جرنل آف ریسرچ (اردو)

فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک سٹڈیز

شمارہ ۱۲ | ISSN. 1726-9067 | دسمبر ۲۰۰۹ء

کیٹیگری "Y" ہائر ایجوکیشن کمیشن

شعبۂ اردو

بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

Web Site: www.bzu.edu.pk

ترتیب

۱۔ دانش وری اور دورِ حاضر ۱
ڈاکٹر قاضی افضال

۲۔ ناظم حکمت اور سامراجیت کی مخالفت ۱۱
ڈاکٹر جلال صوئیدان

۳۔ تدریس اُردو کے لیے رسم الخط کی تشکیلِ نو ۱۹
محمد سلیمان اطہر، ڈاکٹر انوار احمد

۴۔ کشور ناہید بطور خاکہ نگار ۳۵
ڈاکٹر عقیلہ بشیر

۵۔ تحقیقی مآخذات اور تنقیدِ متن کے مختلف مدارج ۴۷
ڈاکٹر روبینہ شہناز

۶۔ اقبال کی شاعری: فکری و اسلوبیاتی پس منظر ۵۷
ڈاکٹر عابد سیال

۷۔ عصمت چغتائی کی آپ بیتی میں تانیثیتی عناصر ۷۱
ڈاکٹر فرزانہ کوکب

۸۔ مشرق شناسی کی روایت اور جرمن مستشرقین ۸۱
ڈاکٹر جواز جعفری

۹۔ اکبر الٰہ آبادی کا فکر و فن ۹۳
ڈاکٹر جاوید بادشاہ

۱۰۔ استعارہ کے بنیادی مباحث- ایک تحقیقی مطالعہ ۱۰۱
ڈاکٹر مزمل حسین

۱۱۔ ن م۔ راشد کی شاعری کا آہنگ ۱۱۳
عنبرین منیر

۱۲۔ میراجی کی شاعری میں تلخیٔ دوراں کی صورت گری ۱۲۱
ڈاکٹر یاسمین سلطانہ

دانش وری اور دورِ حاضر

ڈاکٹر قاضی اِفضال*

Abstract:

This article deals with the tradition of intellectualism. It defines intellectualism and traces the land marks of this tradition. In the near history of man kind Edward Saeed, Noam Chomsky and others trial to write about the role of intellectuals in our society this article discusses this tradition.

دانشوری، مشاہدہ یا خبر کے ذخیرہ کوفکر کے ایک نظام میں منقلب کرنے کی ذہنی صلاحیت کا نام ہے یعنی دانشوری، ذہن کے تحرک کی ایک صفت ہے۔ جس میں ایک فعال ذہن اطلاع/خبر اور مشاہدہ کے ذخیرہ کی ازسرنو تنظیم کرتا ہے اور اس عمل کے دوران مشاہدے یا اطلاعات کی تجرید کے ذریعہ ایک فکری نظام مرتب کرتا ہے، جسے ہمارے علماءِ علم یا بصیرت کہتے ہیں۔ دانشوری کی اِس تعریف میں بعض باتیں بالکل صاف ہیں:

مثلاً یہ کہ دانشوری، خبر، اطلاع اور مشاہدہ کے وافر ذخیرے کے بغیر بقول شمس الرحمٰن فاروقی ''لال بھجکڑ'' کی قیاس آرائی رہ جاتی ہے؛ اپنی اطلاع یا مشاہدات کی درجہ بندی کرنا تقابل وتجزیے کے ذریعہ انھیں ایک نظام کے تحت مرتب کرنا اور پھر ان تجزیوں سے نتائج برآمد کرنے کی پہلی شرط یہ ہے کہ معتبر یا تجزیہ نگار کے پاس خبروں، اطلاعات اور مشاہدات کا وافر ذخیرہ ہو۔

فرد کا فعال ذہن دانشوری کی دوسری لازمی شرط ہے کہ اِس کے بغیر خبر محض کی علم میں تقلیب ممکن ہی نہیں۔ ایک بیدار و فعال ذہن شخص خبروں کے اِس ذخیرے کو جسے ہمارے نیر مسعود صاحب نے کوڑا گھر کی مثال کہا ہے، تجزیے کے ذریعہ رد وقبول کے مشکل اور پیچیدہ مدارج سے گزارتا ہے۔ یہاں تک کہ سوال کرنے اور ایک معیار کے حوالے سے قبول یا رد کرنے کی ذہنی صلاحیت خبر، مشاہدے کے بنیادی اجزاء کو ایک منضبط نظام میں منقلب کر لیتی

---

* اُستاد شعبہ اُردو، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ (انڈیا)

ہے۔ یہ منضبط نظام، علم کی پہلی بنیادی شرط ہے۔ اس لیے محض اطلاع یا خبر کو علم کہنے والے انسانی ذہن کی اِس بنیادی فضیلت سے یا تو ناواقف ہیں، یا وہ اس صلاحیت کو نظر انداز کر کے انسان کو اِس مرتبے سے محروم رکھنا چاہتے ہیں جہاں سوال کرنے کی صلاحیت یا ردو قبول کا انفرادی/فکری معیار قدرِ اعلیٰ کی حیثیت رکھتا ہے۔

تیسری بات یہ کہ دانشوری شدید تجربی (Empirical) بنیادوں کے باوجود، فکر کے انضباط کی تعقلی اس لیے تجریدی جہت رکھتی ہے یعنی دانش کے فکری نظام کے لیے 'مادی' حسی یا تجربی بنیادیں لازمی ہیں مگر کافی نہیں۔ اس تجربے یا خبر کی تعقل کی مدد سے تجرید ہی اسے فکری نظام میں منقلب کر سکتی ہے اور آخری بات یہ کہ دانشوری، نئے نظریات تشکیل دینے سے مخصوص نہیں بلکہ اِن امکانات کے وقوف سے عبارت ہے، جو اُصول یا نظریات کی تشکیل کو ممکن بناتے ہیں یا اِن کے لیے ایک ذہنی عرصہ (Space) قائم کرتے ہیں اس لیے وہ لوگ بھی دانشوروں کے حلقے میں شامل ہونگے جو اگرچہ کسی نظری عرصہ (theoretical space) کے خالق نہیں مگر ردو قبول کا ایک فکری معیار رکھتے ہیں۔

دانشوری، انسان کا امتیاز بھی ہے اور اس کی ضرورت بھی کہ اتنی وسیع اور لامحدود کائنات پر حاوی ہونا، افراد کی جسمانی یا مادی قوتوں کے لیے ممکن ہی نہیں تو انسان اپنی ذہنی صلاحیت کی مدد سے وہ وسائل دریافت کرنا ہے جنکے ذریعہ وہ اِس کائنات کو اپنی گرفت میں لے سکے۔ Earnest cassirer کے نزدیک Signifiers کا علامتی نظام وہ ابتدائی ذہنی وسیلہ ہے جس کے ذریعہ آدمی نے کائنات کو سمجھنا، مرتب کرنا اور اس پر حاوی ہونا سیکھا:

> ''اب انسان صرف ایک مادّی دُنیا میں نہیں، بلکہ ایک علامتی کائنات میں رہتا ہے۔ زبان، متھ، فن اور مذہب، اِس (علامتی) کائنات کے جُز ہیں۔ یہ وہ متنوع تار ہیں جو انسانی تجربات کا پیچیدہ، علامتی جال بنتے ہیں انسانی فکر اور تجربے میں ارتقاء اِس جال کی مزید تنقیہہ و تخلیص کرتا اور اسے مزید مضبوط بناتا ہے۔''[۱]

ابتداً اِس علامتی نظام کی اساس، ابن آدم کی جبلت (Instinct) وجدان (INtution) اور تخیل (Imagination) پر تھی لیکن ذہنی صلاحیت کے فروغ کے ساتھ علامتی نظام میں تشابہہ کا تصور قائم ہوا۔ دُنیا کی ہر شے تشابہ کے مختلف وسیلوں قربت (Convenientionn) نقل (Acumultation) تمثیل (Allegory) اور تناسب یا ہمدردی (Sympathy)[۲] کے ذریعہ ایک دوسرے سے مربوط نظر آنے لگیں۔ کائنات کی تمام ذی روح اور غیر ذی روح اشیاء کو تشابہہ کی ان تمام شکلوں کے ذریعہ اِس طرح منضبط کرنا ممکن ہوا کہ ارتباط کے محدود نظام سے لامحدود کو گرفت میں لایا جائے۔ اپنے اپنے طریقے سے درجہ بندی اور تنظیم کا یہ کام ریاضی اور اسامیات/

اصنافیات(Taxonomy) کرتے رہے ہیں یہی کام (Genesis) آغاز وارتقا کے تصور سے بھی لیا گیا ہے۔ ڈارون کی Origin of Species سے اب ہر معقول پڑھا لکھا شخص واقف ہے، جس نے تشابہ کے اِس طریقے سے کائنات کے ہر ذی حیات کو ایک نظام میں باندھ دیا تھا صرف سات نشانیاں ہیں جو پوری کائنات کو ذی روح اور غیر ذی رُوح میں منقسم کرتی ہیں اور ذی حیات میں بھی صرف ایک ریڑھ کی ہڈی بے شمار مخلوق کو شمار میں لے آتی ہے لیکن درجہ بندی اور ربط وانضباط کا یہ شعورانسانی ذہن کے ارتقا میں بہت بعد کی منزل ہے۔ ابتدا تو نشانیوں یا بقول فوکو Signatures کے درمیان تشابہہ اور اس کے ذریعہ ربط کے خیال سے ہوئی۔

ربط وانضباط کی تاریخ اس گفتگو کا موضوع نہیں کہنا یہ ہے کہ نشانیوں کے درمیان تشابہہ کی اِس بنیاد سے نمائندگی کا تصور برآمد ہوا وہ اس طرح کہ شے کی خلقی / مادی صفات کو نشان (Sign) تصور کرنے کے بجائے اِس شے سے مختلف نوع کا Signifier مقرر کیا گیا یعنی شے اور اس کے نشان (Sign) کے درمیان فاصلہ قائم ہوا مثلاً مادی/حسی اشیا کے لئے صوت کا Signifier! مزید یہ کہ نمائندگی چونکہ نشانیوں (Signs) کی بنیاد پر ہی ممکن ہے اس لیے ان نشانیوں کے اپنے مدلول (Signified) سے تعلق کی نوعیت تعبیر وتشریح کا تقاضا کرتی ہے اور تعبیر (Interpretation) لامحدود ہے اس لیے کہ تعبیر کے لیے نقطہ نظر اور اس کی مناسبت سے وسائل لامحدود ہیں۔ تعبیر کی اسی صفت کے سبب ایک ہی موضوع یا مدلول کو ایک سے زیادہ شعبہ ہائے علم کے Signifiers کے ذریعہ بیان کرنا ممکن ہے چنانچہ معاشرہ یا تہذیب کے مظاہر کو تجربی علوم کی نشانیوں کے ذریعہ بھی بیان کیا گیا ہے اور معاشرتی علوم کے ان شعبوں کے حوالے سے بھی، جن کی اساس تجربی نہیں۔

مشاہدہ، خبر(news) کی نظم وترتیب کے انھیں وسائل سے دانشوری نے فروغ پایا کہ دانشوری کی تاریخ حقائق کی دریافت کے بجائے فکر کی تنظیم کے نئے وسائل کی تلاش سے مرتب ہوتی ہے۔

دانشوری کی تعریف، مسائل اور طریقہ کار کے اِس مختصر تعارف کے بعد کہنے کی بات یہ ہے کہ ہماری ساری جستجو اور تجزیے کا بنیادی موضوع انسان ہے Earnest Cassirer کے الفاظ ہیں:

> ''اِنسان اعلانیہ طور پر وہ مخلوق ہے جو مسلسل اپنی تلاش میں ہے......ایک مخلوق جو اپنے وجود کے ہر لمحے میں لازماً اپنے وجود کی شرائط کی جانچ پرکھ کرتا ہے اور اسے گہری تنقیدی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس جانچ پرکھ اور زندگی کی طرف اس تنقیدی رویے سے انسانی زندگی کی اصل قدر و قیمت عبارت ہے۔'' (۳)

تو گویا ہماری ساری دانشوری، ساری جستجو کا مقصد اپنے آپ کو دریافت کرنا ہے۔ اب چونکہ انسان

موضوع بھی ہے اور اس کا مفکر اور تجزیہ نگار بھی۔ بقول غالب شاہد بھی اور اپنا مشہود بھی، منظر بھی اور ناظر بھی اس لیے اس کے ہر قول و فعل میں ایک خود انعکاسیت (self-reflexivity) لازماً موجود ہوتی ہے؛ اس کے افکار اس کی تہذیب و معاشرت سب اس کی ذات و صفات کا آئینہ ہیں۔ اس کی ساری فکری، علمی جستجو یا تو اپنی ذات کی دریافت یا پھر اس کی تشکیل سے عبارت ہے۔ ذات کی جستجو سے برآمد ہونے والے نتائج کی یہ دو جہتیں...... دریافت یا تشکیل ......ایک دوسرے سے بالکل متضاد سمتوں میں سفر کرتی ہیں۔ اس لیے یہاں سے دانشوری کی منہاج دو متضاد سمتوں میں بٹ جاتی ہے۔ دریافت، کا تصور اِس صورت میں قائم ہوگا، جب ہم انسان کو خلقی طور پر چند بنیادی اوصاف سے متصف مان لیں۔ یہ مؤقف افلاطون (Plato) کا ہے E. Cassirer نے افلاطون کا یہ قول نقل کیا ہے:

> ''انسانی فطرت افلاطون کے مطابق 'ایک مشکل متن کی طرح ہے جس کے معنی کے رمز کو فلسفہ کھولتا اور قابل فہم بناتا ہے' لیکن ہمارے ذاتی تجربے میں ہے کہ یہ متن اتنے خفیف حروف میں لکھا ہوا ہے کہ اسے پڑھنا ناممکن ہے۔''(۴)

گویا انسانی فطرت ایک متن ہے، جس کے رمز کو کھولنا یا دریافت کرنا فلسفے کا کام ہے۔ Cassirer اِس استعارہ سے اختلاف نہیں کرتا صرف یہ اضافہ کرتا ہے کہ یہ متن اتنے باریک حروف میں لکھا ہوا ہے کہ اسے روشن کرنا بہت مشکل ہے۔

اب یہ سوال ذرا اونچی آواز میں اُٹھایا جا رہا ہے کہ کیا انسان کی کوئی فطرت بھی ہوتی ہے؟ اور اس سے بھی پہلے خود فطرت (nature) کیا ہے؟ اور اِس کی صفات کیا ہیں؟ اور اگر کوئی 'فطرت' (nature) ہے تو انسان اور دوسری ذی رُوح یا غیر ذی رُوح کی فطرت کے درمیان اشتراک و اختلاف کی نوعیت کیا ہے؟ کیا چوپائے یا پیڑ کا بڑا ہونا، انسانی فکر کی تجرید اور جذبے کی نزہت کے فروغ سے کوئی ربط رکھتا ہے؟ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں یعنی اِس زمانے میں جب E.Cassirer نے An Essay on Man اور Susan K. Langer نے Philosoph in a New Key شائع کیا Ortega-e-Gasset نے اپنا موقف قدرے جارحانہ طریقے سے پیش کیا:

> ''............ کہ انسان کوئی بے جان شے نہیں ہے کہ انسان کی کوئی فطرت نہیں ہوتی............ حیاتِ انسانی............ کوئی شے نہیں کہ اِس کی کوئی فطرت نہیں، اس لیے ہمیں اپنے ذہن کو ان اصطلاحات، گوشواروں اور تصورات کے حوالے سے سمجھنے کے لیے تیار کرنا چاہیے، جو بنیادی طور پر ان تصورات سے مختلف ہوں، جو مادہ یا شے کی فطرت پر روشنی ڈالتے

ہیں............

اور پھر وہ یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ

''آدمی کی کوئی فطرت نہیں ہوتی، اس کی تاریخ ہوتی ہے۔''(۵)

انسانی فطرت کے متعلق Gasset کے مشاہدہ کے بہت دور رس نتائج برآمد ہوتے ہیں، ان پر ابھی گفتگو ہونی ہے لیکن اس کا نکالا ہوا یہ نتیجہ کہ 'آدمی کی فطرت نہیں تاریخ ہوتی ہے' اب ہمارے لیے قابل قبول نہیں رہا بلکہ عہد حاضر میں دانشوری کی ابتدا ہی تاریخ یا توارث (enesis) کے اِس تصور سے اختلاف و انحراف سے ہوتی ہے۔ Levi Strauss کی بشریاتی ساختیات (Structural Anthropology) کے طریقے میں پوراز ور ہی اس طریقے پر ہے کہ اب تحقیق کا موضوع تاریخ یا توارث نہیں بلکہ ساخت یا وضع ہوگی یعنی دانش حاضر کا مسئلہ 'ہونے کی تاریخ' (be-coming) کا نہیں بلکہ (being) طرزِ وجود ہے۔

اِس بحث کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ اپنے کو جاننے کی خواہش، انسان کی اپنی فکری صلاحیت کے عرفان کا نتیجہ ہے۔ آواز پیدا کرنے، بولنے یا اشارہ کرنے کی صلاحیت، ذی حیات کی صفت ہے لیکن لسانی اظہار میں انسانوں کے امتیاز کا ذکر کرتے ہوئے Cassirer نے سقراط کی apology کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> ''ہم سقراط کی فکر کے خلاصے کے طور پر کہہ سکتے ہیں کہ اِس کے نزدیک انسان کی تعریف یہ ہے کہ جب اِس سے کوئی تعقلی سوال پوچھا جاتا ہے تو وہ اس کا تعقلی جواب دیتا ہے۔ اس کا علم اور اس کا اخلاق، دونوں اسی دائرے میں سمجھے جاسکتے ہیں۔''(۶)

زبان کی اِس تخصیص کے حوالے سے Cassirer یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ:

> ''انسانوں اور حیوانوں کے درمیان اصل فرق 'قضیاتی زبان' اور 'جذبے کی زبان' کا ہے۔''(۷)

یہی فکری زبان ہمیں اپنے طرزِ وجود کا تجزیہ کرنے کے اہل بناتی ہے اور یہی ہماری اپنی ذات کو منضبط کرنے کا وسیلہ ہے مگر یہ بحث اس سے آگے جاتی ہے۔ زبان نشانات کا ایک خود مکتفی نظام ہے۔ اس لیے تشابہہ کی بنیاد پر اشیاء کے علامتی ربط کی جگہ، زبان نمائندگی کے تصور پر قائم ہے اور نمائندگی (Re-presentation) میں دال اور مدلول کا ربط روایتی / پنچایتی اس لیے فطری کا خلقی کے بجائے arbitrary ہوگا۔ اپنے اسی من مانے پن (arbitrariness) کے سبب دال (signifier) کی تعبیریں اِس کا signified متعین کریں گی۔ اس لیے اب بالکل واضح الفاظ میں کہا جارہا ہے کہ انسان کی کوئی خلقی / ازلی فطرت نہیں اور نہ دانشوری کا کام اس کو دریافت کرنا

ہے انسان signifiers کی تعبیروں کے ذریعہ مرتب کی گئی ایک تشکیل ہے، جو عہد بہ عہد تعبیروں کی توسیع یا ان میں ترمیم وتبدیلی کے ذریعہ از سرِ نو صورت پکڑتی ہے۔

یہی موقف دانش حاضر کی کلید ہے اور ہم یہاں تک ایک طویل سفر کے بعد پہنچے ہیں۔ انسان کو سمجھنے اور بیان کرنے کی پہلی کوشش مثالیت پسندوں نے کی۔ جہاں انسانی وجود مافوق کی نقل اور اس کا تابع تھا۔ دوسری کوشش رومان پسندوں کی ہے جہاں انسان اور فطرت یا مافوق بالکل ایک سطح پر باہم مربط اور مساوی الحیثیت تصور کیے گئے۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد سائنس اور اس کے نتیجہ میں تجربی اور تعقلی فکر کے فروغ نے مافوق پر انسان کی فوقیت کے تصور کو مستحکم کیا۔

اسی طرح مختلف علوم نے انسان کی تعریف مقرر کرنے اور اس کے اوصاف کی نشاندہی کے نئے وسائل فراہم کیے علم الحیوان (biology) نے آدمی کے مادی وجود، نفسیات نے اس کے لاشعوری وجود اور معاشیات نے آدمی کے معاشرتی وجود کی منضبط تعبیریں کیں اور اب جب زبان کے متعلق نئے مشاہدات نے تاریخ پر ساخت اور مدلول (signified) پر دال (signifier) کے مطالعہ کو ترجیح دی ہے، انسان اور اس کی تہذیب کے متعلق ہماری بصیرت میں بعض بہت بنیادی تبدیلیاں ہوئی ہیں simon daring کی زبانی ہمارے زمانے کی بدلتی ہوئی epistemie کے متعلق مشل فوکو کا مشاہدہ سنیے:

> ''معاشرتی علوم کا ارتقا مثالی نمونوں کی ایک ترتیب (sequence) سے ہوا ہے۔ فوکو کہتا ہے کہ ابتدا اِن پر حیوانیاتی (biological) نمونہ غالب تھا۔ اس طرح کہ معاشرہ کو پہلے ایک نامیاتی وحدت تصور کیا گیا جس کی ترتیب میں توازن اور استوار معیار کی طرف رجحان سے ہوئی اور دوسرے یہ کہ انسانی عمل کو ایک وحدت کی حدود میں ایک تفاعل (function) تصور کیا گیا۔ اس مثالی حیوانیاتی نمونے نے معاشیاتی نمونے کے لیے جگہ خالی کی جس کے مطابق معاشرہ ان قوانین سے منضبط (restrained) کشمکش اور تصادم کی مثال تھا جو اِس آویزش کا زائدہ اور اس کی تحدید کا پابند تھا' اور ابھی حال میں زبان نے وہ مثالی نمونہ (model) فراہم کیا ہے جس میں انسانی برتاؤ (behavior) خود نشانیاتی / معنیاتی تھا............ جسے تہذیبی' نظام' نے تشکیل دیا تھا، جس کا مقصد سماجیاتی تفریق اور اس طرح بامعنی عمل قائم کرنا تھا۔'' (۸)

زبان کے paradigm نے ہماری دانش پر امکان کے جو نئے جہات کھول دیے ہیں، ان کا احاطہ اس

مختصر گفتگو میں ممکن نہیں، لیکن ایک امکان کا ذکر ضروری ہے جس کی طرف فوکو نے اشارہ کیا ہے کہ زبان کے نظام کے تصور نے ہماری دانشوری میں امکان، اتصال (combination) اور تجزیے کے تصور کو متعارف کرایا۔ یہ بات آپ فوکو کی زبان سے نئے ....Sign System کے مضمرات بیان کرتے ہوئے۔ فوکو لکھتا ہیں:

''اسی نظام نے دانش (knowledge) میں امکان، تجزیے اور اتصال کا تصور متعارف کرایا اور نظام کے من مانی پن کا جواز فراہم کیا............نشانات کے نظام نے ہی تمام علوم کو زبان سے مربوط کیا اور ایک مصنوعی علامات کے نظام اور منطقی نوعیت کے تفاعل (operation) کو تمام زبانوں کے متبادل کی طرح قائم کرنے کی کوشش کی۔''(۹)

دال سے مدلول کا ربط من مانا ہے یعنی کسی اُصول پر قائم نہیں اس لیے لازماً تعبیر کا محتاج ہے اور تعبیر ہمیشہ امکان کے نئے باب کھولتی ہے۔ مزید یہ کہ تعبیر زبان کے ترسیلی کردار کے بجائے اس کی معنی خیزی کی قوت کو نمایاں کرتی ہے یعنی تعبیر پہلے سے موجود مواد کی دریافت سے زیادہ لسانی / نشانیاتی نظام میں اجزاء کے باہم ارتباط سے نمو کرنے والی معنی خیزی کی صفت پر ہی قائم ہوتی ہے۔ زبان کے اسی مزاج / تفاعل کے سبب یہ نتیجہ نکالا جا رہا ہے کہ آدمی کی تعریف اور اس کی تہذیب کا جو بھی نظام ہے اس میں نہ تو کچھ ازلی ہے نہ آفاقی اور نہ فطری۔ یہ سب کچھ ایک تعبیر (construct) ایک تشکیل/تنظیم ہے جسے زبان کی معنی خیزی نے قائم کیا۔

زبان کی معنی خیزی اور تعبیر کے حوالے سے فوکو نے بہت بنیادی نوعیت کا کام ہے۔ جنس کی تاریخ پر اپنی کتاب میں اِس نے نظام کلام (discourse) کو جنس کی ان صفات کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے، جو اِس موضوع کے متعلق پچھلی صدیوں میں قائم ہوا یعنی اب ہم جس چیز کو 'جنس' کہتے یا سمجھتے ہیں اسے مصنّفین کی تحریروں، ڈاکٹروں کی رپورٹوں اور مشاہدات اور مصلحین کے فرمودات نے تشکیل دیا ہے۔ دیوانگی اور جرم وسزا کے متعلق اس کے موقف کی نوعیت بھی یہی ہے۔ انشوری کے متعلق اپنی کتاب The Order of Things میں اپنی تحقیق کے موضوع کا تعین کرتے ہوئے فوکو نے کتاب کے انگریزی ایڈیشن میں وضاحت کی ہے کہ اِس کا مقصد بولنے والے کے نقطہ نظر سے یا ان کے کلام کی ساخت کے حوالے سے کسی موضوع کے نظام کلام (discourse) کا مطالعہ نہیں بلکہ وہ تو ان اُصولوں کو دریافت کرنا چاہتا ہے جو وہ کسی نظام کے قیام میں فعال ہوتے ہیں اور اس کی تحقیق کا ماحصل یہ ہے:

''حیرت ہے کہ آدمی ...... جسے معصوم لوگ سقراط کے زمانے سے قدیم ترین موضوعِ تحقیق تصور کرتے ہیں......اشیاء کی تنظیم میں ایک طرح کے درز/ دراڑ (rift) سے زیادہ نہیں یا بہر حال وہ ایک نظم وترتیب (configuration) ہے، جس کے خط وخال

دانش کے میدان میں اس کو ملنے والے نئے مقام نے متعین کیے ہیں .... یہ سوچنا بہرحال راحت اور گہرے اطمینان کی بات ہے کہ انسان ایک بالکل نئی ایجاد ہے، ایک ہیئت/ ہیولا، شبہ (figure) جو ابھی دوصدی بھی پرانی نہیں۔ ہمارے علم میں ایک نئی شکن اور جیسے ہی دانش نئی ہیئت دریافت کرے گی یہ پھر جلد ہی معدوم ہوجائے گا۔"(۱۰)

ظاہر ہے اِس مشاہدہ پر تفصیلی گفتگو ہونی چاہیے جو ابھی ہماری زبان میں شروع بھی نہیں ہوئی اور جب ہوگی تو اِس تصور سے خوف آتا ہے کہ "ساحل سمندر کی ریت پر نقش' جیسے اس آدمی کے محو ہوجانے کے خیال کا ہمارے دانشوروں پر کیا اثر ہوگا؟

زبان خود کو اپنے زمانے کو اور اپنے عرصہ حیات و تہذیب کو جاننے کا تنہا وسیلہ ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے ہم اپنے ماضی کو صرف اور صرف زبان کے ذریعہ جانتے ہیں۔ ہمیں یا ہمارے زمانے کو تشکیل دیتے ہوئے زبان خود ہمارے ساتھ کیا سلوک کرتی ہے؟ ہم نے اس پر کبھی غور نہیں کیا۔ زبان ہماری دانش اور بصیرت کا وسیلہ ہی نہیں۔ ہمارے علم کی حد بھی ہے۔ یہ ہمارے لیے وہ تناظر قائم کرتی ہے جس میں کوئی واقعہ یا صورتِ حال بامعنی بنتے ہیں۔ یہ ہمارے افکار کی تشکیل اور ان کی تنظیم کرتی ہے، ہمیں شے واقعہ یا صورتِ حال کے معنی کا شعور دیتی ہے اور سب سے اہم یہ کہ اپنے اجزا کے ارتباط کے ذریعہ ہمیں امکان کے لامحدود سے مربوط کرتی ہے۔

زبان نشانات کے درمیان تشابہہ، پھر نمائندگی، ترجمانی اور تعبیر کی منزلوں سے گزر کر تشکیل کے منصب پر فائز ہے۔ اس نے ہماری دانش کے نئے علاقے اور ان کے نئے روابط قائم کیے ہیں تو کیا عجب کہ جب دانش کے نو دریافت علاقوں کی سرحدیں بدلیں تو آدمی کی وہ تعریف بھی اپنا مفہوم بدل لے جو بقول فوکو گزشتہ دوسو برس میں قائم ہوا ہے۔

اس بحث کے آخر میں کہنے کی بات یہ ہے کہ دانش حاضر، فطرت پر تہذیبی تعمیر کو تاریخ یا توارث پر ساخت/ وضع کو، معنی پر معنی خیزی کو اس لیے نمائندگی پر تعبیر یا ترجمانی کو اور زبان کے ترسیلی کردار پر اس کی تشکیلی قوت کو ترجیح دیتی ہے۔ اس کے نتیجہ میں اب انسان کے طرزِ وجود اور اس کے تہذیبی مظاہر پر ایک بالکل نیا نظام کلام (discourse) قائم ہوگیا ہے۔ اس صورت میں اب ہمارے لیے یہ ممکن نہیں رہا کہ ہم ادب کو بھی اس کی سماجی تاریخ یا نمائندگی اور ترسیل جیسے تصورات کی روشنی میں پڑھ سکیں مگر نئے نظام کلام کے مضمرات ہم پر اب تک پوری طرح واضح نہیں ہیں تو کیفیت یہ ہے کہ ہم دانشوری کی اپنی گزری ہوئی تاریخ پر حرص و حسرت اور معاصر فکر کے عجب پر حیرت کے درمیان معلق ہیں اور یہ ایک تشویش ناک صورتِ حال ہے۔

حوالہ جات

۱۔ E. Cassirer, An Essay on Man, Alexandar Pope, 1734, P, 25.

۲۔ Michel foucault, Order of Things, Edition Gallimard, 1966, P,18-23

۳۔ E. Cassirer, An Essay on Man, P, 5-6.

۴۔ Ibid, P, 53.

۵۔ Ibid, P, 171-172.

۶۔ Ibid, P, 130.

۷۔ Ibid.

۸۔ Simon During, Foncault and Literature, P, 112.

۹۔ Michel Foucault, Order of Things, P, 63.

۱۰۔ Michel Foucault, Order of Things, Abstract, P, xxiii.

☆☆☆

ناظم حکمت اور سامراجیت کی مخالفت

ڈاکٹر جلال صوئیدان*

Abstract:

Nazim Hikmet Ran, spent his whole life combating against the exploitation and disparity shown in every nook and corneer of the world. Seeing that the western imperialism was exploiting the backwardness of the east Nazim raised his protest against it. His struglle was not confined to the frontirs of Anatolia only but his reaction was extended wherever he observed this exploitation. This is why the world recognized him as an international poet.

ناظم حکمت کی پیدائش کی صد سالہ برسی کے سال ۲۰۰۲ء میں یونیسکو کی طرف سے ''سال ناظم حکمت'' کا اعلان کیا گیا تو دنیا بھر کے ارادیت پسندوں (activists) نے ترکوں کے بین الاقوامی سطح کے اہم شاعر کی یاد کو تازہ کیا۔ اس عالمی شہرت کے حامل شاعر کی مقبولیت یقیناً اس کی انسان دوستی اور عالمی سچ کے سبب ہی ہے۔

اس کے سیاسی افکار کی وجہ سے خود اس کی اپنی حکومت کی طرف سے اسے 'غدارِ وطن'' قرار دے کر دیس بدر کر دیا گیا حالانکہ اس نے عالمی افکار و واقعات کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا اور دُنیا میں جہاں کہیں بھی ظلم یا استحصال ہوا یا آزادی کی جنگ لڑی گئی وہ اپنے قلم کے ساتھ اس جہاد میں شامل رہا۔ اپنے ملک میں نوبت یہاں تک پہنچی کہ جاسوسی اداروں نے اس کی زندگی اجیرن بنا دی اور وہ اپنے ملک سے جدا ہونے پر مجبور کر دیا گیا۔ ملک سے نکالنے کے لیے اسے وطن کا باغی اور معتوب قرار دیا گیا۔ ناظم کے ایک متخصص ندیم گرسل کا یہ بیان ظاہر کرتا ہے کہ ناظم کے ساتھ کتنی بڑی ناانصافی کی گئی:

> ''ناظم کے چاہنے والے ہوں یا اس پر تنقید کرنے والے حتیٰ کہ اس کو بے خطا قیدو بند کی صعوبتوں میں ڈالنے والے بھی اس کو ترکی زبان کے عظیم ترین شعراء میں شمار کرنے

---

* صدر شعبہ اُردو، ڈی، ٹی، سی، ایف، انقرہ یونیورسٹی، ترکی۔

میں ہم خیال ہیں۔''(۱)

اس مضمون میں ناظم حکمت کی داستان حیات کو دہرانے کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ اس سے پہلے اس موضوع پر ضروری معلومات مہیا کی جا چکی ہیں۔ (۲) ناظم حکمت نے دورِ شباب ہی سے شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ ان کے ابتدائی کلام میں عثمانی سلطنت کے عمومی تنزل، جنگوں میں پسپائی اور وطن پر قبضہ جمانے والوں کے سبب سے اُبھرنے والے قومی جذبات نے اہم جگہ پائی۔ (۳) ناظم کی ابتدائی نظموں میں قومی جذبات نے وقت کے ساتھ ساتھ مغربی توسیع پسندی کی مخالفت کی شکل اختیار کر لی اور ۱۹۲۲-۱۹۲۲ء کے دوران میں روس میں اقتصادیات اور سماجیات کے شعبے میں تعلیم پانے کے سبب روسی انقلاب کو زیادہ قریب سے مشاہدہ کرنے کا موقع ملا۔ ناظم حکمت کی شاعری اور دیگر کتابوں کا تجزیہ کیا جائے تو ان کی بنیادی خصوصیت حب الوطنی کا جذبہ اور مغربی استعمار پسندی کے خلاف بغاوت دکھائی دیتی ہے۔ (۴) ناظم حکمت کی جوانی کے ماہ وسال اناطولیہ پر مغربیوں کی یلغار کا زمانہ ہے۔ ایک طرف تو اناطولیہ پر اہل مغرب کے حملے اور دوسری طرف بیشتر ایشیائی اور افریقی اقوام کو استعماریت کے تحت لانے کے سبب مغربیوں کے خلاف ناظم کی نظموں میں شدید غم وغصہ کا اظہار ملتا ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد اہل مغرب کی طرف سے وطن پر حملے اور نتیجتاً اس کی قومی عظمت کی تذلیل کرنے کے موضوع کو ناظم حکمت کی شاعری میں اہم جگہ ملی۔ اس سے منسلک یہ کہ ملک کی عوام نے جس طرح اپنی آزادی اور مادرِ وطن کے تحفظ کے لیے مغربی استعمار کے خلاف جدوجہد کی اس کو بھی اکثر نظموں میں پیش کیا۔ ملکی سرزمین کے تحفظ اور اس کی ناموس اور وقار کو برقرار رکھنے کے لیے قوم کے جذبات کو اُبھارا مگر اس کے دماغ میں محض قومی شرف اور وقار کا خیال ہی جاگزین نہ تھا بلکہ اس سے بھی زیادہ اس کے پیش نظر انسانی وقار کے تحفظ کا مسئلہ درپیش تھا۔ خواہ یہ انسانی وقار دنیا کے کسی کونے میں پاؤں تلے کچلا جا رہا ہو۔ ناظم حکمت ایسی ہر حرکت کے خلاف اپنے شعروں میں آوازِ بلند کرتا ہے۔ وہ انسانوں کا آزادی اور برابری کے تحت زندگی گزارنے کا آرزومند ہے۔ ''۲۳ رسینٹ کی فوج کے متعلق''(۵) کے عنوان سے نظم میں یہ بتاتے ہیں کہ ترک فوج اس زمانے سے ظلم کے خلاف حریت کے لیے جنگ کرتی رہی کہ:

> ''............آپ کی زبان پر ابھی کچھ واضح نہ تھے مفہوم ظلم جیسے، حریت جیسے،
> بھائی چارے جیسے الفاظ کے اس نے ظلم کے خلاف جنگ کی۔ (۶)

پھر اسی نظم میں اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ تمام اقوام کے شرف اور وقار کو یکساں خیال کرنا ضروری ہے اور اقوام کی تذلیل استعمار پسندوں کو بہت مہنگی پڑتی ہے۔

خیر حیران نہ ہو:
کل یہ سودا آپ کو بہت مہنگا پڑے گا
یہ ۲۳ سینٹ کی فوج
یعنی میری مفلس، دلیر، محنتی ملت
ہر ملت کی طرح عظیم ترک ملت (۷)

ناظم حکمت کی ابتدائی شاعری میں نظر آنے والی یہ خصوصیت وقت کے ساتھ افزوں ہو کر محض اناطولیہ کی سرزمین میں نہیں بلکہ ساری دُنیا کی سرزمینوں میں امپریلزم کے خلاف احتجاج کی آواز بن گئی۔ جس طرح ن م راشد نے ''ایران میں اجنبی'' اور اپنے دوسرے مجموعوں میں مشرقی اقوام کو مغربی استعماریت کے خلاف خبردار کیا اسی طرح ناظم نے بھی ترک قوم پر حملے اور قومی جنگِ آزادی سے حاصل کردہ تجربات کو اسیری کے پنجے میں گرفتار اقوام تک پہنچانے کو اپنا فرض جانا۔ یہ صورتِ حال اس کی شاعری کو قومی یا ملی حدود سے نکال کر بین الاقوامی سطح کی بلندتر شاعری کے زمرے میں لا بٹھاتی ہے۔ ناظم حکمت کی مغربی نفوذ کے خلاف لکھی گئی نظموں میں دُنیا میں جہاں کہیں بھی کسی خطرے کا احساس ہوا، ان کا موضوع بن گیا۔ جب اٹلی نے مصر پر قبضہ کیا تو ناظم نے اپنی نظم ''استقلال'' میں مصری بھائیوں کو جگایا اور اپنی قومی جنگ کو مثال کے طور پر پیش کیا۔ ''ہم نے ان کو سمندر میں دھکیل دیا'' کہتے ہوئے انہیں جوش دلاتے ہیں کہ وہ بھی ایسا کر سکتے ہیں:

یہ زرہ پوش جنگی جہاز، یہ لشکر؛ میں خوب جانتا ہوں
میرے بھی دریاؤں میں داخل ہوئے تھے
میری سبھی سرزمین میں گھس آئے تھے رات کے وقت
میرے بھی خون کے پیاسے تھے
چرانا چاہتے تھے میری آنکھوں کی روشنی
میرے ہاتھوں کے ہنر
ہم نے ان کو دریاؤں میں دفن کر دیا
۱۹۲۲ء کے برسوں میں......
میرے مصری بھائی!
ہمارے گیت بھائی ہیں،

ہمارے نام بھائی ہیں
ہماری ناداریاں بھائی ہیں
ہماری تھکاوٹیں بھائی ہیں
ہمارے شہروں میں حسین، عظیم، جاندار جو کچھ ہیں
انسان، شاہراہیں، چنار
سب تیرے ساتھ ہی تیرے جنگ میں
میری بستیوں میں کلامِ قدیم پڑھا جاتا ہے تیری زبان میں
تیری فتح کے لیے............
مصری بھائی، میں جانتا ہوں، میں جانتا ہوں
استقلال کوئی بس نہیں کہ ایک سے رہ گئے تو دوسری پر چڑھ گئے!
استقلال ہماری محبوبہ کی طرح ہے
ایک دفعہ دھوکا کھایا تو لوٹ کر پھر نہیں آئی
مصری بھائی! تیری نہر میں ملا ہے تیرا لہو
انسان کا وطن دوگنا اپنا ہو جاتا ہے
جب اپنی مٹی میں، اپنے پانیوں میں اس کا لہو ملتا ہے
اس ملت کو جیتا نہیں سمجھنا چاہیے
جو اپنے وطن کے لیے مرنا نہ جانتی ہو......(۸) (نومبر ۱۹۵۶ء)

ناظم حکمت مغربی استعماریت پر تنقیدی نظموں میں مختلف کہانیاں بھی بیان کرتے ہیں۔ چین اور ہندوستان کی کہانی میں دنیا کو اپنے شکنجے میں لینے کی کوشش کرتی استعماریت کی پیرس سے چین تک اپنی لمبی باہیں پھیلا کر اور منظّم طریقے سے اپنا دباؤ ڈالتی دکھائی دیتی ہے۔ ۱۹۳۰ء میں ''۱+۱=ایک'' کے عنوان سے شائع ہونے والے مجموعے کی پہلی نظم کا عنوان ناظم کے استعماریت پر اظہارِ خیال کا خلاصہ ہے:

ازمیر سے بحیرہ روم غرق شدہ اور بہت جلد
بمبئی سے بحر ہند میں غرق کی جانے والی امپریلزم کی مشرق تک پھیلی ہوئی
دیوار کے بارے میں لکھی جا چکی ہے

......اِس دیوار کی بنیاد کا پہلا پتھر
امپریلزم کے پہلے قدم سے آ رہا ہے
اس دیوار کی بنیاد میں
ہمارے لوگوں کی ایفل جیسی ہڈیاں اونچی ہو رہی ہیں
اس دیوار کا ایک سرا لکڑی کے ہل والے زرد چین میں
دوسرا سرا فولادی، بجلی والے نیویارک میں ہے
......اِس دیوار کے پتھروں کو چاٹتے ہوئے
کالی قمیض والا مسولینی اپنی باری کا انتظار کر رہا ہے
اٹلی کا لمبا بوٹ خون میں تیر رہا ہے
وہ دیوار دوسرے بالقان کی مانند بلند ہو رہی ہے بالقان میں
وہ دیوار، وہ دیوار، وہ دیوار
اس دیوار کے سائے میں ہمارے لوگوں پر گولیاں چل رہی ہیں (۹)

۱۹۳۲ء میں چھپنے والی ''بینر جی نے خودکو کیوں مارا؟'' نامی مجموعے میں استعماری قوتوں کی مکاریوں اور مشرقی اقوام پر ڈھائے گئے ظلم، پولیس اور مقامی لوگوں میں سے بعض سانجھیوں کی طرف سے عوام کو بیچنے کی کہانی بیان کی ہے۔ منظوم کہانی کی ہیئت میں لکھی گئی اس نظم میں یہ بتایا جاتا ہے کہ انگریزوں کے خلاف لڑنے والے گروہ کے ایک ممبر بینر جی پر جھوٹا الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ انگریزوں کا جاسوس ہے۔ دوستوں نے بھی اس افترا پر یقین کر لیا بینر جی اس کو برداشت نہ کر سکے اور اپنے آپ کو مارنے کا ارادہ کر لیا۔ شاعر اس کو باز رکھنے کے لیے کلکتہ تک گیا مگر کامیاب نہ ہو سکا۔

''ایک ہندوستانی کی زبان سے'' کے عنوان سے نظم میں یہ بتایا ہے کہ انگریزی استعمار سے بچنے کے لیے نبرد آزما ایک ہندوستانی اسی طرح کے تجربے سے گزرے ہوئے دوستوں سے مدد کا طلب گار ہے۔

مشرق سے آ رہا ہوں
مشرق کی صدائے بغاوت بلند کرتے ہوئے آ رہا ہوں
شمالی ہواؤں کے دوش پر سفر کرتے ہوئے طے کی ہیں
ایشیا کی راہیں، پہنچا ہوں تیرے پاس!

