جرنل آف ریسرچ (اردو)

فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک سٹڈیز

شمارہ ۱۷ | ISSN. 1726-9067 | جون ۲۰۱۰ء

کیٹیگری "Y" ہائر ایجوکیشن کمیشن

شعبۂ اردو

بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

Web Site: www.bzu.edu.pk

ترتیب

۱۔	محمد حسین آزاد: جنوں اور رسائلِ جنوں ڈاکٹر تبسم کاشمیری	۱
۲۔	آزاد کا تذکرۂ علماء ڈاکٹر رشید امجد	۲۳
۳۔	انٹرمیڈیٹ کے طالب علموں کی سماجی، ثقافتی اور لسانی تربیت میں 'سرمایہ اُردو' کا کردار محمد سلیمان اطہر، ڈاکٹر انوار احمد	۳۱
۴۔	قومی تشخص میں سندھی زبان کا کردار ڈاکٹر یوسف خشک	۵۵
۵۔	اُردو غزل کی مقبول بحریں زبیر خالد، ڈاکٹر روبینہ ترین	۶۳
۶۔	ابنِ خلدون اور فکرِ جدید ڈاکٹر محمد شفیق بھٹی / ڈاکٹر شہناز اختر	۷۷
۷۔	اُردو نثر میں طنز و مزاح کی روایت اور ترقی پسند مصنّفین ڈاکٹر عظمیٰ فرمان فاروقی	۹۷
۸۔	عابد صدیق کی شعری خصوصیات صائمہ کوثر، ڈاکٹر شفیق احمد	۱۰۵
۹۔	اُردو آپ بیتی کی روایت، اُسلوب اور اوّلین نقوش ایک تحقیقی جائزہ اطہر قسیم	۱۳۷

۱۰۔ سعودی عرب میں اُردو شاعری ۱۴۵
ڈاکٹر امتیاز بلوچ
۱۱۔ مختار صدیقی کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ ۱۵۳
حمیرا اشفاق
۱۲۔ 'ہیر' دیس پنجاب کی انٹی گونی ۱۷۳
حماد رسول
۱۳۔ مکاتیبِ رشید احمد صدیقی کا اُسلوبیاتی مطالعہ ۱۸۳
محمد الرحمان
۱۴۔ احمد ندیم قاسمی کی کہانی ''الحمدللہ'' ایک ساختیاتی مطالعہ ۱۹۷
ڈاکٹر آسمان بیلن اوزجان

محمد حسین آزاد: جنوں اور رسائلِ جنوں

ڈاکٹر تبسم کاشمیری*

Abstract:

Muhammad Hussain Azad experienced a particular state of mind in the last 20 years[1890-1910],which is called the period of insanity,but during this period he penned down 94 scripts.In this article a critic and historian of Urdu literature has brilliantly highlighted some of the factors and sources which kept private world of this genius over his public world.If it was a paranoid,which unleashed unending hullucinations and delusions to the mind of this gifted writer of Urdu.In the opinion of Dr.Tabassum it is creative expression of Azad which provided exhaust to the writer.

'سپاک ونماک' ہو یا 'فلسفۂ الٰہیات'۔ دورِ جنوں کے ان رسائل میں ایک نیا انسان اور ایک نیا آزاد برآمد ہوا ہے جو آبِ حیات، دربارِ اکبری اور سخندانِ فارس کے آزاد سے مختلف ہے۔ 'آبِ حیات' کا بے مثل انشا پرداز ادب و شعر، تہذیب و ثقافت اور تاریخ کے رچاؤ سے جدید کلاسیکی اسلوب کی ان نادر صورتوں کا مظاہرہ کرتا ہے جن میں اس کا اسلوب تہذیبی اور شعری کشف کے امتزاج کی ارفع شکلوں کو پیش کرتا ہے۔ مگر جنوں کی رو چلنے سے اس کی نادر انشا پردازی کا رنگ یک دم مختلف ہونے لگتا ہے۔ شعور کی وہ رو جو آزاد کی انشا پردازی کا رنگ و آہنگ تشکیل دینے پر مامور رہتی تھی اب خاموش ہو جاتی ہے۔ اور یہ ادبی کاوشیں سرد پڑ جاتی ہیں۔

'سپاک ونماک' کا مسئلہ کشف و وجدان کا مسئلہ ہے۔ 'آبِ حیات' کشف و وجدان کے تجربے سے محروم رہی تھی جب کہ 'سپاک ونماک' کشف و وجدان کے تجربے کی چیز ہے۔ جس تجربے سے وہ اپنی نارمل زندگی میں سفر نہ کر سکے تھے دورِ جنون میں یہ تجربہ ان کا ہاتھ تھام لیتا ہے۔ عقب سے برآمد ہونے والی یہ قوت عالمِ جنون کے تخلیقی تجربہ میں نہایت اہم کردار ادا کرتی ہے۔

اپنی نارمل زندگی کے تخلیقی ایام میں ان کی دلچسپی کا مرکز شعر و ادب، تاریخ اور لسانیات کی دنیا تھی۔ فلسفہ

* ۷-۸۵ سٹریٹ نمبر ۶، ڈی ایچ اے، لاہور۔

ان کا موضوع کبھی نہ بن سکا تھا۔ مگر عالمِ جنون کی رو میں بڑی تبدیلی یہ نظر آتی ہے کہ وہ شعروادب سے گزر کر فلسفہ کی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں اور جس طرح سے وہ فلسفیانہ افکار بیان کرتے ہیں اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ نارمل حالت میں وہ ان افکار سے گہری دلچسپی رکھتے ہوں گے اگر چہ انہوں نے تحریری طور پر ان موضوعات پر لکھا نہ تھا تاہم جنون میں ان موضوعات کو اپنا مرکز کیوں بنالیا گیا اس پر غور وفکر کی ضرورت ہے۔ فلسفہ ان کے لیے ترفع کی جولان گاہ بن گیا تھا۔ فلسفیانہ اذکار، مسائل اور افکار کا اظہار کر کے وہ جس تخلیقی عمل سے گزرتے تھے اس سے ان کی زخمی روح کو سکون پہنچتا تھا۔ کبھی کبھی میں جنون کے رسائل پڑھ کر یہ سوچتا ہوں کہ اگر آزاد پر تخلیقی اظہار کے لیے یہ دریچہ وا نہ ہوتا تو ان کی ذہنی حالت کیا ہوتی؟ تخلیقی عمل رُک جانے سے وہ بدترین جنوں کا شکار ہو سکتے تھے۔ ان کی شخصیت گھٹن کے سبب شکست وریخت کی نذر ہو سکتی تھی اس لیے تخلیقی اظہار اور کشف ووجدان کی دنیا ان کے لیے ازبس شفا بخش ثابت ہوئی تھی۔ یہ دنیا زخمی شخصیت پر مرہم لگاتی تھی۔ تخلیقی اظہار ذات کے حبس سے نجات دلوا کر ان کے لیے انخلا (Exhaust) مہیا کرتا تھا۔ انخلا کی صورت بنتے ہی کے باعث آزاد ایک طویل عرصہ تک جنون اور نیم جنون کی حالت کا سامنا کرنے کے قابل ہو سکے تھے۔

عالمِ جنون کے رسائل کا اسلوب بالکل نارمل ہے۔ زبان و بیان میں کوئی سقم نہیں ملتا۔ اسلوب کا منطقی ربط مسلسل برقرار رہتا ہے۔ یہ ایک صاحبِ فہم انسان کی نارمل تحریر نظر آتی ہے۔ جو عام انسانوں کی طرح اپنی سوچ کا اظہار کر رہا ہے۔ صرف ونحو کا نظام مستحکم رہتا ہے۔ تحریر کو پڑھتے ہوئے شائبہ بھی نہیں ہوتا کہ لکھنے والا جنون کی منزل سے گزر رہا ہے۔ البتہ رسائل کے متون میں جنون یا ذہنی آشوب کی نشان دہی آسانی سے کی جا سکتی ہے۔

صوفیا کے ہاں کشف ووجدان اور عالمِ سُکر کی نادر صورتیں ملتی ہیں۔ سُکر کا روحانی تجربہ خارجی عوامل سے انقطاع کے بعد ذات کے اندر ہی اندر چلنے کا سفر ہے۔ یہ نہایت عمیق اور گم گشتہ ذات کی منزل ہے۔ جہاں سے واپسی تک صوفی ایک مختلف دنیا میں موجود رہتا ہے۔ مگر سُکر کی حالت کا تجربہ مکمل کرنے کے بعد 'صحو' کی حالت میں واپسی ہوتی ہے۔ اور دنیا معمول پر نظر آنے لگتی ہے مگر آزاد سُکر کی حالت میں جاتے تھے تو ان کی واپسی بھی ہوتی تھی مگر واپسی پر دنیاوی معمولات کا سلسلہ جو صحو کی حالت ہے عارضی ہوتا تھا کسی وقت بھی وہ جنوں کی رو میں بہنے لگتے تھے۔

ابنارمل سائیکولوجی کے ماہرین اکثر مریضوں کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ جنون کی حالت میں خود کو کوئی بڑا رہنما، پیغمبر یا کوئی بڑا انسان سمجھنے لگتے ہیں۔ آزاد کے ہاں بھی یہ صورتِ حال ملتی ہے۔ 'سپاک ونماک' اسی نوعیت کا ایک تخلیقی تجربہ ہے۔ اپنی ذات کو وہ بے حد اہم سمجھتے تھے۔ تحریروں میں جگہ جگہ، تھوڑے تھوڑے وقفوں کے بعد وہ اپنا نام لیتے ہیں۔ عظمت کا یہ تصور ان کے لاشعور پر بُری طرح حاوی ہے۔

'سپاک ونماک' کے مراقبات تلاشِ ذات کا سفر ہیں۔ یہ آزاد کے لاشعور میں گم ہو جانے والی مذہبی و فلسفیانہ بصیرت کی تلاش کا مرحلہ ہے مسئلہ یہ ہے کہ زندگی کے روشن دنوں میں تخلیق کا عمل ان کو مضطرب کیے رکھتا تھا اور آزاد اس کا اظہار کیے بغیر رہ ہی نہ سکتے تھے۔ بعد ازاں ایامِ جنوں میں بھی یہی تخلیقی عمل ان کے ساتھ ساتھ چلتا رہا اور اب اس کا اظہار جنوں کے رسائل اور مسائل میں ہوتا رہا۔ اظہار کی یہی قوت تھی جس نے ان کے لئے جنون کے رستے آسان کیے۔ علمی رسائل کے بیانات میں ان کا ترفع ہوتا رہا اور یہ ترفع ان کی طوالتِ عمری کا سبب بنتا گیا۔ اگر آزاد اظہار کی اس صلاحیت سے محروم ہو جاتے تو جنوں میں ان کا ذہنی آشوب نہایت سنگین ہو سکتا تھا۔ ممکن ہے ان کو پابہ زنجیر کرنا پڑ جاتا یا پھر وہ اپنے اندر ہی اندر کی دنیا میں ہمیشہ کے لیے اتر کے گم ہو جاتے۔

'مکاشفات'، 'فلسفۂ الٰہیات'، 'جانورستان'، 'سپاک ونماک' اور دیگر غیر مطبوعہ رسائل اس شخص کی داستان سناتے ہیں جو زندگی میں معمول کے رستے پر چلتے چلتے رستہ بھول گیا تھا۔ اپنے ہمراہیوں، دوستوں اور مہربانوں کے رستے سے وہ آہستہ آہستہ الگ ہوتا چلا گیا۔ ماضی کے زمانوں میں وہ پہلے بھی سفر کرنے کا عادی تھا۔ پہلے وہ معمول کے دروازوں سے ماضی میں داخل ہوتا تھا اور مقررہ وقت کے بعد لوٹ آتا تھا۔ مگر اب جب کہ ذہنی تبدیلی کا عمل غالب آ گیا تھا وہ ماضی کے دروازوں میں داخل ہونے کے بعد نہ لوٹ سکا۔ ویسے اس کے لیے ماضی سکون کی چیز تھی اور اس کا آدرش تھا۔ جنون کے رسائل میں اس کی دوستی ماضی کے گم گشتہ کرداروں سے ہوتی گئی وہ روحوں کو بلانے والی لوح پر عمل کر کے جب بھی چاہتا میرؔ، سوداؔ یا کسی بھی شاعر سے ہم کلام ہو جاتا تھا۔ وہ ان کرداروں سے سوال کرتا اور ان کے جوابات سنتا تھا۔ (۱) غیر مطبوعہ رسالے ''صفا یہا'' میں ابوالفضل کے ساتھ اس کا ایک طویل مکالمہ بھی موجود ہے۔ (۲) رسالہ ''سراب'' میں بھی اسی قسم کا طویل مکالمہ وہ افلاطون سے کرتے ہوئے ملتا ہے۔ (۳)

آزاد کا یہ عالمِ جنون بھی غضب کا تھا۔ صحت مند زندگی میں ادب اور لسانیات کا کام کرتے رہے۔ بلند پایہ علمی کتابیں لکھتے رہے۔ اچھے ایام میں کبھی مذہب، مذہبی فلسفے یا الٰہیات اور فلسفہ کی طرف توجہ نہ دی۔ 'آبِ حیات'، 'سخندانِ فارس' اور 'دربارِ اکبری' کی تصنیف کے کاموں سے انہیں فرصت ہی کب ملتی تھی جو روحانیات اور فلسفہ کا رخ کرتے۔ ویسے بھی نارمل زندگی میں شاید یہ موضوعات ان کی تصنیف و تالیف کی زندگی سے خارج نظر آتے ہیں۔ یہ عجب ماجرا ہے کہ جنون کی منزل میں پہنچ کر ادب و لسانیات سے وہ کنارہ کش ہو گئے۔ اب ان کا ذریعہ اظہار فلسفہ اور الٰہیات بن گیا۔ تبدیلی کا یہ عمل کیوں کر واقع ہوا؟ اس مسئلہ پر سوچ بچار کرنے اور ان کے لاشعور کی گم گشتہ منزلوں کا مطالعہ کرنے کی ازبس ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جنون کے سرمائے میں ان کی صرف چار مطبوعہ کتابیں ملتی ہیں اور یہ بھی ستم کی بات ہے کہ ان کے خانوادے کے ایک اہم فرد آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد نے ان کتابوں کی افادیت اور ان

کے اسلوب پر قدرت نہ رکھنے کے باوجود قطع و برید سے کام لیا اور صرف دو سطریں لکھ دیں کہ:

''میں نے بہت سی بے ربط باتیں جن کا تعلق اس کتاب سے کسی طرح بھی ممکن نہ تھا علیحدہ کر دی ہیں۔''(۴)

آغا محمد طاہر نے 'فلسفہ الٰہیات' اور 'سپاک ونماک' میں چلنے والی لاشعور کی رو کا ممکن حد تک گلا گھونٹنے کی سعی کی ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ عالمِ جنون میں وہ فلسفے کی دنیا میں کیوں داخل ہوئے؟ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ اس زمانے میں وہ اپنی اس روح کی تلاش میں نکل پڑے تھے جو بہت کھلے ذہن کی حامل تھی۔ وہ اپنے آبائی مذہب کے حصار میں مقید ہونے کے لیے تیار نہ تھے۔ زندگی میں وہ اپنے پرسونا (Persona) سے سمجھوتہ کر کے دن گزارتے رہے۔ تخلیقی، تنقیدی اور تحقیقی کاموں میں وہ اس پرسونا (Persona) کو لے کر اپنے فرائض سرانجام دیتے رہے عام انسان کی زندگی میں پرسونا (Persona) اس کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ لیکن زندگی میں اگر ذہنی خلل شروع ہو جائے تو پھر پرسونا کی ضرورت نہیں رہتی۔ جب تک انسان نارمل ہوتا ہے پرسونا قدم قدم پر ساتھ ساتھ رہتا ہے لیکن جب وہ نارمل نہیں رہتا تو پرسونا کا کردار ہی ختم ہو جاتا ہے۔ ذہنی خلل ایک مختلف انسان کو سامنے لے آتا ہے جو پرسونا سے بے نیاز ہو چکا ہے۔ چنانچہ آزاد کے ہاں جوں ہی جنون کی منزل قریب آئی تو دنیاوی و تہذیبی آداب سے آراستہ ان کا پرسونا (Persona) ٹوٹ گیا۔ اس کے بعد ان کی پژمردہ روح کی آزادی کا دور شروع ہوا۔ ان کا لاشعور ان کو بھولی بسری باتیں سناتا رہا۔ اب وہ آزادی کے ساتھ وہ تمام باتیں سوچ سکتے تھے اور لکھ سکتے تھے کہ جن باتوں کو وہ بحالتِ ہوش اپنے معاشرہ کے سامنے بیان کرنے سے گریز کرتے تھے۔ اب تمام معاشرتی جبر اور قدغنیں ختم ہو گئی تھیں۔ یہ درحقیقت ان کی آزادی کا دور تھا اور انہوں نے بھرپور طور پر اس دور کو استعمال کیا۔ اب وہ پرسونا کا دور اور تہذیب کے مروجہ تجربات اور ادبی اظہار کا سفر ختم کر کے اپنے جنون کے ساتھ لاشعور کے سفر پر چلنے لگے تھے۔

اب ان کے تخلیقی باطن کا مرکز تبدیل ہونے لگتا ہے۔ شناخت کے مصادر بدلنے لگتے ہیں۔ پہلے وَلی، اَنشا اور ذوقؔ ان کے پسندیدہ کردار تھے۔ مگر اب یزداںؔ، ہیرمند، زرتشتؔ اور مہاراجہ جے چندؔ ان کے مرغوب کردار بن جاتے ہیں۔ دراصل عالمِ جنون میں جو کچھ ان کے لاشعور کی رو کہنا چاہتی ہے وہ ان کرداروں کے حوالے سے کہتے ہیں۔ اچھے دنوں میں فلسفہ کے جو مسائل ان کو عزیز رہتے تھے اب جنون کی حالت میں ان کا ذہن ان مسائل کو بڑے خضوع و خشوع سے بیان کرتا ہے۔ رسالہ 'سپاک ونماک' اگرچہ زرتشتی مسائل کا رسالہ ہے مگر ان مسائل پر قرآنی فلسفے اور فکر کا گہرا اثر ملتا ہے۔ آزاد کا خمیر جس مذہبی تہذیب سے بنا تھا اس کے اثرات ان پر ہمہ وقت طاری رہتے تھے۔ جنون میں اگرچہ اپنے آزاد اور لبرل عقائد کے سبب وہ زرتشتی اور ویدانتی فلسفہ کا ذکر تو کرتے ہیں مگر وحدانیت اور وحدت الوجودی تصورات ان پر غالب رہتے ہیں۔ مثلاً ''سپاک ونماک'' میں زرتشت کے یزداں میں جو قائم و

دائم رہنے والی حالت کا تصور ملتا ہے وہ خدائے لم یزل سے مستعار ہے ہمیشگی، استقلال، دوام، ازل سے ابد تک قائم رہنے کے تصورات، ہر شے پر ہر زمانے میں قدرتِ کاملہ کے تصورات قرآنی فلسفہ ہی کے ہیں۔ اس رسالے میں بار بار ہم ہیں ہم ہیں کے کلمات دہرائے جاتے ہیں۔ ہم بے معنی لفظ ہے شائد آزاد کا یہ کوئی کوڈ ورڈ ہے جس کی تفہیم نہیں ہوتی۔ شائد ہم میں جو تحکم ہے آزاد نے اپنے کوڈ میں اس پر بہت بڑے تحکم کا اظہار کیا ہوگا۔

ان مطبوعہ رسائل کو پڑھتے ہوئے یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ وہ مذہب، روحانیات یا مابعدالطبیعات میں گناہ وثواب کے تصورات پر بات نہیں کرتے۔ وہ اپنی زندگی میں کی ہوئی نیکیوں اور گناہوں کی طرف اشارہ بھی نہیں کرتے۔ مذہبی فلسفہ کی بنیاد ہی گناہ وثواب پر رکھی گئی ہے۔ انسانی زندگی کا ہر قدم اس حوالے سے گناہ کی طرف بڑھتا ہے یا ثواب کی طرف۔ ''سپاک ونماک'' یا ''فلسفۂ الٰہیات'' میں وہ زندگی میں کیے گئے گناہوں یا ثوابوں کا ذکر بالکل نہیں کرتے۔ ان کی باطنی دنیا میں کوئی اضطراب نہیں ملتا۔ ان کی اس دنیا میں طمانیت اور سکون ہے۔ اس طمانیت کو 'سپاک ونماک' میں یزداں سے ملنے والی روحانی قدر و منزلت فزوں تر کر دیتی ہے۔ ان کو پیغمبرانہ فضیلت اور آسمانی کتاب سے سرفراز کیا جاتا ہے اور یہ پیغام بھی ارسال ہوتا ہے کہ رسالت کے اس مقام و مرتبہ کا تعین یزداں نے دو ہزار چار سو چوبیس سال اور ایشور نے چار ہزار سال قبل کر دیا تھا۔ ''سپاک ونماک'' میں زرتشت کے آسمانی صحیفوں کے لیے آزاد کو منتخب کیا جاتا ہے اور یہ وہ عظیم اعزاز تھا جو آزاد کو عطا کیا گیا تھا۔

یہ بیان کیا جاتا ہے کہ آزاد رات کے آخری حصے میں بیدار ہو کر تصنیف و تالیف کا کام کرتے تھے۔ رات کی اتھاہ تاریکی اور بے پناہ خموشی میں بیدار ہو کر جب وہ قلم اٹھاتے ہوں گے تو انہیں آوازیں سنائی دیتی ہوں گی اور یہ آوازیں صرف مولانا ہی سن سکتے ہوں گے۔ یزداں کی طرف سے ملنے والے پیغامات کو جب وہ تسلسل کے ساتھ سنتے اور لکھتے ہوں گے تو ان کی روحانی سرشاری اور باطنی انجذاب کا کیا عالم ہوتا ہوگا۔

''سپاک ونماک'' میں ایک والہانہ کیفیت کا غلبہ رہتا ہے۔ یہ وہی والہانہ پن ہے جو الہامی یا روحانی کتب میں پایا جاتا ہے۔ غور طلب بات یہ ہے کہ جنون میں رہتے ہوئے ایسی سرشار کیفیت کیوں کر پیدا ہو سکی ہے آزاد کی محویت اور انجذاب کا عالم عجب ہے۔ ان پر آسمانی صحیفہ اترتے ہیں۔ آسمانی آوازیں تسلسل سے سنائی دیتی ہیں۔ احکامات کا سلسلہ جاری ہوتا ہے:

> ''ہم نے دیا تجھ کو اے ابراہیم زرتشت! تو لے اور پھیلا اسے جتنی تجھ میں طاقت ہے۔
> ہم دیں گے تجھے طاقت۔ تو اسے پھیلائے گا اور یہ پھیلے گا مگر جب تک تو ہے تیرے بعد کوئی نہ ہوگا!
> آج سے دو ہزار چار سو بیاسی برس بعد ایک شخص ہوگا۔ وہ ہوگا مسئل وہ ہوگا ہندی ہوگا دہلی کا، بیٹھا ہوگا

لاہور میں، وہ ہوگا ہمارا۔ ہم ہوں گے اس کے۔ وہ ہم سے مانگے گا۔ ہم دیں گے اسے۔ تو دیکھے گا اور کہے گا اے یزدان پاک! میرا فلسفہ بھی اس کو ملے۔ اس سے رواج ہوتا ہے۔ میرا نام گم ہوا جاتا ہے، میرا مذہب مٹ گیا۔ پارسیوں میں پارسائی نہ رہی پارس مسئل ہو گیا۔ یہ میرے نام کے لیے پارس گیا اور وہاں سے ناکام پھرا۔ میں نے دعا کی تو نے اسے بچایا۔ حکم ہو تو میں اسے بتاؤں۔ اے ابراہیم زرتشت! تو اس سے کہے گا۔ وہ شوق سے مانے گا۔ اس کا استاد شیخ ابراہیم ذوق تجھے کہے گا۔ میں کہتا ہوں وہ لے گا۔ تو اور وہ دونوں متوجہ ہوں گے۔ وہ ہم سے پوچھے گا ہم حکم دیں گے۔ وہ اعتقاد سے لکھنے کو بزرگی مانے گا۔ اور ہم میں ہو کر لکھنا شروع کرے گا۔

یہ ہے اس وقت کے مناسب حال جو دیا تھا ہم نے ابراہیم زرتشت کو۔ کیوں؟ تو لکھوا رہا ہے ابراہیم زرتشت؟ دیکھ ہم دیتے ہیں اور وہی شخص لے رہا ہے جس کا ہم نے وعدہ کیا تھا ۲۴۸۲ برس پہلے اور جو جو شخص اس معرکہ سے متعلق ہیں دیکھ کیسے ٹھیک وقت پر انہیں ظہور دیا ہے۔ جن جن اعمالوں کے لیے ہم نے وعدے کیے ہیں سزا کے۔ کیا ہم انہیں سزا نہ دیں گے؟ دیں گے اور دیں گے اور دیں گے۔ کیا وہ بچ کر نکل جائیں گے؟ نہیں اور نہیں اور ہرگز نہیں۔ اچھا اے ابراہیم زرتشت! اب ہم تجھے وہ دیتے ہیں جو تو نے مانگا اور دیکھ وہی شخص لے رہا ہے۔ اور ایسی مصیبت میں ہے کہ اس سے زیادہ یہ بدمصیبت دینی نہیں جانتے۔ تو بھی وہ ہماری مشیت سمجھ کر ذرا خیال نہیں کرتا اور لکھ رہا ہے۔ تو بے حواس ہوا جاتا ہے وہ نہیں۔ یہ ہے ہمارا ہم ہیں اس کے اور ہم نے اسے نام دیا پروفیسر آزاد لکھ اے پروفیسر آزاد!(۵)

''تو چاہتا ہے کہ ہو ہماری طرف ہو تو میری طرف ہَمّ ہَمّ ہَمّ ہَمّ ہیں تجھ میں۔ تو ہو ہم میں ہم کو لے اور ہو تو ہماری طرف۔ ہم ہیں اوپر اور اوپر سے بھی اوپر اور اس سے بھی اوپر!''(۶)

''ہم ہیں واحد! واحد اور ہوتا ہے احد اور ہوتا ہے۔ احد وہ ہے کہ جس کے لیے ثانی نہیں۔ سارے احادوں کو، سارے احادوں کی سارے احادوں کو سمیٹ کر ایک احد ہوا ہے۔ وہ ہیں ہَمّ ہَمّ ہَمّ۔''

''ہم اپنے عالم میں کل عالم ہیں۔ ہَمّ ہَمّ ہَمّ ہیں ہیں ہیں.....ہم ہیں اپنا وقت یہ وقت ہے اور ہے اس کی نہ ابتدا ہے نہ انتہا، یہ ہے سرمد۔ یونان کو جو ہم نے فلسفہ دیا وہ وقت کو تین درجوں پر لے گئے۔ ان میں افلاطون اس بات کو سمجھا کہ سرمد بات ہی اور ہے۔ ہَمّ ہیں سرمد، ہَمّ ہیں سرمد، ہَمّ ہیں سرمد۔ یہ ایک حالت ہے ہماری، وقت نہیں، وقت کو قرار نہیں۔ ہم ہیں قرار، ہم ہیں قرار، ہم ہیں قرار.....زمانہ اور دہر ہم نے سمجھایا۔ سرمد کو بھی تم نے جان لیا۔ دیکھو سرمد ہَمّ ہَمّ ہَمّ ہیں! ہیں!! ہیں!!!''(۷)

ان سطور کو قلم بند کرتے ہوئے میں یہ سوچ رہا ہوں کہ رات کی گہری خاموشی میں آزاد کی ہڈیوں کے پنجر

میں پیدا ہونے والی ھَـــمّ کی آواز جب ان کے سر کے گنبد سے ٹکراتی ہوگی تو ان کے بدن کے والہانہ پن میں کیسی روشنی اور کیسی سرخوشی پیدا ہوتی ہوگی۔ ھَـمّ کی آوازوں سے گونجتا ہوا ان کے بدن کا پنجر روحانی شادمانی کے سرمدی تجربات سے گزرتا ہوگا۔

'سپاک ونماک' یا 'فلسفۂ الٰہیات' میں سمجھنے والی بات یہ ہے کہ کشف یا مراقبہ کی حالتوں میں آزاد اپنی ذات کو ایک آسمانی طاقت کے سپرد کر دیتے ہیں۔ منظر نامہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ خارجی طاقت ان کو احکامات اور رشد و ہدایت کے عمل سے گزار رہی ہے۔ آزاد سراپا سپاس نشستہ ہیں اوپر سے آنے والے الہام کو ہمہ تن ہو کر بغور سن رہے ہیں جوں جوں یہ الہامی کلمات ان تک پہنچتے ہیں وہ فی الفور ان احکامات اور ارشادات کو سپردِ قلم کرتے ہیں۔

آزاد 'خشوع وخضوع' کی حالت میں نظر آتے ہیں کیوں کہ ان کے لیے یہ ساری روحانی واردات مبنی بہ صداقت تھی۔ یہ ایک صادق روحانی مکاشفہ تھا۔ مگر نفسیات یہ کہتی ہے کہ یہ Paranoid ہونے کی حالت تھی۔ اس حالت میں وہ Delusions اور Hallucinations سے گزرتے تھے۔ اس عمل کا رخ روحانیات کی طرف ہوتا تھا۔ چوں کہ وہ ایک بڑے تخلیق کار تھے اس لیے ان کا تخلیقی ذہن بڑی آسانی سے مطلوبہ ہیلوسی نیشن میں بہنے لگتا تھا۔ Delusion کی وجہ سے ان کو یہ حقیقی روحانی تجربہ محسوس ہوتا تھا اور وہ ایک بالائی طاقت کو اپنا آپ سپرد کر دیتے تھے مگر یہ سب کچھ ان کی داخلی دنیا میں ہیلوسی نیشن (Hallucination) پیدا ہونے سے تموجات کا نتیجہ ہوتا تھا۔ آزاد چوں کہ جنون کا شکار ہو چکے تھے اس لیے یہ سارے تموّجات ان کو حقیقی اور سچے معلوم ہوتے تھے۔ جنون کی ابتدائی حالتوں میں بعض مریض ہیلوسی نیشن محسوس کرتے ہیں لیکن جنون کی ابتدائی سٹیج پر ہونے کے سبب وہ یہ سمجھنے پر قدرت رکھتے ہیں کہ یہ سب کچھ غیر حقیقی ہے اس لیے وہ اس سے پیچھے ہٹنے کی شعوری کوششیں کرتے ہیں مگر آزاد کا جنون Deteriorated ہو چکا تھا۔ یہ جنون ابتدائی جنون کے مریض کی طرح شعوری سطح پر اسے غیر حقیقی اور باطل نہیں قرار دیتا وہ ان کیفیات کو مکمل طور پر حقیقی سمجھتا ہے۔ آزاد اسی منزل کے مسافر تھے:

> ''اے پروفیسر آزاد! یہ ہے ہمارا فلسفہ جبکہ تو دیکھے گا۔ اب ہم دکھاتے ہیں تجھے اپنی قدرۃ کہ آج سے ۲۴۸۲ برس پہلے ہم نے نماک دیا ابراہیم زرتشت کو۔ دیکھ کیسا ٹھیک وقت پر ہم نے اس کو اور جو جو اس سے متعلق تھے سب کو ملک در ملک اور گاؤں در گاؤں نموداری دی ہے۔ ہم تجھے لکھواتے ہیں اور جو کچھ ہے اسے کھول کر سمجھاتے ہیں۔ جو پڑھو گے اسے سمجھو گے اور جو سمجھو گے اسے برتو گے۔ تم ہو گے ہماری طرف۔ ہم ہوں گے تمہاری طرف۔ ہم دیں گے تم لو گے۔ اور ہو گے خوش اسی میں جو کہ مرضی ہماری ہے۔ کہو گے یہ ہے نعمت یہ ہے کرامت یہ ہے رحمت۔ جو ہو گی وہ ہم ہی میں ہو گی۔ ہم دیں گے تاثیر۔ وہ ہو گی ہماری طرف۔ ہم دیں گے اسے تمہارے دلوں پر اور دلوں

سے اور دلوں پر۔ وہ متاثر ہوں گے۔ وہ مانیں گے اور ایسا مانیں گے کہ تمہارے چھوڑنے کو جی نہ چاہے گا۔ ہم ان میں ہوں گے۔ وہ تمہیں لیں گے اور ایسے ہوں گے گویا کہ تم میں ہیں۔ وہ نہ ہوں گے اوروں کے۔ ہوں گے تمہارے۔ تم انہیں صعود پر تاثیر دو گے۔ وہ تم سمیت ہوں گے شوق ارتقاء میں۔''(۸)

مرض کی ابتدائی حالت میں وہ الواح پر روحیں بلانے کا روحانی مشغلہ کیا کرتے تھے۔ روحیں حاضر ہوتی تھیں سوال و جواب ہوتے تھے مگر آزاد جلد ہی اپنی نارمل حالت کی طرف لوٹ آتے تھے۔ مگر بعد ازاں جب Paranoid کی ایک مستقل حالت ان پر طاری ہوگئی تو پھر وہ ہیلوسی نیشن کی مکمل گرفت میں آ چکے تھے۔ ہم ''فلسفۂ الٰہیات'' یا ''سپاک ونماک'' میں جو کچھ دیکھتے ہیں وہ ان کے ذہن کی بدلی ہوئی حالت تھی۔ اور یہ حالت تخلیقی سطح پر ان کے لیے ازبس سکون بخش ثابت ہو رہی تھی۔ ادب کے شمس العلما قرار دیئے جانے کے بعد عالمِ جنون کی روحانی سطح پر وہ رسالت کے منصب پہ خود کو فائز کر چکے تھے۔ صحت مند زندگی میں ادب و فن نے انہیں ترفع بخشا تھا اور جنون میں روحانی کیفیات اور ہیلوسی نیشن سے ان پر آسمانی صحیفے اتر رہے تھے۔ رسالت کی یہ کیفیت ان کو کس قدر مسرور کرتی ہوگی اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ شاید ان کی طویل دیوانگی میں اس کیفیت نے ایک اہم کردار ادا کیا ہوگا۔

آخرِ شب مولانا جس روحانی واردات کا مشاہدہ کرتے تھے دن کے اجالے میں ان تجربوں کا اظہار وہ اپنے ملنے والوں سے کبھی نہیں کرتے تھے۔ مثلاً ان کے دورِ جنوں کے بارے میں جالبؔ دہلوی نے جو کچھ لکھا تھا اس میں مولانا کے دورِ جنوں کی تخلیقی زندگی کا کوئی ذکر نہیں ملتا ہے۔(۹) اسی طرح ڈاکٹر محمد صادق نے مولانا کو اچھی طرح دیکھنے والے ایک ادیب مولوی خلیل الرحمٰن کے طویل مکتوب کا ذکر کیا ہے اور عالمِ جنوں پر یہ بڑی اہم شہادت ثابت ہوئی تھی۔ ڈاکٹر صادق نے اس مکتوب کو بنیادی معلومات کے طور پر اپنے تحقیقی کام میں استعمال کیا تھا۔ یہ صاحب مولانا کے گھر بھی آزادی سے آتے جاتے تھے انہوں نے جنوں کی نوعیت کا تو سرسری طور پر ذکر کیا ہے مگر جنون سے متعلق ادب اور اس کی نوعیت کے بارے میں کوئی خبر نہیں دی ہے۔(۱۰)

اصل میں جنون کی تحریروں اور ان کے مندرجات کا ذکر مولانا کسی سے نہیں کرتے تھے۔ ان چیزوں کو وہ نجی ذخیرہ سمجھتے تھے۔ گھر میں کسی کو اجازت نہ تھی کہ وہ ان رسائل تک رسائی حاصل کر سکے۔ ان کا یہ ذخیرۂ رسائل مقفل رہتا تھا۔ مولانا اسے اپنے ہاتھ سے کھولتے اور بند کرتے تھے اور اس کی چابیاں ان کے ازار بند سے بندھی رہتی تھیں۔ اس حفاظت کا مقصد یہ تھا کہ وہ اپنی روحانی واردات کو پوشیدہ رکھنا چاہتے تھے اور اس میں کسی کو شریک کرنا نہ چاہتے تھے۔

''سپاک ونماک'' کی اشاعت کا قصہ بہت دلچسپ ہے۔ یہ کتاب مولوی ممتاز علی نے شائع کی تھی۔ امتیاز علی تاج کو انہوں نے بتایا تھا کہ یہ کتاب کس طرح سے حاصل کی گئی تھی اور جب آزاد کو یہ معلوم ہوا کہ کتاب کا مسودہ غائب ہے تو ان پر کیا بیتی۔ یہ ساری واردات ہم درج کرتے ہیں جس سے واضح ہو سکے گا کہ آزاد اپنے مسودات کو کتنی حفاظت سے رکھنے کے عادی تھے۔

> ''ایک روز جب مولانا غسل خانہ میں تھے تو ان کے ازار بند سے چابیاں نکال کر ڈسک کھول لیا گیا اور مولانا کا مسودہ اس میں سے نکال کر ڈسک کو پھر بند کر دیا گیا اور ازار بند دھلے ہوئے پاجامے میں ڈال دیا گیا۔ آغا محمد ابراہیم صاحب نے مسودہ لا کر ابا جان کے حوالے کر دیا۔
>
> چند روز بعد مولانا نے لکھنے کی نیت سے ڈسک کھولا اور اپنی تحریریں غائب پائیں تو ایک طوفان کھڑا کر دیا کہ کس نے چوری کی۔ چوری کب ہوئی، کیوں کر ہوئی؟ گھر سے کچھ سراغ نہ مل سکا تو گھبرائے گھبرائے سیدھے ابا جان کے پاس پہنچے، فرمایا کہ وہ..... حالی میرا مسودا چرا لے گیا ہے، جس طرح بھی بنے اسے حاصل کرنے کی کوئی صورت فی الفور بناؤ۔ مولانا اتنے مضطرب تھے کہ ابا جان کو اندیشہ ہوا کہ انھیں خطرناک قسم کا کوئی دورہ نہ پڑ جائے۔ چنانچہ انھیں اطمینان دلانے کی کوشش کی اور وعدہ کیا کہ جلد سے جلد مسودہ حاصل کر کے آپ کی خدمت میں پہنچا دیا جائے گا۔
>
> والد ماجد مولوی ممتاز علی نے اسی وقت مسودا ایک منشی کو دیا اور کہا کہ اس کی ایک نقل بہت جلد تیار کر دو۔ نقل تیار ہو گئی تو اصل مسودہ تو اپنے پاس رکھا اور نقل لے کر مولانا کی خدمت میں پہنچے۔ مولانا کو مسودے کی نقل ملی تو نہال ہو گئے۔ ابا جان کو دعائیں دیں اور پھر زیادہ بات کیے بغیر مسودہ ڈسک پر رکھ، ابا جان کے سامنے ہی اس پر نظر ثانی شروع کر دی۔ اصل مسودے میں جو اعراب تھے، وہ نقل میں نہ تھے۔ مولانا نے اصل مسودے کے سب اعراب نقل میں لگا لیے۔ ایک جگہ 'ہم' کا لفظ تھا۔ اس کے اوپر تشدید اور زبر لگایا تو ابا جان نے کہا کہ یہ لفظ اگر 'ہم' ہے تو اس پر تشدید اور زبر آپ نے کیوں لگایا؟ مولانا نے فرمایا کہ یہ لفظ 'ہم' نہیں بلکہ ''ہما'' ہے۔ ابا جان نے پوچھا اس کے معنی کیا ہیں؟ جواب دیا، یہ تمہاری سمجھ میں نہیں آ سکتا۔ غرض ذرا سی دیر میں ایک ایک لفظ پر وہی اعراب لگا دیئے جو اصل میں تھے اور دیکھتے ہی دیکھتے سارے کا سارا مسودہ اصل کے مطابق بنا لیا۔ یہی مسودہ بعد میں 'سپاک ونماک' کے نام سے شائع ہوا۔''(۱۱)

۱۸۹۰ء سے پہلے تک آزاد نے جو کچھ لکھا وہ عالمِ ہوش کا ادب ہے اور یہی ان کا شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ ان کے فن کی انتہا ۱۸۸۰ء اور مابعد کا زمانہ وہ ہے جس کے دوران میں ان کی زندگی کا حاصل 'آبِ حیات' کی شکل میں سامنے آیا۔ نیرنگِ خیال، قصص ہند، سخندانِ فارس اسی دور سے تعلق رکھتی ہیں۔ دربارِ اکبری بھی بعد ازاں مکمل ہو گئی تھی مگر اس کی اشاعت ممکن نہ ہو سکی۔ اس وقت آزاد جنون کے عارضے کا سامنا کر رہے تھے۔ یہ سارا کام ان کی

پبلک ورلڈ کا ہے اس زمانے میں ان کے گرداں قدر علمی وادبی آثار پبلک کے سامنے پیش ہوکر زبردست خراجِ تحسین وصول کررہے تھے۔ ۱۸۹۰ء کے بعد آزاد نے اپنی کوئی بھی کتاب خود شائع نہیں کی۔ دورِ جنوں کی کتابیں مولوی ممتاز علی، آغا ابراہیم، اور آغا طاہر نے شائع کیں۔

۱۸۹۰ء کے بعد جب وہ دورِ جنون کی منزلوں سے گزر رہے تھے۔ اس زمانے میں بھی ان کی تصنیف و تالیف کا سلسلہ تسلسل سے جاری رہا۔ قدرت نے ان کو تحریر کی جو بے مثال صلاحیت عطا کی تھی وہ ان کی باقی ماندہ زندگی میں ان کی قوتِ حیات کے طور پر کام کرتی رہی۔ یہی قوت مستقبل میں بیس برس تک ان کو تھامے رہی۔ اظہارِ ذات کے باعث ان کا تزکیۂ نفس ہوتا رہا۔ اور تزکیۂ نفس کے اس عمل سے ان کی ذہنی قوتیں متحرک رہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ تصنیف وتالیف کے مشاغل ان کے ذہنی ترفع کا سبب بنے اور اس سے ان کے ذہنی آشوب کی حالتوں کا گراف بھی نیچے گرتا رہا۔

سلمان باقر نے ان کے دورِ جنوں کے رسائل کی جو فہرست تیار کی ہے اس کے مطابق ان رسائل کی تعداد چورانوے (۹۴) بنتی ہے۔ ان میں چھوٹے بڑے اور بہت مختصر رسالے بھی شامل ہیں[۱۲] ان میں سے صرف چند رسالے شائع ہوئے ہیں یا ان کا تعارف شائع ہوا ہے۔ ان رسائل کے مواد کو دیکھ کر یہ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ سارا کام زمانۂ ہوش کی طرح سے پبلک ورلڈ کا کام نہیں ہے یہ ان کی پرائیویٹ ورلڈ کا کام ہے۔ اس دور کا مواد ان کے باطنی مرکز کی دنیا سے تعلق رکھتا ہے جس میں فلسفہ اور روحانیات کا عنصر غالب ہے۔ اس کے علاوہ ان کی ذاتی زندگی کے مسائل اور واقعات کے اذکار بھی ہیں۔ اس دور کے تصنیفی سرمایہ کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ مولانا کے ذہن میں وقتاً فوقتاً پیدا ہونے والے Stray Refletions کا ایک طویل سلسلہ ہے جو ان کی وفات تک جاری رہتا ہے۔ یہ وہ افکار، تصورات اور اذکار ہیں کہ اپنی معمول کی زندگی میں وہ شاید ان پر کبھی بھی نہ لکھ سکتے۔ برطانوی دور کے واقعاتِ سن ستاون کے آشوب اور انگریز افسروں بالخصوص ایچی سن کو انہوں نے جس طرح سے یاد کیا ہے ہوش کی حالت میں وہ کبھی بھی ایسی تحریریں قلم بند نہ کرسکتے تھے۔ مگر ان کے ذہنی آشوب سے ملنے والی آزادی نے ان کو یہ موقعہ فراہم کردیا تھا کہ وہ جو بھی چاہیں لکھ سکتے تھے۔ اپنے بیٹے آغا ابراہیم کے خلاف انہوں نے جو نفرت ظاہر کی ہے اس کا اظہار وہ عام زندگی میں نہ کرسکتے تھے۔ اسی طرح سے اپنے ننھے ننھے پوتوں کی ایک دردانگیز صورتِ حال انہوں نے بیان کی ہے:

> ''۔۔۔ دیکھ زرتشت جبکہ ہم یہ کتاب پروفیسر آزاد کو لکھواتے ہوں گے۔ بیٹا اس کا ابراہیم باپ کا دشمن ہوگا اور ایسا دشمن، کہ دشمنِ قاتل، گھڑی بھر دشمن سے یک جا ہونا مشکل ہے۔۔۔

وہ مضمحل ہو جائے گا۔ تب ہم کہیں گے۔ ''کیوں ہم تجھے بچا لیں؟'' وہ کہے گا۔ ''میرے پاک پروردگار! تو مجھ کو بچا لے۔'' ہم کہیں گے۔ ''اچھا اب بچا'' ۔۔۔ ہم کہیں گے پروفیسر آزاد سے۔ ''جاؤ تم نیاز بیگ میں۔ وہاں تم ملو گے ایک عورت سے۔ وہ تمھیں اپنے باپ کی طرح لے گی اور کھلائے گی، جو تم چاہو گے۔'' وہ منظور کرے گا، ہمارا حکم سمجھ کر۔۔۔''(۱۳)

شاید وہ یہ باتیں بھی نہ لکھتے۔ تہذیب، رکھ رکھاؤ، معاشرتی آداب کی قدغنیں ان کو اس میدان میں قدم نہ رکھنے دیتیں مگر ان کے ذہنی آشوب کے نتیجہ نے ان کو اظہارِ ذات کی مکمل آزادی دے دی تھی اور یوں ان کے جنون کے سبب سے ان کی پرائیویٹ ورلڈ کی دنیا ہم پر کافی حد تک روشن ہوگئی ہے۔ جنون نے تہذیب و سیاست کی پابندیوں کو ایک طرف رکھ کے اپنے اندر کی دنیا کے دروازے کھول دیے تھے۔

آزاد کی پرائیویٹ ورلڈ کا زمانہ وہ ہے کہ جب اپنی سائیکی کے خلاف ان کی عمر بھر کی جنگ ختم ہو چکی تھی۔ اب وہ برطانوی دور میں استعمال کیے جانے والے پرسونا (Persona) سے آزاد ہو چکے تھے۔ انگریز کے خوف سے وہ بے نیاز ہو چکے تھے۔ ان کی داخلی دنیا ان کے لیے آزادی کی علامت بن گئی تھی۔ یہ ذہنی آزادی کا دور تھا جس میں وہ سکون و عافیت محسوس کر رہے تھے۔

ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو مولانا کا جنون ان کی باطنی زندگی کے انکشاف کا ایک بڑا ذریعہ بن گیا تھا۔ یہ جنون ہی تھا کہ جس کے ذریعے سے ہم ان کی داخلی زندگی کے بے شمار رموز سے واقف ہو سکے ہیں۔ عالمِ ہوش کی دنیا میں ان کی پرائیویٹ ورلڈ پر پردے پڑے نظر آتے ہیں مگر پبلک ورلڈ کے لیے وہ جو کچھ کام کر رہے تھے اس میں باطنی زندگی کے امور پر لکھنے کی گنجائش ہی نظر نہ آتی تھی۔ پبلک ورلڈ میں ان کے ادبی و علمی شعور کا زبردست مظاہرہ ہوا تھا اور پرائیویٹ ورلڈ میں ان کی داخلی دنیا ہم پر منکشف ہوئی ہے۔ مولانا کی زندگی کی ان ہر دو دنیاؤں کا مطالعہ کر کے ہی ہم محمد حسین آزاد کو مکمل طور پر سمجھ سکتے ہیں اور آزاد شناسی کا یہی راستہ معلوم ہوتا ہے۔

آزاد درویشی اور علم و ادب کی اس روایت پر یقین رکھتے تھے کہ علم کو مرکوز فی الذات نہ کرنا چاہیے، اسے فردِ واحد کی میراث نہ سمجھنا چاہیے بلکہ روایت در روایت فیضِ جاریہ کی صورت آگے پہنچانا چاہیے کہ مشرقی روایت کا شیوۂ تہذیب یہی تھا۔ علم اور درویشی کا یہ شیوہ آزاد کے لاشعور میں نقش ہے اور وہ اس روایت کو ہمہ وقت دہراتے رہتے ہیں۔ کسی ایک مقام پر نہیں بے شمار مقامات پر وہ اس روایت کا ورد کرتے ہیں۔

فلسفۂ الٰہیات میں ہند کے مقامی طرزِ احساس کا غلبہ ہے۔ فلسفہ کی اصطلاحات ہندی الفاظ میں قلم بند کی ہی طرزِ فکر میں اہم تبدیلی موجود ہے وہ اسلام کے دائرے سے نکل کر ہندی دیومالا کے دائرے میں چلے آتے ہیں۔

''پتا کا جامیا'' آگہی کا راستہ ہے۔ یہ مقامی ہندی طرزِ احساس کی آگہی ہے۔ آگہی عطا کرنے والا کون

ہے؟ یہ ہندی دیومالا کا ایشور ہے۔ اور لینے والا کون ہے؟ یہ ایشور کا بندہ راجہ جے چند ہے اور یہ راجہ جے چند کون ہے؟ یہ آزاد ہے۔ عالم شعور میں جو ممکن نہ تھا عالمِ جنون میں ممکن ہوا۔ آزاد جو عالم ہوش میں بندۂ علی تھا اب بندۂ جے چند ہو گیا ہے عالم ہوش میں آگاہی کا رستہ اللہ دکھاتا تھا اب یہ رستہ ایشور دکھا رہا ہے۔ یہ کایا کلپ کی منزل ہے جسے عالمِ جنون نے طے کیا ہے۔ ایشور کیا ہے؟ یہ اللہ ہی کی توسیعی صورت ہے وہ اللہ جو بندگان کو دیتا ہے بکثرت دیتا ہے۔ بن مانگے دیتا ہے۔ راجہ جے چند کا ایشور ایسے کردار کا مالک ہے اور آزاد کے مسلک میں علی کا بھی یہی کردار ہے۔ ایشور ہی اللہ ہے اور علی ہے:

> ''اے میرے ایشور میں نے تجھے پایا۔ تو نے مجھے پایا۔ اب مجھے ان کی کیا پروا۔ اے میرے بندے تجھے کیا خبر ہے۔ وقت ہوگا کہ تجھے یہ سخت ایذا ہوگی اور تو نہ کر سکے گا کچھ۔ ہم ہوں گے یہاں۔ تو ہوگا ناسوت میں ہم کچھ نہ کر سکیں گے تو ہوگا زاری میں۔ ہم ہوں گے بیزاری میں اور کہیں گے۔ جاؤ بے ایمانو۔ جاؤ بے ایمانو۔ ہو گے نہ ہو گے۔ ہو گے نہ ہو گے۔ ہم ہیں اپنے کام میں۔ تم ہوئے ناکام۔ دیکھو یہ ہے ہمارا کام ہم ہیں کہ کرتے ہیں پورا فلسفۂ الٰہی کو۔ اور دیتے ہیں جس کو چاہتے ہیں۔ تھے ہم سری مہاراجہ جے چند ہوئے ہم پروفیسر آزاد دیکھو یہ ہیں ہم۔ ہم یہ ہیں۔ تم یہ نہیں۔ اے ایشور مہاراج کونسا وقت وہ۔ کہ میں رہوں۔ یہ نہ ہوں۔ میں تو ہوں کام میں۔ یہ ہوں نکّمے۔ میں نے انہیں دیکھا ہے ایسا۔ انہوں نے بھی دیکھا ہے۔ مگر نہ سمجھے۔ اب ہیں بدتر۔ ہوں بدتر سے بدتر۔ یہی ہے حال کہ آج سے دو دن کے بعد یہاں کوئی دیکھے گا کہ یہ کہاں ہے؟ یہ ہے ہماری حکمت جس دن اسے پورا کریں گے ہوگا فلسفہ آج ہم پتا کا ماحصل لکھواتے ہیں۔''(۱۴)

جنون کے آثار میں ذہنی مریض کی بہت سی کیفیات اور علامتوں کا حوالہ بھی دیا جا سکتا ہے۔ ذہنی تفسیر کی حالتوں میں ایک حالت وہ بھی ہے جس میں ازبس یاسیت کا غلبہ ہو جاتا ہے۔ اس عالم میں اس جہاں کی ہر شے سے طبیعت اچاٹ ہو جاتی ہے۔ وہ سب کچھ جو بہت اچھا لگتا تھا اب کچھ بھی اچھا نہیں لگتا ہے۔ یہ مریضانہ حزن اپنی انتہا تک بھی لے جا سکتا ہے۔ جس کی منزل خودکشی بھی ہو سکتی ہے۔

ہمارے پاس آزاد کے عالمِ جنون کے جو رسائل موجود ہیں۔ ان میں سے کسی ایک میں بھی شدید جنون کی کیفیات کے تجربے نہیں ملتے ہیں۔ وہ جنون کے شدائد کا سامنا نہیں کرتے ہیں۔ ولیم جیمز (William James) نے ''نفسیاتِ وارداتِ روحانی'' میں جنون کی جن حالتوں کا ذکر کیا ہے وہ آزاد کے ہاں نہیں ملتی ہیں۔ ان کے رسائل میں نہ حد سے بڑھی ہوئی یاسیت مسلط ہے اور نہ ہی دنیا سے جی کے اچاٹ ہونے یا شدید بیزاری کے آثار ملتے ہیں۔ نہ ہی وہ خارجی دنیا کے مظاہر کی تباہ کاری کو محسوس کرتے ہیں۔ ایسے مناظر بھی نہیں ملتے جن میں قتل، خون،

آگ اور دھوئیں کی علامتیں ملتی ہوں۔کوئی عمارت گرئی ہوئی نظر نہیں آتی۔اپنا آپ جلتا ہوا محسوس نہیں ہوتا۔روشنی کی جگہ تاریکی کا غلبہ بھی نہیں ہے کسی قسم کی انجانی سی دہشت کے آثار بھی نہیں ہیں۔خوف کی مستقل کیفیت بھی نظر نہیں آتی ہے۔مستقل طور پر طبیعت کی پستی، ڈیپریشن کا تسلط، بھاری سانسوں کی کیفیت بھی ان رسائل کا حصہ نہیں ہے۔نہ ہی گناہ کی اتھاہ حالتوں کا بیان اعتراف گناہ کی قبولیت کا تسلسل، اوہام کی کڑی گرفت یا زندگی سے مجموعی طور پر نفرت کا ذکر پایا جاتا ہے۔مندرجہ بالا تجربات جنوں کے رسائل کے موضوعات نہیں ہیں۔دراصل وہ جنون کا شکار تو تھے مگر اس جنون کی حالتوں میں شدائد بہت کم ملتے ہیں۔اس کا بڑا ثبوت یہ شائع ہونے والے رسائل ہیں۔البتہ عملی زندگی میں کہیں کہیں درمیانے درجے کی شدتوں کا ذکر مل جاتا ہے۔

ذہنی خلل کا شکار ہونے کے بعد مولانا کی نفسی حالت عموماً کس قسم کی رہتی تھی اس کے بارے میں بہت ہی کم معلومات حاصل ہوتی ہیں۔مولوی خلیل الرحمٰن نے ۱۹۴۰ء میں ڈاکٹر محمد صادق کو جو معلومات اس سلسلے میں بہم پہنچائی تھی اس میں جنون کی کیفیت کے کچھ اشارے ملتے ہیں۔ہم یہاں کچھ ایسے واقعات درج کرتے ہیں جن میں جنوں کے واضح اشارے موجود ہیں۔ان واقعات میں جن باتوں کو آزاد سے منسوب کیا گیا ہے یہ باتیں ادب آداب، تہذیب اور شائستگی کے دائرے سے خارج سمجھی جاتی ہیں اور بالخصوص آزاد جیسے شخص کا زبان سے ایسی باتوں کا نکالنا ناممکن نظر آتا ہے مگر یہ جنون کی رو تھی کہ جس میں بہہ کر وہ تہذیب و آداب کی عمومی حدیں عبور کر گئے تھے۔پہلا واقعہ یہ ہے کہ گھر میں جمعدارنی آتی ہے، جھاڑو دینے لگتی ہے، گرد مولانا کو بہت ناگوار گزرتی ہے:

> ''چوڑھی آئی۔وہ جھاڑو دینے لگی۔اس سے بڑی گرد اُڑی اب کیا تھا، آزاد چیخ اٹھے اور باآوازِ بلند فرمانے لگے ''ابرو کی ماں! کتنی دفعہ تم سے کہا ہے کہ چوڑھی کے آنے سے پہلے یہاں چھڑکاؤ کرادیا کرو'' انہوں نے کہا ''ابھی بہشتی نہیں آیا، چوڑھی سے کہہ دو کہ جھاڑو نہ دے'' اس کا جواب مولانا نے دیا ''بہشتی نہیں آیا تھا تو تم نے ہی ذرا کھڑے ہو کر مُوت دیا ہوتا کہ گرد تو بیٹھ جاتی۔''(۱۵)

ایک اور واقعہ مولوی خلیل الرحمٰن کی زبانی:

> ''مجھے دیکھ کر بہت اخلاق سے پیش آئے۔بڑی دیر تک باتیں کرتے رہے اور اچھی طرح ہوش سے۔کچھ بگڑنے لگے تھے کہ اتفاقاً ایک بڑھیا آئی۔مولانا نے پوچھا ''مائی کی کہندی ایں (مائی! کیا کہتی ہو؟) اس نے کہا ''تھوڑی جئی مستی چاہیدی اے، سر دھون لئی۔ اوصبون والا کدر گیا؟'' (تھوڑی سے مستی چاہیے سر دھونے کے لیے وہ صابن والا کدھر گیا؟) [ڈیوڑھی میں ایک شخص صابن بنایا کرتا تھا اور ''مستی'' اس چیز کو کہتے ہیں جو صابن کے اوپر آجاتی ہے] مولانا از راہ شفقت اٹھ کر بڑھیا کے پاس پہنچے اور کہنے لگے ''مائی اب تو ہم بوڑھے ہو گئے۔اب مستی کہاں'' وہ غریب

شرمندہ ہو کر چلی گئی اور میں بھی موقع پا کر بھاگ گیا۔''(۱۶)

جنون کی کیفیات کے باعث روزمرہ زندگی کے اسلوب میں ان کے ہاں گفتگو میں منطقی ربط کی جو شکستہ صورتیں ملتی تھیں ان کا ذکر جالب دہلوی نے کیا ہے:

''دو چار فقروں کے بعد سلسلۂ گفتگو کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے اور سامع ربط کو ٹٹولتا رہ جاتا ہے۔ بعض اوقات کوئی لفظ آپ کو کسی خاص واقعے کی یاد دلاتا ہے اور بلاضرورت اُس کا تذکرہ شروع ہو جاتا ہے مگر بہت کم وہ خاتمے تک پہنچتا ہے۔ چوں کہ معلومات کی غیر معمولی وسعت اور الفاظ کی حد سے زیادہ کثرت نے ایک نہایت فراخ میدان آپ کے لیے مہیا کر رکھا ہے اس لیے ذہن پوری آزادی سے اس میں ہر طرف دوڑتا پھرتا ہے اور ایک سرے تک پہنچنے نہیں پاتا کہ دوسری طرف کوئی رنگین پھول دیکھ کر اُدھر مڑ جاتا ہے، اور اُدھر جاتے جاتے پھر پلٹ پڑتا ہے۔ گویا آپ کا عنقائے خیال ہر وقت فضائے لامکان میں پرواز کرتا رہتا ہے اور کبھی کبھی زمین کی طرف متوجہ ہو کر نیچے اترنا شروع ہو جاتا ہے کہ فطری رفعت پسندی پھر اُس کا رخ بدل دیتی ہے اور اوپر بلا لیتی ہے۔''(۱۷)

ایک زمانے میں روس کا بڑا ناول نگار ٹالسٹائی ذہنی آشوب کا شکار ہو کر ٹوٹ پھوٹ رہا تھا اسے یوں محسوس ہونے لگا تھا کہ جیسے اس کے اندر کی کوئی چیز ٹوٹ گئی ہے کہ جس پر زندگی کا دارومدار تھا۔ اور اس کے بعد زندگی میں کوئی بھی سہارا باقی نہ رہا تھا۔ اور اسے کوئی منزل نظر نہ آتی تھی۔(۱۸) مولانا کی تحریروں میں ٹالسٹائی جیسے محسوسات نظر نہیں آتے۔ دراصل وہ اندر سے چاہے جتنے بھی ٹوٹے پھوٹے ہوں وہ زندگی بسر کرنے کے سہارے سے محروم نہیں ہوئے۔ ادب و فن ان کا سہارا تھے۔ اظہار کی قوت ان کا سب سے بڑا ہتھیار تھی اور جب وہ ذہنی آشوب میں مبتلا ہوئے تو اپنے اندر ہی اندر سفر کرنا شروع کیا۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں اس سفر کے آغاز ہی سے وہ ادب و فن اور لسانیات کی جگہ فلسفہ، روحانیات، تصوف اور مذہب کی طرف شفٹ کر گئے۔ ان علوم کا اظہار ان کا بہت بڑا سہارا بن گیا۔ تخلیقی اظہار کے مراحل میں وہ ماورائیت (Transcendentalism) کی باتوں میں ترفع محسوس کرنے لگے اور جب انہیں یہ محسوس ہوا کہ آسمان ان پر مہربان ہے اور قدیم صحیفے از سرِ نو ان پر اتارے جا رہے ہیں تو ان کی ذات روحانی بلندیوں کو چھونے لگی اور جب ان کو یہ خبر ملی کہ قدیم صحائف میں ان کے بارے میں پیش گوئیاں موجود ہیں تو ان کی ذات از بس مسرور ہوتی گئی:

''دیکھ زرتشت یہ ہے پروفیسر آزاد! اس پر ہماری قدرت کا وعدہ پورا ہوا۔ یہ ہوگا اس وقت ایسا اور اس سے زیادہ۔ ہم اسے لیں گے اپنی طرف۔ یہ ہوگا ہماری طرف لکھے گا سپاک کو اس وقت کی زبان میں۔ ہم اسے اردو کہوائیں گے۔ اسے اس علم کا شوق ہوگا۔

لکھ اے پروفیسر آزاد! ہم نے نماک دیا تھا ابراہیم زرتشت کو اس کی زبان میں۔ وہی تھی اس وقت ایران کی زبان۔ اب ہم تجھے دیتے ہیں تیری زبان میں۔ تجھ سے لے ہند۔ ہند سے لے ایران و روم۔ دیکھ تمام مہاراجگان ہند کے تیری طرف کان لگائے ہوئے ہیں تو ہو ہماری طرف کہ ہم ہوں تیری طرف۔ تو ہو ملتجی۔ دیکھ ہم کیونکر دیتے ہیں تجھے۔ ہم نے تجھے سپاک دیا تو نے جس احتیاط سے لکھا۔ جب دیکھیں گے سب اس کے پرتوہ سے اپنی کتابوں کو پڑھنے اور سمجھنے کے قابل کریں گے۔ تو ان سے زیادہ خوش ہوگا اور وہ تجھ سے۔ ہم ان سے فلسفہ کی جستجو کو وہ روشنی دیں گے جسے لے کر ہماری طرف راہ لیں گے۔ ہم انہیں ناامید نہ کریں گے۔ وہ جتنا ہماری طرف آئیں گے اتنا ہی پائیں گے۔

سپاک ہم نے ابراہیم زرتشت کر دیا پہلے۔ وہی تجھ کو دیا۔ پھر نماک اسے دیا۔ وہی پھر تجھ کو یا۔ اب ہم تجھ کو راہ دکھاتے ہیں اپنی طرف اور لکھواتے ہیں وہ جو نہ ہوا تھا اب تک عالم قدس سے عالمِ ناسوت پر۔ وہ نماک میں تھا مگر نہ دیا تھا۔ اب ہم دیتے ہیں۔''(۱۹)

اس مقام پر ہم اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ صحائف سے حاصل ہونے والی مسرت اور آگاہی صرف ان کی ذات تک ہی محدود رہی۔ ان کے رسائل میں یا ان کی زندگی کے اس دور کے متعلق ایسی کوئی شہادت نہیں ملتی کہ جس سے یہ معلوم ہو کہ مولانا دن کے دوران میں گھر کے اندر یا باہر کی دنیا میں احباب سے اپنے روحانی مراتب کا تذکرہ کرتے ہوں یا اپنی رسالت یا اوتار ہونے کی خبر دیتے ہوں۔ آزاد آخر شب میں ان منازل سے گزرتے تھے۔ رات کی سیاہی اور خموشی میں یہ سب کچھ پردہ میں رہ جاتا تھا۔ صبح ہوتی وہ گھر سے برآمد ہوتے۔ لاہور شہر کی فصیل کے باہر گھنے باغات میں چلتے پھرتے، سلام کرنے والوں کو دعائیں دیتے۔ جاننے والوں سے ملتے، کربلا گامے شاہ کو جاتے صوفیا کے مزارات پر حاضری دیتے اور یوں دن بھر مصروف رہتے۔

ذہنی آشوب میں ان کی زندگی کا عمومی رویہ درویشانہ تھا۔ ان کا تعلق صبر و رضا کی تہذیب سے تھا۔ اور وہ اس تہذیب کے ایک باوقار شہری کی طرح زندہ رہے۔ یہی وجہ تھی کہ وہ جنون کے مصائب کو صبر و تحمل سے برداشت کر گئے۔ ان کے درویشانہ مسلک کو سمجھنے کے لیے ہم ''سپاک و نماک'' کے ایک غیر مطبوعہ حصے کو یہاں درج کرتے ہیں:

''۔۔۔ وہ اخیر دن تھا۔ تو ۵ کورس کی گردش کر کے آیا اور کیسا خوش آیا کہ کام تو آج ہوا۔ پراچھا ہوا۔ گھر میں آیا کہ اب کچھ کھاؤں گا اور آرام کر لوں گا۔ کیسی محبت سے اُسے کہا۔ ''بیٹی! لاؤ کچھ کھائیں'' وہ منہ مسوس کر بولی۔ ''ہمارے پاس تو آج کچھ ہے نہیں۔ ہم بھی بھوکے بیٹھے ہیں۔'' ''ہم حیران! دیکھ پروفیسر آزاد! تو حیران! تمام جواہر مجردہ حیران۔'' ہم نے کہا۔ ''جا بازار سے کھا لے۔''

تو نے عرض کیا ''اے پروردگار! حضرت سے ۱۰ روپے آئے ہیں۔ یہ چاہتی ہے دسوں روپے لے لے۔'' ہم نے کہا۔ ''تو جالا ہور کو۔'' تو نے کہا۔ ''ابھی؟'' ہم نے کہا ''ابھی۔'' تو نے اسی حالت میں آرام ایک پل نہ لی اور بیگ میں کپڑے ڈال (کن ٹوپ اور اس کی چھوٹی سی رضائی بھی وہیں چھوڑی) اور چل کھڑا ہوا۔ راہ میں کہیں اسٹیشن پر کھانا نہیں تھا۔ اللہ کے نام پر تجھے دو مٹھی آٹے کی روٹی ایک چوڑ ہے سے ہم نے دلوائی۔ تو نے اس میں رات کاٹی۔ ہم نے یہ دن بھر گزارا۔ رات کے نو بجے تو لاہور میں پہنچا۔ غنیمت ہے کہ بیٹے نے دروازہ کھول دیا۔ جاڑے میں کیا ہوتا ہے؟ ہم جانتے ہیں کیا ہوتا ہے۔۔۔''(۲۰)

۱۸۹۰ء کے بعد آزاد مستقل طور پر جنون کی گرفت میں چلے جاتے ہیں۔ اس دور میں ان پر روحانیات کا بہت گہرا اثر ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ یہ اثر اس حد تک بڑھ جاتا ہے کہ مولانا یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ ان کی زندگی کے تمام مسائل اور مراحل کے لیے ان کو ''اوپر'' سے احکام اور ہدایات ملتی ہیں اور وہ زندگی کا ہر قدم ان احکامات کی روشنی میں اٹھاتے ہیں۔ اتفاق سے ہمیں منشی ذکا اللہ کے نام دورِ جنون کا ایک خط ملتا ہے۔ جس میں جنون کے اس طریق کی بخوبی طور پر وضاحت ہوسکتی ہے:

اگرچہ جوہرِ ہوا میں پرسوں کے مینہ سے خنکی تھی مگر وہ آفتاب کی گرمی کو توڑ نہ سکتی تھی۔ اس کا سبب یہ تھا کہ ایک بجے عمل میں سے فارغ ہوا۔ عمل خواب ہوا۔ رات ٹھنڈی، ہوا جان بخش تھی۔ مگر قسمت کی بات کہ حکم ہوا ذرا آرام لے لو۔ کم بخت آرام جس نے ہشیار کیا۔ اس وقت کہ چند منٹ بعد چار بجے، ہزار لعنت اپنے حال پر کر کے اٹھا۔ پیٹ خام، ناصاف۔ فقط روح الارواح کے کرم سے ہضم صالح کے ساتھ معمولی اجابت ہوئی۔ یہ نہ ہوتا تو غضب ہوتا۔ اس وقت حکم ہوا کہ ''تربوز کھا لو''؛ احتیاط نے انکار کیا، حکم ہوا کہ ''نہ کھاؤ گے تو قدم نہ اٹھا سکو گے پھر ہوا خوری کون کرے گا؟'' تربوز کھایا مگر بے لطف؛ ڈرتے ڈرتے چلنے لگا تو بندوں میں درد اور کیفیت بخار کی سی محسوس ہوئی۔ حکم ہوا کہ ''یہ اسی غفلت کی برکت ہے جس نے تین گھنٹے تک بے خبر سلایا، اور یہ عمل مبارک کی برکت ہے۔''

''چلتے ہوئے حکم ہوا ''یہاں لیٹ کر برداشت کا عمل کرو''، چناں چہ ہوا، مگر کچھ نہ ہوا تھوڑی دور آگے چل کر درختوں کی قطار نے سایہ ڈالنا شروع کیا۔ جاتے ہوئے جو ہوا سامنے سے زندگی دیتی تھی اب پشت پر ہوگئی تھی۔ حکم ہوا کہ ''رخ پھیرو، ذرا ٹھہرو، دم لو، تبدیل کرلو۔'' حقیقت میں لطف عجیب حاصل ہوتا جاتا تھا، سینہ ہلکا ہوتا تھا، گھبراہٹ تھم جاتی تھی۔ جوہڑ کے کنارے پر پہنچے تو ہوا کی لہریں پانی سے مباحثہ کر رہی تھیں؛ حکم ہوا کہ یہیں ٹھہرو اور ہوا تبدیل کرلو۔ لطف ہائے مذکورہ کا اثر قوی ہوگا اور آنکھوں کی لذت نفع زائد ہے۔ اتنے سے مقام پر تین جگہ توقف ہوئے مگر یہی ارشاد تھا کہ دھوپ نے ہوا کو گرما دیا۔ بڑھو آگے۔ رستے میں حرارت رفتار خواہ حرارتِ ہوا سے جا بجا کلیدان

ٹوٹ ٹوٹ جاتا تھا، اور میں سنبھالتا بھی تھا تو لعاب دہن کا نگلنا اسے تھوڑی تھوڑی دور پر توڑ دیتا تھا۔ تھوڑی دور چل کر باغ میں داخل ہوا، یہاں ایک جگہ بیٹھ کر ہوا تبدیل کی۔ شیشم کا ہرا بھرا درخت، اس کی شادابی کا لطف، ٹھنڈی ہوا کی موجیں۔ حکم ہوا کہ ''یہاں رات کا سامان کر کے بیٹھو'' میں شرما کر اٹھا کھڑا ہوا۔ رستے میں کئی جگہ بیٹھنے کو جی چاہا مگر حکم یہی تھا کہ ''چلو جلدی اور کچھ کھاؤ۔''(۲۱)

مولانا کا جنون بظاہر مستقل طور پر نظر نہ آتا تھا۔ مولوی خلیل الرحمٰن کا کہنا یہ تھا کہ ان کی دیانگی عجیب تھی پانچ دس منٹ، بعض اوقات آدھا پونا گھنٹہ، بہت اچھی طرح باتیں کرتے ملتے تھے۔ یہ معلوم ہوتا تھا کہ دماغ پر کوئی اثر نہیں۔ حافظہ اور دل اچھا ہے۔ یکا یک دیوانگی شروع ہوگئی۔ لوگ دھوکے میں رہتے تھے اور حیران ہوتے تھے۔(۲۲)

مولانا کے ہاں جنون میں شدت کے مظاہرے ان کے آخری دور میں ملتے ہیں۔ مثلاً جنون کے عالم میں لاہور سے دلی کا سفر۔ اور دلی سے علی گڑھ کا سفر۔ اسی طرح سے کربلا گامے شاہ میں بیٹھنے کا زمانہ جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اگر دسترخوان میں روٹی آتی تھی تو دسترخوان جلا دیتے تھے۔ چینی کی رکابیوں میں سالن دیا جاتا تھا تو ان کو توڑ کر پھینک دیتے تھے۔ تانبے کی رکابیاں یا غوریاں دی جاتی تھیں تو راہ چلتے کو دے دیتے تھے۔ اچھے اور ستھرے کپڑے ادھر پہنائے ادھر پھاڑ دیتے تھے اور چیتھڑے بنا کر پھینک دیتے تھے۔(۲۳)

جیسا کہ ہم اس سے پہلے یہ بیان کر چکے ہیں کہ ان رسائل میں جنون کی شدید حالتیں نظر نہیں آتی ہیں۔ جنون پیدا ہونے پر جب ذہنی حالت میں تغیر شروع ہوتا ہے تو اس کی علامتیں تیزی سے نظر آنے لگتی ہیں۔ بعض مریضوں کے اندر اس تغیر کے سبب عمومی زندگی کا منظر نامہ متغیر ہو جاتا ہے۔ نارمل سے ابنارمل زندگی کا تجربہ سب کچھ بدلا ہوا دکھا سکتا ہے۔ مریض کو پتہ نہیں چلتا کہ اس کے ساتھ کیا کچھ ہو گیا ہے۔ مگر جب وہ ذہنی علاج کے ذریعے ابنارمل زندگی سے نارمل زندگی کو مراجعت کر جاتا ہے تو اسے ماضی کے منظر یاد آنے لگتے ہیں۔ ولیم جیمز نے اپنی کتاب ''نفسیاتِ وارداتِ روحانی'' میں فلسفی گواٹری کے کچھ اس قسم کے تجربات کا ذکر کیا ہے جس سے ہماری بات واضح ہو سکے گی:

> ''مجھے پر ایسی شدید وحشت طاری ہوتی تھی کہ رات کو اچانک میری آنکھ کھل جاتی تھی اور میں محسوس کرتا تھا کہ پانتھیون کی عمارت مدرسۂ فنون پر گر رہی ہے یا مدرسے کو آگ لگ گئی ہے یا دریائے سین غاروں کے اندر الٹ رہا ہے اور پیرس کا شہر غرق ہو گیا ہے۔ ان دہشتوں کے رفع ہو جانے کے بعد بھی مجھے ناقابل علاج اور ناقابل برداشت ویرانی اور مایوسی محسوس ہوتی تھی۔ میں سمجھتا تھا کہ میں خدا کی جانب سے ملعون اور مردود ہو گیا ہوں اور ایک طرح سے جہنم میں ڈال دیا گیا ہوں۔ اس سے قبل مجھے جہنم کا کبھی خیال تک نہیں آیا تھا۔ افکار یا مباحث میں کبھی جہنم کی حقیقت یا اس کا

خوف مجھے متاثر نہ کر سکا تھا لیکن اب میں اپنے تئیں جہنم میں محسوس کرنے لگا۔ اس سے زیادہ عذاب کی بات یہ تھی کہ جنت کا ہر قسم کا خیال دل سے محو ہو گیا اب میں تصور بھی نہیں کر سکتا تھا کہ کوئی ایسی شے بھی ہو سکتی ہے۔ اب میرے نفس کے سامنے ایک خلا ہی خلا تھا۔ بے حقیقت ہستیوں کی ایک وہمی جنت دنیا کی چیزوں کے مقابلے میں بھی بے مایہ معلوم ہوتی تھی ایسی جگہ پر رہنے کا خیال میرے لیے کسی طرح لذت آفریں نہ تھا۔ مسرت، سعادت، نور، محبت یہ تمام الفاظ میرے لیے بے معنی ہو گئے۔ میں ان کے وجود ہی کا قائل نہیں رہا تھا اور ان کے بیان سے میرے اندر نہ کوئی امید پیدا ہوتی تھی اور نہ کوئی لذت۔ میری یہ ناگفتہ بہ حالت ناقابل تسکین تھی۔ سعادت اور کمال میرے لیے کوئی نصب العین نہ تھے۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا تھا کہ بس ابدالآباد تک ایک برہنہ چٹان پر بیٹھا رہوں گا۔''(۲۴)

آزاد کے رسائل میں اس قسم کی خوف ناک تصویریں موجود نہیں ہیں۔ انہوں نے تصوف، روحانیات اور ماضی کے جن تصورات میں پناہ لے لی تھی ان کی وجہ سے وہ بہت محفوظ رہے۔ ان کی تخلیقی قوت کے اظہار نے شدائد میں بھی ان کو انتہا کا رستہ اختیار نہ کرنے دیا۔ اپنے تخلیقی اظہار کے بعد وہ
سکون اور آرام محسوس کرتے تھے۔ اظہار کی اس قوت نے ان کے جنون کو متوازن کیے رکھا۔

آزاد کے جنون کا زمانہ ۱۸۹۰ء سے ۱۹۱۰ء تک بیان کیا جاتا ہے۔ اس دور میں جنون کے اثرات کو اعتدال پر لانے کے لیے ادویات کا استعمال تجویز کیا گیا تھا۔ مگر آزاد ان ادویات کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ ہوتے تھے۔ اطبا کے مشورے سے دوا کو دہی یا کسی دوسری غذائی شے میں ملا کر دینے کی کوششیں بھی کی جاتی رہیں مگر ذرا سے بھی شک ہونے پر وہ ایسی اشیا کو استعمال کرنے سے انکار کر دیتے تھے۔ لاہور کے مشہور معالج ڈاکٹر رحیم خان نے ان کے لیے خواب آور اور سکون بخش ادویات کا نسخہ لکھا تھا لیکن مولانا نے ان ادویات کو کسی بھی شکل میں استعمال نہ کیا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ذہنی کے لیے وہ اپنا علاج آپ کیا کرتے تھے۔ ''مکاتیبِ آزاد'' میں انہوں نے جنون کی حالت میں مولوی ذکاء اللہ کے نام ایک خط میں لکھا تھا کہ ''اڑھائی مہینے سے عمل جاری ہوا تھا۔''(۲۵) اسی خط میں ایک مقام پر کہتے ہیں کہ ''ایک بجے عمل سے فارغ ہوا۔''(۲۶) یہ ''عمل'' کیا تھا؟ اس کی وضاحت کرتے ہوئے آغا محمد باقر نے حاشیہ میں یہ نوٹ لکھا تھا:

''جب ان کی طبیعت خراب ہو جاتی تو آنکھیں بند کر کے زمین پر چت لیٹ جاتے تھے اور توجہ کامل کے لیے سانس کا عمل کرتے تھے جس سے طبیعت کو قدرے سکون حاصل ہو جاتا تھا۔''(۲۷)

جدید دور میں ماہرینِ نفسیات اور اطبا اس بات کا مشورہ دیتے ہیں کہ ذہنی دباؤ کی صورت میں اگر مریض لمبے لمبے سانس کھینچ کر انھیں آہستہ آہستہ خارج کرے تو اس کے مفید اثرات برآمد ہوتے ہیں۔ آزاد اس کیفیت سے

سکون پانے کے لیے سانس کا یوگا کیا کرتے تھے۔ اتفاق سے ہمارے پاس ''مکاشفاتِ آزاد'' کی ایک تحریر موجود ہے جس میں آزاد نے عالمِ جنون میں سانس کے عمل کی کیفیات کے مشاہدے قلم بند کیے ہیں۔ ہم اس نہایت دلچسپ اقتباس کو یہاں درج کرتے ہیں:

> ''رحمت کی سوت جاری ہے۔ فیض کا نٹے کی تول چل رہا ہے وہی خاص و عام کی جان ہے اور اس کا نام مبارک سانس ہے۔ سانس اجزا کی کمی بیشی اور مختلف کیفیتوں میں بے شمار اقسام رکھتا ہے اور ہر قسم کی متعدد تاثیریں ہیں۔ اس کی تقریر حدِ تحریر سے باہر ہے۔ ایک سانس تمھارے سینے میں دکھاتے ہیں کہ عجائبِ قدرت کا کرشمہ ہے۔ دیکھو سینے میں کچھ ہے۔ مجھے معلوم ہوا کہ سانس ہے مگر نیچے بہا جاتا ہے (بہت آہستگی سے) جیسے کسی سانپن کا پھنکارا جاتا ہے۔ سینے میں ایک جگہ کٹار ہے۔ وہیں سے پھر چل نکلا اور بہتا چلا۔ ناک نے باہر سے نیا سانس بھیجا۔ پہلا سانس کہیں کا کہیں پہنچا اور وہیں غائب ہو گیا۔ دوسرا جو آیا اس نے گلے سے نیچے جا کر کبھی دو کبھی تین ایسے کھٹکے باہر کو دیئے جیسے سانپ پھنکارنے میں پف پف کر کے زہریلی بھڑاس نکالتا ہے۔ وہ بھی اندر غائب، پھر اوپر سے ایک نیا سانس اُٹھا۔ بڑی اُٹھان سے سینہ پُھلا کر سینے میں وسعت پیدا کر کے یہ بھی جلد سینے سے پھر کر آیا مگر آدھا۔ باقی نے اس آہستگی سے لہراتے ہوئے اندر کا رستہ لیا اور کہیں کا کہیں جا نکلا۔ خدا جانے کہاں جاتا ہے۔ پھر نیا سانس شروع ہوتا ہے۔ سرے کو دیکھ کر کون پہچان سکتا ہے کہ وہی نفسِ مقدس ہوگا۔ اگر شروع ہوتے ہی اسے عامل سنبھالے اور عمل شروع کرے یا استادِ روحانی یا روحِ مقدس اشارہ کرے تو سبحان اللہ۔ یقین جانے کہ جہاں تک چاہے سینے میں دم بھرتا چلا جائے۔ ہرگز تنگی نہ کرے گا اور جہاں تک موادِ تمنا طولانی ہو تمام نہ ہوگا۔ بندۂ آزاد نے اس صورتحال دیکھ کر ''دم مار پیچ'' اس کا نام رکھا تھا۔ پھر اژدھے کو توڑنا شیر ہی کا کام ہے اس لیے س کے عمل کا نام شیر گانی فرمایا۔''(۲۸)

فرائیڈ کا کہنا ہے کہ نیچر نے فن کار کے اندر یہ صلاحیت ودیعت کی ہے کہ وہ اپنے ان ازبس خفیہ ذہنی مہیجات (Most seceret mental Impulses) کا اظہار بھی کر سکتا ہے جو کہ اس کی اپنی ذات سے بھی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ یہ اظہار اس کے تخلیقی کام کے ذریعے ہوتا ہے۔(۲۹)

آزاد کے ذہن میں پیدا ہونے والی ذہنی مہیجات کی لہریں لاشعور کے نہاں خانوں سے بہت کچھ اٹھا لاتی ہیں۔ مہیجات کی ان ہی لہروں میں ایک بار رجب علی اور اس کا کردار اپنی شکل بناتا ہے اسی طرح سے لاشعور کے یہ نہاں خانے ایک مقام پر اپیچی سن کو برآمد کرتے ہیں اور اس سے انتقام لینے کے لیے آزاد اسے ازبس بدہیئت بنا دیتے ہیں (مولوی رجب جو بعد میں ارسطو جاہ ہوا سن ستاون کی جنگ میں برطانوی خفیہ ایجنسی کے مقامی شعبہ کا نگران تھا۔ انگریز اس کی فراہم کردہ اطلاعات پر بہت اعتماد کرتے تھے۔ یہ رجب علی ہی تھا کہ جس نے اپنے خفیہ

ذرائع سے سقوطِ دلی کے بعد بہادر شاہ ظفر کی مقبرۂ ہمایوں میں موجودگی کی اطلاع حکام کو دی تھی)

ذہنی خلل کے باعث کسی فرد کا خارجی دنیا کے مظاہر سے آہستہ آہستہ تعلق خاطر کم زور پڑتا جاتا ہے۔ اس کی ذہنی دنیا میں واقع ہونے والی تبدیلیاں خارجی مظاہر سے اپنی شناخت کم کم کرنے لگتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں اس کا رخ داخلی دنیا کی طرف موڑنے لگتی ہیں۔ اور یوں اس کے اندر کا سفر تیز ہو جاتا ہے۔ مریض اگر ادیب ہے تو متخیّلہ اس کا عمل تیز تر کر دیتا ہے۔ اس مسئلہ کے بارے میں فرائیڈ نے فینٹسی کا حوالہ دیا ہے۔ فرائیڈ نے اپنی تحریروں میں یہ کہا ہے کہ Insane کو فینٹسی (Fantasy) اس بات کا پروانہ دیتی ہے کہ وہ خارجی حقیقت (Outer Reality) کی جگہ ایک خود ساختہ داخلی حقیقت تعمیر کر لے کہ جس میں اس کی ذات کا بسیرا ہو سکے۔ (۳۰) فرائیڈ سائیکوسس (Psychosis) کو آرٹ فارم کہتا ہے کہ یہ حقیقت کی ری ماڈلنگ (Re-modeling) کر سکتا ہے۔ ذہنی مریض کے فن کارانہ کام کو فرائیڈ Pathological Product سے تعبیر کرتا ہے۔ (۳۱)

آزاد نے خارجی حقیقت کی دنیا کی ری موڈلنگ کرتے ہوئے اپنی نئی ذہنی ساخت اور داخلی ضرورت کے لیے ایک خود ساختہ داخلی حقیقت کی دنیا تعمیر کر لی تھی۔ ۱۸۹۰ء سے ۱۹۱۰ء تک آزاد کا بسیرا اسی خود ساختہ ری موڈلڈ دنیا میں رہا۔ یہ دنیا کہ جہاں ان کو پوری آزادی حاصل تھی۔ جہاں ان کی فینٹسی کی پرواز لامحدود تھی۔ جہاں ان کا متخیلہ سدا متحرک رہتا تھا۔ اور جہاں ان کا لاشعور گزرے ہوئے حقائق و واقعات کو یاد کرواتا رہتا تھا اور وہ بقدرِ ضرورت ان کو استعمال کرتے رہتے تھے۔ یہ خود ساختہ دنیا ان کا مرکزِ تخلیق بن گئی تھی۔ اسی دنیا میں انہوں نے کچھ کرداروں کو محبت سے یاد کیا اور کچھ کو انتقام اور تضحیک کا نشانہ بنایا جیسے ایچی سن۔ اس طرح سے ان کے لاشعور میں سوئی ہوئی ہزیمت اور ذلت سے مجروح ہونے والی ذات کو سکون ملتا رہا اور ان کی مضطرب سائیکی اطمینان کے سانس لیتی رہی۔ عام زندگی میں لکھے گئے کام کا معنی خیز ہونا ایک حقیقت ہے اور یہ اس امر کا اعتراف بھی ہے کہ زندگی پُرمعنی ہے۔ مگر زندگی میں تغیر سے گزر کر جنون کو معنی خیز بنا دینا ایک بڑی معنی خیز بات ہے۔ ہمارے نقادوں نے آزاد کے اس رُخ کو سمجھنے کی سعی ابھی تک نہیں کی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد حسین آزاد، فلسفۂ الٰہیات، لاہور: مطبع گیلانی، ۱۹۲۶ء، ص ۵

۲۔ آغا سلمان باقر، اشاریہ مخطوطاتِ عالمِ وارفتگی، لاہور: جی۔سی۔یونیورسٹی، ۲۰۱۰ء، ص ۲۲

۳۔ مذکورہ حوالہ، ص ۲۸

۴۔ محمد حسین آزاد، بنشۂ پاک یعنی رسائل سپاک ونماک، لاہور: آزاد بک ڈپو، ۱۹۲۷ء، ص ۱۶

۵۔ سپاک ونماک، ص ۱۲۔۱۱

۶۔ مذکورہ حوالہ، ص ۲۲

۷۔ سپاک ونماک، ص ۳۱

۸۔ سپاک ونماک، ص ۴۹

۹۔ مرتضیٰ حسین فاضل، مرتب مکاتیب ِآزاد، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء، دیکھئے دیباچہ جالب دہلوی

۱۰۔ ڈاکٹر محمد صادق، آبِ حیات کی حمایت میں، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء

۱۱۔ مذکورہ حوالہ، ص ۱۳۰۔۱۳۱

۱۲۔ مخطوطاتِ عالم وارفتگی، ص ۵۔۶

۱۳۔ ڈاکٹر سعادت سعید، مرتب: شعورِ خود رفتگی، لاہور: جی سی یونیورسٹی، ۲۰۱۰ء، ص ۹۵ (قلمی مسودہ سپاک ونماک ۱۹۔۱۸ کی نقل)

۱۴۔ فلسفۂ الٰہیات، ص ۴۔۵

۱۵۔ آبِ حیات کی حمایت میں، ص ۱۲۰

۱۶۔ مذکورہ حوالہ، ص ۱۲۲

۱۷۔ مکاتیبِ آزاد، ص ۱۵

۱۸۔ ولیم جیمز، نفسیاتِ وارداتِ روحانی، ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم، مترجم، لاہور: مجلس ترقی اب، ۲۰۰۹ء، ص ۱۵۷۔۱۵۸

۱۹۔ سپاک ونماک، ص ۴۷

۲۰۔ شعور خود رفتگی، ص ۹۵

۲۱۔ مکاتیبِ آزاد، ص ۲۷۰۔۲۷۲

۲۲۔ آبِ حیات کی حمایت میں، ص ۱۲۶

۲۳۔ مذکورہ حوالہ، ص ۱۲۶

۲۴۔ نفسیاتِ وارداتِ روحانی، ص ۱۵۱

۲۵۔ مرتضیٰ حسین فاضل، مرتب: مکاتیبِ آزاد، لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۶ء، ص ۲۶۹

۲۶۔ مکاتیبِ آزاد، ص ۲۷۰

۲۷۔ مذکورہ حوالہ، ص ۲۷۰

۲۸۔ ڈاکٹر اسلم فرخی، محمد حسین آزاد، کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۸ء، ج۔۲، ص ۴۵۲

۲۹۔ Allen thiher, Revels in Madness Insanity in medicine and literature (Michigan: The University of Michigan Press, 1999) p.246

۳۰۔ Ibid. P.247

۳۱۔ Ibid. P.247

آزاد کا تذکرۂ علماء

ڈاکٹر رشید امجد*

Abstract:

Muhammad Hussain Azad is considered as archetect of Urdu prose.All his books are very famous and well accepted. "Tazkaratul Ullama" is also one of his books, but has been discussed very little. This book is out of print now. In 1922, Azad's grandson Agha Tahir shared its existence with Kh. Hasan Nizami,who advised him to get it published . In 1923, the book was published from Lahore. In this article "Tazkaratul Ullama" is being reviewd with a brief introduction and focussing main features of the matter for further study.

