہ تھی۔ جو مقامی حکومت معذوری کے باعث دیتی۔ شاعر نے انانیت کو برقرار رکھا اور کبھی دربار یا اُمراء کا سہارا نہ لیا۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ پہلے دیوان ''سقط الزند'' میں معری اپنے دورِ شباب میں عربی شاعری کی روایت کی پاسداری کی حد تک کرتا ہے۔ اس دور میں وہ اپنے شعروں میں سواری کے جانوروں سفر، محبوب شخصیات، سیف و سناں اور زرہ بکتر وغیرہ کی تصویر کشی کرتا ہے۔ اگرچہ معری کی شاعری کا موضوع مناظرِ فطرت بھی ہے مگر ان کا موضوع کوئی پیکر جمال نہیں رہا۔ ایامِ شباب میں بھی ان کی شاعری پر فکر و دانش کی چھاپ نمایاں ہے۔ اگرچہ رومانی خیال کے کچھ حوالے مل جاتے ہیں مگر ان میں تجربے کی آنچ نہیں ہے۔

> ''اے اسیرِ پازیب! یہ کیا نادانی ہے کہ ایک نازک اندام جس کے لیے نظر اٹھا کر دیکھنا بھی دوبھر ہو، وہ زیوروں کا بوجھ اُٹھائے پھرے۔'' (ایضاً، ص ۱۰۳)

اور

> ''آپ کے لیے میری محبت کو وقت نے فرسودہ کر دیا ہے۔ وقت جس کے نرم سے نرم واقعات بھی اپنی سختی میں مثلِ آہن ہوتے ہیں۔'' (ایضاً، ص ۱۰۵)

وقت کا تصور مختلف ناقدین و فلسفیوں میں زیرِ بحث رہا ہے۔ وقت حرکت و تغیر سے عبارت ہے۔ وقت کا اثر انسانی جذبے، محبت پر بھی پڑتا ہے۔ معری کے نزدیک وقت کی گرد محبت کے نقوش بھی دھندلا دیتی ہے۔

معری کے مرثیے خاصے کی چیز ہیں۔ ابوحمزہ تنوخی کی موت پہ کہا گیا مرثیہ رفعتِ خیال کی عمدہ مثال ہے۔

> ''میرے عقیدہ و مسلک میں دونوں لاحاصل ہیں۔ ماتم گسار کا نوحہ ہو یا مطرب کا ترنم۔'' (ایضاً، ص ۱۰۶)

''کتنی ہی قبریں ایسی ہوں گی جو ایک سے زیادہ مرتبہ مدفن بنیں اور اپنے اندر متضاد انسانوں کے جمع ہونے پر خندہ زن ہوئے بغیر نہ رہ سکیں۔ **(ایضاً)** فخر و مباہات کے موضوع پہ بھی بلاغت و سلاست کا دامن ہاتھ سے نہ چھوڑا۔

''میرے اندر جو چیز مضمر ہے اس نے شب و روز کو بھی فکر میں مبتلا کر دیا ہے اور جو کچھ
میں برداشت کیے ہوئے ہوں اس کا بوجھ پہاڑ بھی نہیں سہہ سکتے۔'' (ایضاً،ص۱۱۱)

اگر چہ مشکل پسندی نے ان کی شاعری کے ابلاغ کو نقصان پہنچایا تاہم ان کی شاعری کا حسن نہ گہنا سکا۔ حیات کے معاملات ہوں یا موت کا راز سبھی کو معری نے اپنے فکر میں جگہ دی اور اچھوتے خیال پیش کیے۔

''صدیاں بیت گئیں اور ہمارے بعد بھی اُمتیں آ کر گزر جائیں گی لیکن یہ جو ''راز'' ہے
یہ راز ہی رہے گا۔ تا آنکہ صور پھونکا جائے اور قیامت قائم ہو۔'' (ایضاً،ص۱۳۳)
''میں نے زمانے کی خصلت دیکھ لی ہے۔ اس کی برائیاں تو حاضر مال ہیں لیکن اس کی
اچھائیاں وعدے ہی وعدے ہیں۔'' (ایضاً،ص۱۴۱)

زندگی، موت، خوشی، دکھ، مذہب، آخرت یہاں تک کہ وراثت تک پہ معری نے عقلی و ذہنی رویہ اپنایا۔

''ماں کو مرنے والے کے ترکے میں سے صرف چھٹا حصہ ملتا ہے۔ جبکہ بیٹی کو آدھا اور
بیوی کو چوتھائی، حالانکہ مرنے والے کے لیے جو شفقت و زافت؟ ماں کی تھی وہ ان
دونوں میں سے کسی کی نہیں ہوسکتی۔'' (ایضاً،ص۱۵۰)

بلاشبہ معری کے اندر کی دنیا بہت روشن تھی اور اس آنکھ سے وہ ایک جہانِ معنی دیکھتا تھا اور بلاشبہ وہ ایک ہزار سال بعد کا شاعر تھا جو ایک ہزار سال پہلے پیدا ہو گیا۔

''اللہ کا فیصلہ یہی ہے کہ آدمی ایک عذابِ مسلسل میں رہے تا آنکہ ایک دن اس کے جاننے والے یہ اعلان کر دیں کہ وہ مر گیا۔ جب جب ایسا ہو تو اس دن جا کر تم اس کے وارثوں کو مبارکباد دو کہ انہوں نے اس کا ترکہ پایا اور جو چلا گیا اس نے راحت پائی'' (ایضاً،ص۳۱)

قلندر بخش جرأتؔ (۱۸۰۹ء-۱۷۴۹ء)

جرأت کوچہ رائے مان دلی کے رہنے والے ایک خاندان کا فرد تھا۔ اس کے بزرگوں کو عہدِ اکبری سے دربارِ شاہی میں دربانی کا عہدہ حاصل تھا۔ دلی میں پھیلی ابتری کے باعث ۱۷۵۷ء کے لگ بھگ اس خاندان کو دلی چھوڑنی پڑی چنانچہ یہ خاندان پہلے لکھنؤ اور پھر فیض آباد پہنچا۔ (۲)

فیض آباد اور لکھنؤ میں جرأت نے تعلیمی مدارج طے کیے۔ شعر و سخن کا ذوق پروان چڑھا تو جعفر علی حسرت کی شاگردی اختیار کی۔ علمِ نجوم اور ستارہ نوازی سے بھی شغف رہا۔ جرأت عین جوانی میں بینائی سے محروم ہوا۔ (۳)

جرأت کا شمار اُن شعرا میں کیا جاتا ہے کہ جن کے تخلیقی کارناموں سے لکھنؤ کی شاعری کا ایک جداگانہ رنگ قائم ہوا اور ان کی قائم کردہ روایت پر مستقبل کی اُردو شاعری نے اپنا سفر جاری رکھا۔ مگر اس اہمیت کے باوجود مصحفیؔ اور انشاؔ کے معاصرین میں جرأت وہ بدنصیب شاعر ہے۔ جو اپنی بینائی کے نہ ہونے کے ساتھ ساتھ میرؔ کی یہ رائے لے ڈوبی کہ ''تم شعر کہنا تو نہیں جانتے ہو اپنی چوما چاٹی کہہ لیا کرو'' اس رائے کو آزادؔ نے ہر سو پھیلا دیا۔ گویا جرأت

ستم زدہِ میؔر کے ساتھ ستم زدہ آزاد بھی ہیں۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ جرأت معاملہ بندی کا جنسی شاعر ہے۔اس کی شاعری میں اپنے عہد کی پرتعیش زندگی کی عکاس ہے، لیکن جرأت کی شاعری میں صرف جنسیت ہی نہیں اس میں کچھ اور جوہر بھی موجود ہیں۔اس کی غزل کی داخلیت، سوز وگداز، عشق، جاں سوزی، خستگی اور جنون کو بھی اہمیت حاصل ہے۔غزل کی خالص شاعری کے تجربے بھی جرأت کے ہاں موجود ہیں۔نابینا شاعر سراپا نگاری کرتا ہے تو حسن ہمکلام ہو جاتا ہے۔جرأت کے اندر اندھیرا تھا اس صدمے نے اس کے اندر کی دنیا کو سوگوار بنا دیا۔اس کی شاعری کا یہ دردُ منڈ کے باہر آتا رہا۔

جرأت کی عشق پیشہ شاعری اور معاملہ بندی اپنی تہذیب کی عکاس ہے، مگر اس کا دل ماتمی دھنیں بجاتا رہا۔ لکھنؤ کی نشاطیہ رواں دواں زندگی میں جرأت کا کرب انگیز نغمہ اس کی منفرد حیثیت کا اعلان کرتا ہے اور اس کا داخلی آشوب اس کی پہچان بن جاتا ہے۔

ملکِ دل میرا سدا سنسان ہی رہتا ہے آہ
سب نگر بستے ہیں یارب اس نگر کو کیا ہوا
کیا کیا بیاں کروں دلِ غم گیں کی حالتیں
وحشی ہوا ، دوانہ ہوا ، باؤلا ہوا

گلشنِ دہر میں ہم ہیں وہ شجر اے جرأت!!
عین موسم میں ہوں جس نخل کے سب ڈالے خشک

اٹھارویں صدی کی شاعری میں سیاسی وتہذیبی ابتری کے سبب پورے معاشرے پر یاس طاری تھی۔یہ مشترکہ شعری تجربہ ہر شاعر کے ہاں موجود تھا۔میؔر کا تجربہ خاصے کی چیز ہے، مگر جرأت پر پیروی میؔر کا الزام بے بنیاد ہے۔جرأت کے ہاں ایک تسلسل کے ساتھ غم اور گریہ کی شاعری کا ملنا اس کے ذاتی تجربات کے باعث ہے۔ بصارت سے محرومی نے اس گداز کو تقویت دی۔(۴)

جرأت کی سائیکی (Psyche) وجود اور روح کے نوحہ کدوں میں بھٹکتی پھرتی ہے۔معاملہ بندی کے مقابلے میں یہ ماتمی لے اس کے ہاں زیادہ ہے۔

جرأت وہ قصۂ غم اپنی ہی ہے کہانی
سب پھوٹ پھوٹ روتے جس داستان پر ہمیں؟

دھو چکے منہ کو تو کشتِ دل میں
تخم غم کا ہمیں پھر بونا تھا!

جرأت کے ہاں ذات کی شدید بے بسی کا احساس شکستہ پائی کی بعض تمثالوں میں بھی موجود ہے۔

صحرا کے بیچ رہتا کیوں کارواں سے چھٹ کر
گر آج کوئی ہوتا مجھ سے شکستہ پا کا

شکستہ پائی کے ساتھ ساتھ ''لہو'' کا استعارہ بھی ذات کے ابتلا و شدائد کو ظاہر کرتا ہے اور اس سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ جرأت صرف معاملہ بند شاعر نہیں بلکہ روایت کا شاعر بھی ہے۔

ٹک خوب طرح دیکھ کہ اس خوں شدہ دل کی
ڈوبی ہی سدا رہتی ہے تصویر لہو میں

جرأت کی غزل میں قفس کا استعارہ بھی توجہ طلب ہے۔ قفس استعاراتی طور پر جرأت کی ذات کے کرب کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کی ذات کی محرومی، ناکامی، بے بسی، لاچاری اور نامرادی ان استعاروں کی زیریں سطح پہ محسوس ہوتی ہے۔ بصری حیات کو نہ دیکھ سکنے کی وجہ سے زندگی قفس سے عبارت ہوئی۔

قفس میں ہم صفیرو و کچھ تو مجھ سے بات کر جاؤ
بھلا میں بھی کبھی تو رہنے والا تھا گلستاں کا

ہو کے مجبور اب کیا ہے صبر میں نے اختیار
ورنہ کیا میری قفس میں طبع گھبراتی نہیں

جوشِ گل چاکِ قفس سے دم بدم دیکھا کیے!
سب نے یاں لوٹیں بہاریں اور ہم دیکھا کیے

ان تمثالوں کے سبب شاعر کی ذات ایک نقطے پہ ساکت ملتی ہے۔ جہاں ہر قسم کی حرکت ختم ہو جاتی ہے۔ یہاں جرأت کی شاعری یہ احساس دلاتی ہے کہ وہ شعوری سطح پر بھی زندہ تھا۔ لکھنؤ کی بزمِ نشاط زوروں پہ تھی لوگ عیش و طرب میں مصروف تھے تو بھی جرأت جذب نہیں ہوا ان ایام میں جبکہ جرأت کے مقابلے میں انشاؔ مکمل طور پر عیش و طرب میں گم ہو جاتا ہے۔ جرأت مکمل طور پر معاشرے کا شاعر نہیں ہے۔ وہ اپنا باطن غزل کی تہذیب کے باطنی مرکز دلی سے قائم رکھتا ہے، اس لیے جرأت کی غزل میں جنون، وحشت، دیوانگی، خود رفتگی، بے خبری اور حیرت کے مضامین کثرت سے ملتے ہیں۔ جن میں جرأت کے ذاتی تجربے کا کرب اور چمکملتی ہے۔ اس کا داخلی بحران شاعری میں موجود ہے۔ ان تجربوں میں جذبوں کی وہ شدت بھی ہے کہ جب انسان اپنے آپ میں نہیں رہتا۔

ملایا خاک میں جب سے جنوں نے تب سے ہم یارو
بگولے کی طرح سے ہر بیاباں میں بھٹکتے ہیں

اے جوشِ جنوں گریۂ خونی سے ہمارے
نت غرق ہی رہتی ہے یہ زنجیر لہو میں

آوارگی ہے شہر میں ، صحرا میں وحشتیں
آرام میرے جی کو کہیں اک زماں نہیں

بصارت سے محرومی کے اثرات جرأت کی شاعری میں مختلف شکلوں میں نظر آتے ہیں۔ جن میں سے ایک شکل شاعری میں لاشعوری طور پر خیالی محبوب کا پیکر تخلیق ہوتا ہے۔ یہ محبوب لکھنؤی تہذیب کا آئینہ دار ہے۔

یاد کیا آتا ہے میرا وہ لگے جانا اور آہ!
پیچھے ہٹ کر اس کا یہ کہنا ''کوئی آجائے گا''

اُردو ادب کی تاریخ میں جرأت کا ادبی مقام متعین کرنا چاہیں تو پورے اعتماد کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جرأت ایک عہد ساز شاعر ہے۔ وہ اپنے دور کی ادبی شناخت پہلے بنا اور معاملہ بندی اس کا تعارف بعد میں بنی۔ معاملہ بندی بھی جرأت کے ہاں معتدل ہے۔ غزل میں جرأت کے ہاں باقاعدہ عورت کا وجود منظرِ عام پر آیا اور شاعری کو نوخیز لونڈوں سے نجات ملی اور اردو غزل کو ایک نئی جہت ملی۔ اس کی عشقیہ شاعری اور اُردو غزل کو ایک نئی جہت ملی۔ اس کی عشقیہ شاعری کے وجود ہی سے مستقبل میں لکھنؤ کی شاعری پروان چڑھی۔ **(۵)**

ظہور احمد فاتح (پ ۲۱م ۱۹۵۴ء)

ظہور احمد فاتح، ضلع ڈیرہ غازی خان کی تحصیل تونسہ شریف میں پیدا ہوئے عذرِ بصارت کے باوجود ایم۔اے اور ایم فل کیا۔ اسلامیات ان کا منتخب مضمون رہا۔ تونسہ کی ادبی تعلیم بزمِ فروغِ ادب کے تاحیات سرپرست ہیں۔ دینی و ادبی ذوق رکھنے والے یہ صاحبِ مطالعہ شاعر گورنمنٹ انسٹی ٹیوٹ آف کامرس تونسہ شریف میں شعبۂ تدریس سے وابستہ ہیں۔ **(۶)** قرآن و حدیث کو رہنمائی کا واحد ذریعہ سمجھتے ہیں۔ نکھرا ہوا شعری ذوق اور عمدہ حافظہ رکھتے ہیں۔ کچھ عرصہ اس ادارہ میں پرنسپل کے فرائض بھی سرانجام دیے اور ثابت کیا کہ بہت سے اہلِ بصارت سے یہ اہلِ بصیرت زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ ابھی تیسری جماعت میں تھے کہ ابتدائی اشعار اپنی مادری زبان سرائیکی میں کہے۔ چھٹی جماعت میں پڑھتے تھے کہ اُردو میں پہلی نعتیہ نظم کہی۔

دل تھا جس کا منتظر ، لو وہ مہینہ آ گیا
نیکی و عرفان و رحمت کا خزینہ آ گیا

پہلی باضابطہ غزل نویں جماعت ۱۹۴۹ء میں لکھی۔جس کا پہلا شعر یہ تھا:

تم وصل کے لمحات بھلا دو تو بھلا دو
مجھ سے یہ حسین خواب بھلائے نہیں جاتے

زمانۂ طالب علمی میں کی جانے والی شاعری میں پختگی کے آثار ملتے ہیں۔نظموں کے موضوعات ایک نوعمر شاعر کے شباب کے عکاس نہیں ہیں۔''خون کے آنسو''، ''ڈاکٹر نذیر شہید''، ''وقت کی آواز'' اور ''سقوطِ ڈھاکہ''۔ پہلا دیوان ۱۹۸۰ء میں ''آئینہ دل کے نام'' سے سندھ پرنٹنگ پریس ڈیرہ غازی خان سے شائع ہوا۔ بعد ازاں بلوچی شاعری کے منظوم تراجم پر دو کتب عکاسِ فطرت اور ہفت رنگ کے نام سے شائع کروائیں۔