بڑھا دو بازو، بغل گیر ہو جاؤ مجھ سے
مشرق سے آرہا ہوں
مشرق کی صدائے بغاوت بلند کرتے ہوئے آرہا ہوں
مشرق کا ہوں؛ بغاوت کا حق رکھتا ہوں (۱۰)

''داستان قوائے ملی'' میں ترکوں کی جنگ آزادی کی ایک طویل داستان بیان کی گئی ہے۔ اس داستان میں یہ بتایا گیا ہے کہ حملہ آور قوتوں کے مقابل قومی دفاع کے لیے کتنی عظیم قربانی دے گئیں۔ اس کے علاوہ ملکی اور عالمی سطح پر اپنے مفادات کے لیے ضمیر فروشی کرنے والے غداروں سے بحث کی گئی ہیاور یہ بھی کہا گیا ہے کہ اس قسم کے غدار ہر معاشرے میں موجود ہوتے ہیں لیکن بہر حال ان سے یقیناً حساب لیا جائے گا۔

ہم نے آگ اور غداری دیکھی
اور خونی بینکروں کے بازار میں ملک کو جرمنوں کے ہاتھوں بیچنے والے
آرام سے مردوں کے اوپر سونے والے
اپنی جانیں اور اپنے سروں کو عوام کے غضب سے بچانے کے لیے
رات کی تاریکیوں میں بھاگ گئے
زخمی، خستہ اور بدحال تھی ملت
خونخوار ترین دُول سے نبرد آزما تھی مگر
نبرد آزما تھی، غلام نہ بننے کی خاطر دوگنہ
دوگونہ نہ لٹنے کی خاطر
......اور زمیندار دشمنوں سے جا ملے
اور گاؤں، بھیڑوں، بکریوں کو ہانکتے لے جاتے ہوئے
دلہنوں کی عزت سے کھیلتے ہوئے
بچوں کو قتل کرتے، استقلال کو تباہ کرتے ہوئے دشمن کو دیکھا تو لوگوں نے
ہاتھ میں ٹکوا، تفنگ اور بندوق پکڑ کر پہاڑ کی طرف نکل گئے
اور برفشار کی مانند بھر گئے لڑاکو گروہ
اور ہمارے ساتھ آملے تیونس اور ہند کے غلام (۱۱)

اصل میں ''داستان قوائے ملی''، محض جنگ حریت کو بیان کرنے والی کوئی داستان نہیں بلکہ بیک وقت حقیقتوں کا تاریخی احوال بھی ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ استعماری قوتوں نے کس طرح کہیں تو ڈراما رچا کر اور کہیں ظلم و ستم ڈھا کر اقوام عالم کو اپنے شکنجے میں کس لیا۔ پھر یہ ان کی زیادتیوں اور ظلم و ستم اور قوتوں کو غلام بنانے کے رویوں کی کہانی بھی ہے۔

ناظم حکمت نے نہ صرف ایشیا میں مغربی استعمار ہی کو موضوع بنایا بلکہ افریقہ کی صورتِ حال کا بھی قریب سے مطالعہ کیا۔ ۱۹۳۵ء میں چھپنے والی کتاب ''طرانتا بابو کے نام خطوط'' میں میسولینی کے دور میں فنون کی تعلیم پانے کے لیے حبشستان سے روم میں آنے والے ایک نوجوان کے اپنی بیوی طرانتا بابو کے نام لکھے گئے خطوط ہیں۔ ان خطوط میں مغربی استعماریت کے علاوہ اس دور میں پھیلنے والی فاشزم کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ اس مجموعے میں ناظم حکمت کے سیاسی اور نظریاتی پہلو دوسرے مجموعوں کی نسبت زیادہ واضح اور نمایاں انداز میں سامنے آتے ہیں:

افریقہ، نیوزی لینڈ کی نوآبادی؛
صبح کے چار بجے، رائفل کے بٹ نے دروازہ پیٹا
اور یہ ہے فوٹوگراف:
میرے سیاہ فام بھائی ایک زیرجامہ اور پیروں سے ننگے
گلابی مٹھیوں والے ہاتھ، گھنگھریالے بالوں والے سروں کے اوپر
دیوار کے نیچے قطار باندھے،
بالکل ہماری طرح؛
ہمارے دروازوں پر بھی رائفل کے ہٹ مارے گئے
ہمارے بھی ہاتھ اوپر اُٹھے ہوئے، پاؤں ہمارے ننگے
مگر ہم پر منحصر ہے
دیواروں کے نیچے اسیر بن کر رہنا یا نہ رہنا(۱۲)

ناظم کی حب الوطنی اور مغرب سے مخالفت اپنے ملک تک محدود نہیں بلکہ ساری دُنیا کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ جہاں کہیں مغربی استعماریت اور نوآبادیاتی نظام ہے اس کی مخالفت کے لیے وہاں ناظم حکمت موجود نظر آتا ہے۔ وہ اپنی شاعری اور عمل کے ذریعے اپنے عہد کی درندہ استعماری قوتوں کو بے نقاب کرتے رہے اور فسطائیت کی عالم گیر سازشوں کا پردہ چاک کرتے رہے۔

حوالہ جات

1. Nedim Gursel, 'Duniya Sairi, Nazim Hikmet', 2003, Istnabul, Can Yayinlari, P. 23

۲۔ راقم کا مضمون، 'غدارِ وطن' شاعر ناظم حکمت کی حب الوطنی، ۲۰۰۸ء، جرنل آف ریسرچ، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان شمارہ ۱۳، ص ۲۰۱

3. Ahmet Oktay, 'Cumhuriyet Donemi Edebiyati' 1993, Ankara, Kultur Bakangili, P. 1078.

۴۔ راقم کا مضمون، 'ناظم حکمت کی حیات وفن پر ایک نظر' مجلّہ فنون، شمارہ ۱۱۸، ص ۲۱

۵۔ شاعر اس نظم میں یہ فٹ نوٹ دیتا ہے 'پچھلے دنوں میں اخبارات میں یہ خبر آئی؛ امریکہ کے وزیرِ خارجہ مسٹر ڈلس نے یہ کہا 'اٹلانٹک پیکٹ میں سب سے سستی فوج ترکوں کی ہے۔ ایک ترک فوج پر ۲۳ سینٹ خرچ آتا ہے۔ میں نے اس مسئلے پر ایک نظم لکھی'

6. Nazim Hikmet, 'Yeni Sirler', 2002 Istnabul, P. 32

7. Ibid, P. 38

8. Ibid, P. 101-102

9. Nazim Hikmet, '835 Satir', 1995, Istanbul, Adam Yay, P. 172

10. Ibid, P. 218

11. Nazim Hikmet, 'Kuvayi Milliye' 2002, Istanbul, YKY, P. 15-16

12. Nazim Hikmet, 'Son Siirler' 2002, Istnabul, YKY, P. 113

تدریسِ اُردو کے لیے رسم الخط کی تشکیلِ نو

محمد سلیمان اطہر *
ڈاکٹر انوار احمد **

Abstract:

This article basically relates around the main points of discussion of among educationist of Pakistan, zealous to devise a blend of Naskh and Nastaleeq for as model script of Urdu language.

M. Suleman Athar has reproduced this article from his Ph.D. thesis which has been recently submitted to BZU, Multan for evaluation his guide is Dr. Anwaar Ahmad.

رسم الخط تحریری علامتوں کے اس نظام کو کہتے ہیں جس میں ہر علامت زبان کی کسی اکائی کی نمائندہ ہوتی ہے۔(۱) رسم الخط کی یہ تحریری علامتیں نہ صرف کسی زبان کے صوتیوں اور الفاظ کی نمائندگی کرتی ہیں بلکہ اُس کی ثقافت اور تہذیب وتمدن کی بھی آئینہ دار ہیں۔ گویا رسم الخط بول چال کی زبان کو علامتی روپ دیتا ہے۔ رسم الخط کی یہ علامتیں بامعنی ہوتی ہیں جو الگ الگ محلِ وقوع میں مختلف معنی کی حامل ہوتی ہیں بعض دفعہ رسم الخط کی ایک ہی علامت کو مختلف صوتی تلفظ سے ایک سے زیادہ انداز میں پڑھا جاسکتا ہے۔ ہر تلفظ اسے نئے معنی ومفہوم عطا کرتا ہے مثلاً ''میں'' دو الگ الگ تلفظ میں پڑھا جاتا ہے۔''میں'' کا پہلا تلفظ صیغہ واحد متکلّم کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ جیسے میں ایک طالب علم ہوں(i am a student) جبکہ ''میں'' کا دوسرا تلفّظ حرفِ جار کے طور پر معنی دیتا ہے جیسے جگ میں دودھ ہے(There is milk in jug)۔

ہر زبان کے رسم الخط کا اُس کی تہذیب اور مابعد الطبیعیات سے گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ ہر رسم الخط کے

---

* پی ایچ۔ڈی۔سکالر شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
** اوساکا یونیورسٹی جاپان (نگرانِ مقالہ)

با قاعدہ معنی ہیں اور وہ معنی ہی اُسے زندگی بخشتے ہیں۔[۲] زبان کے بغیر کسی رسم الخط کی کوئی ذاتی حیثیت نہیں ہوتی۔ اُردو زبان کے معروف افسانہ نگار انتظار حسین رسم الخط کی ذاتی اہمیت کو رد کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ رسم الخط اپنی جگہ کوئی چیز نہیں ہے، وہ تہذیب کا حصّہ ہوتا ہے۔ یہ تہذیب، شکلوں کے ایک سلسلے کو جنم دیتی ہے یا پہلے سے موجود شکلوں کو ایک نئی معنویت دے دیتی ہے۔[۳] اُن کے خیال میں رسم الخط کسی قوم کے اجتماعی طرزِ نظر کا ترجمان ہوتا ہے۔ اُس کی جڑیں اُن تصویروں، شکلوں اور تشبیہوں میں ہوتی ہے جن سے ایک قوم کے تخیّل کا خمیر اُٹھتا ہے اور احساسات کی شکل بنتی ہے۔[۴] دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ کسی بھی زبان کا رسم الخط اچانک پیدا نہیں ہوا بلکہ صدیوں کے سفر میں ارتقا کی کئی منزلیں طے کر کے اُس نے موجودہ صورت اختیار کی ہے۔ مختلف زبانوں کے رسم الخط کی علامتوں اور لکھنے کی سمت کا ایک جیسا ہونا ضروری نہیں ہے۔ مثلاً ہندی، سنسکرت، بنگالی، اُڑیا، گجراتی، تامل، تلگیو، آسامی، مراٹھی اور دیگر بھارتی زبانیں دیوناگری رسم الخط میں بائیں سے دائیں طرف لکھی جاتی ہیں۔ اِسی طرح انگریزی، سکاچ، آئرش، فرانسیسی، اطالوی، جرمن، ڈچ، ہسپانوی، ملائی اور دیگر یورپی زبانیں بھی رومن رسم الخط میں معمولی ترامیم کے ساتھ بائیں سے دائیں طرف ہی لکھی جاتی ہیں جبکہ اُردو، عربی، فارسی، سرائیکی، سندھی، بلوچی، براہوی، پشتو، ہندکو، پنجابی اور دیگر پاکستانی زبانیں درج بالا زبانوں کے برعکس خطِ نسخ اور خطِ نستعلیق میں ہمیشہ دائیں سے بائیں طرف لکھی جاتی ہیں۔

فی الحال پاکستان میں اُردو زبان کے مختلف جرائد و رسائل خطِ نستعلیق ہی میں شائع ہو رہے ہیں تاہم بعض ادبی اور غیر ادبی اُردو تحریروں کے علاوہ سندھی، بلوچی، براہوی، پشتو، سرائیکی اور دیگر پاکستانی زبانوں میں عام اشتہارات، اعلامیے، پمفلٹ، سیاسی اور مذہبی جرائد و رسائل اور اخبارات خطِ نسخ میں شائع ہوتے ہیں۔ حتّٰی کہ بعض پاکستانی زبانوں مثلاً پشتو اور سندھی وغیرہ کے ٹی وی چینلوں کی سکرین پر خطِ نسخ میں تحریریں دکھائی جاتی ہیں۔ اس طرح پاکستان میں اُردو اور دیگر پاکستانی زبانوں کے لیے خطِ نسخ اور خطِ نستعلیق دونوں ہی ساتھ ساتھ مستعمل ہیں۔ اُردو زبان کے مشہور و معروف محقّق اور لغت نگار شان الحق حقّی کے بقول اردو رسم الخط میں نسخ اور نستعلیق دونوں شامل ہیں کہ یہ لازمی طور پر ایک ہیں۔[۵] اس لیے پاکستان کا تعلیم یافتہ طبقہ اور طالب علم اُردو رسم الخط کی اِن دونوں الگ الگ صورتوں سے آگاہ ہیں جن میں اُردو صوتیوں کی بنیادی اشکال ایک جیسی ہیں، فرق صرف اتنا ہے کہ انھیں لکھنے کا انداز اور ظاہری بناوٹ مختلف ہے۔

اُردو لکھائی اور اُردو رسم الخط کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ بعض ایسے رسم الخط ہیں جن کی چھپائی اور ہاتھ کی لکھائی ایک جیسی نظر آتی ہے جیسے چینی، جاپانی، کوریائی، ہندی، سنسکرت اور دیوناگری رسم الخط میں لکھی جانے والی

دیگر زبانیں وغیرہ۔ان مذکورہ زبانوں کے رسم الخط کے برعکس، اُردو رسم الخط میں عام لکھائی اور کتابت کی لکھائی میں بہت زیادہ فرق ہے۔چھپی ہوئی اُردو تحریر ہاتھ سے لکھی گئی عبارت سے منفرد نظر آتی ہے۔پاکستانی طالب علموں کی اُردو لکھائی کو بہتر اور خوبصورت بنانے کا اہم دور صرف ابتدائی جماعتیں ہیں کیونکہ ان درجوں میں طالب علموں پر نصابی کتب کا بوجھ کم ہوتا ہے اور دیگر لسانی مہارتوں کے ساتھ ساتھ لکھنے کی مہارت کو بھی معقول وقت دیا جا سکتا ہے۔ابتدائی جماعتوں میں طالب علموں کی لکھائی میں خوشخطی یا بدخطی کی جو عادتیں پیدا ہو جاتی ہیں، وہ اگلے درجوں میں کم وبیش ویسی ہی رہتی ہیں اور آہستہ آہستہ پختہ ہو کر فرد کی شخصیت کا حصہ بن جاتی ہے۔عموماً بہت کم طالب علم درست اِملا کے ساتھ خوش نویس ہوتے ہیں تاہم جن بچوں کو قدرتاً یا اکتساباً خوش نویسی کی صلاحیت ودیعت ہو جاتی ہے، وہ میٹرک، اعلیٰ جماعتوں اور مقابلے کے امتحانات میں دیگر بچوں کے مقابلے میں اتنی ہی محنت سے کہیں زیادہ اچھا گریڈ حاصل کر سکتے ہیں اور عملی زندگی میں کسی ادارے یا محکمے میں نوکری کے دوران اپنے افسران اور رفقائے کار کے ہاں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔اُردو زبان کی تدریس میں لکھائی کی ضرورت و اہمیت کو سمجھنے کے لیے زبان اور رسم الخط کے باہمی تعلق کو سمجھنا ضروری ہے جسے مختلف ماہرین نے اپنے اپنے انداز میں بیان کیا ہے۔

ڈاکٹر نصیر احمد خاں زبان اور رسم الخط کے باہمی تعلق کے بارے میں کہتے ہیں کہ:

''زبان اور رسم الخط کا تعلق جسم اور لباس کا ہے۔زبان کے جسم پر اس لباس کی موزونیت کا انحصار آوازوں اور حروف کے رشتوں پر ہے۔''(۶)

ڈاکٹر شوکت سبزواری کے نقطۂ نظر سے:

''زبان روح ہے، تو رسم الخط اُس کا جسم ہے۔کسی زبان کو اُس کے رسم الخط سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔''(۷)

ڈاکٹر جمیل جالبی روزنامہ جنگ کے زیرِ اہتمام منعقدہ ایک مذاکرے میں کہتے ہیں کہ:

''زبان اور رسم الخط کا رشتہ وہی ہے جو رشتہ جسم کا روح کے ساتھ ہوتا ہے۔
رسم الخط (کسی تکیہ پر چڑھا ہوا) کوئی غلاف نہیں ہے، یا پلنگ پر بچھی ہوئی چادر کی طرح نہیں ہے جسے بار بار بدل دیا جائے۔''(۸)

ڈاکٹر جمیل جالبی ہی اِسی بات کو یوں بھی بیان کرتے ہیں:

''ہر زبان کی اپنی روح ہوتی ہے جو اس کے رسم الخط سے ظاہر ہوتی ہے۔رسم الخط کی حیثیت تکیہ کے غلاف کی سی نہیں ہے کہ جب جی چاہا بدل دیا۔رسم الخط تو ہر زندہ زبان

کے جسم کی کھال کا درجہ رکھتا ہے، جیسے ہی اس کی کھال اتاری جائے گی، جسم وجان کا رشتہ بھی منقطع ہو جائے گا۔''(۹)

مذکورہ بالا روز نامہ جنگ کے زیر اہتمام منعقدہ مذاکرے میں شریک ڈاکٹر فرمان فتح پوری کہتے ہیں کہ:

''رسم الخط ،کسی زبان کے لباس کی طرح نہیں ہوتا۔ رسم الخط جسم میں جلد کی حیثیت رکھتا ہے۔اگر آدمی کے جسم کی جلد اتار لی جائے ،تو پھر اُس کے زندہ رہنے کا کوئی امکان باقی نہیں رہتا۔''(۱۰)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری ایک اور موقع پر زبان اور رسم الخط کے مابین اٹوٹ بندھن قائم کرتے ہوئے مزید ایک ایسی ہی مدلّل تشبیہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''زبان چھوٹی ہو یا بڑی، رسم الخط اس کا بنیادی جزو ہوتا ہے۔ نہ تو رسم الخط کو زبان سے جدا کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی کوئی زبان اپنے مخصوص رسم الخط کے بغیر بہت دنوں تک زندہ رہ سکتی ہے۔ان کا باہم تعلق جسم وجان کی طرح ہے۔''(۱۱)

میاں بشیر احمد کے خیال میں:

''زبان اور اس کا رسم الخط ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہوتے ہیں۔زبان نفس ہے تو رسم الخط اس کا جسم یا چہرہ ہے۔''(۱۲)

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی نظر میں:

''زبان اور رسم الخط میں نہایت گہرا رشتہ ہے۔زبان کو اگر جسم قرار دیں، تو رسم الخط کھال ہے۔رسم الخط تبدیل کرنے کا مطلب گویا جسم کو نئی کھال میں داخل کرنا ہے۔''(۱۳)

پروفیسر آل احمد سرور زبان ورسم الخط کے باہمی تعلق کو ایک لوک کہاوت کے تناظر میں بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''زبان اور رسم الخط میں وہی رشتہ ہے جو گوشت اور ناخن میں ہوتا ہے۔''(۱۴)

سیّد مصطفیٰ علی بریلوی کے الفاظ میں:

''رسم الخط اور زبان میں جسم وجاں کا سا تعلق ہے۔ ہر زبان کا رسم الخط اس کے مزاج کے عین مطابق ہوتا ہے اور اس زبان کی خصوصیات واسلوب کو ظاہر کرتا ہے۔''(۱۵)

نامور ماہرِ لغت شان الحق حقّی زبان اور رسم الخط کے آپس کے رشتے کو تفصیلاً بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''زبان اور رسم الخط کا تعلق روح اور قالب سے کم نہیں۔ یہ درست ہے کہ ابتدائی طور پر زبان صرف اصوات کا نام ہے اور اشکال ثانوی حیثیت رکھتی ہیں لیکن ایک حد کے

بعد، جو ابتدا سے بہت دور نہیں ہوتی، الفاظ کی تحریری شکلیں بھی اتنی ہی اہم ہو جاتی ہیں جتنی کہ ان کی آوازیں۔ زبان فی نفسہٖ، بے شک اصوات پر مشتمل ہے لیکن داخلی طور پر ہمارے ذہن کے لیے اشکال کی جو اہمیّت ہے، وہ اصوات کی نہیں۔ انسان آلات استعمال کرنے والی مخلوق ہے اور اشکال بھی دراصل انسان کے آلاتِ فکر ہیں۔"(۱۶)

ڈاکٹر نصیر احمد خاں کی رائے کے علاوہ ڈاکٹر شوکت سبزواری، ڈاکٹر فرمان فتح پوری اور ڈاکٹر جمیل جالبی وغیرہ نے زبان کا رسم الخط سے تعلق قائم کرتے ہوئے قریباً قریباً ملتی جلتی رائے کا اظہار کیا ہے اور سب اِس بات پر متفق دکھائے دیتے ہیں کہ کسی زبان کا اُس کے رسم الخط سے بہت گہرا قدرتی بندھن ہے اور دونوں کو کسی صورت میں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ انھوں نے بہت گہری اور دوٹوک فیصلہ کرنے والی تشبیہ دی ہے کیونکہ اگر کسی جسم میں روح موجود ہے، تو اُس جسم کو ہم زندہ کہیں گے، ورنہ روح پرواز کرتے ہی وہ شخص مردہ قرار دے دیا جائے گا۔ بالکل ویسے ہیں زبان کو اُس کے مخصوص رسم الخط الگ کرنا اُسے مردہ زبانوں کے صف میں کھڑا کرنے کے مترادف ہے۔ چنانچہ اُردو کو اس کے مخصوص مستعمل رسم الخط کے علاوہ دیوناگری یا رومن رسم الخط میں لکھنا اُردو زبان کو صفحۂ ہستی سے مٹانے کے مترادف ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اور ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے زبان اور رسم الخط کے باہمی رشتے کے حوالے سے جو اظہارِ خیال کیا ہے، وہ ڈاکٹر نصیر احمد خاں کے رائے پر بالواسطہ طور پر تنقید معلوم ہوتی ہے۔ دونوں اصحاب اس تنقید کے معاملے میں حق بجانب ہیں کیونکہ غلاف، لباس یا چادر ہر وقت، ہر جگہ اور ہر موقع پر تبدیل ہو سکتے ہیں جبکہ جسم سے روح، جلد یا کھال کو الگ کرنا گویا جسم کو مردہ بنانے کے مترادف ہے۔ شان الحق حقّی نے اپنی رائے میں ایک منفرد بات یہ کی ہے کہ انسان جب کسی زبان کی اشکال اور علامات کا عادی ہو جاتا ہے، تو نئی اشکال کو قبول کرنا اس کے لیے ممکن نہیں ہو سکتا۔ اُن کی یہ بات پرانی نسل کے لیے تو درست ہو سکتی ہے مگر نئی نسل کے لیے ہرگز درست نہیں کیونکہ اُنھیں بچپن میں جس بھی رسم الخط سے متعارف کرایا جاتا ہے، وہ عملی زندگی میں اُسی سے مانوس ہو جائیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ پاکستان میں جو بچے ابتدائی جماعت ہی سے انگریزی ذریعہ تعلیم کو اپناتے ہیں، وہ بڑے ہو کر اُردو رسم الخط کے مقابلے میں رومن رسم الخط کو آسان فہم اور مانوس قرار دیتے ہیں۔ سندھی ذریعہ تعلیم کے تحت پڑھنے والے طالب علم خطِ نسخ میں اُردو لکھنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس وقت پوری پاکستانی قوم اپنے عزیزوں، رشتہ داروں اور دوستوں کو موبائل فون اور وائرلیس فون پر زیادہ تر رومن رسم الخط میں اُردو پیغامات ارسال کرنے میں مصروف ہے۔ موبائل فون اور وائرلیس فون وغیرہ کی طرح انٹرنیٹ کو استعمال کرنے والے حضرات بھی رومن رسم الخط ہی میں ایک دوسرے کو پیغامات ارسال کر رہے ہیں۔ وہ انگریزی، اُردو، پنجابی، سرائیکی سندھی، پشتو، بلوچی

زبانوں وغیرہ میں پیغام رسانی کے لیے اُردو رسم الخط کی بجائے رومن رسم الخط کو کیوں ترجیح دے رہے ہیں؟ پاکستانی اہلِ علم اور دانشوروں کے لیے یہ ایک لمحہ فکریہ ہے۔ پاکستان میں اُردو زبان کے نفاذ کے داعی، علمبردار اور حکومتی ادارے سب کے سب اس سلسلے میں مکمل طور پر بے تعلق بیٹھے ہیں اور انھیں اِس بات کا ذرا احساس تک نہیں کہ کس طرح رومن رسم الخط غیر محسوس طریقے سے پاکستان کی نوجوان نسل میں پروان چڑھایا جا رہا ہے اور آنے والے وقتوں میں اِس کے کیا نتائج ہو سکتے ہیں؟ اکیسویں صدی کے آغاز سے رومن رسم الخط کی ترویج واشاعت کے خطرے کو نہ بھانپنے والے، اِسے نظر انداز کرنے والے پاکستانی ماہرین لسانیات، دانشور اور سیاست دان حقیقت میں غفلت کا شکار ہے۔

ہمیں اس تاریخی حقیقت کو کبھی نہیں بھولنا چاہیے کہ دنیا کی کسی بھی زبان کا رسم الخط ایسا نہیں ہے کہ اُسے ہر لحاظ سے مکمل اور نقائص سے پاک کہا جا سکے۔ کیونکہ اہلِ زبان نے یہ رسم الخط اس وقت وضع کیا تھا جب وہ موجودہ تہذیب وتمدن اور ترقی سے کوسوں دور تھے اور انھیں اپنے رسم الخط کے جملہ عیوب ومحاسن پر غور کرنے کا خیال بھی نہیں آ سکتا تھا۔ جب انھوں نے ترقی کی منزلیں طے کر لیں، تو انھیں معلوم ہوا کہ ان کا رسم الخط متعدد حیثیتوں سے ناقص ہے۔[۱۷] اکیسوی صدی میں کمپیوٹر، انٹرنیٹ، موبائل فون، جدید آلاتِ موسیقی، آلاتِ طب، آلاتِ حرب، آلاتِ زراعت اور ایسی ہی دیگر سائنسی ایجادات اور اُن کے ساختی اجزاء نے پاکستانی عوام نے اتنی مقبولیت حاصل کر لی ہے کہ ان ایجادات اور ان کے ساختی حصّوں کے انگریزی نام، ایک معقول تعداد میں دخیل الفاظ کی حیثیت سے اُردو بول چال کا حصّہ بن چکے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نئے انگریزی دخیل الفاظ آہستہ آہستہ اُردو تحریروں میں بھی مستعمل ہو رہے ہیں۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اُردو زبان میں شامل عربی، فارسی اور انگریزی دخیل الفاظ کو خطِ نسخ میں لکھا جانا چاہیے؟ خطِ نستعلیق میں؟ یا دونوں کی خوبیاں اور خامیاں مدنظر رکھتے ہوئے اُردو کے لیے ایک ایسا تیسرا رسم الخط مرتّب کیا جانا چاہیے جس کی مدد سے بچے اور مبتدی اُردو عبارت کو آسانی سے پڑھ سکیں اور درست اِملا سے خوشخط اُردو لکھ سکیں۔ وہ رسم الخط خالصتاً اُردو زبان کا اپنا رسم الخط ہو۔ جدید دور اور مستقبل کے لسانی تقاضوں سے ہم آہنگ ہو اور طالب علموں کی لکھنے کی مہارتیں سکھانے کے لیے بنیادی لسانی ضروریات کے عین مطابق ہو؟ تا کہ طالب علمی کے دور میں ممتحن اور عملی زندگی میں عام افراد کو اُن کی اُردو تحریریں پڑھتے ہوئے کسی قسم کی قرأتی دشواری کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ چنانچہ اُردو زبان کے جدید سائنسی رسم الخط کی ضرورت کی تائید میں پروفیسر سجاد مرزا لکھتے ہیں کہ

> ''اُردو کے رسم الخط کی بنیادی خصوصیت یہ ہونی چاہیے کہ اس کے سیکھنے کے بعد عربی کے خطِ نسخ اور فارسی کے خطِ نستعلیق، دونوں پر آسانی سے عبور حاصل ہو سکے۔''[۱۸]

اِس رائے سے معلوم ہوتا ہے کہ موجودہ اُردو رسم الخط کی دونوں اشکال ''نسخ اور نستعلیق'' طالب علموں میں اُردو لکھائی کی اعلیٰ مہارتیں پیدا کرنے کے لیے ناکافی ہیں۔ دونوں ہی الگ الگ اور مفرد خصوصیات کے حامل ہیں اور تدریسی نقطہ نظر سے دونوں میں کچھ نقائص بھی ہو سکتے ہیں۔ جب بہت بڑی آبادی کو تعلیم دینے کا مسئلہ درپیش ہو تو رسم الخط ایسا ہونا چاہیے جو کارگر بھی ہو اور آسانی سے سیکھا بھی جا سکتا ہو۔ ایک کارگر اور معیاری اُردو رسم الخط میں یہ خوبیاں ہونی چاہیے کہ اس کے صوتیوں کی اشکال زیادہ سے زیادہ نمایاں ہوں تاکہ نظر پڑتے ہی انھیں پہچانا جا سکے، ہر صوتیہ سیدھا سادہ ہو تاکہ آسانی سے لکھا جا سکے اور کسی لفظ کے تمام صوتیے بصری طور پر الگ الگ بالکل واضح ہوں۔[۱۹] خطِ نسخ اور خطِ نستعلیق کی خوبیوں اور خامیوں کا جدید سائنسی اصولوں کی روشنی میں از سرِ نو جائزہ لیا جانا چاہیے۔ رسم الخط کی شکل کے تناظر میں یہ جائزہ کسی ایک لسانی خطے کے تعلیمی اداروں تک محدود نہ ہو، بلکہ اس کا دائرہ کار پاکستان کے تمام لسانی خطوں کے شہری و دیہاتی علاقوں میں قائم لڑکیوں اور لڑکوں سرکاری و نجی کے سکولوں تک وسیع ہونا چاہیے۔ اس جائزہ میں دیکھا جائے کہ ہر لسانی خطے کے طلبا و طالبات خطِ نسخ یا خطِ نستعلیق کے ذریعے پڑھنے کی مہارتیں سیکھنے اور خوشخط درست اُردو لکھنے میں کتنی آسانی محسوس کرتے ہیں نیز دونوں اشکال میں کون کون سی خامیاں ہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ فردِ واحد کا کام نہیں ہو سکتا اور نہ ہی یہ لسانی جائزہ چند دنوں میں سرانجام دیا جا سکتا ہے۔ اگر پاکستان کی تمام جامعات میں ایم۔اے، ایم۔فِل اور پی ایچ ڈی کی سطح پر تحقیق کے طالب علموں کو یہ فریضہ سونپ دیا جائے تو چند سالوں میں پاکستان کے کونے کونے سے حقائق و شواہد اکٹھے ہو سکتے ہیں جن کی روشنی میں اُردو رسم الخط کے معیاری روپ کا فیصلہ کرنا آسان ہو جائے گا۔ ماضی میں اُردو رسم الخط کے حوالے سے مباحث کے کئی ادوار اور ابواب وا ہیں اُس کی مناسب شکل و صورت کیا ہونی چاہیے؟ پاکستانی طالب علموں کے لیے معیاری اُردو رسم الخط کا فیصلہ کرنے سے پہلے اُس کی دونوں صورتوں یعنی خطِ نسخ اور خطِ نستعلیق کے بارے میں مختلف ماہرین کے نقطہ ہائے نظر کا جائزہ لینا ضروری ہے۔

ڈاکٹر محمد دین تاثیر پاکستانی طالب علموں کے لیے خطِ نسخ تجویز کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''رسم الخط: یہ نستعلیق کا جھگڑا ختم کیجیے۔ فوراً خطِ نسخ کو رائج کیجیے۔ بلوچی، سندھی، پشتو کا خط نسخ ہے۔ ایران نے نسخ اختیار کر لیا اور اِس سے آگے مراکش تک خطِ نسخ چلتا ہے۔ آپ کو کیا الجھن ہے۔ قرآنِ پاک نسخ میں لکھا جاتا ہے۔''[۲۰]

سعودی عرب، ایران اور دیگر عرب ممالک میں خطِ نسخ رائج ہونے کی ایک معقول اور ٹھوس وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ اہلِ فارس اور مختلف عرب اقوام اپنی دینی (قرآن، حدیث اور فقہ وغیرہ) اور دنیاوی تعلیم (آرٹس و سائنس مضامین) کو الگ الگ نہیں سمجھتے۔ رسم الخط کے حوالے سے پاکستان میں صورتِ حال اس کے بالکل برعکس ہے۔ دینی تعلیم خصوصاً آخری الہامی کتاب ''قرآن مجید'' خطِ نسخ میں پڑھنا اور حفظ کرنا سکھایا جاتا ہے جبکہ تعلیم اداروں اور ذرائع ابلاغ میں خطِ نستعلیق سے کام لیا جارہا ہے۔ ممتاز دانشور مختار زمن بھی اُردو زبان کے لیے خطِ نسخ کی حمایت کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

> ''پاکستان میں وسیع پیمانے پر بولی جانے والی کل چار یا پانچ زبانوں میں عربی رسم الخط مشترک ہے۔ پاکستان کی سندھی زبان میں، عربی رسم الخط (خطِ نسخ) کو بعض اضافوں اور تبدیلیوں کے بعد اختیار کیا گیا ہے۔ اور اِسی میں سندھی نظم ونثر کے خزانے محفوظ ہیں۔ اُردو، پنجابی، پشتو، سندھی، سرائیکی وغیرہ میں چند اصلاحات کے بعد اِسی رسم الخط کی ضرورت پڑسکتی ہے۔ رسم الخط کے اِس اشتراک سے اُردو کو پاکستان کی سرکاری زبان اور رابطہ کی زبان بنانے کا کام زیادہ آسان ہے۔۔۔۔۔ بچوں کے لیے اُردو میں خطِ نسخ کا استعمال زیادہ مفید رہے گا۔ نسخ سیکھ لینے کے بعد، وہ قرآن پڑھنے کے علاوہ دوسری زبانیں (مثلاً عربی، فارسی، پشتو، سندھی، بلوچی وغیرہ) بھی آسانی سے سیکھ سکتے ہیں۔''(۲۱)

مختار زمن ایک دوسری جگہ خطِ نسخ کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار اس طرح کرتے ہیں کہ:

> ''حکومتِ پاکستان کو چاہیے کہ معیاری رسم الخط کے طور پر خطِ نسخ کو اپنائے۔ صرف یہی ایک خط سیکھ لینے سے بچہ قرآن پاک، اُردو اور اپنی علاقائی زبان پڑھنے کے قابل ہوسکتا ہے۔''(۲۲)

مختار زمن کے دونوں بیانات سے عیاں ہے کہ پاکستان کے استحکام اور قومی اتحاد و یگانگت کے لیے خطِ نستعلیق کی بجائے خطِ نسخ کا رائج کرنا زیادہ مفید ہے کیونکہ پاکستان ایک اسلامی ملک ہے۔ دیگر اسلامی ممالک کی تقلید میں صرف ایک رسم الخط کے ذریعے پاکستان کی تمام آبادی کو خواندہ بنایا جاسکتا ہے کیونکہ جو شخص قرآنِ مجید کی قرأت کرسکتا ہے، اُس کے لیے خطِ نسخ میں لکھی گئی تحریروں، اُردو اخبارات اور جرائد ورسائل کا مطالعہ کرنا چنداں مشکل نہیں رہتا۔ اس طرح خطِ نسخ کی بدولت پاکستانی مرد و عورت راتوں رات اُردو زبان کے لیے خواندہ ہوسکتے ہیں۔ شاید اسی لیے سندھی قوم پرستوں نے اپنی سندھی زبان کے لیے عربی رسم الخط کو ترجیح دی۔ ان کی دور اندیش

نگاہوں نے بھانپ لیا تھا کہ خواندگی کی شرح بڑھانے کے لیے اِس سے بہتر کوئی اور خط نہیں ہوسکتا۔ اگر چند لوگ یہ کہیں کہ سندھی رسم الخط قیامِ پاکستان سے قبل انگریز دور سے رائج ہے، تو اِس اعتراض کا جواب یہ ہے کہ آج پاکستان کو معرضِ وجود میں آئے ہوئے تقریباً ساٹھ برس کا عرصہ ہو چکا ہے، اگر سندھی چاہتے، تو اِسے دورِ غلامی کی نشانی سمجھ کر مٹا دیتے مگر انھوں نے ایسا نہیں کیا بلکہ بارھویں جماعت تک اِسی رسم الخط میں سندھی بچوں کو تعلیم دی جارہی ہے۔ صرف اُردو پڑھنے کے لیے سندھی بچوں کو خطِ نستعلیق سیکھنا پڑتا ہے جس کی وجہ سے وہ بے شمار املائی غلطیوں کا شکار ہوتے رہتے ہیں۔ علاوہ ازیں پاکستانی زبانوں میں پنجابی، بلوچی، پشتو اور سرائیکی بھی خطِ نسخ میں لکھی اور پڑھی جاتی ہیں۔ پاکستان کے پڑوسی ملک بھارت میں اُردو زبان کی تدریس کو ان گنت انتظامی اور سرکاری مسائل کا سامنا ہے کیونکہ وہاں قومی اور علاقائی زبانوں کے لیے دیوناگری رسم الخط رائج ہے۔ ایسی صورتِ حال میں وہاں اُردو زبان کی تدریس میں خطِ نسخ کی افادیت اور کردار کو اجاگر کرتے ہوئے ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں کہ:

> ''آج ہندوستان کے کسی سکول یا کالج میں اُردو کی تعلیم کا باقاعدہ تو کیا بے قاعدہ انتظام بھی نہیں ہے۔ اگر کوئی اُردو پڑھنا بھی چاہے تو اُردو نہیں پڑھ سکتا۔ آج مسلمانوں کی نئی نسلیں صرف قرآنی حروف کے سہارے اُردو پڑھ لیتی ہیں ورنہ اُردو اس سطح سے بھی کبھی کی اکھاڑ پھینکی جا چکی ہوتی۔''(۲۳)

بھارت کے معروف پروفیسر آل احمد سرور خطِ نسخ کے حامی نظر آتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

> ''عام چھپائی کے لیے نستعلیق کی بجائے نسخ کو اختیار کیا جائے، نستعلیق صرف ایڈیشنوں (طباعتوں) کے لیے استعمال ہو۔ سجاد مرزا کا بنیادی ٹائپ اختیار کیا جائے جس میں ہر حرف کی صرف دو شکلیں ہیں یعنی پوری شکل اور ادھوری شکل۔ ابتداء اور درمیان میں ادھوری اور آخر میں پوری شکل استعمال کی جا سکتی ہے۔ حروفِ ابجد کی ترتیب صوتی لحاظ سے رکھی جائے نہ کہ صورتی لحاظ سے۔''(۲۴)