تذکرۂ علماء مولانا محمد حسین آزاد کا بہتر (۷۲) صفحات پر مشتمل رسالہ ہے جس کا ذکر مولانا کی نگارشات کی فہرست میں تو موجود ہے لیکن تفصیل نہیں ملتی۔ ڈاکٹر مظفر حنفی نے اپنے کتابچے 'محمد حسین آزاد' (۱) میں ''آزاد کی دوسری کتابیں'' میں صرف نام لکھنے کی حد تک اکتفا کیا ہے۔ البتہ سید جمیل احمد رضوی نے کتابیاتِ آزاد میں مختصر تعارف کروایا ہے:

> ''تذکرۂ علما یعنی ہندوستان کے چالیس مشاہیر علماء کا تذکرہ، لاہور: کریمی پریس ۱۹۲۳ء، ۷۲ص۔''

خواجہ حسن نظامی دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''شمس العلماء محمد حسین آزاد کا لکھا ہوا ایک رسالہ ان کے پوتے آغا محمد طاہر نے مجھ کو دکھایا۔ جس میں بڑے بڑے نامور چالیس علمائے ہندوستان کا تذکرہ ہے۔'' (۲)

یہ تذکرہ کتابی صورت میں ''میرا کتب خانہ حضرو'' میں موجود ہے۔ ''میرا کتب خانہ'' کی توضیحی فہرست مرتب کرنے والے سکالر اسد قیوم نے اپنے مقالہ میں صفحہ ۴۷ (نمبر ۲۴) پر اس کا ذکر یوں کیا ہے:

> ''تذکرۂ علماء .....مولانا محمد حسین آزاد

* صدرِ شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

صفحات ۷۲ .....کاپی نمبر ۲۲۷
کریمی پریس، لاہور ۳۰ مارچ ۱۹۲۲ء
ہندوستان کے چالیس مشاہیر علماء کا تذکرہ''(۳)

یہ تذکرہ عام نظروں سے اوجھل رہا ہے۔ مولانا کے پوتے آغا محمد طاہر نے اسے خواجہ حسن نظامی کو دیا جنھوں نے اسے مرتب کر کے ۱۹۲۲ء میں شائع کیا۔ آغا طاہر کہتے ہیں کہ:

''ان (آزاد) کے بستوں میں یہ چھوٹا رسالہ بھی ملا۔ اول میں نے اس کو کئی دفعہ پڑھا پھر اور علمی مذاق رکھنے والوں کو دکھایا۔ آج کل ہم لوگ مذہبی علوم سے اس قدر دور ہو گئے ہیں کہ کسی نے بھی ڈھب کی بات نہ بتائی اسی عرصہ میں میرا جانا دہلی ہو گیا چونکہ یہ خیالات تازہ تھے چند رسالے اور یہ تذکرہ بھی ساتھ لے لیا۔ حضرت خواجہ صاحب قبلہ کو بھی دکھایا انھوں نے اسے پسند کیا اور کئی بار فرمایا کہ اس کو ضرور چھپوا دو۔''(۴)

اس تذکرہ میں شامل چالیس علماء میں مختلف مسالک اور مکتبہ ہائے فکر کے علماء کا ذکر ہے۔ آزاد نے ہر عالم کی مختصر سوانح اور کہیں کہیں ان کی تصانیف کی فہرست دی ہے۔ تعارف مختصر ہے اور فہرستیں بھی مکمل نہیں۔ شاید آزاد نے یہ خاکہ بنایا ہو اور وہ کسی مناسب وقت اس پر تفصیلی تذکرہ لکھنا چاہتے ہوں۔ خواجہ حسن نظامی کہتے ہیں:

''تمام بیانات مختصر ہیں اور ان میں وہ خوبی نہیں پائی جاتی جو آزاد کی تحریر کا طرۂ امتیاز ہے۔ یا تو رسالہ جلدی میں لکھا گیا ہے یا اس کی تحریر میں مولانا کا جی نہیں لگا۔ یا ابتدائی مشق ہے تاہم جس شخص نے اُردو و فارسی کے ایسے لاجواب تذکرے لکھے جو قیامت تک یادر ہیں گے۔ اس کی قلم سے علماء و مشائخ کا ذکر خیر بھی اچھا معلوم ہوگا اور اردو خواں لوگوں کی واقفیت میں اضافہ کرے گا۔''(۵)

خواجہ حسن نظامی نے اس بات کا کوئی ثبوت پیش نہیں کیا کہ یہ رسالہ جلدی میں لکھا گیا ہے۔ اگر آزاد کو اس تحریر سے ذہنی وابستگی نہیں تھی تو انہیں اسے لکھنے کی ضرورت ہی کیا تھی؟ ابتدائی مشق والی بات بھی دل کو نہیں لگتی گمان یہی ہے کہ اس رسالے کی نوعیت ابتدائی خاکے کی ہے جس پر بعد میں کسی وجہ سے آزاد کام نہ کر سکے۔ تذکرے کی خوبی یہ ہے کہ آزاد نے اختلافِ رائے سے گریز کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ اس میں ہر مکتبۂ فکر کے علماء کو شامل کر لیا جائے۔ خواجہ حسن نظامی لکھتے ہیں:

''اس تذکرے میں ہر عقیدہ کے علماء کو جمع کیا گیا ہے اور اختلافی امور کو نمایاں کرنے سے احتیاط کی گئی ہے۔''(۶)

بہتر (۷۲) صفحات کا یہ تذکرہ چھوٹے کتابی سائز (6" × 3-1/2") پر شائع ہوا ہے۔ لکھائی موٹی اور ہر صفحہ پر سطروں کی تعداد تیرہ (۱۳) ہے۔ بعض علماء کا ذکر ڈھائی صفحات پر اور بعض کا چند سطروں تک محدود

ہے۔مثلاً مولینا المداد جونپوری کو پانچ سطریں ملی ہیں۔

''یہ عبداللہ تلبنی کے شاگرد ہیں اور راجی حامد شہ مانکپوری سے انھوں نے طریقہ حاصل کیا۔تمام عمر حواشی اور شروح اور شرح الشروح لکھنے میں صرف کی۔شرح ہدایہ کئی جلدوں میں اور شرح بزدوی اور حواشی۔حواشی ہندیہ پر اور حاشیہ تفسیر مدارک پر ان کی تصنیفات میں سے ہیں۔''(۷)

جبکہ سیّد علی بن سید احمد بن سید معصوم دشتکی شیرازی کا ذکر چار صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔سید جمیل احمد رضوی نے تذکرہ میں شامل علماء کی تعداد چالیس بتائی ہے۔اسد قیوم نے بھی اسے چالیس ہی کہا ہے جبکہ ان کی تعداد چوالیس ہے۔یہ غلطی اس وجہ سے ہوئی کہ خواجہ حسن نظامی نے اپنے دیباچے میں تعداد چالیس لکھی ہے۔کتاب کے عنوان میں بھی چالیس ہی درج ہے۔شاید یہ غلطی خواجہ صاحب سے ہی ہوئی ہے۔سید جمیل احمد رضوی اور اسد قیوم نے غالباً دیباچے پر ہی اکتفا کیا ہے۔تذکرہ میں شامل چوالیس علماء کی فہرست درج ذیل ہے۔

۱۔	مسعود بن سعد بن سلمان لاہوری	5-7
۲۔	مولانا حسن صفانی لاہوری	7-9
۳۔	مولانا شمس الدین یحیٰ اودی	9
۴۔	مولانا شیخ حمید الدین دہلوی	10-11
۵۔	قاضی عبدالمقتدر ابنِ قاضی رکن الدین الشریحی الکندی الدہلوی	11-12
۶۔	مولانا معین الدین عمرانی دہلوی	12-13
۷۔	مولانا احمد تھانیسری	13-14
۸۔	قاضی شہاب الدین بن شمس الدین عمر الزوالی الدولت آبادی	14-16
۹۔	مولانا شیخ علی ابنِ شیخ احمد میامی	16
۱۰۔	مولانا شیخ سعد الدین خیرآبادی	17-18
۱۱۔	مولانا عبداللہ بن المداد العثمانی التلبنی	18
۱۲۔	مولانا المداد جونپوری	19
۱۳۔	مولانا شیخ علی متقی	19-21
۱۴۔	شیخ محمد طاہر فتنی	22-23
۱۵۔	شیخ وجیہہ الدین علوی گجراتی	24-25

۱۶۔	ملک الشعراء شیخ ابوالفیض حنفی	25-26
۱۷۔	سید حنیفۃ برفوجی	26-28
۱۸۔	شیخ احمد ابن شیخ عبدالاحد فاروقی سرہندی	28-30
۱۹۔	ملا عصمۃ اللہ سہارنپوری	31
۲۰۔	شیخ عبدالحق دہلوی	31-33
۲۱۔	شیخ نورالحق ابن شیخ عبدالحق دہلوی	33
۲۲۔	ملا محمود فاروقی جونپوری	34-35
۲۳۔	ملا عبدالحکیم سیالکوٹی	36-37
۲۴۔	شیخ عبدالرشید جونپوری ملقب شمس الحق	37-38
۲۵۔	میر محمد زاہد ابن قاضی محمد اسلم ہروی کابلی	38-40
۲۶۔	ملا قطب الدین شہید سیالوی	41
۲۷۔	مولوی قطب الدین شہید شمس آبادی	42
۲۸۔	قاضی محبّ اللہ بہاری	42-43
۲۹۔	حافظ امان اللہ بن نوراللہ بن حسنین بنارسی	44-45
۳۰۔	شیخ غلام نقشبند ابن شیخ عطا اللہ لکھنوی	45-46
۳۱۔	شیخ احمد معروف عبد جیون صدیقی امیتی	46-47
۳۲۔	سید عبدالجلیل ابن سید احمد حسینی واسطی بلگرامی	47-48
۳۳۔	سید علی بن سید احمد بن سید معصوم دشتکی شیرازی	49-53
۳۴۔	سید محمد ابن سید عبدالجلیل بلگرامی	53-54
۳۵۔	سید سعد اللہ سلونی	54-55
۳۶۔	سید طفیل محمد بن سید شکر اللہ بلگرامی	55-56
۳۷۔	شیخ نورالدین ابن شیخ محمد صالح احمد آبادی	56-58
۳۸۔	ملا نظام الدین ابن ملا قطب الدین شہید سیالوی	58
۳۹۔	شیخ محمد حیات سندھی مدنی	59

۴۰۔	شی عبداللہ ابن شیخ سالم بصری مکی	60
۴۱۔	سید محمد یوسف ابن سید محمد اشرف بلگرامی	61-62
۴۲۔	سید قمرالدین حسینی اورنگ آبادی	62-65
۴۳۔	میر نورالہدیٰ ابن سید قمرالدین اورنگ آبادی	65
۴۴۔	سید غلام علی آزاد ابن سید نوح بلگرامی	66-68

ان میں اکثر علماء شاعر بھی تھے اور انھوں نے کسی نہ کسی حوالے سے اردو زبان کے فروغ میں حصہ لیا ہے لیکن ڈاکٹر محمد ایوب قادری (۸) اور مولوی عبدالحق (۹) کی کتابوں میں ان میں سے کئی کا ذکر موجود نہیں۔ اس حوالے سے آزادؔ کا یہ تذکرہ ایک اہمیت کا حامل ہے۔ جیسا کہ خواجہ حسن نظامی نے لکھا ہے اس تذکرہ میں آزادؔ کے اُسلوب کے جو ہر نظر نہیں آتے۔ بعض جملے سیدھے سادھے اور کسی حد تک روکھے پھیکے ہیں لیکن تحقیقی معلومات جگہ جگہ موجود ہیں مسعود بن سعد سلمان لاہوری کے ذکر میں لکھتے ہیں:

> ''وطواط نے حدائق السحر میں لکھا ہے کہ مسعود کے اکثر اشعار کلام جامع ہیں، خصوصاً وہ اشعار جو حالتِ قید میں لکھے گئے ہیں اور اس راستہ میں عجم کے شاعروں میں کوئی اس لشکر کی گرد تک نہ پہنچا۔ نہ خوبی معانی میں نہ لطافتِ الفاظ میں۔''(۱۰)

خود آغا طاہر کو بھی اس کا احساس ہے کہ یہ تذکرہ اسلوب اور طرز تحریر کے حوالے سے آزاد کے رنگ سے خاصا مختلف ہے وہ کہتے ہیں کہ:

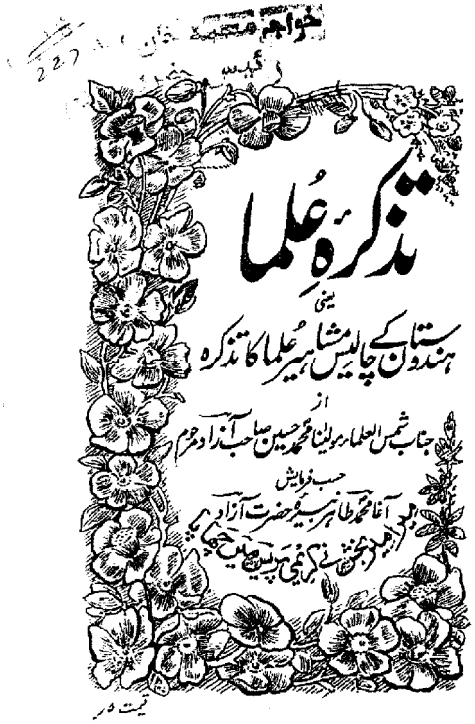
> ''جہاں قبلہ و کعبہ کی اور تصانیف کے شائع کرنے کا مجھے فخر حاصل ہے وہاں اس تذکرہ کی وجہ سے شرمندہ بھی ہوں۔ ان کی شیریں بیانی کے سامنے اس کی روکھی پھیکی زبان کس طرح پیش کروں۔ خدا جانے لوگ کیا سمجھیں گے اور کیا کیا کہیں گے۔''(۱۱)

اس اقتباس میں آزادؔ کی اسلوبی خوبیوں کے بعض انداز خصوصاً جملے کی ساخت اور تمثیل کا طریقہ بتاتا ہے کہ یہ تحریر آزادؔ کی ہے، لیکن ان کے اسلوب کی وہ جملہ خوبیاں جو ان کو اپنے طرزِ اظہار کا موجد اور خاتم بناتی ہیں پوری طرح موجود نہیں۔ تذکرۂ علماء میں اکثر علماء وہ ہیں جو ہندوستان ہی میں پیدا ہوئے البتہ چند ایسے بھی جو باہر سے تشریف لائے۔ آزادؔ نے ان کے مختصر کوائف ان کے اصل مقام اور جائے ہجرت کا ذکر کیا اور چند کے سلسلۂ تصوف کا بھی ذکر کیا ہے۔ اور یہ اس تذکرے کا تحقیقی پہلو ہے۔ اس دور میں حوالوں کا رواج زیادہ نہیں تھا اس لئے آزاد نے بھی اپنی معلومات کے ماخذات کا ذکر نہیں کیا۔ دوسرے یہ کہ دیگر ایسے تذکروں کی طرح انھوں نے ان علماء سے منسوب واقعات بیان کرنے سے گریز کیا ہے۔ صرف ان کے حالات درج ہیں۔ اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ

اس تذکرے کی نوعیت ابتدائی خاکے کی ہے۔ کتاب پر چونکہ آزاد کا دیباچہ نہیں اس لئے یہ بھی معلوم نہیں ہوتا کہ یہ تذکرہ انھوں نے کیوں لکھنا چاہا کیا یہ کسی کی فرمائش تھی؟ آزاد کے پوتے آغا طاہر کا کہنا ہے کہ:

''اس مختصر تذکرے کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ مولینا نے تحصیل علم کے زمانے میں یا مختلف کتابوں کے مطالعہ کرتے وقت جس عالم کے حالات پڑھے ہیں اس کا کچھ نہ کچھ حال اپنی نوٹ بک میں لکھ لیا ہے۔ اسی وجہ سے تذکرہ کی ترتیب میں کوئی خاص لحاظ نہیں رکھا۔ سب کچھ شاید اس خیال سے ہو کہ کبھی سب کے حالات سمیٹ کر ایک ضخیم تذکرہ لکھتے۔''(۱۲)

جو علماء شاعر تھے ان کا ذکر تو کیا ہے لیکن نمونہء کلام درج نہیں۔ بہتر (۷۲) صفحات میں چالیس (۴۰) علماء کا ذکر ایسا ہی ہے جیسے کسی بڑی تصنیف کے لئے ابتدائی نکات جمع کئے گئے ہوں۔ اسی وجہ سے اس تذکرہ میں آزاد کی تمثیل نگاری کے وہ جوہر نہیں کھلے جنھوں نے آبِ حیات کو تنقید سے اسلوب کی اور دربار اکبری کو تاریخ سے فسانے کی کتابوں میں بدل دیا تھا۔



زکاۃ تک۔ اور تسلیۃ الفواد۔ اُردو دیوان۔ اور سبحۃ المرجان فی آثار ہندوستان ان کی عربی تصنیفات ہیں ید بیضا سرو آزاد اور خزانہ عامرہ یہ تینوں تذکرہ علماء توران وایران و ہندوستان میں تذکرۃ الاولیا اور ماثر الکرام تاریخ بلگرام فارسی تصنیفات ہیں ؀

خاتمہ

جہاں قبلہ وکعبہ کی اِس تصنیف کے شائع کرنیکا مجھے فخر حاصل ہے۔ وہاں اس تذکرہ کی وجہ سے شرمندہ بھی ہوں۔ اُنکی شیریں بیانی کے سامنے اسکی روکھی پھیکی زبان کس طرح پیش کروں؟ خدا جانے لوگ کیا سمجھینگے اور کیا کیا کچھ نہ کہینگے مگر حقیقت یوں ہے کہ انکے بستوں میں یہ چھوٹا سا رسالہ بھی ملا۔ اول میں نے اسکو کئی دفعہ خود پڑھا پھر اَور علمی مذاق رکھنے والے حضرات کو دکھایا۔ مگر

آجکل ہم لوگ مذہبی علوم سے اسقدر دُور ہوگئے ہیں کہ کسی نے بھی ڈھب کی بات نہ بتائی ایسی عرصہ میں میرا جانا دہلی ہوگیا۔ چونکہ یہ خیالات تازہ تھے۔ چند رسالہ اور یہ تذکرہ بھی ساتھ لے لیا حضرت خواجہ صاحب قبلہ کو بھی دکھایا۔ انہوں نے اسکو پسند کیا اور کئی بار فرمایا کہ اسکو ضرور چھپوا دو۔ سب سے زیادہ یہ کہ اپنی عادت کے خلاف ایسا دیباچہ لکھا جسکو حقیقت سے تعلق ہے۔ ورنہ آج ہر کس و ناکس اپنی کتاب اُٹھائے لئے جاتا ہے کہ حضرت دیباچہ لکھدیجئے۔ تھوڑا دہر اُدھر اُدہ کتاب کو پڑھتے بھی ہیں اور ہر کتاب میں چند خصوصیات بھی ضرور ہوتی ہیں۔ وہ اُنہیں کو اپنی جادو بیانی سے دیباچہ بنا دیتے ہیں۔ کچھ مصنف کی قابلیت کی تعریف ہو جاتی ہے، کچھ اَور غرضکہ دیباچہ تیار ہو جاتا ہے مگر خدا کا شکر ہے کہ تذکرہ علما کا دیباچہ اپنی شان میں سب سے نرالا ہے اور خواجہ صاحب نے جو حق ہے ادا کر دیا ہے۔ اگر مجھے کبھی کچھ لکھنا آ گیا تو ضرور ایسا ہی دیباچہ لکھا کرونگا۔

ادہر مَیں کہاں سے کہاں آ گیا۔ مطلب کی بات یوں ہے کہ اس مختصر تذکرہ کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ مولینا نے تحصیل علم کے زمانہ میں یا مختلف

کتابوں کے مطالعہ کرتے وقت جس عالم کے حالات پڑھے ہیں اسکا کچھ نہ کچھ حال اپنی نوٹ بک میں لکھ لیا ہے اسی وجہ سے تذکرہ کی ترتیب میں کوئی خاص لحاظ نہیں رکھا اور یہ سب کچھ شاید اسی خیال سے ہو کہ کبھی سب کے حالات سمیٹ کر ایک ضخیم تذکرہ لکھتے۔ کیونکہ ان لفظوں میں لکھے ہُوئے تذکرہ میں ہی جامعیت مطلب حالات وسوانح پر عبور معلوم ہوتا ہے۔ اب رہا یہ امر کہ میں ایسی جرات کیوں کر رہا ہوں کہ بے سروپا رسالہ چھپوانے بیٹھ گیا ہوں تو اول تو مولینا کا ایک ایک حرف خواہ ابتدائی ہو یا انتہائی ضائع کرنیکے قابل نہیں۔ دوسرے اُردو میں آجکل ہندوستان بھر میں جس قدر کتابیں چھپتی ہیں کام کی کتابیں شاید انگلیوں پر گنی جا سکتی ہیں۔ پھر ان میں اردو دان حضرات کے لئے مذہبی دلچسپی تو الٰہ ہی الٰہ ہے۔

یہ رسالہ بھی اگرچہ قابل دلچسپی نہیں نہ ہو سکتا ہے۔ کیونکہ ہمارا معیارِ دلچسپی ہی بدل گیا ہے۔ مگر پھر بھی ذکرِ عیش بہ از عیش سمجھ کر ہی ہمارے مسلمان نوجوان دیکھیں کہ مذہبی معلومات حاصل

کرنے کے لئے ہمارے بزرگوں نے کیسی کیسی جانفشانیاں اور عرقریزیاں کی ہیں اور پھر کن مدارج و مراتب پر فائز ہُوئے ہیں۔ خدا کرے کہ پھر ایک دفعہ مذہبی علوم کی ہوا چلے اور گھر گھر علم کے دریا بہتے دکھائی دیں اور آج جس طرح ہماشما کی سوانح عمریاں دھڑا دھڑ لکھی جاتی ہیں اور پڑھی جاتی ہیں۔ اسی طرح علما کی قابل تقلید زندگیاں بھی کاغذ کے جامہ میں علم و اخلاق کا سبق دیں ؀

دعا کا محتاج

طاہر نبیرہ حضرت آزاد مرحوم

حوالہ جات

۱۔ مظفر حنفی، ڈاکٹر، محمد حسین آزاد، آج کی کتابیں، کراچی: ۲۰۰۲ء، ص ۲۷

۲۔ جمیل احمد رضوی، سیّد، کتابیات آزاد مشمولہ راوی آزاد نمبر مرتب: ڈاکٹر سعادت سعید، لاہور: جی سی یونیورسٹی، ۲۰۱۰ء، ص ۱۸۱

۳۔ اسد قیوم، میرا کتب خانہ حضرو کی اُردو کتب کی توضیحی فہرست منصوبہ برائے ایم۔فل ۲۰۱۰ء مملوکہ، اسلام آباد: علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی۔

۴۔ آغا طاہر، تذکرۃ العلماء، لاہور: کریمی پریس، ۱۹۲۳ء، ص ۶۹

۵۔ خواجہ حسن نظامی، دیباچہ تذکرۃ العلماء، لاہور: کریمی پریس، ۱۹۲۳ء، ص ۶

۶۔ خواجہ حسن نظامی، ایضاً

۷۔ آزاد، تذکرۃ العلماء، لاہور: کریمی پریس، ۱۹۲۳ء، ص ۱۹

۸۔ محمد ایوب قادری، ڈاکٹر، اُردو نثر کے ارتقاء میں علماء کا حصہ، لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۸ء، ص ۷

۹۔ مولوی عبدالحق، اُردو کی نشو ونما میں صوفیاء کا کردار،

۱۰۔ آزاد: تذکرۃ العلماء، لاہور: کریمی پریس، ۱۹۲۳ء، ص ۶۔۷

۱۱۔ آغا طاہر، تذکرۃ العلماء، ایضاً، ص ۶۸

۱۲۔ آغا طاہر، ایضاً، ص ۷۰

انٹرمیڈیٹ کے طالب علموں کی سماجی، ثقافتی اور لسانی تربیت میں ''سرمایہ اُردو'' کا کردار

(پنجاب کے تعلیمی اداروں میں اُردو لازمی کی درسی کتاب کا ایک تجزیاتی جائزہ)

محمد سلیمان اطہر*
ڈاکٹر انوار احمد**

Abstract:

National language of Pakistan is also frequently used as a Lingua Franca throughout Pakistan. It is used as a medium of instruction from nursery to Ph.D. level for the teaching of various subjects at different institutions. In Punjab, it is being taught as a compulsory subject from nursery class to intermediate level in public institutions. However, strange hypocritical behaviour is being observed for the teaching of Urdu compulsory. It is a universal truth that each normal student often learns the primary skills ''Listening & Speaking'' of his/her mother tongue e.g; Punjabi, Seraiki, Pothohari, Hindko, Mewati and Rohtaki etc. for communication purposes before seeking his/her admission in a formal school. There, they are directly taught the secondary skills "Reading & Writing" of Urdu language and primary skills are generally ignored. In this way, they cannot get full command over four skills of Urdu and consequently show a lingual deficiency. In this article, both parts of text book of Urdu compulsory for intermediate classes are analyzed and criticized in the perspective of its prose and verse contents. It has tried to establish the point that the content does not meet the social, cultural and lingual requirements of the students. It has been proposed that it should be revised keeping in view the culture and social requirements of the taught.

* پی ایچ۔ڈی۔سکالر شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
** آر، آئی، ڈبلیو، ایل (RIWL) اوساکا یونیورسٹی، جاپان

دنیا کے ہر آزاد اور خود مختار ملک میں بسنے والی قوم کے باشندے اپنے مخصوص نظریات، عقائد، مادری زبان، مقامی ثقافت، تہذیب وتمدّن، ملکی مفادات اور قومی مقاصد کو مدّ نظر رکھتے ہوئے بچوں کی تعلیم وتربیت کا اہتمام کرتی ہے۔ دنیا کے ہر تعلیمی نظام میں ذریعہ تعلیم کی زبان ریڑھ کی ہڈی کی سی حیثیت رکھتی ہے۔ اگر طالب علم ذریعہ تعلیم کی زبان کی مختلف مہارتوں میں ناقص کارکردگی کا مظاہرہ کرتے ہیں، تو ان کی مجموعی تعلیمی کارکردگی تسلّی بخش نہیں رہتی۔ پاکستان کی قومی زبان 'اُردو' صوبہ پنجاب کے کم وبیش تمام سرکاری، نیم سرکاری اور نجی تعلیمی اداروں میں نرسری سے لے کر بارھویں جماعت تک نہ صرف ایک لازمی مضمون کی حیثیت سے پڑھائی جارہی ہے بلکہ بیشتر سرکاری وغیر سرکاری تعلیمی اداروں میں یہ ذریعہ تعلیم کی زبان کے طور پر بھی لاگو ہے۔ کالج وجامعات کی سطح پر آرٹس کے بعض مضامین اُردو ذریعہ تعلیم ہی میں پڑھائے جارہے ہیں۔

پاکستان کے تعلیمی اداروں میں مختلف درجات میں تدریس اُردو کے لیے بالعموم ایک درسی کتاب تیار کرنا ہی کافی سمجھ لیا جاتا ہے اور اس پہلو کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ درسی مواد میں اُردو ادب سے مختلف ٹکڑے اور اجزاء شامل کر دینے سے ریاضی کے فارمولے کی طرح تدریسِ زبان کے سارے مسائل حل نہیں ہو جائیں گے۔(۱) مختلف درجات کی اُردو لازمی کی درسی کتب کے اسباق کا اپنے مواد، موضوعات، الفاظ وتراکیب کے استعمال، فقرات کی ساخت، ذخیرہ الفاظ اور اسلوب کے لحاظ سے کوئی منطقی ربط تسلسل اور تدریج نظر نہیں آتے۔ پنجاب کی دیہی وشہری معاشرت اور سماج کے طلبا وطالبات کے لیے اُردو لازمی کا ایک جیسا نصاب لاگو ہے جو دونوں طرح کے ماحول کے پروردہ طالب علموں پر اچھا لسانی اثر نہیں ڈالتا۔ اُردو لازمی کی نصاب سازی کے وقت طلبا وطالبات کی مادری زبان کی لسانی عادات، ان کے والدین کی تعلیم ومعاشی پس منظر، جغرافیائی محل وقوع، ثقافتی اقدار اور ان کے سماجی ومعاشرتی حالات یکسر نظر انداز کر دیے جاتے ہیں۔ اُردو لازمی کے درسی متن کے تعین میں طالب علموں کی طبعی اور ذہنی عمر تو درکنار، ان کی نفسیات کا بھی خیال نہیں رکھا جاتا۔(۲)

پاکستان کے نصاب ساز ادارے گزشتہ ساٹھ سالوں سے صوبہ پنجاب میں اُردو لازمی کی درسی کتب کے نصاب کے حوالے سے کسی قدر تدریسی منافقت کا مظاہرہ کر رہے ہیں کیونکہ پنجاب کی دیہی معاشرت میں پیدا ہونے والا ہر طالب علم ابتدائی سکول میں داخلہ لینے سے پہلے پہلے اپنے مادری ''پنجابی، سرائیکی، پوٹھوہاری، ہندکو، پشتو، روہتکی، میواتی وغیرہ'' کی دو بنیادی لسانی مہارتیں ''سننا، بولنا'' سیکھ کر آتا ہے۔ ابتدائی سکولوں میں اسے اپنی مادری زبان کی ثانوی مہارتیں ''پڑھنا، لکھنا'' سکھانے کی بجائے براہِ راست ثانوی زبان اُردو کی ثانوی لسانی مہارتیں ''پڑھنا، لکھنا'' سکھانا شروع کر دی جاتی ہیں۔ اس تدریسی نظام کے تحت ثانوی زبان اُردو کی ابتدائی

مہارتیں ''سننا، بولنا'' نظر انداز ہو جاتی ہیں جو اگلے درجات میں طالب علموں کی لسانی خامیوں کا سبب بنتی رہتی ہے کیونکہ وہ اپنی مادری زبان اور اُردو کی تمام لسانی مہارتوں میں ادھورے رہتے ہیں۔ اس طرح پنجاب کے طالب علم اُردو زبان کی چاروں مہارتوں پر کما حقہ عبور حاصل نہیں کر پاتے۔ کسی زبان کی تعلیم و تدریس میں سب سے بڑی رکاوٹ اور خامی طالب علموں کے لیے ایک غیر معیاری، غیر مربوط اور بچوں کی ثقافتی و سماجی ضروریات سے غیر ہم آہنگ روایتی نصاب ہے۔(۳) اگرچہ پنجاب کے شہری علاقوں میں اُردو بول چال کا عام رواج ہے تاہم یہ پنجابیوں، سرائیکیوں، ہندکو اور پوٹھوہاری باشندوں کے لیے ایک ثانوی زبان کا درجہ رکھتی ہے۔ لیکن پنجاب کے سکول و کالج میں اُردو لازمی مادری زبان سکھانے کے اصولوں کے تحت پڑھائی جا رہی ہے اور مواد کے طور پر قدیم اُردو ادب کا سہارا لیا گیا ہے جو اپنے مواد اور الفاظ و تراکیب کے استعمال کے تناظر میں طلبا و طالبات کی معاشرت سے بے حد لسانی اور ثقافتی مغیرت کی وجہ سے ان کے لیے اجنبیت کا حامل ہے۔ پنجاب کے طالب علموں کو ''اُردو'' بطور ثانوی زبان پڑھانے کے لیے یہ ایک انتہائی فرسودہ اور غیر مفید نصاب ہے۔ ڈاکٹر عطش درانی لکھتے ہیں:

> ''اُردو زبان کے موجودہ نصاب میں ہماری روزمرہ ضروریات کی گنجائش بہت کم ہے۔ وہ ہماری زندگی کے بعض عملی تقاضوں سے ہم آہنگ نہیں۔ میٹرک یا انٹرمیڈیٹ پاس طالب علم ضرورت پڑنے پر فوری طور پر چار سطروں کی درخواست نہیں لکھ سکتا۔ اس میں اس بے چارے کا بھی کوئی قصور نہیں۔ ''قصّہ یمن کے باشاہ کا'' یا میرؔ و غالبؔ کی غزلیں پڑھا کے ہم اس سے روزمرہ زندگی سے متعلق ضروری تحریریں لکھنے کی توقع رکھنے میں حق بجانب بھی نہیں۔''(۴)

وفاقی نصاب ساز ادارے کی مرتّب کردہ نصابی دستاویزات میں انٹرمیڈیٹ کی سطح پر اُردو لازمی کے مضمون کے لیے گیارھویں اور بارھویں کی تقسیم کے ساتھ اُردو نظم و نثر کی اصناف اور ان اصناف کے لیے مصنّفین کے نام تجویز شدہ ہیں اور یہ نشاندہی بھی کی گئی ہے کہ ان اصناف کے کتنے سبق درسی کتاب میں شامل کیے جائیں گے۔(۵) صوبہ پنجاب میں لاگو اُردو لازمی کی درسی کتاب ''سرمایہ اُردو'' کے عنوان سے حصّہ نثر، حصّہ نظم اور حصّہ غزل میں منقسم ہے۔ ان تینوں حصّوں میں وفاقی نصاب ساز ادارے کی نصابی سفارشات کی روشنی میں اُردو ادیبوں اور شاعروں کے ادب پاروں سے منتخب اقتباسات شامل ہیں۔ یہ ''انتخاب'' نصابی دستاویز کی سفارشات سے باہر نہیں ہوتا۔(۶)

دنیا کی ہر زندہ زبان ارتقاء پزیر ہوتی ہے۔ چنانچہ ایک زندہ زبان ہونے کے ناتے اُردو کی تدریس ماضی کے چند مخصوص اُردو ادیبوں کی تحریروں اور ادبی کاوشوں کے ذریعے ممکن نہیں ہو سکتی۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ بے شمار معرب و مفرس الفاظ متروک اور غیر معروف ہو چکے ہیں اور ملکی و غیر ملکی زبانوں مثلاً پنجابی، سندھی، بلوچی، پشتو

خصوصاً انگریزی وغیرہ کے نئے نئے الفاظ اُردو ذخیرہ الفاظ کا حصّہ بن رہے ہیں۔ قومی زبان اُردو کا سب سے بنیادی مقصد انھیں اس قابل بنانا ہے کہ وہ عملی زندگی کے مختلف شعبوں میں اپنے خیالات، جذبات اور احساسات کی ترجمانی کے لیے کسی قسم کی لسانی مشکلات سے دوچار نہ ہوسکیں۔ بقول ڈاکٹر عطش درّانی انٹرمیڈیٹ کی سطح پر ''اُردو لازمی'' کے ایک خاص نصابی درسی مواد کی ضرورت ہے جو پری میڈیکل، پری انجینئرنگ، جنرل سائنس وانفارمیشن ٹیکنالوجی، آرٹس اور کامرس کے طالب علموں کو مستقبل میں عملی زندگی کے مختلف پیشوں کے دوران لسانی فہم وفراست کی بنیاد فراہم کرسکے(۷) اگرچہ عملی زندگی میں مذکورہ پانچوں گروہوں کے طالب علموں کی لسانی ضروریات الگ الگ ہیں تاہم ان کے لیے اُردو لازمی کی ایک ایسی مشترک درسی کتاب مرتّب کی جاسکتی ہے جو بیک وقت ان تمام گروہوں کی اُردو زبان میں مختلف لسانی مہارتوں کو بہتر بنانے میں مفید ثابت ہوسکے۔

گیارھویں جماعت کی درسی کتاب کے حصّہ نثر میں شخصیت، افسانہ، مضمون، مکتوب، طنز ومزاح اور لوک داستان جیسی اصناف جبکہ بارھویں جماعت کی درسی کتاب کے حصّہ نثر میں شخصیت، مضمون، ناول، خاکہ، سفرنامہ، افسانہ اور ڈرامہ جیسی اصناف کے نمونے درسی اسباق کے طور پر موجود ہیں۔ دونوں کتب کے حصّہ نظم کا آغاز ''حمد'' سے ہوتا ہے اور اس کے بعد ''نعت'' شامل کی گئی ہے۔ گیارھویں جماعت کی درسی کتاب کے حصّہ غزل میں آٹھ شعراء کی دو دو غزلیں اور بارھویں جماعت کی درسی کتاب کے حصّہ غزل میں پانچ شعراء کی دو دو غزلیں اور دو شعراء کی ایک ایک غزل درسی اسباق کی حیثیت سے شامل ہے۔

سرمایہ اُردو برائے گیارھویں جماعت

حصّہ نثر میں پہلا سبق سید سلیمان ندوی کا ''اسوۂ حسنہ صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلّم'' ہے جو ان کی کتاب ''خطباتِ مدراس'' سے لیا گیا ہے۔ اس سبق کا مواد اپنے اسلوب کے لحاظ سے پڑھنے سے زیادہ کسی مقرر یا خطیب کی زبان سے سننے کی چیز معلوم ہوتا ہے جیسا کہ ان کی کتاب کے عنوان سے ظاہر ہے کیونکہ اس میں چھوٹے چھوٹے حصّوں میں منقسم طویل جملے ہیں۔ جابجا معرب ومفرس مشکل الفاظ اور تراکیب استعمال کیے گئے ہیں۔ تاریخی تلمیحات اور دیگر حوالوں کی کثرت ہے۔ اس سبق کی تفہیم اور وضاحت کے لیے اسلامی تاریخ وسیرت سے واقفیت ازحد ضروری ہے۔ سرسیّد احمد خاں کا مضمون ''اپنی مدد آپ'' کا اسلوب بھی کسی حد تک غیر دل چسپ ہے جسے کالج کے طالب علموں کے لیے سمجھنا ایک آسان کام نہیں ہے۔ یہ ان کی کتاب ''مقالات سرسیّد: جلد پنجم'' سے لیا گیا ہے۔ اس مضمون میں غلامی کا مفہوم واضح کرتے ہوئے سرسیّد نے اپنا ایک منفرد نقطہ نظر پیش کیا ہے۔ تقسیم ہند کے بعد یہ مضمون فرسودہ (out of date) ہوکر اپنی قدر و قیمت کھو چکا ہے۔ پنجاب کی موجودہ ثقافت، سماج اور معاشرے سے اس

کا کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ تیسرا سبق ''سرسیّد کے اخلاق وخصائل'' مولانا الطاف حسین حالی کی تصنیف ''حیاتِ جاوید'' میں سے ایک اقتباس ہے۔ یہ سبق سرسیّد احمد خاں کی ایک مدلّل مداحی ہے جس میں معرب ومفرس الفاظ کی بھرمار ہے۔ دوسرے سبق کے مصنف اور تیسرے سبق کے عنوان میں لفظ ''سرسیّد'' کے تکرار سے بیشتر طلبا وطالبات غلط فہمی کا شکار ہو کر ان اسباق کے مصنف کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔ درج بالا تینوں اسباق اسالیبِ اُردو نثر کی ایک ادھوری اور مدھم سی نمائندگی کرتے ہیں کیونکہ کسی مصنف کی کتاب کی بجائے اس کی ایک مختصر سی تحریر سے اس کے اسلوب کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ ایسے اقتباسات سے طلبا وطالبات کے ذہن انتشار کا شکار ہو سکتے ہیں۔ وہ نہ تو ادبیت سیکھ پاتے ہیں اور نہ ہی ان کی علمی ولسانی معلومات میں اضافہ ہوتا ہے۔ نیز اکیسویں صدی کے پنجاب کے سماج سے ان کی مطابقت نظر نہیں آتی ہے۔ جہاں تک اسلاف اور ان کے کارناموں سے متعارف کرانے کا سوال پیدا ہوتا ہے ،تو اس کے لیے الگ سے مطالعہ پاکستان میں تحریک پاکستان کا حصّہ شامل ہوتا ہے۔ انٹرمیڈیٹ کے درجات تک ''اُردو زبان'' کی تدریس میں ان کی کوئی ضرورت نظر نہیں آتی۔

اگرچہ حمید عسکری کا مضمون ''ابولقاسم الزھراوی'' ایک معلوماتی سبق ہے تاہم اس میں بعض ایسے نامانوس عربی الفاظ مثلاً قاثاطیر، مقاماع الاسنان، خنازیر، محقن، تامہ وغیرہ استعمال کیے گئے ہیں جن کا آج زبان میں چلن نہیں ہے۔ یہ ایک ادھورا سا سبق ہے جس کی تفہیم کے لیے سپین کی مسلم تاریخ سے استفادہ ضروری ہے۔ ایسے اسباق کے لیے جنرل سائنس کا مضمون زیادہ موزوں ہے۔ مسلم مشاہیر کے انتخاب کے لیے صرف عربی النسل افراد ہی کیوں؟ پنجاب کی سرزمین سے بھی کسی مشہور شخصیت کو چنا جا سکتا ہے۔ پریم چند کا افسانہ ''ادیب کی عزت'' ایک طویل افسانہ ہے جس کی جزئیات طالب علموں میں بوریت کا عنصر پیدا کر دیتی ہیں۔ اس میں پیش کیا گیا ادیب کا تصور فرسودہ اور تضادات کا مجموعہ ہے کیونکہ ادیب معاشرے کا نبض شناس ہوتا ہے، کوئی عام اور سادہ لوح شخص نہیں ہوتا۔ علاوہ ازیں اس کا پنجاب کی ثقافت، سماج یا معاشرت سے کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ اس افسانے میں ''مسئلہ وحدت الوجود'' کے حوالے سے چند متنازعہ فقرے موجود ہیں یعنی:

> ''ہر شخص کے دل میں اعزاز واحترام کی بھوک ہوتی ہے۔ تم پوچھو گی یہ بھوک کیوں ہوتی ہے؟ اس لیے کہ یہ ہماری روح کے ارتقاء کی ایک منزل ہے۔ ہم اس عظیم الشان طاقت کا لطیف حصّہ ہیں جو ساری دنیا میں حاضر وناظر ہے۔ جزو میں کل کی خوبیاں ہونا لازمی امر ہے۔'' (۸)

غلام عباس کا افسانہ ''اوور کوٹ'' اور احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''سفارش'' اچھا انتخاب ہیں۔ یہ دونوں افسانے پنجاب کی ثقافت، معاشرت اور سماج سے بہت زیادہ مطابقت رکھتے ہیں۔ طالب علموں میں ادبی ذوق پیدا کرنے

کے لیے مؤثر ثابت ہو سکتے ہیں اور ان کی لسانی قابلیت میں اضافے کا سبب بن سکتے ہیں کیونکہ ان کا اسلوب عام فہم ہونے کی وجہ سے یہ طالب علموں کے ذہنوں پر دیرپا اثر چھوڑتے ہیں۔ ہاجرہ مسرور کا علامتی ونفسیاتی افسانہ ''چراغ کی لو'' انٹرمیڈیٹ کے طالب علموں کی ذہنی سطح سے بہت بالا ہے۔ اگرچہ اس میں معاشی استحصال، غربت کے معاشرتی اثرات اور چند نامکمل پوشیدہ خواہشات کی طرف اشارے ہیں تاہم اسے کمرہ جماعت میں سمجھانا قدرے مشکل عمل محسوس ہوتا ہے۔ افسانے میں تکرار سے آنے والے کلمات ''سفید سفید کپڑوں میں لپٹے ڈھانچوں کی کھڑکھڑاہٹ'' طالب علموں کے ذہنوں پر ایک سوالیہ تاثر چھوڑتے ہیں۔

پاکستانی معاشرے میں موبائل فون اور انٹرنیٹ کی سہولت بستی بستی، قریہ قریہ اور شہر شہر عام ہونے کی وجہ سے عوامی سطح پر مکتوبات نگاری کا رواج تقریباً ختم ہو چکا ہے۔ چنانچہ مکتوباتِ غالب اور مکتوباتِ اقبالؒ کو درسی اسباق کے طور پر شامل کرنا علمی، ثقافتی، سماجی اور لسانی اعتبار سے بالکل غیر مفید اور غیر مناسب معلوم ہوتا ہے۔ احمد شاہ بخاری پطرس کی تصنیف ''پطرس کے مضامین'' سے منتخب مضمون ''لاہور کا جغرافیہ'' اپنی تازگی کھو چکا ہے جس میں طالب علموں کو مزاح کو شش کر کے نظر آ سکتا ہے۔ اس سبق میں پوشیدہ طنز اور تاریخی تلمیحات مثلاً اہلِ سیف، اہل زبان، نظام سقّہ، تاریخی گڑھے اور خندقیں وغیرہ طالب علموں کی ذہنی سطح سے بلند ہیں۔ سبق کا آخری فقرہ ''لاہور کے لوگ بہت خوش طبع ہیں'' قابل اعتراض ہے کیونکہ آج لاہور شہر میں متنوع قسم کے لوگ آباد ہیں۔ پنجاب میں صرف پنجابی لسانی گروہ ہی آباد نہیں ہے بلکہ یہاں ''سرائیکی'' ایک دوسرا بڑا لسانی گروہ ہے۔ سرائیکیوں کے علاوہ ی پوٹھوہاری، ہندکو اور دیگر چھوٹی چھوٹی زبانیں مثلاً میواتی، روہتکی اور رانگڑی بولنے والے باشندے بھی آباد ہیں۔ بقول سیّد خیال بخاری کسی زبان کا اثاثہ اس زبان کے بولنے والوں کی ضروریات اور معلومات پر مشتمل ہوتا ہے(۹) جبکہ درج بالا سبق میں صرف ایک مخصوص پنجابی خطے کے ایک قدیم شہر کی طنز ومزاح کے انداز میں ایک مدھم اور ادھوری سی جھلک دکھائی جا رہی ہے۔ لاہور شہر سے دور دراز رہنے والے سرائیکی یا پوٹھوہاری بچے اس میں مندرج معلومات کیسے سمجھ سکتے ہیں۔ اس سبق میں طنز ومزاح کی علمی باریکیاں سمجھنے کے لیے ذوقِ سلیم کی ضرورت ہے جو انٹرمیڈیٹ کے طالب علموں میں بالعموم نہیں پایا جاتا۔ شفیع عقیل کی لوک داستان ''دوستی کا پھل'' انٹرمیڈیٹ کے طالب علموں کی ذہنی سطح سے بہت ہی نیچے ہے۔ لہٰذا ایسے اسباق مڈل کے درجات میں شامل کیے جانے چاہیے انھیں انٹرمیڈیٹ کے طلبا وطالبات کے لیے منتخب کرنا درست معلوم نہیں ہوتا۔

ابن انشا کے سفرنامے ''دنیا گول ہے'' میں لیا گیا اقتباس ''کیا واقعی دنیا گول ہے؟'' ایک نامکمل اور بے ربط سی تحریر ہے جس میں بیان کی گئی شخصیات مثلاً فضل الباری، بیگم وجیہہ ہاشمی اور ڈاکٹر طیب محمود آج کے طالب علموں

کے لیے گمنام افراد کی سی حیثیت رکھتی ہیں۔اس میں چند داستانوی حوالے مثلاً ''شہزادی مہر افروز، حاتم طائی، منیر شامی، سند باد'' طالب علموں کے لئے عام فہم نہیں۔اس سے ان کی علمی، ادبی یا سماجی معلومات میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ مشتاق احمد یوسفی کی کتاب ''چراغ تلے'' سے منتخب کیا گیا سبق ''اور آنا گھر میں مرغیوں کا'' کا معیار انٹر کے طلبا و طالبات کی ذہنی سطح سے بلند ہے کیونکہ یوسفی کے اسلوب میں تہہ در تہہ جملے ہوتے ہیں۔فارسی، عربی اور انگریزی کے الفاظ و تراکیب کے علاوہ تلمیحات بھی بکثرت پائی جاتی ہیں۔مذکورہ بالا دونوں اسباق ایسے ہیں جنھیں صرف ایک تربیت یافتہ قاری ہی سمجھ سکتا ہے۔اس لیے ایسے اسباق کی تدریس صرف ایم اے کی سطح پر ہی معقول دکھائی دیتی ہے۔

حصّہ نظم کا آغاز حسب روایت امیر مینائی کی ''حمد'' کیا گیا ہے جس میں اللہ تعالیٰ کی وجودیت کے فلسفے کو بڑی سادگی اور سلاست سے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔دوسری نظم ماہر القادری کی 'نعت' ہے جس میں نبی کریم ﷺ کے چند اہم اور بڑے خصائل کی نشاندہی کی گئی ہے۔تاہم اس کے آخری شعر کا دوسرا مصرع ''ماہرؔ سا گنہگار ہے، وابستہ داماں'' نعت کے بنیادی تقاضوں کی نفی کرتا ہے کیونکہ نعت اپنی ہیئت کے اعتبار سے قصیدے سے مختلف ہوتی ہے اور اس مصرعے سے قصیدے کا رنگ ڈھنگ معلوم ہوتا ہے۔نظیر اکبر آبادی کی نظم ''تسلیم و رضا'' ایک علمی و اخلاقی نظم ہے جس میں بظاہر ''فقر'' کا مفہوم اور فلسفہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن آج کے مادہ پرستی کے دور میں انسانوں کی اس دنیا میں کوئی شخص بھی فرشتہ صفت بن کر نہ تو ''فقر'' کی حالت اختیار کر سکتا ہے اور نہ ہی ہر حالت میں خوش رہ سکتا ہے۔یہ نظم پاکستانیوں کے ثقافتی، سماجی اور معاشرتی رویوں کی عملاً نفی کرتی ہے۔جیسا کہ پہلے شعر سے ظاہر ہوتا ہے:

؎ جو فقر میں پورے ہیں، وہ ہر حال میں خوش ہیں
ہر کام میں، ہر دام میں، ہر حال میں خوش ہیں (۱۰)

میر انیس کی نظم ''میدانِ کربلا میں صبح کا منظر'' ان کے ایک طویل مرثیے کا ابتدائی حصّہ ہے۔اس کی زبان بے حد مفرس اور اسلوب مشکل ہے۔بعض پرندوں کے ناموں کے لیے اُردو کی بجائے فارسی الفاظ مثلاً دراّج، کبک، تیہو، طاؤس، مرغانِ خوش نوا، قمری وغیرہ استعمال کیے گئے ہیں۔مرثیے کی روایت اور بنیادی ہیئت سے ناآشنا افراد اور مخصوص مسلک کے طالب علم کے سوا بالعموم اسے سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔مولانا ظفر علی خاں کی نظم ''مستقبل کی جھلک'' قیامِ پاکستان سے قبل کے حالات میں مسلمان رہنماؤں کی خواہشات اور سوچ کی عکاسی کرتا ہے۔اگرچہ یہ تحریکِ پاکستان کے حوالے سے ایک تاریخی دستاویز کی حیثیت کی حامل ہو سکتی ہے تاہم پاکستان معرضِ وجود میں آنے کے بعد اسے اُردو کے نصاب میں شامل کرنا بظاہر معقول دکھائی نہیں دیتا کیونکہ اپنے مواد کے اعتبار سے یہ نظم تر و تازہ نہیں رہی۔

اختر شیرانی کی نظم ''برسات'' رومانوی اور خیالی انداز میں صرف بارش کے پانی کی مختلف حالتوں کو بیان کرتی ہیں کیونکہ دیہی اور شہری نیز میدانی، ریگستانی اور پہاڑی علاقوں میں برسات کے مناظر ایک جیسے نہیں ہوتے چنانچہ برسات کے پنجاب کے لوگوں کی معاشرتی، معاشی اور نجی زندگی پر جو اثرات مرتب ہوتے ہیں، ان کا اس نظم میں کوئی ذکر نہیں ملتا۔ نظم کا مواد اپنے عنوان کا مکمل احاطہ نہیں کرتا۔ برسات کے موضوع پر نظیر اکبر آبادی کی نظم ''برسات کی بہاریں'' زیادہ موزوں معلوم ہوتی ہے۔ حفیظ جالندھری کی نظم ''ہلالِ استقلال'' میں پرچم غیر مناسب تکرار ہے۔ نظم میں پرچم کے حوالے سے حفیظ جالندھری کی رائے غیر متوازن دکھائی دیتی ہے کیونکہ اس نے پاکستانی پرچم اور اس پر بنے ہلالی چاند کی اسلامی تاریخ کے حوالوں سے وضاحت کرنے کی کوشش کی گئی ہے جبکہ پرچم میں موجود سفید رنگ کے حوالے سے کوئی مدلّل اور معقول وضاحت نہیں ملتی۔ ایسی نظم پڑھنے سے پاکستان کے غیر مسلم طلبا و طالبات کیا تاثر لے سکتے ہیں؟ کیونکہ سفید رنگ غیر مسلم پاکستانیوں ہی کی نمائندگی کرتا ہے۔ اسلامی تاریخ سے لی گئی مختلف تلمیحات مثلاً انگشتِ شہادت کا اشارا، سیف اللہ، حسینؓ بن علیؓ، محمد بن قاسم، طارق (بن زیاد)، صلاح الدین (ایوبی) اور محمود (غزنوی) کے کارناموں کا پاکستان کے قومی پرچم سے تعلق زبردستی جوڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس نظم کا پنجاب کے پنجابی، سرائیکی، پوٹھوہاری، ہندکو اور دیگر چھوٹی چھوٹی لسانی اکائیوں کے طالب علموں کی ثقافت اور سماج سے کیا تعلق ظاہر ہوتا ہے؟

علامہ اقبالؒ کی دو نظمیں ''خطاب بہ جوانانِ اسلام'' اور ''پیغام'' شامل نصاب ہیں۔ پہلی نظم کا نہ صرف عنوان مفرس ہے بلکہ اس کے چوتھے شعر کا دوسرا مصرع اور آخری شعر مکمل طور پر فارسی زبان میں ہیں۔ دونوں نظموں میں ایسے اشعار شامل ہیں جن میں فلسفیانہ مضامین بیان کیے گئے ہیں جن کی بنا پر یہ دونوں نظمیں گیارھویں و بارھویں جماعتوں کے طالب علموں کے علمی معیار سے بہت بلند ہیں۔ اسی لیے وہ ان نظموں کے اشعار کی تشریح سمجھنے میں بہت دقّت محسوس کرتے ہیں۔ درج ذیل اشعار سے بلند درجہ فلسفیانہ خیالات کا اندازلگایا جاسکتا ہے:

؎ دیکھ آکر کوچہ چاکِ گریباں میں کبھی! قیس تُو، لیلا بھی تُو، صحرا بھی تُو، محمل بھی تُو

؎ وائے نادانی! کہ تو محتاجِ ساقی ہوگیا مے بھی تُو، مِینا بھی تُو، ساقی بھی تُو، محفل بھی تُو (۱۱)

سید محمد جعفری کی نظم ''ایبسٹریکٹ آرٹ'' ایک ایسی نظم ہے جس میں مانوس ثقافت کا عنصر نہیں پایا جاتا۔ شاعر اپنے ذاتی مشاہدے کو منظوم شکل میں پیش کرتا ہے اور اس سے صرف تربیت یافتہ قاری ہی لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ یہ نظم اپنے مواد کے تناظر میں بیشتر نہ دیہی و قصباتی بلکہ بیشتر شہری طالب علموں کی ذہنی سطح سے بالاتر ہے کیونکہ اس کی تدریس کے لیے فائن آرٹ کے مضمون کا مختلف تصاویر کی مدد سے تعارف کرانا اور اس کے بنیادی

خدوخال بیان کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ کمرہ تدریس میں فائن آرٹ کی تصاویر کا اہتمام نہ ہونے کی وجہ سے اس کی تدریس کے دوران طالب علم بوریت محسوس کرتے ہیں۔ مرزا محمود سرحدی کے ''قطعات'' (شاعر، اخباری اشتہار، غفلت، ریڈیو) ہماری بعض معاشرتی خرابیوں پر تنقید ہیں اور اپنے مفہوم کے لحاظ سے تاثیر رکھتے ہیں۔ دلاور فگار کی نظم ''لوکل بس'' ایک خوبصورت نظم ہے جو پنجاب کی معاشرت اور سماج کے ایک پہلو کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔ مست توکلی کی نظم ''وحدانیت'' اور حمد کا مرکزی خیال ملتا جلتا ہے اور اسے درسی سبق کے طور پر شامل کرنا تکرار کے زمرے میں آتا ہے۔

حصّہ غزل میں میر تقی میر، حیدر علی آتش، میرزا خاں داغ، مومن خاں مومن، حسرت موہانی، فیض احمد فیض اور احمد ندیم قاسمی کی دو دو منتخب غزلیں شامل کی گئی ہیں۔ میر کی پہلی غزل ''جس سر کو غرور ہے، یاں تاج وری کا'' کے اشعار آفاقیت کے حامل ہیں۔ میر کی دوسری غزل ''گل کو ہوتا صبا! قرار اے کاش!'' ایک فارغ البال اور دل جلے عاشق کے تلخ تجربات اور اپنے محبوب سے وصل کے لیے جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتی ہے جبکہ آج کے مادی دور میں ایسے عاشق کہاں موجود ہیں؟ موبائل اور انٹرنیٹ کے دور میں اس غزل کے مضامین غیر موزوں اور بے مقصد معلوم ہوتے ہیں۔ حیدر علی آتش کی پہلی غزل ''ہوائے دور مئے خوش گوار، راہ میں ہے'' کے مضامین جزوی طور پر مناسب ہیں۔ تاہم اس میں مفرس الفاظ و تراکیب کا استعمال نظر آتا ہے جبکہ دوسری غزل ''یہ آرزو تھی، تجھے گل کے روبرو کرتے'' ایک رومانوی اور تخیلاتی ہے جس میں ایک ناکام عاشق کے جذبات بیان کیے گئے ہیں۔ اکیسویں صدی کے پنجاب کی معاشرت اور ثقافت سے اس غزل کے مضامین بالکل مطابقت نہیں رکھتے اور ایسی غزل کو نصاب میں شامل نہیں ہونا چاہیے۔ آتش کی غزلیات میں اس سے بہتر انتخاب موجود ہے۔ میرزا خان داغ کی دونوں غزلیں یعنی ''پھرے راہ سے وہ، یہاں آتے آتے'' اور ''خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا'' رومانوی فضا کی حامل ہیں۔ ان کے مضامین میں وہ ایک روایتی عاشق کا رونا دھونا اور محبوب سے تصور ہی تصور میں گفتگو شامل ہیں۔ ان کی بجائے میرزا خان داغ کی بہتر مضامین کی حامل غزلیں منتخب کی جا سکتی ہیں۔ تاہم ثانوی زبان کی حیثیت سے اُردو کی مختلف مہارتوں کے سیکھنے کے حوالے سے پہلی غزل کے مقطع میں بہت کمال کا مضمون باندھا گیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ محض چند اسباق کی تدریس سے اُردو زبان پر ملکہ حاصل نہیں ہو سکتا:

۲ نہیں کھیل اے داغؔ! یاروں سے کہ دو
کہ آتی ہے اُردو زبان، آتے آتے (۱۲)

مومن خاں مومن کی غزلوں میں بھی مفرس تراکیب موجود ہیں اور محبوب سے معاملہ بندی کے مختلف

پہلوؤں اور قلبی وارتوں کو بڑی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے تاہم یہ غزلیں انٹرمیڈیٹ کے طالب علموں کی ذہنی سطح سے بالا ہیں۔ یہ ان کی ثقافت، معاشرت اور سماج سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ علاوہ ازیں، دوسری غزل کا مقطع ''مومن نہ ہوں، جو ربط رکھیں بدعتی سے ہم'' سُنّی اور وھابی مسالک کے مابین مسلکی تنازعہ کے پس منظر میں لکھا گیا ہے جبکہ اُردو کی درسی کتاب کے مشمولات تمام مسالک سے تعلق رکھنے والے طالب علموں کے لیے یکساں طور پر لاگو ہیں۔ حسرت موہانی کی بھی پہلی غزل ''بھلا تا لاکھ ہوں، لیکن برابر یاد آتے ہیں'' میں اپنے محبوب سے جدائی کی کیفیت کے مختلف جذبات اور احساسات بیان کیے گئے ہیں۔ دوسری غزل ''رسمِ جفا کامیاب، دیکھیے کب تک رہے'' برصغیر میں انگریز دور کے سیاسی پس منظر میں لکھی گئی ہے۔ اسے اُردو کی درسی کتاب کی بجائے مطالعہ پاکستان کے مضمون میں شامل ہونا چاہیے تھا۔

فیض احمد فیض کی دونوں غزلیں ''نہ گنواؤ ناوکِ نیم کش، دلِ ریزہ ریزہ گنوادیا'' اور ''کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہات میں تیرا ہات نہیں'' نہ صرف بہت زیادہ مفرّس ہیں بلکہ خالصتاً سیاسی پس منظر کی حامل ہیں۔ دوسری غزل کے بعض اشعار اپنے بلند پایہ فکری و سیاسی مضامین کی وجہ سے سیاسی و مذہبی مقررین کی تقاریر کا حصّہ بنتے رہتے ہیں۔ مجموعی طور پر دونوں غزلیں گیارھویں جماعت کے نابالغ طالب علموں کے تخیل و تفہیم سے کہیں بلند ہیں۔ ایسی غزلیں جامعات کی سطح پر اُردو کے نصاب کے لیے منتخب کی جانی چاہیے کیونکہ اس سطح پر طالب علم کافی حد تک بالغ النظر ہو جاتے ہیں۔ ان غزلوں کی بجائے فیضؔ کے کلام سے نسبتاً آسان فہم کلام کا انتخاب کیا جاسکتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی منتخب غزلیں مجموعی طور پر فلسفیانہ مضامین کے حامل ہیں۔ پہلی غزل کا مقطع ''شاعری روزِ اوّل سے ہوئی تخلیق، ندیمؔ'' متنازعہ نقطہ نظر کا حامل ہے جبکہ دوسری غزل ''اب تو کچھ اور ہی، اعجاز دکھایا جائے'' میں سیاسی و انقلابی نظریات پیش کیے گئے ہیں جو گیارھویں جماعت کے طالب علم کے لیے عام فہم نہیں ہیں۔

سرمایہ اُردو برائے بارھویں جماعت

حصّہ نثر: پہلا درسی سبق ''مناقبِ عمر بن عبدالعزیز'' علاّمہ شبلی نعمانی کی تصنیف ''مقالاتِ شبلی، جلد چہارم'' سے لیا گیا ہے، اسے اُردو لازمی کی درسی کتاب کی بجائے معاشرتی علوم کے مضمون میں اسلامی تاریخ کا حصّہ ہونا چاہیے۔ سیاق و سباق کی عدم موجودگی میں یہ ادھورا سبق ہے کیونکہ عمر بن عبدالعزیز کی ذات و شخصیت اور اس میں مذکور دیگر افراد کا تعارف کرائے بغیر ان کے مناقب سے روشناس کرانا فضا میں قلعے تعمیر کرنے کے مترادف ہے۔ مناقب کی آڑ میں بنواُمیّہ کے دورِ حکومت کے کیڑے نکال کر بچوں کے سامنے پیش کرنا بھی ایک منفی رویہ ہے۔ اس میں غیر معروف معرّب الفاظ بھی موجود ہیں۔ میاں بشیر احمد کا مضمون ''تشکیل پاکستان'' بھی تحریک پاکستان کے پس

منظر میں ایک نامکمل سبق ہے جسے مطالعہ پاکستان کے مضمون میں شامل کیا جانا چاہیے۔ سبق کے پیراگراف میں ایک منطقی ربط، روانی اور تسلسل کی کمی کی وجہ سے طالب علموں کی واضح اکثریت اس سبق کا خلاصہ بیان کرنے اور اس کے کسی منتخب اقتباس کی سیاق وسباق کی روشنی میں تشریح کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ اقبال کے چند مشکل اشعار کی موجودگی میں یہ سبق مزید پیچیدہ ہوجاتا ہے۔ استاد نثری سبق میں اشعار کی تشریح کرائے یا سبق کی جزئیات کی وضاحت کرے۔ مولوی عبدالحق کا خاکہ ''نواب محسن الملک'' ایک غیر متوازن سیاسی خاکہ ہے جس میں نواب محسن الملک کی محض مدح سرائی کی گئی ہے۔ اس سبق میں ہمیں کہیں بھی علمی، ادبی، ثقافتی یا لسانی اظہار نہیں ملتا۔ ایک جگہ تضاد کا عنصر بھی موجود ہے۔ مثلاً

> ''انگریزی کے اخبارات اور مضامین بھی پڑھوا کر سنتے تھے۔ انگریزی کی ایسی کتابیں جوان کے مذاق کی ہوتی تھیں، اُن کا ترجمہ کرا کر پڑھتے تھے اور بحث کرتے تھے۔''(۱۳)

مولانا محمد حسین آزاد کی تصنیف ''نیرنگِ خیال'' سے منتخب کیا جانے والا مضمون ''محنت پسند، خردمند'' ایک تمثیلی مضمون ہے جو بارھویں جماعت کے بچوں کی ذہنی سطح اور تفہیم سے بہت زیادہ بلند ہے کیونکہ ان درجات میں طالب علموں کی قوتِ متخیّلہ اور علمی ذخیرہ بہت ہی محدود ہوتا ہے۔ محمد حسین آزاد کے ایسے مضامین انٹرمیڈیٹ کے کسی بھی درجے میں شامل نہیں ہونے چاہیے۔ مولانا محمد حسین آزاد کی تحریروں کے مطالعے سے پہلے ان کی منتشر اور پریشان حال شخصیت کو سمجھنا ضروری ہے کیونکہ ہر ادیب کے ادب میں اس کی شخصیت کی جھلک نظر آتی ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر اسلم فرخی اپنے کتاب ''نگارستانِ آزاد'' (طبع شدہ: جنوری ۲۰۱۰ء) کے ابتدائی باب میں محمد حسین آزاد کی شخصیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ آزاد عربی کے پروفیسر تھے اور فارسی ان کے گھر کی زبان تھی۔ آزاد کے ذہن میں بچپن ہی سے گرہیں پڑنا شروع ہوگئی تھیں۔ وقت گزرتا گیا، گرہیں بڑھتی گئیں، سخت ہوتی گئیں، پہلے واہمہ تھا، پھر واہمے نے مراق کی شکل اختیار کرلی، مراق بڑھا تو خبط میں تبدیل ہوگیا۔ خبط مالیخولیا بن گیا اور آخر آخر جنون ہوگیا۔ آزاد ساری زندگی ان کیفیات سے گزرتے رہے اور حالات کا مقابلہ کرتے رہے۔(۱۴) ایک ایسے ادیب کی تحریروں سے ہم پنجاب کے طلبا وطالبات کو کیا سکھانا چاہتے ہیں؟ مولانا محمد حسین آزاد کی تحریریں صرف ذہنی بالغ اور تربیت یافتہ لوگ ہی سمجھ سکتے ہیں۔ ایم اے کی سطح پر آزاد کے مضامین کا مطالعہ کسی حد تک درست قرار دیا جاسکتا ہے۔

درسی سبق ''اکبری کی حماقتیں'' مولوی نذیر احمد کے ناول ''مرأۃ العروس'' سے ایک منتخب اقتباس ہے۔ اس کے اسلوب میں انیسویں صدی کے دہلی شہر کا محاورہ موجود ہے جسے اکیسویں صدی کے ایسے طالب علموں کے لیے سمجھنا آسان نہیں ہے جن کا اُردو زبان وادب کے بارے میں علم محدود ہے۔ اس میں بعض متروک قسم کے الفاظ

بھی مستعمل ہیں۔آج کرنسی کی شرح بدل چکی ہے۔پورا ناول پڑھے بغیر اس سبق کی مکمل تفہیم ممکن نہیں ہوسکتی۔تاہم اس میں کسی حدتک اخلاقی پہلوموجود ہے۔''پہلی فتح''نسیم حجازی کے ناول''محمد بن قاسم'' سے منتخب کیا جانے والا درسی سبق ہے۔ناول کا مکمل مطالعہ کیے بغیر یہ سبق سمجھنا مشکل ہے کیونکہ اس مختصر سے اقتباس کے ذریعے ناول کے مرکزی کردار اور دیگر ضمنی کرداروں کی کوئی واضح صورت سامنے نہیں آتی۔اس سبق میں پنجاب کی معاشرت، سماج اور ثقافت کی کوئی جھلک دکھائی نہیں دیتی۔عربی سورماؤں کی بجائے پنجاب کی سرزمین پر جنم لینے والے کسی بہادر جنگجو کا انتخاب کرکے اس کے کارنامے درسی سبق کے طور پر شامل کیے جاسکتے ہیں۔میرزا ادیب کا یک بابی اسٹیج ڈراما ''دستک''ایک موزوں سبق ہے جو طالب علموں کے ذہنوں پر ایک گہرا اخلاقی،نفسیاتی اور علمی تاثر چھوڑتا ہے کیونکہ پنجاب کے سماج اور معاشرت میں اکثر ایسے واقعات رُونما ہوتے رہتے ہیں۔اس میں ادبیت کا نمایاں عنصر موجود ہے۔ڈرامے کے ایک کردار ڈاکٹر برہان کا درج ذیل فقرہ بہت زیادہ معنویت کا حامل ہے اور اس ڈرامے کے مرکزی خیال کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

''میں انھیں بڑے میاں کا پوتا ہوں جس کا بیٹا اُس رات ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر رہا تھا۔''(۱۵)

بیگم اختر ریاض الدین کا سفرنامہ''ہوائی''صرف ایک غیر معیاری سفرنامہ ہی نہیں ہے بلکہ طالب علموں کی ذہنی سطح سے بالاتر ہے کیونکہ اس میں بیان کردہ معلومات ادھوری ادھوری سی اور اسلوب خشک ہے۔یہ سفرنامے کی بجائے ایک ایسی شادی شدہ خاتون کی آپ بیتی محسوس ہوتا ہے جو شوہر کی جدائی اور اس سے وصال کی صورت حال کو ہوائی جیسے جزیرے کے فطرتی رومان پرور ماحول میں بیان کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔اس میں بے معنی جذبات نگاری بوریت کا سبب بنتی۔اگرچہ چراغ حسن حسرت کا شمار اچھے ادیبوں میں ہوتا ہے مگر ان کا شخصی خاکہ''مولانا ظفر علی خاں''محض مداحی ہے جس میں مولانا کی شخصیت و کردار کے منفی پہلوؤں کو یکسر نظر انداز کردیا گیا ہے۔اس سبق میں معرب و مفرس اشعار کی موجودگی مطالعاتی بوریت کا سبب بنتی ہے۔مولانا ظفر علی خاں کو صرف ایک شاعر اور سیاستدان کے طور پر ہی متعارف نہیں کرایا گیا بلکہ انھیں ایک بہترین اتھلیٹ (Athelete) اور سبکدوش فوجی بھی ثابت کیا گیا ہے۔جیسا کہ درج ذیل سطور سے ظاہر ہے

''انھیں صرف دوڑنے اور ڈنٹر پیلنے کا ہی شوق نہیں،مگدر بھی ہلاتے ہیں،نیزہ بازی اور شہسواری میں بھی برق ہیں،پیراکی اور کشتی گیری میں بھی بند نہیں،نشانہ بھی اچھا لگاتے ہیں۔حیدرآباد کی ملازمت کے دوران کچھ عرصہ فوج میں بھی رہے۔''(۱۶)

سیّد امتیاز علی تاج کا یک بابی ڈرامہ''قُرطبہ کا قاضی''ایک دلچسپ اور تاثراتی سبق ہے جو طالب علموں

کے ذہنوں پر نہ صرف ایک اخلاقی تاثر چھوڑتا ہے بلکہ ان کی معلومات میں بھی اضافہ کرتا ہے۔ علمی لحاظ سے یہ ایک اچھا سبق ہے تاہم پنجاب کی معاشرت میں کبھی یہ سننے میں نہیں آیا کہ کسی باپ نے انصاف کے تقاضے پورے کرنے کے لیے اپنے ہی حقیقی لختِ جگر کو موت کے گھاٹ اتار دیا ہو۔ ڈاکٹر حفیظ الرحمٰن کا مضمون ''مواصلات کے جدید ذرائع'' ایک سائنسی مضمون ہے جسے صرف جنرل سائنس کی درسی کتاب ہی کا حصّہ ہونا چاہیے تھا۔ ایسے اسباق میں نہ ادبیت ہے، نہ ثقافت کی جھلک ہے اور پنجاب کے سماج کی عکاسی ہوتی ہے۔ البتہ ایسا مضمون شامل کیا جا سکتا ہے جس میں پنجاب کے لوگوں کی سائنسی ایجادات کے استعمال میں دلچسپی کی جھلک دکھائی گئی ہو اور ان کا تعلق موجودہ پاکستانی ثقافت سے ظاہر کیا گیا ہو۔ سائنس میں روز بروز ترقی کی بدولت، اس سبق میں مندرج مختلف معلومات فرسودہ ہونے کی وجہ سے اپنی قدر و منزلت کھو چکی ہیں مثلاً:

> ''اکیسویں صدی کے آتے آتے مواصلات پر پیغام بھیجنے والے کی تصویریں بھی دکھائی دینے لگیں گی۔ وہ اسی وقت کمپیوٹر میں محفوظ بھی کر لی جائیں گی اور ایک تار پر ایک وقت میں دو کی بجائے ہزاروں آدمی پیغام رسانی کر سکیں گے۔''(۱۷)

آج سائنسی ایجادات سے استفادے کا یہ عالم ہے کہ موبائل فون کا استعمال کرنے والے عام پاکستانیوں کے پاس بھی ایسے موبائل فون سیٹ ہیں جن میں نہ صرف فون کرنے اور سننے کی سہولت ہے بلکہ اس میں کیمرہ، ایف ایم ریڈیو، وڈیو ریکارڈر بھی ہوتا ہے۔ بعض مہنگے موبائل فون سیٹ ایک منی کمپیوٹر کی طرح کام کرتے ہیں اور ان پر کوئی شخص کہیں بھی انٹرنیٹ چالو کر کے اُس سے استفادہ کر سکتا ہے۔ موبائل فون کے ذریعے مختصر پیغامات (SMS) بھیجنے کا رواج اتنا عام ہے کہ ایک معمولی تعلیم یافتہ شخص بھی اس سے متعارف ہے۔ انٹرنیٹ پر بات چیت کے دوران دو مختلف جگہوں پر موجود لوگ نہ صرف ایک دوسرے کی آواز سن سکتے ہیں بلکہ ویب کیمرے کے ذریعے ایک دوسرے کی حرکات و سکنات بھی براہِ راست دیکھ سکتے ہیں۔ شاہد احمد دہلوی کا شخصی خاکہ ''مولوی نذیر احمد دہلوی'' اپنے دادا کی مدح سرائی پر مشتمل ایک نجی قسم کی ادھوری تحریر ہے کیونکہ خاکہ نگار نے اپنے دادا کو صرف پانچ برس کی عمر میں آخری بار دیکھا۔(۱۸) اتنی چھوٹی عمر کے بچے کو اپنے دادا کی شخصیت کے بارے میں اتنی حتمی اور جامع تفصیلات کیسے معلوم ہو سکتی ہیں؟ اس میں خاکے کے بنیادی تقاضے نظر نہیں آتے کیونکہ مولوی نذیر احمد دہلوی کی شخصیت کا ''یک رخہ'' تعارف کرایا گیا ہے، منفی پہلو سے چشم پوشی کی گئی ہے نیز اس سبق سے عام طالب علموں کے علمی، ادبی، معاشرتی، سماجی اور ثقافتی تقاضے پورے نہیں ہوتے۔ اس سبق میں بعض غیر معروف معرب و مفرس اور متروک قسم کے الفاظ مثلاً کنٹوپ، اشرفی، ضدّن، مرفّہ الحال، کھُنڈ لا، لیتروں، ہلگا لینا، ڈنڈی کھولنا، ردّو

قدح، شالیع وغیرہ شامل ہیں۔ ایک پیراگراف میں مبالغے کی انداز میں مولوی نذیر احمد کو ایک جادوگر مقرر ثابت کرنے کے لیے ایک ایسا فقرہ لکھا گیا ہے جو جذباتی عمر کے نوجوان طلبا وطالبات کے نقطہ نظر اور سطحی سوچ کے لحاظ سے ایک غیر موزوں فقرہ ہے کیونکہ اس کی گہرائی سمجھنا ان کے بس کا روگ نہیں یعنی:

''سامعین پر جادو سا کر دیتے تھے اور جو کام ان سے چاہتے لے لیتے۔ جب چاہا انھیں ہنسا دیا اور جب چاہا ان کی جیبیں خالی کرالیں اور عورتوں کے زیور تک اتروالیا کرتے تھے۔''(۱۹)

ابن انشا کا نثری سبق ''ایک سفرنامہ جو کہیں کا بھی نہیں ہے'' ایک بے ربط سا سبق ہے۔ ویسے بھی وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ دنیا کی ہر معاشرت، سماج اور جغرافیائی محل وقوع میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ اس میں زیادہ تر معلومات ہمسایہ ملک افغانستان کے بارے میں ہیں۔ وہاں طالبان کی اسلامی حکومت، بعدازاں امریکہ نواز کرزئی حکومت اور امریکی افواج کے فوجی آپریشن کے بعد وہاں کی معاشرت نے کئی ارتقائی منزلیں طے کرلیں ہیں۔ سیاسی، معاشرتی اور عسکری تبدیلیوں کے بعد کے افغانستان سے پاکستان عوام سمیت طلبا وطالبات بھی میڈیا کی بدولت کسی حد تک آگاہ ہیں۔ چنانچہ بچوں کو ماضی کے افغانستان کا تعارف کرانے کا کیا علمی وادبی فائدہ حاصل ہوسکتا ہے؟ رشید احمد صدیقی کی کتاب ''گنج ہائے گراں مایہ'' سے لیا گیا شخصی خاکہ ''ایوّب عباسی'' طالب علموں کی تفہیم سے بالاتر ہے کیونکہ اس کا اسلوب بہت مفرس ہے نیز ایسے شخصی خاکوں کو صرف ادبی ذوق رکھنے والے افراد ہی سمجھ سکتے ہیں۔