فاتح بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔تاہم نظم پہ بھی توجہ رہی ہے۔اردو کے علاوہ فارسی، سرائیکی، پنجابی اور انگریزی زبان میں بھی شعر کہے۔زیادہ شعری رجحان رومان کی جانب ہے تاہم ملی منظومات اور معاشرتی رویوں پہ بھی قلم اُٹھایا۔مضافات میں بسنے والا یہ شاعر اپنے علاقے کی پہچان ہے۔ فاتح سبک سری کو قبول نہیں کرتے، انہوں نے صاف، رواں، مترنم بحروں کا انتخاب کیا ہے اور بعض مشکل بحروں میں بھی اچھے شعر نکالے ہیں۔وہ اپنے اشعار کو استعاروں اور علامات سے سجانا اور بیان و بدیع سے مزین کرنا جانتے ہیں۔(۷)

احمد ندیم قاسمی کہتے ہیں ''میں نے فاتح صاحب کا کلام زندگی میں پہلی بار پڑھا ہے اور حیرت ہوئی کہ میں ایسے قادرالکلام شاعر سے کیسے بے خبر رہا فاتح صاحب کی غزلوں میں اردو اور فارسی غزل کا کلاسیکل حسن بھی موجود ہے اور ان کے اشعار میں جدید حساسیت بھی بھرپور انداز میں اظہار پاتی ہے۔(۸)

''وہ لمبی اور چھوٹی بحروں میں یکساں سہولت سے شعر کہنے پر قادر ہیں۔اس طرح سہل اور سنگلاخ، ہر قسم کی زمینیں ان کے فنی ہنر کے سامنے آب آب ہوگئی ہیں۔''(۹)

''روح تیرے مراقبے میں'' اور ''سلام کہتے ہیں'' نعتیہ کلام پر مشتمل ہیں۔نعت گوئی کی تاریخ بہت پرانی ہے جس پر خاصا تحقیقی کام ہو چکا ہے۔ فاتح نے الفتِ رسول ﷺ پہ عاجزانہ اور عقیدت مندانہ انداز اختیار کیا ہے۔''سنہرے خواب مت دیکھو'' کا آغاز ہی شاعرانہ تعلّی سے ہوا ہے۔

''اتنا ضرور جانتا ہوں کہ صانع حقیقی نے مجھے بے پناہ شعری استعداد سے نوازا ہے اور میں نے گلشن شعر و ادب کی آبیاری پر بڑے پیمانے پر خونِ جگر صرف کیا ہے۔ زبردست محنت، مشقت اور ریاضت کی ہے لکھا ہے اور بے تحاشہ لکھا ہے یہاں تک کہ اشعار کے دریا بہا دیے ہیں۔۔۔نگارِ ادب کی جھولی جواہرِ آبدار سے بھر دی ہے۔۔۔

میں ایک تارا ہوں آسمان سخن کا لیکن فاتح
دکھائی دیتا ہوں کم جہاں کو مگر سدا جھلملا رہا ہوں(۱۰)

نمونۂ کلام

چارہ گر کو قاتل سمجھے ، رہبر مانا رہزن کو
اک جھوٹے کو سچا سمجھے ، ساری بھول ہماری تھی
اک سرمستی کی خواہش میں موت سے ہم آغوش ہوئے
(ساری بھول ہماری تھی)

؎ جھونپڑوں کے عذاب کیا جانے
وہ جو شاہی محل کا شاعر ہے
مدتیں ہو گئیں ہیں فاتح کو
ایسا لگتا ہے کل کا شاعر ہے **(سنہرے خواب مت دیکھو)**

؎ لگا دیتا ہے تو ہی ڈوبتی ناؤ کنارے پر
دل بے تاب کو ہر دم تسلی تو ہی دیتا ہے
تری درگاہ میں فاتح ہیں کتنے ہاتھ پھیلائے
جمالِ فن ، کمال نکتہ سنجی تو ہی دیتا ہے **(روح تیرے مراقبے میں)**

؎ جلوہ گر رہے حسنِ عالم میں جمالِ مصطفیٰؐ
محو ہو سکتا نہیں دل سے خیالِ مصطفیٰؐ **(سلام کہتے ہیں)**

؎ بہوں پیارے ہن اے شعر ساکوں
اے موتی ہن انمول ساڈے **(اساں بہوں دور ونجنا ہے)**

؎ جب بھی دیکھوں چودھویں کے چاند کو
یاد آ جاتا ہے اپنا مہ جبیں **(کچھ دیر پہلے وصل سے)**

؎ نرالی سی کئی کیفیتیں دیکھیں ہیں فاتح میں
بلا کا زور آور ہے یہ مشتِ استخواں ہو کر **(محرابِ اُفق)**

مجموعی تاثر

بصارت جیسی بیش بہا نعمت کے چھن جانے کے بعد انسان کی اندھیر دنیا میں چراغاں اس کے اندر کی آنکھ کھل جائے تو ہوسکتا ہے۔ بے شمار لوگ اندھیروں میں بھٹک کر منزل کا راستہ کھو دیتے ہیں۔ مایوسی ان کا اس طرح

سے گھراؤ کرتی ہے کہ وہ ٹھوکریں کھا کر زندگی کو ہی خیر باد کہنے کی ٹھان لیتے ہیں۔معری بینائی سے محروم ہوکر تلخ ہوگیا اور ردِعمل کی شاعری کی مگر اس امر سے انکار ناممکن ہے کہ معری، غالب کی طرح اپنے زمانے کے بعد کا شاعر تھا جو پہلے پیدا ہوا۔ وہ منفرد اور اچھوتے خیالات کا خالق تھا جن کی ستائش نہ کرنا زیادتی ہوگی۔ جرأت جیسا روایت ساز شاعر لکھنؤ کی شاعری کو ایک جداگانہ رنگ دیتا ہے اور ان کی قائم کردہ روایت کی روشنی میں مستقبل کی شاعری کی تعمیر ہوئی۔ جرأت کی معاملہ بندی کبھی ان کے لیے عیب بنی اور کبھی ہنر مگر اس حقیقت سے انکار ناممکن ہے کہ جرأت کے اس ردوقبول کے باوجود اُردو شعری روایت ان کے ذکر کے بغیر نامکمل ہے۔اس مطالعے میں تین تاریک ادوار میں چھپے ہوئے روشن عہد سمیٹنے کی کاوش کی گئی ہے۔اس رواں عہد کے اس آنکھ سے معذور مگر شعری نور سے مالا مال شاعر کا نام ظہور احمد فاتح ہے۔ جو تحصیل تونسہ کا ایک خوبصورت حوالہ ہے۔فاتح کو فطرت کی طرف سے جذبوں کی جولانی اور خیال کی روانی عطیے کے طور پر ملی۔ فاتح کے ہاں تشبیہات واستعارات سبک اور رواں ہیں ان کے ہاں لفظی پیکر نگاری منفرد ہے۔متعدد اشعار لطف کا باعث بنتے ہیں۔وہ قدرت یا معاشرے سے کسی بھی صورت گلہ گزار نہیں بلکہ فقر وقناعت اُن کی شعری متاع میں بھی جھلکتی ہے۔لیکن اندر کا دکھ کبھی شعری انداز میں جھلک ہی اُٹھتا ہے۔

لمحہ لمحہ قہر قضا تھا ، ساعت ساعت بھاری تھی　　کچھ مت پوچھو دل والوں نے کیسے عمر گزاری تھی
کیسا غصہ کیسی خفگی تم جیتے ہم ہار گئے　　لو تسلیم کیے لیتے ہیں ساری بھول ہماری تھی

حوالہ جات

۱۔ محمد کاظم، ابوالعلاء معری، مشمولہ، اخوان الصفا از محمد کاظم، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء ص ۸۹
۲۔ اقتدا حسن، ڈاکٹر، مرتب، کلیاتِ جرأت، لاہور، مجلس ترقی اردو ادب، ۱۹۶۸ء، جلد اول، ص ۱۷۴
۳۔ مصحفی، تذکرہ ہندی، مولوی عبدالحق، مرتب، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء، ص ۶۳
۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، قلندر بخش جرأت، دلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۰ء، ص ۲۲
۵۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۹ء، ص ۴۲۵۔۴۲۹
۶۔ شاہد ماکلی، ''تعارف''، مشمولہ، ''ساری بھول ہماری تھی'' از ظہور احمد فاتح، فاتح پبلی کیشنز، تونسہ شریف، ۲۰۰۳ء، ص ۱۲
۷۔ زاہد منیر عامر، ''حروف کا مصور''، مشمولہ ''ساری بھول ہماری تھی'' از ظہور احمد فاتح، ص ۱۱
۸۔ احمد ندیم قاسمی، اولین تاثر، ایضاً، ص ۷
۹۔ خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر، ابتدائیہ، ایضاً، ص ۸
۱۰۔ ظہور احمد فاتح، سنہرے خواب مت دیکھو، ممتاز پبلشنگ، لاہور، ص ۹

❁.....❁.....❁

آزادانصاری:مقلّدِ حالی

واصف اقبال صدیقی*

ڈاکٹر نجیب جمال**

Abstract:

In this essay the prose and poetry of Hakeem Azad Ansari has been viewed in the prospect of Hali. What were the conditions and atmophere prevailed in the life of Azad Ansari and how he firmly followed the instructions of the poet Hali firmly. Who so ever are the followers of poet Hali in which the status of Azad Ansari is prominent. In this Essay it has been visualised that how poetry and prose Azad Ansari totally and fully followed Hali in the Art of Criticism.

آزادانصاری (۱۸۷۰۔۱۹۴۱ء) نے ایک ایسے ماحول میں آنکھ کھولی جوانحطاط وزوال سے دوچار تھا جس میں ہر چیز کی بنیادیں ہل چکی تھیں زندگی کے تمام شعبے اکھڑے اکھڑے نظر آرہے تھے تہذیب کے آفتاب کوگھن لگ رہا تھا،سماجی قدروں کے ستارے جھلملا رہے تھے،اخلاقی قدروں کی شمعیں بجھ چکیں تھیں،اس صورت حال نے اجتماعی زندگی میں ایک حشر برپا کر دیا تھا،نفسانفسی کی کیفیت تھی، یوں محسوس ہوتا تھا جیسے آفتاب سوا نیزے پر آ گیا ہو۔ زندگی میں عجیب انتشار تھا افراد ان حالات کے ہاتھوں پریشان تھے برطانوی حکومت سے جہاں ہندوستان کو بہت زیادہ سیاسی اور اقتصادی نقصانات ہوئے وہاں بہت سے فائدے بھی پہنچے۔ ہندوستان کو برطانوی حکومت کی سب سے بڑی دین یہ تھی کہ اُس نے ہندوستان میں انگریزی اور مغربی تعلیم کو عام کر کے ہندوستانی ذہن کو براہ راست متاثر کیا جس کی وجہ سے اردو شعری ونثری ادب اس حد تک مغربی تناظر سے ہم آہنگ ہو گیا کہ دنیا کی بڑی اور ترقی یافتہ زبانوں کی طرح اردو ادب بھی عالمی فکر اور واقعات کا آئینہ دار بن گیا۔غرض یہ کہ مغرب نے اردو

* پی ایچ ڈی سکالر،شعبہ اردو واقبالیات،اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور۔
** صدر شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد۔

ادب کو متاثر کرنا شروع کیا اس حقیت سے انکار نہیں ہے کہ مغربی ادب نے ہمارے تخلیقی ادب کے دائرے کو بہت وسیع کیا ہے اردو میں بہت سی مغربی اصناف ادب کا رواج ہوا، جس نے اردو کو اظہار کے نئے نئے پیرائے دیئے رومانی تحریک، ترقی پسند تحریک اور جدیت کی تحریکیں مغرب ہی کے اثر سے اردو میں آئیں یورپ میں نیشنلزم کی تحریک سے متاثر ہوکر ہندوستانیوں میں بھی قوم پرستی اور حب الوطنی کے ایسے جذبات پیدا ہو گئے کہ برطانوی سامراج کے خلاف، خلافت تحریک، ہوم رول، سول نافرمانی، عدم تعاون کی تحریک، سودیشی تحریک وغیرہ شروع ہوئیں اور مکمل آزادی کے مطالبہ نے جنم لیا۔ جنگ آزادی میں ہزاروں قوم پرستوں کو دار و رسن کی آزمائشوں سے گزرنا پڑا اور ہزاروں مجاہدین کو اپنی زندگیاں قربان کرنی پڑیں۔ جب ہندوستان کی سیاسی تحریکوں اور سماجی اقدار کے تناظر میں اُس دور کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو افکار و اظہار میں تنوع اور بوقلمونی کا احساس ہوتا ہے۔ شاعری کا یہ دور ادبی تاریخ میں اہم اور مستقل حیثیت رکھتا ہے اس عہد کی شاعری میں دو رجحانات نمایاں ہیں ایسے واضح رجحانات کہ انہیں فکر اور احساس کے دو دھارے قرار دیا جاسکتا ہے ایک طرف تو وہ شاعر ہیں جنہوں نے اپنے مخصوص یا محدود سیاسی شعور کی روشنی میں احتجاج کیا مثلاً چکبست لکھنوی (۱۸۸۲۔۱۹۲۶ء) آزادی کے تو خواہاں تھے مگر وہ انگریزوں کی سرپرستی میں ''ہوم رول'' کو آزادی سمجھتے تھے تلوک چند محروم (۱۸۸۷ء۔۱۹۶۶ء) نے قدیم ہندو تہذیب اور ہندوستانی تمدن کے تذکروں سے عظمتِ رفتہ کے نقوش اجاگر کیے۔ حسرت موہانی (۱۸۷۵ء۱۹۵۱ء) گو غزل گو تھے لیکن سیاسی مقاصد میں سب سے زیادہ روشن خیال تھے اُس پکے مسلمان کی زندگی صوفی کے فکر و غنا کی تصویر تھی مگر ذہن کٹر انقلابی کا۔ چنانچہ کانگریس کے مطالبہ آزادی سے پہلے آزادی کا نعرہ لگایا اور جب سب آزادی مانگ رہے تھے تو یہ سرخ انقلاب کے داعی بنے۔ نظم طباطبائی (۱۸۵۲ء۔۱۹۳۳ء) نے انگریزی نظموں اور بالخصوص Long Fellow کے تراجم سے نظم معرا کے کامیاب نمونے پیش کیے۔ دوسرا گروہ غزل گو شعراء پر مشتمل ہے اُن کے ہاں فکر کا عنصر نہیں اور نہ ہی زندگی اور اُس کے متنوع تقاضوں کے بارے میں واضح شعور ملتا ہے۔ چنانچہ جگر مراد آبادی (۱۸۹۰ء۔۱۹۶۱) ، فانی بدایونی (۱۸۷۹ء۔ ۱۹۴۱ء) اصغر گونڈوی (۱۸۸۴ء۔۱۹۳۶ء) ، بہزاد لکھنوی (۱۹۱۰ء۔۱۹۷۴ء) ،اثر لکھنوی (۱۸۸۵ء۔۱۹۶۵ء) ، ریاض خیر آبادی (۱۸۵۳ء۔۱۹۳۴) ،صفی لکھنوی (۱۸۶۲ء۔۱۹۵۰)، سیماب اکبر آبادی (۱۸۸۹ء۔۱۹۶۲ء) ، نوح ناروی (۱۸۸۹ء۔۱۹۶۲ء) عزیز لکھنوی (۱۸۸۲ء۔۱۹۳۲ء) ، سائل دہلوی (۱۸۶۸ء۔۱۹۵۴ء) ، یاس یگانہ (۱۸۸۴ء۔۱۹۵۶ء)، وحشت کلکتوی (۱۸۸۱ء۔۱۹۵۶ء) وغیرہ نے اپنے اپنے مخصوص انداز میں کلام کیا بلکہ بعض تو اپنے رنگِ طبع کے لیے مثال بن جاتے ہیں۔ چنانچہ جگر (رندی و سرمستی)، فانی (الم پسندی)، اصغر (تصوف)،

ریاض (خمریات)، یگانہ (جارحیت)، جبکہ صفی، بہزاد، اثر اور عزیز وغیرہ نے لکھنوی طرز کی خرابیوں سے بچتے ہوئے الفاظ کے زور پر شاعری کی اور خوب کی۔(۱) جبکہ ان سب کے برعکس حکیم آزادانصاری کی شاعری خیال انگیز اور فکر خیز ہے۔ وہ دلوں کو لبھاتی حواس پر منڈلاتی اور روح پر سرخوشی بن کر چھا جاتی ہے۔ لیکن اُسکا سحر بس یہیں پر ختم نہیں ہوجاتا وہ فکر کو اذنِ پرواز بھی دیتی ہے، اُسکے ہاتھوں ذہن میں اجالا بھی ہوتا ہے اور وہ ادراک میں تیزی اور شعور میں بیداری پیدا کرتی ہے۔