پروفیسر آل احمد سرور کا خیال ہے کہ خطِ نسخ کی بدولت طالب علموں کو اُردو زبان لکھنے کی مہارتیں زیادہ بہتر انداز میں سکھائی جا سکتی ہیں۔ لکھائی میں خوشخطی اور درست اِملا کی عادات کو پروان چڑھانے کے لیے اِس سے زیادہ مؤثر کوئی اور رسم الخط نہیں ہوسکتا۔ تاہم خطِ نسخ میں اُردو زبان کے لسانی تقاضوں کے مطابق ترامیم کر کے اپنایا جانا چاہیے۔ وہ اُردو رسم الخط کے حوالے سے پروفیسر سجاد مرزا کے مجوزہ رسم الخط کی تائید کرتے ہوئے اُسے اپنانے کے حامی ہیں۔ پاکستان میں اُردو رسم الخط کے حوالے سے ڈاکٹر وحید قریشی پاکستانی ثقافت اور سالمیت کا رشتہ خطِ نسخ

سے جوڑتے ہوئے رائے دیتے ہیں کہ:

''نسخ رسم الخط مصر و ایران میں پہلے سے رائج ہے۔ ہماری مقامی بولیوں کا رسم الخط بھی نسخ ہے۔ اس لیے نسخ کا رواج مغربی پاکستان کی سالمیّت اور اسلامی ممالک سے اس کے تعلقات میں بھی معاون ہوگا۔ اس ذہنی ہم آہنگی سے پاکستان کی ثقافتی زندگی بہت کچھ حاصل کرسکتی ہے۔ ہماری مشکلات کا حل نسخ رسم الخط کی کسی ایک شکل میں مضمر ہے۔''(۲۵)

وہ آگے چل کر مزید لکھتے ہیں کہ:

''نسخ کو اختیار کرنے سے ایک سہولت اور بھی ہے۔ بلوچی، پشتو اور سندھی کا موجودہ رسم الخط نسخ ہے۔ پنجابی انیسویں صدی کے آخر تک نسخ رسم الخط میں لکھی جاتی تھی۔ اس کے ابتدائی مطبوعہ نمونے بھی نسخ ہی میں پائے جاتے ہیں۔ علاوہ ازیں بنگالی زبان کے قدیم قلمی نسخے بھی اِسی رسم الخط میں آج تک (۱۹۶۱ء) موجود ہیں۔ اس لیے نسخ رسم الخط کو رائج کرنے سے پاکستان کی سالمیّت کو بہت فائدہ پہنچے گا۔''(۲۶)

ڈاکٹر وحید قریشی درست کہتے ہیں کہ جب ایران، مصر اور دیگر اسلامی ممالک میں خطِ نسخ رائج ہے، تو اُن سے مضبوط روابط کو فروغ دینے کے لیے پاکستان میں بھی خطِ نسخ کا رائج ہونا ضروری ہے۔ آج سندھی، پشتو اور بلوچی بچے اپنے مادری زبان کو خطِ نسخ میں پڑھیں اور لکھیں جبکہ پاکستان کی قریباً نصف آبادی کے برابر پنجابی بچے خطِ نستعلیق میں لکھنا سیکھیں۔ ایک ہی ملک پاکستان میں دوہری تعلیمی حکمتِ عملی ملک کی سالمیّت، اتحاد اور یگانگت کے لیے ضرررساں ہے۔ اگر بنگالی زبان بھی اُردو رسم الخط میں لکھی جاتی، تو وہ زبان کی بنیاد پر کبھی اپنے آپ کو ایک الگ قوم نہ سمجھ سکتے اور مشرقی پاکستان کے باشندوں کو ایک آزاد ملک بنگلہ دیش کے قیام کے لیے لسانی تحریک نہ مل سکتی۔

اُردو زبان کے رسم الخط کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ:

''اُردو رسم الخط کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ہماری ضرورتوں کا ساتھ دینے کے علاوہ وہ پاکستان، ایران، افغانستان، شام، اردن، عراق، مصر، سعودی عرب وغیرہ بیسیوں ایشیائی ملکوں سے ہمارے تہذیبی روابط کی بنیاد مضبوط کرنے کا کام دیتا ہے۔ لکھنے میں دوسرے خطوں کی نسبت ایک تہائی جگہ لیتا ہے اور اس میں وقت بھی نسبتاً کم صرف ہوتا ہے۔''(۲۷)

ایرانی، شامی، عراقی، مصری، عربی اور دیگر اسلامی ممالک کے طالب علم خطِ نستعلیق میں لکھی گئی تحریروں کو آسانی سے نہیں پڑھ سکتے کیونکہ وہ خطِ نسخ میں لکھتے پڑھتے ہیں۔ اس کا مطلب ہے کہ بالواسطہ طور پر ڈاکٹر گوپی چند

نارنگ بھی اُردو زبان کے لیے خطِ نسخ ہی کی طرف اشارہ کررہے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ کسی زبان کے الفاظ شناخت کے لیے صرف نشانات کی حیثیت رکھتے ہیں،کوئی ان کے ہجے کرکے نہیں پڑھتا۔لیکن یہ بات نہایت سنجیدگی سے غور کرنے کے لائق ہے کہ پاکستان میں اکثریت ایسے ہی لوگوں کی ہے جن کی مادری زبان اُردو نہیں۔انھیں علمی لغت سے قطع نظر،معمولی الفاظ کا تلفّظ بھی رسم الخط کے ذریعے سیکھنا ہوگا۔(۲۸)اس کے لیے اُردو کے اِعرابی رسم الخط کی ضرورت پڑتی ہے،لیکن خطِ نستعلیق میں اُردو صوتیوں کی ادھوری اشکال اتنی مختصر استعمال ہوتی ہیں کہ ہر صوتیے پر اعراب لگانا ممکن نہیں رہتا۔اعراب کی کثرت سے نہ صرف اُردو لفظ کی ظاہری شکل مبہم ہوسکتی ہے بلکہ اس کی شناخت کا خطرہ لاحق ہوسکتا ہے۔دوسری طرف عربی،فارسی اور خصوصاً انگریزی دخیل الفاظ کی وضاحت کے لیے اعراب کا ہونا اشد ضروری ہے۔ایسی صورتِ حال میں پاکستانی طالب علموں کے لیے خطِ نستعلیق کا استعمال مفید اور مؤثر نظر نہیں آتا۔اُردو قرأت اور لکھائی کے مسائل کا واحد حل خطِ نسخ کی کسی ترمیم شدہ صورت ہی میں پوشیدہ ہوسکتا ہے کیونکہ نسخ رسم الخط بہت آسان فہم ہے۔اس میں بچوں کو ابتدائی سطح پر ہجے سکھانے میں سہولت رہتی ہے، بچے ہر لفظ کے صوتیوں کی الگ الگ پہچان کرسکتے ہیں،اعراب آسانی سے لگائے جاسکتے ہیں،عبارت سطر کے اوپر نیچے نہیں ہوتی اور لکھائی میں ایک قدرتی خوشخطی قائم رہتی ہے۔علاوہ ازیں بچوں کو ہر اُردو صوتیے کی صرف ایک ہی ادھوری شکل سے واسطہ پڑتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ماضی میں اُردو زبان وادب کی ترویج واشاعت کے لیے کوشاں مختلف سرکاری ونجی اداروں مثلاً مقتدرہ قومی زبان پاکستان اسلام آباد،مجلس ترقی ادب لاہور،مرکزی اُردو سائنس بورڈ لاہور اور انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی وغیرہ مختلف موضوعات پر علمی،ادبی،تحقیقی اور تنقیدی خطِ نسخ میں شائع کرتے رہے ہیں۔ان کے علاوہ دیگر اشاعتی ادارے بھی خطِ نسخ کو استعمال کرتے رہے ہیں۔

گزشتہ کئی سال پہلے ایک مرتبہ پاکستانی سکولوں میں خطِ نسخ رائج کرنے کی کوشش کی گئی جو بعض ماہرین کے نزدیک کامیاب نہ ہوسکی کیونکہ اُردو زبان کے کثیر الاشاعتی اخبارات کے قارئین اور طالب علم عموماً خطِ نستعلیق سے مانوس ہیں۔جب انھیں خطِ نسخ میں پڑھنا پڑا اور اِسی خط میں لکھنا پڑا،تو نتائج منفی قسم کے مرتب ہوئے کیونکہ نمونہ تقلید خطِ نستعلیق ہی سمجھا جاتا رہا۔چنانچہ درسی کتب اگرچہ خطِ نسخ میں بھی چھپتی ہیں لیکن تحریر میں اسے اپنانے کی کوشش نہیں کی جاتی۔(۲۹)خطِ نسخ کی مخالفت کرنے والے ایسے ماہرین کے پاس پورے پاکستان کے مختلف لسانی خطوں کے سکولوں سے کوئی تحقیقی اعداد وشمار اور معلومات نہیں ہیں جن کی بنیاد پر وہ خطِ نسخ کو غیر مؤثر قرار دے سکتے۔لہٰذا صرف چند لوگوں کی رائے حتمی نہیں ہوسکتی۔جہاں تک عقلی دلائل کا تعلق ہے،تو بآوازِ بلند یہ دعویٰ کیا جاسکتا ہے کہ اگر دنیا کے کسی بھی ملک اور لسانی خطے سے تعلق رکھنے والا کوئی شخص قرآن مجید کی قرأت کرسکتا ہے،تو وہ

''اِعرابی اُردو'' کی بھی قرأت کرسکتا ہے۔صرف یہی نہیں بلکہ اگر وہ اعلیٰ تعلیم یافتہ ہے، تو اُردو الفاظ کے گہرے مشاہدے کے بعد اُنھیں لکھ بھی سکتا ہے۔ڈاکٹر سیّد عبداللہ کے بقول:

''کسی رسم الخط کا بنیادی مقصد سب سے پہلے اہلِ زبان بچوں کو تحریر سکھانا ہے نہ کہ تقریر۔اہلِ زبان کی ضرورتیں ملفوظی نہیں ہوتی بلکہ مکتوبی ہوتی ہیں۔''(۳۰)

جبکہ تمام پاکستانی اہلِ زبان نہیں ہیں۔ثانوی زبان اُردو کے لیے اُن کی ضروریات ملفوظی بھی ہیں اور مکتوبی بھی۔اُردو زبان کا بنیادی مقصد پاکستان کی تمام لسانی اکائیوں کے مابین ابلاغ اور باہمی رابطہ ہے۔لہٰذا اِس بحث سے کیا حاصل کہ کونسا خط نسبتاً خوبصورت ہے؟ ظاہری خوبصورتی سے قطع نظر، وہی رسم الخط حقیقت میں زیادہ خوبصورت ہے جو پاکستانی بچوں کو اُردو پڑھنے اور لکھنے کی مہارتیں سکھانے میں زیادہ سے زیادہ سہولت اور آسانی فراہم کر سکے اور لکھنے کی مہارتیں سکھاتے ہوئے تدریسی مسائل کا کم سے کم سامنا کرنا پڑے۔عموماً مشاہدہ کیا گیا ہے کہ درست اُردو لکھنے میں طالب علم کچھ مشکلات کا سامنا کرتے ہیں خصوصاً وہ طلبا جن کی مادری زبان اُردو نہیں ہوتی جبکہ پاکستان میں نوّے فی صد سے زیادہ طالب علموں کی مادری زبان اُردو نہیں ہے۔چنانچہ ملکی سالمیّت، بقا، استحکام اور مختلف لسانی گروہوں کے مابین ہم آہنگی کی فضا پیدا کرنے اور اُردو زبان وادب کی مؤثر تدریس کے لیے کم از کم مڈل سکول کی سطح تک بلا تامّل ایک ایسا ترمیم شدہ اُردو خطِ نسخ رائج کیا جانا چاہیے جو عربی خطِ نسخ اور خطِ نستعلیق کے مفید اور مشترک خواص کو یکجا کر کے ایجاد کیا گیا ہو جیسے کبھی اہلِ فارس نے خطِ نسخ اور خطِ تعلیق کو ملا کر خطِ نستعلیق ایجاد کیا تھا۔اس جدید اُردو رسم الخط میں زیادہ سے زیادہ تدریسی قباحتوں کو ختم کرنے کی کوشش کی گئی ہو۔میٹرک، انٹرمیڈیٹ اور جامعات کی سطح پر پاکستانی طالب علموں کو خطِ نستعلیق کی طرف راغب کیا جا سکتا ہے۔اگر جدید ترکی کا بانی مصطفیٰ کمال پاشا ترکی زبان کو عربی رسم الخط بجائے رومن رسم الخط میں رائج کرسکتا ہے اور پورے جذبے سے اُسے اپنی قوم کو سکھا سکتا ہے، تو پاکستانی قوم کو جدید اُردو خطِ نسخ سے روشناس کرانا کوئی مشکل بات نہیں ہے۔صرف چند سالوں میں پوری قوم اِس نئے ترمیم شدہ اُردو خطِ نسخ کی عادی ہو جائے گی۔پاکستانی طالب علموں کے عام تعلیمی معیار کی بہتری اور اُردو زبان کی ترقی کے لیے یہ ایک انقلابی قدم ثابت ہوسکتا ہے۔شاید اِسی لیے ڈاکٹر عبدالرحمٰن بار کرنے پاکستانی طالب علموں اور عوام کی سہولت کے کہا تھا کہ پاکستان میں سب چیزیں (ترمیم شدہ اُردو) خطِ نسخ میں چھپنی چاہیے (۳۱) چنانچہ اُردو اور دیگر پاکستانی زبانوں مثلاً سندھی، سرائیکی، پشتو، بلوچی، براہوی، چترالی، بلتی اور کشمیری وغیرہ کے صوتیوں کو ہم آہنگ کرتے ہوئے اُن میں شامل مشترک صوتیوں کے لیے ایک جیسی علامات مروّج کی جائیں تا کہ اُردو اور دیگر پاکستانی صوتیوں کی آوازوں کی یکسانیت کی وجہ سے طالب علم اُردو لکھائی میں ابہام اور

تشکیک کا شکار نہ ہوسکیں۔ چونکہ اُردو ابجد میں شامل ہائیہ صوتیے مفرد آوازیں ہیں لہٰذا ترمیم شدہ اُردو خطِ نسخ میں عربی خطِ نسخ کی بجائے خطِ نستعلیق کے ہائیہ صوتیے استعمال کیے جائیں کیونکہ عربی زبان میں اِن کا وجود نہیں ہے۔ ہائیہ صوتیوں کو عربی خطِ نسخ میں لکھنے سے اُن کے مرکب ہونے کا مغالطہ ہوسکتا ہے۔ مڈل سکول کی سطح تک سرکاری اور نجی تعلیمی اداروں میں پڑھایا جانے والا ہر قسم کا تدریسی مواد اور درسی کتب جدید اُردو خطِ نسخ میں شائع کی جائیں۔ اس سے پاکستانی طالب علموں اور غیر ملکی شائقین کو یکساں طور پر اُردو الفاظ کے جوڑ اور توڑ سمجھانے میں آسانی ہوسکتی ہے۔ جدید اُردو خطِ نسخ میں اُردو صوتیوں کی صرف ایک ادھوری شکل استعمال کی جائے۔ خطِ نستعلیق کی طرح اُردو الفاظ میں کسی اُردو صوتیے کی زیادہ اشکال ہرگز استعمال نہیں کی جانی چاہیے۔ اس سے چھوٹے بچوں کو الفاظ کے جوڑ کرنے میں دشواری پیش آسکتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد عبدالرحمٰن بارکر، ڈاکٹر، پاکستان کے لیے رسم الخط، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، مرتبہ: شیما مجید، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۹ء، ص ۳۷۱

۲۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، پاکستان میں اُردو زبان کا مستقبل: روزنامہ جنگ کے زیراہتمام مذاکرہ، میزبان: اختر سعیدی، مشمولہ: پاکستانی اُردو: مزید مباحث، مرتبہ: ڈاکٹر عطش درانی، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۰۲ء، ص ۲۰۲

۳۔ انتظار حسین، رسم الخط اور پھول، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۲۸۴

۴۔ ایضاً، ص ۲۸۶

۵۔ شان الحق حقی، رسم الخط کی اُلجھن، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۳۵۰

۶۔ نصیر احمد خاں، ڈاکٹر، اُردو لسانیات، اُردو محل پبلی کیشنز نئی دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۲۱۵

۷۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر، لسانی مسائل، مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۶۲ء، ص ۲۶۹

۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، پاکستان میں اُردو زبان کا مستقبل: روزنامہ جنگ کے زیراہتمام مذاکرہ، ص ۲۰۲

۹۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، صورت و معنی کا رشتہ، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۳۳۱

۱۰۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، پاکستان میں اُردو زبان کا مستقبل: روزنامہ جنگ کے زیراہتمام مذاکرہ، ص ۲۰۱

۱۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ناگری، رومن اور اُردو رسم الخط کا قضیہ، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۲۲۴

۱۲۔ بشیر احمد، میاں، اُردو رسم الخط کا مسئلہ، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۲۸۹

۱۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، کیا اُردو کا رسم الخط اِصلاح طلب ہے؟، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۳۳۷

۱۴۔ آل احمد سرور، پروفیسر، اُردو تحریک، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۹ء، ص ۲۰۹

۱۵۔ مصطفی علی بریلوی، سیّد، زبان اور رسم الخط، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۲۰۹

۱۶۔ شان الحق حقی، رسم الخط کی اُلجھن، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۳۴۳

۱۷۔ محمد صدیق، خواجہ، اُردو اور لاطینی رسم الخط، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۱۶

۱۸۔ محمد سجاد مرزا، پروفیسر، اُردو رسمِ خط، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۱۷۳

۱۹۔ بارکر، ڈاکٹر محمد عبدالرحمٰن، پاکستان کے لیے رسم الخط، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص ۳۷۱

۲۰۔ محمد دین تاثیر، ڈاکٹر، پاکستان اور اُردو، مشمولہ: قومی زبان کے بارے میں اہم دستاویزات، مرتبہ: ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار و ڈاکٹر نسرین اختر، جلد دوم، حصہ اوّل، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۶ء، ص ۱۹۸

۲۱۔ مختار زمن، مترجم پروفیسر انور بیگ اعوان، بھارت میں قومی زبان کا نفاذ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص۲۴۰، ۲۴۱

۲۲۔ مختار زمن، مترجم، سیّد فیضی، قومی زبان کی پالیسی کے بارے میں چند خیالات، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص۲۴

۲۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، صورت و معنی کا رشتہ، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص۳۳۲

۲۴۔ آل احمد سرور، پروفیسر، اُردو تحریک، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۹ء، ص۲۱۰

۲۵۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، رسم الخط کا مسئلہ، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص۲۷۷

۲۶۔ ایضاً، ص۲۷۹

۲۷۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، کیا اُردو کا رسم الخط اِصلاح طلب ہے؟، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص۳۳۹

۲۸۔ شان الحق حقی، رسم الخط کی اُلجھن، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص۳۵۳

۲۹۔ بشیر محمود اختر، مقدمہ، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص۱۱

۳۰۔ سیّد عبداللہ، ڈاکٹر، اُردو رسم الخط کی فلسفیانہ بنیادیں، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص۲۷۲

۳۱۔ پاکستان کے لیے رسم الخط، مشمولہ: اُردو رسم الخط: انتخاب مقالات، ص۳۷۳

کشور ناہید بطور خاکہ نگار

ڈاکٹر عقیلہ بشیر *

Abstract:

Kishwar Naheed is a well known poetess and true feminist in Urdu literature. Her feminist approach is very evident through here work. She has good command of positive criticism. She is considered an important figure among the Urdu writers. The article argues that she has proved her talent in producing beautiful characters.

ادب کی دنیا میں کشور ناہید کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں اگر چہ شاعری ان کا معتبر حوالہ ہے لیکن بطور مترجم بھی وہ جانی جاتی ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ تحقیق کا میدان ہو یا صحافت کا، بچوں کا تخلیقی ادب ہو یا عورتوں سے متعلق تذکرے، ادباء وشعرا کے فن پر سیر حاصل گفتگو کو سپردِ قلم کرنا ہو یا اپنے شوہر کو حرفِ تنقید بنانا ہو، کالم لکھنا ہو یا پھر اپنی ذاتی زندگی میں جھانکنا ہو ہر حیثیت سے انہوں نے اپنے آپ کو منوایا ہے۔

''شناسائیاں رُسوائیاں'' کشور ناہید کی یادداشتوں پر مبنی خاکوں کی کتاب ہے جو سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور سے ۲۰۰۷ء میں شائع ہوئی۔اس کا انتساب ش فرخ اور شہناز امام کے نام ہے۔سب سے پہلے تو اس کتاب کا عنوان ہی معنی خیز ہے یعنی شناسائی رسوائی کا سبب بنتی ہے۔دنیا میں ہر چیز اور ہر تعلق کی قیمت چکانی پڑتی ہے اور شناسائی کی قیمت رسوائی کی صورت میں چکانی پڑتی ہے۔کشور ناہید کو جاننے والا شخص ان معنوں سے بخوبی آگاہ ہے۔ ۲۲۰ صفحات پر مبنی اس کتاب میں مجموعی طور پر ۳۵ خاکے ہیں۔ان میں سے ۱۵/انفرادی اور ۲۰/اجتماعی ہیں۔اجتماعی خاکے لوگوں کے ساتھ ساتھ کچھ اداروں اور کچھ شہروں پر بھی مشتمل ہیں۔شہر اور ادارے اپنی عادتوں کا تعین اپنے باسیوں کی عادات واطوار کی مدد سے کرتے ہیں۔یہ کتاب جہاں بہت سے لوگوں کی شخصیت کے نہاں خانوں تک

* ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

رسائی کا موجب بنتی ہے وہاں مصنفہ کے اپنی ذات کے گوشے بھی آشکار ہوتے ہیں۔

خاکہ نگاری ایک مشکل فن ہے اور اس فن کو احسن طریقے سے نبھانا مشکل ترین۔ کشور ناہید نے اس فن کے تقاضوں کو نبھایا ہے یہ تقاضے کم وبیش وہی ہیں جن کے متعلق فارغ بخاری نے لکھا ہے کہ:۔

> ''خاکہ نگاری کے تقاضے یہ ہیں کہ جس شخص کی قلمی تصویر کشی کی جائے اس کے اپنے اندر کچھ بھڑ کتے پاگل کر دینے والے رنگ ہوں وارفتہ کر دینے والی خوشبوئیں ہوں۔ قلم کو بے لگام کر دینے والی نفرشیں ہوں۔ خیال وفکر کو بہکانے والا فکر ہو تخلیق کاری میں برہنہ حقیقت نگاری کی جگرداری ہو۔ ایسی کھلی اور روشن فضا ہو جو اسے برداشت کرنے کا بالغ شعور رکھتی ہو۔''(۱)

دراصل ہر ادبی صنف کے کچھ تقاضے ہوتے ہیں جن پر عمل پیرا ہو کر اس صنف کو فن کا درجہ ملتا ہے۔ اس فن کے پیچھے ایک مضبوط روایت ہوتی ہے۔ اردو خاکہ نگاری کی روایت بھی بہت طویل اور مضبوط ہے اس طویل روایت میں جو بڑے نام ہیں انہوں نے مختلف انداز میں کسی شخص کے ظاہری اور باطنی اوصاف کا احاطہ کیا ہے۔ مثلاً آبِ حیات کی صورت میں محمد حسین آزاد کا اردو میں شخصیتوں کا پہلا کامیاب مرقع ہے بعد میں اس فن کو کامیابی سے آگے بڑھانے والوں میں فرحت اللہ بیگ کا نام آتا ہے۔ ''نذیر احمد کی کہانی'' اور پھر ''ایک وصیت کی تعمیل'' آج بھی قاری کو محظوظ کرتے ہیں۔ لگ بھگ اسی دور میں خواجہ حسن نظامی نے بھی دلی کی بہت سی معروف شخصیتوں کے مرقعے پیش کئے تھے۔ شخصیات کے ذریعے ایک عہد کو زندہ کرنے کی کاوش مولوی عبدالحق نے کی۔ بعد میں ان کے منتشر خاکے ان کے شاگرد شیخ چاند نے جمع کر کے چند ''ہمعصر'' کے نام سے ترتیب دیا اور یوں یہ اپنی نوعیت کی پہلی کتاب بن گئی۔ ۱۹۳۹ء میں دارالاشاعت، لاہور سے چراغ حسن حسرت کی ''مردم دیدہ'' شائع ہوئی۔ یہ محض سات شخصیتوں کا مرقع ہے یہ تمام مضامین دلچسپ ہیں اور اس میں محبت اور الفت کا عنصر غالب ہے۔ اسی دور میں رشید احمد صدیقی بھی اپنا آپ منواتے ہیں۔ ''گنج ہائے گرانمایہ'' تعزیتی مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس لئے اس میں دردمندی اور دلسوزی پائی جاتی ہے۔

شوکت تھانوی کی ''شیش محل'' کے نام سے مضحکہ خیز تصاویر سامنے آتی ہیں یعنی دوسوتیس صفحات پر ایک سو سترہ شخصیتوں کو اس طرح پیش کیا کہ خود اقرار کیا کہ یہ تذکرہ کسی مؤرخ کے کام آنے والی چیز نہیں۔ لہٰذا ان خاکوں کو سنجیدگی سے نہیں لیا جاسکتا۔ منٹو کی کتاب ''گنجے فرشتے'' شخصیت نگاری کا ایسا مجموعہ ہے جس سے مصنف کی شدید انفرادیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اور بقول عابد علی عابد کہ اس کتاب میں بارہ شخصیات کے علاوہ ایک تیرھواں گنجا فرشتہ

بھی ہے جسے سعادت حسن منٹو کہیں گے۔عصمت چغتائی نے بھی چند خاکے لکھے ہیں اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کا قلم بے رحم ہے جو اپنے بھائی کو بھی نہیں بخشتا۔ ۱۹۵۵ء میں مولانا عبدالمجید سالک کی ''یارانِ کہن'' کے نام سے کتاب سامنے آئی جس میں بیس شخصیات پر مضامین ہیں۔ یہ مضامین شخصیات کی جھلکیاں دکھانے کے علاوہ اس عہد کے ثقافتی ماحول کی بھی بڑی اچھی تصویریں دکھاتے ہیں۔ان کے علاوہ اشرف صبوحی کی کتاب ''دلی کی چند عجیب ہستیاں'' خاکوں پر مشتمل دلچسپ کتاب ہے اور تمام تر غیر معروف لوگوں کے خاکوں پر مشتمل ہے اور یہی اس کی انفرادیت ہے۔ضیاالدین امجد کی کتاب ۱۹۴۱ء میں ''عظمتِ رفتہ'' کے نام سے شائع ہوئی۔اس میں ۹۳ خاکے ہیں۔۱۹۶۲ء میں شاہد احمد کی کتاب ''گنجینہ گوہر'' اپنے اندر سترہ خاکے، سمیٹے ہوئے منظر عام پر آئی اور داد پائی۔اس سے ذرا پہلے ۱۹۶۱ء میں محمد طفیل کی کتاب ''جناب'' شائع ہوئی اور دوسری کتاب ''صاحب'' ۱۹۶۴ء میں شائع ہوئی۔ مرزا ادیب، ممتاز مفتی، احمد ندیم قاسمی نے بھی اپنی اپنی طرز کے خاکے تخلیق کیئے۔ نئے لکھنے والوں میں رحیم گل، گلزار وفا چوہدری، اے حمید اور ڈاکٹر انوار احمد کے نام آتے ہیں۔ڈاکٹر انوار احمد کی کتاب ''یادگار زمانہ ہیں جو لوگ'' ان کی بصارت اور بصیرت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔اس شاندار روایت میں کشور ناہید کی کتاب ''شناسائیاں رسوائیاں'' ایک اہم اضافہ ہے۔اس میں موجود خاکے اور یادداشتیں جہاں کشور ناہید کی انفرادیت کو اجاگر کرتے ہیں وہاں یہ کردار عوامی سطح پر اس قدر جانے پہچانے جاتے ہیں کہ اجنبیت محسوس نہیں ہوتی۔اگر چہ خاکوں سے زیادہ یہ تذکرے لگتے ہیں لیکن مختصر ہوتے ہوئے بھی شخصیت کا وہ رُخ سامنے آتا ہے، جو بھر پور تاثر چھوڑ جاتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ کشور کردار کی نبض پر ہاتھ رکھ کر اس کی دھڑکن کو محسوس کرتی ہیں اور مسلسل دھڑکن کو نظر انداز کر کے اس کی صرف غیر معمولی رفتار کو آشکار کرتی ہیں۔ یوں یہ کردار نہ صرف دلچسپ بن جاتا ہے بلکہ قاری چونک چونک بھی پڑتا ہے۔ٹوٹ بٹوٹ والے صوفی تبسم سے کون سا بچہ ناواقف ہے۔لیکن کشور ناہید نے ان کی حلیہ نگاری اس طرح کی ہے کہ یہ لگتا ہے کہ ہم میں سے ہر کوئی کبھی نہ کبھی صوفی صاحب کے قدم سے قدم ملا کر ضرور چلا ہے۔مثلاً

> ''حقے کی طرح ان کی لنگی بھی بڑی رنگدار ہوتی تھی۔ جھنگ کی لونگیاں نسواری بارڈر، آتشی گلابی اوپر کا حصہ، گہرا نیلا بارڈر، گہرا سبز اوپر کا حصہ اس کے اوپر ململ کا کرتہ اور پیر میں تلے والا کھسہ۔سر پر ہاتھ پھیرنا اور دوسروں کے علاوہ اپنے بھی شعروں کو جب کوئی اچھا گانے والا سنا رہا ہوتا تو وہ بے ساختہ رو پڑتے تھے۔''(۲)

فیض جو متنازعہ شخصیت بھی رہے۔کشور ناہید نے گھر کے اندر اور گھر کے باہر فیض کو پوری طرح بے نقاب کیا ہے اور ساقی فاروقی کا نام لئے بغیر فیض کے ن۔م۔راشد کے بارے میں خیالات کی ترجمانی کرتے

ہوئے لکھتی ہیں:

''لوگوں نے بہت کوشش کی فیض صاحب اور راشد صاحب کو لڑوانے کی راشد صاحب برہم بھی ہوتے تھے اور اس بات سے چڑ بھی جاتے تھے کہ لوگ فیض صاحب کو بڑا شاعر ان کے مقابلے میں کیوں کہتے ہیں مگر فیض صاحب سے جب بھی ذکر ہوا وہ ہمیشہ راشد صاحب کی تعریف بھی کرتے تھے اور عزت بھی۔''(۳)

ان کے خاکے سے یہ بات بھی عیاں ہوتی ہے کہ فیض صاحب جب بھی شہر سے نکلتے ان کا قیام عموماً اپنی فیمیل دوستوں کے یہاں ہوتا۔ مثلاً کراچی میں آمنہ مجید، اسلام آباد میں سرفراز اقبال، ملتان میں عفت ذکی، لاہور میں ندرت الطاف، لندن میں زہرہ نگاہ۔ دراصل فیض کے اپنے گھر بیوی اور دو بچیاں تھیں خواتین کی موجودگی میں وہ بے تکلفی محسوس کرتے تھے۔ اوران کی بہن کے بقول ان کی شادی سے پہلے ان کے آبائی گھر میں بھی خواتین کی تعداد زیادہ تھی اور دوسرے بھائیوں کے مقابلے میں وہ ان کا زیادہ کام کر دیا کرتے تھے۔(۴) لہٰذا ان کے ہاں جو ایک مہذب اور تہذیب یافتہ اسلوب اور رویہ پایا جاتا تھا اس کا سبب یہی تھا۔ ''برگد تلے- پرانے چہرے'' کے عنوان سے بے شمار چہرے ہیں جو پڑھتے ہوئے نئے لگتے ہیں کیوں کہ ان کا یہ روپ اس سے پہلے ہمارے سامنے نہیں آیا۔ مثلاً ایم اسلم کے بارے میں کہ وہ گھر کے پلنگ پر لیٹے سر کے نیچے گاؤ تکیہ رکھے کوئی کتاب پڑھ رہے تھے اور معصومیت سے ہنس رہے تھے اور دیکھنے پر پتہ چلا کہ وہ انکا اپنا ہی ناول تھا۔ یا کشور ناہید کو دیکھ کر منٹو کا حیرت سے کہنا ''صفیہ ایدھر آ'' دیکھ برقعے وچ کڑی آٹو گراف لین آئی اے''۔ یا حجاب امتیاز کا امتیاز علی تاج کے قتل والے دن بھی وگ لگانا اور میک اَپ میں دِکھنا۔ اور حاجرہ مسرور کا سگریٹ پیتے ہوئے مسحور کن لگنا اور شوکت تھانوی کا بیٹی کا نام شوقیہ اس لئے رکھنا کہ وہ شوق سے پیدا کی گئی ہے اور مصطفیٰ زیدی کا کشور کو ہزلیات کہنے سے پہلے محفل سے اٹھا دینا۔ اور آدم جی انعام ادا جعفری کو ملنے پر مصطفیٰ زیدی کا ادا کے خلاف ہزل لکھنا، حبیب جالب اور شورش کاشمیری کے درمیان ٹولنٹن مارکیٹ میں لڑائی اور ایک دوسرے پر گھی کے ڈبے پھینکنے کا منظر، سبطِ حسن کا حیدرآباد دکن کی بیگمات کا دلارا ہونا۔ ملکہ پکھراج کا ٹھسے سے رہنا۔ عبدالرحمٰن چغتائی کی دریا دلی، اشرف صبوحی کا گنگا جمنی میں دُھلی اُردو بولنا۔ پروین شاکر کا کاٹنوں کے حساب سے داد وصول کرنا۔ سید وقار عظیم اور ڈاکٹر عبادت بریلوی کا سلیقے سے بڑھاپا گزارنا، عابد علی عابد کی حوصلہ افزائی۔ فہمیدہ ریاض سے دوستی کے اتار چڑھاؤ کے علاوہ بے شمار شخصیات ہیں جن کے متعلق چند جملے لکھے ہیں مگر ان چند جملوں میں وہ شخصیات کئی ماہ و سال جی گئیں اور ساتھ ہی قاری ان سے شناسائی کے مراحل چند لمحوں میں طے کر گیا۔

''میں نغمہ گر ہوں'' کے عنوان سے نور جہاں کا خاکہ بہت خوبصورت ہے ابتدا میں کشور ناہید کا لائف سٹائل بھی سامنے آتا ہے کہ کس طرح ہر کسی کے لئے ان کا در وا تھا۔ ۱۹۵۱ء کے زمانے میں نور جہاں کا ایثار ہمیشہ زبان زدِ عام رہا یہاں اس کی بھر پور ترجمانی ہوئی ہے۔ اور اس بیان کی صداقت سے کون انکار کرسکتا ہے کہ ''میڈم نے کبھی پاکبازی کی نہ قسم کھائی اور نہ کوئی صفائی پیش کی اور نہ کبھی سچ کو قبول کرنے میں تامل کیا۔ البتہ جن لوگوں نے ان کے پیچھے یہ اعلان کیا کہ میڈم ان کے عشق میں مبتلا ہیں۔ بس یہ کافی ہوتا تھا، میڈم کو جوتی اتار جی بھر کے مغلظات سنانے میں چاہے وہ کوئی خوبصورت شاعر ہو کہ سیاست دان۔''(۵)

پورے خاکے میں نور جہاں کے لئے کشور ناہید کی محبت اور عقیدت چھلکی پڑتی ہے وہ میڈم کی کمزوری کا ذکر بھی اس طرح کرتی ہیں کہ وہ لغزش سے زیادہ معصومیت میں ڈھل جاتی ہیں اور کشور کا یہ کہنا کہ ''میں کتنی دولت مند ہو جاتی تھی ان بلاؤوں سے'' ظاہر کرتا ہے کہ میڈم کی دوستی کا تفاخر انہیں حاصل تھا۔

مختلف ادیبوں کے بارے میں ''بہت قریب سے دیکھا'' کے عنوان سے اپنے احساسات رقم کئے ہیں۔ یہ باقاعدہ خاکے کی ذیل میں تو نہیں آتے مگر لکھنے والے کے جذبات کی ترجمانی بہت اچھے انداز میں کرتے ہیں مثلاً یہ پتہ چلتا ہے کہ شہزاد احمد سے وہ شاکی ہیں لیکن پسِ پردہ یہ خواہش موجود ہے کہ سرد مہری میں خاموشی اور درگزر بہتر ہے بہ نسبت اس کے کہ گفتگو مغلظات میں ملبوس ہو جائے۔ شاد امرتسری نشے کے زیرِ اثر گفتگو میں مٹھاس برقرار نہیں رکھ سکتے۔ اور بالآخر اس خانہ خراب نے انہیں میانی صاحب کے قبرستان میں پہنچا کر دم لیا۔ عدم صاحب ڈپٹی آڈیٹر جنرل ہونے کے باوجود پہلی کو اپنی پوری تنخواہ چیلے شراب نوشوں میں تقسیم کر کے دفتر سے قرض لے کر گھر والوں کو دیتے تھے۔ اقبال ساجد جو اپنے بچوں کے لئے غزلیں بیچ کر روٹی کماتا اور جو بچتا وہ شراب پی کر بے ہوش ہو جانے پر خرچ کرتا۔ ''حُسن ونجلی دی مٹھری تان'' لکھنے والا احمد راہی جب موجودہ دور کے تقاضے نہ نبھا سکا تو فاقے کی نوبت آئی۔ مگر ''میری ویل دی قمیض جیسے مبتذل گانے نہ لکھ سکا۔

کرشن نگر اور وہاں بسنے والے ادیبوں کا ذکر جب ہوتا ہے تو یوں لگتا ہے کہ وہ اس وقت کا علامہ اقبال ٹاؤن تھا۔ لیکن تعلقات میں کہیں زیادہ امیر و مہذب۔ جہاں ناصر کاظمی، نذیر ناجی، احمد بشیر، پروین عاطف، احمد مشتاق، انجم رومانی، منو بھائی، جاوید شاہین، مرزا منور اور مرزا ادیب جیسے اہلِ قلم بستے تھے۔ شاکر علی کا ذکر وہ ''دل کی چڑیا'' نامی باب میں کرتی ہیں۔ شاکر علی سنسر بورڈ کے ممبر تھے اور کمال کے مصور۔ ذوالفقار علی بھٹو ان کے مداحوں میں سے تھے۔ شاکر علی کے جس آرکیٹکٹ ڈیزائن کے گھر کا ہمیشہ چرچا رہا اس کا ذکر بھی اس باب میں ملتا ہے کہ کس طرح وہ اینٹوں کے بھٹے پر جا کر جلی ہوئی ٹیڑھی ٹیڑھی اینٹیں نکال کر الگ کرتے تھے۔ اور دروازوں اور لائٹوں کا

انوکھا انداز نکالا اور اس گھر کی باقاعدہ دستاویزی فلم بنی۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ میں جب ادیب اور شعراء جنگی ترانے لکھ رہے تھے اس وقت اس مصور کی سوچ یہ تھی کہ ''مجھے لڑائی میں کوئی دانشمندی نظر نہیں آتی'' یہ سوچ اس وقت شاید بری محسوس ہوئی ہو مگر بعد میں بہت مثبت لگی۔ قرۃ العین حیدر کے بارے میں لکھتے ہوئے کشور ناہید خود شوخی کرتی ہوئی نٹ کھٹ لڑکی کا کردار ادا کرتی ہیں۔ اسی لئے قرۃ العین حیدر پر ان کا ترکش کام کر جاتا ہے ورنہ وہ بھلا کب قابو میں آنے والی تھیں۔ ان پر لکھا بظاہر ہلکا پھلکا مضمون بھی قرۃ العین حیدر کے کئی گوشوں کو ہمارے سامنے یوں لاتا ہے کہ قاری آنکھیں جھپکتا رہ جاتا ہے۔

ریڈیو پاکستان لاہور کے حوالے سے جب وہ اپنی یادیں تازہ کرتی ہیں تو اپنے ساتھ قاری کی بے شمار لوگوں سے ملاقات کرواتی ہیں اور اس ڈھنگ سے کہ مانوس لوگوں کی محفل سج جاتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ موہنی حمید ہمارے سامنے بیٹھی گا رہی ہیں۔ ''مُنے میری گڑیا چھوڑ، چھوڑ دے مُنے یہ نہ توڑ'' امانت علی خان شاعروں کی منڈلی میں آج بھی بیٹھا ایمانداری سے اپنا پوا استعمال کر رہا ہے اور اقبال بانو کی محفل میں ہر پڑھنے والا خود کو نعرہ لگاتا ہوا محسوس کرتا ہے جب اس نے فیض کا کلام گایا تھا ''لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے'' اقبال بانو، فریدہ خانم، زاہدہ سلطانہ، منور سلطانہ، زبیدہ خانم اور ان جیسی بے شمار فنکارائیں جنھوں نے شادی کی اور ان کے شوہر اور بعد میں بیٹے ان کے فن کے ناخدا بن بیٹھے۔ شاید ہی کبھی ان سے کسی نے پوچھا ہو کہ شادی کرنا مشکل ہے یا اپنے فن کی قربانی دینا۔ جن کے لئے فن کی قربانی دینا مشکل تھا انہوں نے رشتہ توڑنے میں عافیت جانی لہٰذا ناہید صدیقی اور ضیا محی الدین کا رشتہ ٹوٹا، شیما کرمانی اور خالد کا رشتہ ختم ہوا۔ طاہرہ سید اور نعیم بخاری الگ ہوئے، نگہت چودھری اکیلی رہ گئی۔ مہناز نے کسی کو قبول ہی نہ کیا۔ اور بھی بے شمار نام ہیں جنھوں نے فن کو ہی غنیمت جانا۔ جمیلہ ہاشمی سے اپنی دوستی اور تعلق کی وضاحت بہت خوبصورتی سے کرتی ہیں۔ آج کا قاری جمیلہ ہاشمی کی بیٹی ڈاکٹر عائشہ صدیقہ سے زیادہ متاثر ہے اور یہ خاکہ پڑھ کر پتہ چلتا ہے کہ ڈاکٹر عائشہ صدیقہ آج جب گفتگو میں عقلیت اور استدلالیت کا ثبوت دیتی ہیں تو شاید اس کی یہ بھی وجہ ہو کہ بچپن میں انہیں جس بکری کا دودھ پلایا جاتا تھا اس بکری کی تواضع قلاقند سے کی جاتی تھی۔ اور جمیلہ ہاشمی کے شوہر اویسی جب مریدوں میں ہوتے تھے تو تعویز بانٹتے تھے اور جب دوستوں میں ہوتے تھے تو بیئر کا سلسلہ چلتا تھا۔ لیکن بیان ایسا ہے کہ یہ دونوں روپ قابلِ قبول ہیں اور انگلی اٹھانے کی گنجائش نہیں۔