حصّہ نظم: اس حصّے کا آغاز مولانا ظفر علی خاں کی ''حمد'' سے ہوتا ہے جو غزلیہ ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ حمد کے پہلے چار اشعار میں اللہ تعالیٰ کی تعریف کی گئی ہے جبکہ باقی اشعار ''حمد'' کے تقاضے پورے نہیں کرتے۔ اسلوب خاصا مفرس ہے۔ حفیظ تائب کی ''نعت'' الفاظ وتراکیب کے تناظر میں بے حد معرب ومفرس ہے۔ خیالات کی یکسانیت اور تکرار ہے۔ دلچسپی اور اثر پذیری کا عنصر بہت ہی کم ہے۔ مجموعی طور پر یہ طالب علموں کی ذہنی سطح سے بالاتر ہے۔ اُردو کی نعتیہ شاعری میں اپنے مواد اور اثر پذیری کے لحاظ سے اس سے کہیں بہتر انتخاب موجود ہے۔ پہلے چار شعر مکمل طور پر فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں جن کے آخری میں ایک معرب ترکیب ہے۔ ان میں اُردو پن نظر نہیں آتا۔ اشعار ملاحظہ ہوں:

؎ خوش خصال وخوش خیال وخوش خبر، خیر البشر — خوش نژاد وخوش نہاد و خوش نظر، خیر البشر
دل نواز ودل پذیر و دل نشین ودل کشا — چارہ ساز و چارہ کار وچارہ گر، خیر البشر
سر بہ سر مہر ومروّت، سر بہ سر صدق وصفا — سر بہ سر لطف وعنایت، سر بہ سر، خیر البشر
صاحبِ خُلقِ عظیم وصاحبِ لطفِ عمیم — صاحبِ حق، صاحبِ شقُّ القمر، خیر البشر (۲۰)

اکبرالہ آبادی کی دعائیہ نظم ''خدا سرسبز رکھے اس چمن کو، مہرباں ہوکر'' مفرس الفاظ وتراکیب سے بھرپور ہیں۔ علامتی واستعاراتی زبان کی موجودگی میں اس نظم کے اشعار کی تشریح وتفہیم میں بہت دشواری پیش آتی ہے خصوصاً

دیہی طالب علم بوریت کا شکار ہوجاتے ہیں۔اکبرالہ آبادی کی شاعری میں اس نظم کے مقابلے میں بہترین انتخاب موجود ہے۔مولانا الطاف حسین حالؔی کی طویل نظم'' اسلامی مساوات'' ایک اچھی نظم ہے جو اپنے موضوعات اور خیالات کے اعتبار سے عالمگیریت اور آفاقیت کی حامل ہے۔اس نظم میں ادبیت،علمیت،اور سماجیت کے عناصر موجود ہیں۔اشعار میں موسیقیت اورلسانی عنصر بدرجہ اتم موجود ہیں مثلاً

۳ یہی ہے عبادت، یہی دین وایماں
کہ کام آئے دنیا میں انساں کے انساں (۲۱)

جوش ملیح آبادی ''سُراغِ راہرو'' ایک علامتی نظم ہے۔اس میں بھی مفرس الفاظ وتراکیب موجودہ ہیں۔ اگرچہ اس میں سبق آموز خیالات پیش کیے گئے ہیں تاہم علامتی نظم ہونے کی وجہ سے طالب علموں کو اس کی تفہیم میں کسی حدتک دشواری محسوس ہوتی ہے۔سیّد ضمیر جعفری کی علامتی نظم'' آدمی'' میں بڑی خوبصورتی سے تغیراتِ زمانہ کے زیراثر بنی نوع انسان کی معاشرتی زندگی کے اتارچڑھاؤ بیان کیے گئے ہیں۔اس میں علمی،ثقافتی اورسماجی چاشنی موجود ہے۔اسرارالحق مجاز نے علامہ اقبالؒ کی مشہورنظم'' جاوید کے نام'' کاردیف'' پیدا کر'' استعمال کرتے ہوئے اسی اسلوب میں'' نوجوان سے خطاب'' لکھنے کی کوشش کی ہے۔اس میں بھی قیام پاکستان سے قبل کی مفرس زبان استعمال کی گئی ہے۔مجموعی طور پر یہ بھی ایک علامتی نظم ہے۔''ایک کوہستانی سفر کے دوران میں'' مجید امجد کی ایک خوبصورت،آسان فہم اورسبق آموزنظم ہے جس میں قوم کے وڈیروں اورلیڈروں کوتنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے۔اس میں چندایک محاورات کا استعمال ملتا ہے۔یہ نظم پوٹھوہاری و پہاڑی طالب علموں کی ثقافت کی جھلک پیش کرتی ہے۔احسان دانش کی نظم'تغیر' میں ہماری معاشرتی وسماجی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کی عکاسی مثالوں سے کی گئی ہے۔معروف پاکستانی شاعرانور مسعود نے اپنے'' قطعات'' میں مہنگائی،عالمی سامراجی نظام،قدیم شہر ہڑپہ اور دفتری نظام کی خرابیوں کوطنز ومزاح کے دلچسپ اسلوب میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔یہ مسائل ہمارے ملک اور مقامی معاشرت سے تعلق رکھتے ہیں۔

حصّہ غزل: خواجہ میر درد کی دونوں غزلوں'' کام مردوں کے جو ہیں،سو وہی کر جاتے ہیں'' اور'' کیا فرق داغ وگل میں کہ جس گل میں بو نہ ہو'' میں صوفیانہ اور فلسفیانہ خیالات پیش کیے گئے ہیں جو اعلیٰ ثانوی جماعتوں کے طالب علموں کی ذہنی سطح اور علمی قابلیت بالاتر ہیں،انھیں صرف ایک تربیت یافتہ قاری ہی سمجھ سکتا ہے۔مفرس الفاظ و تراکیب جابجا استعمال کیے گئے ہیں۔اگرچہ پہلی غزل کے ابتدائی دونوں شعر عام فہم ہیں تاہم اس کے باقی اشعار اورخصوصاً دوسری غزل کے اشعار اپنے اسلوب،الفاظ وتراکیب اور مضامین کے اعتبار سے مجموعی طور پر مشکل ہیں مثلاً

۴ جوں شمع جمع ہوویں گر اہلِ زباں ہزار آپس میں چاہیے کی کبھی گفتگو نہ کریں
۵ جوں صبح، چاکِ سینہ مرا، اے رفو گراں ! یاں تو کسو کے ہاتھ سے ہرگز رفو نہ ہو

۶ؔ اے دردؔ !زنگ صورت اگر اس میں جا کرے　　　اہلِ صفا میں آئینہ دل کو رُو نہ ہو (۲۲)

شیخ غلام ہمدانی مصحفیؔ کی دونوں غزلیں ''دنیا میں جب تک کہ میں اندوہ گیں رہا'' اور ''نہ گیا کوئی عدم کو دلِ شاداں لے کر'' اپنے مضامین، اسلوب اور مفرس الفاظ وتراکیب کے لحاظ سے انٹر کے طالب علموں کی اکثریت کے لیے بے حد مشکل اور ناقابل فہم ہیں تاہم دوسری غزل کے اشعار پہلی غزل کے اشعار کے مقابلے میں زیادہ مشکل ہے۔ پہلی غزل کا مقطع ''رکھوں میں روک کر کیوں کر دل اپنے کو مصحفیؔ'' پنجاب کی معاشرت اور ثقافت کے تناظر میں ایک قابل اعتراض شعر ہے۔

مرزا اسداللہ خاں غالب کی دونوں غزلیں ''بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا'' اور ''کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فُغاں کیوں ہو'' نہ صرف مفرس الفاظ وتراکیب پر مشتمل ہیں بلکہ ان میں عشقیہ خیالات کی بھرمار ہے جو ہماری معاشرت اور ثقافت سے بالکل مطابقت نہیں رکھتے۔ آج موبائل اور انٹرنیٹ کے دور میں غالبؔ کے بیشتر اشعار کے مضامین صرف ماضی کی داستان بن چکے ہیں۔ ایسی باتیں روزی روٹی کے جھنجٹ سے آزاد فارغ البال رئیسوں اور نوابوں ہی کو زیب دیتی تھیں۔ غالب نے اشاروں، کنایوں اور دیگر علامتوں کے ذریعے اپنی دلی کیفیات کا اظہار کیا ہے۔ صنائع بدائع اور عروض جانے بغیر ان اشعار کو سمجھنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ پہلی غزل کا دوسرا اور تیسرا شعر نہ صرف بچوں کی ذہنی سطح سے بلند ہے بلکہ ان میں بیان کردہ خیالات ومضامین کی کمرہ جماعت میں تشریح بیان کرنا ممکن نہیں ہے۔ شعر ملاحظہ ہوں:

۳ؔ عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنّا مت پوچھ　　　عید نظّارہ ہے، شمشیر کا عریاں ہونا
۴ؔ لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط　　　تُو ہو اور آپ بہ صد رنگ گلستاں ہونا (۲۳)

علامہ اقبال کی پہلی غزل ''جب عشق سکھاتا ہے، آدابِ خودآگاہی'' کا چوتھا شعر (اے طائرِ لاہُوتی! اس رزق سے موت اچھی) اکثر سکولوں کی دیواروں پر لکھا ہوتا ہے اور مختلف مواقع پر تقریروں میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ تاہم دیگر اشعار اس قدر مفرس اور فلسفیانہ خیالات کے حامل ہیں کہ گھنٹوں تشریحی لیکچر سننے کے بعد بھی، طالب علم ان اشعار کی اپنے لفظوں میں توضیح وتشریح نہیں کر پاتے۔ ایسے محسوس ہوتا ہے کہ اُردو کا استاد طالب علموں کی بجائے کسی دیوار کے سامنے لیکچر دیتا رہا ہو۔ دوسری غزل ''نہ تخت وتاج میں، نے لشکر وسپاہ میں ہے'' میں بھی معرب ومفرس الفاظ وتراکیب کی بھرمار ہے اور مختلف اشعار فلسفیانہ مضامین کے حامل ہیں۔ حالانکہ علامہ اقبال کی اُردو شاعری میں بہترین انتخاب کی کمی نہیں ہے۔

ناصر کاظمی کی پہلی غزل ''دل میں اِک لہر سی اُٹھی ہے ابھی'' کے اشعار میں ایک طرف تقسیم ہند کے فسادات

اور عزیز واقارب سے جدائی کا پس منظر ہے،تو دوسری طرف اپنوں سے ملن کی خواہش وامید بھی ہے۔دوسری غزل ''اے ہم سخن وفا کا تقاضا ہے اب یہی''میں ناصر کاظمی علاقائی تعصب کا مظاہرہ کرتے ہوئے پنجاب کے مقامی لوگوں سے بیزاری کا اظہار کرتا ہے۔انھیں ''بے دل''اور''شعور سے محروم'' قرار دیتا ہے۔انھیں دقیانوسی اور فرسودہ خیالات کا حامل سمجھتا ہے۔تیسرے شعر میں بھی اسے ہجرت سے پہلے کا اپنا وطن اور ہجرت کے بعد گم شدہ مہاجر بھائیوں کی یاد ستاتی ہے۔اس میں پنجاب کی معاشرت،ثقافت اور موجودہ سماج کی کون سی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ناصر کاظمی کی ذاتی زندگی کی تلخیوں سے طالب علموں کے لیے کون سا سبق ہے؟ کتاب کے مؤلفین ایسی غزلوں سے کالج کے طلبا وطالبات کو کیا سکھانا چاہتے ہیں؟ بقول ڈاکٹر شاہد اقبال غزلیات کی انفرادیت اور نئے پن کے شوق میں طالب علموں کی ذہنی سطح اور معاشرتی محدودات کو نظر انداز کرنا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔(۲۴) اشعار ملاحظہ ہوں:

۲۔ کن بے دلوں میں پھینک دیا، حادثات نے آنکھوں میں جن کی نور، نہ باتوں میں تازگی

۳۔ بول اے مرے دیار کی سوئی ہوئی زمین میں جن کو ڈھونڈتا ہوں کہاں ہیں وہ آدمی (۲۵)

رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری کی غزل ''اُداسی، بے دلی، آشفتہ حالی میں کمی کب تھی'' میں بھی روایتی غزلیہ مضامین ہیں جو آج کے طالب علموں کی دلچسپیوں کا محور ہرگز نہیں ہو سکتے۔ہر شعر میں فارسی تراکیب کا استعمال کیا گیا ہے۔تابش دہلوی کی غزل ''سکوں درکار ہے لیکن سکوں حاصل نہیں ہوتا'' میں بھی مفرس تراکیب کا بکثرت استعمال ہے۔اس غزل کے اشعار کے مضامین ایک ناکام عاشق کے دلی جذبات کی عکاسی کرتے ہیں۔مجموعی طور پر یہ بوریت کی حامل ایک مشکل نظم ہے۔

''سرمایہ اُردو'' کے دونوں حصوں کے تجزیاتی مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ درسی کتاب کے اسباق قدیم وجدید اُردو ادب کا بے جوڑ اور غیر منطقی امتزاج ہیں۔ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ان میں اُردو ادب کی تمام اصناف سمونے کی کوشش کی گئی ہو اور انٹرمیڈیٹ کے طالب علموں کے سامنے ایم اے اُردو کے مختلف نصابی مشمولات کو اجمالی اور انتہائی محدود صورت میں پیش کیا جا رہا ہو۔اس حوالے سے ڈاکٹر شاہد اقبال کامران کا کہنا ہے کہ وفاقی نصاب ساز ادارے کی نصابی سفارشات کی روشنی میں انواع واقسام کے ادبی متون پر مشتمل درسیات مرتب کرنا درست نہیں ہے کیونکہ میڈیکل،انجینئرنگ،آرٹس،کامرس اور انفارمیشن ٹیکنالوجی کے طالب علموں کا ادبی درسیات کے ذریعے اردو زبان کی تعلیم حاصل کرنا بنیادی مقصد نہیں ہوتا۔ایسے متنوع اسباق کی تدریس کے دوران سائنس وآرٹس کے طالب علم یکساں طور پر دقت محسوس کرتے ہیں۔(۲۶) نظم ونثر کے درسی اسباق کے انتخاب کے وقت بالعموم طالب علموں کے ادبی ذوق،ان کے لسانی وثقافتی،سماجی ومعاشرتی اور معاشی حالات مدنظر نہیں رکھے گئے ہیں جبکہ پنجاب کے سکولوں میں تعلیم حاصل کرنے والے طالب علموں میں ادبی ذوق شاذونادر ہی ہوتا ہے۔دیہی اور پس

ماندہ علاقوں کے طالب علم بڑی مشکل سے اپنے تعلیم جاری رکھتے ہیں، انھیں اُردو ادب سے شغف کہاں؟ پنجاب میں سکولوں میں ریاضی اور سائنس کے مضامین کی تدریس کے ذریعہ تعلیم ''انگریزی زبان'' ہونے کے بعد اُردو لازمی کے لیے مختص وقت کا دورانیہ مزید کم ہوتا جارہا ہے۔ مروجہ نصابی مشمولات کی خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ڈاکٹر رفیق احمد کہتے ہیں کہ پاکستانی نظام تعلیم میں ابتدائی، ثانوی اور اعلیٰ درجات کے مابین عملی ربط صرف نصاب کے ذریعے پیدا ہوتا ہے لیکن ہماری تعلیمی زندگی کا یہ ربط جابجا کٹا ہوا نظر آتا ہے کیونکہ ایک درجے کے درسی مشمولات کا اگلے درجے کے درسی مشمولات سے کوئی منطقی اور علمی ربط موجود نہیں ہے۔ مروّجہ درسی مواد طالب علموں کی دلچسپیوں، نفسیاتی ضروریات، معاشرتی اور عمرانی تقاضوں سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ اس میں پاکستانی کلچر اور تہذیب وتمدن موجود نہیں ہے۔ درسی مواد کی صورت میں شامل نصاب باتیں طالب علموں کے عملی مشاہدے، تجربے اور ماحول سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ جس کی وجہ سے ان کی عملی اور نظری زندگی میں ایک تضاد پیدا ہوتا ہے جو شخصیت کے انتشار پر منتج ہوتا ہے۔ ان میں لسانی تفہیم اور اظہار خیال کی صلاحتیں ناپید ہونا شروع ہو جاتی ہیں۔(۲۷)

اُردو لازمی کے مؤلفین حضرات بالعموم پنجاب کی شہری و دیہی معاشرت اور لسانی صورت حال سے بے خبر ہوتے ہیں۔ ان کے سامنے پنجاب کے مختلف علاقوں کی شرح خواندگی اور وہاں مادری زبان کے چلن کے حوالے سے کوئی مستند معلومات نہیں ہوتیں۔ صرف خانہ پری کی غرض سے اُردو نظم ونثر کی مختلف اصناف کے نمونے درسی اسباق کے طور پر شامل کر دیے جاتے ہیں۔ بیشتر مؤلفین حضرات سفارشی ہوتے ہیں اور ان کی تعیناتی بالعموم سیاسی ذرائع سے عمل میں آتی ہے۔ اُردو لازمی کے مؤلفین نظم ونثر کے ایسے نمونے اسباق کے طور پر شامل کر رہے ہیں جن میں تیر وتلوار کے دور یا ماضی بعید کی ثقافتی جھلکیاں ملتی ہیں یا پھر عشقیہ جذبات، احساسات اور خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کا کہنا ہے کہ زبان ثقافت کو محفوظ ہی نہیں کرتی بلکہ ثقافت کی تشکیل بھی کرتی ہے۔(۲۸) اس بیان کی روشنی میں اُردو لازمی کی درسی کتاب کا مواد نہ تو پاکستانی ثقافت کا عکاس نظر آتا ہے اور نہ ہی اس کے مطالعے سے پنجاب کے طالب علموں کو پاکستانی یا خطہ پنجاب کی ثقافت سکھائی جاسکتی ہے۔ درسی مشمولات ایک ان دیکھے اور غیر مشاہداتی قدیم ہندوستانی کلچر کی نمائندگی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو کو قومی زبان کا درجہ ملنے کے باوجود گزشتہ ساٹھ سالوں کے دوران ملک کے مختلف شعبہ ہائے زندگی میں اسے ویسی لسانی پزیرائی نہ مل سکی جس کی وہ مستحق ہے کیونکہ تدریسی سطح پر مقامی اُردو ادب اور ثقافتی عناصر سے چشم پوشی برتی گئی ہے۔ عملی زندگی میں ہماری سماجی، ثقافتی، معاشرتی اور بدلتی ہوئی تہذیب کی لسانی ضروریات سے اُردو زبان کی ہم آہنگی نہ ہونے کی وجہ سے پاکستانی سماج وثقافت اور تہذیب وتمدن میں انگریزی زبان غلبہ پاتی جارہی ہے۔

''سرمایہ اُردو'' میں بے شمار متروک قسم کے معرب ومفرس الفاظ وتراکیب شامل ہوتے ہیں۔ اگر امتحانی

نقطہ نظر سے چند ایک طالب علم درسی اسباق میں موجود ایسے معرب ومفرس الفاظ سیکھ بھی لیتے ہیں، تو پنجاب کی معاشرت اور سماج میں ایسے الفاظ کا چلن نہ ہونے کی وجہ سے انھیں جلد ہی بھلا بیٹھتے ہیں۔ گیارھویں بارھویں کی درسی کتب کی غزلیات صوفیانہ، عشقیہ اور فلسفیانہ مضامین کی حامل ہیں جنھیں سمجھنے کے لیے چند دن کی محدود قرأتی تربیت کافی نہیں ہے کیونکہ بقول ڈاکٹر شاہد اقبال کامران اُردو درسیات میں غزل کی تدریس ایک نازک اور محتاط غور وفکر کا متقاضی موضوع ہے۔ قدیم وجدید اُردو غزلوں میں جن تصورات کو پیش کیا جارہا ہے، ان کی عملی زندگی میں ایک واضح سماجی، ثقافتی، ادبی اور علمی افادیت ہونی چاہیے۔ شاعری کو مجموعی طور پر نوجوانوں میں ہمت، حوصلہ، زندگی اور اس کی جملہ سرگرمیوں میں دلچسپی پیدا کرنے والی ہونی چاہیے۔ جن غزلوں کی تدریس کے دوران ذرا سی بھی تدریسی الجھن یا لسانی پریشانی کا امکان ہو، ان کی بجائے دیگر غزلوں کے انتخاب کو ترجیح دی جانی چاہیے۔[۲۹] اعلیٰ ثانوی سطح پر اُردو منظومات اور غزلیات کا مطالعہ اپنے معیار کے اعتبار سے ایک محتاط نظر ثانی کا محتاج محسوس ہوتا ہے۔[۳۰] سائنس کے طالب علم صرف مجبوری کے تحت اُردو لازمی پڑھتے ہیں۔ اگر انھیں اختیار دے دیا جائے، تو وہ اُردو کی بجائے کوئی دیگر سائنسی مضمون منتخب کرلیں جبکہ آرٹس مضامین پڑھنے والے طالب علموں کی اکثریت اُردو سے بیزاری کا اظہار کرتے ہوئے اس سے جان چھڑانے کی کوشش کرتی ہے کیونکہ پاکستانی معاشرت میں عوامی سطح پر لائبریری کلچر آہستہ آہستہ محدود ہوتا جارہا ہے اور اُردو ادب سے دلچسپی کم ہوتی جارہی ہے۔

انٹرمیڈیٹ کی اُردو لازمی کی درسی کتب مرتّب کرتے وقت پنجاب کے تینوں لسانی خطوں (پنجابی، سرائیکی، پوٹھوہاری) کے شہری ودیہی علاقوں کے کالجوں میں تدریس اُردو کے دوران درپیش مسائل ومشکلات کو مدنظر رکھنا ضروری ہے۔ نوجوان لڑکیوں کے صنفی جذبات کا خیال رکھنا بھی لازمی ہے۔ پروفیسر خیال بخاری کی رائے میں کالج کے طلبا وطالبات کو اُردو لازمی کی تدریس کا مقصد ان سب کو ادیب یا شاعر بنانا نہیں بلکہ انھیں اُردو زبان سے روشناس کرانا ہے تاکہ وہ اسے سن کر سمجھ سکیں نیز روانی اور آسانی سے پڑھ اور بول سکیں۔ لہٰذا اُردو لازمی کی درسی کتب میں خالص ادبی اور شعری انتخاب کی بجائے لسانیاتی تناظر میں سماجی، اخلاقی، ثقافتی، علمی اور معلوماتی مواد ہونا چاہیے۔[۳۱] علاوہ ازیں، انھیں صرف مرد شعراء کے کلام سے روشناس نہ کرایا جائے بلکہ اُردو شاعرات کے کلام سے بھی متعارف کرایا جانا چاہیے۔ اگر اُردو شاعرات کا کلام شامل نصاب کرنا قومی مقاصد کے منافی ہے، تو لڑکوں اور لڑکیوں کے لیے ایک جیسی عشقیہ غزلیات کا انتخاب درسی اسباق کے طور پر شامل کرنا کیسے درست قرار دیا جاسکتا ہے؟ اعلیٰ ثانوی سطح تک اُردو لازمی کی درسیات میں ایک بھی شاعرہ کا کلام شامل نہیں ہے۔ یہ نہایت مایوس کن ہے اور اس میں چھپی حکمت کو سمجھنا نہایت مشکل ہے[۳۲] درسی اسباق کے انتخاب کے سلسلے میں سب سے پہلی اور اہم بات یہ ہے کہ طلبا وطالبات کی گزشتہ درجات میں اکتسابی لسانی صلاحیتوں کو مدنظر رکھا جانا چاہیے کہ انھوں نے میٹرک تک کس

حد تک اردو سننے، بولنے، پڑھنے اور لکھنے کی مہارتوں میں پختگی حاصل کر رکھی ہے؟ ان کا نظری و عملی ذخیرہ الفاظ کتنا ہے؟ انھیں گزشتہ درجات میں کس قسم کا درسی مواد پڑھایا گیا ہے؟ کیا موجودہ درسی مواد گزشتہ درجات کے درسی مواد کی اگلی کڑی ثابت ہوگا یا ان میں بہت زیادہ خلا موجود ہے۔ ان کی سماجی، ثقافتی اور قومی تناظرات میں لسانی ضروریات کیا ہیں؟ بقول ڈاکٹر شاہد اقبال کامران:

> ''قومی رابطے کی زبان اور قومی تشخص کی علامت، اُردو زبان کی تدریس کے لیے درسی کتب مدوّن کرتے وقت طالب علموں کے علاقائی، لسانی اور ثقافتی پس منظر کو ضرور مدنظر رکھنا چاہیے۔''(۳۳)

اکیسویں صدی میں کمپیوٹر، انٹرنیٹ، موبائل فون، لیزر ٹیکنالوجی اور دیگر حیرت انگیز سائنسی ایجادات انسان کی روزمرہ زندگی کا حصّہ بن چکی ہیں۔ معمولات زندگی میں ایک تیزی سی آنے کی وجہ سے ہر فرد کی ترجیحات اور معاشرتی قدریں تبدیل ہو چکی ہیں۔ موبائل وانٹرنیٹ کے ذریعے پیغام رسانی کی سہولت (شارٹ میسج سروس, SMS) طالب علموں کی عام پہنچ میں ہونے اور کیبل کے متنوع ٹی وی چینلوں کی دستیابی کی وجہ سے انھیں اتنی فرصت نہیں ہے کہ وہ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے ایسے شعراء کی غزلیات کے مطالعے سے لطف اندوز ہوں جن کی شاعری کا ان کی مادری زبان کی معاشرت، سماجی قدروں اور ثقافت سے دور دور کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ وہ کلاسیکی شاعری کی معرب و مفرس اُردو زبان اور اشعار میں پیش کیے جانے والے مضامین کو سمجھنے میں بہت دشواری محسوس کرتے ہیں کیونکہ آج ہر عاشق اپنے معشوق کو براہ راست کال کر کے بات کر لیتا ہے یا پھر میسج (SMS) بھیج دیتا ہے۔ تعلیم یافتہ اور انٹرنیٹ تک رسائی رکھنے والا طبقہ اپنے متعلقین کو ای میل کر دیتا ہے۔ دفتری اور کاروباری مقاصد کے تحت فیکس مشین ایجاد ہو چکی ہیں جن کے ذریعے ہم اپنی تحریریں اور ہر قسم کی دستاویزات فی الفور پوری دنیا میں کہیں بھی کسی وقت بھی بھیج سکتے ہیں۔ گویا فیکس اور ای میل (انٹرنیٹ کے ذریعے بھیجی جانے والی ڈاک) اب ہماری تعلیمی، دفتری، ثقافتی اور معاشی زندگی کا ایک لازمی جزو بنتا جا رہا ہے۔ ای میل کے لیے اب کمپیوٹر کی ضرورت بھی باقی نہیں رہی کیونکہ ایسے جدید ترین موبائل فون ایجاد ہو چکے ہیں جن کی مدد سے ہم چلتے پھرتے انٹرنیٹ تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں اور ہر قسم کے پیغامات، تصویریں اور ویڈیو ریکارڈنگ دوسرے افراد تک بھیج سکتے ہیں۔ لہٰذا مادہ پرستی اور میکانی زندگی کے موجودہ دور میں، نہ صرف طالب علم بلکہ ان کے والدین بھی انھیں جدید علوم سکھانا چاہتے ہیں۔ اردو ادب محض ایک مخصوص تعلیم یافتہ طبقے تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ میاں بشیر احمد لکھتے ہیں کہ

> ''جہاں تک اُردو کی ادبی ضروریات کا سوال پیدا ہوتا ہے ہمارے لیے بزرگانِ سلف نے ادب کا ایک بہت بڑا ترکہ چھوڑا ہے۔ اُس میں خوبیاں بھی ہیں اور خامیاں بھی۔ ہمارا کام اپنی

ضروریات کے مطابق ان کمیوں کو پورا کرنا اور نئی نئی چیزوں کا پیدا کرنا ہے۔ ہماری اکثر پرانی قسم کی غزلوں میں ایک خیالی صنم کے عشق میں بے قرار رہنا مصنوعی محبت کی نوک جھونک، مبالغے میں زمین آسمان کے قلابے ملانا، سرد آہیں بھرتے رہنا، ہر گھڑی مقدر کا رونا، کفن سر سے باندھے رکھنا، یہ ایک اُلٹی قسم کی ذہنیت اور ایک غیر فطری اور بے کار اور لغو زندگی کی علامات ہیں۔ اب نہ ایسی خیال آرائی برداشت کی جاسکتی ہے نہ ایسی ناز برداریاں ہوسکتی ہیں۔''(۳۴)

انٹرمیڈیٹ کی سطح پر اُردو لازمی کی تدریس کا بنیادی مقصد یہ ہونا چاہیے کہ درسی مواد کے ذریعے طالبعلموں میں اتنی صلاحیت پیدا کردی جائے کہ وہ اُردو زبان کی مختلف مہارتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے اُسے احسن طریق سے رابطے کی زبان کی حیثیت سے استعمال کرسکیں۔ اُردو تحریر و تقریر میں روانی اور درستی سے اپنا مافی الضمیر بیان کرسکیں اور اُردو ادب کی تفہیم کرسکیں۔ طالب علموں کے لیے اُردو لازمی کی درسی کتب تالیف کرتے وقت ان میں صرف ایسا درسی مواد شامل کیا جائے جو اکیسویں صدی کے جدید تقاضوں سے ہم آہنگ ہو نیز طالب علموں کی سماجی، معاشرتی، معاشی، ثقافتی، نفسیاتی، علمی، ادبی اور لسانی ضروریات کی تشفی کرسکے۔ طلبا و طالبات میں اردو زبان و ادب کے لیے دلچسپی پیدا کی جاسکے۔ ان کے عملی و نظری ذخیرہ الفاظ میں اضافہ ہوسکے تاکہ وہ آئندہ زندگی میں اپنی تقریر و تحریر میں شائستگی، ربط، تسلسل، معنویت اور مقصدیت قائم رکھ سکیں۔ میاں بشیر احمد کی رائے میں مستند، عام فہم اُردو سیکھنے سکھانے والی کتابیں شائع ہونی چاہئیں۔ جن کے ذریعے نہ صرف ملکی و غیر ملکی مبتدی اردو زبان آسانی سے سیکھ سکیں بلکہ اخبار نویس، انشا پرداز اور انگریزی زدہ لوگ بھی اُردو میں آسانی سے اپنے مطالب ادا کرسکیں۔(۳۵)

پاکستانی طالب علموں کو اُردو شاعری سے بہتر طور پر متعارف کرانے کے لیے دو قسم کے اقدامات ضروری ہیں۔ پہلی قسم کے اقدامات کا تعلق درسی اسباق کی چھپائی سے ہے جبکہ دوسری قسم کے اقدامات کا تعلق اُردو استاد کے طریقہ تدریس سے ہے۔ کالج کے عام طالب علموں اور بعض بذوق اُردو اساتذہ میں اتنی صلاحیت نہیں ہوتی کہ وہ یہ معلوم کرسکیں کہ مصرعے میں کس جگہ سکتہ کرنا ہے اور کہاں سکتہ نہیں کرنا۔ چنانچہ شاعری کی مؤثر تفہیم کے لیے درسی کتاب کے حصہ نظم کے اسباق میں رموزِ اوقاف مثلاً سکتہ (،)، سوالیہ (؟)، ندائیہ رفجائیہ (!)، علامتِ تخلص (ؔ) وغیرہ کا خصوصی التزام کیا جانا چاہیے۔ شعر کا ہر مصرعے چھوٹے چھوٹے قرأتی ٹکڑوں میں تقسیم کرکے ان کے بعد سکتہ کا نشان (،) لگایا جانا چاہیے۔ نثری اسباق کے برعکس ہر مصرعے میں شامل الفاظ، مرکبات اور تراکیب کا باہمی فاصلہ کم از کم اتنا ضروری ہے کہ وہ نمایاں طور پر نظر آسکیں۔ حصّہ نظم (نعت، حمد، نظم، غزل، قطعہ، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی وغیرہ) کے ہر سبق کے آخر میں مشکل الفاظ، مرکبات، تلمیحات اور تراکیب کی فرہنگ شامل کی جاسکتی ہے تاکہ طالب علموں کو ان کے معنی و مفہوم فوری طور پر جاننے کے لیے الگ سے کسی امدادی کتاب یا لغت کا سہارا نہ لینا پڑے۔ نظم اور غزل

کے شروع میں اُس شاعر کے جامع ومختصر حالاتِ زندگی اوران کے کلام کی منفرد خصوصیات درج کی جاسکتی ہیں جن کا کلام درسی اسباق کے طور پر شامل ہے۔اُردو ادب کی تاریخ سے اُس دور کے سیاسی وسماجی حالات اور معاشرتی وثقافتی اقدار کا اجمالی خاکہ بھی پیش کیا جاسکتا ہے جو کسی شاعر کے کلام پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔تاکہ طالب علم کسی شاعر کے عہد کو سامنے رکھ کر اس کے خیالات، جذبات اور احساسات کی بہتر طور پر ترجمانی کرسکیں کیونکہ ادب پارے سے ادیب کی ذات کی عکاسی ہوتی ہے اور دونوں کو جدا جدا نہیں دیکھا جاسکتا۔

نوٹ: آج کل انٹرمیڈیٹ کے طالب علموں کے لیے اُردو لازمی کے نصاب کی تبدیلی کا چرچا ہے اور ۲۰۱۰ء میں صرف سال اوّل کے طالب علموں کے لیے اُردو لازمی کی نئی مرتّب شدہ کتاب منظر عام پر آئے گی۔اگر اس نئی مرتب شدہ کتاب میں بھی صرف سرورق اور درسی اسباق کے عنوانات میں بظاہر تبدیلی نظر آئے اور اپنے درسی مواد کے موضوعات، اسلوب، ذخیرہ الفاظ اور دیگر لسانی پہلوؤں کے معاملے میں مروّجہ درسی کتاب سے زیادہ مختلف نہ ہو یعنی اس میں بھی پنجاب کے مختلف لسانی خطوں کی تہذیب وثقافت کو اجاگر کرنے کی بجائے اٹھارویں یا انیسویں صدی عیسوی کی قدیم ہندوستانی تہذیب وثقافت کی عکاسی کی گئی ہو، اسے اکیسویں صدی کی انفارمیشن ٹیکنالوجی کے جدید دور سے ہم آہنگ نہ کیا گیا ہو اور اس میں اُردو زبان کی چاروں لسانی مہارتوں ''سننا، بولنا، پڑھنا اور لکھنا'' میں سے ہر ایک کو مناسب لسانی اہمیت نہ دی گئی ہو، تو اُردو لازمی کی ایسی نئی کتاب کی نصابی سازی کے لیے تگ ودو کرنا قومی دولت کے ضیاع کے سوا کچھ نہیں ہوسکتا۔

حوالہ جات

۱۔ عطش درانی، ڈاکٹر، اُردو تدریسیات، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۷ء، ص ۴۸

۲۔ ایضاً، ص ۴۷

۳۔ نصیر احمد خاں، اُردو لسانیات، دہلی: اُردو محل پبلی کیشنز نئی ۱۹۹۰ء، ص ۱۹۴

۴۔ عطش درانی، ڈاکٹر، اُردو تدریسیات، ص ۵۲

۵۔ شاہد اقبال کامران، ڈاکٹر، پاکستان میں تدریس اُردو: پہلی جماعت سے اعلیٰ ثانوی سطح تک، اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۸ء، ص ۲۵۵

۶۔ ایضاً، ص ۲۷۸

۷۔ عطش درانی، ڈاکٹر، اُردو: جدید تقاضے، نئی جہتیں، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۰۶ء، ص ۱۱۸

۸۔ سرمایہ اُردو، برائے گیارھویں جماعت، لاہور: پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ، کوڈ نمبر XLVI.AL، طبع پنجم، س ن، ص ۲۲

۹۔ سیّد خیال بخاری، پروفیسر، ہمارے لسانی مسائل، لاہور: بساط ادب، طبع دوم، ۱۹۹۵ء، ص ۱۵

۱۰۔ سرمایہ اُردو، برائے گیارھویں جماعت، لاہور: پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ، ص ۶۷

۱۱۔ ایضا، ص ۸۷

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۰۱

۱۳۔ سرمایہ اُردو، برائے بارھویں جماعت، لاہور: پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ، کوڈ نمبر XLVI/ AD، طبع سوم، س ن، ص ۱۸

۱۴۔ اسلم فرخی، ڈاکٹر، محمد حسین آزاد: خواندہ، شنیدہ، فہمیدہ، ماخوذ از نگارستانِ آزاد، جنوری ۲۰۱۰ء، مشمولہ ماہنامہ، اخبار اُردو، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، شمارہ فروری ۲۰۱۰ء، ص ۱۰

۱۵۔ سرمایہ اُردو، برائے بارھویں جماعت، لاہور: پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ ص ۴۵

۱۶۔ ایضاً، ص ۵۵

۱۷۔ ایضاً، ص ۷۵

۱۸۔ ایضاً، ص ۷۷

۱۹۔ ایضاً، ص ۷۹

۲۰۔ ایضاً، ص ۹۷

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۰۳

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۱۸

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۲۴

۲۴۔ شاہد اقبال کامران، ڈاکٹر، پاکستان میں تدریس اُردو: پہلی جماعت سے اعلیٰ ثانوی سطح تک، ص ۳۱۵
۲۵۔ سرمایہ اُردو، برائے بارھویں جماعت، ص ۱۳۱
۲۶۔ شاہد اقبال کامران، ڈاکٹر، پاکستان میں تدریس اُردو: پہلی جماعت سے اعلیٰ ثانوی سطح تک، ص ۲۹۷
۲۷۔ رفیق احمد، پروفیسر ڈاکٹر، ہمارا نصابِ تعلیم، مشمولہ: پاکستان میں تعلیم: ایک تحقیقی جائزہ، مرتبہ: ڈاکٹر انجم رحمانی، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۵۶۱
۲۸۔ ناصر عباس نیر ڈاکٹر، گلوبلائزیشن اور اُردو، مشمولہ: پاکستانی اُردو، مرتبہ: ڈاکٹر عطش درانی، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۰۸ء، ص ۲۹۹
۲۹۔ شاہد اقبال کامران، ڈاکٹر، پاکستان میں تدریس اُردو: پہلی جماعت سے اعلیٰ ثانوی سطح تک، ص ۳۰۸
۳۰۔ ایضاً، ص ۳۲۱
۳۱۔ سیّد خیال بخاری، پروفیسر، ہمارے لسانی مسائل، ص ۱۵۸
۳۲۔ شاہد اقبال کامران، ڈاکٹر، پاکستان میں تدریس اُردو: پہلی جماعت سے اعلیٰ ثانوی سطح تک، ص ۳۲۴
۳۳۔ ایضاً، ص ۳۶۲
۳۴۔ بشیر احمد، میاں، اُردو: پاکستان کی قومی زبان، مرتبہ: محمد حنیف شاہد، انجمن ترقی اُردو پاکستان، ۱۹۹۷ء، ص ۵۳
۳۵۔ ایضاً، ص ۵۹

قومی تشخص میں سندھی زبان کا کردار

ڈاکٹر یوسف خشک*

Abstract:

In every region some peculiar traits are created because of climate, environment, geographical conditions, historical traditions and ethnic tendencies. On the basis of these tendencies & traits, national identity, languages literature, economy & culture shape themselves into specific modes. Sindh is the province of Pakistan. Sindhi language is one among the old languages of the world. How Sindhi language is playing its role in national identity? this article consists on the detailed answer of this question.

سرزمین سندھ کے نام کے قدامت کی تحریری گواہیاں سب سے پہلے قبل مسیح کے دور میں ملتی ہیں۔ سنسکرت میں لکھی ہوئی والمیکی کی 'رامائن' کے ایک شبد میں جوایودھیا کانڈ میں دیا گیا ہے، بتایا گیا ہے کہ رام نے اپنی حکومتوں کی حدود بتاتے ہوئے کہا:

دراوڑاہ سندسوویراہ سوراشٹر دکھیناں پتھا
ونگا ونگ مگدھا متسیا سمر دھا کاشی کوسلا (۱)

یعنی رام کہتا ہے کہ میری حکومت میں سندھ (سندھ) ملک بھی آجاتا ہے۔ مولانا سید ابوالحسن کو بطور حوالہ پیش کرتے ہوئے مولائی شیدائی لکھتے ہیں:

''اسلامی تاریخ میں موجود ہے کہ ہندوسند، حام بن نوح علیہ السلام کے فرزند تھے۔ ان کی اوران کے اولاد کی اس سرزمین پر طویل عرصہ حکومت قائم تھی اس لیے ان کی وجہ سے اس ملک کا نام سند (سندھ) ہوا۔''(۲)

ایبٹ۔ جے لکھتے ہیں کہ:

''ٹاڈ کے خیال کے مطابق سندھو، تاتاری یا ستھین زبان کا لفظ ہے۔ سندھ لفظ سیدھ

---

* صدرِ شعبہ اُردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور، سندھ

سے نکلا ہے، جس کا مطلب ہے تقسیم، سندھ یعنی حد دکھانے والا یا دور کرنے والا۔ Oriental Geographers سندھو کے نام سے ناواقف تھے، یورپ کے ماہرین نے اس نام کو مشہور کیا اور اس کی واقفیت کروائی، یونانیوں نے اسے Indus یا Indos کہا۔ ایرانیوں نے اس دریا کو ہندو کہا کیونکہ ایرانی 'س' کی آواز 'ہ' میں تبدیل کر کے تلفظ ادا کرتے ہیں۔''(۳)

مولائی شیدائی، جنت السندھ میں لکھتے ہیں: ''رگ وید میں سندھ کا نام سپت -سندھ یعنی سات دریاؤں والا ملک تحریر شدہ ہے۔''(۴)

ڈاکٹر دانی لکھتے ہیں:

''سندھ لفظ رگ وید کے کئی سلوک میں آیا ہے، یہ لفظ ایک ندی کے اسم خاص کی معنیٰ میں اور ندی کے اسم عام کے طور پر استعمال میں آیا ہے.....اس کو رگ وید والوں کی اصطلاح میں 'سپت سندھ واہ' یعنی اعلیٰ شان دیس کہا گیا ہے۔''(۵)

رگ وید میں سندھو کے متعلق ایک رشی کہتا ہے:

ترجمہ: اے سندھو
جب تو میدانوں سے گزرتی ہے
تب اپنے ساتھ بے حساب کھانا لے آتی ہے
تیرا پانی اعلیٰ شان ہے
اے سندھو!
اگر تیری خوبصورتی کو تشبیہ کے ذریعے واضح کیا جائے تو
تو نئی نویلی دلہن کی طرح ہے
تو ہمیشہ جوان اور سدا خوبصورت ہے
سندھو کی گرج دھرتی سے اٹھتی ہے
اور وہ آسمان بھر دیتی ہے
سندھو نہایت زور سے بہتی ہے اور اس کا چہرا پر نور ہے
اس کے پانی کی آواز سے ایسا محسوس ہوتا ہے
کہ بارش گرج چمک کے ساتھ برس رہی ہے
یہ دیکھو سندھ بیل کی طرح آوازیں نکالتی آ رہی ہے
اے سندھو
جس طرح دودھ سے بھری گائیں

اپنے بچوں کی طرف سے دوڑتی ہیں
اس طرح دوسری ندیاں علیحدہ علیحدہ مقامات سے پانی لے کر
آواز نکالتی ہوئی تمہاری طرف آتی ہیں۔(۶)

۱۳۹۹ء میں اس سرزمیں کا دورہ کرنے والے چینی سیاح فاھیان کے سفرنامے سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں بیک وقت سندھ ملک و دریا کا نام 'سندھو' تھا۔(۷) دنیا میں دستیاب گواہیوں کی روشنی میں واضح ہوتا ہے کہ اس علاقے کو شروع سے اسی نام کے ساتھ پکارا جاتا رہا ہے۔ نام کے بعد زبان کے متعلق محققین کی چند آرا پیش کی جاتی ہیں۔

جرمن محقق ڈاکٹر ارنسٹ ٹرمپ لکھتے ہیں:

''سندھی زبان نے اپنے اصلی بنیاد سے علیحدہ ہونے کے باوجود، قدیم پراکرت جیسی تمام خصوصیات اپنے پاس سنبھال کر رکھی ہیں، پراکرت کے گرامر اور اپبھرنش میں سے مثالیں دے کر جو گرامر کے قاعدے قانون بتائے گئے ہیں، وہ ابھی تک سندھی میں ملتے ہیں۔ یہ قانون دیگر دیسی زبانوں پر اب لاگو نہیں ہو سکتے۔ سندھی زبان، اسی طرح ایک خودمختار زبان ہے۔''(۸)

موہن جودڑو، سندھ کا قدیم شہر جو لاڑکانہ سے ۲۵ میل شمال میں اور ڈوکری اسٹیشن سے ۷ میل کے فاصلے پر، مغربی نارے اور دریائے سندھ کے بیچ ۱۲۴۰ ایکڑ پر پھیلا ہوا ہے۔(۹) جس کی کھدائی کا کام مسٹر آر۔ جی بنرجی نے ۱۹۲۲ء میں شروع کیا، اس سے قدیم دنیا کی کافی چیزیں دستیاب ہوئیں۔ آثار قدیمہ کے ڈائریکٹر سر جان مارشل نے دیگر چیزوں کے ساتھ موئن جودڑو سے ملنے والی زبان کو اس ارادے سے لندن السٹریٹیڈ نیوز میں شائع کیا کہ تصویر نما الفاظ کو پڑھنے میں مدد کی جائے تو دنیا بھر سے ماہرین لسانیات نے اسے اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔

ابتداء میں اس سلسلے میں مختلف آرا آتی رہیں، ان تمام آراء کا موضوع کے ساتھ گہرا تعلق ہے لیکن مضمون کی ضرورت اور دیئے گئے وقت کی مناسبت سے صرف چند پیش خدمت ہیں۔

ڈاکٹر پدیا۔ کے، لکھتے ہیں:

''۱۹۳۰ء کے زمانے میں فادر ھیراس (Father Heras) اور دیگر ماہرین لسانیات نے دعویٰ کیا تھا کہ سندھی۔ تحریر قدیم دراوڑی (Proto Dravidian) زبانوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ ماضی قریب میں اس قسم کی رائے روس، فنلینڈ، امریکی و دوسری ممالک کے علماء نے بھی پیش کی ہے۔''(۱۰)

سر جان مارشل خود سندھی زبان اور تہذیب کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

''سندھ ماتھر کی تہذیب قبل آریائی (Pro Aryan) تہذیب تھی اور وادی سندھ کی

زبان یقیناً قبل آریائی زبان یا زبانیں تھیں۔ ان زبانوں میں سے ایک زبان (اگر وہاں ایک سے زیادہ زبانیں رائج تھیں) دراوڑی (Dravidic) ہے۔"(۱۱)

اسی سلسلے میں سر جان مارشل اپنی کتاب Exacavations at Mohn Jo Daro میں لکھتے ہیں:

"وادی سندھ (سندھو ندی والی) کی تہذیب قدیم دراوڑی تہذیب ہے، جو میسوپوٹیمیا اور مصر کی تہذیب سے ملتی جلتی ہے، بلکہ کچھ باتوں میں ان تہذیبوں سے بھی بہتر دکھائی دیتی ہے۔"(۱۲)

اس سلسلے میں ڈاکٹر گریرسن لنگوسٹک سروے آف انڈیا، والیوم ایک، ۱۹۲۷ء کے صفحہ ۱۳۰ پر لکھتے ہیں:

"علم اللسان اور آثار قدیمہ کے زیادہ تر تمام ماہرین اس رائے پر متفق ہیں کہ سندھ میں آریاؤں کی آمد سے پہلے دراوڑ اقوام آباد تھیں۔"

یہاں کے قدیم لوگوں درویڈین کے متعلق تھرسٹن لکھتے ہیں:

"قدیم ڈرویڈین اور بعد کے ڈرویڈین میں اتنا فرق ہے کہ قدیم ڈرویڈین کے ناک چوڑے نہیں تھے اور نہ ہی ان کا قد چھوٹا تھا۔ وہ سیلان کے ویداس (VEDDAS) سلیبس کے تولاز (Tolaz) سوماترا کے باتین (BATIN) اور آسٹریلین سے مشابہت رکھتے تھے۔"(۱۳)

موہن جودڑو کی کھدائی کے بعد قدیم مصری تہذیب اور موہن جودڑو کی تہذیب میں لاشوں کے دفنانے، ان کے ساتھ مختلف چیزیں دفنانے اور کسی حد تک اس کے پس منظر میں موجود عقیدہ میں بھی مماثلت ملتی ہے۔(۱۴)

پروفیسر سنیتی کمار چیٹر جی رقم طراز ہیں:

"وادی سندھ کے قدیم ہواسی آفریکی (Negrito tribes) قبائل تھے۔ اس کے بعد آسٹرک قبائل (Austric tribes) انڈوچائنا سے آئے۔"(۱۵)

ڈاکٹر کرشنا راؤ:

"وادی سندھ کی تحریر پڑھنے سے معلوم ہوا ہے کہ وادی سندھ میں رہنے والی اصلی قوم آریا، واُشور ایک مشترکہ نسل والی وہ قوم تھی جن کی اصل نسل اور تہذیب وتمدن ایک بنیاد والی تھی۔ یہ وادی سندھ کے باہر سے آنی والی کوئی نئی قوم نہیں تھی............ یہ لوگ اُشور و آریا، تب تک اس وادی میں رہتے تھے جب تک سندھو۔ تہذیب قائم تھی، یعنی جب تک اس کا خاتمہ نہ ہوا۔"

مزید لکھتے ہیں:

"............................ یہ مشترکہ نسل والی قوم انسان ذات کی چار بڑی اور طاقتور اقوام میں شمار ہوتی تھیں ان میں سے ایک قوم وادی سندھ والی قوم تھی اور باقی تین اقوام تھیں، سامی، ہامی وتورانی۔"(۱۶)

اسی طرح وسکانسن یونیورسٹی میں شعبہ اینتھر پولوجی کے پروفیسر ڈاکٹر مارک کنائر لکھتے ہیں: ''یہ سمجھنا غلط ہے کہ سندھ کی تہذیب اوران کے شہروں کو کسی باہر کی قوم نے آ کر آباد کیا۔''(۱۷)

ڈاکٹر ایس۔آر راؤ Dawn and Devolution of Indus Civilization میں لکھتے ہیں: ''سندھی زبان میں One Syylable الفاظ کی کثرت ہے اوراس One syllable والے ناموں کی کثرت سے ہمیں معلوم ہوتا ہے یہ زبان ویدوں سے بھی زیادہ پرانی ہے۔''

اسی کتاب کے صفحے ۶۸ پر لکھتے ہیں:

> ''سندھی زبان کے کافی الفاظ رگ وید میں ملتے ہیں جن کے لئے فقط اتنا کہا جاسکتا ہے کہ یہ ہند۔یورپی زبان میں مستقل طور استعمال ہوتے ہیں۔سندھی زبان کا قدیم ایرانی سے بھی تعلق ہے لیکن لغوی اور معنوی نقطۂ نظر سے، سندھی زبان کا قدیم رشتہ ہند آریائی زبان سے نظر آتا ہے۔''(۱۸)

ڈاکٹر کولن ماسیکا (Colin Masica) لکھتے ہیں:

> ''زمانہ قدیم میں وادی سندھ میں سے جپسی قبائل کی ہجرت، شروع میں قریب مشرقی ممالک اور بعد میں وہاں سے یہ قبائل یورپ کی طرف ہجرت کر گئے۔اتنا عرصہ گذرنے کے باوجود جپسیوں نے صدیوں تک اپنی زبان کو محفوظ رکھا ہے۔''(۱۹)

ارنیسٹ مکی اپنی کتاب Indus Civilization میں سمیری اور سندھی تہذیب کا تقابل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''بے شک ان دونوں اقوام کے بزرگ ایک ہی خاندان میں سے تھے۔سندھ کے رہواسی خشکی اور پانی کے راستے دیگر ممالک سے تجارت کرتے تھے، عمارات میں پکی اینٹیں استعمال کرتے تھے اور کپڑا بنانے کے فن میں بڑی ترقی کی تھی۔اتنی زیادہ کہ حضرت عیسیٰ سے تین ہزار سال قبل سندھ کا سوتھی کپڑا مغربی ایشیا اور مصر بھیجا جاتا تھا۔بعد میں جب ان ممالک کے ہنر میں ترقی ہوئی، تب سندھی کپاس ان ممالک کو بھیجی گئی۔بابل سے ملنے والی تختیوں پر اسی کپاس کا نام 'سندھو' یا 'سندھین' لکھا ہے۔''(۲۰)

انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا والیوم ۷ ص ۵۹ کے مطابق: ''ایران ہخامنشی، خاندان کے بانی، بادشاہ خسرو اول، (۵۸۸۔ق م سے ۵۳۰ ق م تک) نے اس ملک کی طرف رخ کیا اور اور پورے ملک پر قابض ہو گئے۔'' یونانیوں کی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے ۳۲۶ ق م سکندر اعظم اس ملک پر آئے۔اس کے بعد مختلف اقوام و گھرانوں مثلاً موریا (بدھ مت سے وابستہ تھے)، بختر (ان کے حاکم یونانی تھے)، پارتھین، رائے، وغیرہ شامل ہیں۔

ڈاکٹر غلام علی الانہ لکھتے ہیں:

''رائے گھرانے کی حکومت سے پہلے اوران کے زمانے میں چین، جاپان اور کوریا تک بدھ مذہب کے پھیلنے کی وجہ سے گندھارا اور وادی سندھ میں بہت چینی سیاح وعلما آئے۔''(۲۱)

چچ برہمن کی حکومت کے بعد ۷۱۲ء میں مسلمان آئے جس کے بعد انگریز اور اب مسلمانوں کی حکومت ہے۔ موئن جودڑو سے ملنے والی زبان کے الفاظ کو جب سامی تہذیب کے الفاظ سے ملا کر دیکھا گیا جو عیسوی سن سے قدیم ہیں ان میں مشابہت نظر آئی۔ اور موئن جودڑو سے پہلے صرف ۳ سوق م کی تاریخ معلوم ہوسکی تھی جسے موہن جودڑو نے فوراً ۳ ہزار ق م تک پہنچا دیا۔(۲۲)

لیکن جدید تحقیقی نتائج کی روشنی میں ڈاکٹر مہر عبدالحق لکھتے ہیں:

''یہ رائے کہ وادی سندھ، کی تہذیب وتمدن کہیں باہر سے آئے ہیں..... یا یہ تہذیب دیگر اقوام سے ادھار لی ہوئی تہذیب ہے، یہ سوچ ایک پرانی سوچ یا ایک پرانہ نظریہ ہے.....نئی تحقیق نے نئی سوچ ونظریوں کو جنم دیا ہے جس کے مطابق قریباً ۷۰۰۰ ق م میں وادی سندھ کی مقامی تہذیب وتمدن کی نشو ونما ہوئی اور کنئالوں کے ذریعے زرعی آبادی والے طریقے کی ابتداء ہوئی۔''(۲۳)

مختلف اوقات میں کبھی مماثلت، کبھی مشابہت کبھی صرفی ونحوی ترتیب میں کچھ یکسانیت یا نسبت، اور دوسری زبان کے الفاظ کا وافر مقدار ملنے کی بنیادی پر، اسے مختلف زبانوں کی شاخ بتایا جاتا رہا ہے۔ لیکن جدید تحقیق سے یہ ماہرین لسانیات نے یہ ثابت کیا ہے کہ ''یہ زبان کہیں باہر سے نہیں آئی بلکہ دیسی اور مقامی زبان ہے۔ یہ زبان آریاؤں کی آمد سے پہلے زندگی کے ہر میدان میں ترقی یافتہ لوگوں کی مکمل زبان تھی۔ جدید سندھی قدیم سندھی کا تسلسل ہے، اس کی جڑیں اسی سرزمین سے وابستہ ہیں۔ ہزار ہا برس گذرنے اور مختلف فاتح اقوام کی زبانوں مثلاً سنسکرت، پالی، فارسی، یونانی، عربی، انگریزی کے اثرات کے باوجود، سندھی زبان کی صوتیات، صرف ونحو زیادہ تر ایک جیسا ہی رہا ہے۔''(۲۴)

حاصل مقصد یہ ہے کہ سندھی زبان دنیا کی قدیم ترین بولی اور لکھی جانے والی مکمل ٹیکنالاوجیز میں سے ایک ہے، اور یہی وجہ ہے کہ آج سامی، ہامی، ستھین، چپسی، تورانی، ایرانی، تاتاری، یونانی، عرب، روسی، فن لینڈین، برطانوی، جرمن امریکن، جاپانی، آسٹریلین، مصری، چینی، کورین وغیرہ وغیرہ کسی نہ کسی تعلق کی بنا پر اس خطے سے اپنائیت رکھتے ہیں، لہٰذا یہ سندھی زبان وتہذیب ہی کا رنامہ ہے (کہ اس کی بنیاد پر پاکستان جسے چاہے اس ملک یا قوم سے اپنی رشتے داری ظاہر کرسکتا ہے) جس نے ساری دنیا کو پاکستان کا رشتہ دار بنا دیا ہے۔ وطن عزیز کی عمر

صرف ۶۰ سال ہے لیکن سندھ کی عمر ہزار ہا برس ہے اور سندھ پاکستان کا ایک صوبہ ہے۔ لہٰذا وہ اقوام جن کی عمریں کئی برسوں پر مشتمل ہیں اور آج ترقی یافتہ اقوام کی حیثیت رکھتی ہیں ان کے درمیان سندھی زبان کے اس ورثہ کی بنا پر ہمارے وطن کو اعلیٰ مرتبہ حاصل ہوتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ابوالظفرسيدمنظورنقوي،سنڌ جي‌مدنيت،ڇاپوپهريون،سنڌي‌ادبي بورڊ حيدرآبادسنڌ، ۱۹۶۹ء،ص۱۰۱

۲۔ رحيم دادخان‌مولائي شيدائي،، جنت السنڌ،ڇاپوپيو،سنڌي‌ادبي بورڊڄامشورو،۱۹۸۵، ص۳

۳۔ Abbot. J. Sindh, represented, Indus publishers Karachi 1977,P 23.

۴۔ رحيم دادخان‌مولائي شيدائي،، جنت السنڌ،ڇاپوپيو،سنڌي ادبي بورڊڄامشورو،۱۹۸۵ء، ص۶۔

۵۔ داني احمد حسن ڊاڪٽر ،سنڌو۔ سوء وير، سنڌ جي اوائلي تاريخ تي هڪ نظر، ترجمو۔ سنڌ صدين کان، مرتب ممتاز مرزا،شاهه عبداللطيف ڀٽ شاهه ثقافتي مرڪز ۱۹۸۲،ص ۵۱

۶۔ پيرومل اَڏواڻي،قديم سنڌ،سنڌي ادبي بورڊ حيدرآبادسنڌ،۱۹۸۰ ، ص ۱۷۱-۱۷۲

۷۔ الانہ غلام علي ڊاڪٽر، سنڌي ٻولي جو بڻ بنياد، سنڌيڪا اڪيڊمي ڪراچي،۲۰۰۴،ص۱۱۱

۸۔ Trump,E.,Dr. ,The Grammar of Sindhi Language, Lepzig, F.A Brokhans 1872, Introduction,P I & II.

۹۔ James L.T.Hugh: report on the Progona of Chandaka in Upper Sindh, Sel, Rec, Bom, Govt,No. VIII, Part 2,P.711-12

۱۰۔ Paddaya, K.,Dr., Cultural and Linguistic Connections between Sindh and Dravidian Speaking Area in Indian Sub continent, P-3

۱۱۔ John Marshal Sir, Mohan Jo Daro, and the Indus Civilization vol.1 London, Arthur Publication 1931,p-24

۱۲۔ طالب المولي،ڪافي، ۱۳ مئي۱۹۸۹ء،ص۲۷

۱۳۔ Cambridge History of India, Vol.,I, Ch.II,PP.40-41

۱۴۔ رحيم دادخان‌مولائي شيدائي، تاريخ تمدن سنڌ، سنڌيونيورسٽي پريس حيدرآبادسنڌ۱۹۵۹، ص۱۶

۱۵۔ Chatterji.S.K.,Indo-Aryan and Hindi, Ahmedabad, Gujrat

Vernaular Society,1942, p171.

۱۶۔ Kirshna, Rao, Dr. M.V.N., Indus script decipherd, Dehli, 110035, B.N. Printers,4240,Budh Nagar Rampur,1982,P.Inner Cover p.2

۱۷۔ Kenoyer J. Mark, Lecture on Ancient Cities of Indus Valley, Daily Dawn(English), Karachi, June 3,1997.

۱۸۔ راء، ایس آر،سنڌو لکت ۽ ٻولي،مترجم عطا محمد ڀنڀرو، سنڌي ٻولي جو با اختيار ادارو، ۱۹۹۱ ، ص ۳۷

۱۹۔ Colin P.Masica, The Indo Aryan languages, Cambridge, Cambridge University Press,1991,P385.

۲۰۔ طالب المولي،ڪافي، ۱۳ مئي ۱۹۸۹،ص۲۷–۲۸

۲۱۔ الانہ غلام علي ڊاڪٽر،سنڌي ٻولي جو بڻ بنياد، سنڌيڪا اڪيڊمي ڪراچي، ۲۰۰۴،ص۱۱۰،۱۱۱

۲۲۔ رحيم دادخان مولائي شيدائي، تاريخ تمدن سنڌ،سنڌيونيورسٽي پريس حيدرآبادسنڌ ۱۹۵۹، ص۱۸

۲۳۔ Mahae Abdul Haq, Dr., The Soomras, Multan Bacon book 1992, p-43.

۲۴۔ الانہ غلام علي ڊاڪٽر،سنڌي ٻولي جو بڻ بنياد، سنڌيڪا اڪيڊمي ڪراچي،۲۰۰۴،ص۲۹۹

اُردو غزل کی مقبول بحریں

محمد زبیر خالد*
ڈاکٹر روبینہ ترین**

Abstract:

Ghazal is a popular genre of not only of Urdu and Persian poetry but also has its musical and melodious effect.In this paper an attempt has been made to measure statistically the popularity of various Urdu poetic rhythms i.e metres. It has been discovered that in a corpus of five hundred sung Urdu ghazals, a total of forty metres have been used. Out of these forty metres, only four metres were found to cover more than half of the corpus.These observations are compared with classical Urdu poetry and analysed using several classifications. An attempt is also made to find linkages between Urdu poetic and musical rhythms.

شاعری اور موسیقی اپنی معلوم ابتداء ہی سے باہم منسلک و مربوط رہے ہیں۔ جنوبی فرانس میں پرووانس کے قدیم شعراء جنہیں 'تربدور' کیا جاتا تھا، بربط کے ہمراہ دکھائے گئے ہیں۔ تین ہزار سال قبل یونان میں ہومر نے شاعر کا تصور ایک مُغنّی کے روپ میں دیا۔ ارسطو کا موقف شاعری کی تعریف میں وزن کے ضروری یا غیر ضروری ہونے کے بارے میں متنازعہ فیہ ہے، تاہم وہ جس طرح المیے کے لیے موسیقی اور خوش الحانی کو لازم قرار دیتا ہے اس سے شاعری میں خوش آہنگی کی اہمیّت واضح ہوتی ہے۔ والٹر پیٹر (۹۴-۱۸۳۹ء) سمجھتا ہے کہ تمام تخلیقی فنون موسیقی کی حیثیت حاصل کرنے کی تمنا رکھتے ہیں (جب کہ شاعری موسیقی سے قریب ترین فن ہے)

غزل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ کہی جاتی ہے، لکھی نہیں جاتی۔ اس قول کے پس منظر میں اگرچہ یہ مفروضہ کارفرما ہے کہ آورد آمد سے کم تر ہے اور اچھا غزل گو آمد پر انحصار کرتا ہے۔ تاہم ہمارے پیشِ نظر نکتہ یہ ہے کہ غزل پڑھنے کے ساتھ ساتھ سننے کی چیز بھی ہے اور اس کی تاثیر میں اس کا آہنگ بھی اپنا کردار ادا کرتا ہے۔ تحت اللّفظ

* اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج بورے والا
** ڈین کلیہ علومِ اسلامیہ والسنہ، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

غزل خوانی اپنی جگہ پُر تاثیر سہی، غزل گائیکی کی سحر کاری اپنا مقام رکھتی ہے۔ غزل کی صنف کو مقبولِ خاص و عام بنانے میں گائیکی اور موسیقی کا کردار بہت اہم ہے۔ غزل کی مقبولیت کا ایک معیار بھی گائی گئی غزل کو قرار دیا جاسکتا ہے۔

اُردو غزل میں مستعمل عروضی بحور کی شماریات جاننے کے لیے گائی گئی پانچ سو (۵۰۰) غزلوں پر مبنی کارپس (Corpus) کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ یہ انتخاب متوازن ہو۔ پاک و ہند کے پختہ کار غزل گائیکوں کی گائی ہوئی قدیم و جدید متغزّلین کی غزلیں پیشِ نظر رہیں۔ ایک ہی شاعر کی غزلوں کے البم خاص طور پر شامل کیے گئے جن میں غالبؔ، فیضؔ، ناصرؔ کاظمی اور پروینؔ شاکر شامل ہیں۔

مذکورہ عروضی تجزیے کے نتائج ملاحظہ کیجیے۔ پہلے بحور کے نام، نمائندہ وزن، گائی گئی غزلوں کی تعداد اور مثال کے طور پر ایک ایک مصرع دیکھیے غزلیات کی کثرتِ تعداد کے اعتبار سے ترتیبِ نزولی قائم کی گئی ہے[1]

۱۔ بحر رمل مثمّن مخبون محذوف۔ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلُنْ۔ تراسی (۸۳) غزلیں۔

ع آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک (غالبؔ)

۲۔ بحر خفیف مسدّس مخبون محذوف۔ فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ۔ باسٹھ (۶۲) غزلیں۔

ع اثر اس کو ذرا نہیں ہوتا (مومنؔ)

۳۔ بحر مُجتث مثمّن مخبون محذوف۔ مَفاعِلُنْ فَعِلَاتُنْ مَفاعِلُنْ فَعِلُنْ۔ اکسٹھ (۶۱) غزلیں۔

ع یہ آرزو تھی تجھے گُل کے روبرو کرتے (آتشؔ)

۴۔ بحر مضارع مثمّن اخرب مکفوف محذوف۔ مَفْعُوْلُ فَاْعِلَاتُ مَفَاعِیْلُ فاعِلُنْ۔ پچاس (۵۰) غزلیں۔

ع دونوں جہان تیری محبت میں ہار کے (فیضؔ)

۵۔ بحر ہزج مثمّن اخرب مکفوف محذوف۔ مَفْعُوْلُ مَفَاعِیْلُ مَفَاعِیْلُ فَعُوْلُنْ۔ چھبیس (۲۶) غزلیں۔

ع گُل پھینکے ہیں اوروں کی طرف بلکہ ثمر بھی (سوداؔ)

۶۔ بحر متقارب مثمّن مضاعف اثرم مقبوض محذوف۔

فاعِ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ // فاعِ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعَلْ تیئس (۲۳) غزلیں۔

ع الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا (میرؔ)

۷۔ بحر رمل مثمّن محذوف۔ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ اکیس (۲۱) غزلیں۔

ع گو ذرا سی بات پر برسوں کے یارانے گئے (خاطرؔ غزنوی)

۸۔ بحر رمل مسدّس مخبون محذوف۔ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلُنْ انیس (۱۹) غزلیں۔

ع غنچۂ شوق لگا ہے کھلنے (وجیہہ السیماء عرفانی)

۹۔ بحر کامل مثمّن سالم۔ مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن سترہ (۱۷) غزلیں۔

ع میں خیال ہوں کسی اور کا، مجھے سوچتا کوئی اور ہے (سلیم کوثرؔ)

۱۰۔ بحر ہزج مثمّن سالم۔ مَفاعِیْلُن مَفاعِیْلُن مَفاعِیْلُن مَفاعِیْلُن پندرہ (۱۵) غزلیں۔

ع بھلا تا لاکھ ہوں لیکن وہ اکثر یاد آتے ہیں (حسرتؔ موہانی)

۱۱۔ بحر متدارک مثمّن مضاعف مخبون۔ فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن // فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن تیرہ (۱۳) غزلیں۔

ع انشاؔجی اٹھو، اب کوچ کرو، اس شہر میں جی کا لگانا کیا (ابنِ انشاؔ)

۱۲۔ بحر ہزج مربّع اخرب سالم مضاعف۔ مَفْعُوْلُ مَفاعِیْلُن // مَفْعُوْلُ مَفاعِیْلُن بارہ (۱۲) غزلیں۔

ع بے چین بہت پھرنا، گھبرائے ہوئے رہنا (منیرؔ نیازی)

۱۳۔ بحر رمل مربّع مشکول سالم مضاعف۔ فَعِلاتُ فاعِلاتُن // فَعِلاتُ فاعِلاتُن گیارہ (۱۱) غزلیں۔

ع مِری داستانِ حسرت، وہ سنا سنا کے روئے (سیف الدین سیفؔ)

۱۴۔ بحر ہزج مسدّس محذوف۔ مَفاعِیْلُن مَفاعِیْلُن فَعُوْلُن دس (۱۰) غزلیں۔

ع محبت کرنے والے کم نہ ہوں گے (حفیظؔ ہوشیار پوری)

۱۵۔ بحر متقارب مثمّن سالم۔ فَعُوْلُن فَعُوْلُن فَعُوْلُن فَعُوْلُن دس (۱۰) غزلیں۔

ع ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں (اقبالؔ)

۱۶۔ بحر رمل مسدّس محذوف۔ فَاعِلَاتُن فَاعِلَاتُن فَاعِلُن آٹھ (۸) غزلیں۔

ع رنج کی جب گفتگو ہونے لگی (داغؔ)

۱۷۔ بحر رجز مربّع اخرب مطوی مخبون مضاعف۔ مُفْتَعِلُن مَفاعِلُن // مُفْتَعِلُن مَفاعِلُن سات (۷) غزلیں

ع ہم ہی میں تھی نہ کوئی بات، یاد نہ تم کو آ سکے (حفیظؔ جالندھری)

۱۸۔ بحر متقارب مثمّن اثرم مقبوض سالم۔ فاعِ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُن سات (۷) غزلیں۔

ع اتنی مُدّت بعد ملے ہو (محسنؔ نقوی)

۱۹۔ بحر متدارک مثمّن سالم مضاعف۔

فاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن // فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن چھ (۶) غزلیں۔

ع آج یوں موج در موج غم تھم گیا،
اس طرح غم زدوں کو قرار آ گیا (فیض احمد فیض)

۲۰۔ بحر متقارب مثمّن مقبوض مرّ تین مخنّق مضاعف (۲)

فَعُوْلُ فَعْلُنْ فَعُوْلُ فَعْلُن // فَعُوْلُ فَعْلُنْ فَعُوْلُ فَعْلُنْ پانچ (۵) غزلیں۔

ع گئے دنوں کا سراغ لے کر کدھر سے آیا، کدھر گیا وہ؟ (ناصر کاظمی)

۲۱۔ بحر متقارب مثمّن محذوف۔ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعَل چار (۴) غزلیں۔

ع قلق اور دل کا سوا ہو گیا (حالی)

۲۲۔ بحر ہزج مربّع اشتر سالم مضاعف۔ فاعِلُنْ مَفاعِیْلُن // فاعِلُنْ مَفاعِیْلُن تین (۳) غزلیں۔

ع ذکر اس پری وش کا، اور پھر بیاں اپنا (غالب)

۲۳۔ بحر متقارب اثرم مقبوض محذوف چہار دہ رکنی۔

فاعِ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ // فاعِ فَعُوْلُ فَعَلْ تین (۳) غزلیں۔

ع دیپک رگ ہے چاہت اپنی، کاہے سنائیں تمھیں (ظہور نظر)

۲۴۔ بحر ہزج مثمّن مقبوض۔ مَفاعِلُنْ مَفاعِلُنْ مَفاعِلُنْ مَفاعِلُنْ دو (۲) غزلیں۔

ع دیارِ دل کی رات میں چراغ سا جلا گیا (ناصر کاظمی)

۲۵۔ بحر ہزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف۔ مَفْعُوْلُ مَفاعِلُنْ فَعُوْلُنْ دو (۲) غزلیں۔

ع ویران سرائے کا دیا ہے (عبید اللہ علیم)

۲۶۔ بحر رجز مثمّن سالم۔ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ // مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ دو (۲) غزلیں۔

ع کل چودھویں کی رات تھی، شب بھر رہا چرچا ترا (ابنِ انشا)

۲۷۔ بحر مضارع مربّع اخرب مکفوف مضاعف۔ مَفْعُوْلُ فَاعِلاتُنْ // مَفْعُوْلُ فَاعِلاتُنْ دو (۲) غزلیں۔

ع یادِ غزال چشماں، ذکرِ چمن عذاراں (فیض احمد فیض)

۲۸۔ بحر متقارب مثمّن سالم مضاعف۔

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ // فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ دو (۲) غزلیں۔

ع بڑے بے مروّت ہیں یہ حسن والے
کہیں دل لگانے کی کوشش نہ کرنا (مسرور انور)

۲۹۔ بحر متقارب مثمّن اثرم مقبوض محذوف۔ فاعِ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعَلْ دو(۲) غزلیں۔

ع اپنی دھن میں رہتا ہوں (ناصر کاظمی)

۳۰۔ بحر متقارب مثمّن اثرم مقبوض سالم اثرم محذوف دوازدہ رکنی۔

فاعِ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُن // فاعِ فَعَلْ دو(۲) غزلیں۔

ع سات سروں کا بہتا دریا ، تیرے نام (ایوب خاور)

۳۱۔ بحر ہزج مربّع اشتر سالم مضاعف مضاعف۔

فاعِلُن مَفاعِیْلُن // فاعِلُن مَفاعِیْلُن // فاعِلُن مَفاعِیْلُن // فاعِلُن مَفاعِیْلُن ایک غزل۔

ع اب کے سال پونم میں جب تو آئے گی ملنے،

ہم نے سوچ رکھا ہے رات یوں گزاریں گے (ظفر گورکھ پوری)

۳۲۔ بحر ہزج مربّع اشتر مقبوض۔ فاعِلُن مَفاعِلُن ایک غزل۔

ع غم ہے یا خوشی ہے تو (ظفر گورکھ پوری)

۳۳۔ بحر منسرح مربّع مطوّی مکسوف مضاعف۔ مُفْتَعِلُن فاعِلُن // مُفْتَعِلُن فاعِلُن ایک غزل۔

ع جان پہ کھیلا ہوں میں، میرا جگر دیکھنا (درد)

۳۴۔ بحر متقارب مثمّن اثرم مقبوض سالم دوازدہ رکنی۔

فاعِ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُن // فاعِ فَعُوْلُن ایک غزل۔

ع دل والو کیا دیکھ رہے ہو، ان راہوں میں (رضی ترمذی)

۳۵۔ بحر متقارب مقبوض مرّ تین مخنّق دوازدہ رکنی۔

فَعُوْلُ فَعْلُن فَعُوْلُ فَعْلُن // فَعُوْلُ فَعْلُن فَعُوْلُ فَعْلُن ایک غزل۔

ع چمن میں رنگِ بہار اترا، تو میں نے دیکھا (منیر نیازی)

۳۶۔ بحر متدارک مثمّن سالم۔ فاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن ایک غزل۔

ع آپ کی یاد آتی رہی رات بھر (فیض احمد فیض)

۳۷۔ بحر متدارک معشّر سالم۔ فاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن ایک غزل۔

ع دن ڈھلا، رات پھر آ گئی، سو رہو، سو رہو (ناصر کاظمی)

۳۸۔ بحر متدارک مثمّن احذ مضاعف۔ فاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَعْ // فاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَعْ ایک غزل۔

ع عشق میں ہم تمھیں کیا بتائیں
کس قدر چوٹ کھائے ہوئے ہیں

۳۹۔ بحر متدارک مثمّن مخبون۔ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ ایک غزل۔
ع کچھ دن تو بسو مری آنکھوں میں (عبیداللہ علیم)

۴۰۔ بحر متدارک مخبون دوازدہ رکنی۔ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ // فَعِلُنْ فَعِلُنْ ایک غزل۔
ع پھر ساون رت کی پون چلی، تم یاد آئے (ناصر کاظمی)

ملاحظہ کیا جا سکتا ہے کہ پچاس (۵۰) فی صد سے زیادہ غزلیں محض چار (۴) بحور میں ہیں اور دس (۱۰) بحور میں پچھتّر (۷۵) فی صد سے زیادہ غزلیں ہیں۔ اوّلین چار (۴) بحور کے بعد تناسب یک لخت کم ہو جاتا ہے اور پھر بتدریج کم ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ بحر نمبر ۲۴ تا ۳۰ یعنی سات (۷) بحور میں دو (۲) دو (۲) غزلیں اور آخر میں دس (۱۰) بحور میں ایک ایک غزل ہے۔ (دیکھئے جدول نمبر ۱، ۲)

خلیلی عروض کے نقطۂ نظر سے چار (۴) دوائر مؤتلفہ، مجتلبہ، مشتبہ اور متفقہ کی بحور استعمال ہوئی ہیں، بہ تفصیلِ ذیل:

جدول نمبر ۱

دائرہ	خلیلی بحور	(عملاً مستعمل) بحور کی تعداد	غزلوں کی تعداد
مؤتلفہ	کامل	۱ (ایک)	۱۷ (سترہ)
مجتلبہ	ہزج، رجز، رمل	۹+۲+۵=۱۶ (سولہ)	۷۲+۹+۱۴۲=۲۲۳
مشتبہ	منسرح، خفیف، مضارع، مجتث	۱+۱+۲+۱=۵ (پانچ)	۱+۶۲+۵۲+۶۱=۱۷۶
متفقہ	متقارب، متدارک	۱۱+۷=۱۸ (اٹھّارہ)	۶۰+۲۴=۸۴ (چوراسی)
چار دائرے	دس (۱۰) خلیلی بحور	چالیس (۴۰) عملاً مستعمل بحور	پانچ سو (۵۰۰) غزلیں

گویا دائرۂ مجتلبہ کی بحور کا تناسب سب سے زیادہ ہے۔ مشتبہ، متفقہ، اور مؤتلفہ علی الترتیب دوسرے، تیسرے اور چوتھے نمبر پر ہیں۔ تقریباً اسّی (۸۰) فی صد یعنی تین سو ننّانوے (۳۹۹) غزلیں دائرۂ مجتلبہ اور مشتبہ سے منفک بحور میں ہیں۔ یعنی اکّیس (۲۱) بحور میں اسّی (۸۰) فی صد غزلیں اور بقیہ انّیس (۱۹) بحور میں

بیس (۲۰) فی صد غزلیں ہیں۔

عروضی بحور کے لحاظ سے دیکھیں تو رمل میں سب سے زیادہ ایک سو بیالیس (۱۴۲) غزلیں ہیں جو ۲۸ء۴ فی صد بنتی ہیں۔اس کے بعد ہزج کا نمبر آتا ہے جس میں بہتّر (۷۲) غزلیں ہیں جو ۱۴ء۴ فی صد تناسب رکھتی ہیں۔بعد ازاں خفیف میں باسٹھ (۶۲ غزلیں) ۱۲ء۴ فی صد اور مجتث میں اکسٹھ (۶۱) غزلیں، ۱۲ء۲ فی صد ہیں۔

بحور کی ایک تقسیم فارسی عروض دان ڈاکٹر پرویز ناتل خانلری نے کی ہے۔[۳] اس کے بموجب مستعملہ غزلوں کا تناسب ملاحظہ کیجئے۔

جدول نمبر۲

شمار	اقسامِ بحور	بحور	بحروں کی تعداد	غزلوں کی تعداد
۱	قصیر	بحر نمبر ۲، ۸، ۱۴، ۱۶، ۱۸، ۲۱، ۲۵، ۲۹، ۳۲، ۳۹	۱۰	۱۱۶
۲	متوسّط ثقیل	بحر نمبر ۴، ۵، ۷، ۱۵، ۳۵، ۳۶، ۳۷	۷	۱۱۰
۳	متوسّط خفیف	بحر نمبر ۱، ۳، ۲۴، ۴۰	۴	۱۴۷
۴	طویل ثقیل	بحر نمبر ۱۰، ۱۹، ۲۶، ۲۸	۴	۲۵
۵	طویل خفیف	بحر نمبر ۹، ۱۱	۲	۳۰
۶	متناوب	بحر نمبر ۶، ۱۲، ۱۳، ۱۷، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۲۷، ۳۰، ۳۱، ۳۳، ۳۴، ۳۸	۱۳	۷۲

گویا قصیر اور متوسّط بحور اکّیس (۲۱) استعمال ہوئی ہیں جن میں تین سو تہتّر (۳۷۳) غزلیں ہیں جو کل کا تقریباً پچھتّر (۷۵) فی صد ہیں۔پہلی پانچ (۵) مقبول ترین بحریں قصیر یا متوسّط ہیں جو دو سو بیاسی (۲۸۲) غزلوں کا احاطہ کرتی ہیں اور کل کا ۵۶.۴ فی صد ہیں۔

بحور کی ایک اور گروہ بندی سببِ خفیف اور وتدِ مجموع اور فاصلہِ صغریٰ کے اعتبار سے کی جاسکتی ہے۔زیرِ بحث چالیس بحور میں سے انیس (۱۹) ایسی ہیں جن میں فاصلہِ صغریٰ نہیں لایا جاسکتا البتّہ سببِ خفیف اور وتدِ مجموع پر مشتمل اجزائے الفاظ لائے جاسکتے ہیں۔ان اُنیس (۱۹) بحور میں محض چھیانوے (۹۶) غزلیں ہیں، بقیہ اکیس (۲۱) بحور میں چار سو چار (۴۰۴) یعنی ۸۰ء۸ فی صد غزلیں ہیں جن میں سببِ خفیف، وتدِ مجموع اور فاصلہِ صغری تینوں پر مبنی اجزائے الفاظ لائے جاسکتے ہیں۔گویا ہمارے غزل گو شعراء نے زیادہ تر شاعری ان بحور میں کی ہے جن میں وسیع تر

انتخابِ الفاظ ممکن ہے۔

زیرِ مطالعہ چالیس (۴۰) بحور کو عربی، فارسی اور ہندی میں تلاش کرنا مقصود ہو تو ہم دیکھتے ہیں کہ عربی بحور کے ساتھ اردو کی ان میں سے ایک بحر بھی مشترک نہیں ہے۔ روایتی تصوّر کے عین برخلاف اس حیران کن نتیجے کے استخراج کے ضمن میں ارکان کی تعداد، زحاف کا انتخاب، اور زحاف کے مقامِ استعمال کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔

فارسی غزل کی بحور پر ڈاکٹر پرویز ناتل خانلری نے جو تفصیلات بہم پہنچائی ہیں، ان کے مطابق فارسی غزل کی قابلِ ذکر بحور کی تعداد محض بیس (۲۰) ہے۔[۴] ان میں سے تین (۳) قدرے غیر مقبول بحروں کے سوا باقی سبھی سترہ (۱۷) بحور ہماری فہرست میں موجود ہیں جو جائزے کی پانچ سو (۵۰۰) غزلوں میں سے تین سو ستر (۳۷۰) یعنی چوہتر (۷۴) فی صد کا احاطہ کرتی ہیں۔ مذکورہ تین (۳) فارسی بحور جو ہمارے پیشِ نظر اُردو بحور میں شامل نہیں، درج ذیل ہیں۔

۱۔ بحر ہزج مسدّس اخرب مقبوض سالم۔ مفعُولُ مفاعِلُن مَفاعِیلُن

۲۔ بحر سریع مسدّس مطوّی مکشوف۔ مُفتَعِلُن مُفتَعِلُن فاعِلُن

۳۔ بحر مجتث مربّع مخبون مضاعف۔ مَفاعِلُن فَعِلاتُن // مَفاعِلُن فَعِلاتُن

جو سترہ بحور فارسی غزل اور ہماری اردو غزل کی فہرستِ بحور میں مشترک ہیں، حسبِ ذیل ہیں۔