حکیم آزادانصاری ۲۷ رجب ۱۲۸۸ھ بمطابق ۱۸۷۰ء کو ناگ پور میں پیدا ہوئے۔ جہاں اُن کے والد ملازمت کے سلسلہ میں مقیم تھے مستقل سکونت سہارن پور کی تھی خاندانی نام الطاف احمد تاریخی نام نظیر حسین تھا جبکہ آزاد تخلص کرتے تھے۔ زیادہ تر زندگی دہلی، سہارن پور اور انبالا میں گزاری (۲) زندگی کے آخری پندرہ، بیس سال حیدرآباد دکن میں گزارے اور وہیں آخر دسمبر ۱۹۴۱ء میں وفات پائی۔ بنیادی طور پر غزل گو شاعر تھے۔ پہلے بیدل سہارن پوری سے جو کہ غالب کے شاگرد تھے اصلاح لیا کرتے تھے بعد میں مولانا حالی کی شاگردی اختیار کی اور اُن کی وفات تک اُن سے ہی اصلاح لیتے رہے۔

آزاد شمالی ہند میں شاعری کے علاوہ حکمت کرتے رہے اور دکن میں عینکوں کا کاروبار بھی کیا۔ حیدرآباد دکن میں ۱۹۳۸ء میں اُن کا پہلا مجموعہ کلام ''معارف جمیل'' کے نام سے شائع ہوا دوسرا مجموعہ کلام ''معارف جلیل'' کے نام سے شائع کروانا چاہتے تھے لیکن زندگی نے وفا نہ کی۔ ۲۰۰۶ء میں اُن کے پوتوں نے مجموعہ کلام حکیم آزادانصاری کے نام سے ''معارف جمیل'' اور ''معارف جلیل'' کے کلام کو یکجا کر کے کراچی سے شائع کیا ہے۔ حکیم آزادانصاری کے کلام کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اُن کا تقریباً تمام کلام سہل ممتنع میں ہے۔

زباں تک شکوۂ محرومی دیدار آنا تھا
خطاب آیا کہ جا اور طاقتِ دیدار پیدا کر

آج وہ دن ہے کہ اک ساقی کے دستِ خاص سے
پی اور اتنی پی کہ میں حقدار کوثر ہو گیا

عشقِ اصنام بھی ہے دعوئے اسلام بھی ہے
تم کو آزاد عجب مرشدِ کامل دیکھا

تم جبر کیے جاؤ ہم صبر کیے جائیں
اللہ تو منصف ہے اللہ جزا دے گا

آزادانصاری نے حالی سے تعلق ابتداً مقدمہ شعروشاعری کے حوالے سے قائم کیا اس سلسلہ میں خود لکھتے ہیں کہ اگرچہ دیوان حالی معہ مقدمہ ۱۸۹۳ء میں شائع ہو چکا تھا مگر بدقسمتی سے ہم کو ۱۸۹۵ء میں دستیاب ہوسکا اگر وہ ہم کو دو سال پہلے دستیاب ہوجاتا تو بالیقین ہمارے یہ دو سال ادھر اُدھر بھٹکتے اور اندھوں کی طرح چاروں طرف رستہ ٹٹولنے میں ضائع نہ ہوتے مگر خیر ''دیر آید درست آید'' (۳) مقدمہ شعروشاعری بہت سے خامیوں کے باوجود آج

بھی اسی لیے اہمیت حاصل کر چکی ہے کہ حالی نے پہلی مرتبہ ادبی تنقید کو ایک باضابطہ علم قرار دے کر اس کے اصول وضع کیے ہیں یہی نہیں بلکہ شعروشاعری پر اصولی بحثوں کے ساتھ ساتھ شاعری اور سوسائٹی کے رابطہ کی اہمیت واضح کرتے ہوئے اُن مباحث کی اساس رکھی جن پر آنے والوں نے ادب برائے زندگی کے ضمن میں بحث کی۔ حالی نے غزل کی ہئیت اور بے معنی قسم کے روایتی مضامین اور طرز ادا پر بھی اعتراضات کیے کہتے ہیں کہ ''اب جو پچھلوں نے اگلوں کی تقلید کرنی شروع کی تو نہ صرف مضامین میں بلکہ خیالات میں، الفاظ میں، تراکیب میں، اسالیب میں، تشبیہات میں، استعارات میں، بحر میں قافیہ میں، ردیف میں غرض کہ ہر ایک بات اور ہر ایک چیز میں اُن کے قدم بقدم چلنا اختیار کیا پھر جب ایک ہی لکیر پیٹتے پیٹتے اجیرن ہوگئی تو نہایت بھونڈے اختراع ہونے لگے۔ جن پر یہ مثل صادق آتی ہے کہ خشکہ باگندہ بروزہ اگرچہ گندہ لیکن ایجاد بندہ (۴)

حالی قافیہ اور ردیف کے بھی ضرورت سے زیادہ قائل نہ تھے اور شعر میں آمد کے روائتی مشرقی تصور کو بھی مسترد کر دیا۔ نیچرل شاعری کا تصور بھی مقدمہ ہی میں پیش کیا۔ انہوں نے شاعری کی خوبیوں کے حوالے سے جن اجزاء کا شاعری میں موجود ہونا ضروری ہے پر بڑی مفصل بحث کی ہے حالی کے نزدیک ایک اچھے شعر میں مندرجہ ذیل اجزاء کا ہونا لازمی ہے۔ ا۔ تخیل، ۲۔ کائنات کا مطالعہ، ۳۔ تفحص الفاظ، ۴۔ آورد اور شاعر کی خصوصیات پر لکھتے ہیں کہ صرف نیچرل شاعری کا مطالعہ اور معلومات کا ذخیرہ کر لینا ہی شاعر کا کام نہیں بلکہ ہر ایک شے کی روح میں جو خاصیتیں ہیں اُن کا انتخاب کرنا اور اُن کی تصویر کھینچنا شاعر کا کام ہے (۵) حالی نے زبان اردو کو درست اور صفائی کے ساتھ استعمال پر بھی زور دیا ہے اردو پر قدرت حاصل کرنے کے لیے حالی نے لکھنؤ اور دہلی کی زبان کی اتباع کو نا کافی قرار دیا ہے اور عربی فارسی اور ہندی بھاشا پر بھی دسترس کو ضروری خیال کیا ہے۔

اگر ہم حالی کے ان تنقیدی نظریات کی روشنی میں آزاد انصاری کی شاعری کا مطالعہ کریں تو ہمیں واضح طور پر آزاد انصاری ان کی ہدایت پر مکمل طور پر عمل پیرا نظر آتے ہیں۔ آزاد کی شاعری میں مندرجہ ذیل خصوصیات بدرجہ اتم موجود ہیں۔ ا۔ سہل ممتنع، ۲۔ سلاست وصفائی زبان، ۳۔ ندرتِ بیان، ۴۔ تکرار الفاظ حسین، ۵۔ شعر میں اصطلاحات علمیہ کا استعمال، ۶۔ آزاد انصاری کے شاعری میں رشک ورقابت کے مضامین نہ ہونے کے برابر ہیں، ۷۔ اُن کی پوری شاعری میں خلافِ فطرت کوئی شعر نہیں ہے اور نہ انہوں نے کسی ایسے خیال کو نظم کیا کہ جس میں تھوڑی بہت صداقت نہ پائی جاتی ہو، ۸۔ انہوں نے اپنی پوری شاعری میں کبھی پست، سوقیانہ اور شرمناک جذبات وخیالات کو جامعہ شعر پہنانے کی کوشش نہیں کی، ۹۔ جدید تعلیم سے بے بہرہ ہونے کے باوجود انہوں نے مغربی شاعری سے بھر پور فائدہ اُٹھایا ہے، ۱۰۔ انہوں نے ہمیشہ زبان ومحاورات دہلی کی پابندی کی ہے لیکن کہیں کہیں اس سے انحراف بھی کیا

ہے،۱۱۔آزادانصاری کی تمام تر شاعری داخلی ہے خارجی شاعری کی طرف انہوں نے رخ نہیں کیا،۱۲۔انہوں نے اپنے پورے کلام میں یہ کوشش کی ہے کہ کہیں اشعار میں دیتے ہوئے الفاظ نہ آنے پائیں اوراگر آئیں تو اس طرح کہ قاری کے ذوق پر گراں نہ گزریں ان کے کلام کے چند نمونے ملاحظہ ہوں۔

کیا خاک مان لوں کہ وہ نامہربان نہ تھا — اک طرز التفات سے کیا کچھ عیاں نہ تھا
تیرا عدیل کوئی تیرے سوا نہ ہوگا — تجھ سا کہاں سے لاؤں تجھ سا ہوا نہ ہوگا
آہ! کس نے مجھے دنیا سے مٹانا چاہا — آہ! اُس نے جسے حاصل دنیا جانا
اے کاش! خبر ہوتی تو دل سے بھلا دے گا — اے کاش! سمجھ سکتے تو مل کے دغا دے گا
اک دن گلۂ غفلت سننے کو ترسیے گا — اک دن المِ فرقت کچھ دے کا سلا دے گا
جو دل لگانے کی حسرت ہے کر جگر پیدا — وہ حوصلے کہ جو پیدا نہیں ہیں کر پیدا
کہاں سے لاؤں مضامینِ آبدار آزاد — زمین خشک میں ہوں خاک شعرِ تر پیدا
آزاد کی مے خواری آزاد کا حصہ تھی — جب پی تو یہ کہہ کر پی ''النادر کالمعدوم''

جہاں آزادانصار نے شاعری کے میدان میں حالی کی پیروی کی وہاں وہ حالی کی تنقید سے بھی متاثر نظر آتے ہیں یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنے مجموعہ کلام معارف جمیل کے حواشی میں اپنے معاصرین کے فن وشخصیت پر خوبصورت انداز میں بحث کی ہے جس میں آزادانصاری ایک شاعر سے زیادہ نقادنظر آتے ہیں۔مثلاً مولوی عبدالحق عروج کانپوری صاحب کے متعلق لکھتے ہیں کہ'' مولوی عبدالحق صاحب کانپوری اُس زمانے کے سخت ہنگامہ پرور نوجوان شعراء میں تھے فن سے ناواقف ہونے باوجود بہت سے شاگرد گھیر رکھے تھے ذراسی بات پر معاصر شعراء سے لڑ پڑتے تھے معمولی درجہ کا کلام ہوتا تھا اب خبر نہیں کیسا کہتے ہیں (۶) اسی طرح پروفیسر محمد اکبر خان صاحب اکبر حیدری کے بارے میں کہتے ہیں کہ " آپ شاعر بھی ہیں اور شاعر گر بھی آپ ادیب بھی ہیں اور ادب نواز بھی آپ کو نظم پر بھی ایک خاص قدر حاصل ہے اور نثر پر بھی "(۷) بابائے اردو مولوی عبدالحق کے بارے میں لکھتے ہیں آپ اُن مشاہیر ملک میں سے ہیں جو اردو ادب کے رکن رکین مانے جاتے ہیں اور جن کے احساناتِ عظیم کے بار سے زبان اردو کبھی سبکدوش نہیں ہوسکتی نثر میں ایک مخصوص اور دلچسپ رنگ کے بانی خصوصاً فن نقد وتبصرہ اور مقدمات نگاری تو آپ کا حصہ ہے جس میں بڑے سے بڑا ادیب بھی آپ کے مقابلے میں پیش نہیں کیا جاسکتا (۸) فانی بدایونی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ'' آپ کی غزل ہر قسم کے جذبات عالیہ مثلاً عشق ومحبت،حقائق ومعارف،فلسفہ و تصوف کا ایک گنج بے بہا ہوتی ہے اس لیے آپ کا لفظ لفظ بے پایاں درد اور انتہائی سوز وگداز میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے اور

یہی وہ چیز ہے جس نے آپ کو امامِ یاسیات کے مرتبہ پر فائز کر دیا ہے''(۹) خلیفہ عبدالحکیم صاحب پر تبصر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ'' آپ نہایت بلند فکر اور رفیع الخیال شاعر ہیں آپ غزل بہت کم کہتے اور نظمیں اکثر لکھتے ہیں جو نئے خیالات اور جدید معلومات کا گنج بے بہا معلوم ہوتا ہے''(۱۰)

حالی نے اردو نثر کو سادہ، عام فہم اسلوب عطا کیا اُن کے مزاج کا خلوص اور سادگی اُن کی نثر میں بھی نمایاں ہے۔ ہمیں حکیم آزاد انصاری کی نثر میں بھی حالی کی مکمل تصویر نظر آتی ہے وہ اپنے خیالات کو بغیر کسی ادبی رنگ آمیزی کے نہایت سادگی اور بے تکلفی سے بیان کرتے چلے جاتے ہیں اُن کی تحریریں بڑی صاف اور پاکیزہ ہیں وہ صحت زبان روزمرہ اور محاورہ کی درستگی کا خاص اہتمام کرتے ہیں اُن کے اسلوب میں جوش بیان اور خطیبانہ بلند آہنگی نہیں ہے اور نہ وہ نثر میں شاعری کرنے کی کوشش کرتے ہیں بلکہ اُن کی نثر کے لہجے میں وہی دھیما پن ملائمت سادگی اور نرمی ہے جو کہ حالی کی نثر میں ہمیں ملتی ہے۔

مختصراً یہ کہ حالی اپنی نظم و نثر دونوں کے اعتبار سے ایک انقلابی اور مصلح تھے، جنہوں نے دونوں صنفوں میں اسالیب اور معانی، دونوں لحاظ سے بنیادی تبدیلیاں اور اضافے کیے اور بعد میں آنے والے لا تعداد اہل قلم کی رہبری کا موجب بنے حکیم آزاد انصاری نے دونوں حیثیتوں میں حالی کی مکمل اتباع کی ہے اور اپنے استاد کی بتائی ہوئی شاہراہ پر اس انداز سے سفر کیا کہ شائد حالی کے کسی اور مقلد یا شاگرد نے اپنے استاد کی ہدایات کو اتنی مضبوطی سے نہ تھاما ہوگا جتنا کہ آزاد انصاری نے۔

حوالہ جات

۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، ص۴۱۶

۲۔ نگار۔ جنوری۔ فروری۔ ۱۹۴۱ء، ص۲۰۱

۳۔ آزاد انصاری۔ معارف جمیل، ص۳۱

۴۔ حالی۔ مقدمہ شعر و شاعری، ص۳۱

۵۔ ایضاً، ص۵۱

۶۔ آزاد انصاری معارف جمیل (حاشیہ)، ص۱۹

۷۔ ایضاً، ص۲۱

۸۔ ایضاً، ص۴۵

۹۔ ایضاً، ص۳۹۔۴۰

۱۰۔ ایضاً، ص۱۶۴

متن:تعریف،حدودوامکانات
تحقیقی جائزہ

عابدہ بتول*
ڈاکٹر مظفر عباس**

Abstract:
Research and criticism both are very important to editing literary masterpiece. In order to re-evaluating volumes of poetry or prose. Research is the foremost condition, followed by critical analysis and then the process through different stages of editing. Matter or text is required for all these stages of editing. Text may be in handwritten, composed by a composer/calligrapher/penman or in print form, comprising of the text words of the author without any alternation.