انتظار حسین کو عزت اور محبت تو کشور ناہید نے دو صفحوں کے خاکے میں ضرور دی مگر جس رفاقت کے وہ حقدار تھے وہ انہیں یہاں بھی میسر نہ آئی۔ دیکھیں انتظار حسین کس حد تک صابر اور شاکر رہتے ہیں۔ فراز کا خاکہ پڑھیں تو یوں لگتا ہے جیسے کشور ناہید یوسف کامران کی پرچھائیں کا تعاقب کر رہی ہیں اور اس جملے میں ایک کسک سی

محسوس ہوئی جب وہ لکھتی ہیں ''ابھی بھی فراز کے معمولات اور شام بسری میں فرق نہیں آیا'' اس کے ساتھ ساتھ فراز کی بیوی کی ثابت قدمی اور خاموشی کو سراہتی بھی ہیں۔ یہ الگ بات کہ فراز کے ساتھ جو بھی رہا اسے اپنی قیمت آپ چکانی پڑی۔

حبیب جالب پر لکھتے ہوئے دیگر فنکار بھی زیرِ بحث آتے ہیں جس سے بیان مزید دلچسپ ہو جاتا ہے کیوں کہ کم سہی مگر جالب نے فلمی گانے بھی لکھے ہیں اور فلم ''زرقا'' کے لکھے گئے گانے تو بہت مقبول ہوئے۔ اس کے ساتھ ساتھ چند تلخ حقائق بھی پیش کئے ہیں یعنی ''جالب صاحب کے معمولات میں جیل جانا شامل تھا، مضحکہ خیز مقدمات کا سامنا کرنا، گھر والوں کا مادیت پسند ہونا۔ حفظانِ صحت کے اصولوں کو تج کر زندگی گزارنے کا انداز لیکن یہ سب بیان کرنے کا سلیقہ اپنی جگہ۔

ریڈیو اسٹیشن، لاہور کی طرح کا ایک خاکہ پی ٹی وی، لاہور کے عنوان سے بھی شامل کیا گیا ہے۔ ایک زمانے تک پی۔ٹی۔وی نے پاکستانیوں کے دلوں پر راج کیا۔ ڈراموں کے اوقات مدِ نظر رکھ کے لوگ اپنی سرگرمیوں کو ترتیب دیتے تھے اور کھانے پینے کے اوقات مقرر کرتے تھے۔ حسینہ معین، فاطمہ ثریا بجیا، محمد نثار حسین، اشفاق احمد، یونس جاوید، نور الہدیٰ شاہ جیسے لوگوں کے ڈرامے نظر انداز کرنا آسان نہ تھا اور فنکاروں کی ایک ایسی کھیپ میسر تھی جو حقیقت میں محنت کرنا جانتے تھے اور انہیں محنت کی بجا داد بھی ملتی تھی۔ کشور ناہید نے ان لوگوں سے جو انٹرویو کئے اس کے سحر سے آج تک نہیں نکل پائیں۔

یوسف کامران کے حوالے سے خاکے کا عنوان ''رنجشوں کا رفیق'' بہت معنی خیز ہے۔ یہ عنوان ان کی پوری ازدواجی زندگی کا احاطہ کرتا ہے۔ ان کی زندگی پر منیر نیازی کی یہ نظم صادق آتی ہے جس کا عنوان ہے ''ان لوگوں سے خوابوں میں ملنا ہی اچھا رہتا ہے۔

تھوڑی دیر کو ساتھ رہے کسی دھندلے شہر کے نقشے پر
ہاتھ میں ہاتھ دیئے گھومے کہیں دور دراز کے رستے پر
بے پردہ استحصانوں پر دوڑتے ہوئے گیتوں کی طرح
غصے میں کبھی لڑتے ہوئے کبھی لپٹے ہوئے پیڑوں کی طرح
اپنی اپنی راہ چلے پھر آخرِ شب کے میداں میں
اپنے اپنے گھر کو جاتے دو حیراں بچوں کی طرح (۲)

لیکن کشور ناہید کی ضد نے اس خواب کو حقیقت بنایا۔ اور آخر میں انہیں یہ کہنا ہی تھا کہ ''بھولنے کے لئے ایک لمحہ بھی

گراں ہوتا ہے یاد رکھنے کے لئے ایک عمر نا کافی ہوتی ہے۔(۷)

پاکستان کے مصوروں کا ذکر کرتے ہوئے کشور ناہید اس تذکرے کو جلد از جلد ختم کرتی اور کترا کر گزرتی چلی جاتی ہیں لگتا ہے یہ ان کی دکھتی رگ ہے۔منو بھائی یہ بتاتے رو پڑتا ہے کہ اب صادقین گیلری کی جگہ شادی گھر قائم ہے۔منو بھائی کے آنسوؤں کی نمی ہم اپنے حلق میں بھی محسوس کر سکتے ہیں۔لیکن ہندوستان میں مصوری کے حوالے سے جب بات کرتی ہیں تو ایک سرشاری کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔وہاں آرٹسٹ کو من پسند ماحول ملتا ہے اور صحیح معنوں میں ان کی قدر کی جاتی ہے تو پھر اس فن کو فروغ کیوں نہ ملے۔اور آخر میں وہ جوش سے کہتی ہیں:

''ہندوستان تو بھرا پڑا ہے آرٹسٹوں سے، میری کم مائیگی کہ میں ہی چند آرٹسٹوں کو جانتی ہوں۔''(۸)

اس کے علاوہ لاہور کے طباعتی اداروں کی حقیقت سے روشناس کراتے ہوئے صرف سنگِ میل والوں کی تعریف ملتی ہے۔'عالم گردی' کے تحت مختلف ملکوں کے کچھ کرداریوں سامنے آتے ہیں کہ اپنی ایک ایک جھلک دکھا کر گزر جاتے ہیں لیکن ہر نقش کافی دیر تک اپنا عکس برقرار رکھتا ہے۔

افتخار عارف اور احمد فراز کا دوستی سے اجنبیت تک کا سفر معنی خیز ہے۔اسلام آباد جیسے شہر میں یہ کوئی غیر معمولی بات نہیں کہ انسان انسان سے کم گریڈ سے زیادہ پہچانا جاتا ہے لہٰذا رقابت انسانوں کے درمیان نہیں بلکہ گریڈوں کے درمیان پائی جاتی ہے۔

'گنگا کنارے' میں یوں تو بے شمار شخصیات سے تعارف کروایا گیا ہے مگر سب سے زیادہ دلچسپ ذکر اجیت کور کا ہے۔اجیت کور سے بیک وقت محبت اور نفرت کے رشتے کی آمیزش سامنے آتی ہے۔اس میں کشور ناہید کا قصور نہیں وہ جو لکھتی ہیں کہ سچ اکثر کڑوا لگتا ہے اور پھر اتنا اوکھا سچ۔تو یہ بات ہر دو جانب صادق آتی ہے۔ساقی گری میں ساقی فاروقی کی شخصیت پوری طرح کھلنے نہیں پاتی۔لیکن یہ شخصیت تو پاپ بیتی میں بھی پوری طرح عیاں نہیں ہوئی۔اس لئے کشور ناہید کو بری الذمہ قرار دینا پڑتا ہے۔کراچی میں ہاتھوں ہاتھ لینے والی بے شمار ایسی ہستیاں ہیں جن کا مصنفہ پر قرض ہے اور وہ محبتوں کا شمار نہیں کر پاتی۔اور باری باری ہر کسی کا دامن پکڑ کر خوشی خوشی متعارف کرواتی جاتی ہے۔ان میں انیس، نوشابہ شفرخ، اطہر نفیس، فاطمہ حسن، صہبا لکھنوی، محمد علی صدیقی، فرمان فتح پوری، راحت سعید، واحد بشیر، تنویر انجم، فہمیدہ ریاض، زہرہ نگاہ، مشتاق یوسفی، جمیل جالبی، مشفق خواجہ، عالی اور بے شمار لوگ اپنی شخصیت کے توانا رنگوں سمیت موجود ہیں۔

جیئے بھٹو کی بازگشت میں اگرچہ سیاسی ذہن کی کارفرمائی سامنے آتی ہے مگر مجھے تو یوں لگتا ہے کشور ناہید اپنا

فیمینسٹ ہونا یہاں بھی نہیں بھولیں۔ خصوصاً نصرت بھٹو کے حوالے سے ان کی سوچ ایک عورت سے ہمدردی کا بھرپور اظہار ہے۔ بھٹو کی ذہانت اور دیانت کا اقرار تو بے شمار لوگ کرتے ہیں اور ان سے محبت کا دم بھی بھرتے ہیں مگر ان کی چند حماقتوں کا ذکر اس طرح سے کرنا کہ محبت اور عقیدت پر حرف نہ آئے قابلِ تحسین ہے۔ ''شاعروں کی طرح داریاں'' میں شعراء کی حالتِ زار کا نقشہ اس طرح کھینچا ہے کہ پڑھتے ہوئے کہیں آنکھ نم ہو جاتی ہے اور کہیں بے ساختہ مسکراہٹ دوڑ جاتی ہے لیکن حیرت اس پر ہوتی ہے کہ کشور ناہید جیسی خاتون جو مردِ آہن کا مقابلہ کر سکتی ہے بے کس شاعر کے بڑھے ناخن تراشتی ہے اور کہیں شاعر کا متعفن کمرہ صاف کرتی ہے اور کہیں آنکھوں میں آنسو بھر آتے ہیں یہاں کشور ناہید محبت بانٹنے والی اور اخلاص برتنے والی ہستی کے روپ میں ہمارے سامنے جلوہ گر ہوتی ہیں ''عورتوں کی مسافت'' دراصل کسی ایک مخصوص عورت کی مسافت نہیں بلکہ اس میں عورت مجموعی طور پر ایک کردار کی صورت میں اجاگر ہوتی ہے۔

یہ عورت کہیں گھر والوں کے لئے نوکری کرتی سامنے آتی ہے اور کہیں سڑک پر سیاسی جلسے کرتی۔ کہیں مساوات کے لئے آواز بلند کرتی اور کہیں کالے قوانین کے خلاف جلوس نکالتے ہوئے دکھائی دیتی ہے۔ عورت کی یہ جدوجہد اس کی پیدائش سے شروع ہو کر قبر تک مسلسل ایک سفر کی صورت میں اس کے ساتھ ساتھ ہے۔ انجام اسے خود معلوم نہیں۔

''اسلام آباد کا منظر نامہ'' اسلام آباد اور اس کے باسیوں پر لکھا گیا ہے۔ رشید امجد کا افسانہ'' گملے میں اُگا ہوا شہر'' بھی اسلام آباد کے پس منظر میں لکھا گیا ہے جس میں ایک تکلیف دہ واقعہ کو علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے لیکن کشور ناہید نے اس باب میں بہت سی باتیں کھل کر بیان کی ہیں۔ اگر مختصراً کہا جائے تو یہ کہ اس شہر کی ننگی حقیقت بیان کی ہے۔ صحافت اور زبانوں کے میدان سے گزرتی ہوئی بالآخر کشور ناہید فلمی ستاروں کی دنیا میں داخل ہوتی ہیں اور ضیاالحق کے دور کے سنسر کے تماشے مزا لے لے کر بیان کرتی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اداکاراؤں کی کسمپرسی، فاقہ حالی، رہن سہن، معاشقے، شادی بیاہ اور طلاق یا علیحدگی کے واقعات تو رقم نہیں کرتیں مگر اشاروں میں رمزیت پنہاں ہے۔

آخر میں تان ٹوٹتی ہے زندگی سے مکالمے کی صورت میں۔ زندگی گزارنے کے لئے ہمارے آس پاس دوستوں کا ہونا ناگزیر ہے اور انہی دوستوں سے انجان بھی رہتے ہیں تب ہی زندگی دوستوں کے بارے میں سوال کرتی دکھائی دیتی ہے اور زندگی گزارتے ہوئے قدم قدم پر ملے افراد پر دوست کا گمان ہوتا ہے اور کشور آخر میں اس بات کا اقرار کرتی ہیں کہ چالیس برس ساتھ چلنے والوں کو دوست ہی کہا جائے گا اور دوست سے ہی انسان پہچانا جاتا

ہے تو اگر میں بری تو میرے دوست بھی برے۔ اب اتنی سی بات پر نئے دوست تو نہیں بنائے جا سکتے۔ دوسرے لفظوں میں دوست ان کی شناخت ہیں اور ان کی ذات کا ایسا حصہ جسے وہ خود سے جدا کر ہی نہیں سکتیں اور یہ ان کے بڑا ہونے کی دلیل ہے۔

حوالہ جات

۱۔ فارغ بخاری، دوسرا البم، آئینہ ادب، چوک انارکلی، لاہور،۱۹۸۳ء، ص ۶

۲۔ کشور ناہید، شناسائیاں رسوائیاں، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۲

۳۔ ایضاً، ص ۲۶

۴۔ اختر جمال، بھائی کی کہانی، بہن کی زبانی، مشمولہ: خونِ دل کی کشید، مرتبہ: مرزا ظفر الحسن، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۸۳ء، بارِ اوّل، ص ۳۶

۵۔ کشور ناہید، شناسائیاں رسوائیاں، ص ۴۹

۶۔ کلیاتِ منیر، چھ رنگیں دروازے، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۸ء، بار سوم، ص ۲۶

۷۔ کشور ناہید، شناسائیاں رسوائیاں، ص ۱۱۹

۸۔ ایضاً، ص ۱۲۸

تحقیقی مآ خذات اور تنقیدِ متن کے مختلف مدارج

ڈاکٹر روبینہ شہناز*

Abstract:

Bibliographical resources have basic importance in research. These are of two types: Primary Resources and Secondary Resources. Further, textual criticism is the process to make an authentic version of literary text. The article discusses various aspects of these research tools.

تحقیقی ماخذات اور تنقیدِ متن کے مدارج پر بات کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ تنقید اور تحقیق کی تعریفیں متعین کی جائیں، تحقیق کی نقادوں اور محققین نے جو تعریفیں کی ہیں ان سب کا ماحصل یہ ہے کہ تحقیق حق وصداقت کی کی کھوج سائنسی اصول وضوابط کی روشنی میں لگانا تحقیق کہلاتا ہے جب کہ تنقید سے مراد یہ ہے کہ تحقیق کے نتیجے میں حاصل شدہ مواد کی چھان پھٹک اس طرح سے کی جائے کہ ان میں سے کھرے اور کھوٹے کی پہچان واضح ہو جائے اور دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی ہو جائے۔

تحقیق میں منابع اور مآ خذات کی بڑی اہمیت ہے اس سلسلے میں عبدالحمید عباسی ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''مآ خذ کا اطلاق ان ذرائع پر ہوتا ہے جن سے کسی بھی زیرِ تحقیق موضوع کی تکمیل کے لیے مواد اخذ کیا جاتا ہے۔''(۱)

مآ خذ کے حوالے سے ڈاکٹر سلطانہ بخش کہتی ہیں:

> ''تحقیق میں مآ خذ کی تلاش ایک اہم قدم ہے۔''(۲)

مآ خذات کی دو بنیادی قسمیں ہیں۔ بنیادی مآ خذ اور ثانوی مآ خذ۔

---

* اُستاد شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

بنیادی مآ خذ:

بنیادی مآ خذ سے مراد وہ مآ خذ ہیں جو خود مصنف یا مصنف کے قریبی کسی شخص یا مصنف کے ہی زمانے کے کسی فرد کی جانب سے معلومات فراہم کرتے ہوں چنانچہ مصنف کے ذاتی کاغذات روزنامچہ، دستاویزات، انٹرویو، سرکاری مطبوعات، سوانح عمری، خودنوشت، تقریریں، خطبے، خطوط کے مجموعے، تاریخی شواہد وآثار، تصاویر، اوزار، تمغے اور ملبوسات وغیرہ کو بنیادی مآ خذ کی حیثیت حاصل ہے۔

> ''بنیادی مآ خذ وہ مآ خذ ہوتے ہیں جن کا تعلق موضوع مطالعہ سے راست یا قریبی ہوتا ہے مثلاً اورنگ زیب ہمارا موضوع مطالعہ ہو تو اورنگ زیب کی ہر تحریر اور اورنگزیب کے تعلق سے اس عہد میں لکھی جانے والی ہر تحریر جو ہمارے لیے معاون ہو سند کا کام دے گی اور بنیادی مآ خذ کہلائے گی۔ اس اعتبار سے تمام عصری دستاویزات، فرامین، مراسلات اور خطوط وغیرہ بنیادی مآ خذ ہوتے ہیں۔''(۳)

بنیادی مآ خذ میں اہلیت وصلاحیت کا بھی بڑا عمل دخل ہوتا ہے۔ چنانچہ کسی واقعے کی تحقیق کے سلسلے میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ مشاہدہ کرنے والے نے واقعے کو کس حد تک درست دیکھا اور سمجھا ہے اس کا حافظہ کتنا قوی ہے۔ واقعے کو بیان کرنے کے لیے لفظ کس طرح کے استعمال کیے۔ ان تمام امور کو پرکھا جاتا ہے جب تک ان کڑے سوالات کی کسوٹی پر کوئی واقعہ، بیان یا دعویٰ پورا نہ اترے تب تک اسے مستند تصور نہیں کیا جاتا۔ بغیر مستند سند کے کسی بھی قسم کے دعوے کو تحقیق میں قابل قبول نہیں سمجھا جاتا ہے۔ اس حوالے سے اگر مآ خذ قابل حصول ہوں تو براہِ راست استفادے کا التزام ضروری خیال کیا جاتا ہے۔ بالواسطہ روایت پر انحصار ضروری ہو تو انتہائی احتیاط کے ساتھ استفادہ کر لیا جاتا ہے۔

ثانوی مآ خذ

ثانوی مآ خذ سے مراد وہ مآ خذ ہیں جن سے بنیادی مآ خذ کی عدم دستیابی یا فقدان کی صورت میں استفادہ کیا جاتا ہے۔ بنیادی مآ خذ کی موجودگی میں ثانوی مآ خذ اپنی اہمیت کھو دیتے ہیں۔ ثانوی مآ خذ دراصل وہ ریکارڈ ہوتے ہیں جن کو ایک فرد یا متعدد افراد مرتب کرتے ہیں جو خود واقعے میں شریک نہ ہوں یا انھوں نے واقعے کا براہ راست مشاہدہ نہ کیا ہو۔ یہ ان افراد کی گواہی ہوتی ہے جو اصل واقعے کے چشم دید گواہ نہیں ہوتے ہیں۔ مثلاً کسی شاعر یا ادیب یا شخصیت کے بچپن کے حالات معلوم کرنا بہت مشکل کام ہے خاص طور پر جب مصنف یا شاعر قدیم زمانے کا

ہو۔ایسی صورت میں مختلف روایتوں کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ان کی رائے میں اختلاف نہ ہوتو اسی کو درست تسلیم کرلیا جاتا ہے۔اگر مختلف معاصرین کی آرا مختلف ہوں تو ایسی صورت میں اس رائے یا گواہی کو زیادہ مستند اور معتبر سمجھا جاتا ہے جس کی تائید دیگر اسناد وشواہد سے نسبتاً زیادہ ہوتی ہو۔

تحقیق میں بنیادی مآ خذ کو اولیت حاصل ہے لیکن بعض دفعہ محقق کو مجبوراً ثانوی مآ خذ کی طرف بھی رجوع کرنا پڑتا ہے۔مواد کی دستیابی کے بعد اس کی تشریح وتوضیح کی جاتی ہے اور پھر سائنسی اصول وضوابط کی روشنی میں تجزیہ وتحلیل کے بعد نتائج اخذ کیے جاتے ہیں اس مقام پر محقق کو تحقیق کے علاوہ تنقید کے اوزار سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔جمع شدہ مواد پر تنقیدی نظر ڈالی جاتی ہے اور پھر تحقیق وتنقید کے امتزاج سے نتائج مرتب کیے جاتے ہیں اس ضمن میں سید جمیل احمد رضوی ایک جگہ یوں رقم طراز ہیں:

''مصادر کی جمع آوری کے بعد ان کو دیکھنا چاہیے کہ یہ کس حد تک قابل اعتبار ہیں۔۔۔جب ایک محقق زیر تحقیق مسئلے کے بارے میں تمام شہادتیں جمع کرے تو ان جمع کی ہوئی شہادتوں کی وضاحت کرے اور ان سے نتائج نکالے۔''(۴)

بنیادی مآ خذ کی طرح ثانوی مآ خذ میں بھی حافظے پر یقین کرلیا جاتا ہے۔اردو ادب میں اس کی مثال مولانا الطاف حسین حالؔی کے ہاں ملتی ہے۔ چنانچہ ان کی کتاب ''حیات جاوید'' میں سرسید کے بچپن کے بارے میں جو مواد فراہم کیا گیا ہے،ان سب کی بنیاد حافظہ ہے اس لیے کہ سرسید کے بچپن کے وقت حالؔی خود وہاں موجود نہیں تھے چنانچہ اس معاملے میں حالؔی علی گڑھ،بجنور اور دیگر مقامات میں موجود افراد کے اقوال ومشاہدات سے استفادہ کرتے ہوئے سرسید کے بچپن کے حالات ضبط تحریر میں لائے۔

ثانوی مآ خذ میں بعض اوقات آثار قدیمہ بھی معاونت کرتے ہیں چنانچہ ہڑپہ اور موہنجوداڑو کے آثار قدیمہ بعض واقعات کی تفصیل یا حقیقت جاننے میں بہت مددگار ثابت ہوتے ہیں۔آثار قدیمہ کی دونوں صورتیں یعنی مادی آثار قدیمہ اور مطبوعہ آثار دونوں ہی یکساں طور پر محقق کی مشکلات حل کردیتی ہیں۔

''مقبروں، سادہ قبروں، گنبدوں، دروازوں اور دیواروں پر نصب لوحوں اور نقوش سے بھی کبھی مفید باتیں معلوم ہوجاتی ہیں۔اردو کے بعض ادیبوں کی قبروں کی لوح سے ان کی تاریخ وفات معلوم ہوتی ہے۔مثلاً اثر دہلوی کا سن وفات۔۱۲۰۹ھ ان کی قبر کے تعویز پر نقش ہے۔''(۵)

مآ خذات کی نوعیت وکیفیت کو بعض دفعہ خود تحقیق کی نوعیت بدل کر رکھ دیتی ہے۔مثلاً عام طور پر نصابی

کتابوں کو ثانوی مآ خذ میں شمار کیا جاتا ہے۔اب اگر کوئی محقق شعبہ تعلیم میں نصابی کتابوں کی ترتیب وتدوین پر کام کرے تو ایسی صورت میں نصابی کتب ثانوی مآ خذ کے بجائے بنیادی مآ خذ کی حیثیت اختیار کر جائیں گی۔

تنقیدِ متن کے مختلف مدارج و مراحل

محقق جب تحقیق و تلاش سے مواد جمع کر لیتا ہے تو جمع شدہ مواد کی کیفیت و نوعیت پر تنقیدی نشتر چلاتا ہے۔کسی ادبی متن کی تنقید مقصود ہو تو اس پر داخلی و خارجی شواہد کی روشنی میں گفتگو کی جاتی ہے اور پھر اس کی اہمیت و افادیت کا تعین کیا جاتا ہے۔متن کی تحقیق اور متن کی تنقید دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ہاں یہ ضرور ہے کہ تنقید متن میں غیر تحقیقی نقطۂ نظر کا قطعاً کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔تنقیدِ متن اپنے مقصد اور نوعیت کے اعتبار سے ادبی تنقید سے مختلف ہے کیونکہ ادبی تنقید میں ادب اور مقصد ادب سے متعلق کسی ادبی تصنیف کی فنی اور فکری قدر و قیمت کا تعین کیا جاتا ہے جبکہ تنقیدِ متن میں خارجی و داخلی حقائق سے گفتگو کی جاتی ہے۔تنقید متن کا کام ایک نہایت مشکل اور دقت طلب کام ہے اس مرحلے میں عام طور پر مطالعے کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے یعنی موضوعی مطالعہ اور معروضی مطالعہ۔

معروضی مطالعے میں دو امور نہایت اہم ہیں یعنی متنی معارض اور متنی مواقف۔ذیل میں ان دونوں کی وضاحت ملاحظہ کریں۔

متنی معارض

متنی معارض میں ان تمام امور کو زیر بحث لایا جاتا ہے جن کا تعلق متن کے بیرونی اور عارضی حصے سے ہوتا ہے۔مثلاً اوراق کی تعداد، قلم کی کیفیت، کاغذ کی کوالٹی، روشنائی کی نوعیت، رسم الخط، مسطر، خالی اوراق (اگر ہوں) مہریں اور صفحات کی تقطیع وغیرہ۔ان تمام باتوں کو بنیاد بنا کر متن کا مطالعہ کیا جاتا ہے جس سے کسی مخطوطے یا نسخے کی اصلیت، زمانۂ کتابت وغیرہ کا تعین ہو جاتا ہے۔

متنی معارض میں مذکورہ بالا امور و اشیا کے علاوہ دیگر کئی باتیں بھی قابل اہمیت سمجھی جاتی ہیں مثلاً جذباتی لب و لہجہ، افسانی انداز فکر، تاثراتی طرز وغیرہ۔ان کے علاوہ نادر و نایاب کتب و رسائل کے سلسلے میں ان کے مآ خذ کا ذکر اور اگر وہ کسی لائبریری میں ہوں تو اس ضمن میں کیٹلاگ نمبر یا فہرست کی نشانی وغیرہ کا حوالہ بھی متنی معارض میں شامل ہیں۔

متنی مواقف:

متنی مواقف میں کئی ایک چیزیں شامل ہیں مثلاً نسخے کے مشتملات، مختلف اصناف سخن کا ذکر، اشعار کی

تعداد کا ذکر، قلم زد سطور کی نشاندہی، منسوخ اشعار کی کیفیت وکمیت وغیرہ۔

متنی مواقف دراصل متن کے تمام مندرجات، قطعات، ترقیمات، تعلیقات، تکملات، تتمات کے علاوہ تاریخ کتابت، تاریخ تصنیف سبھی کے دقیق مطالعے کا نام ہے۔

متنی مواقف اور متنی معارض بعض اوقات گھل مل جاتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تنقید متن کے مدارج کا اصول اور قطعی تعین نہیں کیا گیا ہے۔

موضوعی مطالعے میں تین امور پر خاص توجہ دی جاتی ہے جو درج ذیل ہیں

۱۔ متنی معارف

۲۔ متنی مصادر

۳۔ متنی محاسن

۱۔ متنی معارف

متنی معارف میں جن چیزوں کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے ان میں متنی شواہد اور عصری معلومات شامل ہیں۔ یہاں متنی شواہد سے مراد زیر بحث متن میں کسی دوسرے ہم عصر متن یا قریب العہد متن کی کوئی شہادت یا شواہد کی موجودگی اور عدم موجودگی کا مطالعہ کرنا ہے۔ اگر کوئی شہادت موجود ہو تو اس کا تقابل دیگر شہادتوں سے کیا جاتا ہے اور نتائج مرتب کیے جاتے ہیں۔ عصری معلومات سے مراد یہاں تاریخی، سوانحی اور تمدنی امور کا مطالعہ کرنا ہے۔ عصری معلومات سے کسی مصنف یا نسخے کے متعدد نایافت گوشے منور ہو جاتے ہیں۔

۲۔ متنی مصادر

متنی مصادر سے مراد وہ تمام مصادر و منابع و مآخذ ہیں جن میں کسی نسخے یا متن کے بارے میں خارجی اور داخلی شہادتیں موجود ہوں۔ متنی مصادر کی کیفیت ونوعیت اس وقت بدل جاتی ہے جب متن تخلیقی ہو۔ تخلیقی متن میں دراصل مصنف کے اکتسابی فکر وفن کا عمل دخل زیادہ ہوتا ہے اور اس کا جائزہ لینا مقصود ہوتا ہے۔ مختلف دلائل و براہین اور شواہد کی روشنی میں یہ جائزہ مؤثر و مدلل صورت اختیار کرتا ہے۔

> ''متن کے اپنے مسائل اور جزئیات کا احاطہ محض چند عنوانات کے تحت نہیں کیا جاسکتا اس کا تعلق بہت کچھ مرتب متن کے صوابدید پر ہے۔''(۶)

۳۔ متنی محاسن

متنی محاسن میں بنیادی اہمیت متن کی زبان کو حاصل ہوتی ہے۔ زبان دراصل مصنف کے عہد کے سیاسی، سماجی اور معاشرتی حالات پر بھی روشنی ڈالتی ہے۔ چنانچہ تنقید متن کے حوالے سے مصنف کے متن کا دقیق جائزہ لیا جاتا ہے اس جائزے میں مصنف کے لسانی پہلو اور اسلوب نگارش پر خالص علمی وتنقیدی نقطۂ نظر سے بحث کی جاتی ہے۔

متنی مواقف اور متنی معارض تحقیق وتنقید متن میں بڑی اہمیت کے حامل ہیں ان کی متعدد مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ بخوفِ طوالت یہاں چند ایک مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

مولوی حبیب الرحمٰن خان نے ''کلیات میر'' کا معروضی مطالعہ پیش کرتے ہوئے ''تذکرۂ شعراء اردو'' مؤلفہ میر حسن کے مقدمے میں ان الفاظ میں لکھا ہے:

> ''............کلیات میر حسن کا نسخہ ہاتھ آیا جو ۱۲۵۶ء کا لکھا ہوا ہے مطلاّ اور مُذہّب ....انواع سخن سے لبریز، چار سو صفحے کا حجم ہے تقریباً سات ہزار شعر ہیں۔ غزل کے اشعار تقریباً چار ہزار ہیں، چھوٹی بڑی گیارہ مثنویاں ہیں، سات قصیدے ہیں، مخمس، مسدس، مثلث، رباعی بھی ہیں......مرثیے نہیں ہیں......''(۷)

میر کے کلیات کا ایک خوبصورت نسخہ جس میں ''نکات الشعراء'' کے علاوہ ان کی نظم ونثر کا سارا کام، دیوان اردو اور دیوان فارسی کا سارا کلام شامل ہے۔ وہ رضا لائبریری رام پور میں موجود ہے۔ اسی کلیات کے اوراق کی تعداد ۸۳۲ ہے۔ اس کے دیوان اول کے آخر میں کاتب نے یوں لکھا ہے۔

> ''دیوان اوّل من تصنیف میر محمد تقی صاحب بتاریخ بست ونہم شہر رمضان سنہ یکہزار ودوصد وچہل و پنج ہجری بخط بدربط حقیر فقیر پر تقصیر بندہ شیخ لطف علی حیدری۔۔۔ اختتام پذیرفت۔''(۸)

مذکورہ بالا اقتباسات میں سے پہلا اقتباس متنی معارض کی مثال جب کہ دوسرا اقتباس متنی مواقف کی مثال کے طور پر ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

جتنی اہمیت وافادیت متن کے خارجی حقائق کے مطالعے کی بنتی ہے اس سے کہیں زیادہ اہمیت متن کے باطنی اور داخلی امور واشیاء کے مطالعے کی بنتی ہے جسے موضوعی مطالعہ کہا جاتا ہے۔ داخلی مطالعے سے بعض دفعہ ایسے نکات کسی متن کے سلسلے میں سامنے آتے ہیں جن کی طرف تاریخ ادب کی توجہ مبذول نہیں ہوئی۔ ادبی کتابوں،

رسالوں اور جریدوں کی بدولت بعض نسخوں یا مصنفین کی تخلیقات کے سبب صدور اور وجہ تصنیف کا بھی پتا لگ جاتا ہے۔علاوہ ازیں مصنف یا کسی نسخے کے عہد کا تعین بھی بآ سانی کیا جا سکتا ہے اس کی مثال کے طور پر میر تقی میر کے ایک ترجمے کو پیش کیا جا سکتا ہے۔جو دراصل ''بےنوا'' کا ترجمہ ہے۔

''در وقت محمد شاہ بادشاہ۔۔۔ نام جوھری جوتے فروشی ۔۔۔ چنانچہ جوتے فروشان در جامع مسجد مانع خطبہ گشتند ۔آ خر ہنگامہ بر پا شد و جنگ عظیم درمیان امرایان عظام افتاد۔۔۔''(۹)

تنقیدِ متن کے حوالے سے یہ بات بھی نہایت اہم ہے کہ کسی عہد کے ادبی مزاج اور تنقیدی معیار کو ایک دوسرے سے بالکل الگ رکھ کر نہیں دیکھا جاتا ہے۔بصورت دیگر متنی حقائق کی تقسیم بےسود ہوگی۔

متنی مواقف اور معارض کے حوالے سے جن نکات کی طرف توجہ دلائی گئی ہے ضروری نہیں کہ سبھی نکات ہر متن میں پائے جائیں۔چنانچہ ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں شاہ حاتم کی تحریر سے دلی کے شعری رویوں اور ادبی رجحانات پر روشنی پڑتی ہے۔وہ دیباچے میں یوں رقم طراز ہیں۔

''سرخی غزلیات مع سنہ سہ قسم بقید آورد، یکی طرحی، دوم فرمایشی، سوم جوابی تا تفریق آن معلوم گردد۔''(۱۰)

بعض اوقات کسی نسخے کے ترجمے کے ضمن میں مترجم کے حالاتِ زندگی یا نقد وتصانیف یا زمانہ تصنیف کے حوالے سے اہم معلومات فراہم ہوتی ہیں مثلاً میرحسن نے اپنے تذکرے میں خود اپنی تصانیف اور تراجم کے بارے میں اشارے کیے ہیں اس طرح صاحب مخزن نکات نے یک رنگ کے بارے میں لکھا ہے:

''ابیات دیوانش ہمگی وتمامی قریب بصد شعر خواہد بود۔''(۱۱)

تحقیق وتنقید متن کے مدارج کا خیال رکھنا اس لیے بھی ضروری ہوتا ہے کہ بعض دفعہ مراحل و مدارج کے فرق سے تحقیق بے وقعت اور تنقید بے بنیاد بن جاتی ہے۔تنقید متن میں متن کا لسانی پہلو، اسلوب نگارش، زمانۂ تصنیف، سبھی امور کا گہرا تنقیدی جائزہ بہت اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔

بعض اوقات خود مصنف اپنی تحریر (متن) کا لسانی جائزہ پیش کرتا ہے جس سے اس عہد کی لسانی صورت حال پر تفصیلی روشنی پڑتی ہے اس ضمن میں شاہ حاتم کے ''دیوان زادہ'' کی مثال پیش کی جا سکتی ہے چنانچہ دیباچے میں انہوں نے بعض اہم لسانی واملائی تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے۔

''ولفظ (در) و(بر) و(از) و(او) کہ فعل وحرف باشد بندہ در دیوان قدیم خود

تقید دارد و در ایں ولا از دہ۔۔۔ چنانچہ عربی و فارسی مثلاً تسبیح را تسمی و صحیح را صحی و بیگانہ را بگانہ و دیوانہ را دوانہ و مانند آن بطور عامہ۔۔۔''(۱۲)

المختصر یہ کہ تنقید متن اور تحقیقی مآخذات کے مدارج و مراحل اور لوازمات کا ادراک حاصل کرنا پہلا مرحلہ ہے اور پھر داخلی و خارجی شہادتوں کی بنا پر کسی نسخے، تصنیف یا مصنف کے زمانے کا سرغ لگانا، اس زمانے کے ادبی و لسانی رجحانات کی تہہ تک پہنچنا اور سیاسی و سماجی رویوں کو ٹھوس اور منطقی شواہد کی بنا پر کشف کرنا دوسرا مرحلہ ہے۔ متون اور مآخذات کے مدارج دراصل تحقیق و تنقید متن میں منزل یقین تک پہنچنے کے سائنسی و منطقی راستوں، ذریعوں کا نام ہے جس کا علم ہر محقق و متنی نقاد کے لیے ازبس لازم ہے۔

حوالہ جات

۱۔ عبدالحمید خان عباسی، (مولف و مرتب) اصول تحقیق، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، طبع اوّل، ص ۱۴۸

۲۔ ایم سلطانہ بخش، ڈاکٹر، اُردو اصول تحقیق، جلد دوم، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد،

۳۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر، اُردو تحقیق صورت حال اور تقاضے، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد طبع اوّل، ۲۰۰۸، ص ۴۰۵

۴۔ جمیل احمد رضوی، سید، دستاویزی طریقہ تحقیق، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۱۷۴

۵۔ گیان چند، ڈاکٹر، تحقیق کا فن، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، طبع اوّل، ۱۹۹۴ء ص ۱۴۶

۶۔ تنویر احمد علوی، ڈاکٹر، اصول تحقیق و ترتیب متن، سنگت پبلشرز لاہور، ۲۰۰۶ء ص ۷۰

۷۔ تذکرہ شعرائے اُردو، مقدمہ، ص ۹

۸۔ کلیاتِ میؔر ایک نادر نسخہ مشمولہ: دہلی کالج اردو میگزین، میر نمبر ۱۹۶۳ء، ص ۲۸۷

۹۔ مالک رام، مرتبہ: گل رعنا، مقدمہ۔ ص ۱۹ تا ۲۳

۱۰۔ شاہ حاتم، دیوان زادہ، دیباچہ، مخزونہ رضا لائبریری رام پور ۱۹۳۹ء، ص ۳۸۲

۱۱۔ مخزن نکات، ص ۴۲

۱۲۔ شاہ حاتم، دیباچہ، دیوان زادہ، مخزونہ رضا لائبریری رام پور، ص ۳۸۲

اقبال کی شاعری: فکری و اسلوبیاتی پس منظر

ڈاکٹر عابد سیال*

Abstract:

If on the one hand, the social and political development of the 19th century had an impact on the evolution of Iqbal's poetry, certain literary figures of the time had an equally important role to play. The names of Ghalib, Hali & Akber Ilahabadi are worth mentioning in this case. This article is an attempt to analyze this background of Iqbal's poetry.