بحور نمبر ۱، ۲، ۳، ۴، ۷، ۸، ۱۰، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۲۱، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۳۔

یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ ہماری فہرست کے مطابق اردو کی مقبول ترین چار (۴) بحور بھی فارسی الاصل ہیں۔ ہندی چھند کا اردو بحر سے موازنہ تکنیکی لحاظ سے نادرست ہے کیوں کہ اُردو بحر کے ساکن حرف کی ادائیگی ہندی میں متحرّک کی سی ہوتی ہے۔ اس کے باوجود اردو بحور کے ایک گروہ کو ہندی نژاد کہا جاتا ہے۔ حقیقتاً یہ اُردو کی اپنی بحور ہیں جو بعض ہندی چھندوں کے زیرِ اثر ہمارے ہاں مروّج ہیں۔ زیرِ مطالعہ بحور میں کُل چھ (۶) بحور اس قسم کی ہیں۔ یہ بحور نمبر ۶، ۱۸، ۲۳، ۲۹، ۳۰، اور ۳۴ ہیں۔ ان چھ (۶) بحور میں اڑتیس (۳۸) غزلیں ملیں جو کل پانچ سو (۵۰۰) غزلوں کا صرف ۷ء۶ فی صد ہیں۔

دیگر زبانوں سے اشتراک کی اس کاوش کا خلاصہ یہ ہوا کہ عربی الاصل بحر ہمارے ہاں ایک بھی نہیں۔ فارسی الاصل بحور سترہ (۱۷) ہیں اور نام نہاد ہندی نژاد بحور کی تعداد چھ (۶) ہے۔ اس سے ایک بظاہر سادہ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ کُل چالیس (۴۰) بحور میں سے مذکورہ تئیس (۲۳) بحور منہا کریں تو کیا بقیہ سترہ (۱۷) بحور خالصتاً اُردو الاصل ہیں؟ اس کا صائب جواب دینا سہل نہیں۔ ان میں سے متعدد حقیقتاً فارسی الاصل ہیں اگرچہ ان بحور میں فارسی میں مقابلتاً

کم شاعری کی گئی۔ چند ایک کو ہندی میں دیکھا جا سکتا ہے۔

اس حصے میں ہم جائزہ لیں گے کہ اہم اردو کلاسیکی غزل گو شعراء کے ہاں مقبول ترین بحریں کونسی رہی ہیں(۵) ملاحظہ کیجئے ذیل میں دیا گیا جدول نمبر۳:

دور	غزل گو	مستعملہ بحور کی تعداد	چار پسندیدہ ترین بحور میں غزلوں کا فی صد تناسب	پسندیدہ ترین بحور بہ ترتیب پسندیدگی	بحر نمبر ۱ تا ۴ میں غزلوں کا فیصد تناسب
دکنی	شوقی	۵	۹۶ء۶۷	۱۰، ۲۶، ۲۷، ۱، ۴	۶ء۶۷
دکنی	شاہی	۶	۹۰ء۰۰	۲۶، ۱۰، ۴، ۲۷	۱۵ء۰۰
دکنی	نصرتی	۸	۷۳ء۹۶	۱۰، ۴، ۱۵، ۵، ۲۶، ۲۷	۳۴ء۷۸
دکنی	ہاشمی	۵	۷۸ء۸۷	۱۰، ۲۶، ۲۷، ۲	۱ء۸۷
دکنی	قلی قطب شاہ	۲۲	۵۲ء۳۴	۱۰، ۱۴، ۱۶، ۴	۲۲ء۲۳
دکنی	غواصی	۱۴	۶۲ء۰۰	۱۰، ۲، ۲۶، ۳	۳۰ء۸۸
دکنی	ولی	۲۰	۵۶ء۰۷	۱۰، ۲، ۴، ۷	۳۷ء۰۰
دکنی	بحری	۱۳	۶۶ء۰۹	۲، ۷، ۴، ۳	۴۷ء۹۹
دہلوی	آبرو	۱۷	۷۷ء۱۴	۴، ۷، ۱۰، ۲	۳۷ء۷۰
دہلوی	فائز	۱۱	۷۵ء۰۹	۲، ۵، ۴، ۱۴	۵۰ء۰۹
دہلوی	ناجی	۱۷	۷۰ء۵۳	۱۰، ۷، ۲، ۴	۳۰ء۰۸
دہلوی	حاتم	۲۰	۶۲ء۵۱	۴، ۷، ۱۰، ۱، ۲	۵۰ء۰۲
دہلوی	سودا	۱۸	۶۴ء۷۳	۴، ۱، ۱۰، ۷	۵۰ء۱۰
دہلوی	درد	۱۸	۶۰ء۸۴	۴، ۱۰، ۲، ۷	۴۶ء۸۸
دہلوی	میر	۲۶	۵۹ء۹۸	۴، ۲، ۲۷، ۶	۴۹ء۶۰
دہلوی	ذوق	۲۳	۶۹ء۸۰	۱، ۷، ۴، ۱۰	۴۷ء۰۹

دہلوی	مومنؔ	۲۳	۶۲٫۵۰	۱۰،۱،۷،۴	۵۱٫۴۲
دہلوی	غالبؔ	۱۹	۶۸٫۸۱	۱۰،۱،۷،۴	۵۱٫۲۹
لکھنوی	انشاءؔ	۲۴	۵۹٫۱۱	۱۰،۵،۴،۱	۵۱٫۹۴
لکھنوی	مصحفیؔ	۲۳	۶۳٫۳۵	۲۷،۵،۴،۱	۵۳٫۰۹
لکھنوی	جرأتؔ	۲۳	۶۴٫۸۷	۱۰،۴،۷،۱	۴۴٫۹۶
لکھنوی	نظیرؔ	۲۳	۴۵٫۶۴	۱،۷،۴،۳	۴۲٫۱۳
لکھنوی	آتشؔ	۱۸	۷۷٫۵۸	۱۰،۴،$\overline{۷،۱}$	۵۵٫۰۱
لکھنوی	ناسخؔ	۲۰	۷۵٫۸۲	۱۰،۴،۱،۷	۴۰٫۲۸

نوٹ: پانچویں کالم میں جن بحور نمبر پر بار ڈالی گئی ہیں، وہ بحور یکساں تعداد میں استعمال ہوئی ہیں۔

عیاں ہے کہ قریب قریب سبھی شعرأ نے اپنی پچاس (۵۰) فی صد کے لگ بھگ غزلیں محض چار (۴) بحروں میں کہیں۔ان شعراء کی پسندیدہ ترین چار (۴) بحور اپنی اپنی تھیں۔کُل تیرہ (۱۳) بحور میں سے عموماً چار (۴) چار (۴) چنی جاتی رہیں۔یہ بحور نمبر ۱،۲،۳،۴،۵،۶،۷،۱۰،۱۴،۱۵،۱۶،۲۶،۲۷ تھیں۔

بحور کی دستیاب کثیر صورتوں کے باوجود شعراء ان میں سے چند ایک بحور میں زیادہ طبع آزمائی کرتے رہے ہیں۔انیسؔ کے تمام مرثیے صرف چار (۴) بحور میں ہیں۔[۶] یہ بحور نمبر ۱،۳،۴ اور ۵ ہیں۔حفیظؔ ہوشیار پوری کی چار (۴) پسندیدہ ترین بحور بحر نمبر ۳،۲،۱،۴ ہیں۔[۷] اقبالؔ کے ہاں یہ ترتیب بحر نمبر ۳،۱۰،۱۱ اور ۷ ہے۔[۸] مستعملہ بحور کی تعداد بعض نمایاں شعراء کے ہاں کچھ اس طرح ہے۔اقبال بیسؔ (۲۰)، فانیؔ تیس (۳۰)، صوفی تبسّمؔ چھبّیس (۲۶)، حفیظؔ ہوشیار پوری انتیس (۲۹)، ناصرؔ کاظمی سینتیس (۳۷)۔

یہی صورت ایک ہی بحر کے مختلف قابلِ اجتماع اوزان میں ملتی ہے۔عمر خیام[۹] نے اپنی تمام تر رباعیوں میں صرف آٹھ (۸) اوزان استعمال کیے ہیں اور بقیہ سولہ (۱۶) اوزان کو ہاتھ نہیں لگایا۔ایک شماریاتی تجزیے[۱۰] میں رباعی کے چوبیس (۲۴) اوزان میں سے صرف سات (۷) اوزان میں بیاسی (۸۲) فی صد مصرعے پائے گئے اور ۶۰٫۵۲ فی صد مصرعے محض تین (۳) اوزان میں دیکھے گئے۔

موسیقی اور عروض کے باہمی ارتباط پر اُردو کے اہلِ نقد و تحقیق کے ہاں تجزیہ خال خال ہی ملتا ہے، البتہ تأثرات جا بجا منتشر طور پر پائے جاتے ہیں۔موسیقی سُر اور لَے سے عبارت ہے۔عروضی بحور کا سُر (Pitch) سے

کوئی واضح ربط اگر ہے تو عسیر الفہم ہے۔ عابد علی عابدؔ [۱۱،۱۲] اور جابر علی جابرؔ [۱۳] کے ہاں بعض نتائجِ فکر ملتے ہیں۔ قدرے واضح تعلّق ہمیں بحر اور تال (Musical Rhythm) کے درمیان محسوس ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر راج کمار سین [۱۴] اور لیلیٰ بختیار [۱۵] کی کاوشیں قابلِ غور ہیں۔

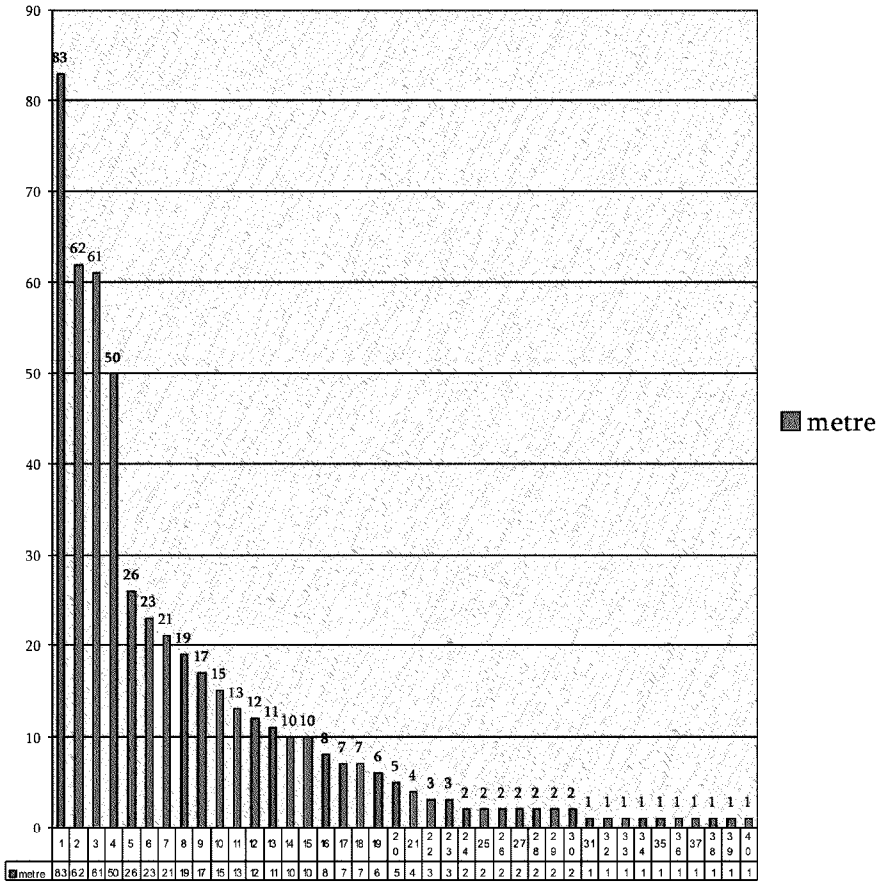
ہماری موسیقی میں کبھی بیس (۲۰) سے زیادہ تالیں مروّج رہی ہیں۔ موسیقی جب درباروں کی اوجِ ثریّا سے اتر کر عوامی سطح تک آئی تو گیت اور غزل گائیکی کی اصناف میں شامل ہو کر مقبولِ عام و خاص ہوئے۔ غزل گائیکی کے لیے عموماً کہروا (آٹھ ماترے)، دادرا (چھ ماترے)، مغلئی (سات ماترے)، روپک (سات ماترے)، تیورا (سات ماترے)، تین تال (سولہ ماترے)، چوتالہ (بارہ ماترے)، سول فاختہ (دس ماترے)، اک تالہ (بارہ ماترے)، اور جھپ تال (دس ماترے) وغیرہ نامی تالیں استعمال ہونے لگیں۔ [۱۶] امیر خسروؔ سے منسوب جلد تالہ نامی تال بھی اسی گروہ میں شامل مانی جاتی ہے۔

محمد کرم امام خان [۱۷] بحرِ متقارب مثمّن محذوف اور بحرِ رجز مثمّن سالم کو یک تالہ، بحرِ رمل مثمّن محذوف کو جلد تالہ اور بحرِ خفیف مسدّس مخبون محذوف کو سول فاختہ اور چیپک تال کے ساتھ منسلک کرتے ہیں اور ان بحور کو مذکورہ تالوں میں کمپوز کرنا موزوں اور مناسب بتاتے ہیں۔ خالد احمد [۱۸] نے بحرِ ہزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف کے لیے جھپ تال یا اک تال تجویز کی ہے۔ بحرِ کامل مثمّن سالم کا مغلئی یا روپک تال سے انسلاک قاضی ظہور الحق [۱۹] اور عنایت الٰہی ملک و کنور خالد محمود [۲۰] کے نقطہ ہائے نظر سے مختلف لیکن دلچسپ ہے۔ قاضی اس تال کا قدیم نام روپک بتاتے ہیں اور بہادر شاہ ظفرؔ کی متعدد المیہ غزلوں کی اس میں کمپوزیشن مقبول ہونے کو مغلئی تال کی وجہِ تسمیہ قرار دیتے ہیں دیگر مغلئی کو پشاور اور کابل کے درمیانی علاقے کی تال بتاتے ہیں۔ ان کے مطابق برِصغیر میں جب غزل گائیکی رواج پذیر ہوئی تو فارسی تال کا انتخاب ہوا اور ہندوستانی کلاسیکی رنگ اختیار کرنے پر روپک کہلائی۔

بہر حال بعض مستثنیات کے سوا بحور کا تال ساگر کے ساتھ کوئی جامد، لازم، اور مخصوص تعلّق نہیں ہے کہ ایک بحر میں لکھی گئی غزل کو گانے کے لئے کسی خاص تال کا استعمال ناگزیر ہو۔ ایک تال کئی بحروں کے لئے اور کئی بحریں ایک تال کے لئے کام میں لائی جاسکتی ہیں۔ کمپوزیشن میں چونکہ نحوی اور عروضی مقاماتِ اوقاف، تاکید، مصمّتے، مصوّتے، حروفِ غنّہ وغیرہ بھی پیشِ نظر ہوتے ہیں، اس لیے ایک کمپوزیشن میں اسی بحر کی کسی اور غزل کا بہ سہولت گایا جانا ضروری نہیں۔

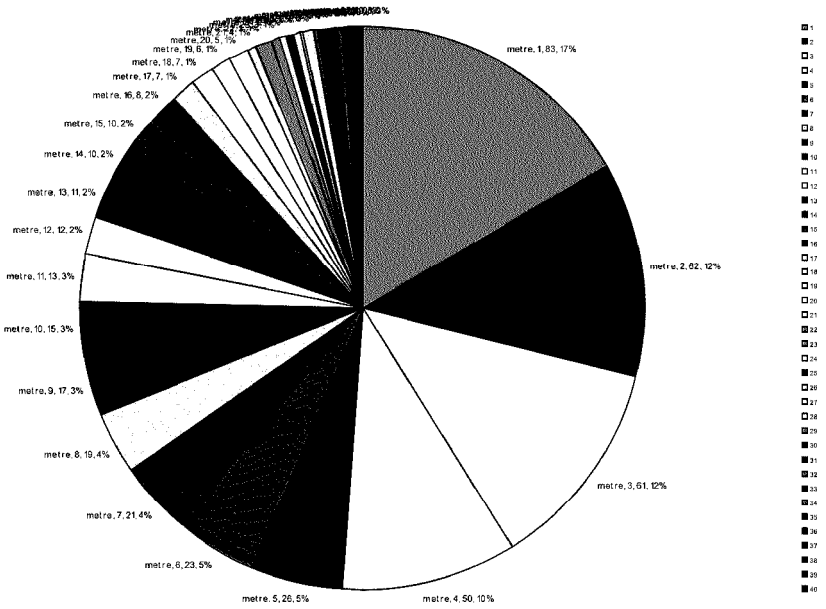
امید ہے ہماری یہ کاوشِ خامہ فرسائی اس نوعیت کی اوّلین کوشش [۲۱] سے کچھ بڑھ کر شوقینِ فن کاروں، شاعروں، عروضیوں، اور موسیقاروں کے ساتھ ساتھ موسیقی کا ذوق رکھنے والوں اور اہلِ نقد و تحقیق کے حظّ اور استفادے کا ذریعہ بن سکتی ہے۔

Page 16.
Graph No.1.Showing Numbers of Sung Ghazals Found in Various Metres.



Urdu Ghazal kee Maqbool Behren

Page 17.
Graph No.2.Showing Numbers of Sung Ghazals Found in Various Metres.



حوالہ جات

۱۔ محمد زبیر خالدؔ، حفیظؔ ہوشیار پوری کی غزل کا عروضی تجزیہ، ملتان، جرنل آف ریسرچ بہاء الدّین زکریا یونیورسٹی، ۲۰۰۸ء، ص ۳۲۲۔ بحور کی تسمیہ اور تعیّنِ ارکان کے ضمن میں ملاحظہ کیجئے۔

۲۔ قدرؔ بلگرامی، قواعد العروض، لکھنؤ، ۱۳۰۰ھ ص ۲۰۸۔ بحر کی اس 'غریب' تسمیہ کی توجیہ کے لیے ملاحظہ ہو۔

۳۔ بذلِ حق محمود (مترجم)، فارسی عروض کی تنقیدی تحقیق اور اوزانِ غزل کے ارتقاء کا جائزہ، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۲۰۰۔

۴۔ ایضاً، ص ۲۰۱ تا ۲۰۵۔

۵۔ محمد اسلم ضیاءؔ، علم عروض اور اردو شاعری، اسلام آباد، ۱۹۹۷ء۔

۶۔ ماہ نامہ 'ماہِ نو'، انیسؔ نمبر، کراچی، ۱۹۷۲ء، ص ۲۴۹۔

۷۔ دیکھئے حوالہ نمبر ۱

۸۔ دیکھئے حوالہ نمبر ۵

۹۔ جابر علی سیّد، تنقید اور لبرزم، ملتان، ۱۹۸۲ء، ص ۱۴۸۔

۱۰۔ شمیم احمد، اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں، ندارد، ص ۳۷۔

۱۱۔ عابد علی عابدؔ، اصولِ انتقادِ ادبیات، لاہور، طبع دوم، ۱۹۶۶ء، ص ۱۰۷، ۲۰۰۔

۱۲۔ عابد علی عابد، تنقیدی مضامین، لاہور، ۱۹۶۶ء، ص ۳۲۔

۱۳۔ جابر علی سیّد، لسانی اور عروضی مقالات، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء، ص ۱۰۰۔

۱۴۔ راج کمار سین، بحوالہ عمیق حنفی، شعر چیزے دیگر است، نئی دہلی، ۱۹۸۳ء، ص ۱۶

۱۵۔ Laleh Bakhtiar, SUFI-Expressions of the Mystic Quest, London, 1976, pp 112-113.

عروضی ارکانِ سبعہ اور اوزانِ مثنوی کی میوزیکل نوٹیشن دی گئی ہے۔

۱۶۔ آغا صادق، نکاتِ فن، لندن، ص ۳۱۷۔

۱۷۔ محمد کرم امام خان منشی، معدن الموسیقی، لکھنؤ، ۱۹۲۵ء، ص ۱۹۹ تا ۲۰۳۔

۱۸۔ مکتوب مشمولہ سہ ماہی مجلّہ 'فنون'، لاہور، شمارہ نمبر ۳، ۱۹۷۳ء، ص ۱۳۷۔

۱۹۔ ظہور الحق قاضی، رہنمائے موسیقی، اسلام آباد، ۱۹۷۵ء، ص ۶۷۔

۲۰۔ عنایت الٰہی ملک، کنور خالد محمود، کتاب مجہول الاسم، لاہور، ۱۹۶۱ء، س ۱۷۔

۲۱۔ ٹی۔ ایس۔ جان، تشکیلِ گیت نگاری، لاہور، سن ندارد۔

اس کتابچے میں فلمی شاعری کرنے کے لیے معاونت کے طور پر فلمی گیتوں کے اوّلین مصرعے، گلوکار اور فلم کا نام بحور کے زیرِ عنوان دیے گئے ہیں۔ بحور کے تعین اور تسمیہ سے متعلق تسامحات کے علاوہ کتابت کے اغلاط بھی جا بجا ملتے ہیں۔

ابنِ خلدون اور فکرِ جدید

ڈاکٹر محمد شفیق بھٹی*
ڈاکٹر شہناز اختر**

Abstract:

The history of conflict between Islam and the West has posed questions such as: whether Muslims and the West are really at cross-road? and is their no way to reconcile the differences? Keeping in view the western claims to superiority over the Muslims in the name of modernity, the paper explores some of the points of assimilation between Muslims and the West. Tracing the origin of western claims to modernity in 'scientific method, and 'politics of individualism' it evolves around the view that Ibn Khaldun (1332-1406) was pioneer of the approach on the basis of which the modern west is claiming the leadership of modern world. Although until the twentieth century, the impact of Ibn Khaldun on the West was not accepted, A. J. Toynbee's analysis reflects an extreme impact of Ibn Khaldun on the Western thought. Therefore, comparing Ibn Khaldun and A. J. Toynbee's systems of thought, the paper concludes that Ibn Khaldun is the only theorist, whose theories are equally appreciated by the Muslims and the West, which can bridge the gape between Muslims and the West. It has a wide scope to serve the cause of de-escalation of intellectual tension and developing harmony among the conflicting methods, communities and culture.

تعارف

ابن خلدون (۱۴۰۶۔۱۳۳۲ء) فلسفۂ تاریخ اور علمِ عمرانیات کے بانی کی حیثیت سے دانشورانہ تاریخ میں ایک نمایاں مقام کا حامل ہے۔ تاریخِ فکر میں اُس کے مقام کی بنیادی وجہ اُس کی تصنیف کردہ ضخیم عالمی تاریخ 'کتابُ

* اُستاد شعبہ تاریخ، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
** اُستاد شعبہ سیاسیات، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

العبر وَ دیوانُ المبتدأ فی ایّامُ العرب وَالعجم وَالبربر' کا 'مقدمہ' ہے جس میں ابن خلدون نے 'اصول علمِ تاریخ' اور فلسفۂ تاریخ کی بنیاد ڈالی۔ ابن خلدون کا 'مقدمہ' جدید اثباتی سماجی علوم کی اوّلین کتاب سمجھا جاتا ہے۔

ابن خلدون کا دور چودھویں صدی عیسوی کا ہے جب منگول اور تاتاری حملوں اور طوائفُ الملوکی کی وجہ سے یورپ اور مشرقِ وسطی کی مسلم سلطنتیں زوال کا شکار تھیں۔ عثمانی سلطنت ابھی مستحکم نہیں تھی اور تغلق خاندان ہندوستان میں مسلم حکومت کے استحکام کی کوشش کر رہا تھا۔ دوسری طرف یورپ میں نشاۃِ ثانیہ کا ابتدائی عمل شروع ہو چکا تھا لہٰذا ابن خلدون کا دور سیاسی و سماجی تبدیلی کی ابتدا کا دور کہا جا سکتا ہے۔ ابن خلدون نے جس طرح سے انسانی معاشرت کے مختلف پہلوؤں کی تاریخی عمل کی روشنی میں تعمیم کی اور تاریخ کے مختلف ادوار میں یکساں عمل پذیر جو اُصول مرتب کیے انہوں نے مستقبل کے فکر اور فلسفہ کے لیے رجحانات کی نمایاں طور پر نشاندہی کی اور ان کے لیے بنیاد بھی فراہم کی۔

جدید علمی مباحث اور فکر جدید میں ابن خلدون کے مقام پر بہت متنوع اور مثبت آراء پائی جاتی ہیں۔ ان آراء میں جہاں جدید فکر اور ابن خلدون کی فکر کا موازناتی جائزہ شامل ہے وہاں ابن خلدون کو بہت سارے جدید نظریات علوم میں فکری و فنی اوّلیت کا حامل قرار دینے کا رجحان بھی شامل ہے اور اِس سے بھی بڑھ کر یہ کہ ابن خلدون کو کئی جدید علوم کے بانی کی حیثیت سے بھی دیکھا جاتا ہے۔[1] جدید اور دورِ وسطیٰ کی انسانی تہذیب کے درمیان رابطہ کار اور جدید سائنسی اور اثباتی فکر کے بانی کی حیثیت سے انسانی معاشرہ اور تہذیبوں کے ارتقا سے متعلق ابنِ خلدون کا اندازِ فکر ایک متوازن رجحان لیے ہوئے ہے جس کے مطالعے کے ذریعے نہ صرف مغرب اور مشرق کے درمیان فاصلوں کو کم کیا جا سکتا ہے بلکہ معاشرے کے عملِ ارتقاء میں انسان کے ایک متوازن کردار کا تعین بھی کیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ ابن خلدون اپنے دور سے صدیاں آگے جدید اثباتی فکر کو بنیاد فراہم کر رہا تھا لیکن عمومی طور پر ابن خلدون کی فکر کو اُس کے ہم عصر مفکرین اور مورخین کی ذہنی سطح سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس پس منظر میں ابن خلدون کی فکر کے فکرِ جدید کے ساتھ تعلق کا سوال بہت اہمیت اختیار کر لیتا ہے اور اس تعلق کو دیکھنے کے لیے جہاں فکر جدید کی ماہیئت، موضوعات اور بنیادی مباحث کا جائزہ لینا ضروری ہے اور اُس کا فکرِ ابن خلدون سے تقابل ضروری ہے وہاں ابن خلدون کے فکری استدلال میں اوّلیت کو مانتے ہوئے اُس کے جدید مغربی فکر پر اثرات کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ اگرچہ مفکرین کی ایک بڑی تعداد ان اثرات کی نشاندہی کرتی ہے لیکن ایک بڑی تعداد میں مورخین ان دعاوی کو رد بھی کرتے ہیں لہٰذا ان اثرات کے عمومی استدلال کے ساتھ ساتھ اِن مفکرین، مورخین اور فلاسفہ، جنھوں نے نہ صرف ابن خلدون کی تحریروں تک اپنی رسائی کو تسلیم کیا ہے بلکہ اپنی فکر کی تشکیل کے لیے اُنہیں باقاعدہ استعمال بھی کیا ہے، کے نظریات سے موازنہ بھی ضروری ہے۔

یہ مقاصد حاصل کرنے کے لیے ایک وسیع البنیاد طریقہ کار وضع کیا گیا ہے، جس میں تاریخی و ماحولیاتی عوامل کے ساتھ مواز ناتی طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے۔ لسانیاتی تشریحات کے ساتھ نفسیاتی تجزیہ بھی کیا گیا ہے اور تہذیبی و ثقافتی عوامل کو بھی مدنظر رکھا گیا ہے۔ مجموعی طور پر اثباتی اور مذہبی، اسلامی اور مغربی اور ازمنہ وسطیٰ اور جدید دور کے تقاضوں، مسائل اور ماحول کے موازنے اور تطبیق کے طریقے سے نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔ کوشش کی گئی ہے کہ ابن خلدون کے نظریات کا جائزہ اُس کے اپنے ہم عصر ماحول کے ساتھ قارئین کے ہم عصر تقاضوں کے تناظر میں بھی لیا جائے اور فرد کے عملی کردار کی تشریح اور تعبیر کے ذریعے نتائج وضع کیے جائیں۔ جدید فکر کے اثرات کی نشاندہی کے لئے ابن خلدون کی فکر کا موازنہ بیسویں صدی کے برطانوی مفکّر آرنلڈ جوزف ٹائن بی (A.J.Toynbee) کی فکر کے ساتھ کیا گیا ہے۔

فکرِ جدید

عمومی طور پر ہماری ہمعصر دنیا میں فکرِ جدید سے مراد اُنیسویں صدی اور اس کے بعد کا مغربی دانشورانہ نظام لیا جاتا ہے لیکن اِس نظام کی تشکیل کا عمل صدیوں پر محیط نظر آتا ہے عمومی طور پر اس عمل کا ثقافتی پہلو نشاۃ ثانیہ، مذہبی پہلو احتجاجی مذہبی انقلاب (Protestant Revolution)، عملی پہلو سائنسی انقلاب، دانشورانہ پہلو روشن خیالی اور سیاسی پہلو انقلابِ فرانس 1789ء سے منسلک کیا جاتا ہے لیکن اِس کے پس پشت اسلامی و عیسائی تہذیبوں کے باہمی تعلقات، نئے تجارتی نظام کی تشکیل، بحری راستوں کی دریافت، آزاد شہروں کی نشوونما، نئے متوسط یا تجارتی طبقے کا ظہور اور قومی بادشاہتوں اور حکومتوں کی تشکیل جیسے عوامل کام کر رہے تھے (۲) اگرچہ یورپ میں یہ عوامل ابن خلدون کے دور میں بہت سست روی کا شکار تھے لیکن مسلم دنیا میں اپنی ایک منطقی انتہاء تک پہنچے ہوئے تھے (۳) اور ایک تبدیل شدہ ہیئت کے متقاضی تھے۔ پندرہویں صدی میں وسط زمانی فکر میں تبدیلی سے، اُنیسویں صدی میں جدید فکر کی تشکیل پذیری تک ایسے رجحانات و رویے نظر آتے ہیں جنہوں نے علومِ انسانی کے بنیادی ڈھانچے میں کسی بڑی تبدیلی کے بغیر فکرِ انسانی کے ڈھانچے کو بڑی حد تک بدل دیا۔

دانشورانہ ارتقاء کی تاریخ کے طلباء کا خیال ہے کہ یہ نظریات کوئی نئی فکر نہیں تھے بلکہ کسی معاشرے کی اقلیت تو کسی معاشرے کی اکثریت ان نظریات کی پیروکار تھی۔ اِس تبدیلی کی نمایاں بات یہ تھی کہ مشرق میں جو نظریات اقلیتی دانشور رکھتے تھے اُسے آہستہ آہستہ مغرب کی اکثریت نے قبول و تسلیم کر لیا۔ (۴)

یورپی دورِ وسطیٰ اور مسلم دورِ سیاسی زوال میں عوام کی اکثریت نے روایتی طور پر مذہبی نظام کا لامحدود اختیار تسلیم کیا ہوا تھا' لہٰذا معاشرتی تعلقات اور سائنسی نظام کو دبانے اور اس کی جگہ مذہبی صحیفوں کی علمی بالادستی کو برقرار رکھنے میں مذہبی علماء کا خاص کردار تھا۔ علمیت محض مذہبی صحیفوں کی تشریح تک محدود تھی اور اعمال کا مقصد صرف

دوسری دنیا یعنی آخرت کے تصور سے منسلک تھا جس نے فرد کا کردار انتہائی محدود کر دیا تھا اسی طرح سے اس دنیا میں ایک طبقہ وارانہ معاشرتی تقسیم تسلیم شدہ تھی جس میں اعلیٰ طبقات تمام وسائل و اعمال کے مالک سمجھے جاتے تھے۔(۵) اس نظام میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں وہ ان بنیادی اُصولوں کا ردِعمل تھیں اور انہی تبدیلیوں نے جدید فکر کی تشکیل کی۔ جدید فکر کو دو حوالوں سے سمجھا جا سکتا ہے۔

اوّل: علم دریافت کرنے، سیکھنے اور سکھانے کا سائنسی طریق کار۔

دوم: اِس طریقہ کار سے حاصل ہونے والے بنیادی تصورات اور اُصول جو 'انفرادیت پسندی' کے گرد گھومتے ہیں۔

سائنسی طریقۂ کار اور ابن خلدون

فطرت اور قوانین فطرت کے مطالعے کے لیے طریقہ کار کے تعین میں مختلف رجحانات کام کرتے ہیں جو کہ ایک دوسرے سے مختلف رہے ہیں اور فکر جدید میں ان طریق ہائے کار اور قوانین کی شناخت پر زور دیا گیا ہے۔ اس لئے دورِ جدید سائنسی فکر کا دور کہلاتا ہے جو کہ سائنسی طریق کار سے ماخوذ ہے۔ سائنس اس فکر میں علم کے ایسے ذرائع کے لیے استعمال کیا جاتا رہا ہے جو کسی مخصوص طریقہ کار سے وضع کیے گئے ہوں اور کسی مخصوص طریق کار سے پرکھے جا سکتے ہو اور اُس سے کچھ باقاعدہ اُصول وضع کیے جا سکتے ہوں جو کہ عمومی طور پر آفاقی نوعیت کے ہوں۔ اس طرزِ فکر کے ساتھ فطرت اور قوانین فطرت سائنس کا بنیادی حوالہ بن جاتے ہیں۔(۶)

ان قوانین کے مطالعے کے لیے مشاہدہ بنیادی ذریعے کی حیثیت رکھتا ہے اور جو عمل طریق کار کی حدود سے باہر ہے اُسے مذہبی دائرہ عمل سمجھا جاتا ہے، مشاہدے کے ساتھ دوسرا طریقہ فکر جدید میں تجربی ہے اور اِس رجحان میں قیاسی اور استخراجی طریق کار سے زیادہ استقرائی اور تجزیاتی طریق کار اختیار کیا جاتا ہے جس میں مفروضات کو بار بار پرکھنے کے عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس طرح سے جدید فکر تجربی مشاہدہ کے طریق کار (Empirical Method) کو موضوعیت کے مقابل معروضیت کی شکل میں منظّم کرنے کی کوشش کرتی ہے اس طریق کار نے کئی بنیادی علمی آلات، ریاضیات، میکانیات، جیومیٹری اور شماریاتی منطق کی شکل میں دریافت کیے، جن کی بنیاد پر جدید آلات، اوزار اور مشینوں کی ایجاد کی تکنیک شروع ہوئی۔ اس طریق کار نے عہد وسطیٰ سے متعلق عقلی شکوک پیدا کیے اور اسی بنیاد پر ایک الٰہیاتی طرزِ فکر کی بجائے، پرکھنے کے قابل 'انسانی انا' کے تصور کو فروغ دیا جس سے علم کے شعوری ادراک میں انسان اور انسانی حسیات کو مرکزیت حاصل ہوئی اور اِس سے ہی انسانی تجربات پر انحصار کی تحریک (Humanitarianism) فکرِ جدید کا بنیادی نقطہ بنتی نظر آتی ہے جس سے انسانی تجربات کے قدیم ترین ادوار سے دور جدید تک کا عمومی تاثر اور مستقبل سے متعلق پیش گوئیاں اور قیاسات، تہذیبی و ثقافتی پس منظر کے ساتھ تاریخ کا موضوع بنتے ہیں اور فلسفہ تاریخ کی ترویج کرتے ہیں۔ اِس فکر کی بنیاد اختلافِ ضدین (Dialitical Theory) اور اجتماعِ ضدین (Synthesis)

کے اُصول ہیں۔ (۷)

یہ طرزِ فکر محض رسوماتی مذہبی اختیارات اور کرشماتی مقدس شخصیات کے تصور کی نفی کرتی ہے مذہبی اختلافات کے تصور اور تصورِ آخرت کے پیش منظر اسی دنیا میں جزا و سزا کے تصور کو فروغ دیتی ہے جس سے پیشہ ورانہ اور عملی اخلاقیات کے اُصول وضع ہوئے ہیں، جن سے جدید یورپ میں انسان دوستی، خدمتِ خلق، مساوات، انسانی حقوق اور عمل تاریخ میں فرد کے کردار کے تصورات نمایاں ہوتے ہیں چنانچہ ان تصورات کی بنیاد پر فکر جدید میں انفرادیت پسندی، قومیت پرستی، سیکولرازم، جمہوریت، مادیت، تجربیت اور ایسے ہی دوسرے عوامل بنیادی عناصر کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ (۸)

یہ بنیادی عناصر فکر ابن خلدون میں کم و بیش نمایاں طور پر نظر آتے ہیں اس سے یہ سوال اُٹھتا ہے کہ جدید مغربی فکر میں یہ نظریات و طریق کار ابن خلدون کی فکر کے اثرات کے طور پر آیا ہے یا آزادانہ طور پر تشکیل پذیر ہوئے ہیں اگر ہم اِس فکر کو تمدن کے ارتقاء اور باہمی اثرات سے متعلق نظریات سے ملا کر دیکھیں تو ابن خلدون کی فکر کو جدید فکر سے منسلک کیا جا سکتا ہے۔

ایک نقطہ نظر یہ ہے کہ تمدن باہمی تعلقات سے اثر لیتے ہیں اور ان کے درمیان ماں باپ اور اولاد کے روابط ہوتے ہیں جبکہ دوسرا نقطہ نظر یہ ہے کہ تمدن خود بخود نشو و نما پاتے ہیں اور ان میں ترقی کے لیے فطری امکانات موجود ہوتے ہیں۔ مسلم تمدن کے نمائندہ کے طور پر ابن خلدون سے متعلق بھی یہی طرزِ فکر اختیار کیا جاتا ہے۔ اُنیسویں صدی کے نصفِ آخر سے شروع ہونے والے جدید تنقیدی مباحث میں ابن خلدون کے نظریات نے اہم حیثیت حاصل کر لی تھی اور آج بھی ابن خلدون کے نظریات تقابلی تجزیے کا اہم موضوع ہیں۔

ابن خلدون نے اپنے دور کے مذہبی نظام سے آگے بڑھ کے تجربی اور مشاہداتی طریقہ کار وضع کیا۔ خاص طبقات کی بجائے مسائل کی شکل میں عوام، ثقافت اور جمہور کی بات کی۔ اُس کا بیان اپنے اندر سیکولر طریقہ کار لیے ہوئے ہے اور اُس نے تاریخ کی معروضیت و آفاقیت کے لیے طریقہ کار اور اُصول وضع کیے۔ اُس کی فکر کے حوالے تمدن، معاشرہ، سلطنت اور عوام، دورِ جدید کے حوالے ہیں۔ اُس نے اداروں، رویوں اور مزاج کی تشکیل پذیری میں فطرت اور ماحول کے عمل و اثرات کو شناخت کیا۔ (۹) اٹھارویں اُنیسویں صدی کے مغربی مفکرین کی ایک بڑی تعداد ابن خلدون کے فکر جدید پر اثرات کو تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہے لیکن جدید فکر پر ابن خلدون کی اوّلیت کو تسلیم کرتی ہے جبکہ بیسویں صدی میں ابن خلدون کا اثر واضح، نمایاں اور تسلیم شدہ ہے اس وقت تک ابن خلدون کے مقدمے کا ترجمہ دُنیا کی تمام بڑی زبانوں میں ہو چکا تھا۔ جدید فکر میں ابن خلدون کے مقام کا اندازہ ڈی بوئیر کے اِس بیان سے لگایا جا سکتا ہے: ''ابن خلدون کی ایک علمی وارث کی خواہش جو اُس کے کام کو جاری رکھے پوری ہوئی' مگر اسلام

اور مسلمانوں سے نہیں۔[بلکہ اہلِ مغرب سے]۔''(۱۰)

جدید مغربی مفکرین ابن خلدون کے طریق کار کو جدید سائنسی طریق کار سے ہم آہنگ شمار کرتے ایک مشہور فرانسیسی مفکر ایم۔مُنیئر (M. Munier) لکھتا ہے۔ابن خلدون کا طریق کار خاص طور پر شاندار ہے اور صحیح سائنسی روح کا اظہار کرتا ہے۔(۱۱) گمپلو ویکز (Gumplowicks) اِس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ابن خلدون نے معاشرتی تحقیق کو مشاہداتی اُصول پر مرتب کیا اور وہ ڈارون سے پانچ سو سال قبل اُصولِ ارتباط (Law of Assimilation) جان چکا تھا۔(۱۲) ڈی بور سمجھتا ہے کہ ابن خلدون کی سائنسی طرزِ فکر مذہب سے آزاد تھی۔(۱۳) ٹائن بی تہذیبوں کے ارتقاء میں ماحولیاتی اثرات کے نظریے کو ڈیوڈھیوم سے زیادہ ابن خلدون سے منسلک کرتا ہے(۱۴) اور اس پس منظر میں مختلف مفکرین، ابن خلدون کو اٹھارویں اور اُنیسویں صدی کے ایسے مفکرین، جن سے جدید فکر کی ساخت کا سوال منسلک ہے، مثلاً ویکو، مونٹسکیو، کومٹ، میکاولی، بوداں، کانٹ، بکل، سپنسر، ہرڈر، ہیگل، والٹیئر، ٹرگوٹ، کنڈورسٹ، مارکس، درک ھائیم، ٹونیز، آدم سمتھ وغیرہ، پر فوقیت دیتے ہیں۔(۱۵) اس مشاہداتی و تجربی طریقہ کار کی بنیاد پر ابن خلدون بہت سارے جدید علوم کا بانی بھی سمجھا جاتا ہے وہ بانی عمرانیات، بانی فلسفہ و اُصولِ تاریخ، فلسفی، ماہرِ تعلیم اور ماہرِ اقتصادیات کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ابن خلدون ''مشرق و مغرب کے فلاسفہ تاریخ کے سرتاج''(۱۶) کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔چارلس عساوی ابن خلدون کو ارسطو سے میکاولی تک کے دور کی عظیم ترین شخصیت قرار دیتے ہیں(۱۷) سارٹن ابن خلدون کو میکاولی، بوداں، ویکو اور کومٹ پر فضیلت دیتا ہے۔(۱۸) رابرٹ فلنٹ یہ واضح کرتا ہے کہ دورِ وسطیٰ کے فلسفی ابن خلدون کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔(۱۹) اسی طرح سے ٹائن بی بھی ابن خلدون کو نا صرف ہم عصر بلکہ جدید دور کے فلسفیوں کے مقابلے میں بھی زیادہ اہم سمجھتا ہے۔

ابن خلدون اور شخصی 'انفرادیت'

'انفرادیت پسندی' فکرِ جدید کا دوسرا اہم پہلو ہے۔دور جدید کے مفکرین فرد اور معاشرہ کے تعلق کو مذہبی اور تمدنی سرگرمیوں اور ترقی کے پس پشت اہم ترین عامل کی حیثیت دیتے ہیں۔موجودہ عالمی تہذیب کے علمبردار یورپی معاشرہ میں فرد اور معاشرہ کے تعلق پر کئی متضاد نقطہ ہائے نظر وجود میں آچکے ہیں۔انیسویں اور بیسویں صدی میں انہی بنیادوں پر مختلف نقطہ ہائے نظر' مکاتب فکر اور نئی اصطلاحات منضبط ہوئیں۔ان مکتبہ ہائے فکر کیلئے بنیادی سوال یہ ہے کہ تہذیب انسانی کے ارتقاء میں فرد بنیادی کردار ادا کرتا ہے یا معاشرہ؟ انفرادیت پسند، سرمایہ دار اور آزادی پسند فرد کی حیثیت کو اولیت دیتے ہیں اور اپنے نظریے کو فرد کی فطری آزادیوں کی بحالی کی علامت سمجھتے ہیں۔(۲۰)

اس پسِ منظر میں جدید مغربی معاشرہ انسان کے 'فرد' کی حیثیت اُبھارنے اور صلاحیتوں کے نکھارنے کا دعویدار ہے۔انفرادیت پسندی (Individualism) انیسویں صدی سے ایک اہم فکری اور فلسفیانہ رجحان کے

طور پر سامنے آیا ہے۔ اہل مغرب کا یہ دعویٰ ہے کہ دوسری تہذیبوں اور مذاہب میں فرد کی فکری و عملی حیثیت واضح نہیں ہے، جبکہ یورپی تہذیب کا سب سے بڑا کارنامہ فلسفۂ انفرادیت کی تشکیل ہے یورپی تاریخ کے ارتقاء کے دھارے فلسفۂ انفرادیت میں ضم ہوتے ہیں اور جدید یورپی تہذیب کے تمام ستونوں کی بنیاد فلسفۂ انفرادیت ہے۔ سیکولرازم، جمہوریت، قومیت، جدیدیت، انسانی آزادیاں، انسانی علمیت کے ادارے اور جدید ریاست اس فلسفے کے گرد گھومتی نظر آتی ہیں۔(۲۱) یہاں تک کہ ٹی۔ بی میکالے اِس فکر اور اس سے منسلک اداروں کی ترویج و ترقی کو عیسائی مذہب کی تبلیغ کے ہم پلہ سمجھتا تھا۔(۲۲) مائیکل فو کو مغربی تہذیب، انفرادیت اور جدیدیت کو ہم معنی انداز میں استعمال کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> ''ہماری جدت پسندی کا آغاز مطالعۂ بشریت میں معروضی طریقہ کار استعمال کرنے سے زیادہ تجربی مشاہدہ اور مثالی عملیت کی دوہری خصوصیات رکھنے والی ایسی تشکیل ہے جسے 'آدمی' کہا جاتا ہے۔'' (۲۳)

مغربی فکر میں 'آدمی' (Man) یا 'فرد' (Individual) کی اصطلاح اس قدر راسخ ہو چکی ہے کہ سیاسی اور سماجی اداروں اور مظاہر کا تشخص فردی تشبیہات و تمثیلات کی بنیاد پر اُجاگر کیا جاتا ہے۔ ہیگل ریاست کے ارتقاء کو ایک فرد سے تشبیہ دیتا ہے اور اُسی بنیاد پر اُس کے ارتقاء کے مراحل اور عناصر کا تعین کرتا ہے۔(۲۴)

انسان کی مرکزیت کے ساتھ تمام اداروں کے مقاصد انسان کے کردار سے منسلک ہو گئے۔ علم کے انسانی ذہن و فہم سے وابستگی سے انسان ہی تمام سرگرمیوں کا مرکز بن گیا اور انفرادیت پسندی، ریاست اور مذہب کے دائرہ کار کو فرد کے مقابلے میں محدود کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ فلسفۂ انفرادیت اپنے اس نقطہ نظر کو ثابت کرنے کے لیے 'معاہدہ عمرانی' کی اصطلاح اور نظریات کا سہارا لیتا ہے۔ اِس ذریعے سے نہ صرف ریاست اور مذاہب کا دائرہ کار محدود ہوتا ہے بلکہ سیاسی خاندانوں، مقدس خانوادوں اور طبقات کا نظری دائرہ کار بھی محدود ہوتا ہے لیکن فرد کی لا محدود آزادیوں کا تصور نمایاں ہوتا ہے۔(۲۵)

مغربی تہذیب پر کیے جانے والے اعتراضات میں نمایاں اعتراضات فلسفۂ انفرادیت سے ہی متعلق ہیں اور ان میں روحانیت کی کمی، مذہب اور خدا سے دوری، لامحدود اور غیر اخلاقی آزادیوں کے تصور اور انسانی آزادیوں کے نام پر مخصوص نظریات کی استبدادیت کے اعتراضات شامل ہیں۔ یہاں تک کہ سپینگلر اور ٹائن بی جیسے مفکرین بھی جو کہ فلسفۂ انفرادیت کی تشکیل کے انتہائی دور سے تعلق رکھتے ہیں، اِس کے لیے ''بے روح معاشرہ'' ہونے کے خوف کا شکار رہے ہیں۔(۲۶)

اس فکری نظام کے ساتھ دورِ جدید میں مسلم فکر پر دو اہم اعتراضات کیے جاتے ہیں:

اوّل: مسلم فکر روایتی مذہبی نظام پر مشتمل ہے اور اُسے فروغ دیتی ہے۔

دوم: مسلم فکر اجتماعیت کو اتنی زیادہ اہمیت دیتی ہے کہ اس سے انفرادیت کی نشوونما متاثر ہوتی ہے۔

اس بنیاد پر مغربی مفکرین یہ اعتراض کرتے ہیں کہ مسلم فکر شخصی آزادیوں کے تحفظ میں ناکام رہی ہے۔ مغربی مفکرین کی اکثریت یہ سمجھتی ہے کہ مذہبی فکر کی وجہ سے اسلام اور مسلمان جمود کا شکار ہیں، اسلام میں فرد کا کردار انتہائی محدود ہے اور قانون سازی کی گنجائش نہیں ہے بلکہ صرف شرعی قانون کی تشریحات اور شریعت کے نفاذ کا کام ہے جو کہ عدلیہ اور انتظامیہ کے ذریعے سرانجام دیا جاتا ہے۔ اسلام پر غلامی ختم نہ کرنے، خواتین کے حقوق غصب کرنے، استبدادیت کو فروغ دینے اور مذہب کی سیاست کے ساتھ ہم آہنگی جیسے اعتراضات بھی کیے جاتے ہیں۔(۲۷) کیا اسلام اور مسلم معاشرے کے ارتقاء میں فرد کا کردار جدید مغربی انفرادیت پسندی کے مقابلے میں کم تر ہے؟

اسلام نے معاشرے میں ہی نہیں بلکہ کائنات میں انسان کا ایک وسیع کردار متعین کیا ہے۔ ایک طرف 'نیابت الٰہی، کا اعلیٰ ترین منصب ہے اور دوسری طرف 'سخر لکم مافی السمٰوات و مافی الارض' کی ناقابل بیان وسعت کی حامل حدود رسائی ہے۔ تیسری طرف 'تدبرون'، 'مدبرون'، 'تفکرون'، 'تفقھو' اور 'یفقھو' جیسی اصطلاحات ہیں جو انسان کی فکری آزادی پر دلالت کرتی ہیں۔(۲۸) نیابت کی صفت میں ایک طرف انسان کو تخلیقی اور انتظامی امور تک رسائی دی گئی تو دوسری طرف خلافت کی اصطلاح خاص اختیارات و فرائض تفویض اور لاگو کرتی ہے۔ یہ کردار عمل تاریخ میں ایک نمایاں مقام کی نشاندہی کرتا ہے۔ جن الہامی قوانین کو فرد کی آزادیوں پر پابندی شمار کیا جاتا ہے وہ فلسفہ تاریخ اور انسانی تجربات کا نچوڑ کہے جاسکتے ہیں۔ شاہ ولی اللہ تعزیرات کو نظم وضبط معاشرہ کا بنیادی جزو خیال کرتے اور انسانی معاشروں اور تاریخ مذاہب کا حاصل سمجھتے ہیں۔ ان ذرائع سے ایک منظّم معاشرے میں انسان کے وسیع البنیاد کردار کا تعین کیا جاسکتا ہے۔

اگر اسلام کے اِس تصور کی مسلمانوں کی سیاسی اور علمی تاریخ کے ساتھ عدم ہم آہنگی کا اعتراض اُٹھایا جائے تو مسلم فکر دانشورانہ اور سیاسی آزادیوں کی لامحدود مثالیں پیش کرسکتی ہے۔ مثلاً غزالی فلسفہ اور مذہب میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ابن خلدون معاشرہ، تاریخ اور اثباتیت کے طریقہ کار کو باہم منسلک اور شاہ ولی اللہ مذہب، تاریخ اور شریعہ کو باہم مربوط کرتے ہیں۔ (۲۹) ابن خلدون کی فکر میں معاشرہ اور تہذیب وسیع البنیاد اصطلاحات ہیں، معاشرہ ایک انتہائی وسیع اور ہمہ گیر نظام کی نشاندہی کرتا ہے اور تہذیب وتمدن معاشرے کی انتہائی اعلیٰ اور ترقی یافتہ حالت کی۔ معاشرہ کا مقصد فرد کی تکمیلِ ذات کے لیے سازگار ماحول مہیا کرنا ہے اور ہر شخص کو اس کی فکری استعداد کے مطابق وسائل مہیا کرنا، قانون کے نفاذ کے ذریعے حقوق کا تحفظ کرنا اور آزادیوں کی ضمانت دینا ہے۔

ابن خلدون کی فکر میں 'عمران حضری' تہذیبی عروج وانتہاء کی علامت ہے اگر حضری معاشرہ کا مطالعہ کیا

جائے تو فرد نہ صرف مادی بلکہ فکری ونظری طور پر بھی اپنی ذات کے انتہائی کمال پر نظر آتا ہے۔اس طرح معاشرے کے مقاصد بلاشک وشبہ فرد کی نظری صلاحیتوں کی نشوونما اوران کی ترتیب وتوازن سے منسلک ہیں۔ابن خلدون اس سے پوری طرح آگاہ نظر آتا ہے اوراس کے نوایجاد 'علم العمران والاجتماع البشر' سے اس کا ادارک کیا جاسکتا ہے۔

ابن خلدون فرد کی فطری، فکری، روحانی اور دیگر ضروریات کے لئے بھی معاشرہ کو لازمی حیثیت دیتا ہے، جن کو خاص افراد تحریک دیتے ہیں۔اس کے لئے فرد معاشرہ کے لئے لازمی حیثیت رکھتا ہے اور معاشرہ فرد کی انفرادیت کے بغیر نامکمل ہے جیسا کہ کائنات کے اعلیٰ عناصر کائنات کے اسفل عناصر سے منسلک ہیں۔

معاشرہ کے افراد اور تمدن کے درمیان قبیلہ، ریاست اور سلطنت جیسے طاقت ور ادارے موجود ہیں، ان اداروں کے باہمی تعلقات کا اعتدال اور استقلال تمدنی وانفرادی ارتقاء کی بنیاد ہے۔ابن خلدون کا تصورِ تہذیب اس اعتدال کی نشاندہی کرتا ہے اور دورِ وسطیٰ کے قبائلی نظام، تصورِ سلطنت اور دورِ جدید کے تصورِ قومیت سے آگے بڑھ کر ایک سیاسی مرکز سے انسانی تمدن کے ارتقاء کی معراج ڈھونڈتا ہے ابن خلدون کا استدلال عملی اور اثباتی ہے اور وہ معاشرے میں فرد کی عملیت اور عملی خصائص سے بحث کرتا ہے۔معاشرہ اجتماعی وانفرادی روحانی، عقلی، تجربی اور اقتصابی عوامل کا ایک مجموعہ ہے اور ابن خلدون ان تمام عوامل کا روحانیت وتصوف اور عقلیت وتجربیت کے انتہائی متوازن مرکب کی شناخت کے ذریعے اظہار کرتا ہے جس میں مذہبی فرائض، انفرادی اخلاقیات کے بغیر مکمل نہیں' اور یہ عوامل' اشتراک فی المجد' یا 'اجتماعی مفاد' کے تابع ہیں۔اگرچہ وہ صوفیانہ درجات کو انتہائی قدر کی نظر سے دیکھتا ہے لیکن یہ درجات انتہائی انفرادی مقام کی نشاندہی کرتے ہیں، چنانچہ روحانی عمل اُس کے نزدیک واضح عامل نہیں بلکہ ایک اضافی عامل ہے، جس کا وہ کوئی واضح کردار متعین نہیں کرتا۔اس کا عصبیت کا نظریہ، اخلاقیات کے ایک عملی نظام کا عکس نظر آتا ہے نہ کہ ایک غیر عملی تصوراتی یا غیر اخلاقی ڈھانچہ۔ابن خلدون کی عصبیتی اخلاقیات ایجابی فکر سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔دور جدید کے مفکرین کے برعکس ابن خلدون عصبیت کو اجتماعیت سے منسلک کر کے اور مذہب کو اخلاق فاضلہ اور اخلاق کاملہ کے مابعد الطبعیاتی اصولوں کے ساتھ عصبیت کا راہنماء بنا کر اسلامی نظریہ وعمل میں وحدت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے اور مسلم ایجابی فکر کی بنیادیں مذہب کے اندر سے تلاش کرتا ہے۔ابن خلدون مادی قوتوں کے ساتھ ساتھ عملی طور پر کارفرما اخلاقی وروحانی قوتوں کی وضاحت کرتا ہے البتہ ریاستوں، سلطنتوں اور قبائل کو مرکزی حیثیت دینے کے باوجود ابن خلدون فرد کے سیاسی، سماجی اور نفسیاتی مسائل کو خاص اہمیت دیتا ہے اور حقوق کا خاتمہ کرنے کی بجائے انسانی آزادیوں کے تحفظ کو اہم سمجھتا ہے۔

ابن خلدون معاشرے اور تہذیبوں کے عروج میں فرد کا ایک نمایاں کردار متعین کرتا ہے یہ کردار کئی سطح پر نظر آتا ہے بظاہر ابن خلدون خاص لوگوں یعنی مقتدر افراد، حکومت اور ریاست کے کردار کی وضاحت کرتا ہے لیکن

اُس کے نظریات کا اصل اہل عصبیت ہیں وہ مقتدر و حاکم طبقات و افراد کو ان عام افراد کا محتاج قرار دیتا ہے یا اُنہیں ان عام افراد کی وجہ سے خاص کردار ادا کرنے کے قابل سمجھتا ہے۔

فرد کی سیاسی نظام میں شرکت، اُس نظام سے جذباتی وابستگی اور حکمران اور فرد کے باہمی تعلقات اُس کے لیے تمدنی ارتقاء کی بنیادی اینٹ کی حیثیت رکھتے ہیں انبیاء، اولیاء اور حکمرانوں کے نظامِ امتیاز میں رہتے ہوئے ابن خلدون نے تاریخ و تہذیب کے عمل میں کردار ادا کرنے والے افراد کی حدود میں جو وسعت پیدا کی ہے وہ کسی اور مفکر کی تحریروں میں نظر نہیں آتی۔ فرد کے کردار کی اس وضاحت میں ابن خلدون اتنے وسیع البنیاد پہلوؤں کو شامل کرتا ہے کہ معاشرتی تعلقات اور انفرادی خصوصیات سے لے کر ذاتی صوفیانہ تجربات تک کا ایک وسیع حیطۂ عمل تشکیل پاتا ہے اور یہ سارے عوامل ایک مثالی اساطیری یا الہامی کردار کی بجائے فرد کے عملی کردار کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اس بنیاد پر اُس کے نظریات جدید انفرادیت پسندی، انسانی حقوق کے منشور اور جمہوریت کے قریب ہیں اور واضح طور پر فطری انسانی حقوق اور آزادیوں کا اظہار کرتے ہیں اور دورِ وسطیٰ کے میگنا کارٹا (Megna Carta) اور دورِ جدید کے 'انسانی حقوق کے محضر نامہ ۱۷۸۹ء' سے کسی طور بھی کم تر نہیں۔ ابن خلدون کی فکر مسلم معاشرت میں روایتی مذہبی فکر اور اثباتیت اور ایجابیت میں تطبیق کی وسیع گنجائش کی نشاندہی کرتی ہے اور ابن خلدون دورِ جدید کے مورخ ٹائن بی سے زیادہ اثباتیت و ایجابیت پسند نظر آتا ہے۔

ابن خلدون معاشرے کی حالت زوال کا ایک وسیع پیرائے میں تجزیہ کرتا ہے وہ زوال کے سیاسی، نسلی، ثقافتی اور عملی عوامل پر بحث کے دوران فرد کے معاشرے اور معاشرے کے فرد سے تعلق کی نوعیت کا تفصیل سے تجزیہ کرتا ہے اور اسی بنیاد پر تہذیبوں کے زوال سے بحث کرتا ہے۔ وہ جغرافیائی سیاسی حوالوں سے سیاسی و تمدنی خلاء کو پُر کرنے کی گنجائش پیدا کرتا ہے اور عملِ تاریخ و تمدن کو ایک تسلسل کی حیثیت سے دیکھتے ہوئے اِس کے جاری رہنے کا خواہش مند ہے۔

اُس کی اصطلاحات، انفرادی خصوصیات اور معاشرتی ضوابط کو ایک اعتدال کے ساتھ باہم منسلک کرتی ہیں اور معاشرے کے فرد پر اور فرد کے معاشرے پر منفی و مثبت دونوں طرح کے اثرات کی نشاندہی کرتی ہیں۔ بحیثیت مجموعی ابن خلدون فرد کو زوالِ تمدن کا قصوروار سمجھنے کی بجائے فطری عمل کو زیادہ اہمیت دیتا ہے اور اُس کے نزدیک تمدنی ارتقاء کا عمل جاری رہتا ہے۔ زوال دراصل سلطنتوں، قبائل یا قوموں کا ہوتا ہے۔ جہاں پر اُس کے نظریے میں دورِ زوال کو روکنے میں فرد کے کردار سے مایوسی کا عنصر شامل ہے وہاں فطری عمل سے نئی اقوام و قیادت کے تمدنی ارتقاء کے عمل میں شریک ہونے کی گنجائش کا احساس بھی ہوتا ہے جو ایک خوش اعتقادی (Optimism) پیدا کرتا ہے اور یہی اُس کا سب سے اہم امتزاج ہے۔

فکرِ ابن خلدون کے زمانی و مکانی اثرات

عمومی طور پر مغربی فکر کو یونان کی فکر سے تو منسلک کیا جاتا ہے لیکن مسلم فکر اور ابن خلدون کے اثر کا اعتراف نہیں کیا جاتا۔ ابن خلدون کے دور سے ہی مغرب میں جدت پسندی کے رجحانات شروع ہو گئے تھے۔ ابن خلدون کے دور کے فوراً بعد جو مشہور نظریہ ساز شخصیت مغرب میں سامنے آئی وہ میکاولی کی ہے' لیکن میکاولی پر ابن خلدون کے اثرات کا ادراک نہیں کیا جاتا۔ اگر اُس دور کا بغور مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ اسلامی مغرب اقصیٰ کے اثرات یورپی مغرب پر بہت گہرے تھے' میکاولی کا علاقہ اٹلی مسلم ثقافت کے اثرات کا واضح اظہار کرتا تھا، سسلی کی دفتری زبان ابن خلدون کے دور تک عربی تھی۔ اور پورے یورپ سے لوگ تعلیم کے لیے اسلامی اندلس کا رُخ کیا کرتے تھے۔ اس پس منظر میں اسلامی اُندلس کے زوال کے باوجود مسلم طرزِ فکر، خاص طور پر ابن خلدون کا جدید انداز، لازمی طور پر مغربی فکر کا غیر شناخت شدہ عنصر بن چکا ہوگا اور تسلیم کیا جائے یا نہ کیا جائے، میکاولی کا ادبی و فکری سرمایہ واضح طور پر ابن خلدون کے اثرات کی نشاندہی کرتا ہے میکاولی کی کتاب 'The Discourses' بنیادی طور پر تاریخ کے حقائق کا مجموعہ تھی اور ابن خلدون کی طرح میکاولی نے بھی اپنی اِس کتاب سے سیاسی اُصول اخذ کیے جنھیں The Prince کے نام سے جمع کیا گیا۔[۳۰] ایسا ہی انداز تاریخ فیروز شاہی کے فاضل مصنف ضیاء الدین برنی اپنی کتاب 'فتاویٰ جہان داری' کی شکل میں تیرہویں صدی کے ہندوستان میں کر چکے تھے۔[۳۱]

اگرچہ میکاولی کوئی لادین شخص نہیں تھا لیکن اُس نے مذہب کو اپنی فکر کا بنیادی موضوع نہیں بنایا اور یہی انداز بنیادی طور پر ابن خلدون میکاولی سے ڈیڑھ سو سال پہلے اختیار کر چکا تھا۔ ابن خلدون کی فکر میں مذہب ایک آفاقی حقیقت کے طور پر موجود تھا۔ تاریخ کو انسانی اعمال و افعال سے جوڑنے اور ماورائے فطرت و عقل حقائق سے نکالنے کا کام اسی اندازِ فکر سے تشکیل پایا جس سے اساطیر، اوہام، مافوق الفطرت اور غیر سائنسی فکر کو خاصی زک اُٹھانا پڑی۔ ابن خلدون کی طرح میکاولی کا بنیادی حوالہ بھی سیاست تھا لیکن اگر بغور جائزہ لیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ ابن خلدون کا دائرہ کار، تجزیہ اور ادراک زیادہ وسیع اور زیادہ ٹھوس ہے۔ عبداللہ عنان نے ابن خلدون اور میکاولی کے درمیان تعلق کا تاریخی، معنوی اور نظریاتی حوالوں سے جائزہ لیا ہے[۳۲] اسی طرح سے رابرٹ ارون نے بھی کچھ مغربی مفکرین کے ساتھ ابن خلدون کی مشابہت کا تذکرہ کیا ہے[۳۳] لیکن اکثر مغربی مفکرین ابن خلدون کے اثرات کی بجائے ابن خلدون کی اوّلیت کا ہی اعلان کرتے ہیں۔ اگر بیسویں صدی کو موضوعِ بحث بنایا جائے تو ابن خلدون کے اثرات نہ صرف واضح طور پر نظر آتے ہیں بلکہ اُنہیں تسلیم بھی کیا گیا ہے۔ ابن خلدون کے اثرات کا سب سے واضح اظہار ٹائن بی کی تصنیف 'مطالعۂ تاریخ' (A Study of History) میں ہوتا ہے۔ رابرٹ ارون کا خیال ہے کہ ابن خلدون کو مغرب میں صحیح طور پر متعارف کروانے والا ٹائن بی تھا' اور بنیادی طور پر ٹائن بی نے 'شارحِ

ابن خلدون' کا کردار ادا کیا ہے۔(۳۴)

ابن خلدون اور ٹائن بی

ٹائن بی (1889-1975) برطانیہ کے ایک ایسے خاندان سے تعلق رکھتا تھا جو بیک وقت تاجر، کاشتکار، فوجدار اور علمدار تھا۔ ٹائن بی نے آکسفورڈ یونیورسٹی سے کلاسیکل زبانوں اور تاریخ کی تعلیم حاصل کی اور بعد ازاں یونان کے قدیم باقیات اور آرکیالوجی سے متعلق مسائل پر تحقیق کی۔ پہلی عالمی جنگ تک اُس نے قدیم تاریخ، فلسفہ اور باقیات کو موضوع بنایا اور بعد ازاں ہمعصر مسائل کے ساتھ منسلک ہو گیا۔ پہلی عالمی جنگ کے بعد کی پیرس امن کانفرنس کے دوران اُس کا رابطہ ساری دُنیا کے سیاسی وفکری رہنماؤں سے ہوا۔(۳۵) اس دوران سپینگلر کی کتاب 'زوالِ مغرب'(۳۶) کے رد کے لیے اُس نے 'A Study of History' لکھنے کا پروگرام تشکیل دیا جس کے لیے بنیادی ڈھانچہ ابن خلدون سے ماخوذ نظر آتا ہے۔

ٹائن بی ابن خلدون کے مقدمے کو اور اُس کے فلسفۂ تاریخ کو 'کسی بھی وقت' کسی بھی جگہ' کسی واحد دماغ کی طرف سے تشکیل پانے والا سب سے عظیم کام' قرار دیتا ہے۔(۳۷) وہ ابن خلدون کو ایک ستارے سے تشبیہ دیتے ہوئے لکھتا ہے کہ 'ابن خلدون اندھیرے کی اُس چادر کے مقابلے میں زیادہ روشن نظر آتا ہے جس سے وہ اُمید کی روشنی کی صورت نمودار ہوا'۔(۳۸) ٹائن بی ابن خلدون کو دنیا کی اُن چند تخلیقی شخصیتوں میں شمار کرتا ہے جنھوں نے دُنیا کو نئے امور سے روشناس کرایا۔ اُس کی تخلیقی شخصیتوں کی یہ فہرست حضرت محمد ﷺ، بدھا، داؤد علیہ السلام، سلیمان علیہ السلام، قیصرِ اعظم، میکاولی، پیٹر دی گریٹ اور لینن جیسے لوگوں پر مشتمل ہے۔(۳۹) جدید فکر کے بڑے بڑے نام اس فہرست سے غائب ہیں چنانچہ اس حیثیت میں ٹائن بی ابن خلدون کو ایک مثالی حیثیت دیتا ہے اور اُس کی فکر کو جدید قالب میں ڈھالنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ وہ ابن خلدون کو ان الفاظ میں خراجِ تحسین پیش کرتا ہے:

> ''دانشورانہ سرگرمی کے اپنے منتخب میدان میں ابن خلدون اپنے کسی پیش رو سے متاثر ہوتا نظر نہیں آتا اور نہ اُس کے ہم عصروں میں اُس جیسا کوئی ذی روح نظر آتا ہے۔ اُس کے بعد آنے والے دانشوروں میں سے بھی کسی میں اُس کی فکر جیسا شعلہ نہیں۔''(۴۰)

ٹائن بی کی فکری وفنی اصطلاحات اور سیاسی، سماجی اور فلسفۂ تاریخ کے نظریات کا ایک بڑا حصہ ابن خلدون کے نظریات سے ماخوذ نظر آتا ہے مثلاً ٹائن بی کے بنیادی حوالہ ہائے تحقیق ومطالعہ وہی ہیں جو ابن خلدون کے ہیں مثلاً معاشرہ، تہذیب وتمدن، سلطنت، علوم وغیرہ۔ ابن خلدون کا عمرانِ بدوی کا تصور ٹائن بی کے (Primitive Culture) میں غالب ہے اور ابن خلدون کا عمران حضری ٹائن بی کے جدید تصورِ تہذیب میں ڈھلتا نظر آتا ہے' اسی طرح سے اہل عصبیت خاص کی جگہ خلاق اقلیت (Creative Minority) اور فوق البشر کی جگہ تخلیقی شخصیت

(Creatvie Personality) لیتی نظر آتی ہے، اسی طرح سے ابن خلدون کا 'اشتراک فی المجد' ٹائن بی کے 'اجتماعیت' کے تصور میں بدل جاتا ہے اور 'انفراد فی المجد'، 'خودغرضی' بن جاتا ہے۔ تقلید، اعلیٰ اخلاقی خصوصیات اور معاشرے کو درپیش خارجی خطرات کے معاملے پر دونوں ایک ہی طرح کے استعارے استعمال کرتے ہیں۔(۴۱)

ٹائن بی بنیادی طور پر اپنی ہم عصر دنیا کا جائزہ مغربی تمدن کی اکائی کو مدنظر رکھتے ہوئے لیتا ہے۔ اسے تاریخ کے مسلسل جائزہ سے چار نسل ہائے تہذیب میں سے جدید مغربی تہذیب انتہائی بلندی پر نظر آتی ہے۔ وہ تاریخ کے اس عمل میں مستقبل کی بھی پیشگوئی کرتا ہے اور ایک عالمی تہذیب کا تصور، عالمی مذہب اور ہمہ گیر سلطنت کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔(۴۲) ابنِ خلدون کی طرح ٹائن بی بھی عمل تاریخ میں صرف ایک ہی دائرہ کو مستقل حیثیت سے دیکھتا ہے، اور وہ تہذیبوں اور تمدن کا عروج و زوال ہے۔ ابن خلدون کی طرح ٹائن بی کسی ایک قوم کو ہی تمام تر عمل ارتقاء کا محور نہیں سمجھتا بلکہ تہذیب کے دائرے کو ایک جیسی خصوصیات والے ایسے خطہ تک وسیع کرتا ہے جو ہمہ گیر سلطنت بننے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ ابن خلدون کے قبائل انتشار کی طرح' ٹائن بی قومیتی تحریکوں سے پیدا ہونے والا انتشار' انسانیت کیلئے تباہ کن دیکھتا ہے اور اسے عالمی امن اور عالمگیر ہمہ گیر سلطنت کے قیام کی راہ میں سخت رکاوٹ سمجھتا ہے اور ٹائن بی کو اس عمل کے پس پشت فرد کی اجتماعی آفاقی فکر کی بجائے محدود قومی یا خاندانی و شخصی مفادات کا عکس نظر آتا ہے۔

ٹائن بی مختلف اقوام پر مشتمل مختلف وسیع البنیاد تہذیبی اکائیوں، جن کی تعداد بنیادی طور پر اکیس بیان کرتا ہے، کے مطالعہ سے ایک ہمہ گیر قانونِ فطرت تک رسائی حاصل کرتا ہے اور تہذیبوں کے عروج و زوال کے آفاقی اُصول اخذ کرتا ہے۔ یہ اُصول ہر معاشرے میں عروج و زوال کے عمل کا جز و تسلیم کیے جاتے ہیں۔ مثلاً ہمہ گیر سلطنت' دورِ مصائب' خارجی اور داخلی پرولتار۔ اس کے ساتھ ساتھ تہذیبوں کے درمیانی خاموش ادوار' عبوری دور یا دورِ خلاء کے نام سے موسوم کرتا ہے یہ اُصول اور مراحل اسے تہذیبی تاریخ کی تمام نسلوں میں نمایاں نظر آتے ہیں۔

ابن خلدون کی طرح ٹائن بی انتشار' باہمی مخاصمت اور جھگڑوں کے خاتمے کا خواہش مند نظر آتا ہے اور زوال کے عمل کی بجائے علاقائی تہذیب سے آگے ایک مستقل اور دائمی حیثیت کے حامل ہمہ گیر نظام کا متمنی ہے۔ جس میں تمام اقوام، مذاہب اور جغرافیائی وحدتیں برابر کی شریکِ کار ہوں۔ اِس مقصد کیلئے اسے فرد میں اجتماعی فکر کا فروغ' ایک لازمی امر نظر آتا ہے وہ اِس بات کا خواہش مند ہے کہ ہر فرد' چاہے وہ معاشرے میں خاص حیثیت کا حامل ہے یا کہ عام کا یعنی خلاق ہے یا مقلد' عالمگیر فکری رجحانات اپنائے۔ اس مقصد کے لئے ٹائن بی عالمی مذہب کا نظریہ بھی پیش کرتا ہے جو کہ پانچوں بڑے مذاہب، بدھ مت، اسلام، ہندومت، عیسائیت اور یہودیت کے آفاقی اور غیر متصادم اُصولوں پر مشتمل ہو۔(۴۳)

ابن خلدون اور ٹائن بی تاریخ و معاشرتی ارتقائی عمل کے بنیادی ڈھانچہ کی آفاقیت پر متفق ہیں۔ ابن خلدون نے چھ صدیاں قبل چودھویں صدی عیسوی میں اپنے مشاہدہ کی بناء پر جو نظریہ پیش کیا' ٹائن بی اس کے بنیادی اُصولوں اور ضوابط کی بیسویں صدی عیسوی میں بھی اپنے وسیع مطالعہ تاریخ کے ذریعے تصدیق کرتا ہے۔ بنیادی طور پر ابن خلدون اور ٹائن بی کے درمیان مندرجہ ذیل آفاقی اُصولوں پر اتفاق رائے پایا جاتا ہے۔

۱۔ دونوں تاریخ کا مطالعہ تہذیبوں کے عروج و زوال کی صورت میں کرتے ہیں۔

۲۔ دونوں مفکرین ماضی سے تعلق کے ساتھ ساتھ تاریخی عمل میں سیاسی وحدت کے خواہش مند نظر آتے ہیں۔

۳۔ دونوں مفکرین تہذیبوں کے عروج و زوال کے مختلف مراحل کی آفاقی حیثیت کو تسلیم کرتے ہیں۔

۴۔ ابن خلدون اور ٹائن بی دونوں عمل ارتقاء کا ایک اہم حوالہ فرد کے کردار کو قرار دیتے ہیں۔

۵۔ دونوں کے نزدیک تہذیبی ارتقاء میں کچھ لوگ خاص کردار ادا کرتے ہیں، کچھ عمومی حیثیت سے اس عمل میں حصہ لیتے ہیں اور کچھ محض تماشائی بنے رہتے ہیں۔ دونوں کے نزدیک خاص کردار والے افراد عمومی حیثیت سے حصہ لینے والے افراد کے باہمی تعلق کی بنیاد پر تہذیبی ارتقاء کے مراحل مثبت یا منفی رُخ اختیار کرتے ہیں۔(۴۴)

۶۔ دونوں مفکرین اس اصول کو آفاقی حیثیت دیتے ہیں کہ خاص کردار ادا کرنے والے افراد، اجتماعی فکر کے علمبردار ہوتے ہیں، اس وجہ سے عمومی کردار ادا کرنے والے افراد ان کی تقلید کرتے ہیں۔ جس سے ارتقاء مثبت رُخ اختیار کرتا ہے۔

۷۔ دونوں مفکرین کے مطابق معاشرہ کا زوال اور تقلید کا خاتمہ اس وقت ہوتا ہے جب خاص کردار ادا کرنے والے افراد اپنی اجتماعی فکر چھوڑ بیٹھتے ہیں، خودغرضی اور فخر اختیار کر لیتے ہیں اور قوت کے استعمال کے ذریعے اپنی تقلید کرانے کی کوشش کرتے ہیں۔

۸۔ دونوں تہذیبوں کے عروج کی علامت بڑے شہروں کے قیام کو قرار دیتے ہیں۔

۹۔ دونوں مفکرین تہذیبوں کے عروج و زوال کی ابتداء، نشوو ارتقاء، عروج، سلطنت کا قیام، انتشار، تفریق، دورِ تقسیمِ سلطنت اور خاتمہ کے مراحل کے تحت اپنے نظریات کا اظہار کرتے ہیں۔

۱۰۔ دونوں کے نزدیک انتشار و تفریق کی بنیادیں سفر عروج کے دوران ہی پڑ جاتی ہیں۔

۱۱۔ سلطنت کا قیام تہذیبوں کے عروج کی انتہائی علامت کے ساتھ ساتھ زوال کے آغاز کا اعلان بھی ہوتا ہے۔ سلطنتوں کی خاص حدود مقرر ہوتی ہیں۔ جن سے آگے وہ نہیں بڑھ سکتے۔

۱۲۔ دونوں تہذیب و تمدن کے عروج کی علامات کی آفاقی حیثیت سے اتفاق کرتے ہیں اور ان علامات کو ہی فرد

کے کردار میں تبدیلی کی علامت بھی قرار دیتے ہیں۔

۱۳۔ دونوں کے نزدیک سلطنت' خاتمہ سے قبل ایک انتہائی توڑ پھوڑ کے عمل اور جنگوں کے سلسلہ سے دوچار ہوتی ہے۔

۱۴۔ دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ دورِ زوال کے دوران بھی معاشرے میں تہذیب وتمدن کے احیا کی کوششیں جاری رہتی ہیں۔ (۴۵)

۱۵۔ دونوں مذہب اور تصوف کو مکمل طور پر رد نہیں کرتے اور مذہب کا عمل ارتقاء میں ایک اہم مقام متعین کرتے ہیں۔

ابنِ خلدون اور ٹائن بی کے نظریات میں آفاقی اُصول بنیادی ڈھانچہ سے تعلق رکھتے ہیں اس بنیادی ڈھانچہ پر اتفاق کے باوجود ابنِ خلدون اور ٹائن بی جزئیات پر اپنے اپنے ماحول اور ادوار کے زیرِ اثر اختلافِ رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ ابنِ خلدون محدود قبائلی طرز سے آفاقی اُصول اخذ کرتا ہے، جبکہ ٹائن بی وسیع آفاقی اور عالمی تناظر کو مدنظر رکھتا ہے اور یہ اختلافِ رائے کئی ایک امور میں واضح نظر آتا ہے جن میں سے مندرجہ ذیل اہم ہیں۔

۱۔ ابنِ خلدون اپنے نظریات گہرے مشاہدہ کی بناء پر اخذ کرتا ہے جبکہ ٹائن بی کی نظریاتی اساس وسیع علمیت پر بھروسہ کرتی ہے، جس کی وہ اپنے مشاہدہ سے تصدیق کرتا ہے۔

۲۔ ابن خلدون تعمیم اور ٹائن بی تخصیص کا طریقہ کار اختیار کرتا ہے۔

۳۔ ابنِ خلدون کے عہد میں علوم میں انضباطی روح نہیں تھی لیکن ٹائن بی اپنے دور کی انضباطی روح کے زیرِ اثر عملِ ارتقاء کو مختلف اصطلاحات سے ظاہر کرتا ہے مثلاً خارجی پرولتار، داخلی پرولتار، دورِ مصائب' عبوری دور وغیرہ۔

۴۔ ٹائن بی عصبیت' ولاء' غلامی' رعیت' فاتح ومفتوح کے ابن خلدون کے تصورِ تقلید کی بجائے علمیت وایجاد کو تقلید کی بنیاد قرار دیتے ہیں۔ ایجاد وتقلید کا یہی تصور شاہ ولی اللہ کی فکر میں بھی واضح نظر آتا ہے۔ (۴۶)

۵۔ ٹائن بی خاص صلاحیتوں کا حصول 'معرفت' سے منسلک کر کے انسانی کاوشوں کی اہمیت کم کرتا نظر آتا ہے جبکہ ابنِ خلدون اس ضمن میں انسانی کاوشوں پر ہی ڈھانچۂ ارتقاء ترتیب دیتا ہے۔

۶۔ ٹائن بی باقاعدہ طور پر مستقبل سے بھی رائے زنی کرتا ہے جبکہ ابنِ خلدون صرف تہذیبی عمل کی نوعیت اور عوارض ولواحق کی نشاندہی کرتا ہے اس کے مستقبل سے کوئی بحث نہیں کرتا۔

۷۔ ٹائن بی اپنے نظریات کی وضاحت کیلئے وسیع اور منظّم سلسلہ امثال تشکیل دیتا ہے جبکہ ابن خلدون مثال کے لیے صرف اشارہ کر دینا کافی سمجھتا ہے۔

۸۔ سب سے بڑا فرق یہ ہے کہ ابنِ خلدون اپنے دور میں ایک نیا بنیادی طریقہ کار اور نظریات وضع کرتا ہے جبکہ ٹائن بی اس کی تکمیل اور توضیح کرتا نظر آتا ہے۔

ان اشتراکی واختلافی نظریات کے ساتھ ابنِ خلدون اور ٹائن بی کی فکری بنیادیں تمدن کے عروج وزوال اور معاشرے میں فرد کے کردار کی ایک جیسی وضاحت کرتی ہیں۔ یہ اشتراک عمومی طور پر بنیادی ڈھانچہ اور افتراق و اختلاف، جزئیات میں ہے جو ماحول اور ادوار کے اثرات کی نشاندہی کرتا ہے۔

ابنِ خلدون اور ٹائن بی میں اختلاف کی ان بنیادوں میں ان ارتقائی مراحل کا فرق نظر آتا ہے جو کہ تاریخ نے ابنِ خلدون کے دور کے بعد طے کیے۔ ابن خلدون نے اپنے دور کے موجود علم کے ساتھ وسیع مشاہدہ کو استعمال کیا۔ اسی دور میں جدید علوم کی تحریک اُبھری۔ جس عدم انضباط کا ابنِ خلدون کے بیان میں گلہ کیا جاتا ہے، علوم میں اس انضباط کی ترتیب اٹھارویں اور اُنیسویں صدی میں شروع ہوئی (۴۷) اور دلچسپ بات یہ نظر آتی ہے کہ نئے معاشرتی علوم میں سے اکثر کی تنظیم ابنِ خلدون ہی کے اسلوب پر کی گئی۔

ابنِ خلدون اور ٹائن بی کے اختلاف میں دوسرا بڑا فرق تقلید کے عوامل کا نظر آتا ہے۔ ابنِ خلدون ایجاد کو تقلید میں شامل نہیں کرتا، البتہ علمیت، مجد و بزرگی کی بنیاد پر اس کی فکر کا حصہ ہے۔ ایجاد کا تعلق دراصل اٹھارویں صدی سے شروع ہونے والی صنعتی انقلاب کی تحریک سے ہے۔ اس انقلاب نے ایجاد کی بنیاد پر معاشرے کی تقلید کا تصور دیا (۴۸) جبکہ ابنِ خلدون کے دور میں معاشرے میں ایجاد کا پہلو اتنا وسیع نہیں تھا کہ اس پر مقلدین کا ایک بڑا حصہ انحصار کرتا۔ مزید برآں ابنِ خلدون تہذیبوں کا موازنہ اور ان کے باہمی تعلق پر باقاعدہ بحث نہیں کرتا۔ اس لیے اس کی فکر میں اس تعلق کا 'عبوری دور' موجود نہیں ہے۔ منظّم بحثیں بعد کے ادوار سے تعلق رکھتی ہیں۔

ٹائن بی یک جہتی کی کوئی ایسی بنیاد واضح نہیں کرتا، جیسی کہ ابنِ خلدون نے 'عصبیت' کی صورت میں کی ہے۔ یہ بنیادیں جدید دنیا میں بھی مذہب، قوم اور وطن کی عصبیت کی حیثیت سے ہر جگہ موجود ہیں اور ٹائن بی کے دور کی تو نمایاں فکر ہی وطنی تحریکیں ہیں۔ تمام یورپ میں ان وطنی قومیتی تحریکوں کی سرگرمیاں نظر آتی ہیں۔ غالباً وہ ان کے بجائے ایک عالمی وطن وحکومت اور عالمی نظریہ و مذہب کی تشکیل کا خواہش مند ہے۔

مذہب کے متعلق اس کے دور میں کہا جاسکتا ہے کہ پاکستان اور اسرائیل کے قیام کے باوجود مذہبی تحریکیں اتنی ہمہ گیر نہیں تھیں۔ مہدی سوڈانی اور مفتی عبدہ کی تحریکیں ناکامی سے ہمکنار ہوئیں اور اسرائیل و پاکستان کی تحریکوں کی کامیابی میں بھی وہ دیگر تحریکوں کو مثلاً اسرائیل کے حوالے سے بڑی طاقتوں کے کردار اور یہودیوں پر مختلف اقوام کے مظالم کو اہمیت دیتا ہے اور مسلمانوں کے حوالے سے ہندوؤں کے ذات پات کے نظام کو۔ لیکن اس کے بعد مذہب جس قوت کی حیثیت سے دنیا میں ظاہر ہوا ہے، خصوصاً ۱۹۸۰ء کے بعد الجزائر میں اسلامک سولیوشن فرنٹ (Islamic Solution Front) کی کامیابی، افغانستان میں روس مخالف مسلمانوں کی کامیابی اور اسی بنیاد پر مسلمانوں کی امداد اور اس کے اثرات کے تحت روس کے ٹوٹنے کے عمل سے وہ آگاہ نہیں ہے، ورنہ ان کے

اثرات کی روشنی میں جہاں مغربی طاقتیں اسلام دشمنی میں تواتر اختیار کرتی نظر آتی ہیں، وہاں مغربی مفکرین مذہبی رجحان کو اپنے لیے چیلنج محسوس کرتے ہیں۔(۴۹)

ٹائن بی اگرچہ مذہب کے کردار کی وضاحت نہیں کرتا لیکن مغربی مفکرین ٹائن بی کو فلسفی اور فلسفۂ تاریخ کا ماہر ماننے کو تیار نہیں، والش (walsh) جیسے فلسفی اُس کے طریقہ کار کو 'مذہبی' اور ''غیر سائنسی'' قرار دیتے ہیں اور اسے ایک صوفی سمجھتے ہیں(۵۰) جبکہ ابن خلدون پر ایسا کوئی اعتراض نہیں ہے اُسے ایک بہترین ماہر معاشرتی علوم کی حیثیت سے دیکھا جاتا ہے۔

حاصلِ بحث

ابن خلدون نے فکر جدید کو نئی جہت، طریقہ کار اور علوم و فکر سے روشناس کرایا ہے۔ جدید فکر جن بنیادوں پر استوار ہے وہ ابن خلدون کی فکر میں بدرجہ اتم موجود تھیں۔ اُس کا طریقہ کار سائنسی اور بڑی حد تک تاریخ کو موضوعیت کی طرف مائل کرنے پر مبنی تھا۔ مشاہداتی اور قیاسی طریقوں سے اُس نے اپنے نظریات مرتب کیے۔

اُس کے طریقہ اور فکر کو جدید علوم کے لیے اوّلیت تو حاصل ہے ہی، اگر ہم اُس کے بعد کے ادوار میں جدید مغرب میں علمی اور سائنسی ارتقاء کا جائزہ لیں، تو اُس کے اثرات ناگزیر ہیں۔ فکر میکاولی اُس کے اثرات کی واضح نشاندہی کرتی ہے لیکن اُنیسویں صدی سے ابن خلدون کے اثرات نمایاں ہونے لگتے ہیں اور ٹائن بی تک یہ اتنے واضح ہیں کہ ٹائن بی اُس کے کام کو لاثانی سمجھتا ہے اور اُس کی شرح کرتا نظر آتا ہے یہاں تک کہ ٹائن بی پر جو اعتراضات کیے جاتے ہیں، ابن خلدون کے نظریات اُن سے بھی آزاد ہیں۔ اسی طرح ابن خلدون کے نظریات جدید فکری نظام، طریقہ کار اور نظریات پر نہ صرف اوّلیت رکھتے ہیں بلکہ اُن پر گہرا اثر بھی رکھتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ دیکھئے: Robert Irwin, 'Toynbee and Ibn Khaldun' , Middle Eastern Studies, Vol. 33, No. 3 July 1997, pp. 401-421; Mhammad Abdullah Enan, Ibn Khaldoon,His Life & Work, Lahore, 1975

۲۔ تفصیل کے لئے دیکھئے مولوی محمد یحییٰ، دہلی: تاریخ مغربی یورپ، سن ندارد۔

۳۔ ابوالحسن علی ندوی، انسانی دنیا پر مسلمانوں کے عروج وزوال کے اثرات، کراچی، ۱۹۷۶۔

۴۔ Hajime Nakamura, A Comparative History of Ideas, Sydney and Henley, nd, p. 476.