متن عربی زبان کا لفظ ہے جس کی جمع متون ہے انگریزی میں اس لفظ کے متبادل لفظ "Text" استعمال ہوتا ہے۔ ہاتھ سے لکھی ہوئی تحریر متن کہلاتی ہے قدیم دور میں لکھی جانے والی عبارت خواہ وہ درختوں کی چھال پر، پتوں پر، چمڑے پر، کتبوں پر یا کاغذ پر مصنف یا شاعر کے ہاتھ سے تحریر کردہ اصل عبارت متن کہلائے گی۔ نہ صرف ادب بلکہ تمام شعبہ ہائے زندگی سے تعلق رکھنے والے تمام علوم جو اصل عبارت یا اصل الفاظ میں لکھے گئے ہوں متن کی ذیل میں آئیں گے۔عربی زبان کا لغت ''المنجد'' میں متن کے معنی مختلف حوالوں سے درج کئے گئے ہیں۔

۱ اَلْمَتَنُ۔ جمع یتان ومتون ۲ مَتَنُ الشَیُ۔ چیز کا ظاہری حصہ
۳ مَتَنُ الارض۔ زمین کا بلند اور ہموار حصہ ۴. مَتَنُ الطریق۔ راستہ کا درمیان
۵. مَتَن اُلکِتاب۔ کتاب کی اصل عبارت بغیر شرح وحاشیہ

** شعبہ اُردو، ایف سی کالج، لاہور۔
* سابق پروفیسر اُردو، ۱۸۴۔سی، ایڈن ایونیو، ایکسٹینشن ڈیفنس روڈ، لاہور۔

۶ مَتَنُ اللغة۔ لغت کے اصول وقواعد اور فقرات

۷. اَلْمَتِیْن۔مضبوط،قوی ۸. اَلْمَتِین۔اللہ تعالیٰ کے اسمائے حسنہ میں سے ہے۔''(۱)

عربی لغت ''القاموس الوحید'' میں متن اور متن الکتاب کے حوالے وضاحت ''المنجد'' سے تھوڑے اختلاف مگر زیادہ ملتی جلتی ہے۔''القاموس الوحید'' کے مطابق:

۱. اَلْمَتِیْنُ۔ کمر یا پیٹھ (مذکر ومونث)

۲. دوستونوں کے درمیان کا حصہ، ج:مِتان و مُتُون

۳ مَتَنُ الْکِتاب۔کتاب کی اصل (بلاشرح) عبارت، جس پر حاشیہ چڑھایا جاتا ہے یا اس کی شرح کی جاتی ہے۔

۴ اَلْمتنَّان۔کمر کو دونوں طرف سے گھیرے ہوئے پٹھے اور گوشت۔''(۲)

عبداللہ خان خویشگی نے اپنے لغت ''فرہنگ عامرہ'' میں متن کی وضاحت مختصراً بیان کی ہے اور ساتھ ہی اس کا تلفظ بھی واضح کر دیا ہے جو کہ عربی زبان کے حوالے سے وضاحت کرتا ہے جس کے مطابق متن کا مفہوم:۔''متن'' مت۔ن۔کتاب کے صفحہ کی درمیانی عبارت، جمع۔ مُتُون، مِتان۔''(۳)

''اردو دائرۃ المعارف اسلامیہ'' میں متن کے حوالے سے خالصتاً اسلامی نقطہ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے یہی وجہ ہے کہ ابتدائی چند سطروں میں مفہوم تحریر کر کے بعد میں اس کی وضاحت قبل از اسلام اور احادیث مبارکہ کے حوالے سے کی گئی ہے۔مرتب اردو دائرۃ المعارف کے مطابق:''متن!(ع) ایک اصطلاح ہے جس کے کئی معنی ہیں (دیکھیے کتب الغت، بذیل مادہ)۔ان میں سے اصل عبارت "Text" بالخصوص کسی حدیث کی اصل عبارت معنی زیادہ تر مراد لیے جاتے ہیں۔متن کا لفظ اصل عبارت کے معنوں میں اسلام سے قبل کی شاعری میں بھی آیا ہے۔اور اس مفہوم میں عربی ادب میں آج تک استعمال ہوتا ہے۔ یہ کتاب کی اصل عبارت کو اس کی زبانی تشریح یا اس کو تحریری یا مطبوعہ شرح سے ممیّز کرتا ہے۔علم الحدیث کے ناموں کے سلسلے میں شامل نہیں ہوتے۔''(۴)

عربی زبان کے لغات اور اردو دائرۃ المعارفِ اسلامیہ کے علاوہ اردو کے بہت سے لغات نے بھی متن کا مفہوم کئی حوالوں سے واضح کیا ہے جن میں سب سے بڑا لغت جو کئی کتابوں اور سابقہ تمام لغات کو مدِنظر رکھتے ہوئے لکھا گیا وہ کراچی اردو لغت بورڈ کا مرتب کردہ ''اردو لغت (تاریخی اصول پر)'' ہے۔اس کی جلد یازدہم میں متن کو عربی اسم مذکر قرار دیتے ہوئے درج ذیل تین حوالوں سے مفاہیم واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

۱. مَتُن: کسی کتاب، مضمون یا دستاویز وغیرہ کی اصل عبارت، کتاب کی وہ عبارت جس کی شرح کی جائے،

وہ عبارت جو کتاب کے صفحہ کے بیچ میں ہو۔اصل مواد(حواشی یا تعلیقات کے مقابل)۔

۲ درمیان،وسط،درمیانی حصہ نیز رضائی یا لحاف وغیرہ کا وہ حصہ جو حاشیے کے بیچ میں ہوتا ہے۔

۳ پیٹی مضبوط،سخت اور اونچی زمین۔''(۵)

وارث سرہندی،مرتبہ''علمی اردو لغت''میں متن کا مفہوم واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱ کتاب کی اصل عبارت،کتاب،کپڑے یا سڑک کے بیچ کا حصہ۔

۲ درمیان،وسط،درمیانی۔

۳ پشت

۴ مضبوط۔''(۶)

اردو لغات ودائرۃ المعارف کے علاوہ لفظ متن جسے انگریزی میں "Text" کہتے ہیں کا اردو ترجمہ قرار دیا جاتا ہے۔ انگریزی زبان میں یہ لفظ کن کن معنی ومفاہیم میں استعمال ہوا ہے اس کی وضاحت کے لیے چند انگریزی سے اردو لغات دیکھنے کی ضرورت ہے۔مولوی عبدالحق نے''اسٹینڈرڈ انگریزی اردو لغت میں لفظ "Text" کی وضاحت کرتے ہوئے ایک سے زیادہ مفاہیم بیان کیے ہیں جو مختلف حوالوں سے تحریر سے مطابقت رکھتا ہو۔مولوی عبدالحق لکھتے ہیں:

۱ ''مصنف کے اصل الفاظ؛ کتاب کی اصل عبارت(شرح وغیرہ سے قطع نظر کر کے)۔

۲ کتاب الٰہی(انجیل وغیرہ)کی آیت یا آیات جو کسی وعظ یا مقالے کے موضوع یا سند کے طور پر استعمال کی جائیں

۳ متن(کتاب کا مضمون،حواشی،تصاویر وغیرہ سے قطع نظر کر کے)۔

۴ جلی خط۔''(۷)

مولوی عبدالحق نے اصل عبارت پر زور دیا ہے جس پر تقریباً سب ہی محققین متفق ہیں کیونکہ بات کو جس بھی طریقے سے کہا گیا ہے اس کا مفہوم اصل عبارت پر ہی زور دیتا ہے مگر خلیق انجم نے اپنی کتاب''متنی تنقید''میں مولوی عبدالحق کی اس تعریف سے اختلاف کرتے ہوئے پہلے مولوی عبدالحق کے الفاظ "Text" کا مفہوم''مصنف کے اصل الفاظ،کتاب کی اصل عبارت کو متن کہتے ہیں۔''درج کیا ہے اور اس کے بعد لکھتے ہیں۔''متنی تنقید کے مطابق متن کی یہ تعریف بھی درست نہیں ہے۔اس تعریف میں مصنف کے اصل الفاظ اور کتاب کی اصل عبارت پر زور دیا گیا ہے۔متن کے الفاظ اور عبارت میں تبدیلی ہو جائے اور چاہے کتنے بڑے پیمانے پر ہو جائے وہ بھی ہر حال میں متن کہلائے گی۔''(۸)

خلیق انجم نے لفظ "Text" یعنی متن کی جس تعریف پر تنقید کی ہے اس میں متن کے الفاظ اور عبارت میں تبدیلی کے متعلق کچھ نہیں کیا گیا۔اصل متن الگ چیز ہے اور متن میں تبدیلی ہونا الگ بات ہے۔تبدیل شدہ

متن، تبدیل شدہ ہی کہلائے گا۔

مولوی عبدالحق کی عبارت میں کہیں بھی اس بات کا ذکر نہیں کیا گیا کہ تبدیل شدہ متن اصل متن کہلائے گا یا نہیں کیونکہ اصل متن میں تبدیلیاں خواہ وہ مصنف کے اپنے ہاتھ سے کی گئیں ہوں یا کوئی دوسرا محقق یا نقاد کرے اس میں تبدیل شدہ متن کو کسی بھی طرح اصل متن قرار نہیں دیا جاسکتا۔ خواہ وہ تبدیلی کتنی ہی درست کیوں نہ ہو۔ کیونکہ جب یہ طے شدہ بات ہے کہ کسی بھی تحریر کی اصل عبارت اس کا اصل متن کہلائے گی تو اس تعریف کی روشنی میں مولوی عبدالحق کے متعلق تنقید خلیق انجم کی متنی تنقید کے اصولوں سے ہم آہنگ نہیں رہی۔

"Oxford Dictionary" میں "Text" یعنی متن کی تعریف بھی مولوی عبدالحق کے متعین کردہ معنی ومفاہیم سے مطابقت رکھتی ہے جو انہوں نے ''اسٹینڈرڈ انگریزی اردو لغت'' میں تحریر کیے ہیں۔ مرتب لغت کے مطابق۔ ''کتاب کا اصل مضمون، جس میں حواشی، ضمیمے اور تصویریں وغیرہ شامل نہ ہوں۔''(۹)

ایس ایم کاترے اپنی کتاب "Introduction to Indian Textual Criticism" میں "Text" یعنی متن کے حوالے سے جو وضاحت کی ہے اس کے مطابق:۔

> "By a text we understand a document written in a language known, more or less to the inquirer, and assumed to have a meaning which has been or can be ascertained."(۱۰)

اس کتاب کا اردو ترجمہ کرتے ہوئے رضا احمد (مترجم) لکھتے ہیں۔ ''متن سے مراد معروف زبان میں لکھی گئی، کندہ کی ہوئی ایسی تحریر ہے جس سے ایک محقق کسی حد تک آگاہ ہوتا ہے اور اس عبارت میں معنی کے وجود یا مفہوم کا اثبات کیا جاسکتا ہے۔''(۱۱)

ڈاکٹر خلیق انجم اپنی کتاب ''متنی تنقید'' میں متن کے حوالے سے درج ذیل مفاہیم بیان کرتے ہیں اور جس سے نظم اور نثر دونوں حوالوں سے متن کی تعریف واضح کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''متنی نقاد متن کی زبان سے واقف ہو یا نہ ہو ہر صورت میں لکھی ہوئی عبارت متن کہلائے گی۔'' مزید وضاحت کے لیے لکھتے ہیں:۔

۱۔ متن کے لیے ضروری ہے کہ وہ تحریر ہو، ہندوستان کی مختلف بولیوں میں ایسے ادب کی کمی نہیں جو صدیوں سے سینہ بہ سینہ چلا آرہا ہے مثلاً سینکڑوں لوک کہانیاں اور لوک گیت ایسے ہیں جو کبھی شرمندہ تحریر نہیں ہوئے۔ لیکن آج تک انسانوں کے دماغ میں محفوظ ہیں۔ اس لوک ادب کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن اگر کوئی شخص انہیں مرتب کرنا چاہتا ہے تو ہمارے نقطہ نظر سے وہ متن نہیں ہے جب تک لوک ادب تحریری شکل اختیار نہ کرلے، متن نہیں کہلائے گا۔

۲۔ متن ایسی تحریر ہے جو کاغذ پر مطبوعہ یا غیر مطبوعہ مختلف دھات کے ٹکڑوں ،مٹی یا لکڑی کی بنائی ہوئی لوحوں، پتوں، پتھروں یا چمڑے اور چٹانوں وغیرہ کسی بھی چیز پر ہوسکتی ہیں۔قرآن شریف کا ابتدائی متن کاغذ کے علاوہ پتھر کی سلوں، چمڑے کے ٹکڑوں، کھجور کی شاخوں، بانس کے ٹکڑوں، درختوں کے پتوں اور جانوروں کی ہڈیوں ہی پر لکھا گیا تھا۔

۳۔ متن نظم بھی ہوسکتا ہے اور نثر بھی۔

۴۔ متن ہزاروں سال قدیم بھی ہوسکتا ہے اور ہمارے عہد کے کسی مصنف کی تحریر بھی، اس کے لیے زمانے اور وقت کی کوئی قید نہیں۔

۵۔ ہزاروں صفحوں پر پھیلی ہوئی ہو یا ایک صفحے کی مختصر سی تحریر، دونوں متن ہوسکتے ہیں جو متنی نقاد قلی قطب شاہ کا کلام مرتب کرنا چاہتا ہے اس کے لیے پورا کلیاتِ قلی قطب شاہ متن ہوگا۔اس کے برعکس غالبؔ کا ایک خط مرتب کرنے والے کے لیے چند سطروں کا خط بھی متن ہوگا۔

۶۔ متن کے لیے ضروری ہے کہ بامعنی ہو اگر سینکڑوں برس کے عرصے میں نقل در نقل کی وجہ سے متن مسخ ہوگیا ہو تو اس کے اصل الفاظ کا تعین کیا جاسکے۔اٹھارویں صدی میں میر محمد حسن نامی ایک شخص ''نمود وانمود'' کے نام سے مشہور تھا۔فارسی وعربی میں پوری مہارت رکھتا تھا۔اس نے دعویٰ کیا کہ اسے الہلام ہوتا ہے اور دنیا میں اس کا مرتبہ نبوت اور امامت کے درمیان ہے۔اس نے ایک عجیب وغریب زبان میں ایک کتاب ''اقوذہ مقدسہ'' تصنیف کی جسے وہ الہامی کہتا تھا۔ہمارے مقصد کے لیے یہ ''اقوذہ مقدسہ'' متن نہیں ہوسکتی۔ہاں،اس کو البتہ ایک بے معنی جعلی متن کہا جاسکتا ہے۔''(۱۲)

مزید لکھتے ہیں:۔

> ''ایسی ہی ایک مثال ''وساتیر'' کی ہے جو ایک جعلی کتاب ہے اس کے تمام اندراجات بے بنیاد ہیں۔زبان مصنوعی ہے بیشتر نئے الفاظ گھڑے گئے ہیں یہ کتاب سولہویں صدی میں آذر کیورنی فرقے کے لوگوں کی مرتب کی ہوئی ہے۔وساتیر سولہ کتابوں کا مجموعہ ہے جن کے بارے میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ مختلف اوقات میں یہ سولہ پیغمبروں پر نازل ہوئی تھیں۔بقول پروفیسر نذیر احمد:''وساتیر کی زبان، اس کے مندرجات سارے جعلی ہیں اس کی کتاب کو جعل سازوں نے مل کر گڑھ لیا ہے تاکہ لوگوں کو اپنے جال میں پھنسائیں۔''متنی نقطہ نظر سے یہ بھی متن ہے لیکن اسے بھی بے معنی جعلی متن کہا جائے گا۔''(۱۳)

ڈاکٹر خلیق انجم نے ''متنی تنقید'' میں متن کے حوالے سے جو کچھ اقسام گنوائیں ہیں ان سب کا لب لباب بھی یہی ہے کہ متن مصنف کے اصل الفاظ اور کتاب کی اصل عبارت کو کہتے ہیں اور یہی تعریف مولوی عبدالحق نے بھی اسٹینڈرڈ انگریزی اردو ڈکشنری میں کی ہے۔اس لیے مولوی عبدالحق کی مذکورہ عبارت پر ڈاکٹر خلیق انجم کی تنقید ''متنی تنقید'' کے اصولوں سے ہم آہنگ معلوم نہیں ہوتی۔ڈاکٹر خلیق انجم کی کتاب ''متنی تنقید'' درج مذکورہ بالا حوالہ جہاں وہ ''اقوذہ مقدسہ'' کی تصنیف کے حوالے سے کہتے ہیں کہ متن نہیں کہا جاسکتا یہ بات بھی ان کی اپنی کہی ہوئی بات ''ہر صورت میں لکھی ہوئی عبارت متن میں کہلائے گی۔'' کو مدنظر رکھا جائے تو ''اقوذہ مقدسہ'' خواہ جعلی ہو یا اصلی الہامی لحاظ سے مگر تحریری شکل میں آنے کے بعد متن ہی کہلائے گی۔قطع نظر اس کے کہ اس کی اہمیت کیا ہے، کیونکہ تمام لغات، دائرۃ المعارف میں درج معنی ومفاہیم اور مختلف ناقدین کے ہاں متن کی جو تعریف کی جاتی ہے وہ تمام اس بات پر متفق ہیں کہ تحریری شکل میں آنے والے اصل الفاظ اور اصل عبارت متن کہلائے گی۔جعلی اور اصل متن کی وضاحت تو اس کے بعد کی بات ہے۔جب اسے تحقیقی حوالے سے پرکھا جائے گا۔آگے چل کر اپنی ہی دساتیر والی مثال کے تحت جو کچھ کہا گیا ہے اس سے ان کے دعویٰ میں تضاد نمایاں ہے کیونکہ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ''اقوذہ مقدسہ'' متن نہیں ہوسکتی جب کہ دساتیر کے حوالے سے ان کا کہنا ''جس کے مندرجات سارے جعلی ہیں اور جس کتاب کو جعل سازوں نے مل کر گڑھ لیا ہے تاکہ لوگوں کو اپنے جال میں پھنسائیں۔'' اس میں متنی تنقید کی رو سے دساتیر کو متن تسلیم کیا گیا ہے گو بطور بے معنی جعلی متن لیکن ''اقوذہ مقدسہ'' کے متعلق کہا ہے کہ وہ متن نہیں ہوسکتی البتہ اسے ایک جعلی متن کہا جاسکتا ہے۔اس سے ان کے متن کے متعلق ان کے موقف میں مطابقت باقی نہیں رہتی۔

''قومی انگریزی اردو لغت'' میں "Text" کا مفہوم کچھ اس انداز میں واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

> ''متن: نص: مطبوعہ یا لکھی ہوئی کتاب کے دیباچے، تصاویر، حواشی وغیرہ سے قطع نظر کتاب کا اصل متن مصنف کے اپنے اصل الفاظ جو تفسیر، ترجمہ یا اس قبیل کے نہ ہوں، مطبوعہ کتاب یا مسودے کی شکل میں لکھے ہو بہو وہی الفاظ، مصنف کے اصل الفاظ کے نمائندہ کی حیثیت سے مدیر کا تدوین کردہ متن؛ مضمون یا موضوع، ترانے یا گیت کے الفاظ، نصابی کتاب، کتاب مقدس کی کوئی آیت یا آیات جو کسی وعظ یا بحث ومباحثے کے موضوع کے طور پر منتخب کی جائیں۔مقدس کتابیں یا ان کی کوئی شکل یا ترجمہ، بیان وروایت بڑے حروفوں کا ٹائپ، لمبے لمبے الفاظ لکھنے کا طریقہ، لمبا اندازِ تحریر، نص الکتاب، اصل عبارت اصل لفظ''۔(۱۴)