برصغیر میں ایک نئے عہد کا آغاز یورپی اثرات کے تحت ہوا۔ ۲۷ رمئی ۱۴۹۸ء کو واسکوڈے گاما کالی کٹ کے ساحل پر اترا تو یورپی باشندوں کی ہندوستان میں آمد کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ تاہم ۱۷۵۷ء کی جنگِ پلاسی میں انگریزوں کی فتح انگریزی سامراج کے ہندوستان پر قبضے کا پہلا اہم واقعہ ہے۔ اس وقت کے ہندوستانیوں کے لیے شاید یہ شکست ایک وقتی جنگی تجربہ تھی اور وہ اس شکست کو بعد میں آنے والے اس بڑے سیاسی اور تمدنی انقلاب کے تناظر میں دیکھنے کے قابل نہ تھے۔ تاہم بعد کے ایک سو سال میں ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور تمدنی منظرنامے کی تشکیل کا پیش خیمہ بجا طور پر جنگِ پلاسی کی شکست کو قرار دیا جا سکتا ہے۔

انگریزوں سے پہلے بھی برصغیر غیر ملکی حملہ آوروں سے محفوظ نہ تھا۔ مختلف اوقات میں شمال اور جنوب سے آنے والے حملہ آوروں کی یلغار برصغیر کے سیاسی اور سماجی ماحول پر اپنے اثرات مرتب کرتی رہی لیکن اس کے باوجود یہ سرزمین مجموعی طور پر کسی نہ کسی حد تک اپنی تہذیبی شناخت برقرار رکھنے میں کامیاب رہی۔ البتہ انگریزوں کے تسلط کے بعد یہاں ایسے رویوں نے فروغ پایا جن کی بدولت ہندوستان اپنی تاریخ کے ایک بالکل نئے دور میں داخل ہو گیا۔

ڈاکٹر محمد خان اشرف کی رائے میں:

''انگریزوں کی آمد سے پہلے ہندوستان قرونِ وسطیٰ کے دور میں تھا۔ اس کا

* اُستاد شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

ڈھانچہ جاگیردارانہ تھا جو ذاتی وشخصی وفاداری اور انعام واکرام کی بنیاد پر استوار تھا۔ انگریز ایک نئے عہد کے نقیب اس لیے ثابت ہوئے کہ وہ اپنے ہمراہ صنعتی انقلاب اور جمہوری وغیر شخصی نظامِ حکومت کے جراثیم لے کر ہندوستان میں داخل ہوئے۔ ان کا یہاں وجود، ان کا نظامِ سلطنت، تجارتی و صنعتی مقاصد، طریق اور حربے، ان نئے سیاسی و معاشی اثرات کے فروغ کا باعث بنے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کی زبان وادب ایک نئے فکری و تمدنی انقلاب کو ہمراہ لے کر آئے۔''(۱)

انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہندوستان ان رویوں سے آشنا ہو چکا تھا جو آگے چل کر 'جدید ہندوستان' کی تشکیل کرنے والے تھے۔ سیاسی اور سماجی سطح پر آہستہ آہستہ ابھر کر ایک طوفان کی شکل اختیار کر جانے والی کش مکش کا نقطۂ عروج ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کی شکل میں گزر چکا تھا اور نئے سیاسی اور سماجی حالات میں نئے فکری رجحانات فروغ پا رہے تھے۔ اس دور کی سب سے اہم تحریک سرسید تحریک ہے جس نے اہلِ ہندوستان کو بدلتے ہوئے حالات اور ماحول سے مطابقت پیدا کرنے کی راہ دکھائی۔ سرسید تحریک کا مقصد ایک ہمہ جہت اصلاح تھا۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں کہ:

''اس تحریک کو اصلاحی تحریک کا نام بھی دیا جا سکتا ہے بشرطیکہ اصلاح کو محض اخلاقیات تک محدود نہ سمجھا جائے بلکہ اس میں پیرویٔ مغربی کے ساتھ ساتھ سماجی انجماد کو دور کرنے کی کاوش اور اسلام کے دورِ زرّیں سے ہم رشتہ ہونے کے میلان کو بھی شامل کر لیا جائے۔''(۲)

سرسیّد تحریک کا محوری نکتہ حقیقت پسندی ہے جو اس کی تمام جہات میں نمایاں نظر آتا ہے۔ مذہبی سطح پر اس تحریک نے ہندوستان کے مسلمانوں کو رسوم وروایات کی جکڑ بندی سے آزاد کر کے مذہبی عقائد اور تعلیمات کو شعور کی آنکھ سے دیکھنے اور دکھانے کی سعی کی۔ سماجی سطح پر سرسید کی تحریک نے ہندوستان کے لوگوں کو موجود سماجی رسم ورواج کو چھوڑ کر جدید مغربی طرزِ زندگی کو اپنانے اور نئی تہذیبی قدروں کی تشکیل پر زور دیا۔ علمی سطح پر اس تحریک نے مغربی علوم سے استفادہ کر کے دنیائے جدید کے حقائق سے آگاہی کی تلقین کی۔ ادبی سطح پر سرسید کی تحریک نے ایک طرف مغرب کی جدید اصناف کو قبول کرنے پر زور دیا اور دوسری طرف اس آرائشی اسلوب کا چغہ اتار پھینکنے کی سعی کی جو مافی الضمیر کی ترسیل میں رکاوٹ تھا اور اس کی جگہ سادہ بیانی کی ترغیب دی تا کہ بات دل سے نکلے اور دل میں جا بیٹھے۔

بیسویں صدی کا سورج طلوع ہوا تو برصغیر سیاسی اور سماجی سطح پر انقلابات کی زد پر تھا۔ اس صدی کا آغاز

برصغیر کے لوگوں کے لیے ایک ایسا تاریخی موڑ تھا جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے ان کے لیے بالکل انوکھا تھا۔بیسویں صدی کا آغاز پوری دنیا کے ساتھ ساتھ برصغیر میں بھی سیاسی تبدیلیوں کا دور تھا۔ ہندوستان میں جنگ عظیم سے پہلے تحریک آزادی شروع ہو چکی تھی۔لوگوں کا جذبۂ حریت جاگ چکا تھا اور خودمختاری کا تصور پیدا ہو چکا تھا۔۱۸۸۵ء میں کانگریس اور ۱۹۰۶ء میں مسلم لیگ کا قیام عمل میں آیا جو اہلِ ہندوستان کی نمائندہ سیاسی جماعتیں تھیں اور ہندوستان کی آزادی ان کے قیام کا بنیادی مقصد تھا۔اسی دوران جنگ عظیم کی قیامت برپا ہوئی اور اس کے اختتام پر روس کی زاریت تباہ ہوگئی اور اپنے وقت کے عظیم شہنشاہوں کی کج کلاہیاں باقی نہ رہیں۔دیگر ملکوں میں بھی انقلاب پر انقلاب برپا ہورہے تھے۔ترکوں نے خلافت کا جامہ اتار پھینکا اور جمہوریت کی بناڈالی۔ایران نے بھی شہنشاہیت کی بجائے جمہوری نظام کو پسند کیا۔ان تمام تبدیلیوں کے بہت گہرے اثرات ہندوستان میں منتقل ہوئے اور یہاں ایک نئے عالمی سیاسی شعور نے جنم لیا۔ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار اس دور کے اہم سیاسی اور سماجی واقعات کا تذکرہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''بیسویں صدی کے آغاز اور پہلی جنگ عظیم تک برعظیم کو جن سیاسی اور سماجی حالات سے دوچار ہونا پڑا اور جو اردو شاعری میں بھی منعکس ہوئے،ان کی مختصر سی فہرست یہ ہے: وطن اور وطنیت کا تصور، سیاسی محکومی کا شدید احساس اور جذبۂ آزادی کی تڑپ، ملکی باشندوں کی نااتفاقی اور اس کا اثر اجتماعی زندگی پر، اسلامیانِ ہند کی نئی کروٹ اور علی گڑھ تحریک کا ردِعمل، اتحادِ اسلام دور، نئی روشن خیالی کا ظہور، تحریک ہوم رول وغیرہ۔''(۳)

ہندوستان جیسے وسیع وعریض ملک پر حکومت کرنے کے لیے انگریزوں کے اپنے لوگوں کی محدود تعداد انتہائی ناکافی تھی اس لیے انھوں نے ہندوستان ہی کے لوگوں کو اس کام کے لیے منتخب کیا اور اس کے اہل وہ ہندوستانی قرار پائے جو انگریزی زبان جانتے تھے۔اس امر نے مقامی لوگوں کو انگریزی سیکھنے کی طرف رغبت دلائی۔اس کے علاوہ سرسید اور بعض دیگر ہندوستانی لیڈروں نے حاکم ومحکوم کے درمیان رابطے کے لیے انگریزی زبان کو مؤثر وسیلہ سمجھتے ہوئے ہندوستانیوں کے لیے اس کی تعلیم پر زور دیا۔ان وجوہات کے نتیجے میں ہندوستان میں انگریزی تعلیم کو فروغ حاصل ہوا۔اس تعلیم اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والی ملازمتوں کی بنا پر ہندوستان میں ایک نیا ملازمت پیشہ طبقہ پیدا ہوا جس کی عادات واطوار، اندازِ گفتگو، اقدار اور مسائل مختلف تھے۔یوں ہندوستان کا معاشرتی ڈھانچا نئی تبدیلیوں سے آشنا ہونے لگا۔

بیسویں صدی کے آغاز سے قبل کی تحریکوں کا بنیادی رجحان اصلاح اور حقیقت پسندی کا تھا۔اس ضمن میں علی

گڑھ کے علاوہ دوسری اہم تحریک ''انجمن پنجاب'' ہے جس نے ادب اور بالخصوص شاعری کے میدان میں حقیقت پسندانہ رویے کے فروغ کی سعی کی۔ اس تحریک نے بھی ادب کے مشرقی خزائن کے ساتھ ساتھ مغربی علوم سے استفادے اور مغربی اصنافِ ادب کی خوشہ چینی کی ترغیب دی۔ انجمن پنجاب میں کی گئی آزاد کی تقریر کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''............ہمیں چاہیے کہ اپنی ضرورت کے بموجب استعارہ اور تشبیہ اور اضافتوں کے اختصار فارسی سے لیں۔ سادگی اور اظہارِ اصلیت کو بھاشا سے سیکھیں، لیکن پھر بھی قناعت جائز نہیں۔ کیونکہ اب رنگ زمانے کا کچھ اور ہے۔ ذرا آنکھیں کھولیں گے تو دیکھیں گے، فصاحت اور بلاغت کا عجائب خانہ کھلا ہے۔ جس میں یورپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گلدستے، ہار، طرے ہاتھوں میں لیے حاضر ہیں اور بے چاری نظم خالی ہاتھ الگ کھڑی منہ دیکھ رہی ہے۔ لیکن اب وہ بھی منتظر کھڑی ہے کہ کوئی صاحبِ ہمت ہو جو میرا ہاتھ پکڑ کر آگے بڑھائے۔''(۴)

اس اقتباس سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ اہلِ ہندوستان میں نئے علوم اور نظریات کا خیر مقدم کرنے کا رجحان بیسویں صدی کے آغاز سے قبل ہی پیدا ہو چکا تھا۔ لہٰذا بیسویں صدی کے آغاز پر عالمی سیاسی تبدیلیوں کے زیرِ اثر برصغیر میں جدید علوم نہ صرف متعارف بلکہ مقبول بھی ہوئے۔ مختلف شعبۂ ہائے علم میں ہونے والی تحقیق کے نتیجے میں دنیا جن جدید نظریات سے آشنا ہوئے ان کے اثرات برصغیر تک بھی پہنچنے لگے۔
ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں کہ:

> ''بیسویں صدی کا طلوع زندگی کی کئی مثبت اقدار اور جہد کے میلانات کو ساتھ لایا۔ سماجی سطح پر بھی بڑی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ سیاسی سطح پر آزادی کی تحریکوں اور مجموعی تحرک نے ادب میں بھی ایک خوشگوار تبدیلی کا دروازہ وا کیا۔''(۵)

ان اثرات کے نتیجے میں ہندوستان کا ادب خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر متاثر ہوا یعنی اس میں ہیئتی تبدیلیاں بھی وقوع پذیر ہوئیں اور فکری اور موضوعاتی حوالے سے اس کا داخل بھی بدلنے لگا۔

سائنس اور فلسفے کے میدانوں میں ہونے والی عالمی پیش رفت کے اثرات برصغیر میں پہنچنے تو لگے لیکن اپنے مخصوص علمی و فکری پس منظر کی وجہ سے اہلِ ہندوستان کے لیے ان حقائق کا سامنا کرنا مشکل تھا۔ اس کا نتیجہ ایک قسم کے ذہنی دباؤ اور بے یقینی کی شکل میں سامنے آیا۔ ادیبوں نے اس کا ایک حل یہ نکالا کہ رومانوی رویوں میں پناہ لی۔

ڈاکٹر وزیر آغا مندرجہ بالا صورتحال کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی سر سید احمد خاں کی ادبی تحریک کو ایک ردِعمل کا سامنا کرنا پڑا۔ ہوا یہ کہ اسی دوران میں سارا ہندوستان سیاسی طور پر فعال ہو گیا۔ کانگرس اور مسلم لیگ ایسے سیاسی ادارے میدان میں اتر آئے اور انگریزوں کی غلامی سے نجات پانے کی کوششیں شروع ہو گئیں۔ یورپ میں پہلی جنگ عظیم لڑی گئی جس نے انسانی اقدار کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا۔ علوم کی ترقی نے انسان کے سارے تیقن کو پارہ پارہ کر دیا اور اسے محسوس ہونے لگا کہ وہ مرکزِ کائنات نہیں بلکہ وسیع بیکراں کائنات میں ایک نہایت غیر اہم بلکہ نظر تک نہ آنے والے سیارہ کا باسی ہے۔ مزید برآں اس کے ہاں یہ خیال بھی راسخ ہونے لگا کہ وہ نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں'' ایسی کیفیت کی زد پر ہے۔ قدرتی بات ہے کہ اس احساس نے اس کے تیقن اور خود اعتمادی کو سخت دھچکا پہنچایا اور اسے محسوس ہونے لگا کہ ماحول کے ساتھ اس کا رشتہ ٹوٹ پھوٹ گیا ہے۔ جب وہ بنیاد ہی لرزہ براندام ہو جس پر معاشرے کی عمارت کھڑی ہے تو انسان قدرتی طور پر متخیّلہ کو بروئے کار لاتا ہے تا کہ ایک بہتر اور خوب تر جہان کا نظارہ کر سکے۔ ایک ایسا جہان جو پرانے جہان کے اسقام سے پاک ہو، لہٰذا ایک خیالی جنت یا یوٹوپیا کا تصور جنم لیتا ہے۔ بیسویں صدی کے اس ابتدائی دور میں اردو ادب میں رومانی تحریک نے جنم لیا جو ایک طرف تو سر سید کی تحریک کا ردِعمل تھی اور دوسری طرف ایک نئے جہان کی دریافت پر مائل تھی۔''(٦)

جیسا کہ اوپر بیان ہوا کہ سر سید کے عہد ہی سے رومانوی رویوں نے جنم لینا شروع کر دیا تھا تاہم ان کی کوئی ایسی اجتماعی صورت نہ بنی تھی جو غیر معمولی ہو۔ ان رویوں میں سے اکثر، لکھنے والوں کی اپنی افتادِ طبع کا نتیجہ تھے۔ تاہم یہ انفرادی کوششیں اجتماعی صورت اختیار کرنے کے لیے موزوں ماحول کے انتظار میں تھیں۔ سیاسی، سماجی اور فکری انقلابات کے نتیجے میں جب ادب نے موضوعاتی اور فنی سطح پر نئی کروٹ لی تو ان رویوں نے تحریک کی صورت اختیار کر لی۔

بیسویں صدی کے آغاز پر ہندوستانی مسلم فرد کا جو ذہن بنا اس کے سیاسی، سماجی، علمی و ادبی اسباب و محرکات پر گذشتہ سطور میں بات کی گئی ہے۔ اقبال کے فکر وفن بھی اسی دور میں اپنے ارتقا کی ابتدائی منزلیں طے کرتے ہیں اس لیے ان کی ابتدائی شاعری بھی انھی اثرات کی زائیدہ ہے جن کے تحت اس دور کے اکثر لکھنے والے اپنا اظہار کرتے رہے۔ اس دور میں تین رویے نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں: اوّل رومانوی رویہ، دوم اصلاح پسندی اور قومی و ملی شاعری کا رویہ اور سوم سماجی حقیقت نگاری کا رویہ۔ رومانوی اور اصلاحی رویوں نے بالعموم شاعری کو اور سماجی حقیقت

نگاری کے رویے نے فکشن کو متاثر کیا۔شاعری کے اسی ماحول میں اقبال کی تخلیقی شخصیت نمو پاتی ہے۔

اقبال نے اپنے قابل اساتذہ کے طفیل اپنے زمانۂ طالب علمی ہی سے اردو اور فارسی کی شعری روایت کا گہرا شعور حاصل کر لیا تھا۔ ان کے استاد مولوی میر حسن اردو اور فارسی ادب کا وسیع مطالعہ اور ذوق رکھتے تھے۔ وہ سر سید سے متاثر اور ان کے خیالات و خدمات کے معترف تھے اور سر سید بھی ان کے قدر دان تھے۔ اسی طرح انھی غالب سے بھی عقیدت تھی۔ غالب سے ان کی عقیدت کے متعلق ایک واقعے کا بیان شاید بے محل نہ ہو کیونکہ یہی ذوق آگے اقبال میں بھی منتقل ہوا۔

ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی بیان کرتے ہیں:

> ''ادبیات کے استاد کے لیے، وسعتِ مطالعہ کے علاوہ ادبی ذوق اور مذاقِ سخن سے بہرہ مند ہونا بھی ضروری ہے۔شعر و ادب سے شاہ جی (مولوی میر حسن) کے فطری لگاؤ اور ان کی بلند مذاقی کا اوّلین ثبوت ہمیں ان کی نوجوانی کے اس واقعے سے ملتا ہے کہ غالب اور کلامِ غالب کی قدر شناسی کا جذبہ انھیں ۱۸۶۳ء میں کشاں کشاں دلّی لے گیا۔ اس زمانے میں جب سفر کی موجودہ سہولتیں حاصل نہیں تھیں، انھوں نے سیالکوٹ سے انبالے تک گھوڑے پر سفر کیا۔ کہیں کہیں پیدل بھی چلنا پڑا۔ یہ تمام صعوبتیں جھیل کر وہ اس شاعرِ اعظم کی خدمت میں خراجِ عقیدت پیش کرنے کے لیے حاضر ہوئے جو عمر بھر ناقدریٔ ابنائے زماں کا شکوہ سنج رہا۔''(۷)

قومی دردمندی اور فکری شاعری سے عقیدت کا یہی ذوق اقبال میں منتقل ہوا۔ فلسفے اور اسلامی تاریخ و ثقافت کا ذوق انھیں پروفیسر آرنلڈ سے ملا۔ ''پروفیسر آرنلڈ کی زندگی، طالب علمی کے مراحل سے لے کر عمر کے آخری لمحے تک مطالعے اور تحقیق میں گزری لیکن خاص بات یہ ہے کہ ان کی علمی و تحقیقی سرگرمیوں کے وسیع دائرے کا محور اسلام، تاریخِ اسلام و اسلامی ثقافت رہا ہے۔''(۸) ان کے علاوہ بھی اقبال نے اپنے طالب علمی کے زمانے میں کئی اساتذہ سے کسبِ فیض کیا جس کے نتیجے میں ان کے فکر و فن کو جلا ملی۔

اُردو شاعری میں اگر اقبال کے پیش رووں کے طور پر دیکھا جائے تو تین نام نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں: حالؔی، اکبؔر اور غالبؔ۔ حالؔی اور اکبؔر کسی حد تک اقبال کے ہم عصروں میں سے ہیں جبکہ غالبؔ سے اقبال کا استفادہ ان کے کلام کے حوالے سے ہے۔

حالؔی نے سر سید تحریک کے مقصدی نقطۂ نظر کے زیرِ اثر ادب میں ایک سنجیدہ عقلیت اور سماجی پس منظر کی اہمیت پر زور دیا۔ انھوں نے شاعری کو علمِ اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام قرار دیا(۹) تاہم ان کے ذہن میں

اخلاق کا مفہوم وسیع تھا۔حالؔی نے شاعری کی اساس حقیقی جذبات و احساسات پر رکھنے،تخیل کی بلندی اور قدیم اسالیب واصول کے دائرے وسیع کرنے پر بھی زور دیا۔وہ معاشرے کے لیے نفع بخش ہونے کو شاعری کا لازمہ قرار دیتے ہیں۔چنانچہ ان کی رائے میں:

''جو شخص اس عطیۂ الٰہی کو مقتضائے فطرت کے موافق کام میں لائے گا ممکن نہیں کہ اس سے سوسائٹی کو کچھ نفع نہ پہنچے۔''(۱۰)

اسی طرح انھوں نے شاعری کا مواد بھی اپنے ماحول ہی سے اخذ کرنے پر زور دیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''اگر کوئی دیکھے اور سمجھے تو صدہا تماشے صبح سے شام تک ایسے عبرت خیز نظر آتے ہیں کہ شاعر کی تمام عمر اس کی جزئیات کے بیان کرنے کے لیے کافی نہیں ہوسکتی۔کسی واقعہ کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ یہ کیا ہوا؟ یا کسی واقعے کو دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ یہ کیوں ہوا؟ کبھی خوف معلوم ہوتا ہے کہ کیا ہوگا اور کبھی یاس دل پر چھا جاتی ہے کہ بس اب کچھ نہیں۔اس سے دلچسپ میٹریل غزل کے لیے اور کیا ہوسکتا ہے۔''(۱۱)

یوں انھوں نے غالبؔ اور شیفتہؔ کی صحبتوں سے سیکھی ہوئی حقیقت پسندی اور سرسیّد تحریک کی مقصدیت کے امتزاج سے نئی شاعری کے اصول متعین کرنے کی کوشش کی۔بقول ڈاکٹر شیخ عقیل احمد:

''حالؔی کی اس جرأتِ رندانہ نے اردو غزل کے شاعروں کو یہ احساس دلایا کہ طرزِ فکر وطرزِ ادا میں تبدیلی ناگزیر ہے۔''(۱۲)

حالؔی کی اس ساری کوشش کے پیچھے دراصل قومی دردمندی بطور محرّک کے کارفرما تھی اور وہ شاعری کو اپنی قوم کی فلاح اور بہتری کا وسیلہ بنانا چاہتے تھے۔ان کے ہاں بغاوت سے زیادہ اصلاح کا جذبہ کارفرما نظر آتا ہے۔اقبال بھی فطری طور پر جدت پسند تھے لٰہذا شاعری کے متعلق حالؔی کی اکثر اصلاحی تجاویز سے ان کا اثر قبول کرنا اچنبھے کی بات نہیں۔حالؔی کی قدیم رنگ کی غزل بھی کافی حد تک انھی خصوصیات کی حامل تھی جس کا پرچار انھوں نے مقدمۂ شعر وشاعری میں کیا،تاہم بعد کی غزلوں میں انھوں نے التزام سے ان اصولوں کی پیروی کرتے ہوئے غزل کے جدید رنگ کا ایک نمونہ پیش کرنے کی کوشش کی۔یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ مصلحانہ جوش اور جلد بازی میں کہی ہوئی حالؔی کی یہ اصلاحی غزل فنی نقطۂ نگاہ سے اعلیٰ درجے کی نہیں کہی جاسکتی تاہم جدید غزل کا پہلا سنگِ میل ہونے کی حیثیت سے اس کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے:

''حالؔی نہ ہوتے تو غزل ترقی کی منزلیں اتنی تیزی کے ساتھ طے نہ کر پاتی اور

جدت کی اس فضا کا پیدا ہونا اس میں مشکل ہو جاتا جو آج اس کا طرۂ امتیاز ہے۔''(۱۳)

غزل میں حالؔی کے اس تجدّد کا اعتراف ڈاکٹر رشید امجد نے ان لفظوں میں کیا ہے:

''حالؔی پہلی بار مجدّد کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ وہ غزل کے بدھؔ تھے کہ انھوں نے پرانے محل تیاگ کر گیان کی نئی راہ تلاش کی۔ انھوں نے غزل کو روایت اور تکنیک کے تنگ، تاریک اور اندھے سانچے سے نکالنے کے لیے بڑی جدوجہد کی۔۔۔ان کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے غزل کے موضوعاتی کینوس کو وسیع کیا۔''(۱۴)

اکثر ناقدین اس رائے پر متفق ہیں کہ حالؔی نے جس نئی غزل کا ڈول ڈالا تھا اس کی کامل ترین صورت اقبال کے ہاں نظر آتی ہے۔ چنانچہ اردو شاعری کے عہد بہ عہد ارتقا کا ذکر کرتے ہوئے محی الدین قادری زور لکھتے ہیں:

''ناسؔخ و آتشؔ کے بعد آزادؔ و حالؔی نے پھر اردو شاعری پر اثر ڈالا۔ اس دفعہ زبان سے زیادہ خیالات متاثر ہوئے کیونکہ لکھنوی شعراء نے زبان پر اتنا زور دیا تھا کہ اس کا ردِعمل ہونا ضروری تھا۔ مطالب و معانی کی خوبیوں کا اتنا خون ہوا تھا کہ اس کا رنگ لانا لازمی تھا۔ اس کے علاوہ چونکہ اس دور کی اردو شاعری اپنے عہد کی زوال پذیر معاشرت کی ترجمان تھی، اس لیے اس میں وہ تمام عناصر راہ پا گئے جو قوموں کو ترقی سے زیادہ تنزل کی طرف مائل کرتے ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ حالؔی اور آزادؔ نے اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور اپنی اپنی حد تک اپنے مقصد میں کامگار رہے۔ لیکن جس طرح مرزا مظہر جان جاناں کی تحریک میرؔ و سوداؔ کی وجہ سے کامیاب ہوئی اور اردو شاعری کی شکل بدل گئی، بالکل اسی طرح حالؔی اور آزادؔ کی اصلاحی کوششیں آج کلام اقبال کی وجہ سے تکمیل کو پہنچ رہی ہیں۔''(۱۵)

نظیر صدیقی نے بھی اقبال کی غزل کی تعریف کرتے ہوئے حالی کا ذکر ان سے پہلے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ''حالؔی کے بعد جس شخص نے غزل میں سب سے بڑا انقلاب پیدا کیا وہ اقبال ہیں۔''(۱۶) مجموعی طور پر اقبال کے فکر و فن میں حالؔی سے جو استفادہ نظر آتا ہے اس میں قومی و ملی دردمندی؛ شاعری کی مقصدیت، سادگی اور اصلیت: اور لفظ سے زیادہ معنی پر توجہ شامل ہیں۔

اکبرؔ الٰہ آبادی، حالؔی اور اقبال کے درمیان کی کڑی ہیں۔ اکبرؔ اپنے وقت کے سیاسی اور سماجی حالات کے ایک بالغ نظر نقاد کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ وہ ان لوگوں میں شامل ہیں جنھوں نے مغربی تہذیب کی یلغار کے منفی اثرات کا نہ صرف بروقت ادراک کیا بلکہ اس کے خلاف مؤثر آواز بھی اٹھائی۔ اکبرؔ جدید تعلیم اور ترقی کے مخالف نہیں تھے تاہم اپنی تہذیب و روایات سے دستبردار ہو کر ترقی کی دوڑ میں شامل ہونا ان کے لیے قابلِ قبول نہ

تھا۔ ان کو زندگی کا مشرقی نقطۂ نظر عزیز تھا۔ ان کے اس نقطۂ نظر کے بارے میں ڈاکٹر سجاد باقر رضوی رقم طراز ہیں:

''اکبر کا نظریہ یہ تھا کہ مشرق اور مغرب کے درمیان فرق پوری زندگی کے بنیادی نقطۂ نظر کا فرق ہے۔ پوری زندگی کے فلسفہ کا فرق ہے۔ مشرق میں زندگی کا تصور ماورائی ہے۔ ذہن انسانی لامحدود قوتوں کا حامل ہے اور دنیا کی مادی حقیقتوں سے لے کر ماورائی حقیقتوں تک اس کی پہنچ ہے مگر مغرب کا مادی فلسفہ اس کی نفی کرتا ہے۔''(۱۷)

انگریزوں کے غلبے کے اس دور میں ہندوستانی مسلمانوں میں زیادہ تر دو قسم کے شدید رویے پیدا ہوئے۔ ایک مغربی تہذیب کی کُلّی مخالفت اور انگریزوں اور مغرب سے تعلق رکھنے والی ہر چیز سے گریز کا رویہ اور دوسرا اس کے برعکس یعنی مغرب کی ہر چیز کو بلا سوچے سمجھے قبول کرنے اور اس کی پیروی اور نقل کرنے کا رویہ۔ یہ دونوں رویے غیر مفید تھے اس لیے ان میں اعتدال پیدا کرنے کی ضرورت تھی۔ اکبر نے یہ اعتدال پیدا کرنے کی کوشش کی۔ بقول ڈاکٹر وقار احمد رضوی:

''اکبر صحیح معنوں میں مصلح تھے۔ وہ اپنے اسلامی جذبے سے مسلمانوں میں ملّی وحدت پیدا کرنا چاہتے تھے۔ قوم نے یا تو اعلیٰ درجے کے غدّار، سر، خان بہادر، نواب پیدا کیے تھے یا کٹّر قسم کے مولوی۔ ضرورت درمیانی راستے کی تھی۔ اکبر نے اسی اعتدال کی راہ کی طرف نشاندہی کی۔۔۔ اکبر کی غزل اسی توازن واعتدال کا نمونہ ہے۔۔۔ انھوں نے مغرب سے آئی ہوئی ہر چیز کا بغور مطالعہ کیا۔۔۔ اور بتایا کہ اپنی اقدار کو تج کر جس تعلیم سے کلرکی ملے تو یہ سودا بہت مہنگا ہے۔''(۱۸)

ان فکری عناصر کے ساتھ ساتھ اکبر کی غزل کے فنی عناصر میں سے دو کا ذکر یہاں ضروری ہے۔ اول یہ کہ انھوں نے غزل میں انگریزی الفاظ اور علامتوں کا ذکر بڑی بے تکلفی سے کیا اور غزل کے مخصوص لفظی سانچوں کو توڑنے کی سمت قدم بڑھایا۔ تاہم ان کی یہ کوشش محض ظرافت پیدا کرنے کے لیے نہیں تھی بلکہ مغربی ذہن اور مغربی اقدار کی نمائندگی کرنے والے الفاظ کا استعمال ان کی فکر کے ساتھ ہم رشتہ ہو کر غزل کی معنویت بڑھانے میں معاون بنا۔ چنانچہ رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''انھوں (اکبر) نے جو زبان چاہی استعمال کر ڈالی، جو لہجہ جی میں آیا، اختیار کر لیا۔ انھوں نے ہر بات ہر طریقے سے کہی ہے۔ ثقّات کی زبان میں، عوام کی زبان میں، مولویوں کی زبان میں، صوفیوں کی زبان میں، شاعر کی زبان میں اور سب سے بڑی بات یہ کہ شخص کی زبان میں۔''(۱۹)

دوم یہ کہ انھوں نے غزل میں کچھ نئے علامتی کرداروں کو شامل کیا۔ روایتی غزل میں عاشق، معشوق اور رقیب کی تثلیث کے علاوہ ساقی، رند، صیاد، باغبان، اسیر، رہبر، رہزن، مسافر اور دیگر کردار موجود تھے۔ اکبر کی غزل میں ''میر، مرزا، بابو، ملّا، پنڈت، لالا، لاٹ، مِس، چیلا، پروفیسر، بدھو، جمن، حاکم اور محکوم ایسے کردار ہیں جنھیں اکبر نے طبقاتی وسیاسی رویوں کی علامت بنا کر پیش کیا''[۲۰] اور یہ کردار ان کے ہاں تواتر کے ساتھ آئے ہیں۔ آگے چل کر اقبال کی غزل میں مردِ مومن، درویش، قلندر، گدا، سلطان، سید، افغان، بلوچ، مردِ کہستانی، بندۂ صحرائی وغیرہ کے کرداروں کے ظہور کو اکبر کی اسی کوشش کی تکمیلی وتوسیعی صورت کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ یوں فکر اور فن دونوں میں اقبال نے اکبر سے استفادہ کیا ہے۔

غالب سے اقبال کا رشتہ معنوی تلمّذ کا ہے۔ جیسا کہ گذشتہ سطور میں بیان ہوا، غالب شناسی اقبال میں، اپنے طالب علمی کے زمانے ہی میں، اپنے اساتذہ کے توسط سے پیدا ہوئی۔ اقبال اپنی شاعری کے تشکیلی دور میں بھی غالب سے متاثر ہوئے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

> ''مولانا حالی (اور شاید اس زمانے کے سارے تقاضوں) نے غالب کے انتقال کے بہت جلد بعد غالب شناسی کی ایک نئی تحریک کی بنیاد رکھ دی تھی۔ جدید تعلیم اور جدید اندازِ نظر نے غالب کو وہ قبولِ عام بخشا کہ اس کے کلام کا مطالعہ وقت کا مقبول ترین ادبی فیشن بن گیا تھا۔ اسی ترقی پذیر غالب پرستی کے زمانے میں اقبال کی شاعری نے پہلی انگڑائی لی اور ادبی ذوق وشوق کی اسی ابتدائی حالت میں اقبال کو غالب کی شاعری میں معنی کے بڑے بڑے طلسمات نظر آئے۔ اس کا اظہار ان کی نظم ''مرزا غالب'' سے ہوتا ہے جس کے ہر ہر شعر سے اقبال کی غالب شناسی اور غالب پسندی کا واضح ثبوت مہیا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبال کے دل میں غالب کے افکار کی عزت کسی رسمِ عام یا روشِ عام کی بنا پر نہ تھی بلکہ اس سبب سے تھی کہ انھیں غالب کی شاعری میں ایک ایسا بڑا افنکار نظر آیا جس کے فن کے بعض پہلو خود ان کے اپنے رجحانات کے ہمرنگ تھے۔''[۲۱]

غالب کی غزل کا جو پہلو آنے والی غزل اور خصوصاً اقبال پر سب زیادہ اثر انداز ہوا وہ اس کا تفکر ہے۔ غالب کی غزل اردو میں پہلی مرتبہ ایسی غزل کا کامیاب نمونہ پیش کرتی ہے جس میں دل اور دماغ دونوں کو یکساں شدت کے ساتھ متاثر کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ اقبال کا غالب سے متاثر ہونا اس لیے بھی ضروری تھا کہ اقبال کا تفکر اور اندازِ تفکر بیسویں صدی کے انسان کا ہے۔ اور انیسویں صدی میں اگر کوئی نابغۂ تفکّر کے لحاظ سے اس درجے پر پہنچتا

ہےتو وہ غالب ہے۔غالب کےاس جدید ذہن کا ڈاکٹر وزیر آغا نے یوں تجزیہ کیا ہے:

''اس میں کوئی کلام نہیں کہ غالب دراصل بیسویں صدی کا انسان تھا جو غلطی سے انیسویں صدی میں پیدا ہو گیا اور اس بات کی اسے سزا بھی ملی۔اس کی شاعری کو مہمل، اس کے اندازِ فکر کو نامانوس اور اس کے اسلوبِ حیات کو قابلِ اعتراض قرار دیا گیا۔مگر جب غالب تقریباً ایک سو برس کی مسافت طے کرنے کے بعد اپنوں میں پہنچا تو زمانے نے بانہیں کھول کر اس کا استقبال کیا۔۔۔غالب کی شاعری جدید ذہن کو اسی لیے عزیز ہے کہ اسے اس میں اپنی یافت اور نایافت، انفرادیت اور اجتماعیت، ذہنی فعالیت اور تخلیقی اپج کے ایک ایسے احساسِ بحر آسا پر منتج ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جو بعض اوقات تو کائناتی شعور کے مقام تک بھی جا پہنچا ہے۔۔۔بعض اوقات تو یوں لگتا ہے جیسے ساری جدید غزل غالب کے لہجہ، جہت اور مزاج سے متاثر ہے۔''(۲۲)

ڈاکٹر سید عبداللہ نے اپنے مضمون ''غالب- پیش روِ اقبال''میں بڑے مفصل اور مدلل انداز میں ان نکات کی نشاندہی کی گئی ہے جو غالب کی غزل کا امتیاز ہیں اور جن سے اقبال متاثر ہوئے۔ان کے خیال میں غالب اور اقبال کے مشترک خصائص کی فہرست یوں مرتب کی جا سکتی ہے:

۱۔ برجستہ اور جوش انگیز اسلوب

۲۔ ارتقائے حیات کے لیے سخت کوشی اور خاراشگافی کا سبق۔اقبال کی اصطلاح میں اسے ''ستیز'' کہا جا سکتا ہے۔

۳۔ جذبہ و تفکر کا اجتماع

۴۔ جنون و آشفتگی کا ایک خاص انداز

۵۔ خود کا شعور(۲۳)

ان خصائص کے تفصیلی تجزیے کا یہ محل نہیں تاہم اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کی غزل میں ان عناصر کی حیثیت اساسی ہے۔غالب نے غزل میں جو مضمون واسالیب کا جو طرز اختراع کیا اقبال نے نہ صرف اس کی توسیع بلکہ تکمیل کی۔فتح محمد ملک کے الفاظ میں ''پرانی غزل کے نظامِ اقدار پر غالب کے ہاں جو تشکیک نمودار ہوئی تھی وہ اقبال کے ہاں یقین میں بدل جاتی ہے۔اقبال غزل کے خاکستر سے ایک نیا جہانِ غزل تیار کرتے ہیں۔''(۲۴)
چنانچہ شیخ عبدالقادر کی یہ رائے جتنی برمحل ہے اتنی ہی مبنی برصداقت بھی ہے:

''کسے خبر تھی کہ غالب مرحوم کے بعد ہندوستان میں پھر کوئی ایسا شخص پیدا ہوگا

جو اردو شاعری کے جسم میں ایک نئی روح پھونک دے گا اور جس کی بدولت غالبؔ کا بے نظیر تخیل اور نرالا اندازِ بیان پھر وجود میں آئیں گے اور ادبِ اردو کے فروغ کا باعث ہوں گے؛ مگر زبانِ اردو کی خوش اقبالی دیکھیے کہ اس زمانے میں اقبالؔ سا شاعرا سے نصیب ہوا۔۔۔ اگر مَیں تناسخ کا قائل ہوتا تو ضرور کہتا کہ مرزا اسداللہ خاں غالبؔ کو اردو اور فارسی شاعری سے جو عشق تھا، اس نے ان کی روح کو عدم میں جا کر بھی چین نہ لینے دیا اور مجبور کیا کہ وہ پھر کسی جسدِ خاکی میں جلوہ افروز ہو کر شاعری کے چمن کی آبیاری کرے؛ اور اس نے پنجاب کے ایک گوشے میں جسے سیالکوٹ کہتے ہیں، دوبارہ جنم لیا اور محمد اقبال نام پایا۔‘‘(۲۵)

مندرجہ بالا معروضات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر میں ابھرنے والے سیاسی، سماجی، علمی اور ادبی ماحول نے اقبال کے فکر و فن کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا۔ اس حوالے سے حالیؔ، اکبرؔ اور غالبؔ کو اقبال کے پیش روؤں کی حیثیت حاصل ہے۔ یہی وہ ہستیاں ہیں جن کی شخصیتوں اور قابلیتوں کے مجموعی مواد سے اقبال کی منفرد اور نابغہ شخصیت وجود میں آئی جس نے اپنے معجز نما کلام کے ذریعے نہ صرف اپنی قوم کی ڈولتی ہوئی کشتی کو سہارا دیا بلکہ اردو غزل اور نظم کو موضوعات اور اسلوب کے ایسے آفاق سے روشناس کرایا جو اس سے پہلے دریافت نہ ہوئے تھے اور یوں اردو ادب و شعر کو ایک نئے عہد میں داخل کرنے میں بنیادی کردار ادا کیا۔

حوالہ جات

۱۔ محمد خان اشرف، ڈاکٹر ’اُردو تنقید کا رومانوی دبستان‘، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، طبع اول ۱۹۹۶ء، ص ۱۴۸

۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر ’نئے تناظر‘، آئینۂ ادب، لاہور، طبع اوّل ۱۹۸۱ء، ص ۵۵

۳۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر ’اُردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر‘، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۴۲۶

۴۔ محمد حسین آزاد ’مقالاتِ آزاد‘ مرتبہ: آغا محمد باقر، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۴۲۹

۵۔ رشید امجد، ڈاکٹر ’شاعری کی سیاسی وفکری روایت‘، دستاویز مطبوعات، لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۳ء، ص ۲۶

۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر ’نئے تناظر‘، ص ۵۶

۷۔ افتخار احمد صدیقی، پروفیسر ڈاکٹر ’عروجِ اقبال‘، بزمِ اقبال، لاہور، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص ۲۵

۸۔ ایضاً، ص ۴۵

۹۔ الطاف حسین حالی، مولانا ’مقدمہ شعر و شاعری‘، ساجد بک ڈپو، لاہور، س ن، ص ۲۱

۱۰۔ ایضاً، ص ۹۵

۱۱۔ ایضاً، ص ۹۸

۱۲۔ شیخ عقیل احمد، ڈاکٹر ’غزل کا عبوری دور‘، جے ڈی پبلی کیشنز، دلّی، ۱۹۹۶ء، ص ۳۳

۱۳۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر ’غزل اور مطالعۂ غزل‘، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۵۵ء، ص ۴۴۷

۱۴۔ رشید امجد، ڈاکٹر ’غزل کے نئے افق‘ مطبوعہ ’’اوراق‘‘ لاہور، جولائی ۱۹۶۸ء، ص ۵۴

۱۵۔ محی الدین قادری زور، ’اقبال کا اثر اردو شاعری پر‘ مشمولہ ’’اقبالیات کے نقوش‘‘ مرتبہ: ڈاکٹر سلیم اختر، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۵۴۷

۱۶۔ نظیر صدیقی ’میرے خیال میں‘، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۱ء، ص ۵۹

۱۷۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر ’سرسیّد، اکبر اور ہمارے تہذیبی تقاضے‘ مشمولہ: ’’تہذیب و تخلیق‘‘، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ۹۲

۱۸۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر ’اکبر الٰہ آبادی کی فکری اساس‘ مطبوعہ ’’ماہِ نو‘‘ لاہور، اپریل ۱۹۸۷ء، ص ۱۶

۱۹۔ رشید احمد صدیقی ’علی گڑھ میگزین‘، اکبر نمبر، ۱۹۵۱ء، ص ۱۲

۲۰۔ طارق محمود ہاشمی، ڈاکٹر ’اُردو غزل میں اسلوب، زبان اور ہیئت کے تجربات‘ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی۔ شعبہ اُردو، جامعہ پشاور، ۲۰۰۵ء، ص ۵۸

۲۱۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر ’مسائلِ اقبال‘، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، طبع دوم ۱۹۸۷ء، ص ۱۱۴، ۱۱۵

۲۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، 'دائرے اور لکیریں'، مکتبہ فکرو خیال، لاہور، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص ۲۹، ۳۱، ۳۴

۲۳۔ سیّد عبداللہ، ڈاکٹر، 'مسائلِ اقبال'، ص ۱۱۶

۲۴۔ فتح محمد ملک، 'غزل اور نئی غزل' مطبوعہ ''ادب لطیف''، لاہور، ۱۹۶۴ء، ص ۵۹

۲۵۔ شیخ عبدالقادر، دیباچہ 'بانگِ درا' مشمولہ 'کلیاتِ اقبال' اُردو، مرتبہ، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، طبع سوم ۲۰۰۰ء، ص ۳۵

☆☆☆

عصمت چغتائی کی آپ بیتی میں تانیثیتی عناصر

ڈاکٹر فرزانہ کوکب *

Abstract:

This research article deals with the autobiography of famous progressive writers Ismat Chughtai, "Kaghazi hay parahan". It is a misunderstanding that feminist point of view has been introduced by "Literary Theory" of late sixties. Progressive writers like Dr. Rashid Jahan, Ismat Chughtai, Khadija Mastoor and other presented the women self in their writings. This paper studies this autobiography in the context of modern feministic movement.