۵۔ تفصیل کے لئے دیکھئے آلیور تھیچر وفرڈیننڈ شول، تاریخ یورپ، مترجم مولوی عبدالماجد ونواب حیدر یار جنگ، لاہور، ۲۰۰۳۔

۶۔ جے ڈی برنال، سائنس تاریخ کے آئینے میں، مترجم منیر احمد خان، سجاد حارث، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، ۱۹۹۷ء۔

۷۔ ایضاً، ص ۳۱۳۔۴۱۲

۸۔ Hajime Nakamura, pp. 511-560.

۹۔ تفصیل کے لئے دیکھئے ابن خلدون؛ مقدمہ، مترجم مولانا سعادت حسن خان، کراچی، ۱۹۷۶

۱۰۔ ڈی۔ بوئیر، تاریخ فلسفہ اسلام، مترجم عابد حسین، دہلی، ۱۹۲۷ء، ص ۱۷۷۔

۱۱۔ بحوالہ: Mhammad Abdullah Enan, Ibn Khaldoon, His Life & Work, Lahore, 1975, p. 159

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۵۸

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۵۶

۱۴۔ Arnold Toynbee, A Study of History, Vol. I, Oxford, 9, p. 468, fn.

۱۵۔ محمد شفیق بھٹی، تہذیبوں کا ارتقاء اور معاشرے میں فرد کا کردار: ابن خلدون اور ٹائن بی کے نظریات کا موازنہ، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے تاریخ، ملتان: بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ص ۲۴-۲۷۔

۱۶۔ محمد سلفی جمعہ، تاریخ فلاسفۃ الاسلام، کراچی، ۱۹۶۴، ص ۲۲۴۔

۱۷۔ Charles Issawi, An Arab Philsophy of History, London, 1950, p. 14.

۱۸۔ سارٹن بحوالہ عبداللہ عنان، ص ۱۶۰

۱۹۔ Robert Flint, History of the Philosophy of History, Edinburgh, 1893, p. 86

۲۰۔ تفصیل کیلئے دیکھئے:

Brinton and Christopher, Civilization in the West, New Jersey, n.d.

۲۱۔ تفصیل کے لئے دیکھئے:

Hajime Nakamura, A Comparative History of Ideas, Sydney and Henley, nd

۲۲۔ Muhammad Shafique, British Historiography of Muslim India, 1800-1857, unpublished Ph.D. thesis, Deptt. of History, Bahauddin Zakariay University Multan, 2005.

۲۳۔ تفصیل کے لئے دیکھئے:

Michel Foucault, The Order of things and Archaeology of Human Sciences, New York, 1973. p. 319

۲۴۔ Hegal, Philosophy of History, New York, 1956.

۲۵۔ تفصیل کے لئے دیکھئے: روسو، سوشل کنٹریکٹ، مشمولہ یورپی دنیا کی عظیم کتابیں (انگریزی) جلد ۳۶ لندن، ۱۹۵۲ء۔

۲۶۔ A.J. Toynbee, Civilization on Trail, London, 1948. دیکھئے: اور سپینگلر، زوالِ مغرب، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵۔

۲۷۔ یہ اعتراضات عمومی طور پر تمام مستشرقین نے اُٹھائے ہیں اور بار بار دہرائے گئے ہیں۔

۲۸۔ اس طرح کے الفاظ اور مفاہیم قرآنِ پاک میں جا بجا موجود ہیں۔

۲۹۔ تفصیل کے لئے دیکھئے: پروفیسر رشید احمد مسلمانوں کے سیاسی افکار، لاہور، ۱۹۸۵ء

۳۰۔ عبداللہ عنان، ۱۶۸۔۱۸۲

۳۱۔ ضیاالدین برنی، فتاویٰ جہاں داری، لاہور، ۱۹۶۰ء۔

۳۲۔ عبداللہ عنان، ایضاً

۳۳۔ Robert Irwin,

۳۴۔ ایضاً

۳۵۔ A.J. Toynbee, Experiences, London, 1969, pp. 15-65; Acquaintances, London 1967, 39-69.

۳۶۔ سپینگلر، زوالِ مغرب، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵

۳۷۔ Toynbee, A Study of History, Vol. III, p. 322

۳۸۔ ایضاً، ص ۲۹

۳۹۔ ایضاً، جلد اوّل، ص ۲۶۳۔۳۲۸

۴۰۔ ایضاً، جلد سوم، ص ۳۲۲

۴۱۔ تفصیل کے لیے دیکھئے محمد شفیق، تہذیبوں کا ارتقاء اور معاشرے میں فرد کا کردار: ابن خلدون اور ٹائن بی کے نظریات کا موازنہ، ایم۔اے مقالہ شعبہ تاریخ، ۱۹۹۳ء۔

۴۲۔ ایضاً، جلد گیارہ

۴۳۔ ایضاً

۴۴۔ ٹائن بی، مطالعہ تاریخ، مترجم غلام رسول مہر، لاہور، ۱۹۶۴ء۔

۴۵۔ ٹائن بی، مطالعہ تاریخ، مترجم، جلد اوّل، ۲۴۲، ۳۸۷، ۵۳۱، ابن خلدون؛ مقدمہ، مترجم مولانا سعادت حسن خان، کراچی، ۱۹۷۶ء، ۱۴۵۔۱۷۳

۴۶۔ تفصیل کے لیے دیکھئے، شاہ ولی اللہ، فیوض الحرمین، مترجم محمد سرور ملتان، سن ندارد، ۲۵؛ ازالۃ الخفا، مترجم عبدالشکور فاروقی، کراچی، سن ندارد، ۲۸؛ حجۃ اللہ البالغہ، مترجم مولانا منظور الوجیدی، لاہور، سن ندارد، ۱۱۰۔۱۱۱

۴۷۔ نظم علوم کی تحریک، دورِ عقلیت کا ایک منطقی حاصل تھا تجزیے کے لیے اگر مختلف مسائل کیلئے مختلف آلات ضروری ہیں تو ان کو علیحدہ نظم کی حیثیت دینا بھی ضروری تھا تفصیل کے لیے دیکھئے:

Arthur Marwick, The New Nature of History, Wales 2001.

۴۸۔ تفصیل کے لیے دیکھئے، ٹائن بی. Industrial Revolution, London, 1968.

۴۹۔ امریکہ میں ورلڈ ٹریڈ سنٹر کی تباہی کے بعد مسلمانوں کے خلاف مغرب کی محاذ آرائی عروج پہ نظر آتی ہے، مسلم ممالک میں اسلام پسند سیاسی طاقتوں کے خلاف مسلسل پروپیگنڈہ اور مسلم ممالک کے خلاف کارروائیاں اسی رجحان کی نشاندہی کرتی ہیں، اِس رجحان کا ایک نتیجہ اسلام کو متحارب تہذیب اور دہشت گرد ملت کے طور پر پیش کیا جانا بھی ہے۔

۵۰۔ W. H. Wash, Philsophy of History, New York, 1968, pp. 160-172

طنز ومزاح کی نثری روایت اور ترقی پسند مصنّفین

ڈاکٹر عظمیٰ فرمان فاروقی*

Abstract:

Progressive literary movement used the satire & humour as a tool in literature in order to bring reforms in the society. In this article an attempt has been made to review the tradition of humour and satire in Urdu Literature and to determine the contribution and impact of Progressive Movement in using social satire and irony .

نثر اگرچہ ادب کا حصہ ہے تاہم اس کے تقاضے اور بنیادی صفات شاعری سے مختلف ہیں۔ یہ تقاضے اس قدر مختلف ہیں کہ بعض اوقات جو باتیں شاعری میں حسن کا درجہ رکھتی ہیں نثر نگاری میں عیب بھی سمجھی جاسکتی ہیں۔ مثال کے طور پر شاعری کے بنیادی عناصر جذبہ اور تخیل ہیں۔ نثر میں بھی جذبے اور تخیل سے کام لیا جاتا ہے لیکن بہت کم۔ نثر میں عقل اور منطق سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ شاعری کی جذباتیت (sentimentality) نثر میں عیب قرار پاتی ہے۔ شاعری کا کام اگر دل کو متاثر کرنا سمجھا جاتا ہے تو نثر کا کام ذہن کو تسخیر کرنا ہے۔ نثر میں الفاظ کے حسن وشوکت سے زیادہ متن کو اہمیت حاصل ہے۔ اس کو یوں دیکھا جاسکتا ہے کہ دنیا کے تمام ادبیات میں شاعری نثر سے پہلے بحیثیت ادب وجود میں آئی کیونکہ شاعری جذبے کا اظہار ہے۔ حیرت، غم، خوشی، غصہ، خوف بنیادی جذبات ہیں جو انسان کو ابتدائی قبائلی زندگی سے متاثر کررہے ہیں۔ اس کے برعکس نثر اس وقت وجود میں آئی جب معاشرہ سماجی اور ارتقائی منزلیں طے کر چکا اور اسے انفرادی اظہار کے بجائے سماجی اور اخلاقی تفہیم کی ضرورت پیش آئی، لیکن شاعری کے مقدم ہونے کی وجہ سے یہی ہوتا رہا ہے کہ نثر پہلے پہل شاعری کا سہارا ضرور لیتی ہے۔ گویا شاعری کی انگلی پکڑ کر چلنا سیکھتی ہے مگر رفتہ رفتہ تمدن ومعاشرے کے ارتقاء اور سماجی اداروں کے زیادہ پیچیدہ عمل کی وجہ سے نثر اپنی مستقل حیثیت قائم کرلیتی ہے۔ غالب، حالی اور سرسید کی نثر اگرچہ فسانہ عجائب کی نثر کے مقابلے میں پھیکی نظر آتی ہے یعنی اس میں قافیہ، سجع اور مبالغہ کا چٹخارہ نہیں ہے لیکن دراصل یہی وصف غالب، سرسید اور حالی کی نثر

* اُستاد شعبہ اُردو، کراچی یونیورسٹی، کراچی

کو ترقی یافتہ نثر بناتے ہیں اوران بزرگوں کے یہاں نثر اپنی علیحدہ اقلیم قائم کرتی نظر آتی ہے۔آج اردو نثر نے اپنی علیحدہ حیثیت مستحکم کر لی ہے بلکہ اس کے اثرات شاعری پر پڑنے لگے ہیں۔

ادبی نثر شاعری سے علیحدہ ضرور ہے لیکن بنیادی تخلیقی اوصاف سے جدا بھی نہیں اور یہی تخلیقی اوصاف کسی نثر پارے کو ادب پارہ بناتے ہیں۔گویا ادبی نثر میں خواہ وہ انسانوی ادب ہو یا غیر انسانوی ادب، وہ خصوصیات موجود ہونا ضروری ہیں جن کو ہم تخلیقی ذہن کا عکس کہتے ہیں۔طنز ومزاح یا ظرافت دراصل اسی تخلیقی ذہن کی ایک صلاحیت ہے جو ادب کا حصہ بن جاتی ہے اس میں نثر یا نظم کی حد بندی نہیں ہے۔طنز ومزاح اظہارِ بیاں کا، فکر اور سوچ کا جزو ہے جس کی نثر اور شاعری دونوں میں عمدہ مثالیں موجود ہیں۔

جعفر زٹلی سے لے کر اکبر الٰہ آبادی تک اور پھر آج تک کئی شاعر ایسے ہیں جن کے کلام کی غالب خصوصیت طنز نگاری ہے۔جن شعراء کے ہاں طنز نگاری غالب خصوصیت نہیں ہے مثلاً غالب یا میر ان کے ہاں بھی اعلیٰ درجے کے طنزیہ اشعار موجود ہیں یہی حال نثر کا ہے۔نثر نگاروں میں ہمیں ایسے ادیب بھی ملتے ہیں جن کے ہاں طنز یا مزاح ایک غالب خصوصیت ہے اور ایسے سنجیدہ لکھنے والے بھی ہیں جن کی شہرت ان کے سنجیدہ خیالات کی وجہ سے ہے لیکن ان کے ہاں طنز کی بڑی اچھی مثالیں موجود ہیں۔اس کی سب سے اہم مثال سرسید احمد خان کی ہے۔سرسید کی نثر کی بنیادی خصوصیت سنجیدگی ہے لیکن انکی ایسی تحریریں بھی ہیں جو اہم طنزیہ حیثیت رکھتی ہیں۔

اُردو ادب میں ابتدا سے طنز ومزاح کی مثالیں ملتی ہیں۔داستانوں اور قصہ کہانیوں میں کئی ایسے مزاحیہ کردار ہیں جو نسل در نسل ایک روایت کی صورت میں منتقل ہو رہے ہیں مثال کے طور پر شیخ چلی یا ملا نصیرالدّین یا عمرو عیار کا کردار، ایسے کردار ہیں جن کے ساتھ مزاح کی روایت بھی وابستہ ہے۔طلسم ہوش ربا، فسانہ عجائب، رانی کیتکی، تو تا کہانی وغیرہ سب ہی داستانوں میں طنز ومزاح کے عناصر موجود ہیں جدید دور کے نقطۂ آغاز پر ناول اور داستان کی درمیانی کڑی، رتن ناتھ سرشار کے ناول، ''فسانہ آزاد''، کی صورت میں ملتی ہے۔اس ناول میں سنجیدہ مباحث بھی ہیں لیکن ظریفانہ مرقع نگاری اس کی جان ہے۔اس نے اُردو ادب کو خوجی جیسا لافانی کردار بھی دیا۔'فسانۂ آزاد' سے پہلے غالب کے خطوط کو وہ مقام حاصل ہے جہاں نہ صرف موجودہ نثر کی بنیادیں استوار ہوتی نظر آتی ہیں بلکہ اس کے ساتھ طنز ومزاح کی بھی ایک بلند کیفیت نظر آتی ہے۔ایسی بلند کیفیت جس کے نمونے آج تک شاذ ونادر ہی ملتے ہیں۔

غالب کے بعد سرسیّد، نذیر احمد دہلوی، اودھ پنچ اخبار کے مصنّفین، سرشار اور ان کے بعد فرحت اللہ بیگ، محفوظ بدایوانی، سلطان حیدر جوش، عظیم بیگ چغتائی، سجاد حیدر یلدرم، خواجہ حسن نظامی، شوکت تھانوی، ملا رموزی سے ہوتی ہوئی اُردو نثر کی طنز ومزاح کی روایت بالآخر پطرس، رشید احمد صدیقی، امتیاز علی تاج، شفیق الرحمٰن، کرشن چندر،

ابن انشاء، کرنل محمد خان کنہیالال کپور، محمد خالد اختر اور مشتاق احمد یوسفی تک پہنچی۔ ان سب مزاح نگاروں کے مطالعے سے یونانیوں کے اس خیال کی توثیق ہوتی ہے کہ ٹریجڈی اور کامیڈی ایک ہی حقیقت کے دو روپ ہیں۔

''کامیڈی کا مقصد انسانوں کو اس سے برتر دکھانا ہے۔ جیسا کہ وہ آج کل ہیں اور ٹریجڈی کا مقصد ان کو بہتر دکھانا ہے۔''(۱)

طنز ومزاح کا مطالعہ دراصل انتہائی سنجیدگی کا متقاضی ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ طنز ومزاح کا مقصد تفنن طبع ہے لیکن یہ ضروری نہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ مزاح کا رشتہ اگر طنز سے، جو انتہائی سنجیدہ عمل ہے، کاٹ دیا جائے تو اعلیٰ معیار برقرار رکھنا تقریباً ناممکن ہو جاتا ہے اس اعلیٰ معیار پر پطرس بخاری کے علاوہ شاید ہی کوئی اور ہو جو پورا اتر سکے۔ گویا اعلیٰ درجہ کا مزاح عموماً طنز سے جڑا ہوتا ہے اور یوں مقصدیت سے بھی اس کا رشتہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔

نذیر احمد ہوں، سرشار ہوں یا اکبر الہ آبادی، ابتدا سے ہی طنز ومزاح یا ظرافت میں مقصدیت کی جھلک موجود رہی ہے بلکہ جیسا کہ خود اکبر نے کہا کہ 'شاہد معنی نے پہنا ہے ظرافت کا لباس' گویا طنز ومزاح خصوصاً طنز نگاری ہمیشہ سے سماجی تنقید کا حربہ رہی اور ذہنی وتہذیبی ترقی کا ذریعہ بھی بنی۔ اس جگہ طنز اور مزاح کا فرق واضح کر دینا بھی ضروری ہے۔ مزاح تو لازمی طور پر ظرافت کا جزو ہے لیکن طنز ایک سنجیدہ عمل ہے جو ظرافت کے بغیر بھی اپنا وجود رکھتا ہے۔ اردو ادب کے کئی لکھنے والے ایسے ہیں جن کے ہاں طنز کے تو بڑے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ لیکن وہ ظرافت نگاروں میں شمار نہیں کیے جا سکتے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو طنز کا دائرہ نسبتاً وسیع ہو جاتا ہے۔

بیسوی صدی کا طنزیہ اور مزاحیہ اردو ادب، اس سے پہلے کی اردو میں ظریفانہ کاوشوں سے بھی مستفید ہوا ہے۔ اس کے ساتھ دنیا کے ادبیات میں اظہار خیال اور بیان کے اعتبار سے جو اضافہ ہوا ہے، اس کا بھی اردو کے طنز اور مزاحیہ ادب پر خاصہ اثر نظر آتا ہے۔ اس صدی کی ابتدا میں ہی عالمی اور مقامی، سیاسی، سماجی سطح پر زبردست تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ان تبدیلیوں سے اردو ادب بھی متاثر ہوا اس دور میں ادبی سطح پر جو سب سے بڑی ترقی پسند تحریک کی صورت میں تھی۔

۱۹۳۶ء میں شروع ہونے والی ترقی پسند تحریک اگرچہ کئی نشیب وفراز سے گزری تاہم یہ حقیقت ہے کہ اپنے ابتدائی عہد میں ہی اسے بے پناہ مقبولیت ملی۔ اس تحریک سے وابستہ ادیبوں نے طبقاتی کشمکش، معاشی جدوجہد، دولت کی غیر منصفانہ تقسیم، منافقت اور عدم مساوات کو موضوع بنایا۔ یہ تحریک دراصل اپنے عہد کے ذہنی انتشار، تنگ نظری اور عدم مساوات کے خلاف ایک ردِعمل تھا اور اسی لئے اس تحریک سے وابستہ ادیبوں نے خاص طور پر طنز نگاری کو شعار بنایا بلکہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند لکھنے والوں نے طنز ومزاح کے بعض سماجی اہداف بھی مقرر کر دیے۔

اس کی اولین مثال پریم چند ہو سکتے ہیں۔ پریم چند کے ابتدائی افسانوں میں بھی طنز کی کچھ نہ کچھ جھلک ملتی ہے تاہم ترقی پسند تحریک کی طرف مائل ہونے کے بعد ان کی تحریروں میں طنز اور اسکے متعین سماجی اہداف دیکھے جاسکتے ہیں۔ ''کفن'' جو اردو افسانے میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے طنزیہ افسانہ ہے۔ پریم چند کے فن کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کے طنز کا نشانہ کردار نہیں بنتے بلکہ معاشرہ بنتا ہے جو ایسے کرداروں کو پیدا کرتا ہے ''کفن'' کے کردار، جو بیوی کی آخری رسومات کے لئے جمع کی گئی رقم کی شراب پی جاتے ہیں، وہ اس معاشرے کے نمائندے ہیں جس میں منافقت مفت خوری اور ظلم عروج پر ہیں۔ طنز نگاری کی یہی وہ روایت ہے جسے بعد میں آنے والوں نے آگے بڑھایا۔

اختر حسین رائے پوری کے افسانوں میں بھی اس طنز کی جھلک ملتی ہے۔ علی عباس حسینی نے پریم چند کی طرح دیہات کی تصویر کشی کی اور وہاں کے ماحول کی ناہمواریوں کو اپنے طنز کا ہدف بنایا۔ احمد علی کو ''انگارے'' سے شہرت ملی جس کے بعد جلد ہی ان کے افسانوں کا مجموعہ ''شعلے'' بھی سامنے آ گیا: ''احمد علی نے ان افسانوں میں مٹتی ہوئی تہذیب پر جرأت و بیبا کی سے طنز کیا ہے۔''(۲)

حیات اللہ انصاری نے بھی اپنے افسانوں میں طنز کا حربہ استعمال کیا اور کہیں کہیں مزاح سے بھی کام لیا۔ کرشن چند کے افسانوں میں بھی طنز و مزاح کی جھلک ملتی ہے۔ 'گواہ'، 'تھالی کا بینگن'، 'شیطان کا استعفٰی'، 'پرانے خدا'، 'ان داتا' جیسے کئی افسانے طنزیہ انداز رکھتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے ایسے مضامین بھی لکھے جو طنز و مزاح پر مبنی ہیں۔ افسانہ نگاری سے قطع نظر ان کی ظریفانہ نثر پر نظر ڈالی جائے تو ان کا پہلا مجموعہ ''ہوائی قلعے'' جو ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا، ظریفانہ مضامین پر ہی مبنی ہے یوں ''ان کی ادبی زندگی کا آغاز ظریفانہ مضامین سے ہوتا ہے۔''(۳)

اس کے بعد انہوں نے بے شمار طنزیہ و مزاحیہ مضامین لکھے 'فلمی قاعدہ'، 'ایک گدھے کی سرگزشت'، 'گدھے کی واپسی' وغیرہ ان کی ظریفانہ تصانیف ہیں۔ کرشن چندر کو خوبصورت نقش نگاری کا جو سلیقہ ہے اور حقیقت کے ساتھ خیال آفرینی آمیز کرنے کی جو صلاحیت ہے وہ ان کے طنزیہ اور مزاحیہ مضامین میں بھی ظاہر ہوتی ہے مثال کے طور پر 'اخباری جوتشی' میں لکھتے ہیں:

> ''چھٹی ریس میں ہندوستان اور پاکستان بہت اچھے گھوڑے ہیں بہتر یہ ہوگا کہ ہندو ہندوستان کھیلیں اور مسلمان پاکستان لیکن یہ دونوں گھوڑے ہارنے والے ہیں۔ اس ریس میں ساتویں نمبر کا جو گھوڑا دوڑ رہا ہے اس کا نام ہے ماونٹ بیٹن بس یہی گھوڑا جیتے گا۔''(۴)

کرشن چند کے طنز کا ہدف بھی دیگر ترقی پسند مصنّفین کی طرح معاشرتی ناہمواریاں اور منافقانہ رویے ہیں

ابتدائی مضامین میں ان کے ہاں طنز کا رنگ مزاح کے مقابلے میں ہلکا ہے لیکن وقت کے ساتھ طنز غالب آتا گیا اور بعض مضامین تو ایسے ہیں جنہیں خالص طنز کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔

سعادت حسن منٹو کی تحریروں میں طنز ایک بنیادی وصف رکھتا ہے۔ان کے افسانے، ڈرامے، خاکے 'گنجے فرشتے' اور 'لاؤڈ اسپیکر' ہر جگہ ہمیں طنز کی وافر مقدار ملتی ہے۔افسانوں میں خصوصاً وہ افسانے جو فسادات اور تقسیم کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں، طنز سے بھرپور ہیں۔ان کا طنز بڑی حد تک انہی خطوط پر استوار ہے جن کی طرف ترقی پسند تحریک نے توجہ مبذول کرائی۔ جہاں انہوں نے ایسے افراد وطبقات کے خلاف قلم اٹھایا جو معاشرتی ناانصافیوں کے ذمہ دار ہیں۔وہاں ایسے افراد کو بھی موضوع بنایا جن کا ظاہر اور باطن ایک سا نہیں۔ پاکستان میں 'شہید سازی' کی صورتحال دیکھئے:

> ''آجکل میں ایک بہت بڑی عمارت بنوا رہا ہوں۔ٹھیکہ میری ہی کمپنی کے پاس ہے۔دو لاکھ کا ہے۔اس میں سے پچھتر ہزار تو میں صاف اپنی جیب میں ڈال لوں گا۔بیمہ بھی کرا لیا ہے۔میرا اندازہ ہے کہ جب تیسری منزل کھڑی کی جائے گی تو ساری بلڈنگ دھڑام گر پڑے گی کیونکہ مسالا ہی میں نے ایسا لگوایا ہے۔اس وقت تین سو مزدور کام پر لگے ہوں گے۔خدا کے گھر سے مجھے پوری امید ہے کہ یہ سب کے سب شہید ہو جائینگے لیکن اگر کوئی بچ گیا تو اس کا یہ مطلب ہوگا کہ پرلے درجے کا گنہگار ہے، جس کی شہادت اللہ تبارک وتعالیٰ کو منظور نہیں۔''(۵)

افسانے 'اللہ کا بڑا فضل ہے' میں منٹو کا طنزیہ لہجہ دیکھئے:

> ''اللہ کا بڑا فضل ہے صاحبان، کوئی شاعر دیکھنے میں آتا ہے نہ موسیقار۔۔۔۔۔۔ لاکھ لاکھ شکر ہے پروردگار کا اب ہم پر ملاّوں کی حکومت ہے۔۔۔۔موسیقی کی خرافات بھی ختم ہو چکی ہے۔۔۔۔۔سچ پوچھیے تو اب وہ خوفناک حس ہی مٹ چکی ہے جسے طلبِ حسن کہتے ہیں۔''(۶)

اُردو افسانہ نگاروں میں شاید سب سے زیادہ منٹو نے ہی انسانی نفسیات کی نیرنگیوں کو اپنے افسانے میں پیش کیا ہے۔وہ ایسے کرداروں کو منتخب کرتے ہیں جنہیں سماج میں معیوب سمجھا جاتا ہے۔اور پھر ان کرداروں کے باطن سے کوئی خیر، اچھائی، اجالے کا پہلو نکال لیتے ہیں اس کی مثال ان کے افسانے 'ہتک'، 'موذیل'، 'بابو'، 'گوپی ناتھ'، 'ممی' وغیرہ ہیں انسانی نفسیات سے منٹو کو غیر معمولی دلچسپی ہے اور اسی لئے منٹو کے طنز میں ایک اور جہت ابھرتی ہے اور وہ یہ کہ منٹو صرف معاشرے کی برائیوں کو طنز کا نشانہ نہیں بناتے بلکہ انسانی فطرت کی مختلف اور متغیر کیفیتیں بھی انہیں طنز کا سامان فراہم کرتی ہیں۔

منٹو کی طرح عصمت چغتائی کا بھی ایک نمائندہ موضوع جنس رہا ہے اور طنز عصمت کے اسلوب کا بھی اہم

جزو ہے تاہم عصمت کا طنز دیگر مصنّفین سے کئی اعتبار سے مختلف اور ممتاز ہے۔عصمت کی بے باکی نے ان کے طنز کو دو دھاری تلوار بنا دیا ہے۔اس پر ان کی زبان دانی اور باغیانہ سوچ سونے پر سہاگہ ہے یوں ان سب چیزوں کے امتزاج سے عصمت کا طنزیہ لہجہ بنتا ہے جو ان کے افسانوں، ناولوں اور 'دوزخی' جیسے خاکے میں نظر آتا ہے۔سامراجی قوتوں پر عصمت کا طنز ملاحظہ کیجیے:

''انگریزی زبان میں یس، نو، ڈیم فول، سوائین کے سوا اور ہے کیا؟ حاکموں کا ان چند لفظوں میں ہی کام نکل جاتا ہے۔''(۷)

ایک عمر رسیدہ طوائف کی تصویر عصمت اپنے مخصوص انداز میں یوں کھینچتی ہیں۔

''کم بخت کو یہ بھی سوچنے کی فرصت نہیں کہ تنگ کپڑے پہننے کے دن کبھی کے جا چکے ہیں۔خمیری آٹے کو تسموں سے کسنے سے نہایت ناہموار سطح ہو جاتی ہے۔''(۸)

احمد ندیم قاسمی کے ترقی پسند افسانوں کا ماحول پنجاب کا دیہی ماحول ہے۔'میرا دیس'، 'نیم وادریچے'، 'الحمداللہ'، 'مامتا'، جیسے افسانوں میں احمد ندیم قاسمی نے سماج پر گہرے طنز کئے ہیں۔سجاد ظہیر، قاضی عبدالغفار، عزیز احمد، رامانند ساگر، فکر تونسوی، ابراہیم جلیس کے یہاں بھی طبقاتی کشمکش، معاشی بدحالی اور زندگی کی تلخ حقیقتوں کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

ابن انشاء اگر چہ ترقی پسند ہیں تاہم ان کی ظرافت کا انداز دیگر ترقی پسند مصنفین سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ ان کی تحریروں میں طنز بہت ہلکا اور مزاح غالب ہے۔پطرس کے بعد بے ساختہ مزاح کہیں ملتا ہے تو ابن انشاء کے ہاں۔ان کے طرز اظہار کے دلنشینی ہی ان کو مزاح نگاروں میں اہم مقام دلانے کیلئے کافی ہے۔انشاء جی کی ذکاوت، ذہانت، اور خاص زاویہءنظر سے دیکھنے کی صلاحیت ان کے مضامین، سفرنامے، کالم، غرض ہر جگہ نظر آتی ہے۔تاہم ان کی ترقی پسندانہ فکر بھی اکثر جھلک ہی جاتی ہے۔ایک مثال دیکھیے۔اپنے چین کے سفرنامے میں لکھتے ہیں کہ

''ماوزے تنگ اور اس کے ساتھیوں کو جو عمر کے آخری مراحل میں ہیں اتنے کشٹ اٹھانے کی ضرورت نہ تھی۔مزے سے سوئٹزرلینڈ کے بنکوں میں موٹی موٹی رقمیں جمع کرا کے عیش کرتے۔جائیدادیں بناتے اور جب کبھی عوام کی طرف سے کوئی خطرہ پیدا ہوتا تو سات سمندر پار سے خدائی فوجداروں کو بلاتے کہ آؤ، فوجی اڈّے بناؤ اور اپنے وفاداروں کی پشت پناہی کا حق ادا کرو۔کچھ خود کھاؤ۔کچھ ہمیں کھلاؤ۔''(۹)

کنہیالال کپور، ترقی پسند تحریک کے نامور طنز نگار ہیں۔بڑی بات یہ ہے کہ وہ خود بھی ترقی پسند فکر رکھتے

ہیں، اور خود ترقی پسند فکر بھی ان کے نشانے پر آتی ہے۔ ادب میں جو تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں اس کو کنہیالال کپور نے نشانہ بنایا ہے۔ اس کے ساتھ ترقی پسند تحریک میں جو ناہمواری یا کجی تھی کنہیالال کپور نے اس کی طرف بھی توجہ دلائی ۔ان کا مشہور مضمون ''کامریڈ شیخ چلی'' اشتراکیوں پر طنز ہے۔ ''کافی ہاوس'' میں اشتراکیوں کے ساتھ ادیبوں کو بھی طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ کنہیالال کپور فسادات کے بعد پاکستان سے ہندوستان پہنچے تو ان سب باتوں کا تذکرہ بھی انہوں نے اپنی تحریروں میں کیا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ان ساری تلخیوں کے باوجود ان کے ہاں ایک بے تعصبی موجود ہے۔ ''برج بانو'' میں، ہندوستان میں ۱۹۴۷ء کے بعد اردو کے ساتھ جو ناز یبا سلوک کیا گیا اسے طنزیہ انداز میں بیان کیا گیا ہے، اپنے زمانے کی تہذیبی، لسانی اور سیاسی صورت حال بھی اکثر کپور کے طنز کا نشانہ بنی ہے۔ یہ نمونہ دیکھئے:

> ''ایک عام ہندوستانی اپنے تمام آلام ومصائب کا ذمہ دار دو، اور صرف دو چیزوں کو ٹھہراتا ہے۔ یعنی انگریز اور قسمت۔''(۱۰)

محمد خالد اختر بھی ترقی پسند تحریک کے ہمنوا کہے جا سکتے ہیں لیکن ان کا انداز تحریر سب سے جدا ہے۔ محمد خالد اختر نے کئی اصناف میں لکھا لیکن ہر جگہ ان کی تحریر میں طنز کی کاٹ اور مزاح کی شگفتگی ملتی ہے خاص طور پیروڈی یا تحریف میں وہ اپنے طنز کا کمال دکھاتے ہیں۔ ''چچا سام کے نام آخری خط'' میں جو منٹو کے معروف خط کی پیروڈی ہے ، لکھتے ہیں

> ''میرے غریب ملک میں سچ مانیے خدا اور اس کے رسول کے بعد جس قدر عقیدت مندی سے آپ کا نام لیا جاتا ہے کسی اور کا نہیں لیا جاتا۔ ہماری مسجدوں میں فقیہہ اور ملّا، اخباروں کے ایڈیٹر، اور مسلم لیگ کے لیڈر اب بھی اکثر خدا اور اس کے رسول کے نام کو زبان پر لاتے رہتے ہیں لیکن ان کے دلوں میں جھانک کر دیکھئے تو ڈالر کھنکتے سنائی دیں گے۔''(۱۱)

ان کی تحریر کی سب سے بڑی خصوصیت ان کی قوت متخیلہ ہے۔ طنز ومزاح میں بھی ان کے ہاں fantasy کا انداز نظر آتا ہے جس کی مدد سے وہ اشیاء کو نئی صورت دے دیتے ہیں۔ 'چاکیواڑہ میں وصال' اس کی مثال ہے۔ 'مکاتیب خضر'، 'بیس سو گیارہ' اور دو سفر ان کی مشہور تصانیف ہیں۔ انہوں نے طنز ومزاح کو ایک نئی جہت عطا کی اور 'چچا عبدالباقی' جیسا کردار بھی دیا۔

مجموعی طور پر ہم دیکھتے ہیں کہ ترقی پسند لکھنے والوں کے ہاں عموماً طنز، مزاح پر غالب رہتا ہے لیکن ان میں ابن انشاء جیسے خالص مزاح نگار، خالد اختر جیسے قوت متخیلہ کے حامل مصنف اور کنہیا لال کپور جیسے معروضیت رکھنے والے طنز نگار بھی ہیں۔ بیشتر ترقی پسند مصنّفین زندگی کے بارے میں ایک نقطہء نظر رکھتے ہیں ان کا طنز ومزاح

دراصل ان کے انداز نظر کی توضیح ہے۔ ان ترقی پسند مصنّفین کی وجہ سے نہ صرف طنز ومزاح کو فروغ ملا۔ بلکہ اس کے سماجی اہداف بھی مقرر ہوئے اور بے شمار نئے موضوعات اردو ادب کے ساتھ اردو کے ظریفانہ ادب کا حصہ بنے۔ حقیقت تو یہ ہے ترقی پسند مصنّفین کا بیشتر طنزیہ اور مزاحیہ ادب، ناولوں اور افسانوں میں بکھرا پڑا ہے اس ادب کا مجموعی اور انصاف پسندانہ جائزہ لینے کے لئے ایک مکمل کتاب کی ضرورت ہے۔ تاہم اس مختصر جائزے سے یہ اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند مصنّفین کے تذکرے کے بغیر اُردو ادب میں طنز ومزاح کی تاریخ مرتب نہیں کی جاسکتی۔

حوالہ جات

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر (مترجم) ارسطو، ارسطو سے ایلیٹ تک، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، جون ۱۹۷۷، ص ۹۱

۲۔ انور سدید، اُردو ادب کی تحریکیں، کراچی: انجمن ترقی اُردو، ۱۹۹۱ء، ص ۵۲۳

۳۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، علیگڑھ ۱۹۱۴ء، ص ۱۲

۴۔ کرشن چندر، کرشن چندر کے مزاحیہ افسانے، لاہور، ص ۳۰

۵۔ منٹو، شہید ساز، نمرود کی خدائی، لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۵۰ء، ص ۱۳۹

۶۔ منٹو، اللہ کا بڑا فضل ہے، اوپر نیچے اور درمیان، گوشۂ ادب، لاہور، ص ۲۳۔۲۰

۷۔ عصمت چغتائی، ہندوستان چھوڑ دو، دو ہاتھ، لاہور: شیش محل کتاب گھر، ۱۹۶۶ء، ص ۶۸

۸۔ عصمت چغتائی، پیشہ، ایک بات، لاہور: مکتبہ اُردو، ص ۱۳۱

۹۔ ابنِ انشا، چلتے ہو تو چین کو چلیے، کراچی ۱۹۷۶ء، ص ۲۵

۱۰۔ کنہیّا لال کپور، ایک عام ہندوستانی، لاہور: تیشہ وشیشہ، ۱۹۵۱ء، ص ۵۱

۱۱۔ محمد خالد اختر، چچا سام کے نام آخری خط، کھویا ہوا افق، لاہور: مکتبہ جدید، ص ۸

عابد صدیق کی شعری خصوصیات

عاصمہ رانی*

ڈاکٹر شفیق احمد**

Abstract:

This article deals with Abid Siddique's poetic capabilities. A political, social and ethical scenario is presented in his poetry. His personal behavior, psychology and personality can also be visualised in his verses. He does not directly put forth his ideas and thoughts. Aesthetic talent and poetic sources can be seen in his poetry. His poetry is a study of his personality and society in a creative way. This article presents his poetic characteris tics in detail.

عابد صدیق کا مجموعہ کلام 'پانی میں ماہتاب' ۱۹۸۷ء میں ان کے قیامِ بہاول پور کے زمانے میں شائع ہوا۔ ان کے انتقال کے بعد اُن کے فرزند صفوان محمد چوہان نے کچھ ضروری اور اہم اضافوں کے ساتھ 'پانی میں ماہتاب' کلیات کی صورت میں الحمد پبلی کیشنز لاہور سے ۲۰۰۶ء میں شائع کر دیا۔ عابد صدیق کی شاعری پر جامعہ بہاولپور میں نعیم نبی نے اپنے مقالہ برائے ایم۔اے ''عابد صدیق: شخصیت اور فن'' میں بحث کے لئے بلیغ نکات اٹھائے ہیں۔ ہماری کوشش ہوگی کہ وہ امور زیرِ بحث آئیں، جو کسی وجہ سے پہلے مذکور نہیں ہوئے یا مقالہ کے بعد نیز 'پانی میں ماہتاب' کے پہلے ایڈیشن کے بعد سامنے آئے۔ اسی میں یہ بات واضح کرنے کی ضرورت ہے کہ نعیم نبی کا مقالہ عابد صدیق مرحوم کی وفات سے صرف ایک سال پہلے یعنی ۱۹۹۹ء میں لکھا گیا جس میں عابد صدیق کی غیر مطبوعہ شاعری پر بھی بحث کی گئی ہے۔ بہر حال یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ اُردو کے مشہور نقاد پروفیسر ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے حال ہی میں اُردو غزل کا ایک انتخاب 'انتخابِ زریں' کے حوالے سے مرتب کیا ہے جس میں عابد صدیق کی ایک غزل کو بھی جگہ دی گئی ہے۔(۱) جو لوگ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کو جانتے ہیں انہیں معلوم ہے کہ روایت کے نقوش کے حوالے

* پی ایچ۔ڈی۔سکالر شعبہ اُردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

** اُستاد شعبہ اُردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

سے وہ ایک کڑا معیار رکھتے ہیں۔

۱۹۸۷ء میں چھپنے والے مجموعہ کلام 'پانی میں ماہتاب' اور 'کلیاتِ عابد صدیق' میں سب سے بڑا فرق یہ ہے کہ بعد کی شاعری میں عابد صدیق نے حمد و نعت کی طرف توجہ زیادہ کر دی اور حمد و نعت کے لیے ان کا اسلوب ایسا ہے جو دل سے نکلتا ہے اور دل میں اتر جاتا ہے۔

عابد صدیق کی حمدیہ و نعتیہ شاعری پڑھ کر یوں احساس ہوتا ہے کہ کوئی شخص انتہائی عقیدت سے عشق خدا اور رسولؐ میں ڈوب کر نعت کہہ رہا ہے۔ عابد صدیق نے آزاد نظم کی ہیئت میں بھی نعت کہی لیکن آخر میں وہ پابند حمد و نعت کی طرف متوجہ ہو گئے۔ ۱۹۹۵ء میں کہی گئی حمد کے دو اشعار دیکھئے:

آگ تیری ہے جو بن جاتی ہے گلزارِ خلیل
پار کرتا ہے جو موسیٰ کو وہ جَل تیرا ہے
خاک تیری ہے جو قاروں کو نگل جاتی ہے
اور ہوا عاد کی ، پیغامِ اجل تیرا ہے (۲)

ایک مکمل اور واحد حمد جو انتہائی مشکل اور ثقیل الفاظ میں لکھی گئی ہے اور اس حمد کے تمام اشعار اپنے اندر ایک وسیع معانی و مفہوم رکھتے ہیں۔ تمام اشعار اور الفاظ اللہ تعالیٰ کی ذات و صفات کی کبریائی بیان کر رہے ہیں۔ یہ ایک ایسی حمد ہے جسے پڑھ کر پڑھنے والے کو اپنے ربِ عظیم کا احساس و ادراک ہونے لگتا ہے۔ کمال کی بات یہ ہے کہ عابد صدیق نے اس حمد کو پڑھنے والے کی آسانی کے لیے تمام مشکل الفاظ کی توضیحات بھی ساتھ دی ہیں تاکہ قاری تمام الفاظ کے معانی کو سمجھ لے اور حمد کا حق ادا ہو سکے۔ مثال کے طور پر:

ہے تجلی تری سامانِ وجود
اسم کا تیرے اثر لا محدود
میرا ہر حال ترا حسنِ کرم
یقظہ و صحو ہو یا سکر ہجود (۳)

ان اشعار کے آخری مصرع میں یقظہ، صحو، سکر اور ہجود عام الفاظ کی نسبت مشکل الفاظ ہیں اور مشکل الفاظ کی توضیحات بھی ساتھ دی ہیں۔ مثلاً یقظہ: بیداری کو کہتے ہیں۔ صحو: ہوش و حواس میں ہونا، جس سے آدمی احکامِ شرعیہ کی بجا آوری کا مکلّف ہوتا ہے۔ سکر: ہوش میں نہ ہونا، حالت سکر میں اعمال باطنی (ایمان، یقین، خوف، رجاء وغیرہ) میں انہماک کے سبب بعض اوقات سالک کو اعمالِ ظاہری سے ذہول ہو جاتا ہے۔ اس لیے مجازاً اس حالت کو ہوش میں نہ ہونے سے تعبیر کرتے ہیں۔ ورنہ اعمال ظاہری کی پابندی کسی حالت میں ساقط نہیں ہوتی۔ ہجود: جاگنا اور

سونا، دونوں معنوں میں آتا ہے۔ایسی نیند جس کے دونوں طرف جاگنا ہو۔''(۴)

عابدصدیق نعتیہ شاعری میں اپنا ایک بلند اور منفرد مقام رکھتے ہی ہیں،نعتیہ کلام کے علاوہ اپنی غزلیات اور متفرق اشعار میں بھی حبِ رسول اکرمؐ کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔مثلاً ان کی ایک غزل کا یہ مقطع دیکھئے:

تیرے یہ شعر بہت خوب ہیں مگر عابدؔ
سخن کا حق ہے کہ تو مدحتِ رسولؐ بھی کر (۵)

عابدصدیق عالم دین اور رمز شناسِ حقائق ہیں اس لیے وہ اپنی نعتوں میں اللہ رسولؐ اور امت میں فرق کو واضح کرتے ہیں، عابدصدیق نعت کہنے کو اپنی خوش قسمتی سمجھتے تھے۔اس حوالے سے ان کا یہ اشعار دیکھئے:

کبھی تیری انجمن میں مجھے جا کے نعت کہنا
کبھی تیری انجمن سے مجھے آ کے نعت کہنا
کبھی ہیبت حضوری سے زبان گنگ میری
کبھی نازِ باریابی میں سنا کے نعت کہنا (۶)

ان کی نعت کے چند اور اشعار دیکھیے جو اسی عقیدت کا والہانہ اظہار ہیں:

ہر دعویِ اظہار زِبس عجز بیاں ہے
بے مدحتِ شہؐ لفظ فقط ننگِ زباں ہے
الحمد، مرے شعر کا منصب تری توصیف
والشکر، ترا ذکر مرا محورِ جاں ہے
بے سمت جو ہو سر تو آوارہ خرامی
میرے لیے قبلہ ترے پاؤں کا نشاں ہے
ہے تیری شفاعت سے یہ امید سبھی کو
امت کو تری آتشِ دوزخ سے اماں ہے (۷)

عابدصدیق کی زندگی کے آخری سال انہوں نے نعتیہ کلام زیادہ کہا ہے، وہ اس بات کا بھی اظہار کرتے ہیں کہ وہ جتنی بھی ثناخوانی آقاؐ کریں لیکن ان کی حسرتِ اظہار کم نہیں ہوتی کیوں کہ ثناخوانی رسولؐ میں کہا گیا ایک لفظ بھی رائیگاں نہیں جاتا۔نعت کے یہ چند اشعار دیکھئے:

وہ نعت ہمیشہ رہے روشن سرِ دیواں
جو اسمِ محمدؐ کے اجالے میں رقم ہو
اک عمر ثنا خوانی آقا میں گزاروں
اس پر بھی مری حسرتِ اظہار نہ کم ہو
دل ان کی محبت میں ہو سرشار تو عابدؔ
آہنگ غزل زمزمۂ نعت میں ضم ہو (۸)

عابدصدیق آقائے دوعالم کی بارگاہ میں حاضری کی بھی شدید خواہش رکھتے ہیں اور کہتے ہیں:

عابد کوئی لے جائے وہاں تجھ کو اُڑا کے
وہ پوچھ رہے ہیں ، مرا دیوانہ کہاں ہے (۹)

عابدصدیق کے کلام میں زیادہ نعتیں نہیں ہیں لیکن جو ہیں وہ ہر طرح کے معیار پر پوری اترتی ہیں۔ عابدصدیق کی شاعری کے دو مجموعے شائع ہوئے جن کے نام ایک ہی ہیں یعنی 'پانی میں ماہتاب' فرق صرف یہ ہے کہ پہلا مجموعہ ۱۹۸۷ء میں عابدصدیق کی زندگی میں چھپا جب کہ دوسرا ایڈیشن بہت سے اضافوں کے بعد ان کی وفات کے بعد ۲۰۰۶ء میں شائع ہوا۔ اگرچہ یہ سارا کلام اوّلین کلام ہی کا تسلسل ہے مگر اس میں کچھ اضافی خصوصیات بھی موجود ہیں۔

اس دور کی شاعری میں خاص طور پر عہدِ حاضر کو موضوع بنایا گیا ہے۔ عابدصدیق کی اپنے عہد کی تمام اچھائیوں، برائیوں اور بگڑے ہوئے حالات پر گہری نظر ہے اور وہ انہیں خاص طور پر اپنی شاعری میں جگہ دیتے ہیں۔ جوں جوں وقت گزر رہا ہے معاشرے کے حالات درست ہونے کے بجائے بگڑتے چلے جا رہے ہیں۔ اگرچہ حالات تو کبھی اچھے نہیں رہے لیکن افراتفری اور ہنگامے بڑھ گئے ہیں۔ ہوسِ زر بہت زیادہ ہوگئی ہے اور ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کے لیے تمام جائز و ناجائز ذرائع بروئے کار لائے جاتے ہیں۔ عابدصدیق کی شاعری کے چند نمونے ملاحظہ کیجیے جن میں عصرِ حاضر کے آشوب کا بہت زیادہ اظہار ہے:

حوصلے بھی فراخ دے یا رب
جن کو دیتا ہے تو مکان کھلے
بند ہیں کالجوں کے دروازے
اور پھرتے ہیں نوجوان کھلے (۱۰)

کسی کو پیارا کوئی علاقہ، کوئی قبیلہ، کوئی زباں ہے
ہمارے شہروں میں چھوٹی چھوٹی محبتوں کے عذاب اترے (۱۱)

سب کے اپنے اپنے بکھیڑے، نفسی نفسی کا عالم
اک دوجے کو ڈھونڈیں تو جب قابو میں حالات کریں (۱۲)

شاعر کی زبان جو بھی ہو لیکن اس کے اسلوب اور موضوع میں فرق نہیں آتا، اس بات کا اوپر ذکر آ چکا ہے کہ عابد صدیق پنجابی اور ہندی زبان میں بھی شاعری کرتے تھے اور اسی عصر آشوب کو وہ ان زبانوں میں بھی پیش کرتے ہیں۔ پنجابی شاعری میں یہ مثال دیکھئے:

چپ رہیاں نہ لبھدا اتھے حقداراں نوں حق
اوہی سچے جاپدے جیہڑے بہتیں پوندے ڈنڈ (۱۳)

اندروں نے سب کلے کلے بھانویں کٹھے رہندے
منڈے کڑیاں چپ چپ پھردے، بابے رہن اداسے (۱۴)

ہندی شاعری دیکھئے:

برکت ایسی اٹھی جگ سے، بھکشا کا جگ آیا
پرجا روٹی مانگ رہی ہے، راجا مانگے ووٹ
مایا کے جادو نے گیان کے لکھشن بندھن توڑے
جوگی جی سے مالا چھوٹی، سادھو سے لنگوٹ (۱۵)

اسی طرح کے اور اشعار دیکھئے:

ارباب خیر شہر میں مفقود ہو گئے
جو ہیں، وہ اپنے آپ میں محدود ہو گئے
دنیا سے راستی کی روش ایسی اُٹھ گئی
جتنے خراب خلق تھے، محمود ہو گئے (۱۶)

عابد صدیق معاشرے کی ایک اور برائی کا ذکر کرتے ہیں اور وہ یہ کہ مناصب کے ساتھ ساتھ لوگ اپنا رویہ

تبدیل کرتے ہیں۔ وہ فرماتے ہیں:

اس کے منصب نے طبیعت نہ بدل ڈالی ہو
دوست اپنا تھا ، مگر افسر سرکاری ہے (۱۷)

عابد صدیق کے چند اشعار دیکھئے جو ایک اور سماجی برائی کو پیش کر رہے ہیں:

اب مجھے ہو گا بھلا کاہے کا ڈر
میں ہوں ممبر تو مرا یار وزیر
فیصلہ کوئی ازخود بھی کرو
ورنہ لے ڈوبیں گے اک روز مشیر (۱۸)

ہر معاشرے کی اپنی اخلاقی اقدار اور تہذیب ہوتی ہیں۔ اگر وہ اس معاشرے سے ختم ہوتی جا رہی ہوں تو وہاں کیا حالات ہوں گے؟ ان حالات کو عابد صدیق اپنی شاعری میں یوں کہتے ہیں:

روشنی بجھ گئی تہذیب کے میناروں میں
آدمی پھر نہ چلا جائے کہیں غاروں میں
آج بھی وجہِ ہلاکت ہے تصرف کی ہوس
وہی قصہ ہے مگر فرق ہے کرداروں میں (۱۹)

مندرجہ بالا تمام برائیوں کو عابد صدیق نے اپنی نظم 'تعمیر آشوب' میں یوں پیش کیا ہے:

نئے فلیٹوں، نئے مکانوں
نئے پلازوں کے سلسلوں کے
محاصرے میں
ہمارے شہروں میں
راحتوں کے ذخیرے، آسودگی کے اندوختے
زیادہ دنوں کفایت نہ کر سکیں گے
ہمارے شہروں میں یہ جو کالونیاں ہیں
ان میں حسین، روشن نئے مکاں ہیں
جنھیں بنانے میں، جن کی کرسی بلند کرنے میں
سارے لوگوں نے چاروں جانب سے ریت اٹھائی

گڑھے گھروں کے سبھی نے بھرنے کی آرزو میں
نئے گڑھے کھود کھود ڈالے!
فراز کو پست کر کے ہم نے بھرے ہیں سارے نشیب اپنے
ہماری دانش حسیں بنا کر دکھائے ہم کو فریب اپنے
ہمارے کھیتوں کی نرم کچی زمین کی پگڈنڈیوں
کے سینوں پہ پتھروں کے عذاب اترے
ہمیں نے خوش ہو کے نرم مٹی میں اپنے ہاتھوں سے
سنگ پاروں کی فصل بو کر
سڑک بنائی
اگر ہمارے دلوں کی نرمی شقاوتوں سے بدل گئی ہے
تو رنج کیا؟
ہماری تعمیر میں جو مضمر خرابیاں ہیں
وہ سب عیاں ہیں
ہمارے شہروں میں یہ جو کالونیاں ہیں
ان میں حسیں، روشن نئے مکاں ہیں
جنھیں بساتے بساتے ہم نے دلوں کی بستی اجاڑ ڈالی
دلوں میں شفقت نہیں ہے باقی
نہ اپنے سینوں میں روشنی ہے
ہماری تعمیر دیدنی ہے! (۲۰)

عابد صدیق جیسے انسان کبھی ان حالات سے مایوس نہیں ہوتے بل کہ وہ بہت زیادہ خواہش اور امید رکھتے ہیں کہ ایک دن یہ معاشرتی برائیاں ضرور ختم ہوں گی اور حالات بہتر ہو جائیں گے۔ مثال کے طور پر عابد صدیق اپنی نظم ''کینوس'' میں پہلے ان برائیوں کو بیان کرتے ہیں پھر اس کے بعد وہ یہ امید بھی ساتھ ہی رکھتے ہیں کہ ایک دن یہ منفی رویے بدل جائیں گے۔ وہ کہتے ہیں:

ہمارے ذہن کینوس ہیں
رویے رنگ ہیں
جن سے ہمارے ذہن کے پردوں پہ تصویریں اُبھرتی ہیں
کئی خوش رنگ تصویریں

مروت، دوستی، ایثار و الفت کے
دمکتے جگمگاتے رنگ جن میں جھلملاتے ہیں
بچھڑنے اور ملنے سے
کبھی مدھم، کبھی روشن یہ تصویریں
دلوں میں آشتی، اخلاص و خوش خواہی
رفاقت اور محبت کے
حسیں جذبوں
تمناؤں، دعاؤں کے نقوش
ان زندہ تصویروں میں روشن ہیں
یہی اِک دوسرے سے ربط کا حاصل..... یہ تصویریں
ہمارے ذہن کینوس ہیں
رویے رنگ ہیں جن سے
ہمارے ذہن کے پردوں پہ تصویریں ابھرتی ہیں
ہماری نفرتیں، خودغرضیاں، کینے
حسد سے، کبر سے اور ظلم و ناترسی سے پُر سینے
کہ اِک دوجے کو زَک دینے کو ہم رہتے ہیں داؤ پر
اور اس پر ظاہری ہمدردیاں، اخلاص کی ایکٹنگ
نمک بنتی ہے گھاؤ پر
فریب و مکر کی ظلمت، نفاق و زَور کی شب رنگ تاریکی نے
شکلیں مسخ کر ڈالیں
ہمارے دل بھیانک صورتوں کے بوجھ سے بےکل
ہماری روح اس ربط اذیت ناک سے گھائل
عجب آشوب ہے، ہم جس میں بےبس ہیں
ہمارے ذہن کینوس ہیں
یہ سب کچھ ہے، مگر پھر بھی
خدا کا شکر ہے ہم میں ابھی انسان کے فضل و شرف کا
کچھ نہ کچھ احساس باقی ہے
کہ ہم میں ہر کوئی دل میں لیے پھرتا ہے یہ خواہش

حسیں تصویر ہو اس کی
دلوں میں دوسروں کے عزت و توقیر ہو اس کی
اگر ایسا ہے
آؤ آج سے ہم
اپنے ان منفی رویوں کو بدل ڈالیں
رویے رنگ ہیں
جن سے ہمارے ذہن کے پردوں پہ تصویریں ابھرتی ہیں
ہمارے ذہن کینوس ہیں! (۲۱)

اسی امید کی کرن کو عابد صدیق ایک غزل کے شعر میں یوں کہتے ہیں:

سرحدیں بانٹ نہیں سکتیں دلوں کو عابدؔ
لوگ دروازے بنا لیتے ہیں دیواروں میں (۲۲)

عابد صدیق کا فن یہ بھی ہے کہ وہ بات کو کئی طریقوں سے بیان کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ پہلے ایک بات کہتے ہیں پھر اس سے مختلف بات کہتے ہیں لیکن اس میں شعریت مکمل ہوتی ہے۔ ایسا تمام کلام بھی غزل کے معیار پر پورا اترتا ہے اور اس میں تغزل بھی موجود ہوتا ہے۔ مثال کے لیے یہ اشعار دیکھئے:

سنتے تھے جن کے حسنِ روابط کی شہرتیں
وہ لوگ بھی ہمیں تو بڑے عام سے لگے (۲۳)

عجب نہیں کہ کسی دن وہ خود چلا آئے
ہمارے حسنِ روابط کی شہرتیں ہیں بہت (۲۴)

ایک اور مثال دیکھئے جس میں یہ فن نظر آتا ہے:

آج ان کی نظر میں پرسش ہے
کس نے جا کر انہیں لگائی بات (۲۵)

ہر کوئی ایک رکھائی سے ہمیں ملتا ہے
جانے کس کس سے کیا جا کے لگائی اس نے (۲۶)

عابد صدیق کے کچھ مخصوص موضوعات ہیں جن میں وہ ایک ہی بات کو مختلف طریقوں سے پیش کرتے

ہیں مثلاً ایسے معاشرے جہاں سچ بات کہنا پسند نہیں کیا جاتا اور اگر کوئی سچ کہے تو اسے تکلیف سے گزرنا پڑتا ہے اس کی مثال حضرت امام حسینؑ اور حسین بن منصور کی شہادتوں سے پرکھا جاسکتا ہے۔ جہاں سچ کہنے کا نتیجہ موت ہو وہیں اکثر اوقات لوگ جھوٹ بول کر سچے بننے کی کوشش کرتے ہیں۔ :

عجب رسم چلی اب کے شہر میں عابدؔ
جو سر بلند ہوا، مستحق دار ہوا (۲۷)

سر نہ بچ پائے کبھی ، ان کا مقدر تھا یہی
کھنچ گئے دار پہ یا بندھ گئے دستاروں میں (۲۸)

کیا کیجئے کے جھوٹ تھا ،لیکن ہر ایک بات
ہوتی ہے حق شمار جسے دار پر کہیں (۲۹)

اسی طرح کی مثالیں ہندی شاعری میں بھی ملتی ہیں:

کایا ایسی پلٹی آیا انہونی کا راج
ٹھاکر در در ٹھوکر کھائیں ، پنڈت بنے سوالی (۳۰)

برکت ایسی اٹھی جگ سے ، بھکشا کا جُگ آیا
پَر جا روٹی مانگ رہی ہے ، راجا مانگے ووٹ (۳۱)

باگھ بگھیلے دھاڑا مار کے بن میں راج کریں
پتے کھانے والے بیٹھے کرتے رہیں جگالی (۳۲)

کس نے پھل اس باغ سے پایا طوطا جس کا مالی
باڑہ بسے وہ کیسے جس کی باگھ کرے رکھوالی (۳۳)

اسی ایک خیال کو پنجابی و ہندی شاعری میں دیکھیں:

دیگ دے سر تے چڑھی کنالی ، ہلکا ہویا اُچا
باندر بیٹھا کرسی تاڑے ، چوہا لبھے نک (۳۴)

جو ہلکا تھا اوپر آیا جو خالی تھا بولا
تیل کے سر پر جھاگ چڑھا ہے دیگ کے سر پر تھالی (۳۵)

ایک ہی بات کو مختلف انداز سے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ کچھ موضوعات ہر شاعر کے مخصوص موضوعات ہوتے ہیں، اسی طرح عابدصدیق کے بھی کچھ موضوعات مخصوص ہیں۔ مثال کے طور پر پتھر میں موجود بت یا شکل و صورت اور تیشے کی محنت عابدصدیق کا من بھاتا موضوع ہے، جسے انہوں نے برتا بھی بہت خوبی سے ہے۔

تیشہ چلے تو سنگ کا جوہر بھی کھل سکے
کیا کیا ہوا عزیز نہ پتھر کٹا ہوا (۳۶)

یہ کیا ہوا کہ تیشہ لہو میں نہا گیا
مرمر کے بت میں لعل و جواہر کی کان تھی (۳۷)

پریوں کو نہیں خاص فقط قاف کی وادی
ہر سنگ سے بت نکلا، جو تیشے نے صدا دی (۳۸)

ہندی شاعری دیکھئے:

تیشہ ہاتھ میں لے کر نکلے تو ہم نے یہ جانا
کیسی کیسی مورت بستی ہے پتھر کی اوٹ (۳۹)

سمے تھپیڑے کھا کے جوگی نے پایا گن گیان
پتھر ہیرا بن جاتا ہے کھا کر چومکھ چوٹ (۴۰)

عابدصدیق کی شاعری منفرد سوچ اور جداگانہ اسلوب کا بھی مظہر ہے۔ ہماری شاعری کی تاریخ میں آغاز سے لے کر موجودہ دور تک محبوب کو جو مقام حاصل ہے وہ کسی اور شخصیت کو حاصل نہیں ہوتا۔ محبوب کی تعریف بیان کرنے میں تمام خوبصورت چیزوں کو تشبیہ اور استعاروں کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے لیکن محبوب کے معاملے میں عابدصدیق اپنی منفرد سوچ اور حسنِ نظر رکھتے ہیں۔ وہ محبوب کو عام انسان کہتے ہیں لیکن اس سے محبت بھی ٹوٹ کر کرتے ہیں۔

مثال کے طور پر چند اشعار دیکھئے جو محبوب کے منفرد نظریے کو پیش کرتے ہیں:

مانا وہ عام شخص ہے ، حور و پری نہیں
کیا کیجئے جو پھر بھی ہمیں وہ حسیں لگے (۴۱)

رہ جائے رفاقت کا بھرم ، عشق یہی ہے
تو چاند کا ٹکڑا ہے ، نہ ہم لوگ جیالے (۴۲)

عابد صدیق کے مضامین یعنی ''تحسینیات'' غیر مطبوعہ پر توجہ کی جائے تو پتا چلے گا کہ ''تحسینیات'' غیر مطبوعہ میں ان کا ایک غیر مطبوعہ افسانہ بعنوان ''عام آدمی'' بھی شامل ہے۔(۴۳) گویا عابد صدیق اپنے لیے شاعری کے محبوب کے لیے روایتی محبوب اور عاشق کا رویہ اختیار نہیں کرتے بلکہ وہ ان سب کے لیے عمومیت کا رویہ اختیار کرتے ہیں یعنی ان کے خیال میں ہر شخص خواہ وہ محبوب ہو یا عاشق، وہ سب ایک ہی طرح کے عام لوگ ہوتے ہیں۔

عابد صدیق کی شاعری میں خیال اور مشاہدہ کی گہرائی بھی پائی جاتی ہے جو ان کی شعری معنویت کو بڑھاتی ہے۔ اعلیٰ شاعری کی بنیاد تخیل کی گہرائی پر بھی ہوتی ہے کیوں کہ اس سے مفاہیم و مطالب میں جدت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ اشعار دیکھئے:

ایسا موسم کبھی نہ آیا تھا
چہرے کالے ، گلاب پیلے ہیں
راستوں پر ہے ناگ کا پہرا
آنکھ پتھر ہے ، پاؤں نیلے ہیں (۴۴)

پاؤں لگنے لگے ہیں مٹی پر
کم ہوئی پانیوں کی گہرائی (۴۵)

جو ہلکا تھا اوپر آیا جو خالی تھا بولا
تیل کے سر پر جھاگ چڑھا ہے، دیگ کے سر پر تھالی (۴۶)

عابد صدیق کا سادہ اور آسان اسلوب ان کی بنیادی شاعری کا حصہ نہیں ہے بلکہ مشکل و ثقیل الفاظ کا استعمال بھی ان کے اسلوب کا خاصہ ہے۔ وہ اپنی شاعری میں مشکل تراکیب کو استعمال کرتے ہیں اور اس کے ساتھ

ساتھ عربی و فارسی کے الفاظ بھی کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ عابد صدیق کے ثقیل الفاظ کے استعمال سے غزل کا آہنگ اور تغزل گھٹتا نہیں بلکہ بڑھتا ہے اور ان کا کلام پڑھنے اور سننے میں بے حد اچھا لگتا ہے۔ مشکل و ثقیل الفاظ کے استعمال کی چند خوب صورت مثالیں دیکھئے:

غبارِ عاشقاں ہے ربطِ خاک و بار سے پیدا
سَرشکِ چشم و سوزِ دل، وصالِ آب و آتش ہے (۴۷)

نے بوئے گل ، نہ زمزمۂ مرغِ خوش نوا
بے اعتبار باد صبا کا چلن ہوا (۴۸)

چمن میں خاک و خس و خار کے لگے انبار
زفیر زاغ و زغن نغمۂ بہار ہوئی (۴۹)

اک مجمعِ رندانِ صفا کیش بہم ہے
کچھ تذکرہ پیر خرابات ہی ہو جائے (۵۰)

جنس خیال عشرت رفتہ گراں نہیں
نقدِ نشاطِ وعدۂ فردا ہے کم عیار
جاں رو کشِ غبارِ حوادث ہے آئنہ
دل ہے حریف صرصر ایام سبزہ زار (۵۱)

سواستِ شان کریمی زِ ظرف اہل طلب
زمیں کی پیاس بجھا کر بھی سیل بہتا تھا (۵۲)

عابد صدیق کی اس مشکل پسندی کو ان کی نظم 'ایک سوال' میں دیکھئے:

مجھے وطن سے محبت ہے
میں وطن کو سلام کرتا ہوں
اس کی عظمت پہ فخر کرتا ہوں.....لیکن اس میں کلام کرتا ہوں

اس چمن کے گلاب میرے ہیں، اس چمن کی بہار میری
ترانۂ طائرِ خوش آواز و نغمگیِ ہزار میری
مگر یہ کانٹے!
یہ جھاڑ جھنکار، خار و خس.....اس چمن میں کیوں ہے
زفیر زاغ و زغن فزوں ہے.....ترانۂ وزمزمہ زبوں ہے
میں سوچتا ہوں کہ ایسا کیوں ہے؟(۵۳)

غالب کی طرح عابد صدیق کی شاعری کی خوبی بھی یہ ہے کہ مشکل زبان کے ساتھ ساتھ بہت سادہ زبان بھی استعمال کرتے ہیں اور اپنے پیغام کو سادہ لفظوں اور اسلوب کے ذریعے لوگوں تک پہنچاتے ہیں۔ اس خوبی کے برتاؤ کی چند مثالیں دیکھئے:

ٹھہری ہے کڑی دھوپ زمانوں کے سروں پر
گر صبح مقدر میں نہیں ، رات ہی ہو جائے (۵۴)

ایک لمحے کو بچھڑنے والے
ایک لمحہ بھی تو مدت ہوگا (۵۵)

زندگی یوں بھی زندگی ٹھہری
کٹتے کٹتے بھی دیر لگتی ہے (۵۶)

عابد صدیق کی شاعری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری میں کچھ مخصوص استعاروں اور علامتوں کا استعمال زیادہ کیا ہے نعیم نبی نے اپنے مقالے 'عابد صدیق: شخصیت اور فن' میں بھی ان کا ذکر کیا ہے۔(۵۷) ان کے استعاروں میں شہر، راستے، سفر اور چاند کا استعمال زیادہ ہے۔ اس کے علاوہ جلوے، صحرا رات کے الفاظ بھی ان کے مخصوص استعاروں میں آتے ہیں۔ عابد صدیق نے اپنی شاعری میں ان استعاروں کو پوری پوری غزل اور بعض اوقات چند شعروں میں استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر چاند کا استعارہ ان کی ساری شاعری میں بہت زیادہ ہے اور ایک غزل تو ایسی بھی ملتی ہے جس کی ردیف ہی چاند ہے۔ غزل کے چند اشعار دیکھئے:

کہنے کو ہے افلاک کے ماتھے پہ جڑا چاند
ہم کو تو ترا نقشِ قدم جان پڑا چاند

ان کا شب مہتاب میں اِترا کے یہ کہنا
صورت تو ذرا دیکھئے آیا ہے بڑا چاند (۵۸)

چاند کے ساتھ کرن، چاندنی اور ماہتاب کا استعمال بھی ملتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے جس میں انہوں نے اپنے مخصوص استعاروں صحرا، رات، کرن اور ماہتاب کا استعمال کیا ہے:

ڈھلا جو دن تو ہمارے صحرا میں آسماں سے سراب اترے
جو رات آئی تو وادیوں میں کرن کرن ماہتاب اترے (۵۹)

عابد صدیق نے اپنی شاعری میں ۳۲ بار چاند، ۸ بار چاندنی اور اس کے ساتھ کرن، ماہتاب، چندا اور چندنیا کے استعارے بھی استعمال کیے ہیں۔ چاند کے بعد جن استعاروں کا زیادہ استعمال نظر آتا ہے، ان میں راستے، راستوں، راہ، سفر اور شہر وغیرہ شامل ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار مثال کے لیے پیش خدمت ہیں:

منزلیں بھی ہیں راستے ان کو
جن کے سر پہ ہیں آسمان کھلے (۶۰)

اس وقت یہ کھلا کہ سفر بھی سراب ہے
جب واپسی کے راستے مسدود ہو گئے (۶۱)

وہ راہ میں تھا اور رسائی بھی تھی ممکن
لیکن ہمیں ملحوظ تھے آداب سفر کے (۶۲)

میرے قاتل کی وجاہت سے ہیں مرعوب گواہ
منصفِ شہر بھی مائل بہ طرف داری ہے (۶۳)

اس شہرِ خرابی سے نکل چلیے کہ عابدؔ
اچھا ہے ذرا سیر مضافات ہی ہو جائے (۶۴)

عابد صدیق کے کلیات میں چونتیس (۳۴) بار راستے، راستوں اور آٹھ (۸) بار راہ کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح اُنتیس (۲۹) بار شہر اور سات (۷) بار شہروں کا استعمال ملتا ہے وہ صنعتوں کا بھی مناسب اور متوازن استعمال کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے استعمال میں مقام، محل اور طریقے کا بھی خیال رکھتے ہیں۔

صنعتوں کے استعمال سے ان کے کلام کی بلاغت، فصاحت، نفاست اور اسلوب کی جدت میں مزید اضافہ ہوتا ہے۔
عابد صدیق کی شاعری میں صنائع بدائع کے استعمال کی چند مثالیں دیکھئے:

صنعتِ تلمیح:

عابد صدیق کی اُردو شاعری میں صنعتِ تلمیح کی چند مثالیں دیکھئے:

وہ بات کیا تھی ہوئیں جن کی اتنی تعبیریں
ترا بیان ہمیں اعلان تاشقند لگا (۶۵)

ہے کوفیوں میں آج وہی شخص معتبر
شہر نبی میں جو کبھی بلوائیوں میں تھا (۶۶)

پنجابی شاعری میں بھی یہ مثالیں ملتی ہیں:

یا کوئی روگ اے مٹیاراں نوں، سب دے ہاسے پھکے
یا ہن سہاگ پڑے وچ لوکیں بُھل گئے رکھنا سک (۶۷)

دھنّہ اونہاں دا مرنا، جیہڑے مر کے وی نیں مردے
جوگی چلا گیا، پَر اج وی مَٹھ وچ دیوا بلدا (۶۸)

ہندی شاعری دیکھئے:

پریم کتھا پر سُدھ ہوئی سنسار میں جب گھر چھوٹا
راون لے گیا سیتا کو اور ہیر سے چھوٹا جھنگ (۶۹)

عابد جی یہ پریت کے گھاؤ، اندر جلے الاؤ
پتا پانی ہو جاتا ہے، پانی بنتا بھاپ (۷۰)

صنعتِ مراعاۃ النظیر

عابد صدیق کی اُردو شاعری میں صنعتِ مراعاۃ النظیر کی مثالیں دیکھئے:

برگِ گل شرم سے ہیں سرخ صبا کے آگے
بادِ گل ریز سے کلیوں کو حیا آتی ہے (۷۱)

مزاج پایا نہ پانیوں کا کنارِ دریا کی بستیوں نے
خلاف اُمیدیاں ہمیشہ چڑھے ہیں راوی، چناب اترے (۷۲)

ہندی شاعری دیکھئے:

کس نے پھل اس باغ سے پایا طوطا جس کا مالی
باڑہ بسے وہ کیسے جس کی باگھ کرے رکھوالی (۷۳)

عابدؔ جی تم ایک بھلے ہو، سوچ کے پینگ بڑھاؤ
پیچ پڑے پر ٹھہر سکے گی کتنی دیر پتنگ ! (۷۴)

پنجابی شاعری میں بھی ایسا کلام مل جاتا ہے:

عابدؔ جی تم ایک بھلے ہو، سوچ کے پینگ بڑھاؤ
پیچ پڑے پر ٹھہر سکے گی کتنی دیر پتنگ ! (۷۵)

صنعتِ تضاد

اُردو کے یہ اشعار دیکھئے جن میں صنعتِ تضاد کی مثالیں ملتی ہیں:

حق و باطل اور سزا و ناسزا کچھ بھی نہیں
سب ہمارے دم سے ہے، ہم سے جدا کچھ بھی نہیں (۷۶)

سوالِ قطع تعلق پہ 'ہاں' نہ کہہ ظالم
مزا تو تب تھا کہ ہر بات پر 'نہیں' ہوتی (۷۷)

پنجابی کلام دیکھئے:

ہاسا کھیڈ تے رسنا رونا تیرے نال سی سجن
ہن تاں چپ اجہی لگی جو بھل گئے ہنجو ہاسے (۷۸)

ہندی شاعری میں یہ مثال دیکھئے:

کبھی پون کا جھونکا بن کر یہاں وہاں پھر جائے
بگیا میں جا پھول کھلائے، بن میں دھول اڑائے (۷۹)

صنعتِ تکرار

صنعتِ تکرار کی اُردو شاعری میں مثال دیکھئے:

ہے دشت دشت میں سوکھی زبان کانٹوں کی
چمن چمن میں لہو رنگ گل کھلے تو کیا (۸۰)

پنجابی کلام دیکھئے:

اندروں نے سب کلے کلے بھانویں کٹھے رہندے
منڈے کڑیاں چپ چپ پھردے، بابے رہن اداسے (۸۱)

ہندی شاعری میں یہ مثال دیکھئے:

گرج گرج کھل جائے بادل۔ برسے نہ برسائے
جنم جنم کی پیاسی دھرتی ہمک ہمک رہ جائے (۸۲)

کمرے کی کھڑکی کھولو اور دیکھو چاند کا رنگ
پیلا پیلا چہرہ اس کا ، مرا مرا ہر انگ (۸۳)

ضرب المثل

انہوں نے اپنی شاعری میں ضرب المثل کو بڑی خوبی سے برتا ہے اور اس کے علاوہ ان کے ایسے اشعار اور مصرعے بھی ملتے ہیں جن میں بجائے خود ضرب المثل بننے کی پوری صلاحیت موجود ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کی رائے ملاحظہ کیجئے:

''.....ان کی غزلیں پڑھتے ہوئے بوجھل پن کا احساس نہیں ہوتا حالاں کہ وہ اتنی سادہ بھی نہیں ہیں۔ جہاں جہاں انھوں نے پُرکاری کو سادگی کا روپ بخشا ہے وہاں وہ ایسے ایسے اشعار نکال گئے ہیں جن میں ضرب المثل بن جانے کی بھرپور صلاحیت موجود ہے۔ ان کے ہاں الفاظ کی سادگی کے اندر معنویت کی متعدد سطحیں دکھائی دیتی ہیں۔''(۸۴)

عابد صدیق کی اُردو شاعری میں ضرب المثل دیکھئے:

ہر گوہر حکمت مرا غرقاب غزل ہے
نیکی جو کوئی تھی بھی تو دریا میں بہا دی (۸۵)

موردِ طعن رہی طبع ثمر ور اپنی
گھر میں بیری ہو تو آ جاتے ہیں پتھر کتنے (۸۶)

پنجابی شاعری میں یہ مثال دیکھئے:

بھریا گھڑا ناں بولدا ، تے خالی دیندا تال
جیہڑے وچوں کھوکھلے اوہ بہتی پوندے ڈنڈ (۸۷)

اسی طرح کا ایک اور شعر دیکھئے:

مال حرام تے خورے اج کیوں بندے راضی ہوئے
خربوزہ ناں لبھے ، گدڑ کدی ناں کھاندا آ ک (۸۸)

ہندی شاعری میں ضرب المثل دیکھئے:

اس کا کہاں ٹھکانہ جس کا بیری ہو سنسار
رائی کا پربت بن جاتا ہے پنکھ سے بنتی ڈار (۸۹)

پریتم کی چھپ جی کو کھا گئی ، اب کیا کریں بچاؤ
چڑیاں کھیت کو چگ جائیں تو پچھتاوے کیا ہوت (۹۰)

عابدصدیق کے وہ اشعار دیکھئے جو ہمارے ضرب المثل کے ذخیرے میں شامل نہیں ہیں لیکن ان میں ضرب المثل بننے کی بھرپور صلاحیت موجود ہے۔ یہ مثال دیکھئے:

چاندنی رات ہے، اداسی ہے
کوئی چاندی ہو، میل دیتی ہے (۹۱)

پنجابی کلام میں بھی یہ مثال ملتی ہے:

چار چفیرے وجدا ، ساڈے پنڈ دا اُچاں ناں
ناچے نٹ نے چودھری، تے موہری ساڈے بھنڈ (۹۲)

اسی طرح کا ہندی کلام دیکھئے:

اپنے رنگ میں پکے ہو کر دشمن کا منہ پھیرو
کیل کو ٹیڑھا کر دیتی ہے ہو پکی دیوار (۹۳)

ہٹ کا پکا بالک بھی ہو تو راجا کہلائے
اس کی پوچھ سوا ہوتی ہے جو کرتا من مانی (۹۴)

عابد صدیق کی شاعری کا ایک اور منفرد پہلو دیکھئے، وہ شاعری جس میں مشکل پسندی موجود ہو اور جس میں کئی زبانوں کی آمیزش موجود ہو، موسیقیت کی حامل نہیں ہوسکتی لیکن ہمیں معلوم ہے کہ عابد صدیق علم موسیقی کے ماہر بھی تھے اور وہ خود بھی بہت اچھا گا لیتے تھے۔ یہ بات ممکن نہ تھی کہ ان کی شاعری میں موسیقیت نہ ہو۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ مشکل پسندی کے باوجود عابد صدیق کی شاعری میں مترنم بحریں نظر آتی ہیں۔ اس کے علاوہ وہ ایسے حروف کا استعمال کرتے ہیں جو بجائے خود مترنم ہوں نیز وہ اپنی شاعری میں لفظوں کے ایسے جوڑے بناتے ہیں جن کا آغاز و اختتام یکساں حروف پر ہو رہا ہو لیکن یہ چیز اس وقت زیادہ دل چسپ بن جاتی ہے جب عابد صدیق اپنے اشعار میں لفظوں کے ایسے جوڑے لاتے ہیں جو حروف علت کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ معنوں میں بھی نیا پن اور تضاد پیدا کر دیں۔ چند مثالیں دیکھئے:

رکھ زباں بند اور کان کھلے — تجھ پہ تیری ہی داستان کھلے
منزلیں بھی ہیں راستے ان کو — جن کے سر پر ہیں آسمان کھلے
نہ کہو داستانِ محرومی — شکر نعمت میں گر زبان کھلے
راستوں پر ہرے درختوں کے
دھوپ چمکی تو سائبان کھلے (۹۵)

شام کو روز اس سے ملتا ہوں — رات ..... تنہا ، اداس ، کٹتی ہے
لوگ ہنس بول کر چلے بھی گئے — میز پر چائے اب بھی رکھی ہے
زندگی یوں بھی زندگی ٹھہری — کٹتے کٹتے بھی دیر لگتی ہے (۹۶)