ڈاکٹر گیان چند جین اپنی کتاب ''تحقیق کا فن'' میں متن کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''متن:اس تحریر کو کہہ سکتے ہیں جسے کوئی محقق ترتیب دینا چاہتا ہے وہ تخلیق نظم ونثر ہو یا غیر تخلیقی مثلاً کوئی تذکرہ یا انشا کی دریائے لطافت یا گلکرسٹ کا رسالہ قواعد وغیرہ۔''(۱۵)

گیان چند جین کے مطابق متن کا مفہوم،متن کے اصل معنی ومفاہیم سے مطابقت نہیں رکھتا۔ ہر وہ عبارت جو تحریری صورت میں موجود ہے خواہ اسے کوئی محقق ترتیب دے یا نہ دے ہر حال میں متن ہی کہلائے گی۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی اپنی کتاب ''اصولِ تحقیق وترتیب متن'' میں متن کے حوالے سے معنی ومفاہیم کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''متن''"Text" کسی ایسی عبارت ،تحریر یا نقوشِ تحریر کو کہتے ہیں جن کی قرأت یا لغوی تفہیم ممکن ہو۔''(۱۶)

اس کے باوجود ''اصولِ تحقیق وترتیب متن'' میں ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے جگہ جگہ متن کی دیگر اقسام کی نشاندہی بھی کی ہے جو درج ذیل ہیں:۔

۱۔اصل متن	۲۔اضافی متن	۳۔املائی متن
۴۔تقلیدی متن	۵۔نیم تقلیدی متن	۶۔سماعی متن
۷۔معلومہ متن	۸۔اساسی متن	۹۔استنادی متن
۱۰۔استشہادی متن		

متون کی ان اقسام کو مختلف الحیثیت سے پیش کیا ہے اور ان کی وضاحت بھی کر دی گئی ہے۔(مزید تفصیل کے لیے دیکھیں: (اصول تحقیق وترتیب متن،از،ڈاکٹر تنویر احمد علوی)

مذکورہ بالا حوالوں کی روشنی میں متن کی جو درست روایت سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ مصنف یا شاعر کے ہاتھ سے لکھا ہوا یا کاتب کے ہاتھ سے لکھی گئی تحریر متن کہلائے گی۔ایک ہی نسخہ ایک سے زیادہ زبانوں میں تحریر کردہ ہر زبان کا ایک متن کہلائے گا۔اگر ایک ہی زبان کے ایک سے زیادہ متن موجود ہوں تو قدیم متن کا فیصلہ قلمی یا مطبوعہ نسخوں کی مدد سے کیا جائے گا۔ ہر صورت میں لکھی ہوئی تحریر متن کہلائے گی خواہ وہ کسی بھی زبان یا کسی بھی شعبہ ہائے زندگی سے تعلق رکھتی ہو۔متن کا اصول ہر زبان اور ہر شعبہ ہائے زندگی کے لیے یکساں اہمیت رکھتا ہے۔

حواشی

۱۔ معلوف لوئیس، المنجد، ص: ۹۴۵
۲۔ قاسمی، وحید الزماں، قاموس الوحید، ص: ۵۵۸
۳۔ خویشگی، عبداللہ خان، فرہنگ عامرہ، ص: ۵۴۹
۴۔ المعارف، اردو دائرۃ المعارف، ص: ۵۰۸
۵۔ اردو لغت (تاریخ کے اصولوں پر)، جلد یازدہم، ص: ۳۷۱
۶۔ سرہندی وارث، علمی اردو لغت، ص: ۱۳۴۱
۷۔ عبدالحق، اسٹینڈرڈ انگریزی اردو لغت، ص: ۱۲۹۸
۸۔ خلیق انجم، متنی تنقید، ص: ۱۹
۹۔ حقی، شان الحق، آکسفورڈ ڈکشنری، ص: ۱۴۴۲
۱۰۔ ایس، ایم کاترے، انٹروڈکشن آف انڈین ٹیکسچوئل کریٹسزم، ص: ۱
۱۱۔ احمد رضا، انٹروڈکشن آف انڈین ٹیکسچوئل کریٹسزم، ص: ۱
۱۲۔ انجم خلیق، متنی تنقید، ص: ۲۱۔۲۰
۱۳۔ ایضاً، ص: ۲۱
۱۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی اردو لغت، ص: ۶۵ اَ ۲۵
۱۵۔ گیان چند جین، ڈاکٹر، تحقیق متن، ص: ۳۹۷
۱۶۔ تنویر احمد علوی، ڈاکٹر، اصول تحقیق و ترتیب متن، ص: ۲۳

ماخذات

احمد رضا، انٹروڈکشن آف انڈین ٹیکسچوئل کریٹسزم، غیر مطبوعہ
اردو دائرہ المعارف اسلامیہ۔ ۱۹۸۵۔ لاہور: پنجاب یونیورسٹی
اردو لغت (تاریخی اصول پر) ۱۹۹۳ء جلد پانزدہم، کراچی: اردو لغت بورڈ
اردو لغت (تاریخی اصول پر) ۲۰۰۰ء جلد یازدہم، کراچی: اردو لغت بورڈ
خلیق انجم، ڈاکٹر، ۲۰۰۶ء متنی تنقید، ۔کراچی: انجمن ترقی اردو۔ گلشن اقبال
جمیل جالبی، ڈاکٹر، ۱۹۹۶ء قومی انگریزی اردو لغت ۔اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان
گیان چند جین، ڈاکٹر، ۲۰۰۳ء۔ تحقیق کا فن ۔اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان
حقی، شان الحق، ۲۰۰۳ء۔ آکسفورد اردو انگلش ڈکشنری
خویشگی، عبداللہ ۱۹۸۹ء فرہنگ عامرہ۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان
وارث سرہندی، ۲۰۰۰ء۔ علمی اردو لغت ۔لاہور: علمی بک ہاؤس
عبدالحق، مولوی، ۱۹۶۸ء۔ اسٹینڈرڈ انگریزی اردو لغت ۔کراچی: انجمن ترقی اردو
تنویر احمد علوی، ڈاکٹر، ۲۰۰۳ء۔ اصول تحقیق و ترتیب متن ۔لاہور: سنگت پبلشرز
وحید الزماں قاسمی، ۲۰۰۱۔ قاموس الوحید۔ لاہور: ادارہ اسلامیات
کاترے، ایس۔ ایم، ۱۹۵۴ء۔ انٹروڈکشن آف انڈین ٹیکسچوئل کریٹسزم، پونا: پوسٹ گریجوایٹ اینڈ ریسرچ انسٹیٹیوٹ
معلوف، لوئیس، ۱۹۷۴ء۔ المنجد۔ کراچی: دارالاشاعت

❁.....❁.....❁

The importance of marble games in teaching of foreign languages

*Dr. Hassan Coskun

Abstract:

Problem Statement: In Turkey, German is generally preferred as a foreign language in primary schools, secondary education and in universities as well. The reason why German is preferred is that German-speaking countries offer on-the-job courses, guidance services, school visits, support school libraries with materials and tools and award scholarships to students and teachers. A long term effective participation in German lessons is necessary to make the acquisition of German more interesting and preferred. Here, especially educational games play an important role.

Purpose of the Study: The purpose of the study is to research the importance of educational games for German language lessons so that more students will take German and to share the experiences gained from the application, and evaluation of the educational marble games developed throughout the lesson.

Methods: This study is based on qualitative research. I began to design

* فیکلٹی آف ایجوکیشنل سائنسز، یوایف یو کے یونیورسٹی، انقرہ (ترکی)

educational games at the beginning of the 1990's in order to draw the attention of the students to the lessons and to make sure that they retain what is taught. These games, developed in universities, were tested at the German School in Ankara and in some Turkish schools. Both the designing of the educational games and the application stages were discussed with professionals in the field of education. In the discussions with the experts in the field, photographs were taken during the implementation of the games, reports were prepared and notes taken during the observation.

Findings and Results: With the help of educational games it is possible to capture the interest of the students and to keep them busy in German classes for a long time. It is important that educational games are developed with special regard to educational sciences and socio-pedagogy. Classifying the games as primary or supplementary, and supporting them with materials will make them effective in guiding the students.

Conclusion and Recommendation: Educational games should be used in lessons so that the students show more interest in German lessons and are motivated to learn German for a longer period of class time. Educational games should be developed in the light of educational sciences and social education and implemented in this manner. When developing such educational materials, the knowledge of the students in their mother tongue and foreign language(s) should be taken into consideration. Additionally, the age and consequently the interest of the target group should be taken into account.

Keywords: German as a foreign language, marble games, language course, additionalMaterials

The educational marble game was initially used to make good use of leisure time. Later it was used to teach a language from primary schools up

to universities in various educational institutes. Students, parents, teachers and teacher candidates participated in the implementation of the game. Throughout each activity I, as the user, and the other participants took notes. The shortfalls and the successes in the implementation were discussed with the help of these notes. Later, the shortfalls of the game were rectified and measures were taken to prevent the occurrence of the same shortfalls in the new games. While improving the quality of the existing objects and educational materials with the method used in the designing, implementation and evaluation of the game, new ideas for the development of new games and the objects and materials to be used in these new games were created. The educational marble games were developed in an interdisciplinary research approach.

In this study I have endeavored to teach the "marble games" according to the concept discussed in the book "Games in a Language Lesson" (Coskun, 2006). In order to make the German lessons more attractive and more interesting for German learners in Turkey, the current traditional and methodological-teaching structure of the class must be reconsidered. Because of the fact that the German lessons in Turkey are elective lessons both in primary and in secondary schools, German lessons must be made especially attractive for the students. Therefore, it is very important that varied methods are used and that educational games are developed and taught as well. To exemplify this, I will show how I developed, taught and used the marble games. At this point, I want to emphasize that, in Turkey, dramas, and similar theatrical plays (Erten, 1999, pp. 49-63) are frequently discussed. However, there are insufficient educational games for teaching. The important aspects of this subject will be discussed and elaborated in the following sections.

The marble game is a ten- year-old interdisciplinary game sponsored by Bosch. In order to draw the attention of the students to the lesson, educational games were designed at the beginning of the 90's. At the beginning, students who were teacher candidates in Industrial Arts Education of Gazi University and in the Technical Education and Faculty of Education of Gazi University participated in related work. The products of the first work were applied in the German school in Ankara and in Turkish schools in Ankara as part of work-education courses. Both the designing of educational games and the application phases were discussed with persons who are professionals in the field of education.

During the meetings with experts, benefit was gained from photographs that were shot during application, from written protocols and notes that were taken during observations (Yildirim, A. & Simsek, H., 2008, pp. 169-179). Then in the light of the interdisciplinary approach and with cooperation of the foreign language teachers, the educational games that had been developed in the field of work-education, were applied in universities like Ufuk University and Hacettepe University. Related to this work, training activities were carried out with students studying in foreign language departments. In order to enable a broader application of the games, we cooperated with the Goethe Institute in Ankara. In order to gain an international dimension for the test series that was done in Turkey, the games were tested and discussed at the Leuphana Lüneburg University and Berlin Free University in Germany.

History of marble games

There are games of marbles in almost every country. From an anthropologic perspective, human beings have always been interested in rolling objects, which can be seen from the fact that until the industrial

production of marbles, humans used round stones, pebble stones and fruit food like nuts, walnuts and oranges. Obviously it is interesting for humans to try to hit an object from a certain distance. Diem (2004, p. 4) relates that the ancient Romans and Egyptians enjoyed playing marbles. Even today, games with marbles are still the most popular games of youngsters and teenagers. There are many different games of marbles worldwide. For example, Diem introduces 28 games of marbles in his book cited above.

The idea of designing a game of marbles, which I also taught in language classes, came from the experience I had when I was living in an Anatolian village near Ankara. At that time, there were two common versions of a marble game in our village. In the first version, the aim is to hit the marbles laid out on the ground in a row. In the second version, marbles are rolled into a hole from a certain distance. Marbles are usually played outdoors but with the modifications I designed, marbles can be played indoors on carpets or on a table at home, for recreational activities at schools and so on.

Base Construction For The Marble Games, Developed For Language Classes

The game board consists of a square of 65 x 65 cm. The wooden plate that serves as a game field is fixed in the middle of a wooden frame. The marble game case serves two functions. When the case is opened, the game field appears. When the case is closed, it becomes the container of the game tools (stones, marbles, dice, game manual). The two wings of the case are mounted on to each other with two joints. There are also two locks on the case, which hold the case wings securely together after the case is closed, and there is also a handle to carry the case.

On the game field there are 24 spots to put the stones on, which are numbered and arranged in a circle. There is a hole in front of every spot

where the marbles are thrown in. There are also four storage areas at the corners of the game board and, in front of every storage area, there is a hole for the marbles. The 4 storages areas are numbered from 1 to 4. Every storage area belongs to one player. For the game, twenty-four numbered stones, four standard sized marbles and a dice are needed. On one side of the stones is the Bosch emblem and on the other side there is a picture depicting a field of various professions. The professional titles are inscribed in three languages.

Game Accessories

The game of marbles consists of the following parts mentioned below:

a) One case holding the marble game
b) Four marbles
c) 24 stones, each 6 x 6 x 1 cm in size.
d) One dice
e) One game manual
f) Teaching materials

For the basic concept of the teaching materials (student sheet, referee sheet, puzzle) for the theme of professions one may consult the book "Learning Languages Through Games" (Coskun, 2006, pp. 145-146/202-207). In any case, the instructions for the use of the game must be modified according to the levels and needs of the target groups.

Game Rules

Every game has certain rules. The user should make the necessary arrangements to the rules of the game in the manner stated above. Here, I have given the general rules of the game.

01) This game of marbles is played with 4 players and one referee.
02) The order of the players is determined with a dice. The player who throws the highest number sits in front of the smallest number of the

storage and starts.

03) Before the game starts, all stones are thrown on the game board. During thisprocess every player says the following by turns:

a) Now I will take a stone.

b) On the stone there is a picture.

c) The picture has the number ....

d) The picture means… in Turkish ..., in English ... and …in German

e) It's your turn.

f) Thank you very much.

g) Now I will take a stone and so on.

04) The marble is thrown from the middle of the game board (marked with START) or from the outer circle of the game board into the holes which are in front of the stones. (The player isn't allowed to move his hand). The player says the following:

a) Now I will take my marble and throw it into a hole.

b) My marble isn't in a hole (in this case, it is the other player's turn) or my marble is in a hole.

c) I will flip over the stone in front of this hole.

d) On the stone there is a picture.

e) The picture has the number ....

f) The picture means .....in Turkish ..... in English and ……. in German .....

g) I will put this stone back in the storage spot. (The surface of the picture is on top and the Bosch emblem is on the bottom)

h) It's your turn.

i) Thank you very much.

j) Now I will take a marble and throw it into the hole and so on.

05) Each player gets a marble and puts it into the hole in front of his storage area.

06) Each player gets a student sheet.

07) The referee tells the first player to start.

08) After all the stones have been flipped over, or after the scheduled game time is over, every player puts the stones which he flipped over with the help of his student sheet into his storage area. As he/she does so, he/she says the following:

a) This is my stone.

b) Now I will take my stone.

c) On the stone there is a picture.

d) The picture has the number ....

e) The picture means ..... in Turkish, ... in English and ..... in German.

f) I will put this stone into my storage area.

g) It's your turn.

h) Thank you very much.

i) This is my stone and so on.

09) Teaching materials, supplementary games and practice forms will be introduced according to the sequence of events.

10) The referee determines the most successful player according to the referee sheet in which he entered the names of each player for each flipped stone and he announces the end of the game.

11) The game board (game table) is cleared by all participants.

Game Variations

The names of the professions must be practiced by using different practice forms and through supplementary games. The use of various games and

supplementary material in lessons helps the students focus on the subject matter for an extended period of time. The following games can be added and modified by the children:

1.Musical chairs

2.Telephone game

3.Card game

4.Clothesline

The first three games have already been described in detail in the book "Learning Languages Through Games" (Coskun, 2006, pp. 62, 63, 89). The idea of the fourth game as a supplementary game came to my mind in 2007. This supplementary game was successfully applied in various activities.

Practice Forms for Memorizing the Vocabulary

It is possible to teach the names of professions outside of game variations with the use of different exercises. The following reading and writing exercise can be added, or the students may participate spontaneously.

Word Salad

This exercise consists of two sheets placed side by side by the teacher. On the first sheet there are square letters. If the teacher puts them together correctly, names of professions in Turkish, English and German languages come out. On the second sheet a table with three columns and 24 spaces is given. Students are asked to choose the words in one language and then fill them alphabetically in the table and write the corresponding meanings in the other two languages. Determining in advance the language in which the alphabetic listing has to be made, will simplify the task of the students and the teacher's work of checking them (Coskun, 2006, pp. 52-53).

For this exercise the students first write the Turkish words on an

additional sheet. After that they complete this list and add the English and German equivalents. Then they cut out the Turkish words together with their English and German meanings in the form of strips. Afterwards they arrange these strips beginning with the Turkish words in the alphabetic order of the names of professions and they enter the Turkish words together with their English and German meanings on the word list of the second sheet.