اپنی کہانی سنانا اور دوسروں کی کہانی سننا انسانی جبلت ہے۔ انسان میں یہ خوبی روز ازل سے ہے۔ جب تحریر کا فن ایجاد ہوا تو اپنے جذبات کی ترجمانی کے لئے تحریر کو وسیلہ بنایا گیا۔ دوسروں کے حالات اور اپنے کارناموں کو محفوظ کرنے کی خواہش آہستہ آہستہ رواج پاتی گئی۔ چونکہ یہ امر دوسروں کے لئے سودمند تھا۔ اس لئے اس کی اہمیت اور ضرورت ہر قوم نے محسوس کی۔

انگریزی میں رومانوی تحریک نے مصنف کو اہمیت دی اور مصنف کے بارے میں تجسس پیدا ہوا۔ اسے غیر معمولی اور پراسرار شخصیت سمجھا جاتا تھا۔ عملِ تخلیق کی پراسراریت کے ساتھ ساتھ شاعر کی زندگی کرنے کے رویہ کو بھی غیر معمولی خیال کیا جاتا تھا۔

اٹھارہویں صدی میں خودنوشت سوانح حیات کے اقدار کا احساس وارداتِ قلبی اور تفکر تاریخ کے اثر سے پھیلا۔ کولرج کی بائیوگرافیا لٹریریا اس دور کی لازوال آپ بیتی ہے۔ اور تنقید کا اہم شاہکار بھی۔

---

* اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

انیسویں صدی میں مطالعاتِ انسانی کی تجدید سے آپ بیتی میں سائنٹفک انداز کی دلچسپی نے خصوصی حیثیت اختیار کر لی۔ سنیٹ آگسٹائن کے confessions اور روسو کے اعترافات کو بھی خودنوشت سوانح حیات میں اہم مقام حاصل ہے۔

اُردو میں تخلیقی خودنوشت سوانح عمری کی مستقل روایت کا آغاز انیسویں صدی کے آخری عشروں کا واقعہ ہے اور یہ بلاشبہ انگریزی ادب سے اکتساب کے عمل کا نتیجہ تھا۔ قبل ازیں اس کی تخلیق ضمنی و متعلقہ اصناف میں ملتی ہے۔ اُردو میں آپ بیتی کے اظہار کی مختلف نوعیتیں ہیں۔ جن میں تذکرے، روزنامچہ، خطوط، سفرنامہ رپورتاژ اور متفرق تحریر میں شامل ہیں۔

ان اصناف اور تخلیقی و تصنیفی نوعیّتوں سے قطع نظر اردو میں اب تک باقاعدہ خودنوشت سوانح عمری کے ضمن میں عبدالغفور نساخ اور جعفر تھانسیری کی تصنیف کردہ خودنوشتیں اردو کی اولین خودنوشت سوانح عمریاں بتائی جاتی ہیں۔ مگر ڈاکٹر معین الدین عقیل کی تازہ تحقیق کے مطابق پنچھیر سنگھ کی تحریر کردہ خودنوشت کو اردو کی اولین خود نوشت کہنا چاہیے۔ (۱)

مذکورہ بالا تصانیف مردوں کے قلم سے صفحہ قرطاس پر منتقل ہوئی ہیں۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر اُردو میں خواتین نے اس صنف کو کب اختیار کیا۔ اب تک غالب گمان یہی تھا کہ جدید دور میں ہی خواتین نے اس صنف یعنی آپ بیتی کی طرف توجہ کی مگر معین الدین عقیل اردو کی پہلی نسائی خودنوشت ''بیتی کہانی'' مصنفہ شہر بانو کو قرار دیتے ہیں:

> ''اسی طرح ایک اور خودنوشت سوانح عمری اب منظرِ عام پر نہ آنے کے باعث کسی کی توجہ حاصل نہ کرسکی۔ اسے شہر بانو نے ''بیتی کہانی'' کے عنوان سے مئی ۱۸۸۵ء میں تصنیف کیا تھا اور قریب ڈیڑھ سال بعد اس میں محض دیباچے کا اضافہ کر کے اسے کتابی شکل دی۔ اس لحاظ سے نساخ اور جعفر تھانسیری کی مذکورہ تصانیف سے قبل تخلیق میں آنے والی اور اولین نسوانی خودنوشت سوانح عمری کہنا چاہیے۔''(۲)

''بیتی کہانی'' کی اہمیت کو مزید اجاگر کرتے ہوئے ڈاکٹر عقیل لکھتے ہیں:

> ''اس تصنیف کی اہمیت صرف اسی قدر نہیں کہ یہ اردو کی اولین خودنوشت سوانح عمریوں میں سے ایک ہے۔ اس عہد میں کہ ہندوستانی خواتین میں حصولِ علم اور تصنیف و تالیف کا ذوق ابھی عام نہیں ہوسکا تھا۔ اور اپنے ابتدائی تشکیلی مرحلے میں تھا۔ کسی خاتون کا

تصنیف پر آمادہ ہونا اور پھر اس صنفِ ادب کو اختیار کرنا جو اس وقت عام تھی۔ ایک قابلِ توجہ امر ہے۔"(۳)

اور بلاشبہ اُردو میں آپ بیتی کی صنف کو برتنے والی خواتین ادیبوں کی فہرست کوئی بہت طویل نہیں۔ اس حوالے سے (کارِ جہاں دراز ہے) قرۃ العین حیدر، (کاغذی پیرہن) عصمت چغتائی، (ہمسفر) حمیدہ اختر حسین رائے پوری، (میرا بچپن) عذرا عباس، (بری عورت کی کتھا) کشور ناہید اور (جو رہی سو بے خبر رہی) ادا جعفری جیسے نام منظرِ عام پر آئے ہیں۔

درحقیقت اس عہد کی مسلمان عورت کا تصور کیا جائے تو گھر کی چار دیواری میں بند علم وعقل سے بے پردہ زندگی کے مسائل سے بے خبر اور محض بچے جننے والی ایک مشین کا ہیولہ ابھرتا ہے۔ حالانکہ اس وقت آزادیٔ نسواں کی تحریک پورے ایشیاء میں زور پکڑ چکی تھی۔ اس سے پہلے ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد سرسید تحریک کے زیرِ اثر تعلیم نسواں کا نعرہ ادب میں لگایا گیا۔ اسی طرح ترکی کی نامور ادیبہ خالدہ ادیب خانم اور ہندوستان کی مسز سروجنی نائیڈو اس صنف میں بین الاقوامی شہرت اختیار کر چکی تھیں لیکن ہندوستان کے مسلم معاشرے کا برا حال تھا۔ لوگ اپنی بچیوں کو مدرسوں میں بھیجنے پر آمادہ نہ تھے۔ پردے کی پابندیاں اپنی جائز حدود سے کہیں آگے تھیں۔

عورتوں کے حقوق یا فیمنیزم کی جدوجہد میں ایک بہت اہم کردار ترقی پسند کمیونسٹ تحریک نے ادا کیا۔ ہیگل اور لینن نے عورت کی محکومی کے بارے میں ایک جامع تحقیق پیش کی کہ کس طرح سرمایہ دارانہ نظام نے عورتوں کی آزادی کو غلامی میں تبدیل کر دیا۔ لینن کی origion of family & state نے عورتوں کا شعور اجاگر کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا۔

فیمنیزم کی تعریف عام طور پر اس طرح کی جاتی ہے کہ فیمنیزم اس احساس کا کہ معاشرے میں عورت مظلوم ہے اور اس کا استحصال کیا جاتا ہے اور اِس صورتحال کو بدلنے کی شعوری کوشش کا نام ہے۔
فیمنیزم کو ایک آئیڈیالوجی اور سماجی تحریک مان کر یہ بھی کہا گیا ہے:

> "Feminism, like other ideological and social movements, has a contingent nature. It takes different forms when articulated with different social, economic and cultural systems and levels of development." (۴)

اسی طرح قاضی افضال حسین کے مطابق:

''عورت بیان کی گرفت میں آسکنے والی وحدت ہے ہی نہیں۔ تانیثیت کے بعض بے حد اہم نظریہ سازوں کے نزدیک عورت کو ٹھیک ٹھیک بیان کرنا یا اس کے صفات و امتیازات کو متعین کرنا تقریباً ناممکن ہے۔''(۵)

بہر حال پچھلی صدی کے اواخر میں اردو ادب میں تانیثیت کے مباحث اہم گردانے گئے اور تانیثیت کو باقاعدہ ایک تحریک کے طور پر برتا گیا لیکن جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ اس سے قبل ترقی پسند تحریک نے عورت کے حوالے سے شعورِ ذات کا احساس دلایا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر رشید جہاں کا نام اس لحاظ سے بے حد اہمیت کا حامل ہے کہ انہوں نے انگارے کی اشاعت کے ذریعے مردوں کی دنیا میں عورت کا نقطۂ نظر پیش کیا۔ ان کے بعد عصمت چغتائی کا نام ان کے مقلدین میں سب سے اہم ہے۔ عصمت چغتائی ڈاکٹر رشید جہاں سے بے حد متاثر تھیں اور بقول ہاجرہ مسرور:

''اب ایسے عالم میں انگارے والے ہنگامے کے تھوڑے عرصہ بعد ہی عصمت چغتائی یوں آئیں جیسے جوالہ مکھی پھٹ گیا ہے۔''(۶)

بقول ڈاکٹر محمد علی صدیقی:

''عصمت چغتائی سے پہلے تخیل کی حکمرانی تھی اور عصمت کے ساتھ برہنہ سچ کا دور شروع ہوا۔''(۷)

ایک ایسے زمانے میں جب شاعرات اور خواتین افسانہ نگار عورت کے جذبات اور ان کی نفسیات کے بیان میں مردانہ عینک استعمال کرتی تھیں اور انہی کی طرح لکھتی تھیں۔ عصمت چغتائی نے سب سے پہلے خاتون ادیبوں کو عورت پن کو محسوس کرنا اور اس کے احساسات کو پوری دیانتداری کے ساتھ قلم بند کرنا سکھایا۔ یہ وہ دور تھا جب عورتوں کے جذبات اور ان کی حسرتوں اور محرومیوں کے اظہار کا فریضہ مرد ادیبوں نے سنبھال رکھا تھا لیکن عصمت چغتائی نے ان سے یہ اجارہ داری واپس لے لی اور عورت کی زندگی کے چھپے ہوئے گوشوں کو ہمدردی کے ساتھ لیکن بیدردی کے پیرائے میں بے نقاب کیا۔

عصمت چغتائی کے ہاں عورت ان کے فن کا محور و مرکز ہے۔ ان کے ہاں عورت کا اغلب روپ اس کی زبردست فعالیت ہے۔ عورت کی مظلومیت کے خلاف عصمت چغتائی کے یہاں جو احتجاج جھلکتا ہے اسے ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اردو ادب میں نسوانی تحریک کا نقطۂ آغاز کہا ہے۔(۸)

عصمت چغتائی عورت کی مظلومیت اور خودمختاری کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر اس طرح بیان کرتی ہیں:

''مغربی عورت یا مشرقی عورت اگر وہ جوتے کھاتی ہے اور چوں نہیں کرتی تو اس کے وجود پر رحم نہیں غصہ آتا ہے۔عورت کو نسوانیت کا پوٹلا بیچ چورا ہے میں پٹختا ہوگا۔نسوانیت سے میرا مطلب ہے دنیا کا خوف، بدنامی کا ڈر، طعنوں کی ہیبت، لاحول ولاقوۃ سب پھندے ہیں۔جو عورت خود مختار ہو وہ کسی طرح مرد سے کم نہیں رہتی۔''(۹)

لحاف کی ''بیگم جان''، تل کی ''رانی''، دو ہاتھوں کی ''گوری''، پیشہ کی ''سیٹھانی''، کافر کی ''میں''، چڑی کی دُکی کی عالمہ، ننھی کی نانی کی ''نانی''، جڑیں کی ''اماں''، ڈائن کی ''اماں جان''، اسی طرح معصومہ کی ''معصومہ'' اور ٹیڑھی لکیر کی شمن جیسے غیر روایتی کردار جو استحصال پر مبنی معاشرے کے منہ پر طمانچہ مارنے والے کردار بھی ہیں۔اُردو ادب کو عطا کرنے والی لکھاری جب خود اپنی آپ بیتی لکھتی ہے تو ظاہر ہے وہاں قاری ذہنی طور پر پوری طرح تیار ہوتا ہے اور توقع کرتا ہے کہ اپنی آپ بیتی میں اسے وہ عصمت چغتائی ملے گی جو اپنے حوالے سے بھی ہر طرح کا اور پورا سچ بولنے اور دیانتداری برتنے کا ظرف اور ہمت رکھتی ہے۔جو زندگی کو تانیثیتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی بصیرت سے پوری طرح بہرہ مند ہے اور معاشرے سے عورت کو بحیثیت فرد منوانے کے لئے معاشرے کی روایتی، خود ساختہ اور بوسیدہ اقدار سے ٹکر لینے کا حوصلہ بھی رکھتی ہے۔

عصمت چغتائی نے اپنی آپ بیتی'' کاغذی ہے پیرہن'' کے عنوان سے تحریر کی جو ۱۹۹۲ء میں شائع ہوئی۔آپ بیتی کے تقریباً آغاز میں ہی عصمت لکھتی ہیں کہ بڈھے بڈھیاں جو شادی میں بلائی گئی تھیں۔جو بات بات پر طعنے دیتیں دوپٹہ سر پر ڈھکنے کو کہتیں ''اے ہے شریف بیٹیاں یوں اکڑ کر مردوں کی طرح نہیں بیٹھتیں''، تو آگ لگ جاتی تھی۔ان کی جلی کٹی باتیں سن کر بڑی بہنیں تو طرح دے جاتیں۔چپکے چپکے بڑبڑاتیں لیکن عصمت اپنی منہ زوری کے باعث تڑتڑ جواب دینے لگتیں۔(ص ۱۵)

پردہ، دوپٹہ اور برقعہ کی پابندیوں سے عصمت کو ہمیشہ سے چڑ تھی۔عصمت کے بڑے بھائی عظیم بیگ چغتائی ان دنوں ''قرآن و پردہ''، ''حدیث و پردہ'' لکھ کر کافی ہنگامے کھڑے کر چکے تھے۔پردے کی مخالفت اور موافقت میں زور و شور سے بحثیں چل رہی تھیں۔ایسے میں عصمت جو عظیم بھائی کے خیالات اور نظریات سے بے حد متاثر تھیں جب انہیں اپنے بھائی کی بارات میں برقع اوڑھ کر ٹرین کا سفر کرنے پر مجبور کیا گیا تو ان کے لئے یہ ناقابلِ برداشت تھا اور ان کے اندر انتہائی ذلت کا احساس پیدا کر رہا تھا۔حتیٰ کہ ان کا دل چاہ رہا تھا کہ ریل کی پٹڑی پر کٹ جائیں۔(کاغذی پیرہن، ص ۱۶)

عصمت نے عظیم بیگ چغتائی کے سمجھانے پر اپنے برقعہ کا اوپر والا حصہ بستر بند میں چھپا دیا۔جس کے

باعث انہیں چادر اوڑھا کر اتارا گیا۔لیکن بہت مار بھی سہنا پڑی۔اور گالیاں سننی پڑیں۔(ص ۱۹-۲۰)

لیکن عصمت کو فتح کی سرشاری اور پردہ کی بے جا پابندی سے آزادی کی اتنی خوشی تھی کہ اس مار اور گالیوں نے ان پر کوئی اثر نہ کیا۔عصمت اس حوالے سے اپنی آپ بیتی میں اپنے احساسات کا اظہار اس طرح کرتی ہیں:

''فتح کا نشہ جس نے چکھا ہے وہی لمحے جی سکتا ہے جو میں اس دن پلیٹ فارم پر کھلے منہ جی رہی تھی۔'' (کاغذی پیرہن، ص ۲۰)

عصمت چغتائی بچپن ہی سے اپنے اوپر لگائی جانے والی کس بھی پابندی اور اپنے ساتھ صنفی امتیاز روا رکھنے پر سراپا احتجاج رہیں اور اسے انہوں نے محض زبانی احتجاج تک ہی نہ رہنے دیا بلکہ بطور فرد اپنا آپ منوانے، اپنی زندگی اپنی مرضی سے جینے، خود پر لگائی جانے والی کسی بھی بے جا پابندی اور اپنے ساتھ برتے جانے والے کسی بھی نوعیت کے صنفی امتیاز کے خلاف ہمیشہ عملی احتجاج اور جدوجہد بھی کی اور بار ہا اس میں عصمت کو کامیابی نصیب ہوئی۔

بھائیوں کی برابری میں گھڑ سواری سیکھنے کا معاملہ ہو یا والدین سے ٹکر لے کر علی گڑھ اسکول میں داخلہ لینے کا مرحلہ ہو۔یا پھر تعلیم ادھوری چھوڑ کر شادی کرنے کے خلاف ہر طرح کا زبانی اور عملی احتجاج ہو۔عصمت نے ہمیشہ اپنے حق کی جنگ اپنے بل بوتے پر لڑی۔

عصمت اپنی آپ بیتی میں ایک جگہ لکھتی ہیں:

''کبھی موقع ملا تو بتاؤں گی کہ میں نے کیسے کیسے دنگل لڑے ہیں اور آج جب میں نے بی۔اے کر لیا ہے تو خاندان میں میری مثالیں دی جاتی ہیں جیسے میں نے بڑا تیر مارا ہے۔اب تو میری اماں کو بھی میرے وجود سے شرم نہیں آتی۔'' (ص ۵۰)

عصمت نے صرف خود کو تعلیم سے بہرہ مند کرنے کے لئے ہی خاندان سے ٹکر نہیں لی بلکہ جب وہ عملی زندگی میں آئیں تو انہوں نے گرلز سکول کی ہیڈ مسٹریس کی حیثیت سے تعلیمِ نسواں کے فروغ کے لئے بھی ہر ممکن جدوجہد کی اور اس عہدہ سے پوری ذمہ داری سے وابستہ رہیں۔عصمت نے اپنی آپ بیتی میں خود سے کئے جانے والے ایک سوال کے جواب میں اس طرح تحریر کیا ہے:

''میں شہر کے اکلوتے مسلم گرلز سکول کی ہیڈ مسٹریس ہوں۔میرے چال چلن، رکھ رکھاؤ پر کتنی نظریں جمی ہوئی ہیں۔میں نیم پاگل ہو سکتی ہوں۔مگر غیر ذمہ داری سے مجھے گھن آتی ہے۔میں جانتی ہوں مسلم اسکول کن مشکلات کا مقابلہ کرتے ہیں اور مسلمان تعلیم یافتہ لڑکیوں

پر قوم کی نظر کس امید پر پڑتی ہے کہ یہ ایک ٹیڑھا قدم اٹھائے تو پیروں تلے سے فرش کھینچ لو۔
میں قوم کی خصلت چٹکی بجانے میں نہ بدل سکتی ہوں نہ امید کرتی ہوں۔'' (ص۲۱۳)

عورت کے استحصال اور اس استحصال کے مقابلے میں عورت کی بے چارگی اور بے بسی کا احساس بالخصوص ہندوستانی معاشرہ میں بچپن ہی سے عصمت کے شعور کا حصہ بن گیا تھا۔ معاشرہ میں پائے جانے والی صنفی امتیازات، مرد کے جبر و اختیار کے ناحق استعمال کے نتیجہ میں عورت کی مظلومیت اور بحیثیت فرد اس کے حقوق سے معاشرہ کا برتا جانے الا اغماض ہمیشہ سے ان کو ایک کرب اور اذیت میں مبتلا کر دیتا تھا۔
جس کا اظہار عصمت اپنی خودنوشت میں کچھ اس طرح کرتی ہیں:

''اور آگرہ کی ان مردہ گلیوں میں پہلی بار مجھے اپنے لڑکی ہونے کا صدمہ ہوا۔ عورت خدا نے کیوں پیدا کی۔ مری پٹی، مجبور و محکوم ہستی کی کیا ضرورت۔ دھوبن روز رات کو پٹتی تھی۔ مہترانی کے آئے دن جوتے پڑا کرتے تھے۔ پاس پڑوس کی عورتیں آئے دن اپنے شوہروں کے جوتے کھایا کرتی تھیں اور میں خدا سے گڑگڑا کر دعائیں مانگتی۔ اے اللہ پاک مجھے لڑکا بنا دے کہ میں بھی چھت پر پتنگ اڑانے پر نہ پٹوں گلیوں میں کبڈی، کھیل کود اور آزادی سے بندروں کے پیچھے بھاگتی پھروں۔'' (ص۲۴۸)

بلاشبہ ہمارے معاشرے میں عورت اور مرد کے حوالے سے صنفی امتیازات اور حقوق میں عدم مساوات کا آغاز ان کی اوائل عمری سے ہی ہو جاتا ہے۔ اور جس کا مسلسل نشانہ اور شکار بنتے بنتے عورت آخر اپنی زندگی کی بازی ہار جاتی ہے۔ تب کہیں جا کر وہ اس استحصال اور ظلم سے نجات پا سکتی ہے۔

عصمت نے تمام زندگی معاشرہ سے عورت کو بحیثیت فرد بلکہ بحیثیت انسان اس کی ذات اور اس کے حقوق کو تسلیم کروانے کی کوشش کی اور اس استحصال کے حوالے سے وہ ہر پہلو کو سامنے لے کر آتی ہیں۔ چاہے ''لحاف'' جیسا افسانہ لکھ کر اور اس کے نتیجہ میں مقدمہ کا سامنا کرنا پڑا۔ اور اس طرح اپنے فن کے ذریعہ ذاتی زندگی میں قدم قدم پر انہیں بحیثیت عورت اپنے حقوق کو تسلیم کروانے اور ان کے حصول کے لئے اپنے گھر والوں اور عزیز رشتہ داروں سے ٹکر لینی پڑی یا پھر ترقی پسند تحریک میں شامل ہو کر عورتوں کے حقوق کے لئے آواز اٹھانی پڑی اور پھر عورت کو بھی اپنے فن کے ذریعہ قدم قدم پر یہ احساس دلایا کہ وہ اس کی حیثیت کو جب تک وہ خود تسلیم نہیں کرے گی۔ وہ خود اپنے حقوق کا ادراک نہیں کرے گی جب تک عورت خود اس معاشرتی جبر و استحصال کے سامنے سینہ سپر نہیں ہوگی۔ تب تک معاشرہ اسے ایک فرد کی حیثیت سے اس کا وجود تسلیم کرنے سے انکاری رہے گا۔

اپنی آپ بیتی میں اس کا اظہار عصمت اس طرح کرتی ہیں:

''مجھے روتی بسورتی، بچے جنتی، ماتم کرتی نسوانیت سے ہمیشہ نفرت تھی۔ خواہ مخواہ کی نفرت اور وہ جملہ خوبیاں جو مشرقی عورت کا زیور سمجھی جاتی ہیں مجھے لعنت معلوم ہوتی ہیں۔'' (ص ۲۸۹)

عصمت کی ذاتی زندگی اور فنی زندگی عورت کو اس کا مقام دلانے خود اس کو اس کی حیثیت کا ادراک کرنے کی طرف راغب کرنے اور معاشرہ کی جانب سے عورت کے سر زبردستی منڈھے گئے ستی ساوتری کے غیر فعالی روپ کو اتار پھینکنے کے لئے کی گئی جدوجہد کی ایک حقیقی داستان ہے۔ جو عصمت چغتائی جیسی ایک خود شناس، خود آگاہ، بہادر اور اعلیٰ تعلیمی، تہذیبی اور معاشرتی شعور سے بہرہ ور عورت ہی کی ہو سکتی ہے۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ اس ضمن میں زیادہ سے زیادہ عبدالغفور نساخ (۱) اور جعفر تھانسیری (۲) کی تصنیف کی کردہ اُردو کی اولین خودنوشت سوانح عمریاں بتائی جاتی ہیں جو ۱۸۸۶ء میں لکھی گئیں جب کہ پیمبر سنگھ (۳) اور سید رجب علی (۴) کی خودنوشت تا حال اس موضوع پر کام کرنے والے تحقیقی اور مورخین ادب کے پیش نظر نہ آسکیں، اس اعتبار سے پیمبر سنگھ کی تحریر کردہ خودنوشت کو اُردو کی اولین خودنوشت کہنا چاہیے۔
ڈاکٹر معین الدین عقیل، بیتی کہانی، (مرتبہ) ادارۂ علمی، حیدرآباد، پاکستان، ص ۸

۲۔ ایضاً۔

۳۔ ایضاً۔

4. Haideh Moghissi, Feminism Islamic Fundamentalism: The Limit of Postmodern Analysis, University Press, Great Clarendon Street, Oxford, 1999, P-32

۵۔ قاضی افضال حسین، مابعد جدیدیت–نظری مباحث، مرتبہ: ناصر عباس نیرّ، لاہور: مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، ۲۰۰۶ء، ص ۲۵۱

۶۔ ہاجرہ مسرور، عصمت چغتائی ایک تاثر، عصمت چغتائی اورفن، مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، اسلام آباد: ورڈویژن پبلشرز بلیو ایریا، ۱۹۹۲ء، ص ۳۱۲

۷۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، عصمت، مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، عصمت چغتائی شخصیت اورفن، ص ۳۱۲

۸۔ ''عصمت چغتائی نسوانی تحریک کی پیش رو''، از ڈاکٹر فہیم اعظمی، ''عصمت چغتائی: شخصیت اورفن''، مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ص ۲۱۲

۹۔ ''میں اور میرا فن''، از عصمت چغتائی، ''عصمت چغتائی: شخصیت اورفن''، مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ص ۲۰۱

مشرق شناسی کی روایت اور جرمن مستشرقین

ڈاکٹر جواز جعفری*

Abstract:

In this essay the efforts of German Orientalists for the flowering of Urdu Language and Literature have been analyzed. Although the great European brains seem influenced from Indian literature, philosophy, civilization and ancient thinking yet the German name stands significant in this list. The German had no practical relationship like the Portuguese, the Dutch, the French and the English but it is surprising to note that the first and second grammar books compilers

(John Joshaw Cattler and Benjamin Shultze) were German. The tradition of origentalism has traveled through these German Orientalists upto Dr. Cristina Oster and all these scholars using their head and heart are desparately trying to keep Urdu language and literature alive in foreign countries.

سترہویں صدی کا مغلیہ ہندوستان سیاسی اعتبار سے مستحکم اور مادی وسائل سے مالا مال تھا۔ یہ خطہ اپنے قدیم ترین فکر و فلسفے، علم و ادب اور فنونِ لطیفہ کے باعث عالمگیر شناخت کا حامل تھا۔ یہاں گندم، چاول، پٹ سن، چائے، صندل، ہزاروں سال پرانے نوادرات، جواہرات اور خوبصورت زیورات کے علاوہ کلکتہ کی ٹیکسٹائل مصنوعات، جنوبی ہند کے گرم مصالحے اور مرشد آباد کی نفیس ململ کی افریقہ اور مشرق وسطیٰ سے لے کر یورپ تک دھوم تھی۔ یہاں کے باشندے پُر امن اور ملنسار تھے اور اپنے جنوبی ساحلوں کے ذریعے مالدیپ، (سری لنکا) جاوا، سماٹرا، افریقہ اور مشرق وسطیٰ کے عرب ممالک کے ساتھ تجارت کیا کرتے تھے۔ یورپی ممالک میں ان کی مصنوعات عرب تاجروں کے توسط سے پہنچتی تھیں، نیز انہی عربوں کے ذریعے ہندوستان کی دیومالائی کہانیاں بھی یورپ میں پھیل گئیں اور ہندوستانی مصنوعات کے ساتھ ساتھ یہاں کے فلسفے، بود و باش اور پُراسراریت میں بھی یورپی اقوام کے لئے ایک انجانی کشش پیدا ہو گئی تھی مگر یہ لوگ سندھ، ملتان اور جنوبی ہند کے ساحلی علاقوں پر عربوں کی عسکری برتری کے خوف سے اِدھر کا رخ نہیں کرتے تھے۔

* اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ ایم اے او کالج، لاہور

جنوبی ہند کی تجارتی منڈیوں سے مسلم اثرات اور اجارہ داری ختم کرنے کے لئے یوں تو کئی یورپی قومیں کوشاں تھیں مگر جس قوم نے سب سے پہلے جنوبی ہند کے ساحلوں کو چھوا، وہ پرتگالی تھے۔ سکندر لودھی کے عہدِ حکومت میں پرتگال سے تعلق رکھنے والا بحری ڈاکو واسکوڈے گاما ۲۰ مئی ۱۴۹۸ء کو جنوبی ہند کے مشہور ساحل کالی کٹ پر اترا اور دیکھتے ہی دیکھتے پرتگالی تاجروں نے ہر طرف ڈیرے ڈال لیے۔ تاریخی طور پر جنوبی ہند کے عرب مسلمانوں اور پرتگالیوں میں یہ پہلا رابطہ نہیں تھا بلکہ عربوں، مسلمانوں اور پرتگالیوں میں تہذیبی رشتے ہسپانیہ کے دور ہی سے چلے آ رہے تھے۔ ۱۴۹۳ء میں سقوطِ ہسپانیہ کے بعد ہی اسپین اور پُرتگال وجود میں آئے تھے۔ (۱)

یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ غرناطہ کی شکست کے محض چھ سال بعد ہی پرتگالی الاصل واسکوڈے گاما ہندوستان تک آ پہنچا جبکہ اسی سال کولمبس نے امریکہ دریافت کرلیا۔ گویا بیک وقت مشرق و مغرب کی طرف، یورپی تہذیب وتمدن کے عروج کا دور شروع ہوا ہے۔ (۲)

۱۵۴۰ء تک مغربی اور وسطی ہند کی اہم بندرگاہوں پر پرتگالی قابض ہو چکے تھے۔ ان لسانی وانتظامی روابط کے نتیجے میں جو اثرات مرتب ہوئے وہ دوطرفہ تھے۔ ایک طرف پرتگالی زبان کے الفاظ مقامی زبانوں میں راہ پانے لگے تھے اور دوسری طرف اُردو زبان کے چرچے بھی یورپ تک سنائی دینے لگے تھے۔

اس وقت کے پرتگال کو پورے یورپ پر سیاسی برتری حاصل تھی اور اس کے سیاسی وتہذیبی اثرات کو یورپ کے دیگر ممالک پر بھی واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا تھا۔ ایک رائے کے مطابق اردو زبان، پرتگال ہی کے ذریعے یورپ میں پھیلی۔ پرتگالی ایسٹ انڈیا کمپنی کے منشور کی رو سے ہر پادری کے لئے ہندوستان جانے سے قبل اُردو زبان کا سیکھنا لازم تھا۔ اُدھر پرتگالی زبان بھی ہندوستان کے وسیع علاقوں (مدراس، بمبئی اور کلکتہ) میں بولی اور سمجھی جانے لگی تھی۔ یہ زبان نہ صرف پرتگالیوں اور ہندوستانیوں کے درمیان ذریعہ اظہار تھی بلکہ یورپ کی دیگر اقوام بھی اسے رابطے کی زبان کے طور پر استعمال کرتی تھیں۔ مولوی عبدالحق کے بقول اس دور میں پرتگالی زبان ہندوستان کی تمام بندرگاہوں میں لنگوا فرینکا (مشترکہ زبان) کے طور پر استعمال ہو رہی تھی۔ (۳)

پرتگالیوں کے بعد، ڈچ، فرانسیسی اور انگریز ہندوستان آئے، ان اقوام کے درمیان اقتدار اور تسلط کے لئے کئی خونریز معرکے بھی ہوئے مگر بالآخر میدان انگریزوں کے ہاتھ رہا۔ یورپی اقوام کی ہندوستان آمد کا اوّل وآخر مقصد یہاں کے مادی وسائل کی لوٹ مار ہی رہا تھا مگر ان کے انتظامی اقدامات کے نتیجے میں بلاواسطہ طور پر ہندوستان کی مقامی زبانوں کو بھی فائدہ پہنچا۔

سولھویں، سترہویں اور اٹھارہویں صدی کی بجا طور پر یورپ میں مشرق شناسی کا عہد قرار دیا جاسکتا ہے۔

اس زمانے میں یورپ کے بڑے بڑے دانشور مشرقی فکر و فلسفے سے متاثر ہوئے اور انہوں نے عربی، فارسی، ترکی، سنسکرت، اُردو، ہندی اور دیگر زبانوں کے بارے میں تحقیق وجستجو کی ایک عظیم روایت کا آغاز کیا۔ فرانس کا ناول نگار وکٹر ہیوگو مشرقی فکر و فلسفے سے اس قدر متاثر ہوا کہ اس نے گوئٹے کی طرز پر بیاضِ مشرق (لے زوغیاتال) کے نام سے نظموں کا پورا مجموعہ ترتیب دیا(۴) جس میں وہ مشرق کے عظیم شعرا حافظؔ، سعدیؔ، رومیؔ اور ابوانوس سے استفادے پر فخر کا اظہار کرتا ہے۔

۱۹۴۵ء میں لاہور میں ایفروایشیائی اہلِ قلم، دانشوروں اور فنکاروں کا ایک سیمینار منعقد ہوا تھا جس میں تھائی لینڈ کی مندوب مسز گسیما نکٹ نے اپنے مضمون میں مغرب کے بڑے بڑے اذہان کی مشرقی طرزِ فکر سے اثر پذیری کا ذکر کرتے ہوئے کہا کہ سترہویں صدی میں جرمنوں نے فارسی کے تراجم کئے، اٹھارہویں صدی میں فرانسیسیوں نے الف لیلیٰ کو فرانسیسی زبان کا پیراہن پہنایا۔ جرمنی میں شوپنہار، بدھ اور ہندو فلسفے سے متاثر ہوا اور انگلستان کا ہر پڑھا لکھا شخص عمر خیامؔ کی شاعری سے واقف ہے۔

یورپ میں تقابلی لسانیات کا آغاز قبل مسیح سے ہو گیا تھا۔ معروف جرمن گرائمر نویس مارکس نیزنطیونس ایک صدی قبل مسیح میں یونانی اور لاطینی زبانوں کے درمیانی مماثلتوں کی نشاندہی کر چکا تھا۔(۵) بعدازاں جوسٹس شلیگر، ڈان ایڈلنگ اور بوناوینٹورالگانیوس نے اس کام کو آگے بڑھایا۔ (۶)

اٹھارہویں صدی میں سنسکرت زبان کے چرچے یورپ میں اس وقت ہوئے جب ممتاز مستشرق اور منتظم سر ولیم جونز نے ۲۷ ستمبر ۱۷۸۶ء میں ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے تیسرے سالانہ اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے سنسکرت کی قدامت اور یونانی ولاطینی کے مقابلے میں اس کی جامعیت، شائستگی، لطافت اور تینوں قدیم زبانوں کے ایک ہی سرچشمے سے تعلق، نیز فارسی کے ساتھ ان زبانوں کے گہرے روابط کا اعلان کیا۔(۷)

یورپ کی اپنی زبانیں مشرق میں آ کر زیادہ کار آمد نہ رہی تھیں، چنانچہ اہل یورپ نے مقامی زبانوں کی سرپرستی کرتے ہوئے اورینٹل سیمنری، بنارس کالج، دہلی کالج اور اورینٹل کالج لاہور جیسے اداروں کا اجراء کیا۔ مقامی زبانوں کے حوالے سے ہونے والی سرگرمیوں کے نتیجے میں دو طرح کے یورپین سامنے آئے۔ ایک قسم کے لوگ وہ تھے، جو ہندوستان کے فکر و فلسفے، طرزِ زیست اور یہاں کے بھیدوں کو جاننے کی خواہش دل میں لئے اس سرزمین پر وارد ہوئے جبکہ لوگوں کی ایک بھاری اکثریت ایسی تھی، جو ہندوستان کو سونے کی چڑیا سمجھ کر اپنا مستقبل سنوارنے یہاں آئی تھی۔ ان کے عزائم بالکل ایسے ہی تھے، جیسے آج پاک و ہند کے لوگوں کی اکثریت یورپ جانے کے لئے بے قرار نظر آتی ہے مگر ۱۸۲۳ء تک ہندوستان میں داخل ہونا اتنا آسان نہیں تھا۔ یہاں داخلے کے لئے باقاعدہ

اجازت نامے کی ضرورت ہوتی تھی، اجازت نامے کے بغیر یا کسی بھی غیر قانونی ذریعے سے آنے والوں کو اگلے ہی جہاز سے واپس ڈی پورٹ کر دیا جاتا تھا۔ دوسری صورت میں ایسے لوگوں کو قید و بند کی صعوبتوں کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ ان کے ساتھ وہی سلوک ہوتا تھا جو آج غیر قانونی طور پر یورپ جانے والے کے ساتھ روا رکھا جاتا تھا۔ (۸)

ہندوستان پر یورپی حکمرانی کے اس پورے عہد میں سر ولیم جونز، جان گلکرسٹ، گارسین دتاسی، جان جوشوا کٹیلر، بنجمن شلزے، آلوئیس شپرینگر، ہامر پورگ شٹال، ریونڈ مارتیو ریپا، جان شیکسپیئر، براؤن، پروفیسر آرتھونی، الیگزینڈر رباؤسانی اور بہت سے نامور مستشرقین سامنے آئے۔

مشرق شناسی کی اس عظیم روایت کو رالف رسل، ڈاکٹر ڈیوڈ میتھیوز، ارسلا روتھن، مریم سلگانک، نتالیہ پریگارینا، لدڈمیلا واسی لیوا، کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ اور بہت سے دوسرے مشرق شناس آج بھی قائم رکھے ہوئے ہیں۔ اس سلسلے میں دلچسپ امر یہ ہے کہ پرتگال، ہالینڈ، فرانس اور برطانیہ تو مختلف ادوار میں ہندوستان پر قابض رہے، جس کے نتیجے میں ان ممالک کے پڑھے لکھے افراد کو یہاں کی تہذیبی اور ثقافتی سرگرمیوں کے مطالعے کے مواقع میسر رہے مگر جہاں تک جرمنی کا تعلق ہے اس کا ہندوستان سے اس قسم کا کوئی تعلق نہیں رہا، اس کے باوجود جرمن علماء نے مشرق شناسی کے حوالے سے شاندار کارنامے انجام دیئے۔ اُردو زبان کے ابتدائی قواعد کی تدوین کا سہرا جان جوشوا کٹیلر اور بنجمن شلزے جیسے جرمن علماء ہی کے سر جاتا ہے۔

جان جوشوا کٹیلر (ہالینڈ) ۱۶۵۹ء میں پرشیا کے شہر ایل بنجمن میں پیدا ہوا جبکہ منیر الدین احمد کے ''اخبار اردو'' کے فروری ۱۹۹۱ء کے شمارے میں چھپنے والے ایک خط کے مطابق کٹیلر جرمن تھا اور پرشیا (جو جرمنی کے شمالی علاقوں پر مشتمل مملکت کا نام تھا) کا رہنے والا تھا۔ منیر الدین احمد کے موقف کی تائید اکرام چغتائی نے بھی کی ہے۔ ان کے بقول یہ عجیب بات ہے کہ سترھویں صدی عیسوی کے آخر اور اٹھارھویں صدی کے نصف اول میں اردو کی جو قواعد مرتب ہوئیں، ان کے مولفین کا تعلق ان مغربی اقوام کی بجائے جرمن بولنے والے علاقوں سے تھا۔ ان میں سے ایک جان جوشوا کٹیلر ہے جو ولندیزی ایسٹ انڈیا کمپنی میں اعلیٰ عہدے پر فائز رہا۔ اس کی تیار کردہ قواعدِ اردو ابھی تک اشاعت پذیر نہیں ہوسکی۔ اس کا واحد قلمی نسخہ ہیگ کے مرکزی کتاب خانہ کی زینت ہے۔ (۹) خلیل الرحمٰن داؤدی کی تحقیق کے مطابق ہندوستانی (اردو) کی سب سے پہلے قواعد کے مرتب جان جوشوا کٹیلر کا تعلق ہالینڈ سے تھا۔ (۱۰) جوشوا کٹیلر ہالینڈ کے سفیر کی حیثیت سے مغل بادشاہ بہادر شاہ کے دربار میں (۱۲۔۱۷۰۸ء) اور پھر ۱۷۱۲ء میں جہاندار کے دربار سے منسلک رہا۔ وہ بطور سفیر دلّی کے راستے لاہور اور آگرے سے بھی گزرا، جہاں ولندیزی کمپنی کا کارخانہ تھا۔ ولندیزی وفد ۱۰ ستمبر ۱۷۱۱ء کو لاہور کے قریب پہنچا اور مغل بادشاہ جہاندار کے ساتھ دلّی واپس