ہندی شاعری دیکھئے:

جیون کو ایندھن کر ہم نے شدھ کیا ہے دھیان
ہم نے تو یہ بھوگ کیا ہے، کھائے جس کے بھاگ (۹۷)

عابد صدیق اپنے تخلص کو مختلف زبانوں میں مختلف طریقے اور پیرائے سے استعمال کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر عابد صدیق اُردو شاعری میں اپنا نام عآبد، حضرت عآبد اور عآبد میاں استعمال کرتے ہیں جب کہ پنجابی شاعری

میں صرف عآبدؔ ہی استعمال کیا ہے لیکن ہندی شاعری میں عابدصدیق نے بالکل مختلف طریقہ اختیار کیا ہے اور بہت کم عآبدؔ استعمال کیا ہے بلکہ انھوں نے اپنے نام کے ساتھ ''جی'' کا لفظ بھی استعمال کیا ہے اور اس طرح سے عآبدؔ جی کا استعمال ہندی شاعری کی خصوصیت ہوئی۔ ہندی شاعری میں ''عابد جی'' کے استعمال کی خاص وجہ یہ نظر آتی ہے کہ عابدصدیق راجپوت تھے اور برصغیر پاک و ہند کی تاریخ ہمیں یہ بتاتی ہے کہ ایک وقت ایسا تھا جب ہندی راجوں، مہاراجوں کے ناموں کے ساتھ 'جی' کا لفظ استعمال ہوتا تھا۔ 'جی' کے استعمال سے ایک خاص قسم کی تکریم کا احساس ہوتا ہے جیسے کوئی بہت محبت وعقیدت سے بات کر رہا ہو۔ عابدصدیق کی ہندی واُردو شاعری میں ایسی مثالیں دیکھئے جن میں انھوں نے عآبدؔ، حضرت عآبدؔ، عآبدؔ میاں اور عآبدؔ جی کا تخلص استعمال کیا ہے:

متاعِ جاں کو جلا کے ہم نے دلوں کو روشن کیا ہے عآبدؔ
جلانشیمن تو غم نہیں، بجلیوں کے رخ سے نقاب اترے (۹۸)

کچھ ایسا درد تھا عابد ہمارے لہجے میں
حضورِ حق میں دعا بھی غزل شمار ہوئی (۹۹)

بچھڑتے رہتے ہیں دنیا میں لوگ لوگوں سے
تمہیں نے حضرت عآبدؔ بہت ملال کیا (۱۰۰)

جب وہی سنتا نہیں عآبدؔ میاں اپنی غزل
سچ تو یہ ہے شعر کہنے کا مزا کچھ بھی نہیں (۱۰۱)

پنجابی شاعری کی مثال دیکھئے:

عآبدؔ اوتھے کی لڑیے جتھے ورھیاں دا ورتاوا
لے بھائیا توں جیتا، اساں پھیر لئی جے کنڈ (۱۰۲)

ہندی کلام میں یہ مثالیں ملاحظہ کیجیے:

گیان پران سبھی جھوٹے جو اُس تک نہ لے جائیں
عآبدؔ جی..... ہے جس کے ہاتھ میں جیون رتھ کی باگ (۱۰۳)

عابدصدیق اپنی ایک ہندی نظم سادھو کی بانی کا آغاز یوں کرتے ہیں:

عابدؔ جی کل یوں کہتے تھے اک سادھو کی بانی
دور دور سے جس کے درشن کو آئے تھے گیانی (۱۰۴)

ہندی شاعری کی ایک اور مثال دیکھئے:

عابدؔ جی من سمجھاون کی چنتا کاہے کرتے
کب مانے ہے بات کسی کی من موجی البیلا (۱۰۵)

عابد صدیق کی شاعری میں ہمیں علاقائی اثر بھی ملے گا۔ ملازمت کے سلسلے میں جب ۱۹۷۵ء میں ان کا تبادلہ بہاول پور ہوا تو اس وقت سے لے کر ۲۰۰۰ء اپنی وفات تک عابد صدیق بہاول پور میں ہی رہے۔ بہاول پور کے علاقے کو یہ خاص مقام حاصل ہے کہ یہ 'روہی' کے علاقوں میں آتا ہے اور یہ 'روہی' وہ 'روہی' ہے جس کا سب سے زیادہ ذکر ہمیں خواجہ فریدؒ کے کلام میں ملتا ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ادیب پر اپنے علاقے کے اثرات ضرور ہوتے ہیں اور جس کی جھلک اس کی تحریروں میں نظر آتی ہے۔ اسی طرح سے یہ علاقائی اثر عابد صدیق کے کلام میں بھی نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھئے:

جینہوں دیکھو، اُٹھ تے بیٹھا، ڈھولے ماہیے گاوے
عشق دا بوٹا روہی دے وچ ڈھاڈا پُھلدا پَھلدا (۱۰۶)

ورھیاں پچھوں لے کر مڑیا راہی ماروتھل دا
مونہہ سر مٹی وا وروے، تحفہ دیس پُنل دا (۱۰۷)

عابد صدیق وسیع المطالعہ اور صاحب علم شخص تھے۔ وہ دوسرے شعرا کا مطالعہ ذوق وشوق سے کرتے تھے، عابد صدیق کی شاعری میں اسی مطالعے کا اثر ملتا ہے اور ان کے کلام میں دوسرے شعرا کے فکر واسلوب کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے مثلاً میرؔ کا یہ شعر دیکھئے:

دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھ طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا (۱۰۸)

اور اب عابد صدیق کے یہ اشعار دیکھے، جن میں میرؔ کا رنگ نظر آتا ہے:

کچھ اپنی طبیعت کا تقاضا بھی یہی ہے
کچھ عمر کی رونق نے بھی وحشت کو ہوا دی (۱۰۹)

شہر وحشت زدوں کی بستی ہے
جس کو پوچھو ، وہ گھر نہیں ملتا (۱۱۰)

غالبؔ ایسا شاعر جو اپنے فکر و اسلوب سے سب کو متاثر کرتے ہیں ۔ عابدصدیق کی شاعری پر بھی یہ اثرات نظر آتے ہیں۔غالبؔ کا یہ شعر دیکھئے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا (۱۱۱)

اسی طرح کے فکر واسلوب والا عابدصدیق کا یہ شعر دیکھئے:

سمندِ شوق کا اگلا قدم کہاں ہوگا
کہ جادۂ سرِ امکاں ہمیں غبار ہوا (۱۱۲)

عابدصدیق کے اس شعر میں بھی غالبؔ کا اثر نظر آتا ہے۔ملاحظہ کیجیے:

جاں رو کشِ غبارِ حوادث ہے آئینہ
دل ہے حریفِ صرصر ایام سبزہ زار (۱۱۳)

عابدصدیق حالیؔ سے بھی متاثر نظر آتے ہیں۔مثال کے لیے حالیؔ کا یہ شعر دیکھئے:

عجب نہیں کہ رہے نیک و بد میں کچھ نہ تمیز
کہ جو بدی ہے وہ سانچے میں ڈھلتی جاتی ہے (۱۱۴)

عابدصدیق کا یہ شعر دیکھئے جس میں حالیؔ کا رنگ جھلکتا ہے:

دنیا سے راستی کی روش ایسی اُٹھ گئی
جتنے خراب خلق تھے ، محمود ہو گئے (۱۱۵)

فیض احمد فیضؔ کے اثرات بھی عابدصدیق کی شاعری میں دیکھے جاسکتے ہیں۔فیض کا یہ شعر دیکھئے:

نثار میں تری گلیوں کے اے وطن کہ جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اُٹھا کے چلے
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے
نظر چُرا کے چلے ،جسم و جاں بچا کے چلے (۱۱۶)

عابدصدیق کا یہ شعر دیکھئے جو فیضؔ کے اثرات کو پیش کرتا ہے:

عجب رسم چلی اب کے شہر میں عابدؔ
جو سر بلند ہوا ، مستحقِ دار ہوا (۱۱۷)

افتخار عارف کا فکر و اسلوب بھی عابد صدیق کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ افتخار عارف کا یہ شعر دیکھئے:

مرے خدا مجھے اتنا تو معتبر کر دے
میں جس مکان میں رہتا ہوں اس کو گھر کر دے (۱۱۸)

اسی طرح کے فکر و اسلوب والا عابد صدیق کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

پتھر کی دیواروں کو میں گھر مانوں تو کیسے
کاش یہ ہوتا میرے گھر میں کوئی نہ پتھر ہوتا (۱۱۹)

عابد صدیق کی شاعری کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ اپنی شاعری میں کمالِ فن کا مظاہرہ کرتے ہوئے ایسے مصرعے لاتے ہیں جو قرآنی آیت و حدیث کا ترجمہ یا دوسرے شعرا کے مصرعے ہوتے ہیں۔ عابد صدیق بہت مہارت کے ساتھ ان مصرعوں کو اپنے کلام سے ہم آہنگ کرتے ہوئے کلام کی خوب صورتی کو بڑھاتے ہیں۔ عابد صدیق باقاعدہ طور پر ظاہر کرتے ہیں کہ یہ مصرعے تضمین ہیں اور کئی جگہوں پر وہ ان مصرعوں کو ایسے بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثال کے لیے یہ مختلف اشعار دیکھئے:

''سب کچھ تمہارے واسطے پیدا کیا گیا''
تعبیر کی غرض سے ضرورت تھی خواب کی (۱۲۰)

اس شعر کا پہلا مصرع ایک قرآنی آیت کا ترجمہ ہے جسے عابد صدیق نے اپنے کلام میں خوب صورتی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ ایک اور مثال دیکھئے جو کہ حضرت عثمان غنیؓ کی شان میں کہی گئی منقبت ''روئے مصحف پہ بنا جس کا لہو سرخ لکیر'' کے اشعار ہیں:

ہاتھ جس شخص کا دست شہِ عالمؐ ٹھہرے
شاہِ کونینؐ کی جنت میں رفاقت جو کرے
شان میں جس کی شہنشاہ دو عالمؐ یہ کہے
''ہے معاف آج کے بعد اس کو جو چاہے وہ کرے'' (۱۲۱)

ان اشعار کا آخری مصرع بھی ایک حدیث کا ترجمہ ہے جسے عابد صدیق نے کمالِ فن سے اپنے کلام کے ساتھ ہم آہنگ کیا ہے۔ عابد صدیق تضمین کرتے ہوئے اکثر مصرعوں کو تبدیل بھی کرتے ہیں تاکہ وہ ان کے کلام کے ساتھ ہم آہنگ ہوں اور کلام کا وزن بھی برقرار رہے۔ ایسی ایک مثال دیکھئے:

آیئے شانِ وطن مل کر دوبالا کر دیں
سب سے اعزاز و شرف میں اسے اعلیٰ کر دیں

اس کو توقیر میں عالم سے نرالا کر دیں
''دہر میں اسم محمدؐ سے اُجالا کر دیں'' (۱۲۳)

ان اشعار کا آخری مصرع شاعر مشرق علامہ اقبال کا ہے جو یوں ہے:

دہر میں اسم محمدؐ سے اُجالا کر دے (۱۲۴)

لیکن عابد صدیق نے اسے تبدیل کر کے اسے ''دہر میں اسم محمدؐ سے اجالا کر دیں'' کر دیا تا کہ کلام کا حسن، وزن، ردیف اور قافیہ برقرار رہے۔ عابد صدیق نے دوسرے شعرا کے پورے پورے مصرعے بھی تضمین کیے ہیں۔ یہ اشعار دیکھئے:

مردِ فقیر ، شاہ جی کہتے تھے جس کو لوگ
جس کو فقط غلامیِ افرنگ کا تھا روگ
اس مرد حُر کا قوم نہ کیونکر منائے سوگ
''پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ'' (۱۲۴)

ان اشعار کا آخری مصرع میر تقی میرؔ کا ہے جسے عابد صدیق نے اپنے کلام میں استعمال کیا ہے۔ میر تقی میرؔ کا یہ شعر یوں ہے:

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میر سے صحبت نہ رہی (۱۲۵)

اسی طرح کی ایک اور مثال دیکھئے:

وہ جس کے دل میں ملت بیضا کا درد تھا
ہیبت سے جس کا چہرہ طاغوت زرد تھا
اصحاب مصطفیٰؐ کی جماعت کا فرد تھا
''حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا'' (۱۲۶)

ان اشعار کا آخری مصرع غالبؔ کا ہے، جسے عابد صدیق نے خوب صورتی کے ساتھ اپنے کلام میں ہم آہنگ کیا ہے۔ غالب کا یہ شعر یوں ہے:

یہ لاش بے کفن اسد خستہ جاں کی ہے
حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا (۱۲۷)

عابد صدیق بعض اوقات دوسرے شعرا کے کچھ مصرعوں کا کچھ حصہ تضمین کرتے ہیں، یہ مثال دیکھئے جس

میں عابد صدیق نے داغ کے ایک مصرع کا کچھ حصہ اپنے کلام میں برتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

رگ رگ میں اس کے نقش محبت میاںؐ کی تھی
خدمت سپرد اس کے گو ہندوستاں کی تھی
اس کی نگہ کی زد میں تو وسعت جہاں کی تھی
اب سوچتے رہو کہ وہ مٹی کہاں کی تھی (۱۲۸)

ان اشعار کا آخری مصرع داغ کے ایک مصرعے کا کچھ حصہ ہے۔ داغ کا یہ شعر یوں ہے:

کعبے کی ہے ہوس کبھی کوئے بتاں کی ہے
مجھ کو خبر نہیں میری مٹی کہاں کی ہے (۱۲۹)

عابد صدیق کی اُردو غزل ہو یا ہندی، نظمیں ہوں یا تضمین کیے ہوئے شعری حصے وہ سب اعلیٰ درجے کی شاعری پر محیط ہیں اور ان کا تقابل بڑے بڑے قدیم و جدید شعرا سے کیا جا سکتا ہے نیز دوسری صنعتوں کے علاوہ عابد صدیق تضمین کے فن میں بھی ید طولیٰ رکھتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر، پروفیسر، انتخاب زریں، اُردو غزل، لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۰۸ء، ص ۳۷۵

۲۔ حافظ صفوان محمد چوہان (مرتب) پانی میں ماہتاب، کلیات، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۲۸

۳۔ ایضاً، ص ۲۹

۴۔ ایضاً، ص ۳۰

۵۔ ایضاً، ص ۱۵۴

۶۔ ایضاً، ص ۳۲

۷۔ ایضاً، ص ۵۴

۸۔ ایضاً، ص ۵۷۔۵۶

۹۔ ایضاً، ص ۵۵

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۸۲

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۸۷

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۹۵

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۲۹

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۳۰

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۷۲

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۸۵

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۷۳

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۳۹

۱۹۔ ایضاً، ص ۲۰۶

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۹۱

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۹۷

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۰۷

۲۳۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص ۱۴۰

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۴۳

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۴۹

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۶۷

۲۷۔ ایضاً، ص ۲۰۱

۲۸۔ ایضاً، ص ۲۰۷

۲۹۔ ایضاً، ص ۱۱۰

۳۰۔ ایضاً، ص ۲۵۸

۳۱۔ ایضاً، ص ۲۷۲

۳۲۔ ایضاً، ص ۳۱۰

۳۳۔ ایضاً، ص ۲۵۷

۳۴۔ ایضاً، ص ۲۲۵

۳۵۔ حافظ صفوان محمد چوہان (مرتب) پانی میں ماہتاب، کلیات، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۲۵۸

۳۶۔ ایضاً، ص ۱۰۸

۳۷۔ ایضاً، ص ۱۱۵

۳۸۔ ایضاً، ص ۱۱۶

۳۹۔ ایضاً، ص ۲۷۲

۴۰۔ ایضاً، ص ۲۷۳

۴۱۔ ایضاً، ص ۱۳۶

۴۲۔ ایضاً، ص ۱۵۵

۴۳۔ حافظ صفوان محمد چوہان (مرتب) تحسینیات، غیر مطبوعہ، دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۸۷

۴۴۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص ۳۰۸

۴۵۔ ایضاً، ص ۱۷۵

۴۶۔ ایضاً، ص۲۵۸

۴۷۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص۱۹۰

۴۸۔ ایضاً، ص۲۰۲

۴۹۔ ایضاً، ص۲۰۹

۵۰۔ ایضاً، ص۱۸۳

۵۱۔ ایضاً، ص۱۷۹

۵۲۔ ایضاً، ص۹۳

۵۳۔ ایضاً، ص۶۷۔۶۶

۵۴۔ ایضاً، ص۱۸۳

۵۵۔ ایضاً، ص۷۴

۵۶۔ ایضاً، ص۸۸

۵۷۔ عابد صدیق شخصیت اور فن، مقالہ برائے ایم اے (اُردو) نعیم نبی، ص۵۷

۵۸۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص۸۶

۵۹۔ ایضاً، ص۱۸۷

۶۰۔ ایضاً، ص۱۸۱

۶۱۔ ایضاً، ص۱۸۵

۶۲۔ ایضاً، ص۲۹۰

۶۳۔ ایضاً، ص۱۷۴

۶۴۔ ایضاً، ص۱۸۴

۶۵۔ ایضاً، ص۲۰۵

۶۶۔ ایضاً، ص۱۵۹

۶۷۔ ایضاً، ص۲۲۴

۶۸۔ ایضاً، ص۲۲۶

۶۹۔ ایضاً، ص۲۲۹

۷۰۔ ایضاً، ص ۲۷۵

۷۱۔ حافظ صفوان محمد چوہان (مرتب) پانی میں ماہتاب، کلیات، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۲۱۳

۷۲۔ ایضاً، ص ۱۸۸

۷۳۔ ایضاً، ص ۲۵۷

۷۴۔ ایضاً، ص ۲۵۰

۷۵۔ ایضاً، ص ۲۳۱

۷۶۔ ایضاً، ص ۲۱۰

۷۷۔ ایضاً، ص ۲۸۳

۷۸۔ ایضاً، ص ۲۳۰

۷۹۔ ایضاً، ص ۲۴۶

۸۰۔ ایضاً، ص ۲۱۵

۸۱۔ ایضاً، ص ۲۳۰

۸۲۔ ایضاً، ص ۲۳۹

۸۳۔ ایضاً، ص ۲۳۸

۸۴۔ ایضاً، ملفوظ، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ص ۱۹

۸۵۔ ایضاً، ص ۱۱۶

۸۶۔ ایضاً، ص ۱۴۱

۸۷۔ ایضاً، ص ۲۲۸

۸۸۔ ایضاً، ص ۲۲۵

۸۹۔ ایضاً، ص ۲۵۲

۹۰۔ ایضاً، ص ۳۱۰

۹۱۔ ایضاً، ص ۸۸

۹۲۔ ایضاً، ص ۲۲۸

۹۳۔ ایضاً، ص ۲۵۲

۹۴۔ ایضاً، ص۲۵۹

۹۵۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص۱۸۱

۹۶۔ ایضاً، ص۸۸

۹۷۔ ایضاً، ص۲۵۵

۹۸۔ ایضاً، ص۱۸۸

۹۹۔ ایضاً، ص۲۰۹

۱۰۰۔ ایضاً، ص۱۹۴

۱۰۱۔ ایضاً، ص۲۱۱

۱۰۲۔ ایضاً، ص۲۲۹

۱۰۳۔ ایضاً، ص۲۵۶

۱۰۴۔ ایضاً، ص۲۴۲

۱۰۵۔ ایضاً، ص۲۶۶

۱۰۶۔ ایضاً، ص۲۲۶

۱۰۷۔ حافظ صفوان محمد چوہان (مرتب) پانی میں ماہتاب، کلیات، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص۲۲۶

۱۰۸۔ احمد جاوید (مرتب) انتخاب، کلیاتِ میر، اسلام آباد: الحمرا پبلشنگ، طبع اوّل، جولائی ۲۰۰۰ء، ص۱۳۰

۱۰۹۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص۱۱۶

۱۱۰۔ ایضاً، ص۱۵۱

۱۱۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، انتخاب، اُردو کلیات غالب، نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، روہندر بھون، ۳۰۔ فیروز شاہ روڈ، ص۱۰۵

۱۱۲۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص۲۰۰

۱۱۳۔ ایضاً، ص۱۷۹

۱۱۴۔ الطاف حسین حالی، دیوان حالی، لاہور: القمر پرنٹرز، ۱۹۸۹ء، ص۱۱۹

۱۱۵۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص۱۸۵

۱۱۶۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، لاہور: مکتبہ کارواں، ص۱۲۳

۱۱۷۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص۲۰۱

۱۱۸۔ افتخار عارف، مہردونیم، مکتبہ دانیال، کراچی: وکٹوریہ چیمبرز، عبداللہ ہارون روڈ، اشاعت ہفتم ۱۹۹۱ء، ص ۵۷

۱۱۹۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص ۲۳۶

۱۲۰۔ ایضاً، ص ۴۲

۱۲۱۔ ایضاً، ص ۲۹۳

۱۲۲۔ کلیات اقبال، اُردو، لاہور: اسد پبلشرز، سرکلر روڈ، ص ۲۰۷

۱۲۳۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص ۲۹۵

۱۲۴۔ انتخاب کلیات میر

۱۲۵۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص ۲۹۶

۱۲۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، انتخاب، اُردو کلیاتِ غالب، ص ۴۰

۱۲۷۔ پانی میں ماہتاب، کلیات، ص ۲۹۶

۱۲۸۔ ڈاکٹر محمود الرحمٰن (مرتب) انتخاب، کلام داغ، اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۵۳

حاشیہ

عابد صدیق (پ: ۱۹۳۹ و: ۲۰۰۰) ۱۲ر مئی ۱۹۳۹ء کو پٹڑی دوریا ریاست پٹیالہ ہندوستان میں پیدا ہوئے۔ والدین کے ساتھ ہجرت کر کے وہاڑی آ گئے۔ میٹرک کا امتحان وہاڑی سے پاس کیا۔ ایف۔اے اور بی۔اے کے درجے ایمرسن کالج ملتان سے پاس کیے۔ ایم۔اے اُردو اورینٹل کالج لاہور سے ۱۹۶۲ء میں پاس کیا۔ گیارہ برسوں میں تیرہ تبادلوں بعد رحیم یار خاں اور آخرکار بہاول پور میں اقامت گزیں ہو گئے۔ یہاں سے ریٹائرمنٹ لی اور ۷ر دسمبر ۲۰۰۰ء کو اپنی جانِ عزیز جانِ آفریں کے سپرد کی۔

اُردو آپ بیتی کی روایت، اسلوب اور اوّلین نقوش
ایک تحقیقی جائزہ

اطہر قسیم*

Abstract:

Urdu Autobiography achieved the status of creative art at the end of 19th century. Before this, biographical notes and diaries of kings of Hindustan written in Persian Language became the source for the development of this genre. The discussion about personal details of life and bio data of renowned poets of Urdu had been written in Persian Language. In the writings of kings, there was nothing except the adventures of their personal life and details about the circumstances of Royal Palace. Furthermore, even the poetry of that era reveals the inflated merits of kings just to appease them and to seek their favour where as all the aspects of public life were utterly ignored. In 20th century there are so many remarkable autobiographies written before and after partition which gained popularity for their eloquent style.

There are different opinions about first autobiography in Urdu. In the present article, it has been critically analyzed that which autobiography has firstly been written in Urdu language. From beginning to 21st century, approximately four hundred autobiographies written by literary celebrities and non-literary writers such as high military officials, politicians and bureaucrats. A brief review of these autobiographies is also being reproduced in the following lines.

'آپ بیتی' نثری ادب کی ایک معروف اور معتبر صنف ہے۔اس کے تحت مشاہیر اپنی زندگی کے نشیب و فراز کی داستان، بلا کم و کاست بیان کرتے ہیں گویا آپ بیتی میں مصنف یادوں کے جھروکوں سے عمرِ رفتہ کے اُن واقعات، مشاہدات اور تجربات کو منتخب کرتا ہے جنہیں اُس کی زندگی میں اہمیت حاصل رہی ہوتی ہے۔کتابِ زندگی کے بے شمار اوراق میں سے چند اوراق کا انتخاب یقیناً ایک کٹھن مرحلہ ہے۔یہی وجہ ہے کہ واقعات کے اعتبار سے

* اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ ڈگری کالج سیٹلائٹ ٹاؤن، راولپنڈی۔

عمدہ آپ بیتی وہی قرار پاتی ہے جس میں مصنف واقعات کے ضمن میں حسنِ انتخاب سے کام لے۔
بقول ڈاکٹر تحسین فراقی:

''سچی آپ بیتی تو انکشافِ ذات کا عمل ہے۔ اپنے آپ اور اپنے ابنائے جنس سے بھرپور تعارف کا عمل۔ جذبات کے ہزار رنگ تنوع میں بھی ایک درجے میں ہم رنگی و ہم آہنگی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دوسروں کی آپ بیتی، اپنی آپ بیتی لگتی ہے۔ یہ تو اُونچے اور برف پوش پہاڑوں کا بلاوا ہے جن تک پہنچنا مشکل لیکن جن تک پہنچ کر ایک نئے اور سچے منظر نامے اور حقائق کی ایک رفیع دنیا سے آشنائی ہوتی ہے۔''(۱)

انکشافِ ذات کا رجحان زمانہ قدیم سے انسانی سرشت کا حصہ رہا ہے۔ اُردو نثر میں اس کے ابتدائی نقوش صوفیائے کرام کے ملفوظات میں نظر آتے ہیں۔ آپ بیتی لکھنے کی روایت فارسی ادب میں بہت پہلے سے موجود تھی۔ قدیم ہند میں اس صنفِ ادب کا کوئی باقاعدہ رواج نہیں تھا۔ آپ بیتی کی روایت مسلم حکمرانوں کے ذریعے ہندوستان کے ادب میں شامل ہوئی۔ باہر سے آنے والے حکمرانوں میں امیر تیمور اور ظہیرالدین بابر نے اپنے حالاتِ زندگی قلمبند کیے۔ اُن کی اِن کاوشوں سے ایک تو اُس عہد کے بارے میں حقائق سامنے آئے، دوسرا ہندوستانی ادب میں باقاعدہ آپ بیتی لکھنے کا رجحان پیدا ہوا۔ اگرچہ اُس دور میں لکھی گئی تزکات آپ بیتی کے زمرے میں نہیں آتیں تاہم اُنہیں آپ بیتی کی ابتدائی شکل قرار دیا جاسکتا ہے۔

روزنامچوں، سفرناموں، تذکروں اور تاریخوں سے قطع نظر جن میں مصنّفین کے ذاتی وسوانحی خودنوشتہ حالات کی جزوی طور پر عکاسی نظر آتی ہے، مستقل بنیادوں پر آپ بیتی لکھنے کی روایت اُردو میں ۱۸۲۰ء میں شروع ہوئی تھی، جب پتمبر سنگھ نے خودنوشت یادداشتیں تحریر کیں۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل کی تحقیق کے مطابق یہ روایت وسط انیسویں صدی کے بعد قدرے عام ہوتی نظر آتی ہے۔ فارسی میں یہ روایت موجود تھی اور اُردو میں آپ بیتی کی روایت کے آغاز کے باوجود، انیسویں صدی کے اختتام تک برقرار رہی۔

میر تقی میرؔ نے فارسی میں اپنی خودنوشت ''ذکرِ میر'' کے عنوان سے اٹھارویں صدی کے نصف آخر میں لکھی۔ اس عظیم شاعر کی خودنوشت نے اُردو آپ بیتی کی روایت پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ میر تقی میرؔ کی آپ بیتی کے بعد عرصہ دُراز تک اس صنف کی جانب کوئی توجہ نہ دی گئی۔ اگرچہ اس کے دھندلے دھندلے نقوش فورٹ ولیم کالج کے مصنفین کی تالیفات کے دیباچوں وغیرہ میں مل جاتے تھے تاہم آپ بیتی ایک باقاعدہ صنف کی صورت میں بہت بعد میں سامنے آئی۔

آپ بیتی کی ذیل میں وہی تصانیف رکھی جاسکتی ہیں جن میں مصنّفین نے اپنے قلم سے اپنے حالاتِ

زندگی لکھے ہوں بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

''خودنوشت کی صورت میں فرد کو اپنی شخصیت سے باہر نکل کر غیر متعلق اور غیر جانبدار مبصر کی مانند مشاہدۂ ذات کے عمل سے گزرنا ہوتا ہے، گویا دُوربین لگائے، دوسرے سیارہ کی مخلوق کے انداز واطوار ضبطِ تحریر میں لا رہا ہو اور یہی سب سے زیادہ مشکل (مگر ناممکن نہیں) ہے۔ اس لئے کہ ہر شخص اِس خوش فہمی میں مبتلا ہے کہ میں ذات وصفات کے لحاظ سے منفرد ہوں تو انداز واطوار کے لحاظ سے یکتا۔''(۲)

آپ بیتی لکھنے کا مقصد انکشافِ ذات ہے یہ اُسی صورت ممکن ہے جب آپ بیتی نگار سچائی سے کام لے۔ آپ بیتی میں مصنف چونکہ منصف کے فرائض بھی سرانجام دے رہا ہوتا ہے اسلئے قارئین بھی اُس سے سچائی کی توقع رکھتے ہیں۔ جہاں کہیں سچائی کا دامن چھوٹ جائے وہاں آپ بیتی فن کی بلندیوں تک نہیں پہنچ پاتی۔ آپ بیتی نگار اگر یہ سوچتا ہے کہ اظہارِ ذات کے حوالے سے حقائق بیان کر دینے سے معاشرے میں اُس کی شخصیت مجروح ہو جائے گی تو پھر اُسے اپنی داستانِ حیات رقم ہی نہیں کرنی چاہئے۔ کوئی بھی شخص زندگی کے واقعات لکھنے کا پابند نہیں۔ آپ بیتی لکھنے کے لئے مصنف کا ارادہ ہی اولین شرط ہے۔ البتہ ہر شخص کو اپنی کہانی لکھتے ہوئے اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ واقعات پوری صداقت کے ساتھ بیان کیے جائیں لیکن عام طور پر آپ بیتیوں کے تنقیدی مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ معیاری اور فنی لحاظ سے مکمل آپ بیتی ابھی تک منظرِ عام پر نہیں آسکی۔ تحریروں میں خودستائی، مبالغہ آرائی، کذب بیانی، داستاں طرازی کا رجحان عام پایا جاتا ہے۔ ذاتی زندگی کے بارے میں تمام جزئیات وتفصیلات بیان کرنا خاصا کٹھن مرحلہ ہے جو کسی بھی لکھنے والے سے پوری طرح طے نہیں ہو پا رہا۔ مشرقی ادب میں لکھی گئی آپ بیتیوں میں صیغہ واحد متکلم اتنی کثرت سے استعمال ہوا ہے کہ ہر آپ بیتی نگار نرگسیت کا مریض نظر آتا ہے۔ اُردو ادب میں لکھی گئی آپ بیتیوں کا فنی وموضوعاتی حوالے سے تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا یوں رقمطراز ہیں:

''ہر وہ ادیب جو ساٹھ کے سنگِ میل کو عبور کرنے میں کامیاب ہوا اُس نے اپنے نجی کوائف کی تشہیر کو اپنا فرض سمجھ لیا۔ اس سلسلے میں دو طرح کی آپ بیتیاں ظہور میں آئیں۔ ایک قسم تو اُن آپ بیتیوں کی تھی جو کہنے کو تو آپ بیتیاں مگر اصلاً جگ بیتیاں تھیں۔ یعنی جن میں مصنف نے خود کو مرکزِ دو عالم بنا کر پیش کیا تھا اور یہ باور کرانے کی کوشش کی تھی کہ موصوف کی زندگی کے دوران اس کا اپنا ملک ہی نہیں، دوسرے ممالک بھی، بلکہ بعض موقعوں پر تو پوری کائنات ہی اُن کی ذات کو مرکز بنا کر گھومتی رہی تھی۔ یوں اُن لوگوں نے زیادہ تر اپنے عہد کے واقعات اور سانحات ہی کو موضوع بنایا۔ ہر چند کہ اپنے حوالے سے ایسا کیا۔ دوسری قسم اُن آپ بیتیوں کی تھی جن میں مصنف نے اپنی ذات کو

دریافت کرنے کی کوشش کی، یعنی محض اپنے بارے میں وہ سب کچھ بیان نہیں کیا جس کا اُسے پہلے سے علم تھا بلکہ اپنی زندگی کے کوائف، خاص موقعوں پر اپنا ردِعمل، نیز اپنی نگارشات، رشتوں، ناتوں، دوستیوں اور دشمنیوں کے ''اِندر جال'' کے اندر سے اپنا آپ دریافت کرنے کی کوشش کی۔ لہٰذا یہ آپ بیتیاں خود مصنف کے لئے بھی ایک انکشاف کا درجہ اختیار کر گئیں۔ بہر حال آپ بیتیوں کی یہ دونوں اقسام فرد کے ہاں اثباتِ ذات ہی کی کاوشیں تھیں اور ایک خاص دور میں اِن کا وجود میں آنا یقیناً باہر کے مخصوص حالات و واقعات سے بھی ایک بڑی حد تک منسلک تھا۔''(۳)

بلاشبہ'' آپ بیتی'' ایک سخت، دشوار اور قوتِ فیصلہ کو متزلزل کر دینے والی چیز ہے اور وہ ایمانداری، تجزیاتی نظر، خود آگاہی اور واقعیت پسندانہ دیانتداری سے عاری ہو سکتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اگر دنیا میں جھوٹ بولنے والوں کی تعداد زیادہ ہے تو سچ بولنے والوں کا بھی فقدان نہیں ہے۔

ابتدا سے عہدِ حاضر تک سینکڑوں آپ بیتیاں منظرِ عام پر آ چکی ہیں لیکن اُردو کی پہلی آپ بیتی کے حوالے سے متضاد آراء ملتی ہیں۔ 'نقوش' لاہور کے آپ بیتی نمبر میں علم الدین سالک لکھتے ہیں: ''سب سے پہلی آپ بیتی جو اردو زبان میں لکھی گئی وہ جعفر کی 'کالا پانی' ہے۔''(۴)

اُردو زبان میں لکھی گئی پہلی آپ بیتی کے حوالے سے عبدالمجید قریشی کی رائے یہ ہے کہ

''نواب صدیق حسن خان کی آپ بیتی کے بعد مولانا محمد جعفر تھانیسری کی مشہور و معروف آپ بیتی 'کالا پانی' شائع ہوئی۔''(۵)

اس رائے کی روشنی میں نواب صدیق حسین خان کی آپ بیتی ''البقا لمن بالقا لمحن'' کو اردو زبان کی پہلی آپ بیتی قرار دیا جا سکتا ہے۔ جبکہ علم الدین سالکؔ کی رائے میں مولانا جعفر تھانیسری کی آپ بیتی ''تواریخ عجیب'' یعنی ''کالا پانی'' کو اوّلین آپ بیتی قرار دیا گیا ہے۔ دونوں کا سنۂ اشاعت عموماً ۱۸۸۵ء ہی تصور کیا جاتا ہے۔ سنۂ اشاعت کے حوالے سے محققین شاید زیادہ گہرائی میں نہیں جا سکے حالانکہ ''کالا پانی'' کے آخری صفحات سے اس آپ بیتی کے صحیح سنۂ اشاعت کا اندازہ لگایا جا سکتا تھا۔

مولانا جعفر تھانیسری نے ایک مجاہد آزادی کی حیثیت سے کالا پانی میں قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں لیکن ان کٹھن حالات کو ایک معمولی واقعہ سمجھا۔ غلامی کے دور میں جب ہندوستان میں لوگ اپنی رائے کے اظہار سے خوفزدہ تھے مولانا جعفر تھانیسری کی آپ بیتی ایک اہم کتاب ثابت ہوئی۔ اس آپ بیتی میں جزائر انڈمان کے باشندوں کی تاریخ، اُن کے رسم و رواج، رہن سہن، مذہبی عقائد، تہوار اور اُس خطے کی آب و ہوا کا ذکر تفصیلاً ملتا ہے۔ گویا یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''کالا پانی'' جعفر تھانیسری کی زندگی کا وہ مکمل باب ہے جس میں اُن کی مذہبی اور سیاسی زندگی کے حالات درج ہیں۔ ''کالا پانی'' کے شروع میں مصنف نے اس آپ بیتی کا سنۂ تصنیف ۱۸۸۵ء لکھا ہے۔ جبکہ

آپ بیتی کے آخر میں سیکریٹری گورنمنٹ آف پنجاب کی طرف سے جاری کی گئی ایک چٹھی کا حوالہ اس طرح دیا گیا ہے:

''ہمارے ہندوستان میں واپس آنے کے بعد جو نگرانی پولیس وغیرہ ہمارے اوپر مقرر ہوئی تھی اول تو بذمہ دار وضمانت خود کپتان ٹمپل صاحب نے میرے اوپر سے اُٹھوا دیا تھا اور بعد تبدیلی کپتان ٹمپل صاحب کے محض بہ تائید غیبی بلا سعی سفارش کسی بشر کے وہ احکاماتِ نگرانی وغیرہ بذریعہ چٹھی نمبر ۱۸۸ مورخہ ۶ جنوری ۱۸۸۸ء منجانب سیکریٹری گورنمنٹ پنجاب بنام صاحب کمشنر قسمت دہلی میرے اوپر سے اٹھوا دیئے گئے۔''(۶)

اس مراسلے کی تاریخ اور سنۂ اشاعت سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ''کالا پانی'' ۱۸۸۸ء کے لگ بھگ تکمیل کے مراحل تک پہنچی ہوگی۔ اس لحاظ سے عبدالمجید قریشی کی رائے کو فوقیت حاصل ہوجاتی ہے اور نواب صدیق حسن خان کی آپ بیتی اردو زبان میں لکھی گئی اوّلین آپ بیتی قرار پاتی ہے۔

۱۸۸۵ء ہی میں میں نواب اکبر علی خان (رئیسِ پاٹودی) کی بیٹی 'شہر بانو بیگم' نے اپنی آپ بیتی ''بیتی کہانی'' کے عنوان سے لکھی اور ۱۸۸۷ء میں اُسے دیباچے کے اضافے کے ساتھ کتابی شکل دے دی گئی۔ یہ آپ بیتی جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کے دردناک حالات وواقعات کے تناظر میں لکھی گئی ہے۔ مصنفہ نے اپنے ذاتی حالات کے حوالے سے معلومات فراہم کرنے کے ساتھ اپنے خاندان کے احوال بھی رقم کیے ہیں۔ تحریر کا مرکز ومحور زیادہ تر ۱۸۵۷ء کے اندوہ ناک حالات کو بنایا گیا ہے۔ اس سلسلے میں جن اہم اور تاریخی واقعات کو مصنفہ نے بیان کیا ہے اُن کی تصدیق متعدد عصری ماخذات سے ہوجاتی ہے۔ اُردو آپ بیتیوں کی تاریخ میں بالعموم اور اُردو کے نسائی ادب میں بالخصوص اس آپ بیتی کو اوّلین خودنوشت سوانح عمری ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ ''بیتی کہانی'' کے مطالعہ سے اُس دور کے نسائی ادب کے معیار کا پتہ چلتا ہے اور مصنفہ کے اسلوب اور زبان وبیان کی خوبیاں نمایاں ہوتی ہیں۔ آپ بیتی میں بہت سے لفظ ایسے بھی استعمال ہوئے ہیں جو عہدِ حاضر میں متروک ہوچکے ہیں۔ اولاً یہ آپ بیتی سندھ یونیورسٹی کے مؤقر تحقیقی مجلّے ''تحقیق'' (شمارہ ۸۔۹، ۹۵۔۱۹۹۶) میں شائع ہوئی اور پھر شعبۂ اردو سندھ یونیورسٹی اور اُس کے صدر ڈاکٹر نجم الاسلام مرحوم کی خصوصی کاوشوں سے کتابی صورت میں شائع کی گئی لیکن اُس وقت اُس کی اشاعت بہت محدود تھی اور بہت کم اربابِ فکر ونظر اس سے فیضیاب ہوسکے۔

ڈاکٹر معین الدین عقیل نے اس آپ بیتی کو از سرِ نو ترتیب دے کر اسے اُردو کی اوّلین نسوانی آپ بیتی قرار دیا ہے۔ 'بیتی کہانی' کی تدوین واشاعت کو تخلیقی اور تحقیقی دونوں لحاظ سے قارئین وناقدین نے پسند کیا ہے۔ اکابرینِ ادب وتحقیق اور معروف ادبی جرائد نے اپنے تبصروں میں اِسے اُردو کی اولین نسوانی آپ بیتی کے طور پر ادبی اور تاریخی

تحقیق میں ایک دریافت اور جنوبی ایشیاء کے نسائی ادب اور بالخصوص اُردو کے نسائی ادب میں ایک اہم اضافہ قرار دیا ہے۔ اس آپ بیتی کی تحقیق و ترتیب، متن اور تعلیقات کے ضمن میں ڈاکٹر معین الدین عقیل کی کاوشوں پر جامعہ کراچی نے جنوری ۲۰۰۳ء میں اُنہیں ڈی لٹ کی سندِ فضیلت عطا فرمائی۔ اس قدیم آپ بیتی کے دستیاب ہونے کی بابت ڈاکٹر معین الدین عقیل یوں رقمطراز ہیں:

> ''بیتی کہانی'' کے قلمی نسخے کا عکس راقم الحروف کو ڈاکٹر محمد ایوب قادری (۱۹۲۶ء۔۱۹۸۳ء) کے ذاتی کتب خانے (کراچی) سے مرحوم کے فرزند سعید حسن قادری کی عنایت سے عطا ہوا تھا۔۔۔ مرحوم نے اپنے آخری ایام میں راقم سے اِس خودنوشت کا ذکر تو کیا تھا لیکن عادتاً کبھی یہ نہ بتایا کہ اُنہیں اس کا مخطوطہ یا اس کا عکس کہاں سے دستیاب ہوا۔ اس خودنوشت کے ایک اہم کردار مرزا ایوب بیگ اور اُن کے خاندان کے بارے میں مجلّہ تحقیق کے فاضل مدیر ڈاکٹر نجم الاسلام نے اس کے مذکورہ شمارے میں جو اضافی معلومات درج کی ہیں اُن سے یہ گمان کیا جاسکتا ہے کہ اُن کے اخلاف میں سے جو افراد حیدرآباد سندھ اور کراچی میں مقیم تھے، یہ خودنوشت غالباً اُنہی میں سے کسی سے دستیاب ہوئی ہو۔''(۷)

ڈاکٹر معین الدین عقیل کے تحریر کردہ تعلیقات و حواشی کیساتھ شہر بانو بیگم کی یہ آپ بیتی ادارہ علمی حیدرآباد (پاکستان) نے ۱۹۹۵ء میں شائع کی۔ حال ہی میں اس کا ایک ایڈیشن القمر انٹر پرائزز لاہور نے بھی شائع کیا ہے۔ اُردو کی اوّلین نسوانی خودنوشت ہونے کی حیثیت سے ''بیتی کہانی'' کو ایک خاص اہمیت حاصل رہے گی۔

قصہ مختصر، ابتداء سے لے کر موجودہ عہد تک اُردو میں جتنی بھی آپ بیتیاں لکھی گئی ہیں اُنہیں فنی و موضوعاتی اعتبار سے تین مختلف اقسام میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

ا۔ اُردو ادباء اور شعراء کی لکھی ہوئی آپ بیتیاں

ب۔ غیر ادیب شخصیات کی لکھی ہوئی آپ بیتیاں

ج۔ اُردو زبان میں ترجمہ شدہ آپ بیتیاں

آپ بیتیوں کی یہ تینوں اقسام اُردو کے نثری سرمائے میں شامل ہیں۔ تاہم آپ بیتی کسی بھی طبقے کے فرد کی ہو، جب تک اِس میں ادبیت موجود نہ ہو کامیاب نہیں کہلاسکتی۔ آپ بیتی لکھنے والوں کی اکثریت نے اسے تخلیقی صنف کے طور پر زیادہ سنجیدگی سے نہیں دیکھا بلکہ اپنی یادداشتوں کو کسی نہ کسی حوالے سے اہم سمجھ کر ریکارڈ پر لانے کی کوششیں کی ہیں۔ اِس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ آپ بیتی میں توازن اور جرأتِ اظہار کی اشد ضرورت ہوتی ہے۔ ایک اچھی آپ بیتی کے لئے ضروری ہے کہ مصنف تفاخر سے پرہیز کرے اور واقعہ کو واقعہ کے طور پر ہی بیان

کرے۔ اس ضمن میں قارئین بہترین منصف ہوتے ہیں جو سچے نقاد کی حیثیت سے آپ بیتی کی حیثیت کا تعین کرتے ہیں۔ اُردو ادب میں لکھی گئی آپ بیتیوں میں چند ایک آپ بیتیوں کے سوا کم وبیش تمام آپ بیتیوں میں ضخامت بڑھانے کے لئے غیر متعلقہ مواد شامل کیا گیا ہے۔ سیمیناروں مذاکروں اور مشاعروں کی مفصل روداد یں بیان کر کے آپ بیتی نگاروں نے درحقیقت اپنے سوانحی حالات سے چشم پوشی کی ہے۔

مجموعی لحاظ سے دیکھیں تو صنفِ آپ بیتی پر بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں خاص توجہ دی گئی اور یہ صنف ہنوز ارتقاء کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ اب تک شعراء، ادباء، ناقدین، علماء، سیاستدان، مؤرخین اور بعض خواتین نے اپنے افکار ونظریات کو اس صنف کے ذریعے قارئین تک پہنچایا ہے۔ کسی نے آپ بیتی میں اپنے پورے عہد کو نمایاں کیا ہے اور کسی نے محض ایک خاص دور کی تصویر کشی کی ہے، کسی نے اپنی ذات کو مرکز ومحور بنا کر آپ بیتی لکھی ہے اور کسی نے اپنے احباب کے شخصی خاکوں کو آپ بیتی میں نمایاں جگہ دی ہے، کسی نے اپنی داستانِ حیات کو ناول اور افسانے کے روپ دیا ہے اور کسی نے اسے خوبصورت شعری آہنگ میں ڈھالا ہے۔ آپ بیتی کا فن درحقیقت رنگارنگی اور تنوع کا حامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زبان وبیان کی خوبیوں اور اسلوب کے اعتبار سے اُردو ادب سے وابستہ شخصیات کی آپ بیتیاں ہی سوانحی ادب کا حقیقی سرمایہ قرار دی جاسکتی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ تحسین فراقی، ڈاکٹر، عبدالماجد دریابادی۔احوال و آثار، لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۹۳ء، ص ۴۱۸

۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نشانِ جگر سوختہ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، ص ۸

۳۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، پاکستان میں اُردو ادب، مشمولہ راوی، لاہور، جلد ۸۰، واحد شمارہ، ۱۹۹۳ء، ص ۱۳۴

۴۔ سالکؔ، علم الدین، آپ بیتیوں کے بعض نمایاں پہلو، مشمولہ نقوش، آپ بیتی نمبر، لاہور: ادارہ فروغ اُردو، ۱۹۶۴ء، ص ۵۴

۵۔ عبدالمجید قریشی، آپ بیتی اردو ادب میں، الزبیر، آپ بیتی نمبر، بہاولپور، ۱۹۶۴ء، ص ۳۲

۶۔ مولوی محمد جعفر تھانیسری، مشمولہ نقوش، آپ بیتی نمبر، لاہور: ادارہ فروغ اُردو، ۱۹۶۴ء، ص ۱۸۲

۷۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر، بیتی کہانی، مشمولہ ماہنامہ اخبار اُردو، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، مارچ ۲۰۰۷، ص ۳۷

سعودی عرب میں اُردو شاعری

ڈاکٹر امتیاز بلوچ*

Abstract:

Saudi Arabia has assumed a great importance of Urdu Language and Literature. Majority of the Pakistani and Indian immigrants in Saudi-Arabia who are settled here for employment speak Urdu. Urdu Mushaira is a great source of growth and development of Urdu Language and Literature. Asian community is always very excited about it. Pakistani and Indian consulates, Asia educational-institutes, schools, literary associations and well-to-do people arrange for these Mushairas. These Mushairas are not only a source of entertainment for South Asian community but these gatherings have attracted Saudi poets too . This article highlights the evolution of Urdu Mushaira as well as the examples of verses of Asian poets and one Arabian Urdu poet.

عروس بحر احمر جدہ اور سعودی عربیہ کے دیگر شہروں میں اُردو شاعری خصوصاً غزل کی شاعری کا رواج گذشتہ ۶۰ برسوں سے تسلسل سے چلا آ رہا ہے اُردو زبان برصغیر پاک و ہند کی وہ واحد زبان ہے جس نے اپنی ہم عصر زبانوں کے مقابلے میں دیارِ غیر میں اپنے قدم مضبوطی سے جمائے ہوئے ہیں اور اب صورتحال یہ ہے کہ سعودی عرب میں بیٹھ کر جو ادیب و شاعر اُردو زبان و ادب کی خدمت کر رہے ہیں وہ برصغیر پاک و ہند میں بھی اتنے نامور ہیں جس قدر ان کی شاعری سعودی عرب میں مقبول ہے۔ سعودی عرب میں یوں تو ہر شہر میں اُردو شعر و ادب کے فروغ و ترقی کا عمل جاری ہے۔ مگر اُردو ادب کی تازہ بستیوں میں جدہ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ جدہ کی ادبی فضاور ثقافتی سرگرمیاں ایشین کمیونٹی کی دل لگی کا واحد سہارا ہیں خصوصاً ۱۹۵۰ء کے بعد برصغیر پاک و ہند کے جن تارکین نے زیادہ تر سعودی عرب کا رُخ کیا ہے ان کی مادری زبان اُردو تھی۔ ان کی اس آمد سے اُردو ادب کی اک نئی بستی سعودی عرب میں آباد ہوگئی۔ جو نو وارد آئے ہیں یہ شعر و نغمہ کے دلدادہ ہیں۔ اِس سبب سے خصوصاً جدہ میں شعر و نغمہ سے سجائی گئی محفلوں کا رواج عام ہوگیا ہے۔ ان محفلوں میں لطف کام و دہن کے ساتھ ساتھ مشاعرے اور میوزک کے

* اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ ایمرسن کالج، ملتان

پروگرام بھی ہوتے رہتے ہیں ابتدا میں یہ سلسلہ اِس قدر منظّم نہ تھا مگر پھر آہستہ آہستہ یہ سلسلے مختلف ادبی حلقوں اور درجہ بندیوں کی شکل اختیار کرنے لگے۔ ہندوستان اور پاکستان سے جو شعرا ادباحج وعمرہ کے لیے تشریف لائے انھیں خاص طور پر ایسی محفلوں میں مہمان بنایا جاتا تھا اور ان کے ساتھ بزم آرائیاں کی جانے لگیں۔ حفظ الرحمٰن اِن محفلوں کے بارے میں بازگشت کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں:

''جب کبھی ہندوستان یا پاکستان سے مشہور شاعر یا نامور ادیب فریضہ حج کی ادائیگی کے لئے تشریف لائے تو ان کے اعزاز میں شعری نشست یا ادبی مذاکرے کا اہتمام کیا جاتا۔''(۱)

سعودی عرب میں اُردو مشاعروں کا آغاز ۱۹۵۰ء سے ہوتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب فکر معاش میں ہندوستان سے لوگ مسلسل سعودی عرب میں آرہے تھے مگر یہ بات بھی قابل توجہ ہے جب مکہ مکرمہ کے 'محلّہ جیاد' کی بوہرہ رباط' کے صحن میں جگر مرادآبادی کے اعزاز میں ایک شعری نشست اس سے پہلے ہی ہو چکی تھی۔ اِس نشست میں ہندوستان، پاکستان سے تعلق رکھنے والے سب باذوق لوگ شریک ہوئے یہ ۱۹۵۶ء کے آخر کی بات ے کہ ہندوستان کے وائس قونصلر جناب حسن نعیم نے اپنی قیام گاہ پر جدہ کے اُردو کے سب سے پہلے باقاعدہ مشاعرہ کا انعقاد کیا۔ اِس مشاعرے کو 'جدہ' سعودی عرب میں اُردو کا پہلا مشاعرہ مانا جاتا ہے۔ نعیم حامد علی خان اِس مشاعرے کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اواخر ۱۹۵۰ء میں مشہور شاعر اور ہندوستان کے وائس قونصلر جناب حسن نعیم نے اپنی قیام گاہ پر جدہ کے پہلے باقاعدہ مشاعرے کا انعقاد کیا۔ مشاعرے کی تمام روایات کے التزام کے ساتھ ساتھ شعراء میں جناب حسن نعم اور عطا اللہ فاروقی کے علاوہ پاک و ہند سے برائے حج تشریف لانے والے شعراء نے شرکت فرمائی۔''(۲)

۱۹۵۸ء میں ایک نعتیہ مشاعرہ 'قصر بحر الاحمر' ہوٹل میں منعقد کیا گیا اِس مشاعرے میں سعودی عرب کے علاوہ دیگر خلیجی ریاستوں سے بھی شاعر بلائے گئے تھے۔ ۱۹۵۹ء میں ایک مزاحیہ مشاعرے کا انعقاد کیا گیا۔ یہ مزاحیہ مشاعرہ 'حیدرآباد ہاؤس' میں بڑی شان وشوکت سے منعقد کیا گیا۔ ۱۹۶۰ء میں جدہ میں جو سب سے بڑی ادبی تقریب ہوئی وہ 'یومِ حسرت' پر بھی مشاعرہ ہوا۔ اس تقریب کے دو حصے تھے پہلے حصے میں حسرت کی شخصیت اور فن پر مقالے پڑھے گئے۔ دوسرے حصے میں مشاعرہ ہوا اور حسرت موہانی کی غزلیں ترنم سے سنائی گئیں۔ جدہ سعودی عرب میں اُردو شاعروں کی تاریخ نامکمل ہوگی۔ اگر جدہ میں منعقدہ ہونے والے طرحی مشاعروں کا ذکرہ ہو۔ ۱۹۶۰ء میں جدہ میں پہلا طرحی مشاعرہ ہوا جس کی طرح تھی۔

ع جنوں میں تیرے دیوانے کہاں کی بات کرتے ہیں

جدہ میں اُردو شاعری کا عہد زرّیں بھی انھی طرحی مشاعروں سے شروع وتا ہے اِن دنوں اکثر طرحی

مشاعرے مصطفےٰ علی قدوائی اور نعیم حامد علی کے یہاں منعقد ہوئے۔ سعودی عرب میں اُردو شاعری کے فروغ میں اِن طرحی مشاعروں کو کلیدی اہمیت حاصل ہے۔ جن ۲۶ مصرع ہائے طرح پر مشاعرے ہوئے ان کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے:

۱	رفیق راہ بن جاتی ہے گرد کارواں میری	۱۴	یہ ہستی کچھ نہیں تعبیر ہے خواب پریشاں کی
۲	تقریب کچھ تو بہر ملاقات چاہیے	۱۵	میں چمن میں چاہے جہاں رہوں مراحق ہے فصل بہار پر
۳	تری محفل میں کتنی دلکشی ہے	۱۶	پھر نور سحر دست و گریباں ہے سحر سے
۴	مجھ سے دیکھا نہ گیا حسن کا رسوا ہونا	۱۷	برستی آگ جو باراں کی آرزو کرتے
۵	شرارے بھی کبھی تاروں کی محفل سے نکلتے ہیں	۱۸	اب تلک غلغلۂ سود و زباں باقی ہے
۶	شمع باہر جل رہی ہے روشن مدفن ہے	۱۹	قفس میں رہ کے قدر آشیاں معلوم ہوتی ہیں
۷	پھر کسی نے نظر اُٹھائی ہے	۲۰	سمجھا نہ کوئی میری زبان اِس دیار میں
۸	پھر فریب حسن سر گرم ادا ہونے لگا	۲۱	بزمِ طرب سونی ہے یارو آؤ رقص جام کریں
۹	عشق کی ضد ہے سب کچھ ہو مگر راز نہ ہو	۲۲	بس وہیں کعبہ اربابِ وفا ہوتا ہے
۱۰	کہاں کھولے ہیں گیسو یار نے خوشبو کہاں تک ہے	۲۳	اپنے گھر کے درو دیوار کہاں سے لاؤں
۱۱	بگڑ بگڑ کے سنورتے گئے ہیں افسانے	۲۴	ہم خریدار گہر آب دیکھیں گے
۱۲	بس نہیں چلتا کہ خنجر پھر کفِ قاتل میں ہے	۲۵	کیا قافلہ شوق کا اندازِ سفر ہے
۱۳	ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گمان نہیں	۲۶	وفائے وعدہ نہیں وعدۂ دگر بھی نہیں

۱۹۶۰ء سے لے کر ۱۹۸۰ء تک سعودی عرب جدہ کی ادبی تاریخ کئی نامور شعراء کے ذکر سے بھری پڑی ہیں۔ اِن بیس (۲۰) سالوں میں سعودی عرب کو اُردو کے کئی نامور شعراء کے ساتھ ساتھ نثر نگار بھی میسر آئے۔ اِس مختصر سے مضمون میں ان مبالغہ روزگار ادب اور انشا پردازوں کا ذکر کرنا ناممکن ہے تاہم کچھ اسمائے گرامی اور ان کے فن کی مثالیں ناگزیر ہیں تاکہ سعودی عرب میں اُردو شاعری کی روایت کا اندازہ ہو سکے۔ سعودی عرب میں اور سعودی عرب کے باہر جن شعرا اور ادباء نے اپنے فن کی بدولت مقام بنایا ہے اور اُردو زبان و ادب کے تذکروں میں جگہ پائی ہے ان کے اسما کی تفصیل حسب ذیل ہے:

اعتماد صدیقی، اقبال اعجاز بیگ، اقبال نواز، اقبال احمد قمر، آفتاب جعفری، احمد راجا، حنیف ترین، خواجہ رحمت اللہ جری، خسرو (میر فراست علی)، ذکا صدیقی، رؤف خلش، رشید صدیقی، ریحانہ روحی، طاہر جمیل، منور ہاشمی، قیوم واثق نسیم، رظفر مہدی، زمرد سیفی، آفتاب ترابی، سیّد محمود خاور، ریحان اظہر، زین صدیقی، سجاد بابر، سیّد یونس اعجاز، سہیل حیدر جدی، سیّد احتشام احمد، شبنم مناروی،

شفق ہاشمی، شجاعت علی راہی، شمع ظفر مہدی، شہود ہاشمی، صفدر حسین، طارق بٹ، ظفر اقبال کھوکھر، عمر سالم العیدروس، محمد ناظر قدوائی، عبداللہ ناظر، تسلیم الٰہی زُلفی، محمد طارق غازی، شعور احمد ہوش، محمد بن خلیل عرب شکیب، شبیہ الحسن حسنین، ڈاکٹر ابن فرید، حیات النبی رضوی، بیکس نواز شارق، مصلح الدین سعدی، مہتاب قدر، نعیم بازیدور، نسیم کاظمی، عزیز حسین عزیز، ساگر لکھنوی، یاد صدیقی، مرزا یوسف رہبر، اطہر عباسی سرور عابدی، محمد عثمان ناقد، عبد المقتدر وقار، رشید الدین رشید، یونس الماس انشعر اکرام کی انفرادیت یہ ہے کہ ان کے کلام میں ہجرت کا دُکھ سب سے بڑا موضوع ہے۔ پردیس کے دُکھ بھی اپنی نوعیت کے اعتبار سے منفرد ہوتے ہیں۔ یارانِ وطن کو ان کی شدت کا اندازہ نہیں ہوتا۔ پیٹ کا جہنم بھرنے کے لیے اپنے رشتوں سے بچھڑنے والے جانتے ہیں کہ ریال کمانا کس قدر مشکل کام ہے اور اس کی قیمت کس بھاؤ ادا کرنا پڑتی ہے۔

ع جانے وہی بلبل جو بچھڑ جائے چمن سے

سیّد قمر حیدر قمران پردیسی ادیبوں کے فنی مقام و مرتبے کا اعتراف کرتے ہوئے 'مشرق وسطی میں اُردو' میں لکھتے ہیں:

''یوں تو دُنیا کے دوسرے ممالک میں موجود اُردو کے شاعروں اور ادیبوں نے قابل ذکر خدمات انجام دی ہیں مگر مشرق وسطیٰ کی ریاستوں میں مقیم قلم کاروں نے بھی مثالی کام انجام دیا ہے اور اُن کی نگارشات اُردو ادب میں ایک صحت مند اضافہ ہیں بلکہ مشرق وسطیٰ میں پائی جانے والے ایک مخصوص قسم کے ماحول میں رہنے کے باعث زندگی کی کچھ ایسی جہتیں اور رویے بھی قلم بند ہوئے ہیں جو اپنے ملک میں رہ کر کسی طرح بھی گرفت اظہار میں نہیں آسکتے تھے۔''(۳)

سعودی عرب میں مقیم ان اُردو شعراء کرام اور نثر نگاروں کا تذکرہ نامکمل ہوگا اگر ان کے نمونہ کلام سے مثالیں نہ دی جائیں چنانچہ کچھ شعری اور نثری نمونے پیش خدمت ہیں:

جس گل کو ہواؤں کی سفارت نہیں ملتی
اس گل کو کسی رت کی بشارت نہیں ملتی (اعتماد صدیقی)

انسان اس طرح کبھی پتھر نہیں ہوئے
آسیب اس نگر و کہیں چھو گیا نہ ہو (اقبال اعجاز بیگ)

میری ہر ایک سانس تھی مزدور کی طرح
جو بار سنگ وخشت اُٹھانے میں کٹ گئی (پرویز اقبال نوآز)

کیوں حسین خواب دکھاتے تھے مجھے
اب میں تعبیر کا حق رکھتا ہوں (اقبال احمد قمر)

میرے دیش میں بھوکے پیاسے مہنگائی کے مارے لوگ
غم کھاتے ہیں غم پیتے ہیں صدیوں سے دکھیارے لوگ (آفتاب جعفری)

پُردہ نشیں کے عشق میں ایمان بھی گیا
تحفہ جو دیا تھا وہ سامان بھی گیا

جس دِن سے اِس کی اماں کو دیکھا ہے بے نقاب
اِس دن سے اس کی دید کا ارمان بھی گیا (احمد راجہ)

تہوں میں ریت کی عجیب سسکیاں ہیں دور تک
سوار دھول پر ہوا کی ہچکیاں ہیں دور تک (ڈاکٹر حنیف ترین)

سب کہہ رہے ہیں تیرا ہی پتھر لگا مجھے
اک زخم روبرو بھی تو آکر لگا مجھے (ذکا صدیقی)

سلسلے یہ کیسے ٹوٹ کر نہیں ملتے
جو بچھڑ گئے لمحے، عمر بھر نہیں ملتے (رؤف خلش)

رؤف خلش کی ایک نظم میں مشرق سطی کے تازہ منظر کا نظارہ بھی کر سکتے ہیں۔ اِس نظم کا عنوان ہے ''منظر بدلتے ہیں''

شط العرب! تیرے ماضی کی رداہٹاؤں تو
بخر دانوں سے نکلتی ہوئی نفیس خوشبوئیں

شام جاں کو معطر کر دیں:

رسیلی کھجوروں کی شیرینی، اشتہا انگیز بن جائے

ارغوانی منقش پوشاکیں، نظر کو خیرہ کر دیں:

اور پھر حال سے آنکھ ملاؤں تو

تیل کی سوغات، ائیر فریشنر کا چھڑکاؤ مانگے:

ولایتی پرفیوم بدن میں مستیاں جگائے

سعودی عرب میں مقیم افسانہ نگار ریحان اظہر کے افسانے ''نیلی آنکھیں'' کا آخری حصہ ملاحظہ کریں:

''اتنے میں ٹرین رُکی۔ وہ لڑکی جو پہلے کھڑی تھی اور مجھے تکے جا رہی تھی کہنے لگی ''پلیز! آپ مجھے دروازے تک لے جا سکتے ہیں۔ مجھے یہاں اُترنا ہے؟'' میں نے اپنے کانپتے ہوئے یخ بستہ ہاتھوں سے اِس لڑکی کا ہاتھ پکڑا اور دروازے تک چھوڑ دیا۔ وہاں پہلے سے ایک شخص اِس کا انتظار کر رہا تھا۔ اِس نے اس لڑکی کا ہاتھ پکڑا اور ساتھ لے گیا۔ ''ارے یہ کیا لڑکی تو اندھی تھی'' میں نے اپنے آپ پر ہنستے ہوئے کہا اور کہتا چلا گیا ''یہ لڑکی تو اندھی تھی'' اندھی تھی، اندھی تھی.....

شبنم ماروی کی ایک نظم ''نارسائی''

جہاں میں ہوں وہاں سب استعارے نارسائی کی علامت ہیں
ہر اک شے رات کی تاریکیوں سے خوف کھاتی ہے
ستارے بولتے ہیں! آدمی خاموش رہتے ہیں
مجھے پھر خواب آور گولیاں لا دو
کہ مرے نغمے، مرے کانوں کے پردوں سے نہ ٹکرائیں
جہاں تم ہو وہاں ہر سمت دل کی حکمرانی ہے
بڑی جھوٹی کہانی ہے

سعودی عرب میں مقیم ان شاعروں ادیبوں نے اُردو شاعری کی نمائندگی کی ہے۔ اِن شاعروں اور مشاعروں نے کئی نسلوں کو متاثر کیا اور یہ حقیقت ہے کہ مملکت سعودی عرب میں مقیم اُردو نواز اور اُردو شناس حلقوں کا دل موہ لیا ہے۔ سعودی عرب میں اُردو زبان و ادب کے اثرات اِس قدر تیزی سے پھیل رہے ہیں کہ اب سعودی عرب کی مقامی آبادی اِس زبان میں دلچسپی لے رہی ہیں۔ ہندی یا پاکستانی لڑکیوں سے بیاہ رچانے والے عربی جب اُردو زبان میں دلچسپی لیتے ہیں تو 'زبان یار من ترکی' والی صورتِ حال کا سامنا ہوتا ہے۔

اس کے علاوہ سعودی عرب میں بڑی بڑی تجارتی کمپنیوں کے مالکان اور پولیس کے افسران بھی اُردو زبان میں بھرپور دلچسپی رکھتے ہیں چونکہ ان میں سے ہر ایک کا ہندوستانی اور پاکستانی کمیونٹی سے براہِ راست تعلق ہے۔ سعودی عرب میں خالص عربی اُردو محبان کی تعداد بھی بڑھ رہی ہے۔ سعودی عرب میں منعقدہ اکثر اُردو مشاعروں میں عربی شامل ہوتے ہیں اور پاکستانی ہندوستانی کھانے کھاتے ہیں۔ ایسے نامور عربوں میں عمر سالم العیدروس کا نام بھی

شامل ہے۔عمر کا خاندانی نام عمر سالم الخصار العیدروس ہے (تاریخ پیدائش ۱۵/اکتوبر ۱۳۸۰ ہجری) یہ پبلک ریلیشنز میں گریجوایٹ ہیں عربی کا ایک دیوان شائع ہو چکا ہے۔اُن کا تاریخ کا پہلا دیوان عربی واُردو میں شائع ہو رہا ہے۔ پاکستان، کراچی میں ۱۱/گیارہ سال مقیم رہے۔

سعودی ایمبیسی اور سعودی ائیر لائن میں کراچی میں کام کیا۔اُردو کی خدمت کرتے ہوئے عالمی اُردو ایوارڈ حاصل کر چکے ہیں۔عمر سالم کا مسلک شاعری امن اور بھائی چارہ ہے۔اِن کی ایک نظم امن کی فاختاؤں سے ایک اقتباس پیش خدمت ہے:

خدا نے جو بخشی ہے نعمت یہ تم کو — علاقہ ہے قریہ ہے بستی ہے گھر ہے
پہاڑی ہے دریا ہے یا کوئی تھر ہے — بہت ہی بڑا یا بہت مختصر ہے
یہ جو بھی ہے جیسا ہے اور جس قدر ہے — اب وجد کی قربانیوں کا ثمر ہے
ضعیفوں کی پونجی، نحیفوں کا زر ہے — یتیموں کا دل ہے شہیدوں کا سر ہے
یہ اقبال کا خواب و فکر نظر ہے — یہ قائد کے ہاتھوں کا زندہ ہنر ہے
یہ سونا چاندی ہے لعل و گوہر ہے — یہ رنگ شفق ہے نسیم سحر ہے
یہ آنکھوں کا سرمہ ہے ظل شجر ہے — حسینوں کا غمزہ، پرندوں کا پر ہے
جوانوں کا ازو ہے ظل شجر ہے — ہنر مند کاریگروں کا ہنر ہے

سعودی عرب میں اُردو شاعری کے تذکرے کے ساتھ خلیج اور سعودی عرب میں اُردو زبان کی صحافتی اور دیگر سرگرمیوں اور ترقیوں کا ذکر بھی ضروری ہے۔جدۃ سعودی عرب سے اُردو زبان میں ڈیلی 'اُردو نیوز' شائع ہوتا ہے جس کی سرکولیشن سعودی عرب اور خلیج میں لاکھوں کی تعداد میں ہے۔ایک عرصے تک 'اُردو نیوز' اخبار کی انتظامیہ نے ایک اُردو رسالہ 'اُردو میگزین' کے نام سے شائع کیا۔جو سال ۲۰۰۹ء کے وسط میں مالی مسائل کی وجہ سے بند کرنا پڑا۔تاہم 'اُردو نیوز' تا حال شائع ہو رہا ہے۔'اُردو نیوز' میں ہندوستانی اور پاکستانی کمیونٹی کی ثقافتی سماجی اور ادبی سرگرمیوں اور تقریبات کو خصوصی کوریج دی جاتی ہے۔سعودی عرب میں میرے سات (۷) سالہ قیام کے دوران ادبی مراکز و ماخذات کی تلاش وجستجو میں مجھے مدینہ منورہ میں ایک خوشگوار حیرت ہوئی۔مدینہ منورہ میں ڈاکٹر ہاشمی کی ہمراہی میں میری ملاقات نعیم حامد علی سے ہوئی۔نعیم کا 'پیکر نغمہ' سعودی عرب میں شائع ہونے والا پہلا شعری مجموعہ ہے۔جسے شرکتہ دار العلم نے (جدۃ سعودی عرب) ۵/ستمبر ۱۹۸۶ء کو شائع کیا۔

نعیم حامد علی کے گھر میں ایک عدد عربی النسل بیوی اور بچوں کے علاوہ ایک بڑا کتب خانہ بھی ہے۔اِس کتب خانے کی انفرادیت قدیم شعرائے اُردو کے دیوان اور قلمی نسخے ہیں۔مرزا عبدالقادر بیدل سے تو نعیم حامد علی کو عشق ہے۔بیدل کا قلمی دیوان اور کئی قدیم مخطوطات اُن کی لائبریری کی رونق ہیں۔جن کو دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی

ہے۔ یہ قلمی دیوان اور مخطوطات جمع کرتے کرتے اُن کی عمر گزر گئی ہے۔ یہ نادر الوجود مخطوطات اور قلمی دیوان ہمارے محققین کی توجہ کے طالب ہیں۔ اِس طرح کی لائبریری کو سعودی عرب میں قائم کرنا ایک خوشگوار حیرت سے کم نہیں ہے چونکہ ہندوستان اور پاکستان سے کتب لاتے ہوئے ائیر پورٹ پر جن مقامی قوانین کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہ سب جوئے شیر لانے کے برابر ہے۔ مگر عشق سب کچھ کرواتا ہے اور اُنھیں کتب سے عشق ہے۔ نعیم صاحب اِس وقت بیدل پر مکمل اتھارٹی رکھتے ہیں۔ اِس بڑے نجی کتب خانے کے علاوہ ہندوستان اور پاکستان کے زیر انتظام پاکستانی اور ہندوستانی تعلیمی اداروں نے بھی لائبریریاں قائم کی ہیں۔ جن میں اُردو زبان وادب کی ہزاروں کتب موجود ہیں۔ ان بڑے اداروں میں پاکستان انٹرنیشنل ایمبسی سکول ریاض، پاکستان انٹرنیشنل ایمبسی سکول جدہ اور پاکستان انٹرنیشنل ایمبسی سکول ریاض اور ہندوستان انٹرنیشنل ایمبسی اسکول جدہ شامل ہیں۔ اِن چاروں اسکولوں میں ہزاروں طلبہ زیر تعلیم ہیں اور یہاں پاکستانی اسکولوں میں ذریعہ تعلیم اُردو ہے۔ ہر سال اور انٹرنیشنل مشاعرے بھی انہی اسکولوں میں ہوتے ہیں۔

ضرورت اِس اَمر کی ہے کہ اُردو زبان وادب کے محققین و مصنّفین اُردو ادب کی تازہ بستیوں کا رُخ کریں۔ خلیج اور سعودی عرب کے ہر شہر میں بزم اُردو سجی ہوئی ہے اور برصغیر پاک و ہند کے مختلف علاقوں سے اُردو بولنے لکھنے اور جاننے والے روزگار کے سلسلے میں نقل مکانی کر کے خلیج اور سعودی عرب میں پہنچے ہیں۔ اپنی منفرد ثقافتوں کے باوجود یہ لوگ اُردو زبان کے حوالے سے ایک کنبہ ہیں۔ غم روزگار سے فراغت کے بعد یہاں بسنے والے لوگ شام ڈھلے کسی ہوٹل کے ہال میں یا کسی کے گھر میں روز ایک محفل سجاتے ہیں۔ جہاں اپنی زبان میں دل کی باتیں ہوتی ہیں اور اپنی زبان میں دل کی بات کرنا ہی تو شاعری ہے۔

حوالہ جات

۱۔ حفیظ الرحمٰن، بازگشت، مشمولہ: شمع سخن، قونصلیٹ جنرل آف انڈیا، جدۃ، سعودی عرب، س ن

۲۔ نعیم حامد علی، احوال واقعی، مشمولہ: پیکرِ نغمہ (شعری مجموعہ)، ناشر: شرکتہ دار العلم، مقام و تاریخ اشاعت، جدۃ المملکت العربیہ السعودیہ، یکم محرم الحرام ۱۴۰۷ھ مطابق ۵ ستمبر ۱۹۸۶ء، ص ۵۹

۳۔ سیّد قمر حیدر قمر، شمس الحق نوشاد، ڈاکٹر راشد فضلی، بشیر مرزا (مرتبین) مشرق وسطیٰ میں اُردو، کراچی: جاوداں پبلی کیشنز، ایچ ۲۸، رضویہ سوسائٹ، نومبر ۱۹۹۳ء، ص ۱۲

مختار صدیقی کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ

حمیرا اشفاق*

Abstract:

Mukhtar Siddiqui was a poet of multiple genius.He used each word of its verses by jugding its meolidous worth and lines as if a painter.Some of his poems portray the image of a dancing girl by its form and style.His selection of words,modes of applying musical archestra and philosophical approach with a soft and humble tone made him a singular poet.In this article the author has not only analysed Mukhtar Siddiqui's total poetical works but high lighted the delicasies,which may transform a creation,a coposition into art form.