Puzzles

From an anthropological point of view, humans seek information, make guesses and personally develop puzzles out of natural curiosity and a love of learning. Therefore, there are puzzles in almost all newspapers, journals, magazines and language books. There are also puzzle journals published weekly. This development shows that puzzles will also be employed in geography, mathematics, physics, biology and books specializing in sports in the future. Experience from foreign language classes shows that professionally developed puzzles tend to make the lesson stress-free, as well as entertaining and motivating the students. Consequently, five different puzzles have been developed for the teaching approach mentioned above:

Word puzzle from English to German: In this word puzzle, 24 English words are given. The German equivalents are required to be written in the boxes.

Word puzzle from Turkish to German: In this word puzzle, 24 Turkish words are given. The German equivalents are required to be written in the boxes.

Word puzzle from German to Turkish: In this word puzzle, 24 German words are given. The Turkish equivalents are required to be written in the boxes.

Picture Puzzle in three languages: Turkish, English and German: In this picture puzzle 24 pictures from the theme "professions" are given. In every box with pictures there is also a letter: T, E or D. T indicates that the Turkish equivalent of the picture will be written in the boxes. Whereas D indicates that the German equivalent of the picture has to be written in the boxes and E indicates that the English equivalent of he picture has to be written in the boxes.

Word search puzzle in three languages: Turkish, English and German: In this word search-puzzle 24 names of professions are hidden; 8 in Turkish, 8 in English and 8 in German.

This kind of a puzzle is a square made up of 20 horizontal and 20 vertical boxes. There is a total of 400 boxes in the square.

The student highlights the hidden words in three different colors according to the word list given previously: Turkish in red, English in green and German in blue. The letters at the intersection points may be in two colors.

The solutions are also specified in these three colors (Coskun, 2006, pp. 91 -92).

Preparation of the socio-pedagogical activity with the game of marbles: The successful use of educational games requires a thorough preparation of the activities described in this article, because working with educational games outside the school context should reflect their socio-pedagogical character. Also the preparation of a socio-pedagogical activity has to be directed to the target group. During this process, the educational facility, age, game experiences, physical and mental condition of the participants, theme and participants of the game, play an important role. These factors are explained briefly below:

Description of the Target Group Educational Facility: Primary and secondary school for physically handicapped students. This educational facility consists of one primary school level (grades 1-8) and one secondary school (grades 9-12). In primary school the students start learning English as a foreign language in their 4th grade. German is not offered yet at this school. Most of the students at this educational facility are boarding students coming from other cities. They are not able to participate alone in socio-pedagogical activities outside the educational facility because of their multiple physical handicaps. Therefore, it is of great importance that individual persons and the groups employed offer socio-pedagogical activities in this educational facility or take the students along with the activities in the city.

Theme: Learning the names of professions in three languages through socio-pedagogical activity.

Participants: 16 students between 11 and 16 years old and 7 university students, one director, 3 teachers and a faculty member named Çaglar.

Game area: Dining hall approximately 130 m2 in size. The participants, especially the wheelchair users, had enough movement area. There was sufficient room for group work and work in the plenum (group discussions). The size of the tables was suitable for the game of marbles.

Game period: 120 minutes (30 minutes for the game of marbles and 90 minutes for additional games and teaching materials).

Activity director: Coskun

Targets of the Socio-Pedagogical Activity

Students who take part in this activity,

1) Understand the importance of socio-pedagogical aspects
2) Realize the possibilities of socio- pedagogical activities, and so
3) know how to spend their free time meaningfully by learning foreign

languages

4) know they have to accept the game rules
5) know how to develop strategies
6) learn how to tolerate their opponents
7) develop or improve their communication skills
8) are able to coordinate between brain and muscles
9) are able to read purposefully and make proper use of what they read
10) are interested in the design, production and sale of the game in their free time
11) know the names of the most current professions in Turkish, English and German
12) enhance their interest in foreign languages

Process of the Activity Game of Marbles

Table 1

The Flow Chart of the Activities

Steps	Duration	Activities of the game director and the participants	Method / Technique	Medium
1	5 Min.	Coskun tells the students that today they will try the game of marbles together with Çaglar and the students of the Ufuk University.		
2	3 Min.	The participants label their name plates in three languages and fix them on their collars. (e.g.: My name is .....).	Individual work	Name plates, pin and writing mat.
3	5 Min.	Çaglar talks briefly about the leisure time arrangement.	Recitation	
4	5 Min.	Groups of four to five students are formed and the participants sit at desks.		

5	2 Min.	The Bosch-game of marbles-case is distributed.		Game of marbles
6	10 Min.	The Bosch-game of marbles-case is opened and the stones are put on the game board.	Group work	Game of marbles case and stones
7	5 Min.	The sequence of the players and the referee is determined with the dice (The person who throws the smallest number becomes the referee)		Dies
8	5 Min.	Coskun visits each group and explains the game rules if questions arise. (The students have already learned the rules at university)		
9	20 Min.	The list of referees is distributed. Each referee writes the profession names down in Turkish, English and German with the stones that have been won.	Group work	Referee list
10	5 Min	The participants lay the game case and stones on the table. They sit down at the desks that are ready for the plenum. The referees show the results.	Circle / Recitation	Referee list
11	20 Min.	The players sit down at the desks. Coskun gives group A the students sheet and the first 12 magnified pictures. He also gives group B the students' sheet and the last 12 magnified pictures The participants fill in the blanks with the 12 Turkish and English words.	Circle / Recitation	Pictures and student-sentence-list
12	5 Min.	The participants again sit down at the plenum desks.	Circle / Recitation	
13	10 Min.	Each group hangs the magnified pictures on the clothesline and reads and explains the writings.		Clothesline, clips, pictures and work lists
14	10 Min.	The participants again sit at their desks and solve the puzzle.	Individual work	Puzzle and writing material
15	5 Min.	The participants again sit at their desks for the plenum and talk about the problems of solving puzzles (the solutions are distributed if necessary).	Circle / Recitation	Work sheets for the group work/ individual work

16	5 Min. Total of 120 Min	The marble game is evaluated. Each of the participants gets a book as a gift. The completion of the activity is announced. The activity director thanks them for their cooperation	Circle / Recitation

Table 2

The Important Vocabulary

Türkçe	English	Deutsch
Özel isimler	Proper names	Eigennamen
Bilgen Jutta Klaus	Bilgen Jutta Klaus	Bilgen Jutta Klaus

As is seen in this list, the proper names are the same in all languages and they are generally not translated. Sometimes the phonetic pronunciation of the names is adapted to the related alphabet. In foreign language lessons it is a relief for students, if they recognize proper names in dialogues, texts and so on.

Sahis zamirleri	Personal pronouns	Personalpronomen
Ben	I	Ich
sen	you	du
o (erkek, bayan, cansiz)	he / she / it	er /sie / es
biz	we	wir
siz	you	ihr
onlar	they	sie
siz	you	Sie

Cins isimler	Nouns (the)	Substantive(der,die, das/ die)
Çay	Tea	der Tee
karar	decision -s	die/die Entscheidung -en
hakem	referee -s	der/die Schiedsrichter -
hakem (bayan)	referee -s	die Schiedsrichterin -nen
oyuncu	player -s	der/die Spieler -
oyuncu (bayan)	player -s	die/die Spielerin -nen
oyun tahtasi	game board	das/die Spielbrett -er
rakip	opponent -s	der/die Gegner
rakip (bayan)	opponent -s	die/die Gegnerin -nen
resim	picture -s	das /die Bild - er
sans	chance -s	die/die Möglichkeit - en
zar	dice	der/die Würfel -
oyun alani	game field -s	das/die Spielfeld -er
bardak	glass -es	das Glas, die Gläser
çanta	case	der/die Koffer
oyun kurali	rule of the game -s	die/die Spielregel -n
diyalog	dialog -s	der/die Dialog -e
kahve	coffee -s	der Kaffee-
tur	tour -s	die/die Runde -n
masa	table -s	der/die Tisch -e
üye	member-s	das/die Mitglied -er
grup	group -s	die/die Gruppe -n
alt grup	subgroup -s	die/die Untergruppe -n
numara	number -s	die/die Nummer -n
harf	letter -s	der/die Buchstabe -n
oyuncak	toy -s	das/die Spielzeug -e
misket	marble -s	die/die Murmel -n
kenar	edge	der Rand, die Ränder

Word List

In my opinion every educational game must include a word list that consists of personal pronouns, adjectives, verbs, nouns and simple and detailed speech tools. This list should be prepared by taking into consideration the

target group. Below you will see a word list for the game of marbles.

Eylemler	**Verbs**	**Verben**
Gelmek	to come	kommen
hazirlamak	to prepare	vorbereiten
sahip olmak	to have	haben
isaretlemek	to mark	kennzeichnen
almak	to take	nehmen
koymak (üstüne)	to put (on)	legen
üstünde bulunmak	to lie on	liegen
zar atmak	to throw dice	würfeln
yapmak	to do	machen
yapmali	should / have to	sollen
aktarmak	to transfer	umlegen
oturmak	to sit	sitzen
dagitmak	to distribute	verteilen
becermek	to succeed	schaffen
zorunda olmak	must	müssen
numaralamak	to number	nummerieren
yuvarlanmak	to roll	rollen

Eylemler	**Verbs**	**Verben**
Gelmek	to come	kommen
hazirlamak	to prepare	vorbereiten
sahip olmak	to have	haben
isaretlemek	to mark	kennzeichnen
almak	to take	nehmen
koymak (üstüne)	to put (on)	legen
üstünde bulunmak	to lie on	liegen
zar atmak	to throw dice	würfeln
yapmak	to do	machen
yapmali	should / have to	sollen
aktarmak	to transfer	umlegen
oturmak	to sit	sitzen
dagitmak	to distribute	verteilen
becermek	to succeed	schaffen
zorunda olmak	must	müssen
numaralamak	to number	nummerieren
yuvarlanmak	to roll	rollen

Sifatlar	Adjectives	Adjektive
Küçük	small	klein
…dan küçük	smaller than	kleiner als
en küçük	smallest	am kleinsten
büyük	big	groß
...dan büyük	bigger than	größer als
en büyük	biggest	am größten
yavas	slow	langsam
hizli	quick	schnell
yuvarlak	round	rund
düz	flat	flach
derin	deep	tief

Konusma Kaliplari	Expressions	Redemittel
Çay demlemek	to brew tea	Tee aufsetzen
Sira bende.	It is my turn.	Ich bin dran./ . an der Reihe.
Nasil devam ediyor?	How does it go on?	Wie geht es weiter?
Dur! Dur!	Stop! Stop!	Halt! Halt!
Bu olmaz.	This does not work.	Das geht nicht.
Hedefe ulasmis olmak	to have reached the target	am Ziel sein
Bir seyi bir seyin üstüne koymak	to put something on top of something	etwas auf etwas legen
Bir seyin bir seyin üstünde olmasi.	Something is on top of something.	Etwas liegt auf etwas.
Gözünüz aydin! (Tebrikler!)	Congratulations!	Herzlichen Glückwunsch!

Expressions for the Manual of the Game

In order to play a game correctly, both the game director and the players need certain language tools. The expressions refer to, among other things, the targets, themes and the language level of the participants. Expressions are often used for the following purposes:

To express understanding and/ or unity

To express insecurity and doubt

To express enthusiasm

To express objections and denials

To express opinions

To begin a summary or a lecture

To make proposals/ suggestions

To express wishes

http://www.tyskopgaver.dk/redemittel.htm from 15.06.2009

http://daad-pw.rezolwenta.eu.org/konversation/RedemittelDiskussionen.doc vom 15.06.2009

Expressions for the Marble Games

Depending on the possibilities, the activity director should compile a number of expressions from the tables given below according to the target, theme, group strength and language skills. As mentioned above, it is important that the activity director should be prepared thoroughly. He should pre-consider possible situations and language aids and put these in writing. Below, three tables are available. In the first table, 10 expressions from the game of marbles are given. The activity director should introduce these step by step together to the participants as best as he can and he should write them down in the table. In the second table, there are 10 expressions for the preparation (mounting) of the game of marbles. In the third table, there are expressions which the teacher should use as a reserve. These tables can also be hung up in a magnified form as a poster.

Expressions for the Introduction of the Game of Marbles

The verbal introduction of the game of marbles should not take too long and should be accompanied by a demonstration. Additional materials may be used for this.

Table 4

The Important Sentences for the Verbal Introduction

Nr.	Türkçe	Deutsch	English
1	Bu bir Misket Oyunu Çantasi	Das ist ein Murmelspiel - Koffer.	This is a Case for a Game of Marbles.
2	Bu çantanin içinde; * Yirmi dört tane oyun tasi * Dört tane misket ve * Bir tane zar bulunmaktadir.	Es gibt in diesem Koffer * 24 Bausteine, * vier Murmeln und * einen Würfel.	This case contains; * Twenty-four Stones, * Four Marbles and * One dice
3	Her oyun tasinin üzerinde bir tane resim mevcuttur.	Auf jedem Baustein gibt es ein Bild.	There is a picture on every stone.
4	Oyun taslari 1'den 24'e kadar numaralandirilmistir.	Die Bausteine sind von 1 bis 24 nummeriert.	The stones are numbered from one to twenty-four.
5	Oyun alaninda 24 tane çizilmis ve numaralandirilmis oyun tasi koyma alani vardir.	Im Spielfeld sind 24 Ablageplätze markiert und von 1 bis 24 nummeriert.	On the game board there are 24 marked places to put the stones on.
6	Her oyun tasi koyma alaninin önünde bir yuva mevcuttur.	Es gibt vor jedem Ablageplatz eine Mulde.	There is a hole in front of each area where you put the stones in.
7	Oyun alaninda 4 tane depo vardir.	Im Spielfeld gibt es 4 Depots.	There are four storage areas on the game board.
8	Her deponun önünde bir adet yuva vardir.	Es gibt vor jedem Depot eine Mulde.	There is a hole in front of each storage area.
9	Çantada 4 tane misket vardir.	Im Koffer gibt es 4 Murmeln.	There are four marbles in the case.
10	Misket Oyunu çantasinda bir zar bulunmaktadir.	Es gibt im Koffer einen Würfel.	There is a dice in the case of Marble Games

Expressions for the Preparation of the Game of Marbles

The activity director should use every opportunity (situation) to teach

the relevant expressions in all three languages. The preparation of the game of marbles includes plenty of occasions for speaking. The activity director has the opportunity to demonstrate many things through the game materials, the case and accessories.

Table 5

The Important Sentences for the Preparation

Nr.	Türkçe	Deutsch	English
1	Kare bir masanin etrafina otrun.	Setzen Sie sich an einen viereckigen Tisch (ca. 1 x 1 m).	Sit around a square table.
2	Oyun çantasini masanin üzerine koyun.	Legen Sie bitte den Koffer auf den Tisch.	Put the case on the table please.
3	Simdi çantayi açin.	Machen Sie jetzt den Koffer auf.	Open the case.
4	Çantanin içinden bütün oyun taslarini, misketleri ve zari çikarin ve masanin üstüne koyun.	Nehmen Sie alle Bausteine, Murmeln und den Würfel aus dem Koffer heraus und legen Sie diese auf den Tisch.	Take all the stones, marbles and the dice out of the case and put them on the table.
5	Çantayi ters çevirip masanin üstüne koyun.	Drehen Sie den Koffer um und legen Sie ihn auf den Tisch.	Turn the case around and put it on the table.
6	Oyun alaninin masanin üzerinde düz durmasini saglayin.	Achten Sie darauf, dass das Spielfeld auf dem Tisch waagerecht (flach) liegt.	Make sure that the gameboard lies flat on the table.
7	"Bosch Misket Oyunu / Murmel - Spiel / Game of Marbles" yazisi yukari baksin.	Die Schrift "Bosch Misket Oyunu / Murmel-Spiel / Game of Marbles" zeigt nach oben.	The text "Bosch Misket Oyunu / Murmelspiel / Game of Marbles" should face upwards.

8	Oyun taslarini numaralanmis alanlara yerlestirin.	Legen Sie die Bausteine auf die nummerierten Ablageplätze.	Put the stones on the numbered places
9	Misketleri depolarin önündeki yuvalara koyun.	Legen Sie die Murmeln in die Mulden vor den Depots.	Put the marbles in the holes in front of the storage areas.
10	Zari oyun alaninin ortasina koyun.	Legen Sie den Würfel in die Mitte des Spielfeldes.	Place the dice in the middle of the game board.

Expressions as Reserve

One of the most important objectives of educational games is to make students communicate with each other. However, the activity director must be thoroughly prepared. The activity director should make a chart of the detailed expression tools in three languages and should hang them up in an enlarged form.

Discussion and Recommendation

Until recently, students in Turkey chose only English as a foreign language, but today English is not a foreign language, but a language that everybody should know. The Ministry of National Education being aware of these developments in the world has taken the initiative to start lessons in German, French, Russian, Spanish and Japanese besides English. For example, in Anatolian High Schools, two languages are taught. The Higher Education Council has added second foreign language classes for 3 semesters to the foreign language teaching programs. Private educational institutions state that more than one foreign language is being taught in their schools (YÖK, 2007, pp 215-219).

The experiences with the marble games have shown that it is possible, through the usage of educational games in Turkey, to strengthen

interest in the German language and to raise the level of knowledge of the German language. Because German is offered mostly as an elective subject, the German lessons should be made more attractive and interesting to the students, for which in-service training might be necessary.