ہوا۔ بعدازاں یہ وفد آگے سے ہوتا ہوا سورت پہنچا۔ (۱۱)

۱۷۱۶ء میں کٹیلر ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کا ناظم تجارت مقرر ہوا اور تین سال تک اس عہدے پر کام کرتا رہا۔اسی ملازمت کے دوران اسے ایران کا سفیر بنا دیا گیا اور وہ اپنی نئی ذمہ داریاں سنبھالنے کے لئے ایران روانہ ہو گیا۔اصفہان سے واپس آتے ہوئے عربوں پر حملے میں ایرانی گورنر کی مدد نہ کرنے کے جرم میں اُسے قید کر لیا گیا، جہاں وہ دوروز بعد ۱۷۱۸ء میں انتقال کر گیا۔مولوی عبدالحق نے مقام وفات تک خلیج فارس لکھا ہے۔کٹیلر پہلا یورپی ہے، جسے اُردو زبان کی سب سے پہلی قواعد لکھنے کا اعزاز حاصل ہے۔ یہ کتاب (ہندوستانی قواعد) پروفیسر حامد حسن قادری کی تحقیق کے مطابق ۱۷۴۴ء میں شائع ہوئی جبکہ مولوی عبدالحق اس کا زمانہ تصنیف ۱۷۱۵ء اور سال اشاعت ۱۷۴۳ء بتاتے ہیں، جب ڈیوڈمل کے ہاتھوں یہ کتاب منظر عام پر آئی۔ادھر شفقت رضوی بھی مولوی عبدالحق کے ہم خیال ہیں اور انہوں نے بھی اس کتاب کا سنِ اشاعت ۱۷۴۳ء ہی لکھا ہے۔ (۱۲)

۱۷۱۵ء میں اس نے قواعد ''اردولنگو ہندوستانیکا'' لاطینی زبان میں لکھی مگر ہندوستانی الفاظ اور عبارتیں رومن رسم الخط میں ہیں۔کتاب میں حضرت عیسیٰؑ کی مشہور دعا کا اردو ترجمہ بھی شامل ہے۔دلچسپ امر یہ ہے کہ خلیل الرحمٰن داوٗدی کے مطابق اس کتاب کے ہندوستانی الفاظ فارسی رسم الخط میں ہیں جبکہ مولوی عبدالحق کا کہنا ہے کہ کتاب لاطینی میں ہے لیکن ہندوستانی الفاظ رومن حروف میں ہیں جبکہ الفاظ کی املا ولندیزی طرز پر ہے۔کٹیلر کی اس کتاب پر اغلاط کے اعتراضات ہوئے ہیں مگر آغا افتخار حسین کے نزدیک ایسا ہونا خارج از امکان نہیں کہ بہر حال اس حوالے سے یہ پہلی کوشش ہے۔گریرسن نے اس کے دیوناگری رسم الخط کے نمونوں کی کچھ تصویروں اور حضرت عیسیٰؑ کی دعا کے اردو ترجمے کو اس کی ممتاز خوبی شمار کیا ہے کیونکہ ان کے بقول یہ کسی ہندوستانی زبان میں کسی یورپی کا پہلا ترجمہ ہے۔ ہندوستان کی قدیم رسومات وروایات کے مطالعے، مذاہب کی تحقیق، مقامی بولیاں سیکھنے اور ان کے قواعد مرتب کرنے کے حوالے سے جرمن مستشرقین بہت نمایاں ہیں۔منیرالدین احمد کے نزدیک جرمن قوم سے مراد جرمن زبان وثقافت سے وابستہ افراد ہیں، جو جرمنی، آسٹریا، سوئٹزرلینڈ اور آس پاس کے دوسرے ملکوں میں آباد ہیں۔موصوف کے بقول بنجمن شلزے کا آبائی وطن جرمنی ہے (۱۳) جبکہ ایم اقبال اختر اس سلسلے میں مختلف رائے کا اظہار کرتے ہیں ان کے نزدیک ڈنمارک اور اردو کا تعلق بہت پرانا ہے۔بنجمن شلزے، جنہوں نے ابتدائی دور کی اردو گرائمر اور کئی دوسری کتابیں لکھیں، ڈنمارک ہی سے تعلق رکھتے تھے۔ (۱۴)

بنجمن شلزے ۱۷۱۹ء میں پادری بن کر جنوبی ہندوستان پہنچا اور ۲۴ برس تک یہاں مقیم رہا۔اس دوران اس نے تلگو، تامل، اردو اور دیگر ہندوستانی زبانیں سیکھیں۔انجیل مقدس کا پہلا اردو ترجمہ بھی اسی سے منسوب سمجھا جاتا

ہے۔ اردو زبان کے حوالے سے اس کا شاندار کارنامہ ''ہندوستانی زبان کی گرائمر'' ہے، جسے کٹیلر کے بعد اردو کی دوسری گرائمر ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ اس پروٹیسٹنٹ پادری کی اس کتاب کا ایک انگریزی ترجمہ انڈیا آفس لائبریری (لندن) میں محفوظ ہے، جس کا اردو ترجمہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے ۱۹۷۷ء میں لاہور سے شائع کیا۔ یہ قواعد لاطینی زبان میں تھی اور اس کا اصل متن مشرقی جرمنی کے شہر ہالے سے ۱۷۴۷ء میں شائع ہو چکا ہے۔ یہ کتاب ٹائپ میں چھاپی گئی تھی۔ اگلے سال ۱۷۴۸ء میں یہ لائپزگ سے بھی شائع ہوئی۔ حامد حسن قادری اور مولوی عبدالحق اس کا سال اشاعت ۱۷۴۴ء بتاتے ہیں جبکہ عتیق صدیقی کے نزدیک سن اشاعت ۱۷۴۵ء ہے۔ مولوی عبدالحق کے مطابق شلزے کی گرائمر ہندوستانی زبان میں ہے مگر ہندوستانی الفاظ فارسی میں اور ان کا تلفظ لاطینی میں دیا گیا ہے جبکہ دیوناگری حروف کی بھی وضاحت کی گئی ہے۔ بعض حروف بالکل ترک کر دیئے گئے ہیں، البتہ وہ ضمائر کے درست استعمال سے بھی واقف لگتا ہے لیکن افعال مستعدی کے زمانہ ماضی کے ساتھ ''نے'' کے استعمال سے آگاہ نہیں ہے۔ یہ مسئلہ صرف اس کے ساتھ نہیں بلکہ اس عہد کے اکثر قواعد نویس اس سے بے خبر نظر آتے ہیں۔ اس کتاب کا اصل متن دستیاب نہیں، اب صرف انگریزی ترجمہ موجود ہے۔

شلزے کا تعلق ایک اور کتاب کی اشاعت سے بھی رہا ہے۔ یہ کتاب جان فریڈرک کی تھی، جو ۱۷۴۱ء میں لائپزگ سے شائع ہوئی شلزے نے اس کا دیباچہ لکھا تھا۔ اس عجیب وغریب کتاب میں سو سے زائد زبانوں کے حروف تہجی دیئے گئے ہیں۔ دو تین صفحے اردو ابجد اور فارسی عربی حروف کے استعمال سے متعلق بھی ہیں، اس کے علاوہ حضرت عیسیٰؑ کی دعا کا ترجمہ اردو (ہندوستانی) تلفظ کے ساتھ دیا گیا ہے۔ شلزے کی کتاب کا ترجمہ ڈیوڈ مل نے کیا تھا۔ اس نے ۱۷۴۳ء میں اپنی کتاب ''ڈیز ٹیشنز آف شیکر'' شائع کی شلزے نے کتاب پیدائش کے پہلے چار ابواب کا اردو ترجمہ بھی کیا۔ یہ کتاب ۴۶-۱۷۴۵ء میں شائع ہوئی۔ آغا افتخار حسین نے اپنی کتاب ''یورپ میں اردو'' میں اس کے بارے میں تفصیلات دیتے ہوئے بتایا ہے کہ اس لُغت میں ترپن الفاظ کے معانی کا گیارہ زبانوں میں تقابلی جائزہ لیا گیا ہے۔

جرمن مستشرقین میں آلوئیس شپرینگر (آسٹریا) کا نام بھی خاصا ممتاز ہے۔ آسٹریا، جسے آرٹسٹوں، شاعروں اور ادیبوں کی سرزمین بھی کہا جاتا ہے، اٹلی، چیک ریپبلک، سلوا کیہ، ہنگری، سوئٹزرلینڈ، سلووانیہ اور جرمنی کے درمیان گھرا ہوا ہے۔ یہاں کی زبان جرمن ہے، جسے ۹۱ فیصد آبادی وسیلہء اظہار بنائے ہوئے ہے۔ آسٹریا مختلف ادوار میں مختلف مملکتوں کے زیر اثر رہا ہے، جن میں جرمنی سرفہرست ہے۔ دسویں صدی عیسوی سے تیرہویں صدی عیسوی تک یہ علاقہ رومن شہنشاہیت کے زیر اثر رہا۔ چودھویں اور پندرھویں صدیوں کے دوران آسٹریا کچھ

عرصے کے لئے جرمن قلمرو میں شامل تھا مگر بعد میں آسٹرین نے اسے آزاد کرا لیا مگر غیر ملکی اثر پھر بھی موجود رہا۔ ۱۹۱۹ء میں آسٹریا کا نام ریپبلک آف جرمن آسٹریا تھا، جسے بعدازاں ریپبلک آف آسٹریا کا نام دیا گیا مگر اس کے باوجود یہ جرمنوں کے زیر اثر ہی رہا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد جب جرمنی کمزور ہو گیا تو اس صورت حال کا فائدہ اٹھاتے ہوئے آسٹریا نے ۱۹۵۵ء میں مکمل آزادی کا اعلان کر دیا۔ سپرینگر کو ہم اس لئے جرمن کہیں گے کہ اس کی زندگی (۱۸۱۳ء۔۱۸۹۰ء) میں آسٹریا جرمن قلمرو ہی کے زیر نگیں تھا۔ ٹائرول میں پیدا ہونے والے سپرینگر نے ابتدائی تعلیم آئسبرگ اور ویانا میں حاصل کی، اسے بچپن ہی سے مشرقی زبانوں سے دلچسپی تھی، حصول تعلیم کے بعد روزگار کی تلاش اسے انگلینڈ لے گئی، جہاں وہ ۱۸۴۳ء میں برٹش ایسٹ انڈیا کمپنی میں نائب سرجن بھرتی ہو کر ۱۸۴۵ء میں قسمت آزمائی کے لئے ہندوستان چلا آیا۔ عربی اور فارسی زبانیں تو وہ پہلے ہی جانتا تھا۔ یہاں آکر اس نے ہندوستان کی مقبول ترین زبان اردو سے خصوصی شغف کا اظہار کیا۔ سپرینگر کی آمد کے تھوڑے ہی عرصے بعد اسے دہلی کالج کا پرنسپل بنا دیا گیا، یہاں اس نے اردو زبان وادب کی ترقی کے لئے متعدد اقدامات کئے، دلّی کے مسلمان اسے بڑی عزت کی نگاہ سے دیکھتے تھے اور یہاں کے نامور اہلِ قلم سے اس کے ذاتی مراسم تھے۔ ان میں سے بیشتر اہلِ قلم کے تصنیفی منصوبوں میں اس کی مشاورت شامل تھی۔ ان میں سے بہت سے قلمکاروں کے اس کے نام یادگار خطوط ہیں، جو برلن کی مرکزی لائبریری کے ذخیرہ سپرینگر میں محفوظ ہیں۔

سپرینگر نے اپنے تدبر اور انتظامی صلاحیتوں کی بنا پر دہلی کالج کو ایسا عروج بخشا، جس نے آگے چل کر شمالی ہند کے مسلمانوں کی تہذیبی زندگی میں نمایاں کردار ادا کیا۔ وہ ساری زندگی مشرق کے علمی خزانوں کو مغرب میں اور مغرب کے سائنسی طرز فکر کو مشرق میں متعارف کرانے کے لئے کوشاں رہا۔ اس کے اس عمل کے پیچھے دونوں خطوں کے عوام کو ایک دوسرے کے قریب لانے کی آرزو کارفرما تھی۔ سپرینگر نے دہلی میں لیتھو پریس لگا کر مقصدی صحافت کا آغاز کیا اور جرمنی کے مقبول رسالے ''پینی میگزین'' کے سٹائل میں ''قران السعدین'' (ہفت روزہ اردو میگزین) جاری کیا، جس کا پہلا شمارہ فروری ۱۸۴۵ء کو منظرِ عام پر آیا۔ علاوہ ازیں ۱۸۴۸ء میں اسے سرکاری طور پر نوابانِ اودھ کے کتب خانے کی فہرست تیار کرنے کی ذمہ داری سونپی گئی جس کی ایک جلد ۱۸۵۴ء میں شائع ہوئی مگر بدقسمتی سے باقی مسودات ضائع ہو گئے۔ ۱۸۵۵ء میں وہ خرابیٔ صحت کی بنا پر شملہ چلا گیا اور یہیں سے اس کی خدمات حکومت بنگال کے سپرد کر دی گئیں۔

ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے اردو زبان وادب کے لئے اس کی خدمات کو زبردست خراج تحسین پیش کرتے ہوئے لکھا کہ سپرینگر نے دہلی ورنیکلر سوسائٹی کے معتمد اور روحِ رواں کی حیثیت سے اردو کی بڑی خدمت

کی۔اس نے تاریخ بمبئی کو مرتب کر کے چھپوایا، حماسا اور متنبّی کے نسخے بہم پہنچا کر عربی کے نصاب کو تقویت دی۔ علاوہ ازیں دہلی کالج میں اردو کو ذریعہ تعلیم برقرار رکھ کر شاندار نتائج حاصل کئے۔اس نے عربی اور فارسی سے اردو ترجمے کرنے کے طریقے کی اصلاح کی تجویز پیش کی اور شعبہ مشرقی کے نصاب میں مغربی علوم کی تعلیم کو داخل کرایا، جس کے لئے متعدد انگریزی کتابوں کا اردو میں تراجمہ کرایا گیا۔اس نے ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال کے معتمد اور فورٹ ولیم کالج کے ممتحن کی حیثیت سے بھی اردو زبان اور مشرقی علوم کے فروغ میں حصہ لیا۔سپرینگر کی اپنی خدمات کے اعتراف میں ممتاز مستشرق گارسین دتاسی نے اپنے کئی خطبوں میں اسے خراج تحسین پیش کیا ہے۔(۱۵)

سپرینگر کو قلمی نسخے جمع کرنے کا بے حد شوق تھا اور اس مقصد کے لئے اس نے یورپ اور مشرق وسطیٰ سمیت کئی دیگر ممالک کا سفر بھی کیا۔یہی وجہ ہے کہ جب وہ ۱۸۵۴ء میں ہندوستان چھوڑ کر جرمنی روانہ ہوا تو اس کے ہمراہ دو ہزار کی تعداد میں نادر مخطوطات بھی تھے۔اس کی اپنی فراہم کردہ معلومات کے مطابق اس کے پاس اردو مخطوطات کی تعداد ۳۵ تھی، جو آج بھی برلن کے مرکزی کتب خانے میں محفوظ ہیں کیونکہ جرمنی پہنچنے کے بعد اس نے اپنا علمی ذخیرہ اس لائبریری کے ہاتھ فروخت کر دیا تھا۔منیر الدین احمد کے بقول ان مسودات میں ۹۵ مسودے اردو زبان کے تھے، جن میں سے ۳۵ باقی بچے ہیں۔ان مسودات کی کیٹلاگ مجاہد حسین زیدی نے تیار کی ہے۔جرمنی واپسی کے بعد سپرینگر کو سوئٹزرلینڈ کے دارالحکومت برن کی ایک یونیورسٹی میں علوم شرقیہ بالخصوص مطالعہ اسلامی کے پروفیسر کی ملازمت مل گئی مگر یونیورسٹی کے ریکارڈ سے پتہ چلتا ہے کہ وہ یہاں اردو بھی پڑھاتا رہا۔اردو زبان وادب کے لئے بے بہا خدمات انجام دینے والے اس مستشرق کا انتقال ۱۸۹۰ء میں ہوا۔

ہامر پورگ شٹال کو جرمن مستشرقین کا باوا آدم کہا جاتا ہے۔اسے یورپ کی شرقیات کی تاریخ میں نہ صرف بلند مرتبہ حاصل ہے بلکہ جرمن زبان وثقافت سے وابستہ ممالک میں اسے وہی مقام حاصل ہے، جو انگلستان میں سر ولیم جونز کو دیا جاتا ہے۔وہ ۱۷۷۴ء میں آسٹریا کے ایک شہر گرتس (Gratz) میں پیدا ہوا، اس کا اصل کام ترکی اور فارسی زبانوں میں ہے۔ترکی کی تاریخ، زبان اور ثقافت کے علاوہ فارسی زبان وادب پر بھی اس کی کتابیں موجود ہیں۔ہامر پورگ شٹال نے دیوان حافظ کو جرمن جامہ پہنایا۔اسی کے مطالعے سے گوئٹے کے دیوانِ مشرقی نے جنم لیا تھا۔وہ ترکی عربی اور فارسی زبانیں روانی سے بولتا تھا جبکہ ڈاکٹر این میری شمل کے مطابق وہ اردو زبان بھی جانتا تھا۔ ہندوستان کے بعض اہلِ قلم اسے اپنی اردو کتابیں بھجوایا کرتے تھے اور یہاں کے معتبر رسائل میں اس کی تحریریں شائع ہوئی تھیں۔ہامر نے ویانا سے شائع ہونے والے ایک ادبی جریدے (Viener Literature Zeitung) کے نومبر ۱۸۱۶ء کے شمارے میں جان شیکسپیئر کی ہندوستانی گرائمر اور ٹامس روبک کی لغت کا ناقدانہ جائزہ پیش کیا ہے۔

جس سے اردو زبان پر اُس کی مضبوط گرفت کا پتہ چلتا ہے۔ سپرینگر بھی اُس کے شاگردوں میں سے تھا۔ ہامر کا انتقال ۱۸۵۶ء میں ویانا میں ہوا۔

دوسری جنگ عظیم کے دوران جرمن زبان بولنے والے علاقوں میں اردو زبان سیکھنے کا رجحان بڑھ گیا اور کچھ فوجی یونٹوں میں تدریس اردو کا انتظام بھی کیا گیا۔ اس ہنگامی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے معروف جرمن مستشرقین اور ٹوشیش اور ارنسٹ بائرت نے مل کر ایک جدید قواعد ترتیب دیا تھا، جو جنگ کے بعد ۱۹۴۵ء میں لائپسنگ سے شائع ہوا۔ ارنسٹ ویانا یونیورسٹی میں علوم اسلامیہ کا استاد تھا، اس کی سوانح اور تالیفات بتدریج پردہ گمنامی میں ہیں، وہ عربی اور فارسی کے ساتھ ساتھ اردو زبان پر بھی مکمل عبور رکھتا تھا۔ مذکورہ لغت کی اشاعت سے ایک سال قبل مکتوب نویسی اور اس کے متنوع اسالیب پر ایک علیحدہ کتاب ترتیب دی جو لائپسنگ سے شائع ہوئی۔ اس نے اقبال کی مشہور نظموں شکوہ اور جواب شکوہ کا انگریزی ترجمہ بھی کیا، جو اسلام ان ماڈرن پوئٹری کے عنوان سے سوئٹزرلینڈ کے مجلّے Anipropose میں شائع ہوا، یہ ترجمہ یورپ میں اقبال کے ابتدائی تراجم میں شمار ہوتا ہے۔ آسٹریا کی ۱۸۴۷ء میں قائم ہونے والی اکادمی برائے علوم سے شائع ہونے والے رسائل میں کبھی کبھی اردو زبان و ادب پر مقالات بھی شائع ہوتے رہے ہیں۔ ویانا یونیورسٹی اورینٹل انسٹیٹیوٹ میں عربی فارسی اور ترکی کے ساتھ ساتھ اردو زبان کی تدریس کا انتظام بھی موجود ہے۔ ۱۹۵۸ء میں قائم ہونے والے ادارے ہامر پوگ اشٹال سوسائٹی میں بھی اردو سمیت تمام زبانیں پڑھائی جاتی ہیں۔

آدلانگ کا شمار بھی نامور جرمن مستشرقین میں ہوتا ہے۔ اس نے ۱۸۰۶ء میں Meth Ritdates کے نام سے ایک کتاب شائع کی تھی، جس میں اٹھارھویں صدی تک اردو زبان وادب کے بارے میں حاصل ہونے والی معلومات کو یکجا کر دیا گیا ہے۔ یہ اردو زبان کی ساخت کے حوالے سے اپنی طرز کی پہلی اور منفرد کتاب ہے۔ آدلانگ اردو زبان کے لئے مورس کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ ایک زمانے میں یورپ کے مستشرقین اردو کو مور کہا کرتے تھے، غالبًا اس نے مور کے ساتھ ''س'' کا اضافہ کر کے اسے مورس بنا لیا ہے۔ انیسویں صدی کے ایک اور جرمن مستشرق برگا نے بھی اردو زبان سے شغف کا اظہار کیا ہے۔ ۱۸۵۹ء میں اس نے ''ہندوستانی میں ہاکاری آوازوں کے بارے میں'' کے نام سے ایک کتابچہ شائع کیا تھا۔ ڈاکٹر ونٹرنز پچھلی صدی کے ایک اور معروف جرمن مستشرق تھے انہوں نے جرمن زبان میں ''ادبیات ہندوستانی'' کے نام سے ایک ضخیم کتاب لکھی تھی، جو اردو زبان وادب کی نہایت اہم تاریخ ہے اور اسے ڈاکٹر ونٹرنز کا شاندار کارنامہ سمجھا جاتا ہے۔

ان نامور مستشرقین کے علاوہ این میری شمل کے نام سے کون واقف نہیں ہے، ان کی کتابیں پاک و ہند

میں آسانی سے دستیاب ہیں۔اردو کے حوالے سے ان کا بیشتر کام انگریزی اور جرمن زبانوں میں ہے، تاہم وہ اردو بھی روانی سے بول سکتی تھیں۔اگر چہ انھوں نے غالب کی فارسی اور اردو شاعری کے تراجم بھی کئے ہیں مگر ان کا بنیادی عشق اقبال ہے۔اقبالیات پر ان کی بے شمار کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ڈاکٹر این میری شمل بون اور ہارورڈ یونیورسٹی میں تدریس کے فرائض انجام دیتی رہی ہیں اور ابھی چند سال پیشتر ان کا انتقال ہوا ہے۔

ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ آج کی جرمنی کی ممتاز مستشرق ہیں۔وہ ہائیڈل برگ یونیورسٹی کے شعبہ اُردو کی چیئر پرسن ہیں۔اردو زبان نہایت روانی سے بولتی ہیں۔ان کا ہینڈ رائٹنگ اہل زبان سے بھی زیادہ خوبصورت ہے، جس کا ثبوت وہ خطوط ہیں جو انہوں نے تحقیقی مقالے کے دوران معلومات کے تبادلے کے دوران مجھے لکھے۔ ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ کا خصوصی میدان تحقیق ہے۔انہوں نے ہیمبولٹ یونیورسٹی سے قراۃ العین حیدر کے ناولوں پر ڈاکٹریٹ کر رکھی ہے۔وہ کئی بار پاکستان کے مطالعاتی دورے پر آ چکی ہیں۔

ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر کے علاوہ ارسلا ورتھن، فریڈریشن روزن، ہوبرٹ جانسں، فریڈرک فرٹز، پروفیسر گلوٹ، لوپر اختو، اے سی ماڈل اور اوسپس بھی موجودہ عہد کے جانے پہچانے مستشرقین ہیں۔علاوہ ازیں جرمنی کی درجن بھر درسگاہوں میں اردو زبان کی تدریس کا انتظام موجود ہے (یا پھر رہا ہے)، ایسی درسگاہوں میں ہیمبولٹ یونیورسٹی، نوٹنگن یونیورسٹی، ہیمبرگ یونیورسٹی، ورنز برگ یونیورسٹی، بون یونیورسٹی، برلن یونیورسٹی، اوپن یونیورسٹی، میونخ یونیورسٹی، ہیڈ گادز برگ کا مشرقی انسٹی ٹیوٹ اور ہائیڈل برگ جیسی ممتاز درسگاہیں شامل ہیں، جن میں اردو زبان کی کل وقتی/ جز وقتی لیکچرر شپ قائم ہے۔جرمنی میں سترہویں صدی میں شروع ہونے والا مشرق شناسی کا یہ سفر آج پانچویں صدی میں داخل ہو چکا ہے۔اردو زبان جس کا مستقبل اس کے اپنے خطے میں زیادہ روشن نظر نہیں آتا جرمن مستشرقین اسے آج بھی سینے سے لگائے ہوئے ہیں۔نئی صورتحال میں بیرون ممالک اردو زبان و ادب کا مستقبل اگر چہ زیادہ تابناک نہیں ہے مگر اہلِ جرمن آج بھی برصغیر سے باہر اردو زبان کے اس ڈوبتے ہوئے جزیرے پر اپنے حصے کی مٹی ڈالنے کی کوشش کر رہے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ عطش دُرانی، ڈاکٹر، اُردو زبان اور یورپی اہلِ قلم، سنگ میل پبلشرز لاہور، ۱۹۸۷ء، ص۱۲

۲۔ آغا امیر حسین، یورپ میں تحقیقی مطالعے، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۷ء، ص، ۱۲

۳۔ مولوی عبدالحق، اہلِ یورپ نے اُردو کی کیا خدمت کی، رسالہ اردو انجمن ترقی اُردو ہند، اورنگ آباد دکن، جنوری ۱۹۲۴ء

۴۔ آغا افتخار حسین، یورپ میں تحقیقی مطالعہ، ص۲۴۲۔

۵۔ عین الحق فرید کوٹی، اُردو کی قدیم ترین تاریخ، ارسلان پبلشرز، لاہور، ۱۹۷۲ء، ص۱۱۹۰

۶۔ ایضاً

۷۔ رضیہ نور محمد، اُردو زبان و ادب میں مستشرقین کی علمی خدمات کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ، مکتبہ خیابانِ ادب لاہور، ۱۹۸۵ء، ص۱۶۱

۸۔ اُردو زبان اور یورپی اہل قلم، عطش درانی، ص۴۵

۹۔ اکرام چغتائی، آسٹریا میں اُردو، بیرون ممالک میں اُردو، مرتب انعام الحق جاوید، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص۲۲۵

۱۰۔ خلیل الرحمٰن وادی، قواعدِ زبانِ اُردو، مشہور رسالہ گلکرسٹ، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۲ء، ص۴، ۵

۱۱۔ عطش دُرانی، ڈاکٹر، اُردو زبان اور یورپی اہلِ قلم، ص۴۵

۱۲۔ ایضاً، ص۳۴

۱۳۔ منیر الدین احمد، جرمنی میں اُردو، بیرونی ممالک میں اُردو، ص۲۴۹

۱۴۔ ایم اقبال اختر، ڈنمارک میں اُردو (مضمون) بیرونی ممالک میں اُردو، ص۳۱۹

۱۵۔ محی الدین قادری، ڈاکٹر، گارسین دتاسی اور اس کے ہمعصر بہی خواہان اُردو، سب رنگ کتاب گھر حیدر آباد دکن، ۱۹۴۷ء، ص۹۳، ۹۴۔

☆☆☆

اکبرالٰہ آبادی کافکروفن

ڈاکٹر جاوید بادشاہ*

Abstract:

Akbar's poetry reflects a specific period of civilization, culture and ethics in India. He has touched those concepts of life which were normally ignored by other poets of that period. He has a unique and informal style which is easily understandable. He has a great sense of social ethics and sometimes his poetry conveys very serious issues in a very light digest able style. He enjoys a unique sense of humor. He tried to point out the drawbacks of Muslims and stressed upon them how to overcome their ills and evils.Akbar's role in educating Muslims against the negative side effects of Western Civilization will be ever remembered.

اکبر اُردو کے ممتاز نظم گو اور صاحب طرز بذلہ سنج شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ بہترین غزل گو بھی ہیں۔ مختلف لوگوں نے اپنے اپنے ذوق و پسند کے مطابق ان کے ضخیم مجموعوں سے اشعار منتخب کر کے انتخاب چھپوائے۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کا انتخاب کلام اکبر ''لسان العصر'' اور کلیات اکبر مطبوعہ فرینڈز پبلشرز کراچی عمدہ ہیں۔

اکبر کے دور میں غزل مقبول ترین صنفِ سخن تھا۔عصری رجحانات اور طبعی میلانات کے زیر اثر اکبر کو بھی شوق غزل گوئی ہوا۔شمس قیس رازی نے اپنی کتاب ''المعجم ''میں غزل کو اُس آہوئے صحرائی کی چیخ سے تشبیہہ دی جسے کتوں نے گھیر رکھا ہو۔عندلیب شادانی نے'' دور حاضر اور غزل گوئی'' میں لکھا کہ غزل میں صرف عشق و عاشقی کی وجہ سے زندہ رہنے کی صلاحیت ہے۔ماہرین فن کے کلام کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ غزل کے اجزا یہ ہیں:

۱) لب ولہجہ کا دھیمہ پن ۲) افکار و جذبات کا سوز و گداز

---

* صدرِ شعبہ اُردو، اسلامیہ کالج یونیورسٹی، پشاور۔

۳) داخلیت کی چھاپ ۴) اظہارِ عشق ومحبت

۵) اختصار ۶) ایمائیت

۷) مضامین کا تنوع ۸) بیساختگی و بے تکلفی

اکبر کا زمانہ بڑا پُر آشوب تھا۔ تصادم، مار دھاڑ اور خون ریزی عام تھی۔ گویا غم آلودہ فضاء نے غزل گوئی کے لئے مہمیز کا کام کیا۔ انہوں نے درد و غم کی کیفیات اور وحشت وخوف کے احساسات کو اپنے منفرد و مخصوص پیرائے میں بیان کیا۔ مثلاً

سانس لیتے ہوئے بھی ڈرتا ہوں
یہ نہ سمجھیں کہ آہ کرتا ہوں
شیخ صاحب خدا سے ڈرتے ہوں
میں تو انگریز ہی سے ڈرتا ہوں

ہم آہ بھی کرتے ہیں تو ہو جاتے ہیں بدنام۔

اکثر ناقدین نے غزل کو اظہار عشق ومحبت کے لئے مخصوص سمجھا۔ اسی لئے مختلف شاعروں کی غزلوں میں عشق ومحبت کی سینکڑوں کی تدریجات دکھائی دیتی ہیں۔ اکبر کی غزلوں میں واردات قلبی کے اظہار کے ساتھ محبوب کی خارجیت ابھر کر سامنے آتی ہے۔ مثلاً

اس نے پوچھا ہو گیا آسودہ بوسہ لے کے تو
میں نے ناحق کہہ دیا جلدی میں جی ہاں ہو گیا
اس لب شیریں کے بوسوں نے کیا شیریں سخن
لی زبان انکی جو منہ میں میں زباں داں ہو گیا
رقیبوں نے پہلو دبا یا تو چپ
میں بیٹھا تو ظالم سرکنے لگا
بہت ہی بگڑے وہ کل مجھ سے پہلے بوسہ پر
خوش ہوگئے آخر کو تین چار کے بعد

اس شعر سے زندگی کی یہ حقیقت بھی آشکار ہوتی ہے۔ کہ برائی کے عادی ہو جانے پر احساسِ زیاں باقی نہیں رہتا۔ محبوب کی چالبازیوں کا تذکرہ یوں کیا:

جب کہیں ملتا ہے کرتا ہے نہ ملنے کا گلہ
اور جو ملنے جاتا ہوں مرد خدا ملتا نہیں

میر تقی میر نے ''نکات الشعراء'' میں شاعری کو فن شریف قرار دیتے ہوئے شاعر کے لئے لازم قرار دیا کہ وہ زبان لوطیان کے استعمال سے اجتناب کرے۔اس رائے کی روشنی میں دیکھا جائے تو اکبر نے ماسوائے چند اشعار کے اظہار کے مہذب پیرائے ہی اپنائے۔اکبر کی غزلیں صرف گل وبلبل تک محدود نہیں۔ بلکہ زندگی کے مختلف پہلو جذب کئے ہوئے ہیں۔مثلاً مذہبی اقدار سے انحراف کا تذکرہ یوں کیا:

جب سنبھالا اس پری پیکر نے کچھ حسن وشباب
شیعہ سنی ہو گئے ہندو مسلمان ہو گئے

اس شعر میں ''صنعت توجیہہ'' یا ''محتمل الضدین'' کا استعمال ہوا ہے یعنی مختلف ومتضاد مراد لئے جا سکتے ہیں۔اسی طرح ایک جگہ کہا:

جب کہا پیار آتا ہے مجھ کو تم پر
ہنس کے کہنے لگے اور آپ کو آتا کیا ہے
قول بابو ہے کہ جب ہِل پیش ہو
پیش حاکم بلبلانا چاہیے

بقول آل احمد سرور ادب لطافت کی چیز ہے۔اور اکبر کی غزلوں میں بیشک ایمائیت کی لطافت پائی جاتی ہے:

بہت مشکل ہے بچنا بادۂ گلگوں سے خلوت میں
بہت آساں ہے یاروں میں معاذ اللہ کہہ دینا
آرزو مرگ کی اکبر نہ کر اللہ سے ڈر
تجھ سے عاصی کے لئے قبر میں کیا رکھا ہے
رنگ اڑانا اہل یورپ کا تو ہے اکبر محال
مفت اپنے آپکو تم نے تماشا کر دیا
اللہ نے دی ہے جو تمہیں چاند سی صورت
روشن بھی کرو جاکے سیاہ خانہ کسی کا
ان سے تو کوئی صلح کی صورت نہیں بنتی

غیروں ہی سے دل کھول کے اب جنگ کرینگے
تم ناک چڑھاتے ہو مری بات پہ اے شیخ
کھینچوں گا کسی روز میں اب کان تمہارے

اکبر کی غزلوں میں میر جیسی بھی داخلیت نہیں کہ:

میں طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہوں لیکن
سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرتے ہے

بلکہ داخلیت اور خارجیت کا حسین امتزاج پایا جاتا ہے۔بحر زندگانی کے تھپیڑے کھاتے کھاتے جب اکبر کے دل کی کشتی بڑھاپے کے ساحل پر لنگر انداز ہوئی تو فکر میں پختگی آئی۔اب انہوں نے غزل گوئی سے کنارہ گیر ہو کر طبعی میلان کے عین مطابق نظم نویسی شروع کی۔تو ان کے اصلی جوہر کھلے۔اب انہوں نے فن اور اپنی ذات کے درمیان تعینات کے سارے پردے ہٹا دئے۔اور اپنی زندگی کو معاشرے میں ضم کر کے ملت کے جذبات واحساس کو نظم کے سانچوں میں اس خوبی سے ڈھالا کہ قاری خیالات کی شگفتگی اور افکار کی خوشبو سے جھوم اٹھتا ہے۔مثلاً

صنم کے عشق میں پڑ ہی چکے تھے عقل پر پتھر
مسوں کے بے تکلف چڑھ گیا ہر قلب پر پارا
نہ حالی کی مناجاتوں کی پروا کی زمانے نے
نہ اکبر کی ظرافت سے رکے یارانِ خود آرا
صلوٰۃ بے وضو سے رو رہی ہے اس طرف مسجد
اِدھر قرآن بے رغبت سے دل مذہب کا سی پارہ

یوں اکبر نے اپنی نظموں میں مسلمانوں کے زوال اور تنزل کے اسباب ہی نہیں گنوائے۔ بلکہ اصلاح احوال کے گُر بھی بتائے۔

ہمارے حکمراں تو چرچ میں سرگرم طاعت ہیں
تو ہم بند سے پھریں کیوں دشتِ بے دینی میں آوارہ

اخلاقی اقدار کا احیاء علم وہنر کے حصول کی ترغیب۔مغربی تہذیب سے بیزاری اور اسلامی تشخص کی برقراری اکبر کی نظموں کے مرکزی موضوعات ہیں۔انکی نظموں کی عمارت کے یہی چار ستون ہیں:

کون کہتا ہے کہ قوم انگلش کا نہ ہو دل سے مطیع
کون کہتا ہے نہ کر الفت ولسن پیدا
کون کہتا ہے کہ تو علم نہ پڑھ عقل نہ سیکھ
کون کہتا ہے نہ کر حسرتِ لندن پیدا
بس یہ کہتا ہوں کہ ملت کے معانی کو نہ بھول
راہ قومی کا تو خود ہی نہ ہو رہزن پیدا
مذہبی شاخ فقط ہے تری قومی ہستی
یہ جو ٹوٹی تو نہیں کوئی نشیمن پیدا

اکبر کی نظمیں ان کے گہرے سماجی شعور کی آئینہ دار ہونے کے ساتھ ساتھ انکے ظریفانہ پیرایۂ اظہار کی عکاس بھی ہیں۔ اکبر کے مزاج کی ظرافت نے اپنی نظموں میں مزاح کی قوس وقزح کے ایسے رنگ بھرے کہ ہر کوئی عش عش کر اٹھا۔

ارسطو نے اپنی کتاب Poetic میں کہا کہ ایسے آنسو جن سے دلی کدورتیں دھل جائیں۔Blessing ہیں بلاشبہ کلام اکبر کے مطالعے سے دل کی کدورتیں دھل کر ہونٹوں پر مسکراہٹوں کے ستارے چمک اٹھتے ہیں۔ دراصل کلام کو ظریفانہ بنانے کے تین ہی طریقے ہیں۔

۱) تضاد سے ۲) واقعات کے بیان سے

۳) رعایت لفظی یا الفاظ کے الٹ پھیر سے

اکبر نے ان تینوں طریقوں کو برتا۔ کبھی الفاظ کے الٹ پھیر سے کلام کو مزاحیہ بنایا کبھی تضاد سے کام لیا اور کبھی واقعات کے بیان سے مزاح کا رنگ ابھارا۔ مثلاً

مسلمانوں کی جدید علوم وفنون سے بے رغبتی اور ہوس پرستی کے غلبے کی نشاندہی ایک واقعہ کے بیان سے یوں کی۔

کہا مجنوں سے یہ لیلیٰ کی ماں نے
کہ بیٹا تو اگر کر لے ایم اے پاس
تو فوراً بیاہ دوں لیلیٰ کو تجھ سے
بلا دقت میں بن جاؤں تری ساس

کہا مجنون نے یہ اچھی سنائی
کجا عاشق کجا کالج کی بکواس
یہ اچھی قدر دانی آپ نے کی
مجھے سمجھا ہے کوئی ہر چرن داس

علاوہ ازیں اس واقعہ سے پتہ چلتا ہے۔ کہ جدید علوم وفنون کا پرستار تو ہندو ہے۔ (یاد رہے کہ ہر چرن داس ہندو کا نمائندہ ہے جب کہ مجنون مسلمان کا استعارہ ہے) اسی طرح ایک نظم میں واقعہ کے مزاحیہ انداز بیان سے تہذیب مغرب کے پرستاروں کو نشانہ بناتے ہوئے۔ اک مس سیمیں بدن سے لندن جا کر عقد کرنے کا واقعہ یوں بیان کیا۔

ہوتی تھی تاکید لندن جاؤ انگریزی پڑھو
قوم انگلش سے ملو سیکھو وہی وضع و تراش
لیڈیوں سے مل کے دیکھو انکے انداز وطریق
ہال میں ناچو کلب میں جا کے کھیلو ان سے تاش
بادۂ تہذیب یورپ کے چڑھاؤ خم پہ خم
ایشیا کے شیشہ و تقوٰی کو کر دو پاش پاش
جب عمل اس پر کیا پریوں کا سایہ ہوگیا
جس سے تھا دل کی حرارت کو سراسر ارتعاش
سامنے تھیں لیڈیاں زہرہ وش جادو نظر
یاں جوانی کی امنگ اور انکو عاشق کی تلاش
جب یہ صورت تھی تو ممکن تھا کہ اک برق بلا
دستِ سیمیں کو بڑھاتی اور میں کہتا دور باش

متضاد الفاظ کے استعمال سے تضاد کی کیفیات پیدا کر کے دانائی وزیرکی کا اظہار بھی اکبر ہی کا حصہ ہے۔ مثلاً

شوقِ لیلائے سول سروس نے اس مجنون کو
اتنا دوڑا یا لنگوٹی کر دیا پتلون کو
ایک کا حصہ من وسلوٰی ایک کا حصہ تھوڑا حلوہ

افسوس سفید ہوگئے بال ترے
لیکن ہیں سیاہ اب بھی اعمال ترے

شبلی نعمانی نے موازنۂ انیس و دبیر میں لکھا کہ ''اگرچہ اس سے انکار نہیں ہوسکتا کہ بعض صنائع ایسے بھی ہیں کہ اگر بے تکلفی سے آجائیں تو کلام میں حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن عام حالت یہ ہے کہ اکثر صنائع و بدائع شاعری اور انشاپردازی کا دیباچۂ زوال ہیں۔'' گویا صنائع و بدائع اگر بلاقصد بے تکلفی سے کلام میں آجائیں تو ان سے افزائش حسن ہوتی ہے۔ اکبر نے اپنی نظموں میں ''صنعت الہزل الذی یراد بہ الجد'' (جد کا مطلب دانائی ہے) کا استعمال بڑی بے تکلفی سے کیا۔ اس صنعت کا مطلب یہ ہے۔ کہ کلام بظاہر ہزل معلوم ہو لیکن حقیقت اسمیں کوئی نصیحت موجود ہو۔ مثلاً یہ شعر:

تو بھی گریجوایٹ میں بھی گریجوایٹ
علمی مباحثے ہوں میرے پاس آکے لیٹ

بظاہر فحش معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دراصل مغربی تعلیم وتہذیب کے نتیجے میں پنپنے والی بے حیائی کی نشاندہی کر کے تعلیمات جدیدہ پر چوٹ کی ہے۔ اسی طرح چند مثالیں اور

مِس کو دیکھا عاشق زلفِ چلیپا ہو گیا
مست تھا دل پھول کروہسکی کا پیپا ہوگیا
دکھائی فلسفہ مغربی نے وہ مردی
کہ پردہ کھل گیا اس قوم میں زنانوں کا
بوقتِ ختنہ میں رویا تو نائی نے کہا ہنس کر
مسلمانی میں طاقت خون ہی بہنے سے آتی ہے
دن تو جنات کی خدمت میں بسر ہوتا ہے
رات پریوں کی خوشامد میں گزر جاتی ہے
شیخ جی گھر سے نہ نکلے اور مجھ سے کہہ دیا
آپ بی اے پاس ہیں اور بندہ بی بی پاس ہے
ممکن نہیں اے مس ترا نوٹس نہ لیا جائے
گال ایسے پری زاد ہوں اور کس نہ لیا جائے

اکبر کی نظمیں بہترین مزاحیہ ادب کی امین ہیں۔ مزاح نگاری آسان کام نہیں۔ اس کے لئے ہمدردی اور اصلاح احوال کے جذبات ضروری ہیں۔ مزاح دردمندی کی کوکھ سے ہی جنم لیتا ہے۔ اکبر نے اپنی نظموں میں مسلمانوں کی فکری اصلاح، مادی ترقی اور اسلامی اقدار کے احیاء کے لئے انکی کجرویوں کو نشانہ بنایا۔ قومی تشخص مٹانے والوں پر طنز کیا۔ مغربی تہذیب کے مسموم اثرات پر وار کیا۔ اکبر کی نظمیں شوخی اور ظرافت کا ٹھاٹھیں مارتا سمندر ہیں۔ یہ ذہن کی کشادگی اور قلب کی تسکین کا گرانقدر سرمایہ ہیں۔

مآخذات

۱۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، ۱۹۶۵ء کے بہترین مقالے، لاہور، البیان پبلشرز انارکلی، ۱۹۶۶ء

۲۔ شبلی نعمانی، موازنہ انیس و دبیر، لکھنؤ، الناظر پریس واقع، ۱۹۲۴ء

۳۔ عندلیب شادانی، دورِ حاضر اور غزل گوئی، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۵۱ء

۴۔ کلیاتِ اکبر، فرینڈز پبلشرز، لاہور، مکتبہ شعروادب، س ن

۵۔ میر تقی میر، نکات الشعراء، مرتبہ: مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اُردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء

۶۔ طاہر فاروقی، فصاحت و بلاغت، پشاور، یونیورسٹی بک ایجنسی، مارچ ۱۹۵۹ء

استعارہ کے بنیادی مباحث-ایک تحقیقی مطالعہ

ڈاکٹر مزمل حسین *

Abstract:

"Metaphor" is one of the most important elements of the 'Art of description'. The use of metaphor in 'Poetry and Literature' is based upon aesthetic values. The fundamental difference between 'Literature and Non-Literature' is of metaphorical and non-metaphorical style. Other subjects like History, Journalism and Political Science make use of a language that is Usually, more descriptive than metaphorical keeping in mind. The importance, basic concepts and usefullness of 'Metaphor' a humble effort has been made to debates in the manner of research in the presented thesis.