مختار صدیقی (پ:۱۹۱۷ء و:۱۹۷۲ء) جدید اُردو شاعری میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ان کی شاعری بالخصوص جدید اردو نظم نے اپنے منفرد خدوخال کی بدولت بہت جلد اپنی انفرادیت قائم کر لی۔ان کے ہیئتی تجربات نے ان کے شاعرانہ آہنگ کو نئی صورت عطا کی۔مختار صدیقی کی انفرادیت صرف تجرباتی اور خارجی نوعیت کی نہیں بلکہ ان کی شاعری میں فنی پختگی اس قدر ہے کہ وہ لفظوں کے نبض شناس دکھائی دیتے ہیں۔ان کے موضوعات میں عصری شعور اپنی پوری معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ان کے الفاظ شعر میں ڈھلتے ہوئے کبھی ڈرامائیت پیدا کرنے لگتے ہیں تو کبھی موسیقی کے راگوں پر محو رقصاں ہو جاتے ہیں لیکن ان الفاظ کو سانچوں میں ڈھالتے ہوئے وہ اپنے عہد کے سیاسی و بین الاقوامی حالات سے پوری طرح آگاہ ہوتے ہیں،ان کا فن تخیل کی نامعلوم گھاٹیوں میں سرگرداں ہونے کی بجائے حقیقت کو کھلی آنکھوں سے دیکھتا ہے مگر اس حقیقت پسندانہ رویے کے باوجود وہ ادب کی روح کو پامال نہیں ہونے دیتے۔ان کی شاعری،ادبی کی لطافتوں اور حقیقت کا حسین امتزاج ہے۔ن م راشد ان کی فنی پختگی کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

> ''وہ ایک طرح سے 'درسی' شاعر ہے۔درسی سے میری مراد 'کتابی' یا 'مدرسی' نہیں بلکہ وہ شاعر جس کی ذہنی پختگی،جس کا اندازِ نظر اور اظہارِ خیال کا طریقہ استادانہ یا معتبرانہ ہو۔موضوع عشق

* اُستاد شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

ہو یا سیاست ہو یا تصوّف، اس کے بیان کے لیے الفاظ کا انتخاب اور ان کا دروبست ایسا ہو کہ انسان اس میں نوعمری کی نارسائی کا کوئی سُراغ نہ پا سکے۔ خیالات میں وہ بزرگانہ عقّت ہو کہ ہوا و ہوس کا شائبہ تک نہ ہو۔''(۱)

مختار صدیقی کے تین شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں جن میں سے دو یعنی ''منزل شب'' اور ''سی حرفی'' تو ان کی حیات میں ہی منظرِ عام پر آ گئے تھے جبکہ تیسرا شعری مجموعہ ''آثار'' ان کی وفات کے بعد ان کے صاحبزادے کی کاوشوں سے اشاعت کے مراحل سے گزرا۔ مختار کی شاعری ارتقائی مراحل میں غمِ ہستی سے نکل کر غمِ دہر کا احاطہ کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں ہیئتوں کے ساتھ ساتھ موضوعات میں بھی گہرا تنوع موجود ہے۔ کبھی وہ ماضی کی بازیافت کرتے ہیں تو کبھی بازیافتہ عورت کی نفسیات کا گہرا مشاہدہ کر کے اس کے دُکھ کا احاطہ کرتے ہیں۔ پھر معاملات دنیا آہستہ آہستہ ان کی نظر میں وسعت کھونے لگے اور وہ کائنات کے گہرے رازوں کی کھوج میں نکل کھڑے ہوئے اور آخر کار تصوّف کے دامن میں جا پناہ ڈھونڈی۔ یوں ان کے موضوعات تصوّف کے پر پیچ راہوں سے بآسانی گزرتے چلے گئے۔

منزلِ شب کی شاعرانہ انفرادیت

''منزلِ شب'' مختار صدیقی کا پہلا شعری مجموعہ ہے لیکن ہیئت، اسلوب اور موضوعات کا انتخاب، اس مجموعے کے خالق کی فنی پختگی کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ اس شعری مجموعے میں زندگی کا کینوس اتنا وسیع ہے کہ اس میں لاکھوں، ہزاروں سالوں کی مدفون تہذیبیں بھی زندہ ہو جاتی ہیں اور عصر حاضر کی بے حسی بھی۔ اس مجموعے کے آغاز میں ''پشوا زنے'' کے نام سے انہوں نے اپنے خیالات کا مدلّل اظہار کیا ہے جس میں انہوں نے نظریات کی جنگ کے خلاف آواز اُٹھائی۔ ان کا خیال ہے کہ ادب کو زندگی کا عکاس اور جمالیاتی قدروں کا پاسدار ہونا چاہیے۔ وہ ''ادب برائے زندگی'' اور ''ادب برائے ادب'' کے نظریوں کو متضاد نہیں سمجھتے۔ وہ ادب کو نہ تو تاریخی دستاویز بننا دینا چاہتے ہیں اور نہ ہی وقت کے تقاضوں کا ترجمان بننا۔ اس ساری بحث میں وہ اپنا مُدعا یہ بتاتے ہیں کہ اس عہد میں ہر شخص سے تقاضا کیا جاتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی نظریاتی وابستگی کا اظہار کرے لیکن وہ شاعری میں ابہام و کنایات کے حق میں نہیں ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ ''یہ زمانہ وضاحت اور تشریح کا ہے، رمز و ایما کا نہیں.....اب ہر چیز سخن ہے، جو بات ماورائے سخن، کبھی سمجھی اور مانی جاتی تھی اب مشتبہ قرار پاتی ہے۔''

مختار صدیقی نے اپنے فن کے آغاز میں ہی اپنے لیے معیارات کا انتخاب کر لیا اور ابلاغ اور فن دونوں کو دست و گریباں نہیں ہونے دیا۔ کلاسیکیت اور جدّت کا امتزاج بھی انہی کا خاصہ ہے۔ وہ کبھی میرؔ کے پیرو بن کر

ابھرتے ہیں تو کبھی سلطان باہوؔ کے طرز پر ''سی حرفی'' کے روپ میں منعکس ہوتے ہیں لیکن روایت میں رہ کر جدّت اختیار کرنے کی کامیاب کوشش ان کی شاعری میں جھلکتی ہے۔ محمد صفدر میرؔ اس ذیل میں لکھتے ہیں کہ:

''.....مختار کا اسلوب اسے روایت پرست قاریوں کے لیے شاید زیادہ قابل قبول بناتا ہے۔ یہ سوچنے کی بات ہے کہ بہت ہی ذاتی اور Intimate تجربات کو ایک کلاسیکی نعت اور پیرائے میں بیان کرنے کی یہ قدرت مختار صدیقی کے علاوہ کسی جدید شاعر کو نصیب نہیں ہوئی۔''(۲)

''منزلِ شب'' کے آغاز میں ہی مختار صدیقی نے اپنا ''تصورِ شعر'' واضح کر دیا کہ وہ شاعری کو کیسا دیکھنا چاہتے ہیں، یہی تصورِ شعر حلقہ اربابِ ذوق کا داخلی مزاج بھی ہے۔ وہ فن کو شخصی ہونے پر بھی یقین رکھتے ہیں کہ انسان کے تجربات ہی وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ پنہاں خلش بن کر اعتراف کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں لیکن فن کے شخصی ہونے کے لیے مختار صدیقی اصول وضع کرتے ہیں کہ:

''.....دل کا کرب لفظوں میں لانے کے لیے بصیرت اور خلوص، دو اہم شرطیں ہوا کرتی ہیں۔ ان کی بدولت ہی ہر ذاتی تأثر یا انفرادی مشاہدہ، فرد اور تخصیص کی تنگنائے سے نکل کر آفاقیت کی بیکرانی میں سماتا ہے.....فن و ادب یہاں پہنچ کر اظہار اور ابلاغ دونوں کا امتزاج بنتے ہیں۔''(۳)

مختار صدیقی کی اپنی شاعری، ''منزلِ شب'' سے ''سی حرفی'' تک اور پھر ''سی حرفی'' سے ''آثار'' تک تینوں منزلوں میں ذاتی تجربات اور عصری شعور کا حسین امتزاج نظر آتی ہے۔ انہوں نے فن کو وہبی اور اکتسابی دونوں مراحل سے گزارا ہے۔ ان کی فنی ریاضت، انہیں نت نئے تجربات سے گزارتی ہے اور انہیں ''جدید کلاسیک'' شاعر بنا دیتی ہے۔

کلاسیکی موسیقی سے مختار صدیقی کی گہری دلچسپی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ انہوں نے سروں کو ان کے راگوں کی کیفیات کے مطابق منظوم کیا ہے۔ انہوں نے ''منزلِ شب'' میں اصوات کے زیر و بم کو لفظوں کے پیکر میں ڈھالا ہی نہیں بلکہ ان کے زیرِ اثر ابھرنے والی کیفیات کو بھی ابھارا ہے۔ وہ خود اس ذیل میں اپنی نظموں کے پس منظر کو واضح کرتے ہیں کہ:

''.....راگوں پر باقی نظموں میں، ان راگوں کے بنیادی جذبے یا تأثر (اس) کو ہی نظموں کا اصل موضوع رکھا ہے۔ مثلاً 'ایمن' کا بنیادی تأثر ایک غیر مختتم فراق کا ہے۔ 'درباری' میں کسی صاحب اقتدار کا شکوہ اور اپنی بندگی و وفاداری سے اور ان دونوں باتوں کی گہرائی اور گیرائی کا رس ہے۔ 'چھایا' ہجر و وصال کے عجیب و غریب آمیزوں سے مزیّن ہوتا ہے۔''(۴)

مختار صدیقی کی شعری تکنیکوں میں موسیقیت، راگوں سے دلچسپی کے ساتھ ساتھ ڈرامائیت کا عنصر بھی

غالب ہے۔ وہ جب کسی عہد یا منظر نامے کو پیش کرتے ہیں تو کرداروں کے مکالماتی انداز اس عنصر کو اور بھی جامع بنا دیتے ہیں۔ اس کی جھلک ''منزلِ شب'' کی کئی نظموں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ 'منزلِ شب' کو تین شہ سُرخیوں کے تحت تقسیم کیا گیا ہے۔ جن کے لیے شب تاب، سدا رنگ اور بوئے رفتہ کے عنوانات قائم کیے گئے ہیں۔ پہلے حصے کے موضوعات مختار صدیقی کے عصری شعور کی واضح دلیل ہیں بلکہ نظم ''باز یافتہ''، ''نورِ سحر کہاں ہے اگر شام غم گئی'' وغیرہ ان کی ترقی پسندیت کی دلیل ہیں لیکن یہ ترقی پسندی ایک باقاعدہ نظریہ کی صورت اختیار نہیں کرتی بلکہ وہ سماج کا دُکھ محسوس کرتے ہوئے اپنے قلم کو روک نہیں پاتے۔ وہ اس دُکھ کو ملکی تناظر میں ہی نہیں بلکہ بین الاقوامی سطح تک محسوس کرتے ہیں۔ اس ذیل میں ان کی نظم ''آخری بات'' اہم ہے جس میں انہوں نے ہیروشیما اور ناگاساکی کی تباہی پر دُکھ کا اظہار کیا ہے:

اور اب ٹینک اپاہج ہوئے تو پیں ٹھنڈی
پر شکستہ ہے فلک سیر تباہی کا جنوں
خون سے سینچی ہوئی خاک نے نگلیں فوجیں
جوہرِ ذرہ نے یوں پھونکا ہے اپنا فسوں
ضامنِ امن اسے مانئے جیسے جیسے
''خون ہی ہم میں نہیں خون بہے گا کیسے

''منزلِ شب'' کے دوسرے حصے میں، ان کے ہاں فکری و فنی ارتقا اور بھی واضح شکل میں نظر آنے لگتا ہے:

> ''مختار کی کتاب کا دوسرا حصہ وہ ہے جس میں وہ اپنی.....ایک بیسویں صدی کے مسلمان کی جو برِعظیم ہند میں زندگی بسر کر رہا ہے، ذات اور کائنات اور دوسرے لوگوں اور حقیقتوں کے تعلق کے معانی سمجھ رہا ہے۔''(۵)

مختار صدیقی نے راگوں سے ابھرنے والے تأثرات، پر اپنی نظموں کی بنیاد رکھی ہے۔ اس حصے کی وضاحت وہ خود ہی ''منزلِ شب'' کے ابتدائیے میں کر دیتے ہیں جس سے ان کی تفہیم میں آسانی ہو جاتی ہے۔ اس حصے کی تحریک انہیں اپنے دوست مشتاق احمد شیخ سے ملی۔ اس حصے میں ماضی کی بازیافت کا پہلو نمایاں ہے۔ ان کی نظم ''خیالِ درباری'' اکبر کے دربار کا نقشہ پوری جزئیات کے ساتھ منعکس ہوتا ہے۔ انہیں، دہلی میں ''فتح پور سیّدی'' جانے کا اتفاق ہوا تو یہ کھنڈرات انہیں ماضی کی داستان سنا گئے جسے انہوں نے نظم کی صورت میں ڈھالا۔ اس نظم کی تشکیل میں انہوں نے تان سین کے گائے ہوئے راگوں ''بلمپت ☆'' اور ''دُرت ☆'' کو استعمال کیا، اور ان بولوں سے بھی خیالات کشید کیے۔

''خیال درباری'' میں الفاظ کو ''بڑت'' کے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ''☆ بڑت'' موسیقی کی ایک اصطلاح ہے جس کا مطلب ہے تین کہہ کر پیچھے مڑنا اور پھر گانا۔ بند ملاحظہ ہو جس میں یہ التزام احسن طریق پر کیا گیا ہے:

روشنی تیز ہوئی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلہن
روشنی تیز ہوئی، شمعوں کی، فانوسوں کی اور شب کی دلہن شرمائی

''منزلِ شب'' کا تیسرا حصہ ''بُوئے رفتہ'' غزلیات اور طویل نظم ''موہن جوداڑو اور ہڑپہ'' پر مشتمل ہے۔ اس حصے کے آغاز میں میرؔ کے اشعار درج ہیں جس میں میرؔ نے شاعرانہ تعلّی سے کام لیا ہے۔ رنگ میرؔ کا اثر، مختار صدیقی کی غزلیات میں جھلکتا ہے، وہی سوز و گداز اور داخلی کیفیات کا بیان ان کے کلام کی بھی نمایاں خصوصیات بنتی ہیں۔ اس کا اظہار ان کے اپنے ایک شعر سے یوں ہوتا ہے:

؎ ساتھ جنابِ نظر کے پھر سے، بھایا رنگِ میرؔ ہمیں
جانے وحشتِ دل اب ہم کو کون مقام پہ لائی ہے

؎ جن کی ہلکی گہری تلخی، خون میں رچ رچ جاتی ہے
جزوِ حیات بنانے پڑے ہیں وہ اشعارِ میر ہمیں

کلاسیکی استعاروں و تشبیہات کو انہوں نے فیضؔ کی طرح نئے معانی و مفاہیم دینے کی کوشش نہیں کی بلکہ ان کو اُسی کلاسیکی روایت کے پس منظر میں پیش کیا ہے لیکن اس طرز کو جس کامیابی سے انہوں نے برتا ہے اُس کی کامیاب جھلک، مختار صدیقی اور ناصر کاظمی کے علاوہ کسی اور جدید شاعر میں نظر نہیں آتی لیکن مختار صدیقی نے عصری تقاضوں کو بھی فراموش نہیں کیا۔ میرؔ کے موضوعات اور مختار کے اندازِ بیان میں فرق کے لیے کئی اشعار بطور نمونہ درج کیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً:

؎ ہم کو شاعر نہ کہو کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا (میرؔ)

؎ آج غزل کی صورت میں، جو آپ کے سامنے آئے ہیں
کن جتنوں سے یہ خون کے قطرے اب تک پس انداز ہوئے (مختار صدیقی)

؎ یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا (میرؔ)

؎ آج کی بات نہیں ان حالوں ہم کو برسوں گزرے ہیں
جوں توں رات گزاری، لیکن دن کو سوا بے حال ہوئے

مختار صدیقی کی غزلیات میں میرؔ کی سی سادگی، گداختگی اور نرمی پائی جاتی ہے۔ ''ہومن جوداڑو'' اور ''ہڑپہ'' کے موضوعات پر لکھی گئی نظمیں، مختار کے تاریخی شعور کی عکاس ہیں۔ نظم ''موہن جوداڑو'' ایک ریڈیائی تمثیل ہے:

> ''یہ نظم انہوں نے اپنے کراچی کے قیام میں لکھی۔ اس کی ریڈیائی تشکیل کراچی کے سٹوڈیو میں ہوئی اور لاہور ریڈیو اسٹیشن پر ریکارڈ کی گئی۔ مختار صدیقی کی آثار قدیمہ سے دلچسپی اقبال شناسی کا نتیجہ ہے۔''(۶)

پروفیسر فتح محمد ملک، اقبال سے مختار صدیقی کی گہری دلچسپی کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ:

> ''مختار صدیقی اقبال کے اندازِ فکر سے آشنا ہوئے تو آثارِ قدیمہ اور موسیقی پر نظمیں وجود میں آئیں۔ اقبال کے اندازِ فکر کو اپنا لینے کے بعد انہوں نے ''اب دیدہ و دل بیاباں ہیں'' کے عنوان سے طویل ڈرامائی نظم کہی۔''(۷)

''منزلِ شب'' میں شاعر نے ہندی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں۔ یہ ان کی ہندی تہذیب سے دلچسپی کا ثبوت ہے کیونکہ ان کی شاعری کا کینوس موہن جوداڑو، ہڑپہ اور قدیم ہندوستان تک پھیلا ہوا ہے۔ ''منزلِ شب'' ان کی شعری حیثیت کو متعین کرنے میں بنیادی حوالہ ہے۔

نظم کے بندوں کو موسیقی کی اصطلاحوں پر قائم کیا گیا ہے۔ مثلاً استھائی ☆، پھیلاؤ ☆، انترہ ☆ وغیرہ۔ خیال اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے یہ حصہ بہت عمدہ ہے۔ افضل پرویز صاحب جو مختار صدیقی کے قریبی دوستوں میں سے ہیں، انہوں نے اپنے ایک انٹرویو میں بتایا کہ:

> ''مشتاق احمد شیخ کی رہنمائی میں مختار نے راگوں پر نظمیں لکھیں۔ مختار بہت ذہین آدمی تھے۔ ایک دفعہ انہوں نے کہا کہ مجھے گھر پر ''شنکرہ راگ'' سنوایا جائے۔ ہم نے اس راگ کو گھر پر سنوانے کا اہتمام کیا جس کو مختار نے جذب کرایا اور ''خیال ایمن کلیان'' اور ''شنکرہ'' راگوں پر نظمیں لکھیں۔''(۸)

''کیدارا کا ایک روپ'' بھی راگوں پر مشتمل نظمیں ہیں۔ ''کیدارا کا ایک روپ'' میں چاندنی رات کا راگ وجہ تخلیق بنتا ہے۔ یہ تمام نظمیں، رس ☆، تاثر اور ڈرامائیت میں اپنا ثانی نہیں رکھتیں۔ ''یہ نظمیں ایسے ''راگ''

ہیں جن میں فن موسیقی کو فن شعر کی قیود میں لا کر لفظوں میں لکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔''(۹)

''کیدارا کا ایک روپ'' کے ایک بند میں تو سا، ما کی سروں یعنی ان آوازوں کا اہتمام کیا گیا ہے:

آج سب مبہم امنگیں، گنگ شکووں میں نہال
چاند نے چھپنا ہے، ارمانوں کے منہ سے یہ سوال:
ہم تو محرومی کی راہیں تکتے تکتے مر چلے
منتظر ہے کون؟ جاناں تم جو بن ٹھن کر چلے!
جاناں تم جو بن ٹھن کر چلے!

گیت اور سنگیت کا یہ خوبصورت سنگم مختار صدیقی کو اپنے ہمسفر شعراء میں ممتاز اور منفرد بنا دیتا ہے۔

سی حرفی: اُردو ادب کا اہم سنگِ میل

''سی حرفی'' مختار صدیقی کا دوسرا شعری مجموعہ ہے۔ یہ ان کی زندگی میں ہی ۱۹۶۳ء میں شامل ہوا۔ ''سی حرفی'' ایک پنجابی صنف سخن ہے۔ اس میں حروف ابجد کی ترتیب سے تیس سے زیادہ قطعات لکھے جاتے ہیں۔ اس میں اخلاقی، مذہبی اور صوفیانہ خیالات کو موضوع بنایا جاتا ہے لیکن اس کے علاوہ دوسرے موضوعات زندگی کو بھی یہ اپنے اندر سمونے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ مختار صدیقی، حضرت سلطان باہوؒ سے بے حد متأثر تھے حتیٰ کہ وہ ان سے روحانی ملاقاتوں کا دعویٰ بھی کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے سلطان باہوؒ کی عقیدت و محبت میں اس، صنفِ سخن کا انتخاب کیا۔ ن م راشد، مختار صدیقی کی ''سی حرفی ☆'' کو تصوف سے لگن کا نتیجہ تو قرار دیتے ہیں لیکن وہ اسے فارسی کی تصوفانہ روایت کی کڑی نہیں کہتے بلکہ وہ اسے پنجابی کی صوفیانہ روایت کی توسیع قرار دیتے ہیں:

> ''اُسے فارسی کے صوفی شعراء کی طرح زندگی کی بے مائیگی اور لاحاصلی کا رونا نہیں بلکہ پنجابی شاعر کی طرح زندگی کی گہری آرزومندی ہے۔ گویا زندگی اس لیے عزیز ہے کہ وہ خود ''سر سے تا بقدم آرزوئے یار ہے'' فارسی شاعر نے زندگی کی بے ثباتی اور بے مرامی کا دلچسپ بہانہ بنا کر جس دریا دلانہ خورد و نوش اور جس روزانہ بے باکی کی تعلیم دی ہے۔ اس سے پنجابی کا صوفی شاعر قطعی نا آشنا ہے۔''(۱۰)

مزید لکھتے ہیں کہ:

> ''مختار صدیقی کی شاعری میں تصوّف ضرور ہے۔ تصوّف کا علم اور فلسفہ اور ذوق و شوق بھی کچھ ہے۔ حتیٰ کہ کہیں کہیں تصوّف یا مذہب کی اصطلاحات کا تانا بانا بھی ہے لیکن اس کا عشق پنجاب کے صوفی شاعر کے عشق کی طرح توانا اور پختہ کار ہے۔''(۱۱)

''سی حرفی'' کے 'حرفِ آغاز' میں مختار صدیقی خود کو کوئی صوفی شاعر نہیں گردانتے بلکہ اس کتاب میں آنے والے موضوعاتِ تصوّف کو اس طرح سے دیکھتے ہیں:

> ''جہاں کہیں اس ''سی حرفی'' میں ایسے مضامین آ گئے ہیں جن کو آسانی کی خاطر، تصوّف کے زمرہ میں شامل کیا جا سکتا ہے، وہ روایتی اور سنے سُنائے نہیں ہیں۔..... بلکہ یہ مضامین میرے تجربات کا ایک حصہ ہیں اور ان کا کوئی تعلق تصوّف کی اُن اعلام اور روایات سے نہیں جو مفت میں بدنام رہیں اور اب تک ہیں۔''(۱۲)

مختار صدیقی کی ''سی حرفی'' میں شامل موضوعات نظم ان کی میلانِ طبع کا نتیجہ نظر آتے ہیں۔ اس میں پنجابی کی روایت کے تتبع میں اخلاقی مضامین یا محض تصوّف کا التزام نہیں کیا گیا۔ وہ ایک ہی ''حرف'' کے لیے ایک سے زیادہ ''قطعات'' کو جاتے ہیں جس کی وجہ وہ اپنی زندگی کے تجربات و مشاہدات کی وسعت بتاتے ہیں۔

خود کلامی کا عنصر مختار صدیقی کے فن میں اپنی فنی خوبصورتی کے ساتھ موجود ہے۔ یہاں تک کہ وہ خدا کی ذات کے بارے میں بھی فن میں اٹھنے والے سوالات کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ جیسے خود سے باتیں کر رہے ہوں:

چاک چلے ___ اور دَور سے اس کے خاک کے شام و سحر بدلیں!
چاک چلے ___ اور اس کے چلن سے، کوزہ گراں کی دُکاں چلے
چاک چلے ___ اور چال سے اس کی خاک کے صورت گر بدلیں
چاک کا دور، افلاک کی گردش، چاک چلے تو جہاں چلے

سی حرفی، میں ''خاک'' کے بارے میں قطعات جو درج کیے گئے ہیں ان میں ایسا فلسفہ کارفرما ہے جو قاری کو فنی و فکری دونوں سطحوں پر اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ خاک کے فلسفے سے آگے بڑھتے ہوئے وہ خاک تنوں کا ذکر کرتے ہیں اور انسان کے عدم سے وجود میں آنے کی بات کو ایسے پیش کرتے ہیں کہ بات کی معنویت اور گہرائی میں اور اضافہ ہو جاتا ہے:

خاک تنوں میں آنا پڑا تھا، جب اور جیسے، خدا لایا
جان سی شے یہ قالب پا کر، کیسی خاک سواد ہوئی!
میں تو یہاں کبھی آپ نہ آتا، اسی کا حکم بجا لایا
دادِ نعمت ہستی دوں ___ یا کہ دوں ___ بڑی بیدار ہوئی

ن م۔راشد مختار صدیقی کے فن پر اپنے خیالات کا اظہار یوں کرتے ہیں:

''بعض دفعہ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے مختار، صوفیہ کے ''خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گل کوزہ'' کے تصور ہی کی کھینچ تان میں مبتلا ہے لیکن ایک تو مختار کے خیالات میں جو وسعت ہے وہ اپنی تکرار سے کم نہیں ہوتی بلکہ زیادہ پھیل جاتی ہے اور اس کا اثر زیادہ گہرا ہو جاتا ہے۔ دوسرے اگر صوفیہ کے خیالات کی کھینچ تان بھی ہو تو یہ محض کسی اور کی صدا کی گونج نہیں خود مختار کے اپنے شعور اور احساس کی ترجمانی اس میں کہیں زیادہ ہے۔''(۱۳)

مختار صدیقی عشق کی پیچ دار گھاٹیوں میں کبھی خدا کی تلاش میں بھٹکتے ہیں تو کبھی مجاز کی لیکن یہ دونوں کیفیات عشق کی نئی جہات متعین کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

ان کی نظمیں ''حجاب نام'' اور ''سوزِ سخن'' دونوں جمالیاتی اثر قائم کرتی ہیں۔ ''حجاب نام'' سن جاناں کی تکرار صوتی آہنگ ابھارتی ہے اور معنویت کے اعتبار سے سوچ اور فکر کے نئے در وا کرتی ہے:

سُن جاناں: یہ پیار انوکھا ـــ جس کے اسیر آزاد
دونوں ہی آباد رہیں ـــــ اور دونوں ہی برباد!
سن جاناں: یہ پیار انوکھا، میں باندی تم سردار
تم بندے میں صاحب و مالک، میں ذرّہ، تم مختار!
سُن جاناں: میں پردہ سخن کا، عین سخن یہ لگن!
جس میں ہم تم دونوں برابر ـــ باقی باتیں فن!

محبت کو ایک اور جگہ یوں منظوم کرتے ہیں:

جان اور تن کے ربط سے بڑھ کر میرے لیے ہو تم جاناں
اب تم ہی ملو یا موت ہی آئے، راہیں تکنا کام ہوا

''سی حرفی'' میں مختار صدیقی کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ اس میں خیالات کا سلسلہ ایک رَو میں بہتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس مجموعے میں کہیں ہیئت، تکنیک یا الفاظ کا گنجک پن نظر نہیں آتا بلکہ سادہ سے اندازِ بیان میں فلسفے کی عمیق تہیں کھلتی چلی جاتی ہیں:

''اس طرح ایک آزاد تسلسل اور مخفی ربط پیدا ہو گیا۔ کوئی تجربہ یا مشاہدہ اپنے مختلف ادوار یا پہلوؤں کے ساتھ بھی ایک ہی حرف کے تحت نظم کرنا پڑا تا کہ اس میں تجربے کی یک جہتی قائم رہے۔''(۱۴)

''سی حرفی'' کا آغاز حمد، نعت، منقبت امیر علیہ السلام، منقبت سیّدالشہداء کے عنوان سے قطعات کی ہیئت میں ہوتا ہے۔ حروف ابجد کے اعتبار سے منطقی ترتیب ''آ'' سے شروع ہوتی ہے لیکن حرف ''آ'' کی ذیل میں مختلف عنوانات قائم کر کے ان میں ایک مخفی ربط اور تسلسل قائم رکھا گیا ہے۔ آگ: طلعت نار، آبیار: آب، آج ملے: وصال میں معنوی ربط میں بڑی عمدگی سے پیدا کیا گیا ہے۔ بظاہر آگ اور پانی نہ وصال اور ہجر یہ مجموعہ اضداد نظر آتے ہیں مگر جب ان کے باہمی تعلق کو جوڑیں تو آگ اور پانی کی صفاتی مطالعہ وسعت معنی کی گواہی دیتا ہے۔ آگ کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ آگ جلاتی بھی ہے اور جلتی بھی ہے، یہی ہے جو کوہِ طور پر تو کبھی صدقِ خلیل میں نظر آتی ہے۔ یہی تپش یہی آگ ہی تو میدانِ کربلا میں بھی نظر آتی ہے۔ وہ آگ میں 'نور' کی جھلک دیکھتے ہیں:

آگ اور خاک کا ربط عجب، کبھی لاگ رہی، کبھی میل رہا
آگ ہی خاک کو منکرِ سجدہ، آگ ہی باغِ بہاراں تھی!
آگ کے کھوج میں خاک پیمبر، ایسا ہی تیرا کھیل رہا!
آگ مغانِ کہن کی بجھی، جب ایک تجلّی انساں تھی!

''آبیار'' میں پانی کی بے رنگی کو رب کی شکل وصورت سے ماورائی سے مماثل قرار دیتے ہیں۔

مختار صدیقی کا تاریخی وعصری شعور بے مثال ہے، وہ نظم کے کسی ایک مصرعے میں ہی، تلمیحات قائم کر کے عہد در عہد کی داستان رقم کر دیتے ہیں۔ کہیں وہ آب کو ''سّم'' کہیں زمزم، تو کہیں موجۂ کوثر کی مثالیں دیتے ہیں۔ ''آ'' کی ذیل میں آخری قطعے میں اس طرح مخاطب ہوتے ہیں:

آب، رواں تنور سے ہو تو ہفت اقلیم بھی پانی پانی
آب، وہ سوتے، جن کے فیضان مونسِ ضربِ کلیم رہے!
آب، وہ چشمہ حیواں، جس سے لوٹنے پر بھی سکندر فانی
آب، شہادتِ حق کا بھی حیلہ، آب رُکے اور خون بہے!

''آج ملے.....وصال'' کے موضوع پر بھی متفرق خیالات کا اظہار کیا۔ ابتداء میں قرۃ العین طاہرہ کا شعر درج کرتے ہیں:

من و وصلِ آں مہ خوبرو کہ جوشد صدائے بلیٰ، برو
بہ نشاط و قہقہہ شد فرو کہ اَنا الشھید بکر بلا

ترجمہ:

مختار صدیقی نے تصوف کے فلسفے کو ہی بیان نہیں کیا بلکہ ''وصال'' کو مجاز کے معنوں میں بھی بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ وہ محبوب کے طرزِ تغافل کا بھی ذکر کرتے ہیں اور اس کی کج ادائیوں کا بھی۔ یہ ان ہی کا رنگِ خاص ہی ہوسکتا ہے کہ کہیں وہ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کے بھید کھولتے نظر آتے ہیں اور کہیں زندگی کی دنیاوی رنج و راحت کو بھی موضوع بنا لیتے ہیں۔

''بول'' کے موضوع پر تین قطعات لکھتے ہیں جس کی ابتداء میں فانؔی کا ایک مصرع درج کرتے ہیں کہ ''یہ انس و ملک، یہ جسم و جاں ہیں الفاظ'' باقی تمام قطعات اس کی توضیح نظر آتے ہیں۔ اختتام اس مصرعے پر کرتے ہیں:

ع ''بول کٹاریں، بول ہی مرہم.....مورکھ ہم جو بولیں بول''

> موضوعات کے اعتبار سے اس میں جو رنگا رنگی ہے.....اس کا جائزہ لیا جائے اور محاکمہ کیا جائے اور اس کا تشخص کیا جائے۔ اس فکری اور محاسباتی عمل نے، جو باتیں زندگی کی مختلف واردات کے بارے میں سجھائیں وہ نظم کی گئیں تاکہ اپنی شخصیت کے اجزا کے ربط اور یک آہنگی "Integration" کے لیے کوئی سامان بہم پہنچے۔''(۱۵)

موضوعات میں تنوع، مشاہدات میں جو وسعت، اظہار میں جامعیت، اس شعری مجموعے کی نمایاں خصوصیات ہیں لیکن فلسفے کے باوجود شعری آہنگ میں جو موسیقیت اور ترنم کا عنصر بدرجہ اتم قائم رہتا ہے۔

''آثار'': باقیاتِ مختار صدیقی

''آثار'' ۱۹۸۸ء میں ہارون مختار کی کاوشوں سے منظرِ عام پر آیا۔ اس میں مختار صدیقی کے غیر مطبوعہ کلام کو شامل کیا گیا۔ اس کا پیش لفظ ضیاء جالندھری نے لکھا جس میں مختار صدیقی کی شاعری کا بڑے تفصیلی انداز میں مطالعہ کیا گیا ہے۔ ضیاء جالندھری جیسے صاحبِ نظر شاعر مختار صدیقی کے شاعرانہ سلیقے کی داد دیے بغیر نہ سکے:

> ''مختار کا ایک مخصوص اسلوب ہے۔ وہ نظم کی ساخت اور ڈھانچے کی تعمیر بہت احتیاط اور سلیقے سے کرتے ہیں۔ اپنے مزاج کا رچاؤ اور رَس وہ ایک ایک مصرعے میں سمو دیتے ہیں۔ انا ور مذہبی تجربات کا بھی اظہار ملتا ہے۔''(۱۶)

''آثار'' میں مختار صدیقی کا فن اپنی پوری تابانی کے ساتھ ساتھ شاعرانہ بے نیازی کا منظر بھی پیش کرتا ہے۔ جہاں مختار صدیقی، ہیئتوں اور موضوعات کے لیے راگ راگنیوں کے تجربے کرتے ہوئے ایک محتاط مگر مشاق شاعر کی طرح جلوہ گر ہوتے ہیں وہ انداز ''آثار'' میں مختلف انداز اور رنگوں میں ڈھلا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ مجموعہ غزلیات اور نظموں دونوں پر مشتمل ہے۔

مختار صدیقی بیک وقت کلاسیکی بھی ہیں اور جدید بھی۔ ان کے اِس امتزاج سے ان کی شاعری نے جلا

پائی۔اس ہنر کے ن م راشد اور ضیاء جالندھری دونوں معترف ہیں:

''مختار صدیقی یوں بھی جدید شاعروں میں سخت قدیم شاعر ہے۔ اپنے نئے نئے تجربات اور اپنی اُن ڈرامائی نظموں کے باوجود.....وہ سخت قدیم شاعر ہے۔''(۱۷)

ضیاء جالندھری تو ان کی کلاسیکیت کے اس حد تک قائل ہیں کہ غزل کے نئے ہیئتی تجربات کے باوجود وہ انہیں فکر وخیال میں میرؔ کا مقلّد سمجھتے ہیں:

''مختارؔ جیسا کلاسیکی ادب کا گرویدہ غزل سے بے اعتنائی نہیں برت سکتا تھا۔ مختار نے غزل کہی اور کئی ڈھب سے کہی.....پھر ایک زمانے میں انھوں نے میرؔ کی پیروی میں بھی غزلیں اور طرزِ میرؔ اختیار کیا۔''(۱۸)

میرؔ کے رنگ تغزّل کا مختار صدیقی کے فن پر اثرات کا جائزہ نظیر صدیقی ان الفاظ میں لیتے ہیں:

''میرؔ کا رنگ اختیار کرنے والوں میں غالباً مختار صدیقی سب سے زیادہ کامیاب رہے۔ ان کی کامیابی کا راز یہ نہیں ہے کہ ان کی غزلوں میں وہی دل شکستگی، دل گیری، خودداری، گوشہ گیری، فقیر منشی، حزن وحسرت، صبر وضبط اور حلاوت آمیز تلخی پائی جاتی ہے، جن سے میرؔ کی غزلوں کی مغنا عبارت ہے بلکہ یہ کہ انھوں نے بعض بڑے گہرے ذاتی تجربات ومشاہدات کو میرؔ کے لہجے میں بیان کیا ہے۔''(۱۹)

''آثار'' میں سات غزلیات شامل ہیں۔ان غزلوں میں جہاں ہیئت کے نئے نئے تجربات ہوئے ہیں وہیں سوز وگداز کا رنگ کلاسیکی پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ان کی غزل غم جاناں سے زیادہ غم دہر کی داستان معلوم ہوتی ہے۔اگر ان کی شاعری کے استعاروں کو فیض احمد فیضؔ کی طرح ملک کے ٹوٹنے اور ابتری کے حالات کی داستان بیان کرنے کے لیے بھی استعمال کیا ہے:

آثار' کی نظمیں: تجزیاتی مطالعہ

'آثار' میں مختار صدیقی کی نظم نگاری اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ان کی پختہ فکری اور شاعرانہ تخیل مل کر قاری کو کئی ایک نئے عالم وجہ میں لے جاتی ہے۔لفظوں کی کاریگری اور پوشیدہ موسیقیت ان نظموں میں مخفی گہرے فلسفے کو بڑی تازگی عطا کرتی ہے۔ان کی ''آثار'' میں شامل پہلی نظم ''لہریں'' طویل نظم ہے۔اس میں لہروں، سمندر اور بھنور کے استعاروں سے وقت کی اضطراری کیفیات کو بیان کیا گیا ہے۔وقت اور سمندر کی لہریں ہر تہذیب کا، ہر فاتح کا اور ہر مفتوح کا آخر کار نشان مٹا دیتے ہیں اور پھر وقت کی صدیوں کی لپیٹ میں لپٹا ہوا محض ماضی رہ جاتا ہے یا پھر اس سے جڑی ہوئی داستانیں۔انہی داستانوں کا بیان مختار صدیقی، ہر بند میں ماضی کی بازیافت کی کوشش کرتا ہوا نظر

آتا ہے:

اب وہ آبادیاں ..... بَن ہوگئی ہوں گی کہ جہاں!
ہم جہاں بین و جہاں گیر تھے ..... صدیوں کی قسم
عہد در عہد، وہ صدیاں ہوئیں زندہ مجھ میں!
جن میں ہم کارکُن و کارکشا تھے پیہم

وقت کے ہاتھوں وہ صرف عمارتوں کے کھنڈرات بننے پر ہی انگشت بدنداں نہیں ہیں بلکہ وہ ایسے لوگوں پر بھی حیف کرتے ہیں جو حُسن کو گردشِ ایّام پر بھی حاوی مانتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ''وقت جیسے ہو اِسی ماوشی کا چاکر'' اور اس پر خدا کو بھی قادر نہیں مانتے۔ مگر اگلے بند میں کئی حسین چہروں کی، ان کی اداؤں کی، ان کی تقافل و مہر کی داستانوں کا بیان کرتے چلے جاتے ہیں مگر اسی تسلسل میں جاری بحث کو اچانک اس طور سمیٹتے ہیں کہ حال، ماضی میں بدل جاتا ہے۔

نظم آگے بڑھتی جاتی ہے اور شاعر کی فکر کی بلندی اُسے مدائن کے کھنڈرات اور مسجد قوت الاسلام کے قطب سیاروں سے اٹھتی ہوئی تکبیر کی تونج جیسے مناظر عیاں کرتی جاتی ہے۔

نظم کے دوسرے حصے میں ہندوستان میں دکنی ریاستوں کی داستان ان کے تخیل سے ماضی کے اوراق پر اُبھرنے لگتی ہے۔ دکنی ریاستوں کے عروج و زوال کی کہانی کو ماضی سے حال میں یوں بیان کرتے ہیں کہ انہیں الفاظ کی اصوات سے نئے معانی اور مفاہیم پیدا کرنے میں دیر نہیں لگتی:

بیجا پور آج ہے بے جا، تو ہے بیدر، بے در
اور ..... گلبرگہ ہے بے برگ و نوا و برباد!

نظم کا تیسرا حصہ ان کی تمام دلیلوں کا احاطہ کرتے ہوئے بہت سے حقائق کا تجزیہ کرتا ہے۔ نظریۂ وقت کو لہروں کے بھنور میں سے ایسے اخذ کرتے ہیں کہ قاری حیرت سے باہر نہیں آپاتا اور وہ تاج محل کی خوبصورتی بیان کرتے ہوئے اکبر آباد کے قلعۂ الوند کی تمکنت اور جلال تک جا پہنچتے ہیں اور پھر وہ تاج محل میں گزری ایک چاندنی رات کا نقش اجاگر کرتے ہیں، جس میں دو ابدی محبت کرنے والے لوگ محوِ گفتگو ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ''دورِ زماں کچھ بھی نہیں'' اور پھر گفتگو میں مکالماتی انداز اپنایا گیا ہے۔ ڈرامائیت جو مختار صدیقی کا بنیادی وصف ہے، وہ اس حصے میں نمایاں ہے۔ محبت کی ابدیت کو اس طور بیان کرتے ہیں:

یورشیں کر کے، امنڈ آئیں گی سونی شامیں
لاکھ بھٹکیں، کسی عنواں نہ سویرا ہو گا
کیسی رُت آئی ، ہوا چلتی ہے .....جی ڈولتا ہے
اب تو ہنسنا بھی تڑپنے کا بہانہ ہوگا

ایک اور شعر ملاحظہ ہو:

ذرّے زندانِ ملامت بھی ہیں ویرانوں کے
دَر بَنا کرتی ہیں دیواریں ہی زندانوں کی

''آثار'' کی غزلیں اپنی جگہ موضوعات کے لحاظ سے الگ ایک گہرے مطالعے کی طالب ہیں۔ان کی غزلوں میں عصری شعور اور اس کا درد بدرجۂ اتم موجود ہے۔وہ نہ صرف سیاسی وسماجی حالات کا احاطہ کرتے ہیں بلکہ انہوں نے عالمگیر مسائل کی طرف بھی توجہ دی:

علم نے خیر نہ چاہی، کبھی انسانوں کی
ذرّے برباد یونہی تو نہیں ویرانوں کے!

مندرجہ بالا شعر میں علم کی تباہ کاریوں کا بڑے سلیس پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔غزل جیسی صنف میں جہاں انہوں نے ہیئتی تجربات کیے وہاں ایک جدّت اور تنوع موضوعات کے چناؤ میں بھی پیدا کی۔الفاظ کا انتخاب بہت سادہ، رواں اور جامع ہے۔یہی وجہ ہے کہ موضوع خواہ کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو ابلاغ میں قیمت نہیں ہوتی۔

''آثار'' میں غزلیات کے ہیئتی تجربات کا رنگ پہلی اور پانچویں غزل میں دیکھا جا سکتا ہے۔پہلی غزل میں ہی وہ قوافی کا ایک نیا نظام کرتے ہیں جب غزل کے دونوں مصرعے بعض اشعار میں ہم قافیہ ہیں۔مثلاً:

پھیرا بہار کا، تو برس دو برس میں ہے
یہ چال ہے خزاں کی، جو رُک رُک کے تھم گئی
شاید کوئی اسیر ابھی تک قفس میں ہے!
پھر مَوجِ گُل، چمن سے جو با چشمِ نم گئی
قبضے میں جوشِ گُل ، نہ خزاں دسترس میں ہے
راحت بھی کب مِلی ہے، اگر وجہ غم گئی

عہد در عہد ..... اسی طور، دلوں کی باتیں
عکس اپنا ، اسی آئینے میں دیکھا کی ہیں
اور خوں گشتہ تمنائیں، ہر اک سینے میں
دل کے ہر داغ کو اک تاج بنایا کی ہیں

محبت کی داستان ہو یا طاقت کی نمائش اور ان دونوں پر وقت کی ظلمت، یہ سب موضوعات مختار صدیقی نے نئے پیرائے میں بیان کیے ہیں۔ وہ بحرِ وقت میں، یہ سب بستیاں، محلات، قلعے خس و خاشاک کی طرح بہنے لگتے ہیں اور شاعر کا ماضی اس کے مستقبل سے سوال کرتا ہے کہ آج تک میں نے تمہیں دیکھا نہیں ''ع: تو ہے مشکوک، تو بوسیدگیٔ دوش ہوں میں!'' جس کے جواب میں ''مستقبل'' کہتا ہے کہ تم (ماضی) اور میں دونوں ہی حال کے محتاج ہیں اور پھر ماضی، حال اور مستقبل ایک صورت اختیار کر لیتے، حجاب اُٹھتے جاتے ہیں، فرد کی اہمیت کا ادراک شروع ہوتا ہے:

ع محورِ حال میں مَیں ہی ہوں، اور جادۂ آئندہ بھی مَیں!

اگلے بند میں کہتے ہیں کہ:

نظم میں فلسفۂ وقت کو بڑے عمدہ پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ مختار صدیقی نے صدیوں کی تہذیب کو ابھرتے اور ڈوبتے ایسے دکھایا ہے کہ سب پر وقت کی حکمرانی کے علاوہ کچھ بھی نظر نہیں آتا مگر آخری بندوں میں انہوں نے بہار کی آمد کو امید کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے۔

''آثار'' میں دوسری نظم ''خیال الّیا بلاول'' موضوع اور ہیئت دونوں کے لحاظ سے اپنی مثال آپ ہے۔ اس میں موت اور وحدت الوجود کے فلسفے سے بحث کی گئی ہے کہ کس طرح انسان دنیا میں نہیں رہتا مگر وقت، رنگینی اور بہار کے ساتھ ہر موسم اپنے تغیرات کے ساتھ جلوہ گر ہو جاتے ہیں۔ مختار صدیقی ''انترہ ☆''، ''بہلاوہ'' کے طور پر نظم کے پھر ذیلی عنوانات قائم کرتے ہیں اور آخر میں اپنی اصل بات کی طرف ایسے اشارہ کرتے ہیں کہ قاری پر نئے جہانِ معنی افشا ہو جاتے ہیں:

لب شکوہ ستاں، شکر کناں ہو کے، نوا بار ہوئے ہیں: یَا ھُوْ
ہم میں وہ.....اس میں ہیں گم ہم، تَنَا ہُوْ، یَا ھُوْ

اور اسی ''ھُوْ'' کے ہیں اسرار، جہاں ہیں وہ لوگ!

نظم کی ہیئت اور موسیقیت دونوں اس کو گیت کے زیادہ قریب کر دیتی ہیں۔ ''نزعِ مسلسل'' میں ای کا یسی عورت کا دُکھ بیان کیا گیا ہے جسے بیوگی کا دُکھ سہنا پڑتا ہے۔ اس نظم میں وہ کوئی اصلاحی پیغام نہیں دے رہے بلکہ ایک خاموش دکھ، جو اس عورت کی روح میں حلول کر گیا ہے اور اس کی زبان گنگ ہو چکی ہے اور سماج نے خود ہی خود، اس سے زندگی کے تمام رنگ چھین کر اس پر گور تک دکھوں کی کالی چادر ڈال دی ہے، کا بیان ملتا ہے۔ اُس عورت کی خاموشی، اس جشن پر بھی اُسی طرح قائم تھی جسے زمانے نے شادی کا نام دے کر اُسے غیر کو سونپنا چاہا تھا، جِسے وقت نے ''خواب پریشاں'' کی طرح بکھیر دیا اور اس کے حصے میں نزعِ مسلسل آئی اور نظم کے آخر میں ایک خود کلامی کی فضا ملتی ہے، جس میں وہ عورت اپنے خوابوں کے سرابوں میں بھٹک رہی ہے۔

رنگ ہی رنگ ہیں!
ان میں کوئی صورت نہیں ملتی، جِسے جان سکیں!
وہ تناسب، وہ تیقّن، وہ تعیّن نہیں
ہم جس سے شناسا ہوں
جسے مان سکیں!

عورت کے ساتھ استحصالی روّیوں کے خلاف علم بغاوت، بڑے گہرے اور پرتاثیر انداز میں بلند کیا گیا ہے۔ مختار صدیقی کی نظم ''میرے شب و روز'' مقبوضہ کشمیر کے حالات کے تناظر میں لکھی گئی ہے جس میں مہاجنوں کے ہاتھ، بکتی ہوئی مجبوریاں، دہکتے ہوئے چنار اور بے گور و کفن نوجوانوں کے لاشوں کو موضوع بنایا گا ہے:

لالہ زاروں میں بنی، لالہ رُخوں ہی کے لہو سے دلدل
جبر کی آگ سے دوزخ ہیں چنار
اور ہر اک کوہ و دَمن
موت کے سکرات میں ہے
کیا کہیں، وادیٔ کشمیر، عجب وقفۂ حالات میں ہے!!

''میرے شب و روز'' میں مختار صدیقی کا گہرا عصری شعور نمایاں ہے۔ ''آثار'' میں پہلا تابلو☆، دوسرا تابلو، تیسرا تابلو اور چوتھا تابلو کے عنوان سے مناسک حج کے دوران طاری ہونے والی کیفیات کو گہری معنویت سے پیش کیا۔ اس طویل نظم میں ذیلی عنوانات قائم کیے گئے ہیں مثلاً ''عرفات''، ''مزدلفہ کی رات''، ''طواف'' اور الوداعی طواف اور گنبدِ خضریٰ کے انوار کے بارے میں سعی صفا و مروہ میں جب وہ حضرت ہاجرہ کا ذکر کرتے ہیں تو ایسا دلنشیں شعر کہتے ہیں کہ اس کی تاثیر روح پر براہِ راست اثر ڈالتی ہے۔ ڈاکٹر علی شریعتی نے کہا کہ ''حج، ہاجرہ ہے'' مختار صدیقی کی عقیدت بھی اس سے ایسے ہی شعر

کہلواتی ہے کہ:

ایک ماں تھی۔ جو انہی ٹیلوں میں دوڑی تھی
کہ مل جائے ذرا سا پانی!

....

آخرینش کی گواہی پہ اب
اور جنم دان کی یہ شرط ہے اب
جو بھی زمانے ہوں......وہ دنیاؤں کی حد تک دوڑیں
صدیاں مائیں بہنیں......اور ابد تک دوڑیں!

ان کی ایک اور طویل نظم 'کیا نئے ڈھب سے ملاقات ہوئی' محبت کے کئی مقامات کو شاعرانہ پیرائے میں سموتی ہے۔ اس نظم میں انسان کی محبت کے لحات کو صفحات پر منقش کرنے کی کامیاب کوشش ہی نہیں ملتی بلکہ انسانی جذبات اور روحانی پاکیزگی کی کشاکش کو بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ نظم معریٰ ہے۔ 'برسی'، 'دستۂ گل'، 'میری راہوں پہ'، 'انا کی قندیل'، 'جانے والے سے'، بھی ''آثار'' میں شامل ہیں۔ یہ نظمیں، مختار صدیقی کی فنی وفکری پختگی کی دلیل ہیں۔

☯☯☯

حوالہ جات

۱۔ ن۔م راشد، س۔ندارد، ۔''مختار صدیقی کی سی حرفی ۔''، مشمولہ مجلّہ، شیرو حکمت، ن۔م راشد نمبر، ۳۴۴
۲۔ صفدر میر، مشمولہ بیابانِ جنوں، ص ۶۶
۳۔ مختار صدیقی، ۱۹۵۵ء، بشنوازے نئے، مشمولہ مَنزلِ شب ص ۱۲
۴۔ ایضاً، ص ۱۳
۵۔ صفدر میر، مشمولہ بیابانِ جنوں، ص ۶۶
۶۔ 'طاہرہ جبیں، ص ۲۷
۷۔ پروفیسر فتح محمد ملک، ۱۹۹۱ء، مختار صدیقی کا فرد آشوب،، مشمولہ، تعصّبات، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ۳۱۱
۸۔ افضل پرویز صاحب، انٹرویو راولپنڈی مورخہ ۲۶ رجون ۱۹۹۴ء بحوالہ طاہرہ جبیں، مختار صدیقی کی نثر نگاری، مقالہ برائے ایم۔فل، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ص ۱۱
۹۔ مختار صدیقی، بشنوازے نئے، مشمولہ منزلِ شب،
۱۰۔ ن م۔راشد ''مختار صدیقی کی سی حرفی'' ص ۳۴۵
۱۱۔ ایضاً
۱۲۔ 'مختار صدیقی، حرفِ آغاز مشمولہ سی حرفی،، ص ۹
۱۳۔ ن م۔راشد ''مختار صدیقی کی سی حرفی'' ص ۳۴۵
۱۴۔ مختار صدیقی، حرفِ آغاز مشمولہ سی حرفی،، ص ۶
۱۵۔ مختار صدیقی، حرفِ آغاز مشمولہ سی حرفی،، ص ۷
۱۶۔ ضیاء جالندھری، فروری ۱۹۸۸ء، پیش لفظ آثار،، لاہور، ماوراء پبلی کیشنز، ص ۱۱
۱۷۔ ن م۔راشد، مختار صدیقی کی سی حرفی، ص ۳۴۴
۱۸۔ ضیاء جالندھری، فروری ۱۹۸۸ء پیش لفظ آثار، لاہور، ماوراء پبلی کیشنز، ص ۱۱
۱۹۔ نظیر صدیقی، ۱۹۸۴ء جدید اُردو غزل۔۔۔ایک مطالعہ، لاہور، گلوب پبلی کیشنز، ص ۱۵۱

حواشی

مختار صدیقی احوال و آثار

یکم مارچ ۱۹۱۹ء میں سیالکوٹ کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئیادبی زندگی کا آغاز ۱۹۳۷ء میں اور حلقے کی رکنیت ۱۹۴۰ء میں اختیار کی حلقہ ارباب ذوق کے اہم فعال رکن تھے،ان کی شاعرانہ حیثیت اپنی جگہ مسلّم ہے لیکن اس کے علاوہ ان کی تخلیقی ذہن کی کئی جہتیں ہیں جن کا اظہار وہ نظم و نثر دونوں کرتے ہیں۔وہ نثر میں بحیثیت نقاد ،مترجم،ڈرامہ نگار کے طور بھی اپنا خاص مقام رکھتے ہیں۔وہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے وابستہ رہے،تصوّف اور موسیقی سے خاص لگاؤ رکھتے تھے،انہوں نے نظم کی ہیت پر کلاسیکی موسیقی کے سرتال کے کئی کامیاب تجربے کیے۔عمر کے آخری حصے میں،سی حرفی کی صورت اپنے متصوّفانہ رجحان کا اظہار کیا۔۱۸ستمبر۱۹۷۲ءکو وہ خالقِ حقیقی سے جا ملے۔

بلمپت لے

طبلے کی مدھم لے کو بلمپت لے کہتے ہیں

دُرت

طبلے کی تیز لے کو درت کہتے ہیں۔

کیدارا

چاندنی رات کا راگ

تابلو(Tableau)

تابلو کسی کہانی یا واقعے کی خاموش اداکاری ہوتی ہے۔

اَنترہ

گانے کا وہ حصہ جو ہر بند میں بدل جاتا ہے

اَستھائی

گانے کا شروع کا حصہ جو دہرایا جاتا ہے اس کو مکھڑا بھی کہتے ہیں

راگ

سروں کی ایسی بندش جو ایک خاص کیفیت پیدا کرے وہ راگ کہلاتی ہے۔

رَس

کلاسیکی موسیقی دن رات کی مختلف گھڑیوں میں مختلف بندشوں اور مختلف تاثر (یعنی راگ) کی قائل

ہے۔اس نظریے کے مطابق ہر راگ راگنی اپنے مناسب وقت پر ہی وہ تاثر پیدا کر سکتی ہے جس کے لیے اُسے ترتیب دیا گیا ہے۔ یہ تاثر، رَس کہلاتا ہے۔

سی حرفی

یہ ایک پنجابی صنفِ سخن ہے، یہ عموماً اخلاقی، مذہبی اور صوفیانہ مضامین کے اظہار پر مشتمل ہوتی ہے۔ پنجابی شاعری میں ابجد کے تیس حروف سے چار چار بندوں سے آغاز کیا جاتا ہے۔مجموعی تعداد تیس یا اس سے زائد بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ پہلا بند حرف الف سے اور اختتام ی کے حرف پر ہوتا ہے۔مختار صدیقی نے اس صنف کو اُردو میں عمدگی سے پیش کیا ہے۔

کتابیات

۱۔ صفدر میر، نومبر ۱۹۹۷ء مشمولہ بیابانِ جنوں، مرتبہ، شیما مجید، لاہور، کلاسیک ریگل چوک

۲۔ طاہرہ جبیں، ۱۹۹۳ء مختار صدیقی کی نثر نگاری،، مقالہ برائے ایم۔فل، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

۳۔ فتح محمد ملک، پروفیسر، ۱۹۹۱ء، مختار صدیقی کا فردآشوب،، مشمولہ تعصّبات، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز

۴۔ مختار صدیقی، ۱۹۵۵ء، مَنزلِ شب، لاہور، سویرا آرٹ پریس

۵۔ مختار صدیقی، ۱۹۶۳ء، سی حرفی، کراچی، گولڈن بلاک ورکس

۶۔ مختار صدیقی، فروری ۱۹۸۸ء، پیش لفظ آثار،، لاہور، ماوراء پبلی کیشنز

۷۔ نظیر صدیقی، ۱۹۸۴ء جدید اردو غزل۔۔۔ایک مطالعہ، لاہور، گلوب پبلی کیشنز

۸۔ ن۔م راشد، س۔ندارد، ۔''مختار صدیقی کی سی حرفی۔''، مشمولہ مجلّہ، شیر و حکمت، ن۔م راشد نمبر

ہیر۔ دیس پنجاب کی انٹی گونی

حماد رسول*

Abstract:

Writer of this article has traced a resemblance between Antigone of Greek mythology and Heer,who became a legend in Punjab.Social Scientist and critic Ali Abbas Jallal Puri has pointed out the commonality of these powerful characters in his book"Muqamaat e Waris Shah",which has made them symbol of resistance.Antegone and Heer also refused to submit to those authorities,who deem women a weaker folk just to raise off spring ,even if this relationship is enforced.

قصہ ہیر رانجھا ایک ولولہ انگیز عشقیہ داستان ہے جو کہ زمانہ قدیم سے دیس پنجاب میں نہ صرف مقبول ہے بلکہ شہرت دوام کا درجہ رکھتی ہے اور اسی قصہ کی بدولت وارث شاہ کا نام بھی امر ہو کر رہ گیا ہے۔'ہیر' اپنے زمانہ تخلیق سے لے کر آج تک ہر طبقہ اور خیال کے لوگوں میں یکساں ذوق وشوق سے پڑھی جاتی ہے۔ میلے ٹھیلوں میں باقاعدہ 'ہیر' پڑھنے کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ وارث شاہ نے اِس عشقیہ داستان کے اندر دیس پنجاب کی زبان، رسوم ورواج، تہذیب وثقافت اور مذہبی عقائد کو نہایت مشاقی اور دلفریب انداز میں سمو دیا ہے۔ یہ وارث شاہ کا کمالِ علم وفن ہے کہ داستان کے تمام کردار اپنی زبان، محاورہ تراکیب اور معاملات کی بدولت جیتی جاگتی صورت اختیار کر گئے ہیں۔ مثلاً جب رانجھا جوگ لینے کیلئے ٹلہ جوگیاں جاتا ہے وہاں پر بالناتھ کے ساتھ ہونے والا رانجھے کا مکالمہ اِس کا بین ثبوت ہے۔ جس میں وارث شاہ نے جوگ یوگ کے تمام اسرار ورموز اور مبادیات نہایت خوبصورتی سے بیان کی ہیں یہاں ایسا لگتا ہے جیسے وارث شاہ کوئی مہا گیانی اور کرنی بھرنی والا جوگی ہے۔ اسی طرح ہیر اور قاضی کے درمیان میں ہونے والے مکالمے میں شرح ودین کے معاملات جس طور بیان ہوئے ہیں وہ اِس پر دلالت ہیں کہ وارث شاہ فقیہ وشرح کے علوم پر مکمل گرفت رکھتے ہیں اسی طرح دیگر کرداروں کے توسط سے یہ بات ہمارے سامنے آتی ہے کہ

* پی ایچ۔ڈی۔ سکالر شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

وارث شاہ مختلف زبانوں پنجابی، سنسکرت، عربی، فارسی اور ہندی کے ساتھ ساتھ مختلف سماجوں اور مذاہب کا گہرا شعور اور ادراک رکھتے تھے اور علم کا یہی بحرِ بے کراں ہے جو اس داستان کے اندر اپنے اوج پر دکھائی دیتا ہے۔ صوفیہ وجودیہ کے نزدیک اس کی ایک خاص اہمیت ہے کہ ان کے خیال میں وارث شاہ نے عشقِ حقیقی کے ماورائی تصور کی ترجمانی مجاز کے رنگ میں کی ہے اور یہ کہ اس کے پڑھنے اور سننے سے باطن کی دُنیا روشن ہو جاتی ہے۔ سینہ گداز سے بھر جاتا ہے اور عشقِ حقیقی کے سربستہ راز منکشف ہوتے ہیں جو مسالک کے سفرِ سلوک کو طے کرنے میں رہنمائی کرتے ہیں۔

ہیر رانجھا کی اِس عشقیہ داستان کو انہی دو پہلوؤں یعنی معاملاتِ عشق و محبت اور متصوفانہ اسرار و رموز کے حوالہ سے دیکھا گیا ہے اور اس کے بہت سے ایسے پہلو جو کہ روشن خیالی اور عقلیت پسندی کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں تاحال تاریکی اور دھند میں لپٹے ہوئے ہیں۔ اِس داستان کے کرداروں پر نگاہ دوڑائیں تو 'ہیر' کا کردار ایک ایسا کردار ہے جو کہ تانیثیتی فکر کے حوالہ سے نہایت جاندار کردار ہے 'ہیر' عزم و حوصلہ اور حریتِ فکرِ نسواں کی علمبردار ہے جو اپنے حقوق کی پامالی اور استحصال پر مسلم بغاوت بلند کرتا ہے۔

تاریخ کا طالبعلم بخوبی جانتا ہے کہ انسانی تہذیب و تمدن کی ترقی و ارتقاء میں عورت کا خاص کردار رہا ہے۔ تہذیب و تمدن کا باقاعدہ آغاز پتھر کے تیسرے اور آخری دور سے ہوتا ہے۔ جس میں عورت نے فصلیں اُگانے کا راز دریافت کیا۔ یہ بات اس کے مشاہدہ میں آئی کہ جہاں کہیں اناج کے دانے گرتے ہیں وہیں زمین سے اکھوے پھوٹنے لگتے ہیں اور اگر ان کو محفوظ کر لیا جائے تو ان کی بالیں دانوں سے بھر جاتی ہیں۔ انہیں با افراط اُگانے کیلئے عورتوں نے اپنے جھونپڑوں کے قریب زمین کھود کھود کر بیج بونا شروع کیا اور یوں شکار کی تلاش میں مارے مارے پھرنے کی بجائے لوگوں نے دریاؤں کے کنارے فصلیں اُگانا شروع کیں۔ جن کی نگرانی کیلئے 'بستیاں بسائی گئیں جو وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ شہروں کی صورت اختیار کر گئیں اِس عہد کو 'زرعی انقلاب' کے نام سے موسوم کیا گیا اور عمرانی نقطۂ نگاہ سے ابتدائی زرعی معاشرہ کو 'مادرسری سماج' کہا گیا۔ زراعت سے وابستہ رہنے کے باعث زمین کی فصلیں پیدا کرنے اور عورت کی افزائش نسل جیسی مشترک خصوصیات کی بنا پر زمین کو 'ماں' قرار دیا گیا اور عورت کو تقدیس کی علامت جانا گیا اور اس کی پوجا کی گئی۔

سر کارزینی جارچوی کے بقول:

> ''ابتداء میں جب انسان نباتات پر گزارہ کرتا تھا وہ زمین کو ماں کہتا تھا۔ جس طرح ماں اپنے دودھ سے بچہ کو غذا فراہم کرتی ہے اسی طرح وہ سمجھتا تھا کہ زمین اسے غذا بہم پہنچاتی ہے اس لیے سب سے پہلے دھرتی دیوی اور ماتا دیوی کا وجود قائم ہوا۔''(۱)

سیّد علی عباس جلالپوری اِس سلسلہ میں کہتے ہیں:

''مادری نظام معاشرہ میں دھرتی دیوی یا مہامیّا کی پوجا بڑے ذوق وشوق سے کی جاتی تھی عورت بچے جنتی تھی اور دھرتی کی کوکھ سے فصلیں اُگتی تھیں۔ اِس لیے دھرتی کو ماں کہا جاتا تھا اور وہ بھی عورت کی طرح بارآوری کی علامت بن گئی تھی۔ قدیم سمیریا کی 'نانا'، بابلیوں کی 'عشتار'، ایران کی 'اناہتا (ناہید)، ہند کی 'اما' یونان کی 'افردائتی' روم کی 'وینس' وغیرہ دھرتی دیویاں تھیں۔''(۲)

اِس نظامِ معاشرہ میں عورت کو مرد پر فوقیت حاصل تھی۔ بچے ماں کے نام سے پہچانے جاتے تھے۔ باپ کی حیثیت ضمنی ہوتی تھی اور ماں کنبے کے رشتوں اور معاملات میں مرکز ومحور ہوتی تھی۔ اِس نظامِ معاشرہ میں مرد، عورت پر کسی نوع کا حقِ زوجیت نہیں رکھتا تھا اور حاکمیت کا درجہ محض عورت کو حاصل تھا۔ زرعی انقلاب کے انسانی زندگی پر نہایت گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ دریاؤں کے کنارے بستیاں بسانے کے ساتھ جو مسئلہ سامنے آیا وہ یہ تھا کہ وہ صحرائی اور کوہستانی جو ابھی تک خانہ بدوشوں کی زندگی گذار رہے تھے۔ موقع میسر آتے ہی ان بستیوں پر ٹوٹ پڑتے اور قتل وغارتگری اور لوٹ مار کا بازار گرم کر دیتے۔ جن سے بچنے کیلئے بستی کے مکینوں نے کچھ حفاظتی دستے تیار کیے تاکہ حملہ آوروں سے بچا جا سکے اور ان حفاظت کاروں کے معاشی معاملات کو اپنے ذمہ لیا۔

سیّد علی عباس جلالپوری لکھتے ہیں:

''بستیوں کے مکینوں نے اِن کی ترکتاز کا مقابلہ کرنے کیلئے ہتھیار بند دستے بنائے۔ جن کی قیادت تنومند اور دلاور افراد کے سپرد کی گئی۔ یہ سردار جنگی تیاریوں میں مصروف رہتے تھے۔ اِس لیے عالم کاشتکاروں نے اپنی پیداوار کا کچھ حصہ اِن کی وجہ معاش کیلئے وقف کر دیا تاکہ وہ یکسوئی سے دفاع کا کام سرانجام دے سکیں یہی رسم بعد میں مالیہ اور خراج کی صورت اختیار کر گئی، جو آج بھی زرعی ممالک میں وصول کیا جاتا ہے۔ زمانے کے گذرنے کے ساتھ یہ سردار بادشاہ بن بیٹھے اور عوام کے ذہن ودماغ پر اپنا تسلط قائم کرنے کیلئے دیوتاؤں کی اولاد ہونے کا دعویٰ کرنے لگے۔''(۳)

اس بدلتی ہوئی صورتحال میں عورت اپنی حیاتیاتی کمزوری کے باعث جملہ امور پر قابو نہ رکھ سکی اور مرد نے اپنی جسمانی طاقت کے بل بوتے پر تمام معاملات اور نظام پر قبضہ کرتے ہوئے زمینوں اور عورتوں کو اپنی ملکیت میں لے لیا اور یوں مادرسری نظام کے خاتمے کے ساتھ ہی جو نظام اُبھر کر سامنے آیا وہ 'پدرسری نظام' کہلایا۔ جس میں عورت دیگر اشیاء کی طرح مرد کی شخصی املاک بن گئی۔ مرد نے آزادانہ ہوسناکی اور کام جوئی کا حق اپنے لیے مخصوص کرتے ہوئے عورت پر عصمت وعفت کے پہرے بٹھا دیے۔

اِس حوالہ سے سیمون دی بووا اپنی کتاب 'جنس کی تاریخ' میں لکھتی ہیں:

''مادری حاکمیت کی جگہ پدری حاکمیت نے لے لی، جائیداد کی وراثت باپ سے بیٹے تک آنے لگی، نہ کہ عورت سے قبیلے تک۔ یہاں ہم ذاتی ملکیت کی بنیادوں پر قائم پدری خاندان کا ظہور دیکھتے ہیں۔ خاندان کی اِس قسم میں عورت محکوم ہوگئی۔ اپنی حاکمیت میں مرد نے خود کو جنسی ترنگوں کے حوالے کر دیا۔ مرد نے غلاموں یا کنیزوں کے ساتھ جنسی اختلاط کیا یا پھر کثرتِ ازدواج کرنے لگا۔''(۴)

پروہتوں نے عورتوں کو دیوداسیاں بنا کر اُن سے مقدس عصمت فروشی کرائی تو کاروباری لوگوں نے اور بردہ فروشوں نے قحبہ خانے کھول کر عورت کو بازاری جنس بنا دیا۔ جنسی استحصال پر عورتوں کے آواز اُٹھانے پر مذہبی مقتدر طبقہ نے اسے دیوتاؤں کی منشا اور خوشنودی کے ساتھ منسلک کر دیا اور عورتوں کے انکار کو زمینی پیداوار میں کمی کا باعث قرار دیا۔ سرکار زینی جارچوی کا کہنا ہے کہ:

''جنسی فعل سے انکار کے سبب زمین کی پیداوار میں کمی کی تمام تر ذمہ داری عورت پر ڈال دی گئی اور یہ باور کرایا گیا کہ اگر جنسی ملاپ جاری نہ رہا تو زمین فصل اُگانے سے انکار کر دے گی۔ مرد کو اتنی فکر خوراک کی نہ تھی جتنی عورت کو ہو سکتی تھی۔ اسے نہ صرف اپنے لیے بلکہ اپنی اولاد کو زندہ رکھنے کے لیے غذا کی ضرورت تھی۔''(۵)

یوں عورت اپنے آپ کو جنسی آلام اور استحصال سے محفوظ نہ رکھ سکی۔ مرد نے یک زوجگی کے تصور کو ختم کرتے ہوئے ایک سے زائد شادیوں کو رواج دیا اور جس پر عورتوں کی جانب سے احتجاج پر ان پر جسمانی تشدد کیا گیا۔ یہاں قابل غور بات یہ ہے کہ اِس تمام تر ناانصافی اور استحصال پر مختلف مذاہب بھی مقتدر طبقہ کے ہم خیال اور ان کے اقتدار کو تحفظ فراہم کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ وجاہت مسعود کا کہنا ہے کہ:

''یہ درست ہے کہ منظّم مذاہب میں سے اکثر اصلاحی تحریکوں کے طور پر سامنے آئے اور معاشرے کے مظلوم طبقات کی حمایت حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے مگر بطور ایک ادارہ کے مذہب کا کام مقتدر نظام کو تحفظ بھی دینا ہے۔''(۶)

عورت کو جادوگرنی، چڑیل اور شیطان قرار دیا گیا اور مذہب کے نام پر اس کا سماجی، ثقافتی، معاشی اور تہذیبی استحصال کیا گیا۔ شوہر کے مرجانے پر بیوی کو اُس کے ساتھ زندہ جل مرنے کی تبلیغ کی گئی جسے مذہبی طبقہ نے 'سَتی' کی رسم قرار دیا اور عورت کو بتایا گیا کہ پتی ورتا کا تقاضہ ہے کہ وہ وفاداری کا ثبوت دیتے ہوئے اِس کے ساتھ جل مرے جس کے نتیجہ میں 'سورگ' اِس پر لازم ہو جائے گی اِسی طرح مذہب اسلام کے بعد کے دور میں یعنی عہد ملوکیت اور بنواُمیہ اور بنوعباس کے عہد میں جس طور لونڈیوں کی تجارت ہوئی اِس سے تاریخ کے طالب علم بخوبی واقف ہیں اور یہی رسم قبیح خلفائے عثمانیہ سے ہوتی ہوئی ہندوستان کے سلاطین کے محلوں اور حرم سراؤں میں جلوہ

افروز ہوی اِس ضمن میں وجاہت مسعود رقمطراز ہیں:

''اموی اور عباسی ادوار میں مسلمانوں میں بڑھتی ہوئی عیاشی، غیر محدود تعداد ازدواج اور کنیز داشتگی نے بدظنی اور بے جا جنسی اختلاط کو جنم دیا۔ بغداد، سامرہ، قاہرہ، قرطبہ، دمشق اور حلب وغیرہ بھیڑ بکریوں کی طرح کنیزوں کی خرید و فروخت کا مرکز بن گئے حرم سسٹم نے جنم لیا، خلفا اور سلاطین کے محلات میں بیویوں اور کنیزوں کی فوجیں معاشرے میں عورت کے مقام کو بڑی اچھی طرح واضح کر دیتی تھیں۔''(۷)

عورت کے حالات میں ایک واضح تبدیلی ہمیں صنعتی انقلاب سے دکھائی دیتی ہے۔ جب عورت نے بڑی صنعتوں میں کام کر کے اپنی معاشی آزادی کی بنیاد رکھی اور اپنی جسمانی طاقت اور فطری کمزوری کے تاریخی مغالطے کو جھٹلا دیا، صنعتی انقلاب اور عورت کی آزادی کے بارے میں جلالپوری لکھتے ہیں:

''صنعتی انقلاب کے پھیلنے کے ساتھ ساتھ عورت صدیوں کی غلامی سے آزاد ہوتی جا رہی ہے اور مرد کی وہ برتری اور سیادت ختم ہوگئی ہے۔ جو اسے زرعی معاشرے میں حاصل تھی۔''(۸)

لیکن ہوا یہ کہ صنعتی انقلاب سے آنے والی تبدیلی بھی جلد ہی سرمایہ دار طبقہ کے ہاتھوں نابود ہوگئی اور عورت ایک بار پھر سے استحصال اور جبر کی چکی میں پسنے لگی جس پر عورت نے اپنی آزادی اور حقوق کے حصول کے لیے باقاعدہ آواز اُٹھانا شروع کی۔ حقوقِ نسواں کے حق میں مشرق و مغرب کے بہت سے دانشوروں اور ادیبوں نے لکھا اور عورتوں نے اِس بات کو جان لیا کہ شخصی آزادی حاصل کرنا اِن کا بنیادی حق ہے۔ جس کے حصول کیلئے آواز اُٹھانا از حد ضروری ہے۔

اِس تناظر میں جب ہم وارث شاہ کی عشقیہ داستان کے کردار 'ہیر' کا تجزیہ کرتے ہیں تو یہ بات ہمارے سامنے آتی ہے کہ 'ہیر' اپنے عہد کا نہایت منفرد کردار ہے جو اِس تہذیبی اور معاشرتی پس منظر میں اپنے استحصال اور بنیادی حقوق کی سلبی پر خاموشی اختیار نہیں کرتی بلکہ نہایت ہمت اور حوصلے سے آواز اُٹھاتی ہے اور اِن فرسودہ رسوم و رواج اور احکامات کا جو سماج اور مذہب کی طرف سے نافذ کیے گئے ہیں، انکار بھی کرتی ہے۔ ہیر کی جرأت مندی اِس وقت ہمارے سامنے آتی ہے جب اِس کے چچا کیدو کے اُکسانے پر ہیر کے والدین اِس کا بیاہ سیدے کھیڑے سے کرنے کی ٹھان لیتے ہیں اور ہیر کی ماں 'ملکی' ہیر کو رانجھے کے ساتھ عشق لڑانے پر برا بھلا کہتی ہے اور دھمکیاں دیتی ہے تو ہیر انہیں رانجھے سے کیا گیا قول یاد دلاتی ہے اور اِن کی بات ماننے سے انکار کر دیتی ہے یہاں ہیر کا لہجہ قابل غور ہے:

ہیر مانوں دے نال آ لڑن لگی تساں ساک کیتا نال زوریاں دے
میں تاں نہیں جانا نال کھیڑیاں دے بھاویں لالے زور حضوریاں دے
کدوں منگیا منس میں آکھ تیتھوں ویر کڈھیونی کیہناں کھوریاں دے
ہن کریں ولا کیوں اساں کولوں ایہہ کم نہ ہوندے نی چوریاں دے
جیہڑے ہون بے عقل چالاوندے نیں اٹاں ماڑیاں دیاں وچ موریاں دے
پہلاں مار کے پچھوں پیار کرنا چپ کرن ناہیں نال لوریاں دے
چا چغدنوں کونج دا ساک دتو پری بدھیائی گل دھوریاں دے
وارث شاہ میاں گنا چکھ سارا مزے وکھ نیں پوریاں پوریاں دے (۹)

ہمارے سماج میں لڑکی اپنی محبت کا اقرار کسی حد تک بلاخوف اور برملا اپنی ماں کے سامنے تو کر لیتی ہے لیکن بھائیوں کے سامنے وہی بات کہنا نہایت مشکل بلکہ ناممکن ہوتا ہے لیکن ہم دیکھتے ہیں ہیر اپنے بھائی سلطان کے سامنے بھی نہایت بے خوفی سے اپنی محبت کا اقرار کرتے ہوئے کہتی ہے:

اکھیں لگیاں مڑن نہ ویر میرے بیبا وار گھتی بلہاریاں وے
وہن پئے دریا نہ کدی مڑے وڈے لا رہے زور زراریاں وے
لہو کیوں کر نکلے نہ بھائی جتھے لگیاں تیز کٹاریاں وے
سر دتیاں باجھ نہ عشق پکے ایہہ نیں سوکھالیاں یاریاں وے
لگے دست اکوار نہ بند کچن وید لکھدے وید گیاں ساریاں وے
وارث شاہ میاں بھائی ورجدے نیں ویکھ عشق بنایاں خواریاں وے (۱۰)

ہیر کا بے خوف لہجہ نہایت قابلِ غور ہے کہ ایسے سماج میں جہاں مرد کی حاکمیت ہے اور لڑکیوں کی تعلیم و تربیت ہی اُن خطوط پر کی جاتی ہے کہ ان میں خوف کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے اور یہ خوف اِن کے لاشعور کا حصہ بن کر اِن کی پوری شخصیت کو مفلوج بنا دیتا ہے اِس پر طرہ یہ کہ اِس خوف کو نسوانیت کا جزو لاینفک بنا دیا گیا ہے اِس ضمن میں اینڈریا ڈوارکن اپنی کتاب 'جنس کی سیاست' میں لکھتی ہیں:

''عورت کی حیثیت سے ہم خوف کے متعلق سیکھتی ہیں کہ یہ ہماری نام نہاد نسوانیت کا وظیفہ ہے۔ ہمیں منظّم طور پر خوف کھانا ڈرنا سکھایا جاتا ہے کہ ڈر نہ صرف نسوانیت سے تطبیق رکھتا ہے بلکہ نسوانیت کا فطری جزو ہے۔ ہمیں خوف کھانے اور ڈرنے کا فن اِس طرح سکھایا جاتا ہے کہ ہم کسی

عمل کے قابل ہی نہ رہیں اور ہم مفعو لی حالت میں رہیں نیز ہم عورتیں ہی رہیں.....''(۱۱)

'ہیر' سراپا عمل ہے جب وہ دیکھتی ہے کہ اسکے والدین کسی طور بھی اسکا بیاہ رانجھے سے نہیں کریں گے تو وہ رانجھے سے کہتی ہے کہ آؤ یہاں سے بھاگ چلتے ہیں کیونکہ اگر میں کھیڑوں کے ساتھ رخصت کر دی گئی تو کبھی واپس نہیں آسکوں گی یہ نہایت جرأت مندانہ اقدام تھا جسکی ہیر کی طرف سے رانجھے کو تجویز پیش کی جاتی ہے۔

ہیر آکھیا رانجھیا قہر ہویا ایتھوں چل جے اٹھ کے چلنا ایں
دوویں اٹھ کے لمبڑے راہ پیے کوئی اساں نے دیس نہ ملنا ایں
جدوں جھگڑے وڑی میں کھیڑیاں دے کسے اساں نو موڑ نہ گھلنا ایں
ماں باپ نے جدوں ویاہ دتی کوئی اساں دا زور نہ چلنا ایں
اسیں عشق دے آن میدان رجھے برا سور میں نوں رنوں ہلنا ایں
وارث شاہ جے عشق فراق دوڑے ایہہ کٹک فیر آکھ کس جھلنا ایں (۱۲)

رانجھے کے انکار کے بعد بھی ہیر کا حوصلہ پست نہیں ہوتا بلکہ وہ جانتی ہے کہ ابھی ایک حربہ باقی ہے کہ اس کے اقرار کے بغیر قاضی اس کا نکاح نہیں پڑھا سکتا ہے۔لیکن ہونی ہو کر رہی اور سیدے کھیڑے کی بارات نہایت دھوم دھام سے سیالوں کے گھر آئی۔ابتدائی رسوم کے بعد نکاح کی باری آئی تو ہیر نے کھیڑے کے ساتھ نکاح سے انکار کر دیا۔قاضی نے بہتیرا ہیر کو سمجھانے کی کوشیش کی لیکن ہیر اپنی بات پر قائم رہتی ہے۔قاضی اور ہیر کے درمیان ہونے والا مکالمہ نہایت معنی خیز ہے جہاں ہیر قاضی کو نہایت سخت جواب دیتی ہے۔

قاضی جسے معاشرہ میں بہت خاص اہمیت حاصل ہے اور جس کے کہے سے انکار کا تصور بھی اس سماج میں نہیں ہے کیونکہ وہ مذہبی معاملات کا اجارہ دار ہے۔لیکن ہیر اس کو خاطر میں نہیں لاتی اور خوب سناتی ہے۔

پڑھے علم جو عمل نہ کرے پورا وچ ہاویہ دوزخ (دے) سٹنا اے
جیہڑا حق نوں کرے ناحق میاں ایس جگ توں اوس کیہ کھٹنا اے
وڈا کھوہ ڈونگھا وِچ نرگ ہیگا رب قاضیاں نوں اوتھے سٹنا اے
زہد بندگی رات دن کرن ناہیں وچ اگ برئیائی دی کھٹنا اے
میاں وِچ ایمان دے رہاں ثابت بھلا قاضیا تدھ کیہ وٹنا اے
وارث شاہ جو قاضیاں برا کیتا وڈے ڈونگھڑے کھوہ وِچ سٹنا اے (۱۳)

قاضی ہیر کو شرع کے احکامات بتا کر قائل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اسے جنت کے دلفریب نظاروں

سے لبھانے کی کوشش کرتا ہے لیکن 'ہیر' کہتی ہے کہ یہ دُنیا فانی ہے اور میری ماں رانجھے کے ساتھ کٹے گئے قول سے پھر گئی ہے لیکن میں اپنے قول سے ہرگز نہیں ہار سکتی اور بھلے سارا ملک سمجھانے کے لیے آجائے میں رانجھے کو چھوڑ کر کسی اور کی طرف نہیں دیکھوں گی۔

ہیرا آکھیا جیونا بھلا سوئی جیہڑا ہووے بی نال ایمان میاں
سبھو جگ فانی اکا رب باقی حکم کیتا ای آپ رحمان میاں
قول توڑیا ماؤں قرار کر کے کوکاں رب دے چا دیوان میاں
ایتھے سدا نہ رہیا مول کوئی اوڑک جاونا چھڈ جہان میاں
کل شئی ہالک الا وجہ حکم آیا ہے وچ قرآن میاں
میرے عشق نوں جانداڈھول باشک لوح قلم تے زمین اسمان میاں
رانجھا چھڈ کے نظر نہ غیر کرساں بھانویں رل کے آوے جہان میاں
وارث شاہ نہ چھڈ ساں رانجھنے نوں بھانویں دور کرو میری جان میاں (۱۴)

قاضی پھر ہیر کو نبی اور رسولؐ کے فرمان بتاتا ہے اور قابل کرنے کی اپنی سی کوششیں کرتا ہے لیکن ہیر کی نہایت مدلل گفتگو سے لاجواب ہو کر تشدد کی دھمکی دیتا ہے کہ تمہیں درّے مارے جائیں گے اور یہ کہ تمہیں زندہ جلا دیا جائے گا اس پر ہیر اسے سخت سست کہتی ہے اور کہتی ہے کہ تمہیں نجانے کس اُستاد نے پڑھایا ہے تمہیں شرع کی بالکل خبر نہیں ہے یہ شرع ہی تھی جس کی بنا پر منصور نے سولی قبول کی اور شمس تبریز نے اپنی کھال کھنچوائی تھی۔

اگوں ہیر بولی میاں قاضا وے تینوں کس اوستاد پڑھایا اے
تینوں شرع شریف دی خبر ناہیں سچ آکھ کہ رب بھلایا اے
موجب شرع دے جھلی منصور سولی شاہ شمس نے چم لہایا اے
وارث مسلیاں توں توں تاں ہیں جھوٹھا ساں کھول کے چا سنایا اے (۱۵)

جب کوئی حربہ کامیاب نہ ہوا تو قاضی نے چوچک سے مل کر 'ہیر' کی رضامندی لیے بغیر اس کا نکاح پڑھ دیا اور خواتین نے دھکیل کر اسے پالکی میں بٹھا کر رُخصت کر دیا لیکن یہاں پر بھی ہیر کا حوصلہ پست نہیں ہوتا اور وہ اس بات کا عہد کرتی ہے کہ سسرال والوں کو رسوا کروں گی اور سیدے کھیڑے کو اپنے قریب نہیں آنے دوں گی۔ یہ ایسی صورتحال ہے جس میں عام طور پر عورتیں ہار مان کر صبر کر لیتی ہیں لیکن ہیر کے ہاں ہمیں ایسی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی۔ سیّد علی عباس جلالپور 'ہیر' کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ہیر وارث شاہ کا سب سے جاندار کردار ہے۔ وہ شروع سے آخر تک داستان پر چھا گئی ہے۔ وہ دوسرے رومانی نسوانی کرداروں سوہنی، اروسی، کوراں، سسی، دمنیتی وغیرہ سے مختلف ہے بے شک یہ سب ایثار عطا کی پتلیاں تھیں لیکن ہیر کے کردار میں جو شکوہ، دبدبہ اور طنطنہ ہے وہ اِن میں دکھائی نہیں دیتا۔ ہیر بڑی سے بڑی رکاوٹ کو خاطر میں نہیں لاتی اور نامساعد حالات کا ڈٹ کا مقابلہ کرتی ہے۔''(۱۶)

ہیر سراپا اخلاص ہے وہ بڑی بے رحمی سے سماج کی ریاکاری اور فریب کاری کا پردہ چاک کرتی ہے اور ملاؤں کے چہروں سے نقاب کھینچ کر اِن کی کریہہ صورتیں سامنے لے آتی ہے۔ وہ نام و ناموس کے بڑے بڑے بتوں کو پاش پاش کر دیتی ہے اور ثابت کرتی ہے کہ نیکی یا اچھائی معاشرہ کے جامد رسوم و رواج کی پابندی سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ خلوص اور پیار سے حاصل ہوتی ہے۔

اگر ہم تاریخ پر نگاہ ڈالیں تو تھیبس (Thebes) یونان کے شاہ ایڈیپس (Oedipus) کی بیٹی انٹی گونی (Antigone)(۱۷) کا کردار ہمارے سامنے آتا ہے جس نے اپنے نابینا باپ کا آخر وقت تک ساتھ دیا اور جب 'کریون' (Creon) نے تھیبس کو فتح کرنے کے بعد انٹی گونی کے بھائی پولی نیسس کو غدار قرار دیتے ہوئے اُس کو قتل کروا دیا اور یہ حکم دیا کہ پولی نیسس کی لاش گھوڑے پر ڈال دی جائے اور کوئی اِس کو دفن نہ کرے اور جو کوئی ایسا کرے گا اِسے موت کے گھاٹ اُتار دیا جائے گا لیکن انٹی گونی نے اِس سفاکانہ اور جابرانہ حکم کے خلاف بھائی کی لاش کو پورے احترام سے دفن کیا۔ اس جرم کی پاداش میں انٹی گونی کو دیوار میں چن دیا گیا۔ ہیر کا کردار بھی ہمیں انٹی گونی سے مماثل کردار دکھائی دیتا ہے جو ظلم و جبر کے خلاف سینہ سپر ہے اور حق اور سچ کو پوری بے باکی کے ساتھ مقتدر طبقے کے سامنے بیان کرتا ہے۔

سیّد علی عباس جلالپوری ہیر کو دیس پنجاب کی انٹی گونی قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہیر کا کردار انٹی گونی کی طرح جدید عورت کے لیے تحریک و فیضان کا باعث ہوتا رہے گا بیسویں صدی کی جو عورتیں مرد کی غلامی سے نجات پانے کیلئے جدوجہد کر رہی ہیں ہیر اُن کی پیش رو ہے۔''(۱۸)

آج کے ترقی یافتہ اور مہذب معاشرہ میں بھی عورت اپنے حقوق کیلئے سرکرداں ہے اور استحصال کی صورت ہنوز ویسی ہی ہے آج بھی عورت ظلم کا شکار ہے آج بھی مذہب اور غیرت کے نام پر اِس کی زندگی کے چراغ گل کیے جاتے ہیں، اور آج بھی عورت اپنے بنیادی حقوق کیلئے مرد سماج سے اُلجھی دکھائی دیتی ہے اِن تمام حالات میں ہیر کا کردار مجبور و مقہور عورت کیلئے تحرّک کا باعث ہے۔

حوالہ جات

۱۔ زینی جارچولی، سرکار، مادرِ کائنات (جلد دوم) شاہکار بک فاؤنڈیشن، کراچی، ص ۳۲

۲۔ علی عباس جلالپوری، تاریخ کا نیا موڑ، جنوری ۱۹۸۷ء، تخلیقات، ص ۱۷

۳۔ ایضاً، ص ۱۸

۴۔ سیمون دی بووا، جنس کی تاریخ، مترجم: یاسر جواد، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۲ء، ص ۹۵

۵۔ زینی جارچولی، سرکار، مادرِ کائنات، ص ۳۳

۶۔ وجاہت مسعود، صنفی فسادات کا تاریخی تناظر، نوکیس دور، کوئٹہ (عورت نمبر)، مارچ ۱۹۹۴ء، شمارہ ۳، جلد ۳۱، ص ۴۵

۷۔ ایضاً، ص ۴۷

۸۔ علی عباس جلالپوری، سیّد، تاریخ کا نیا موڑ، جنوری ۱۹۸۷ء، تخلیقات لاہور، ص ۳۱

۹۔ محمد باقر، ڈاکٹر (مرتب) سیّد وارث شاہ، ہیر، پاکستانی پنجابی ادبی بورڈ، لاہور، ص ۸۶

۱۰۔ ایضاً، ص ۵۶

۱۱۔ اینڈریا ڈوارکن، جنس کی سیاست، مترجم: قاضی ذوالفقار احمد، لاہور: تخلیقات، ۲۰۰۷ء، ص ۸۵

۱۲۔ محمد باقر، ڈاکٹر (مرتب) سیّد وارث شاہ، ہیر، پاکستانی پنجابی ادبی بورڈ، لاہور، ص ۵۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۹۸

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۰۰

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۰۳

۱۶۔ علی عباس جلالپوری، مقاماتِ وارث شاہ، جون ۱۹۷۲ء، لاہور: تخلیقاتِ، ص ۴۰

۱۷۔ سوفوکلیز انٹی گونی

۱۸۔ ایضاً، ص ۴۲

مکاتیبِ رشید احمد صدیقی کا اُسلوبیاتی مطالعہ

محمد الرحمان*

Abstract:

Rasheed Ahmed Siddiqui has a remarkable prose style with a refined sense of humour, a flash of wit and unending passion for the values and personalities of Aligadh.Lateef Arif of Multan has compiled all the wrtings of R.A.Siddiqui with love and care.The author of this article has used these writings as a source material and tried to analyse it with his critical insight.