It is very important that educational games should be prepared in the light of social-pedagogical viewpoints and that they should be embedded in recreational activities, pre-school classes, primary and secondary education levels, universities and further education for teachers. The educational games should be such that they can easily be modified according to various target groups. The educational games should be prepared to be used in pre-schools to teach colors, numbers, single words and easy forms of expressions. For children of pre-school age, it is also important that they do many things with their hands.

The marbles should be too big to fit in the mouths of pre-school children. After the building of a teaching program for primary and secondary level schools, educational games should give the students the possibility to develop their communication skills with the help of dialogues and additional practices. In vocational education and the advanced education of teachers, it is important to learn how this game and other similar games can be embedded in foreign language lessons and to learn which rating value they will get in class. It is also important that teachers prepare games on their own.

In order to make the German lessons more interesting to the students and to insure that they participate in the lessons for a long time, German classes should be arranged with a method that includes elements of educational sciences and social pedagogy. Educational games are essential materials in order to apply this methodical concept of method. During the development of these educational materials, the mother tongue of the

students and their skills in a foreign language should also be taken into account. Also the age and interests of the target group should be kept in mind. Educational games should consist of basic and supplementary objects. The basic educational games should be those that can be used with different target groups with few changes. Also exercise materials should be developed for basic and supplementary games.

References

Butzkamm, Wolfgang (2007). Lesson Language German. Wörter und Wendungen für Lehrer und Schüler, [Words and Idioms for Teachers and Students]. 2. aktualisierte Auflage.Ismaning: Hueber Verlag.

Coskun, H. (2006). Oyunlarla Dil Ögretimi, Spiele im Sprachunterricht, Learning Languages Through Games, Türkçe - Ingilizce - Almanca, Ankara: CTB Yayinlari, Dagitim Siyasal Kitabevi.

Dauvillier, Chr. & Lévy-Hillerich, D. unter Mitarbeit von Herrad Meese (2004). Spiele im Deutschunterricht, [Games in German Class]. Fernstudieneinheit 28. Universität Kassel und Goethe-Institut, München: Langenscheidt.

Diem, W. (2004). Die schönsten Murmelspiele, [The Nicest Games of Marble]. moses, Spiele-Klassiker, Kempen

Erten, A. (1999). Kültürden Kültüre Oyun Çevirisi: Kesanli Ali Destani, [Game Translation from Culture to Culture: Legend of Ali from Kesan] in: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim - Tercümanlik Bölümü: Çeviribilim ve Uygulamalari, Ankara, S. 49-63

Huizinga, J. (1938; 1956). Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. [Homoludens. The Origin of Culture in Game]. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt

Parmentier, Michael (2004). in: Dietrich Benner / Jürgen Oelkers (Hrsg.) Historisches Wörterbuch der Pädagogik, [Historical Dictionary of Pedagog]. Beltz, Weinheim und Basel.

Yildirim, A. & Simsek, H. (2006).Sosyal bilimlerde nitel Arastirma yöntemleri [Qualitative research methods in social sciences]. Ankara: Seçkin Yayincilik.

YÖK (2007). Ögretmen Yetistirme ve Egitim Fakülteleri (1982 - 2007), [Teacher Training an Faculties of Education] Yüksekögretim Kurulu (Higher Education), Ankara

Aḥmad Zarrūq's *Qawā'id al-Taṣawwuf*: Style and Sources

*Dr. Ghulam Shams-ur-Rehman

Abstract

The erudite North African Aḥmad Zarrūq (d. 899/1493) authored the Qawā'id al-Taṣawwuf. This landmark of Sufi literature imparts Sufi ideology and ritual in a distinctive aphoristic style designed to appeal to the highly educated reader. The work is concisely structured. using terse language that reveals the writer's familiarity with a vast array of Islamic sciences. My essay proposes to investigate the style and sources of the Qawā'id in order to understand its nature and methodology, and to identify its proper place in the literature of Sufism..

Keywords: Aḥmad Zarrūq, *Qawā'id al-Taṣawwuf*, Sufi literature, the Shādhilīyah, North African Sufism.

Aḥmad Zarrūq was a prolific and versatile writer of his time. One can observe through the reading of his various works on different topics that he had a tremendous ability to write in simple, easy prose as well as a very complex rhetorical rhymed prose and poetry. The language of Sufi writing is usually very simple as compared to the literary rhetoric or rhyme tradition because the authors of Sufi writings aim to convey their message to the masses. Winter writes: "The Sufis wrote for simple people who were not versed either in poetry and *adab*, or in the theological and judicial sciences. They opposed the tendency to overestimate language and poetry, a fact which shows in their writing, both implicitly and explicitly."[1]

Although Zarrūq has a great command of Arabic language, he uses very simple language in his works. Winter observes that he writes in precise down to earth language.[2] But in contrast to his other writings and general Sufi literature, *Qawā'id al-Taṣawwuf* has an aphoristic style. The construction of sentences and usage of phrases are very complex. He has not used rhymed prose (*saj'*) in his works, however he uses this genre in the preface of his books as was common in his time, using *saj'* in the preface of the *Qawā'id* also. An Arabic reader can observe the beauty of his *saj'* and how he expounded his idea in a concise manner:

*Department of Islamic Studies, B.Z. University, Multan

Scanned by CamScanner

al-ḥamad li-Allāh li-'aẓīm majdihi wa-jalālihi

Praise be to God as the greatness of His Glory and Majesty mandates;

wa-al-ṣalāt wa- al-taslīm 'alā sayyidinā Muḥammad wa-ālihi

and prayers and peace be upon our Liegelord Muḥammad and his kinsfolk.

wa-ba'd: fal-qaṣd bi-hadhā al-mukhtaṣar wa-fuṣūlihi

Now then, the aim of this short work and its subsections

tamhīd qawā'id al-taṣawwuf wa-uṣūlihi

is to present the principles of Sufism and its foundations,

'alā wajh yajma' bayna al-sharī'ah wa-al-ḥaqīqah

in a way that marries the sacred law with reality,

wa-yaṣil al-uṣūl wa-al-fiqh bil-ṭarīqah

and integrates the theological sciences and jurisprudence with the spiritual path.

wa-'alā Allāh a'tamid fī taysīr mā aradt

And I rely upon God to facilitate what I have desired,

wa-ilayhi astanid fī taḥqīq mā qaṣadt

and I seek His support in realizing this goal that I have set;

wa-huwa ḥasbunā wa-ni'm al-wakīl

He is our Sufficiency, and what a great Trustee is He!

thumma aqūl:[3]

Then I say:[4]

Qawā'id is written for a well-versed highly educated man who knows the fundamental discourse of Islamic studies and has a profound knowledge of the Sufi tradition. It is a highly condensed book in which the author quotes verses, Prophetic traditions and Sufi sayings without proper citation and references. The fragments of sayings are used without referring to the details of the context. The reader has to consult the original books to understand the complete meaning of the text. The text of *Qawā'id* contains ambiguous use of reflexive pronoun in many places. Zaineb Istabadi writes: "While Zarrūq draws heavily on the sayings of *shaykhs* and jurists in order to make a point, he does not identify his sources in the accepted fashion...that

Scanned by CamScanner

is to say, there are no *isnād*, or chains of transmission, given in the text. All of this would seem to indicate that the work was written for his own disciples, who were already familiar with the master's sources. The legendary ambiguity of the "attached returning pronoun" (*al-ḍamā'ir al-muttaṣil al-'ā'id*) makes a comprehension of the *shaykh*'s whole conceptual scheme a necessary prerequisite for deducing the meaning of many particular phrase."[5] It can be concluded that *Qawā'id* was written for a highly learned scholar and it needed elaboration for common people to grasp.

Sources Used in *Qawā'id al-Taṣawwuf*:

The material of *Qawā'id* is derived from different sources. Some references and insights are taken from earlier Sufis and jurists whilst others have been taken from the teachers and contemporaries of the author. For better understanding, the sources of this book can be divided into three basic categories:

I- Shādhilī Sufi literature

II- Mālikī legal literature

III- Other divergent sources

I- Shādhalī Sufi Literature

The edifice and skeleton of this book is based upon the literature of the Shādhilī order. The founder of the Shādhilīyah, Abū al-Ḥasan al-Shādhilī (d. 656/1258) and his successor Abū al-'Abbās al-Mursī (d. 686/1288) did not write any book or treatise on Sufism. However, they composed some litanies, some of which are still in circulation such as *Ḥizb al-Baḥr* (Litany of the Ocean)[6] and *Ḥizb al-Anwār* (Litany of Lights). Imām al-Būṣīrī (d. 694/1295), a disciple of al-Mursī, composed poems in the praise of the Prophet. These poems are very popular not only in the Shādhilī circles, but across the Muslim world, particularly his *Qaṣā'id al-Burdah* and *Hamzīyah*. Ibn 'Aṭā' Allāh was the successor of al-Mursī. He wrote many works explaining the basic doctrines of the order and preserved the legacy and teaching of his masters. His books *Kitāb al-Tanwīr fī Isqāṭ al-Tadbīr*, *al-Ḥikam*, and *Laṭā'if al-Minan* are central for understanding the teachings and methods of the Shādhilīyah.

Scanned by CamScanner

Sufism flourished among the jurists and traditionalist during the Marīnid Rule. Jurists and traditionalists sought to understand Sufi wisdom and integrated it into the mainstream of Islamic sciences.[7] Kugle writes: "Recent scholarship on Islamic saints has taken into account the important role of Sufis who are also jurists or *ḥadīth* scholars. Vincent Cornell has documented the important interactions between these two fields; not only were there many prominent Sufis who were also jurists, but many jurists contributed to the preservation of saintly narratives and reputations through the composition of hagiographies. Cornell has noted that the advent of *uṣūlī* methodology in jurisprudence sparked a major fluorescence at once intellectual and devotional and often in the protest against dynastic political power. He argued that the judicial Sufis, or *usūlī* Sufis as they can be called, contributed in important ways to developing paradigms for sainthood in Moroccan urban spaces."[8]

Ibn ʿAbbād (d. 1332/1390), Yaḥyā al-Sarrāj (d. 803/1401), Ibn Sakkāk (d. 818/1415), and Abū ʿAbd Allāh al-Qūrī (d. 872/1467) were the central figures of this tradition in the Maghrib. According to Kenneth Honerkamp, ʿAbd al-Nūr al-ʿImrānī, the writer of *Taqyīd fī Tarjamat Aḥwāl al-Shaykh Abī al-Ḥasan ʿAlī bin ʿAbd Allāh al-Shahīr al-Shādhilī* (*The Record of the Biography and Spiritual States of Abū al-Ḥasan al-Shādhilī*), was the first person who introduced al-Shādhilī to the Maghrib. Then his students Ibn ʿAbbād, Yaḥyā al-Sarrāj and Ibn Sakkāk spread the teachings of the Shādhilīyah in the Maghrib and Andalusia. Ibn Sakkāk was the first Moroccan author to mention by the name the *ṭarīqah* Shādhilīyah in Morocco, he was also the first to ascribe the appellation of Shādhilī to Ibn ʿAbbād. His book *Kitāb al-Aṣālīb*, is an exposition of the essential principles, as Ibn Sakkāk perceived it, of Islamic spirituality: the abandonment of all claims to strength or personal capability (*atabarrī min al-ḥawl wa-al-quwwah*). Ibn ʿAbbād composed a commentary of *al-Ḥikam* of Ibn ʿAṭāʾ Allāh upon the request of Yaḥyā, who was also the recipient of the greater portion of the correspondence that comprises the two collections of the letters of Ibn ʿAbbād.[9]

In Zarrūq's time, Abū al-Qāsim Abū ʿAbd Allāh al-Qūrī was the leader of the

Scanned by CamScanner

juridical Sufis as well as the *qaḍī* of Fez and *khaṭīb* in Jāmi' al-Qarawiyyīn. Zarrūq claims that al-Qūrī was his first spiritual mentor and he taught him the books of Ibn 'Aṭa' Allāh.[10]

Kugle writes about the circle of al-Qūrī: "In al-Qūrī circle, Usuli Sufis were moving beyond this participation in wider Sufi communities; the Usuli Sufi of Fez were building a distinctive Sufi community unto themselves (along with those in Maknes and Sale where the Marinid dynasty also build *madrasas*). In this context, they moved toward defining a type of saint particular to their own community: a saint who not only had jurists as devotees and allies, but a saint who was himself a jurist. This mode of sainthood stood out in particular relief to Zarrūq, who perceived in al-Qūrī its zenith. Zarrūq later would commit to paper the contours of this mode of sainthood in sharply defined ways, and commit himself to embodying its ideals."[11]

Zarrūq was a *faqīh* by training and temperament, formulating coherent arguments and making from general principles, defining Sufism based on interiorized morality, based on application of the divine law. He saw *fiqh* and *taṣawwuf* as complementary aspects of the *ṭarīqah*. These two elements, a tendency to systemize, and the integral view of *fiqh* and *taṣawwūf* led Zarrūq to a concise enumeration of the *qawā'id* of Sufism. These *qawā'id* show the extent to which Zarrūq was influenced by earlier Shādhilī Sufis, and from it one may discern the effect of this influence on the Shādhilīyah in the following centuries.

II- Mālikī Legal Literature

The realm of Sufism is spiritual and is concerned with the purification of the heart and refinement of intention and it is not confined to any particular school of thought or sect. The claim of the Shādhilīyah Sufi order is not different from other Sufi orders in this respect. However the region where it thrived and developed was highly influenced by Mālikism. The whole Maghrib from Andalusia to Libya was dominated by Malikism. Abū al-Ḥasan al-Shādhilī, the founder of this order, was also an expert of Mālikī jurisprudence. Victor Danner writes: "Although it is not surprising that the origin of Shādhilism, in Tunis, were under the governance of

Scanned by CamScanner

Malikism, it may come as a surprise to learn that the second centre of the order, Alexandria, was likewise a stronghold of Mālikī jurisprudence in Egypt...The Ayyūbids built *madrasahs* in the city for the teaching of Malikism, and great authorities in the *madhhab* were to be found in the city, some of whom, like Ibn al-Ḥājib (d. 646/1248) or Ibn al-Munayyir (d. 283/1285), were actually disciples of Shaykh Abū al-Ḥasan al-Shādhilī."[12]

Ibn ʿAṭāʾ Allāh, the main preserver of Shādhilīyah legacy, was also considered the leader of the Mālikī school of thought at the time. Later Shādhilī Sufis were also mainly associated with Mālikism. However the impact of the Shādhilīyah can be observed on the jurists of other schools of law. Al-Shādhilī himself attracted many leading scholars of Egypt like al-Mundhirī (d. 656/1258), an eminent Shāfiʿī traditionalist, and ʿIzz al-Dīn b. ʿAbd al-Salām al-Shāfiʿī (d. 660/1262), a prominent Shāfiʿī jurist.[13]

Being a jurist of the Mālikī school of thought, Zarrūq composed many commentaries on the books of Mālikī jurisprudence and he referred mainly to Mālikī jurists in the *Qawāʿid*. However he revered all jurists of the four Sunnī schools of law. He writes: "Every discipline had its leaders and experts whose supremacy in knowledge and piety was recognized, such as Mālik, al-Shāfiʿī, Aḥmad and al-Nuʿmān in jurisprudence."[14]

He consistently praises the teaching of Imām Mālik and gives him special respect, preferring his opinion and juridical interpretation over others. He records the legal opinion of Suḥnūn that only the juridical judgment or legal opinion of the Mālikī school of thought would be acceptable and valid in the Maghrib.[15] He states that Sufism is of various kinds, and the Sufism of the jurist is outlined in the *Madkhal* of Ibn Ḥājj[16] which is a representative book of Mālikī jurisprudence.

He made some reference to Shāfiʿī and Ḥanbalī jurists, but he did not cite any Ḥanafī jurists in the *Qawāʿid*. It can be concluded that the material of the *Qawāʿid* regarding juridical interpretation is derived primarily from the books of Mālikī jurisprudence.

Scanned by CamScanner

III- Other Divergent Sources:

Apart from Mālikī and Shādhilī literature, the material which has been utilized in *Qawā'id* is mainly comprised of Qur'ānic verses, *hadīth* literature, the sayings and writings of the classical and North African Sufis. He recorded some insights of, and information about his contemporary Sufi masters. In some cases, the *Qawā'id* is the sole source of this kind of information. After an examination of the *Qawā'id*, it can be concluded that Zarrūq may not have been profoundly acquainted with the eastern tradition of Sufism, which would explain why he does not cite other than the works of classical Sufis and al-Ghazālī , al-Jīlānī and al-Suhrawardī.

3- The Names of People Mentioned in the *Qawā'id*.

Zarrūq's struggle to fuse juridical rectitude with Sufi devotion demands a comprehensive and analytical study in the field of Sufism and jurisprudence. The *Qawā'id* is the best example of this kind of work. It is an abridged and condensed work filled with sayings of Sufis and jurists. Brief biographical notes of these scholars have been made in the annotated text. The people cited in the book can be classified in three groups: 1. Sufis, 2- Jurists, 3- Traditionalists and Exegetes

The Sufis cited in this book can be classified further into three groups: classical Sufis, Western Sufis and Eastern Sufis. The term classical Sufis denotes all of the Sufis of the first four centuries of Islam. The term Western Sufis is employed for the Sufis of Africa and Andalusia, to differentiate them from the Sufis of the East, that is, the eastern part of the caliphate because of their specific traditions and Sufi orders. A list of these peoples has been prepared to understand the sources of the author, and the authentication of his *isnād*. They are as follows:

1- Classical Sufis:

1- 'Abd Allāh b. al-Mubārak, 2- Abū Ḥamzah, 3- Abū Nu'aym, 4- Abū Sulaymān al-Dārānī, 5- Abū 'Uthmān, 6- Al-Aswad al-Aqṭa', 7- Al-Aykī al-'Ajmī, 8- Bishr al-Ḥāfī, 9- Fuḍayl b. al-'Ayāḍ, 10- Al-Ḥallāj, 11- Ḥārith al-Muḥāsibī, 12- Ḥasan al-Baṣrī, 13- Ibn al-Jallā', 14- Ibn Najīd, 15- Ibn Sīrīn, 16- Ibn Dhī Sikīn, 17-

Scanned by CamScanner

Al-Jarīrī, 19- Al-Junayd Abū al-Qāsim, 20- Al-Kharrāz, 21- Khayr al-Nassāj, 22- Al-Khawwāṣ, 23- Maʿrūf al-Karkhī, 24- Mūsā al-Kāẓim, 25- Al-Nūrī, 26- Al-Qushayrī, 27- Sahl Tustarī, 28- Shiblī, 29- Sarrī al-Saqṭī, 30- Sufyān al-Thawrī, 31- ʿUmar b. ʿAbd al-ʿAzīz, 32- Yūsuf b. al-Ḥusayn

2. Western Sufis

1- Al-ʿAfīf al-Tilmisānī, 2- Abū al-ʿAbbās al-Ḥaḍramī, 3- Abū al-ʿAbbās al-Mursī, 4- Abū al-Ḥasan al-Shādhilī, 5- Abū Isḥāq al-Tujībī, 6- Abū Madyan, 7- Abū Muḥammad al-Mirjānī, 8- Abū Yaʿzā', 9- Abū Yūsuf al-Dahmānī, 10- Aḥmad Ibn ʿĀshir, 11- Aḥmad Ibn Jaʿfar al-Bastī, 12- Al-Bilālī, 13- Al-Būnī, 14- Ibn ʿAbbād, 15- Ibn Abī Jammrah, 16- Ibn al-ʿArabī al-Ḥātimī, 17- Ibn ʿArīf, 18- Ibn ʿAṭā' Allāh al-Iskandarī, 19- Ibn al-Bannā', 20- Ibn al-Fāriḍ, 21- Ibn Mashīsh, 22- Ibn Sabʿīn, 23- Al-Qūrī, 24- Al-Shushtarī

3. Eastern Sufis:

1- ʿAbd al-Qādir al-Jīlānī, 2- Abū ʿAbd al-Raḥmān al-Sulamī, 3- Abū al-Najīb Ḍiyā' al-Dīn ʿAbd al-Qāhir al-Suhrawardī, 4- Muḥammad al-Ghazālī

2. Jurists:

1- Abū Isḥāq al-Shāṭibī, 2- Aḥmad b. Ḥanbal, 3- Al-ʿAnbarī, 4- Ibn Al-Fākihānī, Tāj al-Dīn, 5- Al-Harawī, 6- Ibn ʿAbd al-Salām , 7- Ibn Abī Zayd al-Qayrawānī, 8- Ibn al-ʿArabī al-Mālikī, 9- Ibn Fawrak, 10- Ibn Ḥabīb, 11- Ibn al-Ḥājj, 12- Ibn Ḥazm, 13- Ibn Kātib, 14- Ibn Mālik, 15- Ibn Mujāhid, 16- Ibrāhīm b. Saʿd, 17- Al-Layth, 18- Mālik b. Anas, 19- Al-Maqdisī, Abū al-Ḥasan ʿAlī al-Lakhmī, 20- Muḥammad b. Idrīs al-Shāfiʿī, 21- Qarrāfī, 22- Ṣāliḥ b. Aḥmad b. Ḥanbal, 23- Saḥnūn, 24- Sulaymān b. Yasār, 25- Al-Ṭurṭūshī

3. Traditionalists and Exegetes

1- Al-Ḥākim, 2- Ibn Aḥlā', 3- Ibn al-Athīr, 4- Ibn Ḥayyān , 5- Ibn Ḥibbān, 6- Ibn al-Jawzī, 7- Ibn al-Madīnī, 8- Ibn Mahdī, 9- Tirmidhī, 10- Muḥammad b. Ismāʿīl al-Bukhārī, 11- Al-Mundhirī, 12- Muslim b. al-Ḥajjāj.

4- The Books Mentioned in the *Qawāʿid*

Zarrūq consulted a plethora of literature of Islamic sciences in order to construct the

Scanned by CamScanner

edifice of the *Qawā'id*. There are forty one books mentioned in the *Qawā'id*, out of them twenty eight are about Sufism and remaining are of *ḥadīth*, *fiqh* ,*tafsīr*, and *sīrah*. Their detail is as follows:

Sufism:

1- *Ādāb al-ʿĀlim wa-al-Mutaʿallim*, Abū Nuʿaym al-Aṣfahānī (d. 656/1258), Qa. 191

2- *Aḥzāb* , Abū Muḥammad ʿAbd al-Ḥaqq Ibn Sabʿīn al-Ashbaylī (d. 669/1270), Qa. 108

3- *Aḥzāb*, Abū al-Ḥasan ʿAlī b. ʿAbd Allāh al-Shādhilī (d. 656/1258), Qa. 108

4- *Aḥzāb*, Abū Zakariyā Yaḥyā b. al-Sharf al-Nawwawī (d. 676/1277), Qa. 108

5- *Al-Azkār*, Ibn al-ʿArabī al-Mālikī, (d. 386/996) Qa. 67

6- *Dalā'il al-Khayrāt*, Abū ʿAbd Allāh Muḥammad b. Sulyamān al-Jazūlī (d. 870/1465) Qa. 119

7- *Futūḥāt al-Makkīyah*, Abū Bakr Muḥyī al-Dīn Muḥammad Ibn al-ʿArabī al-Ḥātimī, (d. 638/1240), Qa. 214

8- *Al-Ḥikam al-ʿAṭā'īyah*, Abū al-Faḍl Ibn ʿAṭā' Allāh al-Iskandarī (d.709/1309), Qa. 18

9- *Ḥilyat al-Awliyā'*, Abū Nuʿaym Aḥmad b. ʿAbd Allāh al-Aṣfāhānī(d. 430/1038), Qa. 3

10-*Iḥyā' ʿUlūm al-Dīn*, Abū Ḥāmid Muḥammad al-Ghazālī (d. 505/1111), Qa. 59, 70, 75, 88, 145, 157, 214

11-*Kitāb Mawāqif al-Ghāyāt fī Asrār al-Riyāḍiyāt*, Abū ʿAbbās Aḥamad al-Būnī (d. 622/1225), Qa. 59

12-*Al-Maḍnūn bihi ʿalā Ghayr Ahlihi*, Abū Ḥāmid Muḥammad al-Ghazālī (d. 505/1111), Qa. 214

13-*Maḥāsin al-Majālis*, Abū ʿAbbās Aḥmad Ibn al-ʿArīf (d. 526/114), Qa 172.

14-*Manāzil al-Sā'irīn ilā al-Ḥaqq al-Mubīn*, known as *Maqāmāt al-Harawī*, Abū Ismāʿīl ʿAbd Allāh b. Muḥammad al-Anṣārī al-Harawī (d. 481/1089), Qa. 172

Scanned by CamScanner

15-*Miftāḥ al-Fallāḥ*, Ibn ʿAṭāʾ Allāh al-Iskandarī (d. 709/1309), Qa. 115

16-*Miftāḥ al-Saʿādah*, Abū ʿAbbās Aḥamad Ibn al-ʿArīf (d. 526/114), Qa. 41

17-*Miʿrāj al-Sālikīn*, Abū Ḥāmid Muḥammad al-Ghazālī, (d. 505/1111), Qa. 214

18-*Minhāj al-ʿĀbidīn*, Abū Ḥāmid Muḥammad al-Ghazālī (d. 505/1111), Qa. 59

19-*Al-Munqidh min al-Ḍalāl*, Abū Ḥāmid Muḥammad al-Ghazālī (d. 505/1111), Qa. 214

20-*Al-Nafkh wa-al-Taṣwīyah*, Abū Ḥāmid Muḥammad al-Ghazālī (d. 505/1111), Qa. 214

21-*Qūt al-Qulūb*, Abū Ṭālib al-Makkī (d. 386/996), Qa. 59, 70, 75, 214

22-*Al-Rasāʾil al-Ṣughrā*, Abū ʿAbd Allāh ibn ʿAbbād al-Rundī (d. 792/1389), Qa. 47

23-*Al-Risālah al-Qushayrīyah*, Abū al-Qāsim ʿAbd al-Karīm al-Qushayrī (d. 465/1072) Qa. 59, 69

24-*Sirāj al-Murīdīn*, Abū Bakr Muḥyī Dīn Muḥammad Ibn al-ʿArabī (d. 638/1240), Qa. 47, 59,

25-*Tāj al-ʿArūs al-Ḥāwī li-Tahdhīb al-Nufūs*, Abū al-Faḍl Ibn ʿAṭāʾ Allāh al-Iskandarī (d. 709/1309), Qa. 73, 96

26-*Talbīs al-Iblīs*, Abū al-Faraj ʿAbd al-Raḥmān al-Jawzī (d. 597/1201), Qa. 211

27-*Al-Tanbīh*, Abū ʿAbd Allāh Ibn ʿAbbād al-Rundī (d. 792/1389), Qa. 59

28-*Al-Tanwīr*, Abū al-Faḍl Ibn ʿAṭāʾ Allāh al-Iskandarī (d. 709/1309), Qa. 74, 101, *khātimah*

Ḥadīth:

29-*ʿĀriḍat al-Akhwadhī*, al-Qāḍī Abū Bakr Muḥammd b. ʿAbd Allāh Ibn al-ʿArabī (d. 543/1148) Qa. 109

30-*Al-Muwaṭṭāʾ*, Abū ʿAbd Allāh Mālik b. al-Anas (d. 179/785) Qa. 108

31-*Al-Ṣaḥīḥ al-Jāmiʿ*, Muḥammad b. Ismāʿīl al-Bukhārī, (d. 250/870) Qa. 186

32-*Al-Sunun al-Tirmidhī*, Muḥammad b. ʿIsā al-Tirmidhī (d. 279/1398), Qa. 89

Scanned by CamScanner

33-*Al-Targhīb wa-al-Tarhīb*, Abū Muḥammad ʿAbd al-ʿAzīz al-Mundhirī (d. 656/1258), Qa. 119

Fiqh.

34-*Al-Anwār al-Barūq fī Anwāʿ al-Furūq* known as *Qawāʿid al-Qarāfī*, Aḥmad b. Idrīs al-Qarāfī al-Miṣrī (d. 684/1258), Qa. 47

35-*Madkhal al-Sharaʿ al-Sharīf*, Abū ʿAbd Allāh Muḥammad Ibn al-Ḥājj al-Mālikī al-Fāsī (d. 737/1336), Qa. 59, khātimah

36-*Al-Mudawwanah al-Kubrā fī Furūʿ al-Mālikīyah*, Abū ʿAbd Allāh Ibn al-Qāsim al-Mālikī (d. 191/ 814), Qa. 128

37-*Al-Risālah al-Qayrawānī*, Abū Muḥammad ʿUbayd Allāh b. Abī Zayd al-Qayrawānī (d. 386 or 390/996 or 1000), Qa. 50

38-*Al-Taḥrīr wa-al-Tajbīr fī al-Risālah al-Qayrawānī*, ʿUmar b. ʿAlī b. Sālim al-Lakhmī al-Iskandarī al-Mālikī khown as Ibn al-Fākihānī (d. 731/1330) Qa. 126

Tafsīr.

39-*Al-Baḥr al-Muḥīṭ*, Abū Ḥayyān al-Andalusī (d. 745/1344), Qa. 211

40-*Al-Naḥr* (*Mukhtaṣar al-Baḥr*), Abū Ḥayyān al-Andalusī (d. 745/1344), Qa. 211

Sīrah.

41- *Al-Iktifāʾ fī Maghāzī Rasūl Allāh wa-al-Thalāthah al-Khulafāʾ*, Abū al-Rabīʿ Sulaymān b. Mūsā al-Kalāʿī (d. 634/1236), Qa. 145

Adherence to a terse and pithy style meant that the composer of the *Qawāʿid* often neglected to cite fully the divergent sources upon which he drew. Zarrūq recommends to his readers the works of al-Muḥāsibī, Suhrawardī, Ibn ʿAṭāʾ Allāh al-Iskandarī, Ibn Abī Jamrah and Ibn Ḥājj, while suggesting that they avoid authors like Muḥyī al-Dīn Ibn al-ʿArabī and Ibn Sabʿīn. However, this list of authors cannot represent a complete bibliography. Zarrūq clearly has not seen fit to mention all of his source materials.

The aphoristic style of the *Qawāʿid al-Taṣawwuf* would have been familiar to an advanced student of Sufism, since the use of maxims was a convention employed in

Scanned by CamScanner

treatises on the Islamic sciences. However, the succinctness of the work may well have confused beginners, and even posed problems for advanced readers. As a North-African Shādhilī Sufi, Zarrūq relied upon the literature of the Shādhilīyah and other North African Sufi schools. Similarly, due to his adherence to the Mālikī school of law, he derived most of his legal references from the books of Mālikī jurisprudence. We may also note that Zarrūq was not well-informed about Sufi traditions of the so-called "eastern part" of the Caliphate or of South Asia. Therefore it can be concluded that his main source of Sufi concepts are the earlier Shādhilīs while he relied upon the Mālikī sources for juridical interpretation. Consequently, one may observe that the reception and impact of *Qawā'id* was prevalent mainly in Shādhilī circles, although it later attracted the attention of scholars across the Muslim world because of its distinctive style and sound sources.

Scanned by CamScanner

References

[1] Winter, Michael, *Society and Religion in Early Ottoman Egypt, Studies in the Writing of 'Abd al-Wahhāb al-Sha'rānī*, (New Brunswick, USA: Transaction Books, 1982), p. 27

[2] Winter, Michael, *Society and Religion*, p. 27

[3] Zarrūq, *Qawā'id al-Taṣawwuf*, ed. Ghulam Shams-ur-Rehman, (A Critical Edition of *Qawā'id al-Taṣawwuf* with Introduction, unpublished PhD dissertation, IAIS, University of Exeter, 2010), Qa: 42, vol. 2, p. 2

[1] Zarrūq, *Qawā'id al-Taṣawwuf*, translated by: Ghulam Shams-ur-Rehman, and Abdul Karim Kocsenda, (unpublished), p. 2

[5] Istrabadi, Zainab S., *The Principles of Sufism (Qawā'id al-Taṣawwuf): An Annotated Translation with Introduction*, (PhD dissertation, submitted in the Department of Near Eastern Languages and Cultures, Indiana University, April 1988), pp. 31, 32

[6] Zarrūq composed a commentary of *Ḥizb al-Baḥr*, *cf. Sharḥ Ḥizb al-Baḥr*, ed. al-Mazīdī, Aḥmad Farīd al-Shaykh, (Cairo: Dār Jawāmi' al-Kalam, n.d.)

[7] Cornnell Vincent J, *Realm of the Saint: Power and Authority in Moroccan Sufism*, (University of Texas Press: 1998), pp. 130-132

[8] Kugle, Scott, 'Aḥmad Zarrūq and his South –Asian Fellowers', in *Une Voie Soufi dans le monde la Shādhilīyah*, ed. Eric Geoffroy, Paris: Maisonneuve et Larose: Espace du temps présent; (Casabalanca: Aini Bennai, 2005), pp. 181-201, at p. 182; for details *cf.*: Cornell Vincent J, *Realm of the Saint*, pp. 63-92

[9] Honerkamp, Kenneth, 'A Biography of Abū al-Ḥasan al-Shādhilī dating from the Fourteenth Century', in Eric Geoffroy (ed), *Une Voie Soufi dans le monde la Shādhiliyya*, (Paris: Maisonneuve et Larose: Espace du temps présent; (Casabalanca: Aini Bennai, 2005), pp. 73-87 at pp. 73-75

[10] Zarrūq, *al-Kunnāsh*, ed. Khushaym, 'Alī Fahmī, (Miṣrātah, Lībīyā: Maktabat al-Zarrūqīyah, 1980), pp. 24, 25, 38 , 39

[11] Kugle, 'Aḥmad Zarrūq', p. 182

[12] Danner, Victor, 'The Shādhiliyyah and North African Sufism', in *Islamic Spirituality: Manifestations*, ed. Seyyed Hossein Nasr, (London: SCM Press, 1991), p. 35

[13] Danner, Victor, 'The Shādhiliyyah and North African Sufism, p. 28

[14] Zarrūq, *Qawā'id al-Taṣawwuf*, ed. Ghulam Shams-ur-Rehman, (A Critical Edition of *Qawā'id al-Taṣawwuf* with Introduction, PhD dissertation, IAIS, University of Exeter, 2010), Qa: 42, vol. 2, p. 36

[15] Zarrūq, *Qawā'id*, Qa: 44, vol. 2, p. 39.

[16] Zarrūq, *Qawā'id*, Qa: 59, vol. 2, pp. 59, 60.

Scanned by CamScanner