رشید احمد صدیقی اُردو کے صاحب طرز اسلوب نگار ہیں ۔اردو نثر کی مزاج دانی اور آہنگ شناسی جس طرح ان کی تحریروں میں ملتی ہے اس کی نظیر اردو ادب میں کمیاب ہے ۔وہ الفاظ کی نغمگی ،معنویت ،تصویر کشی اور جمالیاتی کیفیت کو اس انداز سے برتتے ہیں کہ بقول انیسؔ:

؎ اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

ان کے طرزِ تحریر نے اُردو نثر کو نئی جہت سے آشنا کیا ہے اور اسے وسعت اور رنگینی کی نئی کیفیات بخشی ہیں, لیکن رشید احمد صدیقی کے اسلوب کے بارے میں جاننے سے پہلے ہم دیکھیں گے کہ اُسلوب ہے کیا چیز؟ لفظ ''اُسلوب'' انگریزی لفظ کے Style کا مترادف ہے۔ یونانی میں Stylos اور لاطینی میں Stylus اُسلوب کے ہم معنی الفاظ ہیں اور ہندی میں اسلوب کے ہم معنی لفظ 'شیلی' ہے۔[1] لفظ اسلوب عربی لفظ اُسلوب سے مشتق ہے جس کے جمع اسالیب ہیں۔ اُردو میں بعض لوگ اُسلوب کی بجائے اسلوب یعنی الف پر پیش کے بجائے زبر کی آواز سے تلفظ کرتے ہیں۔لغات میں پیش ہی کی آواز کو درست تسلیم کیا گیا ہے۔لغات کے مطابق اُسلوب کے لفظی معنی طور، طرز، روش، طریقہ اور راہ نکلنے کے ہیں جیسے:

؎ پہنچا ہے جس وقت سے مکتوب
زندگی کا بندھا ہے کچھ اُسلوب

* پی ایچ۔ڈی۔سکالر شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف پشاور۔

۱۔ ''آکسفورڈ انگلش ڈکشنری'' کے مطابق: ''لکھنے کا طریقہ، بڑے سیاق وسباق میں اظہار کا طریقہ۔''

۲۔ ''کسی ادبی شخصیت (اور مقرر کی بھی) ادبی گروہ یا دور کا اپنا منفرد طریق اظہار، مصنف کا تخلیقی ضابطہ جس میں توضیح، قوتِ تاثیر اور حسن ہوں۔'' (۲)

۳۔ ''کشافِ تنقیدی اصطلاحات'' کے مطابق: ''اسلوب سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طریقہ، ادائے مطلب یا خیالات وجذبات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت (انفرادی خصوصیات) کے شمول سے وجود میں آتا ہے اور چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفۂ حیات، اور طرزِ فکر و احساس جیسے عوامل مل جل کر حصّہ لیتے ہیں۔ اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔'' (۳)

۴۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور اسلوب کو مصنف کی تمام زندگی کا عکس بتاتے ہیں۔ (۴)

دراصل اسلوب اور شخصیت کا آپس میں گہرا تعلق ہے جو چیز شخصیت پر اثر انداز ہوتی ہے وہی اسلوب پر بھی کسی نہ کسی طرح اپنا اثر ڈال ہی لیتی ہے۔ موزوں الفاظ کے انتخاب اور دربست کا کمال میرؔ، انیسؔ، غالب، محمد حسین آزادؔ، اور ابوالکلام آزادؔ کی تحریروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ذخیرہ الفاظ کا وافر مقدار میں کسی آدمی کے پاس ہونا اس بات کی کوئی ضمانت نہیں کہ آدمی ان الفاظ کے صحیح برتاؤ کی قوت بھی رکھتا ہو۔ غالبؔ کے اسلوب میں اگر بانکپن ملتا ہے تو سرسیّد کا اسلوب متنوع ہے۔ حالی نے اُردو نثر کو تدّبر اور متانت سے روشناس کیا لیکن شبلیؔ کا اسلوب عالمانہ ہے اور اس کی نثر میں شعریت غالب ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد دہلی کی ٹکسالی زبان استعمال کرتے ہیں۔ اسلوب کو وجود میں لانے کے لیے نہ صرف خیال کا ہونا لازمی ہے بلکہ خیال کا موزوں الفاظ میں اظہار بھی اپنی جگہ اہم ہے۔ مولانا حالی عمدہ شاعری کے لیے جس قدر الفاظ پر زور دیتے ہیں اس قدر معنی پر نہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ متبذل مضمون اچھے الفاظ میں بیان کرنے سے قابل ستائش بن سکتا ہے لیکن معنی کیسے ہی لطیف اور بلیغ ہوں اگر پاکیزہ اور عمدہ الفاظ میں بیان نہ کیے جائیں، ہرگز دلوں کی گہرائیوں میں پناہ گزین نہیں ہوں گے (۵) لیکن دورِ جدید کے نقاد خیال کو الفاظ پر ترجیح دیتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ اب اسلوب کی پرکھ کے پیمانے بھی بدل گئے ہیں۔ اب اسی اسلوب کو سائنٹفک قرار دیا جاتا ہے جو سلیس، سادہ سبک اور مختصر ہو۔ ادبی اظہار کے تجزیئے کے لیے ضروری ہے کہ نہ صرف صوتیات، لفظیات اور نحویات کا خیال رکھا جاتا ہے بلکہ معنیاتی سطح پر الفاظ کے دروبست پر غور کرنا مطلوب ہوتا ہے، یہ تجزیہ کسی خاص متن کو لے کر یا منتخب متون کا آپس میں تقابلی مطالعہ کر کے کیا جاتا ہے اور جو نتائج سامنے آتے ہیں، وہ مفصل بھی ہوتے ہیں اور ان میں وضاحت اور قطعیت بھی ہوتی ہے۔ لوکس (Locas) کے الفاظ:

''ادبی اسلوب وہ اسلوب ہے جس سے ایک شخصیت دوسری شخصیت سے تعلق رکھتی ہے اس لیے اسلوب کے مسائل حقیقت میں شخصیت کے مسائل ہیں۔ عملی نفسیات کے مسائل، بایں وجہ اس نفسیاتی بنیاد کو اوّلیت حاصل ہونی چاہیے کیوں کہ اسی پر اصول ابلاغ منطقی طور پر منحصر ہوتے ہیں۔''(۶)

رشید احمد صدیقی کی شخصیت گوناگوں خصوصیات وکمالات سے متصف نظر آتی ہے۔ وہ بیک وقت ایک صاحب طرز ادیب، خاکہ نگار، ناقد، مکتوب نویس، انشائیہ نگار اور سب سے بڑھ کر میدان طنز ومزاح کے مرد غازی تھے۔ اس پر طرّہ یہ کہ رشید صاحب ایک اعلیٰ پایہ کے فن کار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک لائق اور شفیق استاد اور ہمدرد ومتین طبیعت انسان تھے۔ اس قد آور شخصیت کی تعمیر وتشکیل میں اعلیٰ تہذیبی روایات، مسلمہ اخلاقی اقدار، علمی اور ادبی ذوق، زندگی گزارنے کا ایک مخصوص ڈھنگ، تجربوں کے نگار خانہ اور بالخصوص علی گڑھ کی مجموعی فضا کا حصّہ رہا ہے۔ اس سے ان کے گفتار وکردار سے ہر دو کی خاص پہچان متشکل ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے ان کی شخصیت کے دونوں پہلو یعنی ادبی اور نجی ان کے شناساؤں اور ان کے قارئین کے لیے لائق احترام رہے ہیں۔ ان کی جملہ تحریروں سے جو ادبی شخصیت ابھر کر سامنے آجاتی ہے وہ ایک بڑے صاحبِ طرز ادیب کی شخصیت ہے۔ ایک ایسے صاحب طرز ادیب کی شخصیت کہ جس کا اسلوب صحیح معنوں میں اس کی پہچان قرار دیا جاسکتا ہے۔ مضامین ہوں، خاکے ہوں، تنقید یا مکاتیب غرض ہر کہیں ان کا یہ اسلوب اپنی شان اور آن بان کے ساتھ موجود ہے اور اس بڑے فن کار کی شناخت بن گیا ہے۔(۷)

رشید احمد صدیقی نے اپنی پچاس سالہ ادبی زندگی میں بے شمار تخلیقات سے اُردو ادب کو ثروت مند بنایا۔ اپنی تخلیقات میں ان کی خودنوشت سوانح عمری، ایک مقالہ اور چودہ (۱۴) متفرق مضامین کے مجموعے انہوں نے خود مرتب کر کے اپنی زندگی میں شائع کیے تھے۔ بعد میں ان کی وفات (۱۹۷۷ء) کے بعد ان کی نگارشات کا ایک بڑا سرمایہ ایسا ہے جو تقریباً پینتیس (۳۵) کتابوں کی صورت میں مرتب کیا گیا ہے۔ یہ تحریریں باقیاتِ رشید احمد صدیقی میں شمار کی جاتی ہیں۔ باقیات کسی مصنّف، شاعر یا ادیب کے وہ ادبی آثار ہوتے ہیں جنہیں وہ اپنی زندگی میں باقاعدہ طور پر کتابی شکل یا مجموعے میں مرتب نہ کر سکے۔ رشید احمد صدیقی کی باقیات کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے جو اگر چہ رسالوں میں شائع ہوئیں تاہم اپنی مصروف معلمانہ زندگی میں ان کو موقع نہ مل سکا کہ وہ ان ادب پاروں کو کتابی شکل میں مدوّن کر سکتے۔ انہی باقیات میں ان کے خطوط کے گیارہ مجموعے بھی شامل ہیں جن میں موجود خطوط کی تعداد دو ہزار (۲۰۰۰) سے زائد بنتی ہے جو اردو ادب میں مولوی عبدالحق کے بعد لکھی ہوئی بڑی تعداد ہے۔

رشید احمد صدیقی نے اپنے بچوں، دوستوں، معاصرین اور نامور مشاہیر کے نام خطوط لکھے جن میں زیادہ

تعداد ان کے بچوں کے نام خطوط کی ہے لیکن اس کے باوجود ان کے خطوط کا معتد بہ حصہ ایسا ہے جس میں انہوں نے اپنے نامور دوستوں اور مشاہیر کے نام خطوط میں اردو زبان وادب ،اردو رسم الخط ،اردو کے نامور شاعروں ،فن، آرٹ اور دیگر تعلیمی وتہذیبی افکار پر کھل کر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

رشید احمد صدیقی کے خطوط ان کی شخصیت کا آئینہ بھی ہیں اور ان کے قوسِ قزح کی طرح رنگا رنگ اور طرحدار مزاحیہ اسلوب کے بہترین نمائندے بھی۔ان خطوط میں انہوں نے بے تکلفی سے زندگی ،ادب ،ماحول ،موسم اور اپنے معاصرین کے بارے میں اظہارِ خیال کیا ہے ۔انہوں نے بعض معاصرین کی تعریف کی ہے،بعض پر اعتراضات کیے ہیں اور بعض پر طنز بھی۔گویا یہ خط ان کے اس وقت کے جذبات واحساسات کی عکاسی کرتے ہیں۔ ویسے عام طور پر وہ مرنجان مرنج اور عافیت پسند تھے۔نہ کسی سے الجھنا چاہتے تھے اور نہ کسی سے جھگڑا کرتے تھے۔وہ ہر طرح کے ہنگامے اور اختلافات سے دور ہی رہنا پسند کرتے تھے۔اگر کسی سے بدحظ ہوتے تو اس سے ملنے سے گریز کرتے۔اگر کسی محفل میں جہاں وہ ہوتے ،کچھ لوگ بحثا بحثی یا تلخ کلامی پر اتر آتے تو یا تو وہ خاموش رہتے یا وہاں سے اٹھ آتے تھے۔وہ روزانہ خاصی تعداد میں خط لکھتے تھے۔شہر سے باہر خط لکھنا ہوتا تو عموماً پوسٹ کارڈ استعمال کرتے۔لفافے انہوں نے بہت کم استعمال کیے ہونگے۔علی گڑھ میں مختلف لوگوں کو خط لکھتے تو رقعوں یا آئے ہوئے خطوط کے سادہ حصوں پر۔عام طور پر ان کا ملازم سکندر ان کے خط شام کو اسٹیشن کے لیٹر بکس میں ڈالنے جاتا۔ مکتوب کی خوبی یہ ہے کہ وہ شروع سے ہی پڑھنے والے کی پوری توجہ کا مرکز بن جائے۔رشید صاحب کو یہ گر آتا تھا۔ وہ کبھی کچھ دلچسپ فقروں سے اور کبھی کچھ مزاحیہ کلمات سے پڑھنے والے پر ایک طرح کا جادو کر دیتے تھے۔برسوں کی مشق ومہارت سے انہیں اچھی، بڑی، چست اور جاندار نثر لکھنا آ گئی تھی۔زیادہ تر لوگ اپنی تحریروں پر ان سے رائے مانگتے اور عموماً وہ لکھنے والوں کی ہمت افزائی کے لیے ان تحریروں کے متعلق کوئی خوش کن لفظ استعمال کر دیتے تھے۔ ان کے خطوط متنوع ہیں لیکن اس جائزے میں علمی اور ادبی خطوط کو مدّ نظر رکھا جائے گا۔

رشید صاحب کے ان خطوط کے متعلق کچھ کہنے سے پہلے مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ مکتوب نگاری کے آداب واخلاق کے سلسلہ میں انہوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کی طرف اشارہ کر دیا جائے۔چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

> ''بے تکلف اور مخلص دوستوں کو خط لکھنے میں مجھے بڑا لطف آتا تھا۔ان خطوں میں مجھے سب کچھ لکھ دینے میں مطلق باک نہ ہوتا۔یہ میرے اچھے برے خیالات اور جذبات کی سب سے اچھی ترجمانی کرتے ہیں۔یہاں تک کہ مجھے اس کا خیال آیا کرتا تھا کہ کہیں یہ منظر عام پر نہ آ جائیں۔ چنانچہ ایک بار ایک عزیز دوست کی وفات کی خبر آئی تو بہت لمبا اور دشوار گزار سفر کر کے جلد سے جلد پہنچا۔مرحوم میرے خطوط سینت کر رکھتے تھے۔پہنچتے ہی کاغذات کا جائزہ لیا اور اپنے خطوط کا بنڈل

قبضہ میں کر کے آگ کے حوالے کر دیا۔ خدا کرے میرے اس قسم کے خطوط جن عزیزوں اور دوستوں کے پاس ہوں وہ ان کو تلف کر چکے ہوں۔ وہ میرے ان کے درمیان پرائیویٹ گفتگو تھی جس کا مشتہر کرنا اخلاقی جرم ہے۔ فائدہ کوئی نہیں فتنے کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ میرے نزدیک اچھے خطوط بالعموم وہ ہوتے ہیں جن کو شائع نہ کیا جائے۔ مجھے لکھنے پر جو قدرت حاصل تھی اس کی واقعی خوشی اس وقت حاصل ہوتی تھی جب بے تکلف احباب، مخلص دوستوں اور عزیزوں کو خط لکھنے بیٹھ جاتا۔ خطوط کا اصلی جوہر خلوص اور اعتماد ہے۔ اپنا خلوص اور دوسروں پر اعتماد۔ خطوط میں قابلیت کا اظہار نہ کرنا چاہئے۔ شرافت، خوش طبعی اور دور اندیشی سے کام لینا چاہئے۔ بقولِ روسو ''علم کی کمی خلوص سے پوری ہو جاتی ہے، خلوص کی کمی کبھی علم سے پوری نہیں ہوتی۔''(۸)

اسی سلسلے میں ایک اور جگہ ان کے خیالات یوں ہیں:

''خطوط نویسی کو میں فنونِ لطیفہ میں جگہ دیتا ہوں، حسن و ہنر کا جو اظہار و ابلاغ فنونِ لطیفہ سے علیحدہ علیحدہ ہوتا ہے گفتگو کرنے میں ان سب سے بطریق احسن کام لینا پڑتا ہے۔ اچھی گفتگو کرنیوالے کی گفتگو میں نقش رنگ رقص و آہنگ اور شخصیت کی بیک وقت جلوہ گری ملتی ہے۔ شخص کی عدم موجودگی میں یہی کرشمہ ان کے خطوط میں نظر آئے گا۔''(۹)

رشید صدیقی نے طنز و مزاح کی تخلیق میں زبان کے تمام تخلیقی امکانات کا سہارا لیا ہے۔ زبان کو ہر انداز سے برتنے کی کوشش کی ہے اور زبان کی صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر اس کے تخلیقی امکانات کو ڈھونڈ نکالنے کی پوری کوشش کی ہے یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ایک کامیاب مزاح نگار کی حیثیت سے شہرت حاصل کی۔ کامیاب مزاح نگار بننے کے لیے زبان پر اعلیٰ قدرت اور اسے تخلیقی طور پر برتنے کا شعور ہونا اوّلین شرط ہے۔ رشید صاحب میں دونوں خوبیاں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ اور اسے تخلیقی طور پر برتنا جانتے بھی ہیں۔ ان کے طنزیہ و مزاحیہ اسلوب کی تخلیق میں زبان کا بڑا رول ہوتا ہے۔ کبھی وہ رعایت لفظی سے کام لیتے ہیں تو کبھی حروف و الفاظ کے الٹ پھیر سے، کبھی معنی کے تضاد اور کبھی معنوی تناسب کا استعمال کرتے ہیں۔ رشید صاحب نے مزاح پیدا کرنے کے لیے اکثر معنوی تناسب سے کام لیا ہے۔ وہ بات یا جملے کو سنجیدہ طور پر شروع کرتے ہیں پھر کوئی دو ایسے الفاظ لاتے ہیں جن میں معنیاتی ہم آہنگی ہوتی ہے جن سے ظرافت پیدا ہو جاتی ہے اور پڑھنے والا بغیر مسکرائے نہیں رہ سکتا۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

''ڈاکٹر عبدالحمید صدیقی ہاؤس سرجن تھے اور میری دیکھ بھال ان کے سپرد تھی۔ کتنے محنتی، محبتی اور اپنے فن میں طاق تھے۔ کسی وقت سرجری میں اپنے استاد ڈاکٹر بھاٹیہ کے ہم اثر بن جائیں گے۔ اس میں اتنا عرصہ لگے گا جتنا فتنہ کو قیامت ہونے میں لگتا ہے۔''(۱۰)

یہاں فتنہ اور قیامت ایسے الفاظ ہیں جن میں معنیاتی اعتبار سے ایک تناسب اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔

نثری اسلوب کا جائزہ لیتے وقت سب سے پہلے یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ نثر نگار نے اظہار خیال کے لیے کس صنف سے کام لیا ہے۔ جب ہم اس زاویہ نظر سے رشید صاحب کی تحریروں کا جائزہ لیتے ہیں تو انکشاف ہوجاتا ہے کہ اگرچہ رشید صاحب نے اپنی تحریروں کو کہیں انشائیے نہیں کہا لیکن مصنف کے لب و لہجے، مضامین کی ساحت، موضوع کے انداز پیش کش اور تحریر کے اسلوبیاتی محاسن کی بنا پر ان کی بیشتر تحریریں انشائیے کے ذمرے میں آتی ہیں۔(۱۱) اس سلسلے میں ہماری نگاہ فطرتاً ان کے اس مضمون کی طرف جاتی ہے جس میں انہوں نے اپنی شخصیت اور فن کے بعض اہم گوشوں کو بڑی فن کارانہ چابکدستی کے ساتھ خود ہی بے نقاب کیا ہے۔ وہ اپنے مضامین کے بارے میں بتاتے ہیں کہ لکھنے میں ان کے ارادے کو اتنا دخل نہیں ہوتا تھا جتنا ایک خاص لمحے کو، اگرچہ وہ خود یہ دریافت نہ کر سکے کہ وہ لمحہ کب اور کیسے میسر آ سکتا تھا۔ اپنے مضامین کی ساخت کے بارے میں انہوں نے ایک پتے کی بات یہ بھی کہی ہے کہ ان مضامین میں انہوں نے ابتدا، ارتقا اور عروج وغیرہ ہر قسم کی مراتب و مراحل کا خیال نہیں رکھا۔ بقول ان کے وہ مضامین نگاری کے مقررہ 'آداب و تسلیمات' سے بھی واقف نہیں تھے۔ اس کی وضاحت وہ یوں کرتے ہیں:

> ''میں قارئین کو اپنا اچھا اور بے تکلف دوست سمجھ کر گفتگو کرنا شروع کرتا تھا اور بے تکلف دوست ہی نہیں بلکہ اچھا اور بے تکلف خاندان بھی جس میں جوان، بوڑھے، بیمار، تندرست، ملول اور مسرور سب ہی شامل ہیں۔''(۱۲)

صرف یہی نہیں انہوں نے مضامین کو گفتگو سے تعبیر کیا ہے بلکہ اس سلسلے میں کچھ فکر انگیز باتیں اور بھی کی ہیں مثلاً یہ کہ اچھی گفتگو پروگرام کے تحت نہیں ہوا کرتی، وہ ایک ایسے شعر کے مانند ہوا کرتی ہے جس میں مختلف مناظر، مختلف اشخاص اور مختلف حالات و وحوادث سے سابقہ رہتا ہے۔ انہوں نے اپنے مضامین کی ساخت کے بارے میں یہ بات بھی صحیح کہی ہے کہ ان کے مضامین غزل کے نوعیت کے ہوتے ہیں مربوط اور مسلسل نظم کی مانند نہیں ہوتے اور یہ کہ ان مضامین میں جو باتیں غیر متعلق اور بہکی بہکی معلوم ہوتی ہیں وہ میرے فن کی شریعت کے مطابق تھیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ سب خصوصیات انشائیہ نگاری کے فن سے تعلق رکھتی ہیں۔

رشید صاحب کی نثر ایک ایسے خوش مذاق، مہذب، ذہین اور بذلہ سنج ادیب کی گفتگو ہے جو لفظ کے رنگا رنگ استعمال کا سلیقہ جانتا ہے، جملوں کی ساخت سے نیرنگی اسلوب کے کرشمے دکھا سکتا ہے، بات میں بات پیدا کرنے کے ہنر سے واقف ہے اور اپنے مافی الضمیر کو کم سے کم الفاظ میں وضاحت، قطعیت، جامعیت اور استدلال کے ساتھ ادا کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ ان کے اسلوب میں اہم تکنیک قولِ محال کا استعمال ہے۔ اس

تکنیک سے انہوں نے لفظیات میں بھی کام لیا ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

لفظیات ''چارپائی اور مذہب ہم ہندوستانیوں کا اوڑھنا بچھونا ہیں۔''

جملوں کی ساخت میں ''بیسوی صدی میں کتنوں کی جوتیاں اور کتنوں کی روٹیاں ماری جائیں گی۔''

امیجری میں ''ہم کو چارپائی پر اتنا ہی اعتماد ہے جتنا برطانیہ کو آئی سی ایس پر''

واقعات کے درمیان میں: ''حاجی صاحب شعر کہتے ہیں اور شعر بیچتے ہیں۔'' (۱۳)

اسی طرح انہوں نے ''سہ حرفی'' کی صفت بھی استعمال کی ہے مثلاً

''پنشن اور پاسباں نے غالب کی زندگی تلخ کر دی تھی اور غالب کے پرستاروں نے ہماری۔'' (۱۴)

رشید صاحب کی اکثر تحریروں میں ایسے جملے بھی ہوتے ہیں جن میں بات بالکل قطعی انداز میں کہی جاتی ہے۔ یہ وہ جملے ہیں جو اگر، مگر، شاید، غالباً، حالانکہ اور اگرچہ کے پھیر سے آزاد ہوتے ہیں۔ تحریر کا یہ انداز کسی مصنف کی ذہنی پختگی اور فکری خود اعتمادی کا اظہار کرتا ہے جیسے یہ جملے ملاحظہ ہوں:

''تجسس عورت کی فطرت ہے اور پاسبانی اس کی عادت''

''عشاق اور انگریز دو ایسی قومیں ہیں جو نہ تعزیزات ہند سے ڈرتی ہیں اور نہ میونسپلٹی سے''

جملوں کی ساخت کے اعتبار سے ان کے ہاں اور بھی کئی اسلوبیاتی تکنیک مثلاً متوازیت، تضاد اور موازنہ ملتے ہیں۔ ملاحظہ ہوں:

۱۔ متوازیت کی مثال۔ ''ہر وہ فعل جو آئی سی ایس کرے برطانوی اقتدار میں معین اور ہر وہ فعل جو کسی ہندوستانی سے عمل میں آئے، برطانوی اقتدار کا منافی''

۲۔ تضاد کی مثال۔ ''(گھاگ) موقع سے فائدہ اٹھاتا ہے، موقع کو اپنے سے فائدہ نہیں اٹھانے دیتا''

۳۔ موازنہ نگاری کی مثال۔ ''جھگڑے میں فریق ہونا خامی کی دلیل ہے۔ حکم بننا عقل مندوں کا شعار۔'' (۱۵)

رشید صاحب کے اسلوب میں ادبی اظہار کے ان جمالیاتی وسائل کی بھی بڑی اہمیت ہے جو صرف ابلاغ خیال میں معاون ہی نہیں ہوتے بلکہ جن سے عبارت میں بڑا لطف اور تہہ داری بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ رشید صاحب کی اس خصوصیت کا ذکر جن میں متناقض اشیاء میں تلاش کر کے مزاح پیدا کیا گیا ہے کسی حد تک ہو چکا ہے۔ ان ایک دوسری صنف یعنی کنایہ بھی ہے۔ ادبی اظہار میں اس کی بڑی اہمیت ہوتی ہے کہ بات اگر ناگفتنی ہو تو اسے براہِ راست کہنے کے بجائے اشاروں اور کنایوں میں کہا جائے۔ یہ رمز و ایمائیت اگرچہ خاص طور پر شاعری کا حصّہ ہے لیکن کبھی کبھی بات ہوتی ہی کچھ ایسی ہے کہ اس کے لیے اشاروں اور کنایوں کا استعمال ضروری ہو جاتا ہے۔ کنایات میں دلکشی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ قاری از خود ان اشاروں کا مطلب پا لیتا ہے تو اسے ایک خاص قسم کی ذہنی مسرّت

محسوس ہوتی ہے۔ان کے مضمون ''مولانا سہیل'' سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو؛

''مولانا اور فریق مخالف کے ایجنٹ میں بحث ہونے لگی۔حریف نے آخر اس اعتراف پر گفتگو ختم کرنی چاہی کہ دونوں امیدوار احمق تھے۔مولانا نے برجستہ فرمایا''تو جناب میرا احمق نہ ووٹ پائے''، یہاں احمق کے بجائے دونوں نے ایک اور لفظ استعمال کیا تھا جو احمق سے زیادہ جامع تھا لیکن اس کا اعادہ اس نہیں کیا جا سکتا کہ اس قسم کے لوگ خاکسار کی عافیت میں خلل انداز ہوں گے۔''(۱۶)

رشید صاحب لفظوں کے زبردست مزاج شناس تھے۔لفظوں کے الٹ پھیر سے بلاغت پیدا کرنا ایک آرٹ ہے۔وہ لفظوں کے ہیر پھیر سے نہ صرف یہ کہ بات سے بات پیدا کرتے ہیں بلکہ اسے پڑھتے ہوئے مزاج میں چاشنی اور طنز وظرافت میں تیزی آجاتی ہے۔وہ لکھتے لکھتے قلم برداشتہ بعض ایسی باتیں لکھ جاتے ہیں جن میں بلا کی گہرائی ہوتی ہے، چنانچہ لکھتے ہیں؛

''اس زمانے میں مولانا شاعری کرتے تھے، یونین کے الیکشن لڑاتے تھے اور معجون کھاتے تھے۔اب سنتے ہیں صرف مقدمے لڑاتے ہیں اور بچے پیدا کرتے ہیں۔''(۱۷)

رشید صاحب اپنی تحریروں میں صنعت تجنیس کا استعمال بھی کرتے ہیں۔بذاتِ خود یہ اہم صنعت نہیں لیکن اسے عبارت میں جس طرح لاتے اور کھپاتے ہیں اس سے مزاج کی چاشنی دوبالا ہو جاتی ہے۔یہ صنعت عبارت کی شعریت اور دل کشی میں اضافہ کرتی ہے اور ساتھ ہی جملوں اور فقروں کا وہ صوتی آہنگ بھی قابل توجہ ہے جو معنویت، بلاغت اور شعریت کی خوبیوں سے اس شائستہ اور رچے ہوئے اسلوب کی آبیاری کرتا ہے۔مزاح اسی شائستہ وشوخ اسلوب سے پیدا ہوتا ہے جیسے کہتے ہیں:''الیکشن میں حکومت کی بازیگری، کمیٹی کی ممبری اور ٹھیکے کی نیلم پری مدنظر ہوتی ہے۔''(۱۸)

رشید صاحب ایک شے اور دوسری شے میں تفاوت اور اشیاء اور شخصیتوں میں تضاد کی نشاندہی کرتے ہیں حقیقت ہے کیا اور اس کی توجیہ ہم کس غلط ڈھنگ سے کرتے ہیں۔یہ اقوال اس تضاد کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔اس طرح کرنے سے طنز ومزاح کے رنگ چوکھا ہونے کا سراغ ملتا ہے اور زبان پر مصنف کی محکم قدرت کا ثبوت بھی۔ایک مثال ملاحظہ ہو:''قصہ کی تو تعریف ہی یہ ہے کہ وہ ٹھیک طور پر یاد نہ ہو اور آسانی سے بھلایا بھی نہ جا سکے۔''(۱۹)

رشید صدیقی کا اسلوب ان کی شخصیت ہے۔وہ متنوع اور پہلودار شخصیت کے مالک ہیں۔بچوں سے بچوں جیسی باتیں کریں گے اور طالب علموں کے ساتھ ان کے مذاق کو ملحوظ رکھیں گے۔سنجیدہ محفلوں میں ان کی سنجیدگی

اپنی مثال آپ ہوگی اور بے تکلف احباب میں وہ زعفرانِ زار ہوں گے۔ رشید صاحب کا تنقیدی لہجہ ادبی اور عالمانہ ہے۔ خاکہ نگاری میں حجم، وقار اور تدّبر ہے۔ طنز میں تبسم زیرلب کی کیفیت اور معنی خیز شوخی ہے تو مزاح میں مسکراہٹ اور کہیں کہیں قہقہہ بھی (ایک طرح کی متانت لیے ہوئے ہے)۔ فنِ تنقید حقیقت میں رشید صدیقی کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں(۲۰) وہ عموماً اظہار رائے کر دیتے ہیں۔ ان کا شمار تاثراتی ناقدین میں ہوتا ہے۔ تنقید کا فن یوں بھی عالمانہ اسلوب، سنجیدگی اور شستگی کا متقاضی ہوتا ہے۔ رشید صدیقی محض عالمانہ اسلوب، سنجیدگی اور شستگی کو ملحوظ رکھے ہوتے تو کوئی خاص بات نہ تھی کہ ایسے نقادوں کی کمی نہیں، ان کے قلم کی جولانی اور جوانی کے لیے جوان کے ہر نوع کے اسلوب میں رواں دواں ہے اور ایسا جادو جگاتی ہے کہ موضوع کی عظمت دوبالا ہو جاتی ہے۔ غزل کے بارمیں ہمارے نقادوں کی رائے خواہ کچھ بھی ہو لیکن رشید صاحب غزل کی توضیح جس خوبصورت اور دلنواز انداز سے کرتے ہیں وہ صرف انہی کا حصّہ ہے۔ یہاں چند مضامین سے غزل کے بارے میں چند فقرے دیکھئے؛

'غزل شاعری نہیں تہذیب بھی ہے۔'' (آتش گل)

''غزل صنفِ سخن نہیں معیارِ سخن بھی ہے۔'' (جدید غزل)

''غزل ریزہ کاری میں مینا کاری ہے۔'' (غزل غالب اور حسرت)

''غزل زیور کی محتاج ہے اور زیور غزل کا محتاج ہے۔'' (غزل غالب اور حسرت)(۲۱)

اکبرالہ آبادی مشرقی تہذیب کے علمبردار تھے۔ انہوں نے مغربی تہذیب کے سیلاب بلا کو اپنی شاعری کی چٹان سے روکنے کی کوشش کی اور اس میں کامیاب بھی ہوئے اور ناکام بھی۔ اکبر نے مغربی تہذیب کو اس حد تک گوارا کر لیا کہ مشرقی تہذیبی اقدار متاثر نہ ہوں۔ انہوں نے اپنے اشعار کے ذریعہ اہل وطن کو ایک خاص پیغام دیا۔ رشید صاحب اکبر کے پرستار ہیں۔ اکبر کی شاعری کی خوبی اور نیک اور نیک نفسی کو رشید صاحب کے کس قدر متاثر کن انداز میں پیش کیا:

> ''اکبر نے اپنا پیام رسالت ہم تک پہنچایا ہے۔ اس زمانہ میں اغیار کی درازدستی، اقرباء کی سادہ لوحی اور برادران یوسف کی بے کار استیلا، مغربیت کا سیلاب بلا، ایسی چیزیں تھیں جن کا نہ تو ماتم کیا جا سکتا تھا اور نہ مقابلہ، مجبوراً اکبر نے درمیانی راستہ اختیار کیا۔ وہ طعن و ہجو سے مرافعہ کرتا ہے۔ ہنسا ہنسا کر رلاتا ہے اور کھلا کھلا کر مارتا ہے۔'' (۲۲)

حسرت موہانی کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''حسرت کی زبان، حسرت کا عشق، حسرت کا لہجہ، حسرت کی شاعری کی ساخت و پرداخت سب کی سب مفرد ہے، مرکب نہیں وہ جڑی بوٹی کے قائل ہیں ماءاللحم و کشتہ جات کے نہیں۔'' (۲۳)

رشید صدیقی کے اسلوب کی جدّت اور اور طرفگی کا انداز کچھ ان کی خاکہ نگاری سے بھی لگایا جا سکتا ہے جہاں انہوں نے اپنے تاثرات کو الفاظ کے ذریعے مجسم کر دیا ہے۔ خاکہ نگاری میں الفاظ میں الفاظ کی ترتیب، جملوں کی تراش خراش اور روانی و بہاؤ سب مل کر ان کا اسلوب بے مثال بن جاتا ہے۔ جذبات اور تخیّل کی رنگارنگی نے بھی ان کے اسلوب کو طرحدار بنا دیا ہے۔ خاکہ نگاری سے ان کا اسلوب کچھ میل کھا گیا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ کہ وہ کسی شخصیت کے کئی پہلوؤں کو اجاگر نہیں کر رہے ہیں بلکہ اپنے طور پر کوئی کردار تخلیق کر رہے ہیں۔ ان کے اسلوب کی دل آویزی اسی میں پنہاں ہے۔

رشید احمد صدیقی کے خاکوں میں زیادہ تر برگزیدہ شخصیات کی مرقع نگاری کسی شعر یا مصرع سے شروع ہوتی ہے اور یہ اشعار یا مصرعے ان شخصیات سے مکمل مناسبت رکھتے ہیں۔ ان اشعار کا رنگ مختلف شخصیات کے اسالیب سے ہم آہنگ ہے۔ مضمون کے شروع ہی میں اشعار پڑھنے والے کے لیے ذہنی فضا تیار کرتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ شروع ہی سے اسلوب کو تر و تازہ اور شگفتہ و معطر رکھنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ مولانا سیّد سلیمان اشرف پر اس شعر:

؎ غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانہ مرگیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

مولانا ابوبکر محمد شیث فاروقی پر یہ شعر:

؎ مرگِ مجنون پہ عقل گم ہے میر
کیا دوانے نے موت پائی ہے

اصغر گونڈوی پر:

؎ انداز ہیں جذب اس میں سب شمع شبستان کے
اک حسن کی دنیا ہے خاکسترانہ پروانہ

ایوب مرحوم پر:

؎ تمہاری نیکیاں زندہ تمہاری خوبیاں باقی

علامہ اقبال پر یہ شعر:

؎ جس سے جگر لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم
دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفان

اور مولانا احسن مارہروی پر یہ شعر:

عشق کوئی ہمدرد کہیں مدت میں پیدا کرتا ہے
کوہ و دمن گونالاں برسوں اب کوئی فرہاد نہیں

رشید صدیقی لفظوں کے نادر استعمال اور خیال انگیز فقروں سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ وہ طنز نگاری میں غالب اور اکبر کے پیرو ہیں، وہ فرحت اللہ بیگ اور پطرس سے اسی حیثیت سے مختلف ہیں کہ انہوں نے طنز و مزاح کو غور و فکر اور سنجیدگی کے آداب سے مزین کیا ہے۔ ان کے طنز و مزاح کے پس پردہ جو بصیرت افروز اور عارفانہ آگہی ملتی ہے وہ ان کے ہم عصروں میں ناپید ہے۔ چونکہ ان کی فکر میں توازن ہے اس لیے یہی توازن اور ہم آہنگی وہ زندگی میں بھی دیکھنے کا خواہاں نظر آتے ہیں۔ بعض لوگ ان کے طنز و مزاح میں ابہام اور ایمائیت کا شکوہ کرتے ہیں مگر اسی ابہام اور ایمائیت کی بدولت ان کے طنزیہ و مزاحیہ اسلوب میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ یہ گہرائی رشید صاحب کے اس اسلوب کی رہینِ منت ہے جس میں غالب کی رمزیت و بلاغت، اکبر کی حکیمانہ بصیرت اور سجاد انصاری کی خوش مذاقی اور سادگی و رنگینی شامل ہیں۔ رشید صدیقی نے ان تینوں کے اثرات قبول کر لیے ہیں مگر ان سارے عناصر کی آمیزش سے جس اسلوب کی تخلیق ہوئی ہے وہ نہایت درجے نادر، بدیع اور فکر انگیز ہے اور رشید صاحب کا منفرد اسلوب اتنا منفرد اور اس مخصوص اسلوب پر ان کی شخصیت کی چھاپ اتنی گہری اور بھرپور ہوتی ہے کہ قاری اسے پڑھتے ہی یا دیکھتے ہی یا سنتے ہی یک لخت کہہ اٹھتا ہے کہ یہ انہی کی آواز ہے۔ رشید صاحب کی یہی تو وہ خصوصیت ہے کہ ان کی تحریریں اپنی مخصوص تہہ داری کی وجہ سے پہچانی جاتی ہیں۔

رشید صاحب کی تحریروں میں سرسیّد، غالب، شبلی، سجاد انصاری اور شاہ نذیر غازی کی چھاپ سنائی دیتی ہے۔ ان ادیبوں کو گونج رشید صاحب کی تحریروں میں سنائی دیتی ہے لیکن ساری کثرت وحدت میں اس طرح گھل مل گئی ہے کہ ان پر صرف ایک آواز کا گمان ہوتا ہے یا صرف ایک اسلوب کا اور وہ ہے رشید صدیقی کی اپنی ذاتی آواز یعنی رشید صدیقی کا منفرد اسلوب۔ یہ ایک صاحب طرز ادیب اور صاحب اسلوب کے گرانمایہ اور موقر ہونے کی پہچان ہے کہ اس کے ہم عصر اور آنے والے ادیبوں نے اس کے اسلوب کی کہاں تک تقلید کی ہے اور کس حد تک متاثر ہوئے ہیں اور اس کا اسلوب ادب میں کس حد تک دیرپا اور کلاسیکی قدروں کا حامل ہے یا ہو سکتا ہے۔ رشید صاحب کا اسلوب ان کی شخصیت بن چکا ہے۔ اس حد تک کہ اس کے بغیر ان کی شخصیت اور ان کے فن کا تصوّر نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے اسلوب کے جن پہلوؤں کو اپنانے کی کوشش کی گئی وہ بذلہ سنجی اور فقرے تراشنے کے پہلو ہیں۔ اس ضمن میں آل احمد سرور کا نام لیا جا سکتا ہے۔ ان کے علاوہ مشتاق احمد یوسفی اور یوسف ناظم نے بھی رشید صاحب کے اسلوب

سے اپنا چراغ روشن کیا ہے۔آل احمد سرور ارادتاً رشید صاحب کے اسلوب کی پیروی کرتے ہیں، اگر چہ دونوں کے مزاج اور مسلک جدا ہیں اور دونوں کے اسالیب اور میں فرق پایا جاتا ہے تو اس قدر کہ رشید صدیقی کے ہاں شوخی، بذلہ سنجی اور بانکپن فطری اور آمد کی کیفیت لیے ہوئے ہے جبکہ سرور صاحب کے مزاج کی جذب و مستی اور مخصوص ٹھہراؤ کے ساتھ شوخی ، بذلہ سنجی اور بانکپن میں آورد کا احساس ہوتا ہے۔الفاظ کی ترتیب اور جملوں کا دروبست پکار پکار کر کہتے ہیں کہ ہم رشید صدیقی کے مرہونِ منت ہیں۔سرور صاحب نے شوخی اور بذلہ سنجی کی سعی کی لیکن وہ سنبھل نہ سکے اور رشید صدیقی کا سہارا لینے پر مجبور ہو گئے ۔غرض یہ کہ رشید صاحب کے اسلوب میں جو دلنوازی اور دل پذیری ہے وہ سرور صاحب کے اسلوب میں نہیں۔سرور صاحب نے رشید صدیقی کے اسلوب سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کی ہے لیکن وہ اس میں کامیاب نہیں ہوئے۔مشتاق احمد یوسفی کے ہاں واقعاتی مزاح نسبتاً زیادہ ہے۔ ان کے موضوعات ہماری معاشرت اور مغربی تہذیب کے پیدا کردہ ہیں لیکن وہ مشرقی تہذیب کے منفی اور مضحک پہلوؤں کو نظر انداز نہیں کرتے۔اپنے ہم عصروں میں مشرقی علوم اور فارسی (بلکہ قدرے عربی) کا مطالعہ مشتاق یوسفی کا زیادہ ہے۔ان علوم، زبانوں اور ہماری ادبی اور تہذیبی روایات سے آگاہی کے بغیر مشتاق یوسفی کے مزاح سے محظوظ ہونا ممکن نہیں۔یہ باتیں ان کو رشید صدیقی سے قدرے قریب کر دیتی ہیں۔خصوصاً قولِ محال میں وہ اپنے ہم عصروں میں ممتاز ترین ہیں۔

حواشی

۱۔ طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، لاہور: مکتبہ میری لائبریری، بارِ اوّل ۱۹۸۸ء، ص ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۸۔

۲۔ صدیقی، حفیظ، ابوالاعجاز، کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۔

۳۔ بشیر گلزار پوری، رشید احمد صدیقی کا اسلوب، سرینگر: گلشن پبلشرز، ۱۹۹۸ء، ص ۳۹۔

۴۔ حالی، الطاف حسین، مقدمہ شعر و شاعری، لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۳۰۔

۵۔ بشر گلزار پوری، ص ۴۹۔۶

۶۔ مالک رام، رشید احمد صدیقی (کردار افکار گفتار)، لاہور: خیام پبلشرز، ۱۹۷۳ء۔

۷۔ قاسمی، ابوالکلام، پروفیسر (مرتب) رشید احمد صدیقی شخصیت اور ادبی قدر و قیمت، لکھنؤ: اتر پردیش اُردو اکادمی، ۱۹۹۸ء، ص ۱۶۔

۸۔ رشید احمد صدیقی، اپنی یاد میں، مشمولہ: مضامینِ رشید (اضافی مطالعات کے ساتھ)، ڈاکٹر سیّد معین الرّحمان (مرتبہ)، لاہور: الوقار پبلشرز، ۱۹۹۵ء۔

۹۔ رشید احمد صدیقی، خط بنامِ آل احمد سرور، مشمولہ: خطوطِ رشید احمد صدیقی، جلد پنجم، لطیف الزّمان (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، ملتان: ملتان آرٹس فورم، ۲۰۰۲، ص ۱۲۸۔

۱۰۔ رشید احمد صدیقی، طنزیات و مضحکات، آئینہ ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔

۱۱۔ قاسمی، کتابِ مذکور، ص ۱۴۷۔

۱۲۔ رشید احمد صدیقی، میزانِ نثر جلد اوّل، لطیف الزماں (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، کراچی: مکتبہ دانیال، اپریل ۱۹۹۹ء، ص ۳۳، ۴۲۲۔

۱۳۔ رشید احمد صدیقی، ''میزانِ نثر جلد اوّل''، ص ۶۵، ۸۸۔

۱۴۔ قاسمی، کتابِ مذکور، ص ۱۵۱۔

۱۵۔ کتابِ مذکور، ص ۳۴۔

۱۶۔ رشید احمد صدیقی، میزان نثر جلد دوم، لطیف الزماں (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، کراچی: مکتبہ دانیال، دسمبر ۱۹۹۹ء

۱۷۔ کتابِ مذکور ص ۱۵۱۔

۱۸۔ رشید احمد صدیقی، خط بنامِ آل احمد سرور، مشمولہ: خطوطِ رشید احمد صدیقی، جلد پنجم لطیف الزماں (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم،

ملتان: آرٹس فورم، ۲۰۰۲ء۔ص ۱۲۸۔

۱۹۔ رشید احمد صدیقی، خط بنامِ عبدالماجد دریا آبادی، مشمولہ: خطوطِ رشید احمد صدیقی، جلد پنجم، لطیف الزماں (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، ملتان: آرٹس فورم ۲۰۰۲، ص ۱۷۲۔

۲۰۔ رشید احمد صدیقی، طنزیات و مضحکات، ص ۱۰۹

۲۱۔ بشیر گلزار پوری، کتابِ مذکور، ص ۵۶۔

۲۲۔ رشید احمد صدیقی، خطبات، لطیف الزّمان، مہر الٰہی ندیم، کراچی: مکتبہ دانیال، ۱۹۹۱ء، ص ۲۰۱ء۔

۲۳۔ رشید احمد صدیقی، خط بنامِ کیفی اعظمی، مشمولہ: خطوطِ رشید احمد صدیقی، جلد ششم، لطیف الزماں (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، ملتان: آرٹس فورم، ۲۰۰۲ء، ص ۸۷۔

۲۴۔ بشیر گلزار پوری، ص ۴۹۔

کتابیات

۱۔ اصغر عباس، رشید احمد صدیقی آثار و اقدار، علی گڑھ: شعبۂ اُردو، ۱۹۷۴ء

۲۔ بشیر گلزار پوری، رشید احمد صدیقی کا اسلوب، سرینگر: گلشن پبلشرز، ۱۹۹۸ء

۳۔ رشید احمد صدیقی، مضامینِ رشید (اضافی مطالعات کے ساتھ)، ڈاکٹر سیّد معین الرحمان (مرتبہ)، الوقار پبلشرز لاہور

۴۔ رشید احمد صدیقی، اقبال شخصیت اور شاعری، لاہور: اقبال اکیڈمی پاکستان، بار اوّل ۱۹۷۶ء

۵۔ رشید احمد صدیقی، غالب نکتہ داں، لطیف الزماں (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، کراچی: مکتبہ دانیال، جنوری ۱۹۹۷ء

۶۔ رشید احمد صدیقی، تبصرے تعارف اور مقدمات، (مرتبہ) ایضاً، ملتان: آرٹس کونسل، بار اوّل دسمبر ۲۰۰۳ء

۷۔ رشید احمد صدیقی، جدید غزل، علی گڑھ: مسلم یونیورسٹی پریس، ۱۹۵۵ء

۸۔ رشید احمد صدیقی، خطباتِ رشید احمد صدیقی، لطیف الزمان (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، کراچی: مکتبہ دانیال، ۱۹۹۱ء

۹۔ رشید احمد صدیقی، خطوطِ رشید احمد صدیقی، جلد چہارم، لطیف الزّمان (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، ملتان: آرٹس فورم، ۲۰۰۲ء

۱۰۔ رشید احمد صدیقی، خطوطِ رشید احمد صدیقی، جلد پنجم، لطیف الزّمان (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، ملتان: آرٹس فورم ۲۰۰۲ء

۱۱۔ رشید احمد صدیقی، غزل غالب اور حسرت، ڈاکٹر سیّد معین الرحمان (مرتبہ)، لاہور: الوقار پبلشرز، ۱۹۹۵ء

۱۲۔ رشید احمد صدیقی، میزانِ نثر جلد اوّل، لطیف الزمان (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، کراچی: مکتبہ دانیال، بار اوّل اپریل ۱۹۹۹ء

۱۳۔ رشید احمد صدیقی، میزانِ نثر جلد چہارم، لطیف الرّ مان (مرتبہ)، مہر الٰہی ندیم، کراچی: مکتبہ دانیال جون ۲۰۰۰ء

۱۴۔ سلیمان اطہر جاوید، رشید احمد صدیقی فن اور شخصیت، حیدر آباد: نیشنل بک ڈپو، بار دوم جون ۱۹۷۶ء

۱۵۔ صدیقی، حفیظ، ابوالاعجاز، کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء

۱۶۔ طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، لاہور: مکتبہ میری لائبریری، بارِ اوّل ۱۹۸۸ء

۱۷۔ مالک رام، رشید احمد صدیقی (کردار افکار گفتار)، لاہور: خیام پبلشرز۔

پاکستانی حقیقت پسند ادب میں 'طعن وطنز':
احمد ندیم قاسمی کی کہانی ''الحمدللہ'' ایک ساختیاتی مطالعہ

ڈاکٹر آسمان بیلن اوزجان*

Abstract:

Writer of this article has chosen one of the representative story of Ahmad Nadeem Qasimi [1916-2006] for its structural study. This study gives an ample chance to the students of literature a significant glimpse of such practice. When the scholar visited Pakistan to collect material about her doctoral thesis related to Parveen Shakir. She was fascinated by the personality of Nadeem Qasimi. This article though a dispassionate study is a tribute to an archetect of Urdu Short Story.

اگر عام معنی میں سمجھ پائیں تو طنز (irony) طرز بیان کی ایک ہیئت کے طور پر ''بتانے والے کا مخفی معکوس مفہوم'' ہے۔ اس کا مزاح سے فرق یہ ہے کہ بیرونی دنیا کے متعلق ironic ایک تیور کے ساتھ ساتھ سنجیدہ انداز کی ایک تنقید کو بھی جذب کرتا ہے۔ ''الحمدللہ'' عنوان سے شروع کر کے' سارے افسانے میں حکایت کی صورت پذیری کے باوصف اس کی بیرونی دنیا نشان زد یا معین ہوتے ہوئے استعمال کیا جانے والا یہی طنز ہے۔ اس افسانے میں موجود irony پہلی سطح پر مزاح' اور دوسری سطح پر سنجیدہ تنقید کو باہم ملانے پر قائم ہوئی ہے۔ کہانی کی طنزیہ ہیئت مرتب کرنے والے کئی محور (دھرا) ہیں اور افسانے کے انہی معنی خیز محوروں سے ایک صلیب بنتی ہے اور اگر اس کی ساخت کو اثر آفرینی کے حوالے سے بغور دیکھیں گے تو معلوم ہوگا کہ لکھنے والے کی خصوصیت بیان ہی براہ راست طنز کی ساخت کو مقرر کر رہی ہے۔

* ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اُردو، انقرہ یونیورسٹی، ترکی۔

افسانے میں جتنے بھی ironic عنصر ہیں وہ سارے figure اساس ہیں اور قصہ گوئی سے ربط ساز ہیں۔ حکایت میں پورا ماجرا ایک امام مسجد، اُبل پر قائم ہے جو کہ حکایت کا اساسی شخص ہے۔ یہ ماجرا یا واردات آغاز سے نتیجہ کی طرف جانے والی ''تبدیلی'' کا اظہار کرتی ہے۔ واقعات کی چول شادی سے پہلے اور بعد کے لمحے کے دوران امام اُبل کی دنیوی زندگی میں جو بھی تبدیلی ہوئی ہے اسی پر بٹھائی گئی ہے لہٰذا معنی کا اوّلیں منطقہ، آغاز سے افسانے کی انتہا تک قارئین کی یاد میں رہنے والی ''شادی کرنے سے پہلے مولوی اُبل کی حالت'' متعین کرتا ہے۔ لہٰذا پہلے ہی فقرے سے ابتدا ہونے والا پیرے سے دوسرے پیرے کے آغاز تک' کا بیانیہ اسی تبدیلی کے دوران، جو اوّل اور آخر کے تضاد میں ظاہر ہوتی ہے، اسی تضاد کے تاثر کو گہرا کرتا ہے ''شادی سے پہلے مولوی اُبل کے بڑے ٹھاٹ تھے۔'' (قاسمی، احمد ندیم، سناٹا، ص ۱۰۳) ''لیکن شادی کے بعد اللہ جل شانہٗ کی رحمتوں نے ایک اور صورت اختیار کی۔'' (ایضاً، ص ۱۰۴) اسی طرح یہ دو معنی خیز طبقات کے نشانات افسانے کے آخر کی طرف جاتے جاتے گہرے ہو جاتے ہیں۔

''تبدیلی'' کے طور پر متعین کی جا سکنے والی بنیادی irony کا دھرا، اجتماعی تصورات (motif) کے ساتھ منسلک کیا جاتا ہے۔ انہی تصوروں میں سب سے نمائندگی کرنے والا لباس ہے یعنی کپڑے کا motif۔ پہننا: کپڑا، دونوں، جو ایک میں ڈھل جاتے ہیں۔

مولوی صاحب کی صورتِ حال میں جو تبدیلی آ گئی، وہ بہت سے مرحلوں سے گزرنے کے بعد آخر کار (absence) کی سطح تک اتر جائے گی۔ حکایت کا مرکز یا (Narration) کا مرکزہ، ابتدا میں چمکدار ثروت کی نہیں تو ایک آسودہ زندگی ضرور گذارتا ہے مگر آخر میں جب وہ اپنے سرپرست سے محروم ہو جاتا ہے تو اس کی یہ چمک دمک بجھ جاتی ہے۔ ''کھدر یا لٹھے کے تھے۔۔۔'' (ص ۱۰۳) مولوی اُبل کی روزمرہ زندگی کی آرام دہ صورت حال اور ایسے پہناوے کے بیچ میں پہلا ہی قدم میں ایک متوازیت (Parallelism) پیدا کرتی ہے۔

لہٰذا اساسی معنی خیز محور کے تصورات بھی نمایاں ہوتے ہیں جن کو ہم ''تبدیلی'' کے کلیدی لفظ کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ دراصل ساری کہانی میں لباس، کپڑا اساسی معنی کا تعین کرنے والا (Element) ہوتا ہے۔ اس سے بھی اہم تر ایک بات کو نمایاں کرتا ہے وہ حرکت (action) کی سطح ہے۔ پہلے، اُبل کی چمکدار حالت ''ریشمی لنگی'' سے ظاہر ہوتی ہے بعد ازاں مولوی اُبل کے ہاں بچے پیدا ہونے کے بعد مالی حالت کا ضعیف ہونا اور کپڑوں کو ٹکڑوں میں کاٹ کر یا ان میں کتر بیونت کر کے بچوں کے تن ڈھانپنے کی تمثیل سے symbolize کیا جاتا ہے۔ ''بوسکی کی قمیص برسوں پہلے پوتڑوں کے روپ اختیار کر کے غائب ہو چکی تھی اور اب اس کی جگہ گاڑھے

کے چولے نے لے لی تھی۔'' (ص ۱۰۵) لہٰذا بچوں کی بڑھتی تعداد اُبل کے خوش لباسی کو بھی معدوم کرتی جاتی ہے۔

لباس کی بوسیدگی اور معیار حیات کی کمزوری کے مظہر ٹکڑے کو حکایت کے پہلے حصہ کے طور پر قبول کریں تو دوسرے حصۂ حکایت کو کہانی کے بیان کی لَے کو تیز کئے ہوئے حصے کے طور پر لیں گے، جس کا نقطۂ آغاز شمیم احمد کے گاؤں آ کر کپڑے کی ایک دکان کھولنا ہے، یہاں پھر سے لباس، کپڑا کا قوی تصور ایک مستحکم روپ میں معنی خیز محور سے جڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ مولوی اُبل کی بیٹی جب شادی کرنے کی عمر کو پہنچی تو اس کے لئے مناسب داماد ڈھونڈتا رہتا ہے، مگر اسے مل نہیں پاتا۔ بدیں وجہ... ''مولوی ابل یہ بات چھپی ہوئی نہیں تھی کہ بیس پچیس روپے ملتے ہیں جن سے مہرالنسا کا جہیز کیا بنا ہوگا دوسرے نو بچوں کے لئے جوتا ٹوپی بھی شاید ہی مہیا ہو سکے ہوں۔'' (ص ۱۰۷) اسی سبب اسے داماد ڈھونڈنے کی کوشش میں ناکامی ہوتی ہے، ظاہر ہے کہ پاکستانی سماج میں جس لڑکی کے پاس جہیز کم ہو اس سے کوئی اپنے بیٹے کی شادی کرانا نہیں چاہتا۔ اس طرح شمیم احمد کی آمد بھی پھر سے لباس۔ کپڑے کے محور سے جڑتی ہے: ''لیکن مولوی ابل اور زیب النسا کی دعائیں رائیگاں نہ گئیں۔ انھی دنوں سابقہ خدایار حالیہ شمیم احمد شہر سے گاؤں اٹھ آیا اور یہاں کپڑے کی چھوٹی سی دکان کھول لی۔'' (ص ۱۰۷) قارئین کو بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ شمیم احمد ہی مولوی صاحب کی دامادی کے لیے امیدوار بنے گا۔ ''عارف کی ماں! اللہ جل شانہٗ کی قسم! مجھے تو ایسا لگ رہا ہے جیسے اللہ جل شانہٗ نے اسے مہرن ہی کے لیے آسمان پر اتارا ہے۔'' (ص ۱۰۸) اسی طرح یہاں سے شروع ہونے والا دوسرا حصہ حکایت شمیم احمد کی مہرالنساء سے شادی تک پھیل جائے گا۔

ابتدا میں کپڑے بیچنے والے کو مولوی ابل اپنے بچاؤ جیسا سمجھے گا حالانکہ اصل میں خاندان کے سارے روپے کپڑے کی دکان کے افتتاح کے طور پر خریدنے والے کپڑوں کے لیے خرچ ہوں گے: ''شمیم احمد کہتا ہے کہ وہ میری ہی بوہنی سے کاروبار شروع کرے گا۔ تم کہو تو مہرن کے لیے ایک سوٹ کا کپڑا لے لیں، جہیز کے لیے ضرورت تو ہے ہی۔'' (ص ۱۰۹) آخر کار خریدے گئے کپڑوں کی قیمت پوچھی جاتی ہے: ''شمیم احمد مارے احترام کے سمٹنے لگا۔ ایک لمحہ تک ہاتھ ملتا رہا، کھنکارا اور بولا' چھ روپے کے حساب سے بیالیس روپے...' مولوی صاحب نے اپنے سارے جمع کیے ہوئے پیسے جو کہ تینتالیس روپے تھے' شمیم احمد کو دینا پڑا۔ دکان میں سجے ہوئے سب تھان جیسے مولوی ابل کے دماغ پر دھب دھب کرنے لگا۔ بوکھلا کر اس نے جیب سے ہاتھ نکالا اور ایک روپے واپس جیب میں رکھ کر باقی رقم شمیم احمد کو سپرد کر دی۔'' (ص ۱۰۹)

کہانی کی اسی نچلی سطح پر' ہم صرف ایک ہی' کپڑا' کے تصور سے نقش کیے ہوئے: الگ الگ چار irony ظاہر کر سکتے ہیں: پہلے پھر سے لباس۔ کپڑے کے تصور سے ربط ساز ہوتے ہوئے' جیسے کہ مولوی کے بچوں کی تعداد

بڑھتی جائے تو؛ اپنے لباس سے بھی مفلوک ہوتے جانا' اپنی بیٹی کے لیے داماد ملا تو اس کو کل پیسے کپڑے کے لیے پھر سے دینا پڑے؛ دوسرے مولوی کے ہاتھ سے پیسے لیے ہوئے شمیم احمد کی مولوی کو نیلام کے بارے میں کہی ہوئی باتیں: ''قبلہ نے بوٹی فرمائی ہے اس لیے میں نے نرخ میں کوئی رعایت نہیں کی۔'' (ص ۱۰۹)

تیسرے Irony، بلاواسطہ کپڑے کے معیار سے بھی تعلق رکھتی ہے۔ مولوی صاحب کی حیات کی رنگینی مرجھا رہی ہے اور وہ مفلس بنتا جا رہا ہے تو یہ صورتِ حال ساری دولت خرچ کرانے والے کپڑے کے رنگ سے تناقص paradox پیدا کرتی ہے۔ مولوی صاحب نے اپنی زندگی سے مناسبت نہ رکھنے والے بلکہ اس کے بالکل الٹ کپڑے چن لیے تھے: ''.....اس نے ایک کپڑا پسند کیا۔ گلابی رنگ پر نیلے پھول تھے اور نیلے پھولوں میں جگہ جگہ زرد رنگ کے نقطے تھے۔'' (ص ۱۰۹)

چوتھی Irony بھی یہ ہے کہ لڑکی کے لیے تیار کئے ہوئے جہیز کو پھر ایک کپڑا بیچنے والے کے پاس جانا ہوگا۔ کہانی کے نشوونما کے حصے میں دیکھا جائے تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ لباس۔ کپڑے کا تصور نشوونما کے دوسرے section کے انجام کو بھی متعین کرتا ہے۔ لہٰذا مہرن اور شمیم احمد کی شادی میں اِس نکتے پر زور دیا جاتا ہے کہ لڑکی کی امی کے پاس جو بھی تھا، سب اپنی بیٹی کو جہیز کے طور سے دے دیا اور ساتھ ساتھ کپڑوں کے بارے میں خاص طور پر بحث کی جاتی ہے: ''.....جب دوسرے دن صبح کو جہیز جہیز کا سامان آنگن اور چھت پر بچھایا گیا تو گاؤں کا گاؤں پہلی نظر میں تو تیورا کر پیچھے ہٹ گیا۔ کپڑے تو.....'' (ص ۱۱۶) گاؤں کے لوگ جہیز کے سامنے حیران رہ گئے تھے لیکن ایک ہی فقرے کے دوام میں انہی گاؤں والوں کے تحقیر والا تبصرہ یہاں بھی ایک نئی Irony کو وقع پذیر کرتا ہے:

''کپڑے تو خیر بن ہی جاتے ہیں پر یہ سونے کے اتنے بڑے بڑے جھمکے!'' (ص ۱۱۷) بہرحال مولوی نے جو رقم جمع کی تھی اسے اور اپنی بیوی کے سارے لباس بھی جہیز میں دیے گئے تھے یوں شروع کے مولوی کی دولت مند مورت Image اب تو غائب ہو چکا تھا۔

کہانی کے تیسرے حصے میں موجود جو لباس۔ کپڑا کے تصور ہے وہ شادی کے بعد بھی اپنی اوّلیت کو محفوظ کرتا ہے کیونکہ نئے شادی شدہ جوڑے کے پیدا ہونے والے بچہ کے لیے بھی کپڑے کی ضرورت تھی۔ مہرن کی ماں کا جی چاہتا تھا کہ اپنی بیٹی کو حقیر نظروں سے دیکھنے والی ساس کی ضد میں پیدا ہونے والا بچے کے لیے ریشمی کپڑا لے جائے: ''اب کہو تو سر پھوڑ ڈالوں اپنا۔ میرے پاس کفن تک نہیں اور تو ریشمی کپڑا مانگتی ہے؟ کچھ نہیں میرے پاس، میرے پاس کچھ بھی نہیں۔'' (ص ۱۲۶)

اسی طرح تیسرے اور آخری حصے کا نتیجہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے مولوی اُبل کی پوری دنیوی موجودیت

کی انتہا ہے: یہ بھی کپڑے سے ربط ساز ایک انجام ہے کیونکہ جب بھی روپے کی ضرورت ہوئی تو اس کو اطمینان ہوا کرتا تھا کہ چودھری صاحب ہیں، لیکن اب تو وہ بیت بیمارے ہو چکے تھے۔ بیماری سے شروع ہونے والی تماشا گاہ stage مولوی کے گھر باقاعدہ آنے والی سوغاتوں کے موقوف ہونے سے لباس۔ کپڑے کے مسئلہ سے اب کھانے کے مسئلہ تک وسیع ہوتی جارہی ہے لہٰذا Irony لباس کے موضوع پر سے ہٹ کے اب زندگی کے لیے سب سے بنیادی چیز کے موضوع یعنی کھانے کے موضوع سے وابستہ ہوجاتی ہے۔ آخر کار پھر ironic شکل میں پیدائش سے شروع ہونے والا تیسرا مرحلہ سرپرست چودھری کی موت پر ختم ہوجاتا ہے: گویا، لباس یا کپڑے کے ساتھ اب کھانا بھی نہ رہ گیا تھا۔

کہانی کی پہلی سطح (اِس طریق سے) سے یہاں تک تبدیلی کی حالت کے مرحلے کا نشان لباس یا کپڑے کے تصور سے شروع ہوکر کھانے کے تصور تک پہنچتا ہے۔ پہلا تصور جس کو ہم نے لباس۔ کپڑے کی حیثیت سے بیان کیا تھا، یہ قارئین کو پہلی ہی نظر میں دکھائی دیتا ہے۔ کھانا جو اوپر والے تصور کے مقابلے ایک حیاتی عنصر ہے، وہ پوشیدہ طور سے کہانی کی اساسِ معنی خیز سطح میں ایک جہت کا اضافہ کرتا اور لباس کو parallel میں معنی کی ایک نئی راہ کا تعاقب عطا کرتا ہے۔

پہلے حصے میں چندہ جو باقاعدہ مولوی کے ہاں جایا کرتا ہے اور اسی سے کھانے کی ضرورتیں پوری ہوجاتی ہیں۔ پہلی سطح کے آغاز میں جو سرسبزی اور بھلی چنگائی (tidy) کی باقاعدگی تھی، ہو بہو یہاں بھی موجود ہے لہٰذا مولوی کی پہلی حالت اپنے لباسوں کے معیار اور ہمیشہ آئے ہوئے کھانے کی چیزوں سے ظاہر ہوتی ہے، اسی کو یوں بیان کیا گیا ہے: ''یہ چودھری ہی تو کھانے کی چیزوں سے ظاہر ہوتی ہے، اسی کو یوں بیان کیا گیا ہے:

> ''یہ چودھری ہی تو تھا جو برسوں سے مولوی اُبل کے گھر میں ہر شام کو گھی لگی ایک روٹی اور دال شوربے کا ایک سکورا اِس التزام سے بھجواتا تھا کہ جیسے ایک وقت ناغہ ہوگیا تو سورج سوا نیزے پر اُتر آئی گا۔'' (ص ۱۰۶)

Irony پر زور دینا، ایک طرف اور اسی پہلو کے تقابل کو نمایاں کرنے والے دوسرے حصے میں خوشحالی کا کم ہوتے چلا جانا اور پھر غائب ہی ہوجانا، اِس کو ظاہر کرانے کی چیز 'سورج کا سوا نیزے پر اُترنا' ہی تو ہے۔ علاوہ ازیں آخری باب یا حصے میں مولوی کے حامی چودھری کی موت بھی ایک قسم کے سورج کے سوا نیزے پر اُترنے کے مترادف ہے کم از کم مولوی صاحب کے لیے۔ ساتھ ساتھ اُبل کا چلا چلا کر بھاگ جانا، دماغ کے چل جانے کو بھی ثابت کرنے والا ایک نشان ہے۔ کھانے کی مسلسل فراہمی اور اِس کے انواع واقسام میں ہونا، شروع میں غمخواری اور

دردمندی تھی اس ہی کی علامت ہے:

''یہ وظیفے، مختلف نوعیت کے تھے اور جمعرات کو تو مولوی اُبل کے ہاں نہ آتا، گندھتا تھا اور نہ ہنڈیا چڑھتی تھی، مولوی اُبل کے عقیدت مندوں کے ہاں سے ایک درجن کے قریب بڑی جاندار روٹیاں آجاتی تھی۔'' (ص ۱۱۹)

دوسرے باب میں پہلے دن کپڑا خریدنے کی رسم (بوہنی) کے لیے سارے دام جو بکس میں رکھے جاتے تھے، پھر سے Irony کی شکل میں، اس بکس کے اندر سوکھی روٹی کے طور پر رکھے جاتے ہیں۔ ''گھر میں کل دو ہی بکس تو تھے۔ اب ان میں سے ایک میں سوکھے ٹکڑے رکھے جانے لگے تھے۔'' (ص ۱۱۹)

جب شمیم احمد مولوی کی بیٹی سے رشتہ مانگنے گیا تو کھانے کے متعلق ایک حوالہ (reference) بھی دو لحاظ سے Ironic ہے۔ رسم کے بعد مولوی صاحب کو بالکل یقین ہوا کہ شمیم احمد اِس کی بیٹی کا رشتہ مانگے گا۔ ایک شام دروازے پر دستک دی جاتی ہے، مولوی اُبل دروازہ کھولنے کو جاتے ہوئے اپنے بچوں سے کہتا ہے: ''ندیدہ پن بہت برا ہوتا ہے سمجھے؟ ہر آنے والا حلوہ اور چاول دینے نہیں آتا۔'' (ص ۱۱۴)

Irony یہ ہے کہ آنے والا شخص اُمیدوار داماد شمیم احمد ہے اور دوسرے، تیسرے حصوں میں جاری ہونے والے، جس کو ہم نے 'تبدیلی' کی حالت پر مرکز شعاع بنایا، بہتر سے بدتر ہوتے جانا اور محتاجی کا thematic کے بنیادی تصور کا مظہر ہے۔ یہ شادی اُبل کی دنیوی (اور روحانی اس لیے کہ انتہا میں اس کا دماغ چل جاتا ہے) موجودیت کا غیر موجودیت کی جانب جانے کا سب سے بڑا اقدم معلوم ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے 'وظیفہ' کا باقاعدگی سے آنا، جب چودھری بیمار پڑ گیا تو پوشیدہ طور پر خطرہ میں ہی پڑ جاتا ہے۔ مولوی اور چودھری کی آخری بات چیت اِس مفہوم یا معنی کو ironic بناتی ہے۔''

اللہ تعالیٰ سب سامان کر دے گا۔ وظیفہ تو باقاعدہ پہنچ رہا ہے نا؟ جی ہاں، مولوی اُبل نے جواب دیا۔ 'باقاعدہ' (ص ۱۲۳)

Meaningful یا بلاغت بھرا بیان، چودھری کی وفات کے بعد کھانے کے سلسلے ختم ہونے کو ملفوف انداز میں ظاہر کرتا ہے لہٰذا لباس کے لحاظ سے نہیں، کھانے کے لحاظ سے بھی شروع والی آسودگی اب فلاکت میں تبدیل ہو چکی ہے اور رفاہ اور نظامِ رسد تبدیلی کے واسطے منفی حالت کی طرف مائل بہ تغیر پذیر کیا گیا۔

۳۔ تسلسل (continuity) کا مظہر: بچہ

اِس تبدیلی کا نقش تین حصوں میں درجہ بدرجہ اُبھارا گیا ہے اور اب اِسے ایک اور تصور 'بچہ' کے تصور پر مرتکز

کیا گیا ہے لباس اور کھانے کی طرح بچہ بھی مولوی اُبل کی محتاجی کی وجہوں میں سے ایک وجہ ہوگا حالانکہ شروع میں مولوی صاحب اور اس کی بیوی کی دلی چاہت تھی کہ ان کے ہاں بچہ پیدا ہو جائے۔

''اُبل کے یہاں اولاد کا کچھ ایسا تانتا بندھ گیا کہ جب ایک سال اس کی بیوی کے ہاں کوئی اولاد نہ ہوئی تو وہ سیدھا حکیم کے ہاں دوڑا گیا۔'' (ص ۱۰۴)

ہم نے پہلے بھی بیان کیا تھا کہ دوسرے حصے سے مولوی کی اچھی حالت خراب ہونے لگی تھی اور یہ حالت جب شمیم احمد نے دکان کھولی تو تیزی کے ساتھ اور بھی بری ہوگئی تھی۔ یہ تیزی ایک لحاظ سے تیسرے حصے میں آخری منزل تک پہنچتی ہے کیونکہ شروع میں جو آسودہ، رفاہِ حیات تھی، اس پر آخری ضرب اُبل کا نومولود نواسا لگاتا ہے۔

اُبل چودھری کے پاس جاتا ہے اس کا ارادہ تھا کہ نواسے کے لیے جو نیا کپڑا خریدا جائے گا، اس پر کچھ استدعا کرے، لیکن چودھری کے ہاں بہت سے لوگ بیٹھے ہوئے تھے اس سبب سے پہلے تو کچھ نہیں کہہ سکا تھا پھر ایک موقع پکڑ کر بولتا ہے۔ بات کے درمیان ہم دیکھیں گے کہ چودھری خود ایک ironic حال تک پہنچنے والا دکھائی دے گا۔ اب اُبل کے پاس دوسری بیٹی کو جہیز میں دینے کو کچھ نہیں رہا تھا۔ اس سے بھی بڑھ کے نئے پیدا ہونے والے بچے کے لیے تحفہ بھی بھیجنا تھا:

''جس خالی ڈھنڈار گھر میں خلال کے لیے تنکا تک نہ ملے تو وہاں بیٹیوں کے رشتے کون طے کرتا پھرے؟'' (ص ۱۲۲)

مولوی صاحب نے شکایتیں کیں (آہ وزاری کی تھی)۔ چودھری نے جواب دیا: ''تو قبلہ میں مر گیا ہوں؟'' (ص ۱۲۲) حقیقت میں یہی آخری حصے کے نکتہ دشوار (crucial point) کا اشارہ ہے کہ مولوی کے حامی کا انتقال اور رفاہِ حیات کا خاتمہ ہوگا۔ ہر حصے میں بچے کا تصور حکایت کو تیز کرنے والا ایک تصور بن جاتا ہے۔ خاص طور پر پیدا ہونے والا بچے کی جنس اسی لحاظ سے اہم ہے کہ وہ کہانی کا thematic تبدیلی کو ظاہر کرتی ہے پہلا تو لگتا ہے کہ جنس کی کوئی اہمیت نہیں ہے، مگر دوسرے اور تیسرے حصے میں ساری دُعائیں اسی لیے مانگی جاتی ہیں کہ پیدا ہونے والا بچہ لڑکا ہو جائے: ''اللہ کرے نواسہ ہو۔ زیب النساء نے مولوی اُبل کی بات کاٹ دی۔'' (ص ۱۲۴)

۴۔ پیشے کی صدا کاری/اداکاری: آواز

تینوں حصوں میں ظاہر ہونے والی 'تبدیلی' پر زور دینے کے باوجود دوسرا متوازی تصور اپنا پیشہ ادا کرنے کے لیے ناگزیر اُبل کی خوبصورت آواز کا ہے' شروع میں آواز کی خوبصورتی کو یوں ظاہر کیا جاتا ہے:

''اور پھر مولوی ابل کی آواز! شکر ہے اللہ تعالیٰ کی بخشی ہوئی یہ نعمت کلام پاک کی تلاوت میں استعمال ہوئی ورنہ اگر مولوی ماہیے کی کلی الاپ دیتا تو گاؤں بھر کی لڑکیوں کو سنبھالنا مشکل ہو جاتا۔'' (ص ۱۰۳)

آواز اپنا پیشہ ادا کرنے کے امکانات کو ظاہر کرتی ہے اور اسی پیشے میں کلید کامیابی ہے۔ آغاز میں آواز گونج دار ہے:

''آواز کا ٹھاٹھ وہی تھا صحیح مخرج سے نکلے ہوئے حروف یوں بجتے تھے جیسے پیتل کی تھالی پر بلور کی گولیاں گر رہی ہوں۔'' (ص ۱۰۷)

حالانکہ اسی حصے میں حکایت کے خاتمہ سے آگاہ کیا گیا ایک جملہ بھی موجود ہے: ''دانتوں کی ریخوں میں سیٹیاں بج اُٹھتی تھیں۔'' (ص ۱۰۷) آواز پر زور دینا، اساسی تبدیلی کے تاثر اور نقش میں اضافہ کر دیتا ہے۔ آواز جو شروع میں بڑی اچھی تھی وہ اپنی جگہ رقت اور گریہ کو دیتی ہے:

''پھر ایک لمحے کے دردناک سناٹے کے بعد مولوی اُبل جو مرد کے چلا چلا کر رونے کو ناجائز اور خلاف شرع قرار دیتا تھا، چلا چلا کر رونے لگا۔'' (ص ۱۲۹)

اسی طرح حکایت کے خاتمہ میں، آغاز میں جو اچھی آواز تھی اس سے اپنے پیشے کی ادائیگی کا امکان ظاہر ہوتا تھا اسے رونا جیسے ردِعمل سے، غیر ارادی طور پر تبدیل کیا جاتا ہے۔ یوں آواز کا اساسی تصور irony کے منظر میں اسی جگہ شامل ہوتا ہے۔

۵۔ بیان: تشبیہات، تصویریں

پہلے حصے سے تیسرے حصے تک چار تصورات کا اُبھارا جانا اور پھر اِن ساروں کو بنیادی مفہوم کی مرکزی سطح یعنی 'تبدیلی' سے جوڑ دیا جانا اِس طنزیہ بیانیہ کا خاصہ ہے۔ اسی خصوصیت کو آغاز سے آخر تک چھوٹی تشبیہات اور وضاحتوں سے تھاما جاتا ہے۔ چند مثالیں دی جاسکتی ہیں، جن میں مولوی کے اپنے پیشے اور دینوی حیات کے حوالے مسلسل آتے رہتے ہیں۔

اُبل اپنا روزگار روحانیت کے باعث کماتا ہے، مولوی کی قسمت نمازیوں کی روحانی حیات کی نشوونما پانے سے وابستہ ہے۔ پوری کہانی میں یہی موضوع (theme) مسلسل اُبھارا جاتا ہے:

''نمازیوں کی تعداد بڑھنے کی بجائے گھٹ رہی تھی اور ضروریاتِ زندگی کی قیمتیں گھٹنے کی بجائے بڑھ رہی تھیں۔'' (ص ۱۰۵)

حکایت میں اسی ماورائی نسبت کے اعتبار کی حفاظت کی جاتی ہے، اسی طرح دُعاؤں کے ذریعے کمانے والی زندگی جاری رہتی ہے۔ ''..... یوں سنتا ہے سننے والا، یوں دیتا ہے چھپر پھاڑ کے۔'' (ص ۱۱۳)

دوسرے حصے میں شادی میں رسم و رواج کے مطابق بچوں کے لیے خرما اور سکہ کا پھینکا جانا 'یہ تو حساب

میں نہیں تھا' کا بتانا مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ ''گلی میں گاؤں کے بچے اب تک اکنیاں اور چھوہارے ڈھونڈ رہے تھے.....ڈیوڑھی میں داخل ہونے لگا تو اسے دیوار سے لگی ہوئی ایک اکنی چمکتی ہوئی دکھائی دی، لیکن وہ بڑی بے پروائی سے آگے بڑھ گیا۔'' (ص ۱۱۷)

اِس کے فوراً بعد ہم دیکھتے ہیں کہ مولوی کو اکنی کی بھی ضرورت ہے: ''مولوی اُبل نے باہر جا کر چوروں کی طرح اِدھر اُدھر دیکھا اور پھر دیوار کے قریب چمکتی ہوئی اکنی اُٹھا کر پانی جیب میں ڈال لی۔'' (ص ۱۱۹) مولوی یہ نہیں چاہتا تھا کہ شادی دھوم دھام سے ہو مگر اِس کے برعکس ڈھولک کا بجنا:

> ''لیکن بھلا شمیم احمد کو ڈھول شہنائی بجوانے اور گولے چھوڑنے سے کون روکتا۔ برات ایسی دھوم سے آئی اور مولوی اُبل کی ڈیوڑھی میں وہ ہنگامہ مچا کر معلوم ہوتا تھا ڈھول کی ہر چوٹ مولوی اُبل کے کچے گھروندے کی بنیاد پر پڑ رہی ہے۔'' (ص ۱۱۶)

یہ تصویر، اِس واقعے کے خاتمے پر مولوی کی آرام دہ زندگی کے کھو جانے کو ironic طرز میں بیان کر دیتی ہے۔ یہی irony آخری حصے کے اختتام پر یعنی حکایت کے آخری تین پیروں میں چوٹی (top) پر جا پہنچتی ہے۔ یہیں اب تک قائم کی جانے والی ساری طنزیہ ساخت دوسرے سب مفاہیم پر نقاب ڈالتی ہے۔ شروع میں اُبل کی جو چمکدار حیات تھی وہ ختم ہو چکی، اِس کی جگہ الم ناک ایک خاتمہ لیتا ہے جس میں مولوی کے پاس جو کچھ تھا وہ غائب ہو چکا تھا۔ نئے پیداوار ہونے والے بچے کے لیے کپڑا خریدنے کے لیے روپے کی تلاش کرنے والا اُبل، آخر کار اِس چاہت کو پورا کر سکے گا؟ مگر کونسی کونسی مصیبتیں جھیل کر؟ اسی سوال سے irony شروع ہوتی ہے کیونکہ جنازہ سے حاصل ہونے والی منفعت کے ذریعے کپڑا خریدا جا سکے گا: ''مولوی اُبل اسی بجتے ہوئے لہجے میں چلایا'، مبارک ہو عارف کی ماں! تم نواسے کے چولے کو رو رہی تھیں، اللہ جل شانہ، نے چولے، چنی اور ٹوپی تک کا انتظام فرما دیا۔ جنازے پر کچھ نہیں تو بیس روپے تو ضرور ملیں گے۔ ابھی کچھ دیر تک جنازہ اُٹھے گا۔'' (ص ۱۲۸) پھر بعد میں کہے ہوئے فقرے میں بھی بلند ترین irony معلوم ہوتی ہے کیونکہ جنازے میں اُٹھائے جانے والا شخص مولوی کے اپنے سرپرست کے سوا کوئی نہیں تھا۔'' چودھری فتح داد مر گیا ہے نا۔'' (ص ۱۲۹) دیکھا جائے تو تیسرے حصے کا آخر، حکایت یے thematic سطح کی irony سے الگ ہو کر حقیقت کی طرف بڑھتا ہے چنانچہ آخری دو پیرے میں جو drama ہے، وہ سر سے پاؤں تک بیان کی جانے والی 'تبدیلی' کا انتہائی نقطہ ہے: ''زیب النساء نے اِس زور سے اپنی چھاتی پر ہاتھ مارا کہ بچے دہل کر رہ گئے۔'' (ص ۱۲۹)

بالآخر سب سے آخری پیرے کی باری آجاتی ہے جس میں مولوی کی دونوں دُنیا سے (دینوی اور روحانی)

رُخصت ہو جانے کو، اور اِس کی ٹوٹ پھوٹ ایک لحاظ سے اِس کی ذہنی حالت کے اختلال سے ظاہر کی گئی ہے۔'' اور پھر ایک دم جیسے کسی نے مولوی اُبل کو.....دبوچ لیا ہے۔'' (ص ۱۳۰)

اختتام:

احمد ندیم قاسمی کی الحمد للہ نامی کہانی میں narration کی خصوصیت کے سطح پر سارا تصور، تصویر اور section جو جو عنصر نمایاں کرتا ہے وہ irony کے سوا اور کچھ نہیں۔ حکایت ایک طرف سے irony کو، دوسری طرف سے حقیقت نگاری کے سارے stress دباؤ اور خصوصیت کو تھامے رکھتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے section بنانے سے، متکلم کی صورت حال تک ساری روایتی سطحوں پر دونوں خصوصیات کا استعمال کیا ہے۔

کتابیات

۱۔ قاسمی، احمد ندیم، سناٹا، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔

۲۔ انوار احمد، اُردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۰ء

۳۔ Kierkegaard, S., The concept of Irony, with constant reference to socrates, 1841, M. Capel, Londr, 1966.

۴۔ Vladimir Jankelevitch, L'ironie, Flammarion, 1964, Katharina, Barbe, Irony in context, John Benjamins Publishing Company.

۵۔ Alan Wilde, Amsterdam Philedelphia, 1995.

۶۔ Imagination, Horizons Assent: Modernism and Baltimore, 1982.

قلمی معاونین

ڈاکٹر تبسم کاشمیری
v-۸۵ سٹریٹ نمبر ۶، ڈی ایچ اے، لاہور۔

ڈاکٹر رشید امجد
صدرِ شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

محمد سلیمان اطہر
پی ایچ۔ڈی۔ سکالر شعبہ اُردو، بی زیڈ یو، ملتان

ڈاکٹر انوار احمد
آر آئی ڈبلیو ایل (RIWL) اوساکا یونیورسٹی، جاپان

ڈاکٹر یوسف خشک
صدرِ شعبہ اُردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور سندھ۔

محمد زبیر خالد
اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج خانیوال

ڈاکٹر روبینہ ترین
ڈین کلیہ علوم اسلامیہ والسنہ، بی زیڈ۔ یونیورسٹی، ملتان

ڈاکٹر محمد شفیق بھٹی
ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ تاریخ، بی زیڈ۔ یونیورسٹی، ملتان

ڈاکٹر شہناز اختر
اُستاد شعبہ سیاسیات، بی زیڈ۔ یونیورسٹی، ملتان

ڈاکٹر عظمیٰ فرمان فاروقی
اُستاد شعبہ اُردو، کراچی یونیورسٹی، کراچی

عاصمہ رانی
پی ایچ۔ڈی سکالر شعبہ اُردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور

ڈاکٹر شفیق احمد
اُستاد شعبہ اُردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور

اطہر فتیم
اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ ڈگری کالج، راولپنڈی۔

ڈاکٹر امتیاز بلوچ
اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ ایمرسن کالج، ملتان

را اشفاق
اُستاد شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

حماد رسول
پی ایچ۔ڈی سکالر شعبہ اُردو، بی زیڈ۔ یونیورسٹی، ملتان

محمد الرحمان
پی ایچ۔ڈی سکالر شعبہ اُردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور

ڈاکٹر آسمان بیلن اوزجان
ایسوسی ایٹ پروفیسر، انقرہ یونیورسٹی، ترکی۔

✦✦✦