اردو کی تمام بلاغتی کتب (۱) لے میں استعارہ کے لفظی معنی اور تعریف کم وبیش ان الفاظ میں بیان کی گئی ہے......لفظی ''معنی مستعار لیا ہوا'' اور اصطلاحی معنی؛ جب لفظ اپنے اصلی اور حقیقی معنوں کے بجائے غیر حقیقی اور مجازی معنوں میں استعمال ہو اور حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق ہو اور ایسا انداز یا قرینہ بھی موجود ہو جس سے معلوم ہو جائے کہ لفظ اپنے حقیقی معنوں میں استعمال نہیں ہو رہا تو یہ استعارہ کی کیفیت یا صورت ہوگی۔

چونکہ استعارہ کی بنیاد تشبیہ پر ہے اس لیے علم بیان کے باب میں تشبیہ، کے بعد زیر بحث آتا ہے۔استعارہ کی تعریف کے ساتھ ساتھ ارکان استعارہ پر بھی اردو کے تمام ماہرین بلاغت متفق ہیں۔ان تمام کے نزدیک ارکانِ استعارہ یہ ہیں:

مستعارلہ: جس کے لیے کچھ مستعار لیا جائے۔

مستعارمنہ: جس سے کچھ مستعار لیا جائے۔

* اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج، لیہ۔

وجہ جامع: وہ خوبی جو مستعار لہ میں اور مستعار منہ میں مشترکہ طور پر پائی جائے۔

مستعار لہ اور مستعار منہ طرفین استعارہ کہلاتے ہیں: بعض کتب میں ان تین ارکان کے علاوہ "مستعار" کو بھی رکن استعارہ کے طور پر شمار کیا جاتا ہے۔ مستعار منہ کے جس معنی کو مجازی طور پر مستعار لہ کے لیے لیا گیا ہو وہ "مستعار" ہے۔

اقسام استعارہ کے باب میں بھی تمام ماہرین بلاغت کا اتفاق ہے، ان کے نزدیک اقسام استعارہ اس طرح سے ہیں:

۱۔ استعارہ بالکنایہ: وہ استعارہ ہے جس میں صرف مستعار لہ، کا ذکر ہوتا ہے۔

۲۔ استعارہ بالتصریح: وہ استعارہ ہے جس میں صرف مستعار منہ کے مناسبات کا ذکر کیا جاتا ہے۔

۳۔ استعارہ تمثیل: اس میں مستعار منہ کا ذکر ہوتا ہے لیکن اصل میں ارادہ مستعار منہ کا ہوتا ہے اور اس میں مستعار لہ، مستعار منہ اور وجہ جامع کئی چیزوں سے مل کر حاصل ہوتے ہیں اس استعارے کو تمثیل مطابق، مجاز مرکب اور تمثیل بر سبیل استعارہ بھی کہتے ہیں۔

۴۔ استعارہ وفاقیہ: یہ وہ استعارہ ہے جس میں مستعار لہ اور مستعار منہ کا ایک ہی ذات میں جمع ہونا ممکن ہو۔

۵۔ استعارہ عنادیہ: اس میں مستعار لہ اور مستعار منہ کا ایک ذات میں جمع ہونا ممکن نہ ہو۔

۶۔ استعارہ داخلیہ جزویہ: وہ استعارہ ہے جس میں وجہ جامع مستعار لہ اور مستار منہ کے مفہوم کا ایک حصہ ہو۔

۷۔ استعارہ خارجیہ: وہ استعارہ ہے جس میں وجہ جامع مستعار لہ اور مستعار منہ کے مفہوم میں داخل نہ ہو۔

۸۔ استعار عامیہ یا مبتذلہ: وہ استعارہ ہے جس میں وجہ جامع جلد سمجھ میں آ جائے۔

۹۔ استعارہ غریبہ: وہ استعارہ جس میں وجہ جامع دقیق اور نادر ہو اور کافی غور و فکر کے بعد سمجھ میں آئے۔

۱۰۔ طرفین استعارہ اور وجہ جامع، تینوں حسی ہوں۔

۱۱۔ طرفین استعارہ اور وجہ جامع تینوں عقلی ہوں۔

۱۲۔ طرفین استعارہ حسی ہو اور وجہ جامع عقلی ہو۔

۱۳۔ طرفین استعارہ حسی ہوں اور وجہ جامع حسی اور عقلی اجزاء سے مرکب ہو۔

۱۴۔ مستعار لہ حسی ہو اور مستعار منہ اور وجہ جامع عقلی ہوں۔

۱۵۔ مستعار منہ حسی ہو اور مستعار لہ اور وجہ جامع عقلی ہو۔

۱۶۔ استعارہ اصلیہ: وہ استعارہ ہے جس میں لفظ مستعار، اسم جنس ہو یا اسم جنس کے مشابہ ہو۔ اِسے استعارہ اصلیہ کہتے ہیں کہ اس میں مشبہ اسم ہوتا ہے اور استعارہ کی صورت براہ راست اسی میں موجود ہوتا ہے۔

۱۷۔ استعارہ تبعیہ: وہ استعارہ ہے جس میں لفظ مستعار فعل، مشبہ فعل یا حرف سے متعلق ہو، شبہ فعل سے مراد مشتقات یعنی اسم فاعل اور اسم مفعول ہیں۔ اسے استعارہ تبعیہ اس لیے کہتے ہیں کہ فعل شبہ فعل میں براہ راست استعارہ نہیں کیا جا سکتا۔

۱۸۔ استعارہ مطلقہ: وہ استعارہ ہے جس میں طرفین میں سے کسی کے مناسبات کا ذکر نہ ہو۔

۱۹۔ استعارہ مجرد: وہ استعارہ ہے جس میں صرف مستعار لہ، کے مناسبات کا بیان ہو۔

۲۰۔ استعارہ مرشحہ: وہ استعارہ ہے جس میں صرف مستعار منہ کے مناسبات کا ذکر ہو۔

۲۱۔ استعارہ موشحہ: وہ استعارہ ہے جس میں مستعار لہ اور مستعار منہ دونوں کے پہلو موجود ہوں۔

استعارہ مجاز کی ایک قسم ہے۔ مجاز کیا ہے؟ اِس کے جاننے کے لیے حقیقت کی اصطلاح کو بھی سمجھنا ہوگا۔ حقیقت، وہ کلمہ، جسے جس معنی کے لیے واضع کیا گیا ہو وہ اسی معنی میں استعال کیا جائے، علم بلاغت کے اصطلاح میں اس کی مندرجہ ذیل اقسام ہیں۔

۲۲۔ حقیقت لغوی: اگر کوئی لفظ لغت میں کسی معنی کے لیے وضع کیا گیا ہے تو اس کو حقیقت لغوی کہتے ہیں۔ مثلاً خورشید کا لفظ سورج کے لیے۔

۲۳۔ حقیقت شرعی: اگر کوئی لفظ شرع میں وضع کیا گیا ہو تو اسے حقیقت شرعی کہیں گے۔ مثلاً ''صلوٰۃ'' نماز کے لیے۔

۲۴۔ حقیقت عرفی: بلحاظ ''حقیقت'' اِس کی دو اقسام ہیں: حقیقتِ عرفی خاص...... حقیقت عرفی عام...... حقیقت عرفی خاص سے مراد یہ ہے کہ علم کے مختلف شعبوں کے لیے خاص اصطلاحیں وضع کی گئی ہیں۔ جو انہی شعبوں سے وابستہ ہوتی ہیں۔ مثلاً فلسفی، منطقی، نحوی، صرفی وغیرہ

۲۵۔ حقیقی عرفی عام: حقیقت عرفی عام کا مطلب یہ ہے کہ بعض الفاظ کسی خاص فرقے کی اصطلاح میں وضع نہیں کیے جاتے بلکہ عام اصطلاح میں کسی ایک لفظ کو ایک معنی کے لیے خاص کر لیتے ہیں مثلاً دابہ کو عام اصطلاح میں چوپائے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں حالانکہ لغت کی اصطلاح میں ہر زمین پر چلنے والا دابہ ہے مگر جب یہ لفظ عرف عام میں حقیقت بن

گیا تو پھر چوپائے ہی کے معنی میں استعمال کیا جائے گا اور حقیقت عرفی عام کہلائے گا۔

حقیقت کے مقابلے میں ''مجاز'' سے مراد یہ ہے کہ جب لفظ اپنے اصلی اور حقیقی معنی میں استعمال نہ ہو بلکہ کسی قرینہ کی بناء پر کسی دوسرے معنی میں استعمال ہو تو اسے مجاز کہیں گے۔ مجاز کی مندرجہ ذیل اقسام ہیں:

☆ مجاز لغوی: لفظ کے معنی جو علمائے لغت نے وضع کیے ہیں اگر ان معنوں کی بجائے کوئی اور معنی لیا جائے تو وہ مجاز لغوی ہوگا۔ مثلاً پھول، خوبصورت چہرے کے لیے بولا جائے۔

☆ مجاز شرعی: جو لفظ مذہبی علماء نے شرع کے لیے وضع کیے ہیں، وہ حقیقی ہیں مثلاً صلوٰۃ شرع کی اصطلاح میں نماز کے لیے متعین کیا گیا لفظ ہے۔ لیکن صلوٰۃ کے لغوی معنی دعا کے ہیں۔ اِس لیے اگر شرعی اصطلاح میں نماز کے معنی میں استعمال کیا جائے تو حقیقت شرعی ہے اور دعا کے معنی میں استعمال کیا جائے تو مجاز شرعی ہے۔

☆ مجاز عرفی...... خاص وعام...... لفظ فعل علم نحو میں الفاظ خاص کے لیے وضع کیا گیا ہے۔ یعنی فعل ماضی، مضارع، امر اور نہی وغیرہ، نحو کی زبان میں یہ حقیقت عرفی خاص ہے، لیکن لغت کے مطابق فعل کے معنی کرنے کے ہیں...... ''کرنے کے'' یہی معنی مجاز عرفی خاص ہیں...... اِسی طرح اصطلاحی معنوں کے بجائے کسی اور معنی میں لفظ کا استعمال کرنے سے مجاز عرفی عام بن جائے گا۔

مجاز کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ جب لفظ کو حقیقی کے بجائے مجازی معنوں میں استعمال کیا جائے تو اس بات کا بطور خاص خیال ہونا چاہئے کہ حقیقی اور مجازی معنوں میں کچھ تعلق یا قرینہ ضرور ہو۔ یہ تعلق یا قرینہ تشبیہ کا بھی ہو سکتا ہے اور تشبیہ کے سوا کوئی اور بھی ہو سکتا ہے۔

حقیقت اور مجاز کو سمجھنے کے لیے مرزا سجاد بیگ کا یہ بیان بہت وقیع ہے:

> ''ایک شخص کے دائیں ہاتھ میں پھولوں کی ڈالیاں ایک ڈورے سے بندھی تھیں یہ گلدستہ تھا۔ بائیں ہاتھ میں ایک مختصر سی کتاب تھی جس میں اساتذہ کے منتخب اشعار جمع تھے اس کتاب کا نام ''گلدستہ'' تھا...... اس طرح اِس شخص کے ایک ہاتھ میں حقیقت اور دوسرے ہاتھ میں مجاز تھا کیوں کہ پھولوں کی ڈالیوں کے مجموعے پر گلدستہ کا اطلاق حقیقت ہے اور اشعار کے مجموعے کی حیثیت سے لفظ گلدستہ کے یہ معنی واضح ہیں اس کتاب میں نہ پھول ہیں نہ پتے لیکن اس کو گلدستہ اس سبب سے کہا ہے کہ اشعار کی رنگینی، شگفتگی اور تازگی کے باعث

انھیں پھولوں کی رنگینی اور تازگی سے تشبیہ دے سکتے ہیں یہ ایک صورت مجاز کی ہے۔''(۲)

استعارہ مجاز کی بحث میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ استعارہ کو عام طور پر تشبیہ کی ترقی یافتہ شکل کہا جاتا ہے۔ کیونکہ اس کی بنیاد تشبیہ پر ہے۔ اِسی لیے علم بلاغت کی کتب میں استعارہ کو تشبیہ کے بعد زیر بحث لایا جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ ابہام پیدا ہو جاتا ہے کہ تشبیہ بھی مجاز سے متعلق ہے لیکن مجاز کی بحث کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ تشبیہ مجاز میں شامل نہیں۔ بقول ڈاکٹر صادق:

''علم بیان میں تشبیہ کو خصوصی اہمیت حامل ہے۔ تشبیہ کا مجاز کے ساتھ بھی خاص تعلق ہے کیونکہ مجاز کی ایک قسم جسے استعارہ کہتے ہیں، تشبیہ ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ لیکن تشبیہ کو مجاز میں شامل کرنا درست نہیں۔''(۳)

اس کا جواز عابد علی عابد ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''تشبیہ بقطع ویقین مجاز میں شامل نہیں کیونکہ تشبیہ میں کوئی لفظ اپنے معانی لغوی سے ہٹ کر مستعمل نہیں ہوتا۔ بعض اوقات مبتدیوں کو دھوکا ہو جاتا ہے کہ وجہ شبہ اور حرفِ تشبیہ کے محذوف ہونے سے وہ تشبیہ کو استعارہ سمجھنے لگتے ہیں، کیونکہ سن چکے ہوتے ہیں کہ استعارے میں مشبہ عین مشبہ بہ ہو جاتا ہے۔ مثلاً ''زید شیر ہے''، اس فقرے کو سن کر اکثر مبتدی یہ گمان کریں گے کہ استعارے کی صورت پیدا ہوئی ہے۔ درآں حال یہ کہ قائل نے وجہِ شبہ اور حرف تشبیہ کو حذف کر دیا ہے۔ اور جونہی ہم ان مقدرات اور محذوفات کو اپنی جگہ پر رکھتے ہیں تو فقرے کی نوعیت ظاہر ہو جاتی ہے۔ مثلاً زید بہادری کی صفت میں بالکل شیر کی طرح ہے۔ اب معلوم ہو گیا کہ زید شیر ہے۔ فقرے میں شیر کا کلمہ ایک جانور درندہ کے معانی میں استعمال ہوا تھا کہ لغوی میں اور یہ کلمہ اپنے معانی لغوی سے بالکل نہیں ہٹا۔''(۴)

کلام میں مجاز کی کیفیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب الفاظ کے معنی، لغوی اور حقیقی نہ ہوں بلکہ غیر حقیقی اور مجازی ہوں۔ تشبیہ میں چونکہ الفاظ کے لغوی اور حقیقی معنی مراد لیے جاتے ہیں یعنی (شیر سے مراد، شیر جیسی خصوصیات، چاند سے مراد چاند جیسی خصوصیات وغیرہ) اس لیے ماہرین بلاغت تشبیہ کو مجاز کی ذیل میں نہیں رکھتے۔ تشبیہ کو مجاز میں دیکھنے کا ابہام اس لیے بھی پیدا ہوتا ہے کہ استعارہ میں لفظوں کے معنوں میں تشبیہ کا علاقہ موجود ہوتا ہے۔ کلام میں تشبیہ کی غرض اور غایت یہ ہوتی ہے کہ قاری کو اُن جذبات اور احساسات تک پہنچایا جائے جو عام الفاظ میں ممکن نہیں ہوتا۔ یعنی معروف سے مجہول تک کے سفر کے لیے تشبیہ سے بہتر اور کوئی راستہ نہیں، اس لیے شاعر ان الفاظ سے کام

لیتا ہے جو عام فہم اور معنی کے اعتبار سے لغت کے مطابق ہوں۔ اگر شاعر کسی شخص کی بہادری اور طاقت کو واضح کرنا چاہتا ہے تو وہ الفاظ استعمال کرے گا جن کی معنوی کائنات سے ہر شخص واقف ہے مثلاً بہادری اور طاقت کے لیے شیر یا رستم کی تشبیہات استعمال کی جائیں گی کیونکہ ان کرداروں سے ہر شخص واقف ہے، اِسی حوالے سے دیکھا جائے تو تشبیہ مجاز کے زمرے میں نہیں آتی، کیونکہ یہاں پر کرداروں کی حقیقی خصوصیات کو مدِ نظر رکھ کر جذبے کی تفہیم کرانے کی کوشش کی جاتی ہے۔

ادبی تنقید میں ''استعارہ'' کے ساتھ ساتھ اشارہ، علامت، رمز اور ایما کثرت کے ساتھ استعمال ہونے والے الفاظ ہیں۔ استعارہ تنقید کی قدیم ترین اصطلاح ہے۔ مشرقی اور مغربی ادبیات میں اس اصطلاح کے مباحث ملتے ہیں لیکن اس کے مقابلے میں ''اشارہ اور علامت'' کی اصطلاحیں جدید ہیں۔ ڈاکٹر شوکت سبزداری، علامت، رمز اور ایما کو ''اشارہ'' کی مرادفات گردانتے ہیں۔ (۵)

''اشارہ'' کے لغوی معنی رمز، آنکھ یا کسی اور عضو سے کوئی بات سمجھانا...... جبکہ اصطلاحی معنوں میں اشارہ کا مطلب ہے کلام میں قلیل الفاظ سے کثیر معانی کی طرف اشارہ کرنا''(۶)...... لفظی معنوں کی حد تک تو استعارہ، اشارہ، علامت، رمز اور ایما کے معنی ایک سے ہیں لیکن اصطلاحی معنوں کے اعتبار سے ان میں فرق ہے۔ اشارہ، علامت کی ایک عام تعریف ہے۔ یعنی اس سے اصل اور پیچیدہ معنی کی طرف عام سا اشارہ کیا جاتا ہے۔ مکمل تشریح نہیں کی جاتی اس سے قاری معنی کی مختلف سطحوں کو بخوبی سمجھ نہیں سکتا بلکہ محض متعارف یا متوجہ ہوتا ہے اس کے مقابلے میں علامت لفظ کے باطن میں چھپے مرکزی خیال کو اجاگر کرتی ہے اور معنی کی اس تہہ تک رسائی کا سبب بنتی ہے جو عام الفاظ میں شاید اتنی ممکن نہ ہو، اگرچہ تشبیہ اور استعارہ کا منصب بھی یہی ہے لیکن بہرحال علامت اس حوالے سے بھی مختلف ہے (۷) کہ اس کے ذریعے مصنف کسی تخلیق میں شعوری یا غیر شعوری طور پر کچھ رسوم کا مرتکب ہوتا ہے جسے وہ اپنی تخلیق میں سموتا ہے، پروفیسر کلیم الدین احمد اسی بات کے حوالے سے علامت کی مزید وضاحت میں لکھتے ہیں:

> ''علامت نگاری ایک ادبی ترکیب ہے جس میں اظہار کی چار سطحیں ہیں:
> 1. مظاہر پرستی، 2. استعارہ، 3. تشبیہ، 4. ٹھوس تصویر یا پیکر...... علامت محض کسی خیال یا چیز کا نشان ہو سکتی ہے لیکن یہ اس سے آگے بڑھتی ہے اور روح، انسان، کائنات اور انسانی تقدیر کو اپنی آغوش میں کھینچ لیتی ہے۔۔ علامت، sign (نشان) سے مختلف ہے۔ sign کا ایک معنی ہوتا ہے symbol، یہ زیادہ پیچیدہ ہے۔ یہ ایک چیز ہے جو دوسری چیز کی طرف اشارہ کرتی ہے جیسے

صلیب عیسائیت کی علامت ہے ہتھوڑا اور درانتی کمیونزم کی علامتیں ہیں۔ادب میں پیچیدہ علامتوں کا استعمال ہوتا ہے۔یہ علامتیں کسی خاص علم سے لی جاسکتی ہیں۔جیسے تحلیل نفسی سے یا یہ مصنف کی ذاتی اختراع ہوسکتی ہیں لیکن با اثر علامتیں وہ ہیں جو کسی فن پارے کے مرکزی خیال کو نمایاں کرتی ہیں جیسے سفید وہیل MELVILLA ناول MOBY DICK میں یا کولرج کے ANCIENT MARINER کا پورا سفر گویا عالمگیر سفر کی علامت ہے، پہلے ناامیدی و یاس کی گہرائیاں ہیں پھر نفسیاتی اور روحانی استحکام کی۔"(۸)

یعنی ادبی اور غیر ادبی علامتوں میں واضح فرق ہے۔ادب کے سوا دیگر مضامین اور علوم میں علامت کی ایک ظاہری سطح ہوتی ہے جس سے مفہوم فوری طور پر سمجھ میں آجاتا ہے اور قاری کسی بڑی ذہنی مشقت سے محفوظ رہتا ہے، علامت کی یہی سطح اسے اشارہ کے قریب کرتی ہے۔اس کے مقابلے میں ادبی علامتیں پیچیدہ اور معنی کی تہہ درتہہ سطح کی حامل ہوتی ہیں کیونکہ علامت سے اظہار کے ایک ایسے وسیلے کو فروغ ملتا ہے جس میں حقیقی زندگی کے برعکس نامعلوم سے فنی اور تخلیقی رابطہ کیا جاتا ہے اور لاشعور سے ایسے اشارے تلاش کیے جاتے ہیں جن میں صدیوں پرانے اساطیری، تہذیبی اور معاشرتی مفاہیم کی بازگشت علامتی انداز میں سنی جاسکتی ہے۔علامت اس وقت تخلیق ہوتی ہے جب تخلیق کار کسی نامعلوم شے کو معلوم اور مجہول کو معروف بنانا چاہتا ہے(۹) اور اس کے پاس اس کے اظہار کے لیے اور کوئی راستہ نہیں ہوتا اور اس طرح اس کے استعمال سے قاری کا ذہن بالواسطہ طور پر اس شے کے بنیادی وصف کی طرف منتقل ہوجاتا ہے۔(۱۰)

علامت اور اشارہ؛استعارہ سے اس طرح مختلف ہے کہ علامت اور اشارہ میں کسی لفظ یا خارجی قرینے کی ضرورت نہیں۔یہ بھی استعارے کی طرح مجاز ہی کی صورتیں ہیں۔استعارے میں مستعار کے دو معنی ہیں حقیقی اور مجازی (یعنی ان میں تشبیہ کا تعلق ہوتا ہے) بالکل اسی طرح علامت یا اشارہ میں بھی لفظ کے دو معنی (حقیقی اور مجازی) ہوتے ہیں۔استعارے میں لفظ مستعار کے حقیقی معنی (جو تشبیہ کے تعلق کی وجہ سے آتے ہیں) نظرانداز کر کے مجازی معنی مراد لیے جاتے ہیں۔اشارہ یا علامت میں اصل معنی کی جگہ اشاراتی معنی مراد لیے جاتے ہیں۔استعارہ میں حقیقت اور مجاز، اصل اور تصویر کا پوری طرح امتزاج نہیں ہوتا۔اس میں خارجی قرینہ ہوتا ہے جو حقیقت اور مجاز میں امتیاز برتتا ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ شاعر نے لفظ مستعار کے حقیقی معنی مراد نہیں لیے، اشارہ اور علامت میں اس قسم کا کوئی خارجی قرینہ نہیں ہوتا اس میں حقیقی اور مجازی معنی مل کر ایک ہوجاتے ہیں اور خواب کی طرح اصلی خیال اور مثال

میں فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے، یعنی اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ علامت اور اشارہ میں خارجی یا ظاہری قرینہ بلاشبہ نہیں ہوتا لیکن داخلی یا ذہنی قرینہ ضرور ہوتا ہے جو اس کے باطن میں چھپے معنی کی کئی نامعلوم جہتوں کو نمایاں کرتا ہے۔(۱۱)

''استعارے'' کے ان بنیادی مباحث میں کہیں کہیں اس بات کا ترشح ہوتا ہے کہ شاعر اپنے جھوٹ کے لیے کوئی جواز تلاش کر رہا ہے اور یہیں سے ''کذب'' کی بحث کا آغاز ہوتا ہے۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ استعارہ کسی غیر عقلی چیز کو عقلی بنیادوں پر تسلیم کروانا چاہتا ہے مثلاً یہ شعر جو اکثر اُردو کی بلاغتی کتب میں استعارہ کی تشریح کے لیے استعمال ہوا ہے بظاہر کذب کو جنم دے رہا ہے۔

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے
رن ایک طرف چرخِ کُہن کانپ رہا ہے

اگر دیکھا جائے تو اس میں استعارہ بالکنایہ کا استعمال ہوا ہے کہ اس میں حضرت عباسؑ کے لیے شیر کو بطور استعارہ لایا گیا ہے۔ اور اس بہادر شخص کی ہیبت اور دہشت سے میدان جنگ اور آسمان تک دکھایا گیا ہے، یہ بات عقل کے منافی ہے کیونکہ کوئی شخص جتنا بھی بہادر اور طاقت ور ہو اس کی بہادری اور طاقت سے زمین یا آسمان کانپ نہیں سکتے لیکن استعارہ کا یہی کمال ہے کہ وہ غیر عقلی پہلوؤں کو عقلی بنیادیں فراہم کرتا ہے لہٰذا استعارہ کی تعریف میں کچھ تصرف کرتے ہوئے راقم کا خیال ہے، کہ استعارہ کا مطلب غیر عقلی چیزوں کو عقلی بنیادوں پر لانا ہے کیونکہ اس سے فنکار کے اس جذبے کی شدت کا اظہار ہوتا ہے جس سے دیگر لوگ ناآشنا ہیں۔

''استعارہ'' کے اسی وصف کی بنیاد پر بعض اوقات اسے کذب کے زمرے میں رکھا جاتا ہے لیکن تعجب اس بات کا ہے کہ اردو کی اکثر بلاغتی کتب میں استعارہ اور کذب کے فرق کا بیان تو ہوا ہے لیکن استعارہ کے ساتھ کذب کی تعریف بیان نہیں کی گئی، صرف ان بات کا تقابل پیش کیا گیا ہے اس سلسلے میں چند ماہرین کے تقابلی جائزے دیکھیے جو انھوں نے استعارہ اور کذب کے حوالے سے بیان کیے ہیں۔ بقول نجم الغنی:

> ''استعارہ اور کذب میں یہ فرق ہے کہ استعارہ کی بنا تاویل پر ہے، یعنی ''مشبہ'' کے ''مشبہ بہ'' کی جنس سے ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں اور اس میں اس بات کا قرینہ قائم ہوتا ہے کہ یہاں معنی موضوع لہ مراد نہیں ہیں اور کذب میں تاویل و قرینہ نہیں ہوتا، بلکہ جھوٹا آدمی اس بات کی کوشش کرتا ہے کہ اپنے ظاہر قول کی صحت سامع کے نزدیک ثابت کرے، بخلاف استعارے کے کہ اس میں اس بات پر قرینہ قائم کیا جاتا ہے کہ یہاں ظاہر کے خلاف مراد ہے۔''(۱۲)

بقول حافظ جلال الدین احمد:

''استعارہ اور کذب میں یہ فرق ہے کہ استعارے کی بنا تاویل پر ہے، یعنی مشبہ کے لیے یہ ادعا کرتے ہیں کہ وہ مشبہ بہ کی جنس سے ہے اور اس میں یہ قرینہ پایا جاتا ہے کہ یہاں پر موضوع لہ مراد نہیں ہے اس کے برخلاف کذب میں تاویل اور قرینہ نہیں ہوتا۔''(۱۳)

بقول عابد علی عابدؔ:

''استعارے میں اور کذب میں کیا فرق ہے۔ دراصل اس کا جواب اصولی تو یہ ہے کہ استعارے میں ایک حقیقت بطور مبالغہ بیان کی جاتی ہے اور فنکار اس بات کا قرینہ ہمیشہ قائم رکھتا ہے کہ میں الفاظ کو ان کے معنی اصلی میں نہیں بلکہ معنی مجازی میں استعمال کر رہا ہوں۔ کبھی یہ گمان نہیں سے ہوتا کہ شاعر جھوٹ بول کر ہمیں گمراہ کرنا چاہتا ہے۔ غالبؔ کے قصیدے کی تشبیب میں طلوع آفتاب کے سلسلے میں جو استعاروں کا سلسلہ قائم ہے اس میں دیکھیے قرینہ کیسا محکم موجود ہے اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ رات کو آسمان پر موتیوں کا زیور کھلا پڑا نہ تھا کہ خسرو انجم اسے چرا لیتا اور پھر اپنی شعاعوں میں نور کے موتی بنا کر پرو لیتا بلکہ استعارے کی صورت صاف ظاہر کرتی ہے کہ فنکار نے ایک حقیقت کے انکشاف کے لیے کچھ مماثلتیں اور مشابہتیں ڈھونڈی ہیں منطقی طور پر قائل کو چپ کرانے کے لیے۔''(۱۴)

یہی مماثلتیں اور مشابہتیں استعارہ کا امتیاز ہیں جو حقیقت کو منکشف کرنے میں معاونت کرتی ہیں۔ استعارے میں بنیادی طور پر دو پہلو قابل ذکر ہیں ایک تو یہ مشبہ کو مشبہ بہ کی جنس سے بطور تاویل ٹھہرا لیا جاتا ہے اور دوسرے یہ کہ کوئی ایسا قرینہ قائم کیا جاتا ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ استعارے میں جو شے متعارف کرائی گئی ہے وہ مراد نہیں، بلکہ اس کے برخلاف کوئی اور شئے ظاہر کرنا مقصود ہے کذب میں یہ دونوں پہلو نہیں ہوتے یعنی مشبہ کو مشبہ بہ کی جنس سے ٹھہرانا اور شئے متعارف مراد نہ ہونے پر قرینہ قائم کرنا اور صرف یہی فرق استعارے اور کذب میں ہوتا ہے کہ استعارے میں ادعا اور قرینہ ہوتا ہے کذب میں نہیں ہوتا۔''(۱۵)

''استعارے'' کی یہ بحث اِس بات کا واضح اشارہ ہے کہ ''استعارہ'' علمِ بیان کا ایسا رکن ہے جو ہمہ جہت

ہے یہ تخلیقی عمل برجستگی اور تہہ در تہہ معنوں کی بنیاد بنتا ہے۔ اِس کی موجودگی تخلیقی عمل (نثر اور نظم) میں ایک جمالیاتی قدر کو نہ صرف مستحکم کرتی ہے بلکہ فکر و فن کے تناظر میں قاری کے لیے ترفع کے سامان بھی پیدا کرتی ہے۔ ''استعارہ'' کی مختلف صورتیں کنایہ، تعریض، تلویح، رمز، ایماء اور اشارہ ہیں جو شعر و ادب میں اپنا اپنا حسن دکھاتی ہیں اور قاری کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں رکھتی ہیں۔

''کنایہ''، استعارہ کی توسیع ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں، پوشیدہ بات کرنا، یعنی بات ایسے انداز سے کرنا کہ مقصد کی وضاحت نہ ہو لیکن علم بیان کی رو سے کنایہ سے مراد ایسا لفظ ہے جو اپنے حقیقی معنی میں استعمال ہو لیکن مفہوم غیر حقیقی ہو، اور اگر حقیقی معنی بھی مراد لیے جائیں تو بھی فرق نہ پڑے، کنایہ کی یہ وہ تعریف ہے جس پر اردو کے تمام ماہرین بلاغت متفق ہیں۔ ''کنایہ'' کی مختلف صورتوں کے حوالے سے جو تفصیل اکثر اردو کی بلاغتی کتب میں ملتی ہے وہ اس طرح سے ہے:

☆ کنایہ ءموصوفیہ: کنائے کی اس صورت میں صفت کا ذکر کر کے موصوف مراد لے جاتا ہے: اس کی دو اقسام ہیں:

۱) کنایۂ موصوفیہ قریب...... ب) کنایہ موصوفیہ بعید۔

پہلی قسم میں موصوف کی کسی مخصوص صفت کا ذکر کیا جاتا ہے جسے سمجھنے میں قاری کو دقت محسوس نہیں ہوتی، جبکہ دوسری قسم میں موصوف کی کئی صفات کا ذکر مقصود ہوتا ہے۔

☆ کنایہ ءوصفیہ: یہ کنایہ کی وہ صورت ہے جس میں صرف صفت مطلوب ہوتی ہے، اس کی بھی دو اقسام ہیں:

۱) کنایۂ وصفیہ قریب...... ب) کنایۂ وصفیہ بعید

وصیفہ قریب میں لازم و ملزوم کے مابین کوئی واسطہ ہوتا ہے جسے سمجھنے میں کوئی مشکل پیش نہیں آتی، جبکہ وصفیہ بعید میں لازم و ملزوم کے درمیان کئی واسطے ہوتے ہیں جنھیں سمجھنے میں بہت سے رکاوٹیں ہوتی ہیں۔

☆ کنایہ مطلوبیہ: کنایہ کی وہ صورت ہے جس میں موصوف کے لیے کسی صفت کا اقرار یا انکار مقصود ہوتا ہے۔

''کنایہ'' کی ان متذکرہ بالا صورتوں کے علاوہ اس کی مندرجہ ذیل اقسام ہیں:

> ''تعریض''، ''تلویح''، ''رمز''، ''ایما'' یا ''اشارہ''، اُردو کی قدیم وجدید دونوں قسم کی کتب میں کنایہ کی یہی اقسام درج ہیں۔ کنایہ مجاز کی وہ صورت ہے جو تلویح، تعریض، رمز اور ایما میں اپنی توسیع پاتا ہے۔''(۱۶)

''تلویح'' کے لغوی معنی دور سے اشارہ کرنا، واضح اور روشن کرنا، چمکانا آگ سے گرم کرنا، سفید بالوں والا

کرنا، چہرہ متغیر کر دینا وغیرہ کے ہیں جبکہ اصطلاحی معنوں کے علاوہ ''تلویح'' سے مراد ہے ایسا ''کنایہ'' جس سے لازم سے ملزوم تک پہنچنے کے لیے کئی واسطوں سے گزرنا پڑے۔

''تعریض'' کے لغوی معنی چھیڑنا، اعتراض کرنا اور کنایہ کی بات کرنا وغیرہ کے ہیں۔ اصطلاح میں تعریض، ''کنایہ'' کی وہ قسم ہے جس میں اشارہ کسی اور طرف کریں اور اس سے مراد کوئی اور پہلو لیں۔ یعنی ایک بات کہہ کر دوسری مراد لینا، تعریض کہلائے گا۔

رمز کے لغوی معنی ابرو، آنکھ یا لب سے اشارہ کرنا، پوشیدگی، وغیرہ کے ہیں۔ یہ کنایہ کی وہ قسم ہے جس میں لازم وملزوم کے مابین زیادہ واسطے نہ ہوں لیکن ایک کا اخفا موجود ہو۔

''ایما'' جسے اشارہ بھی لکھتے ہیں، کے لغوی معنی اشارہ، اشارہ کرنا اور کنایہ کے ہیں۔ یہ کنایہ کی وہ قسم ہے جس میں لازم وملزوم کے درمیان نہ زیادہ واسطے ہوتے ہیں اور نہ پوشیدگی کی کیفیت ہوتی ہے بلکہ سننے اور پڑھنے والے کا ذہن بغیر کسی ذہنی مشقت اور ریاضت کے اصل معنی ومقصود تک پہنچ جاتا ہے۔

''استعارہ'' کی یہ مختلف صورتیں ہیں۔ اگرچہ کنایہ کو علمِ بیان کا ایک الگ رُکن تصور کیا جاتا ہے لیکن غور کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مذکورہ صورتیں ''استعارہ'' کی بحث میں اپنی اپنی اہمیت وافادیت کو قائم رکھے ہوئے ہیں۔ ادبی بحث میں ''استعارہ'' کا مقام ومرتبہ ایک مرکزی حیثیت کا حامل ہے۔ ادب اور غیر ادب میں بنیادی فرق ''استعارتی'' فضا کا ہے۔ غیر ادب میں بیانیہ اسلوب کارفرما ہوتا ہے جب کہ ادب میں ''استعاراتی پیرایہ'' مدِنظر رہتا ہے۔ اس لیے ادبی مباحث میں ''استعارہ'' کی بحث ہمہ جہت بھی ہے اور ہمہ پہلو بھی۔ اگر یہ کہا جائے کہ ''علمِ بیان'' کے تمام ارکان میں استعارہ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے تو بے جا نہ ہوگا اور کنایہ، تعریض، تلویح، رمز، اشارہ اور اب جدید بلاغتی مباحث میں علامت؛ ''استعارہ'' کی توسیعی اور جدید صورتیں ہیں۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ دیکھئے دریائے لطافت از انشاء اللہ خان انشاء، حدائق البلاغت، از امام بخش صہبائی، معیار البلاغت از سحر، دیبی پرشاد، بحر الفصاحت از نجم الغنی، تذکرۃ البلاغت از مولوی ذوالفقار علی، تفہیم البلاغت از پروفیسر وہاب اشرفی اور نسیم البلاغت، جعفری، جلال الدین احمد، کنز البلاغت از جعفری، جلال الدین احمد، تاج فصاحت و بلاغت، از خورشید حسین بخاری، ایم۔اے، آئینہ بلاغت، از: مرزا محمد عسکری، صحیفہ فنون ادب، از صغیر احمد جان، البیان از عابد علی عابد اور درس بلاغت، مرتبہ: ترقی اُردو بیورو، وغیرہ

۲۔ بیگ، مرزا، محمد سجاد، تسہیل البلاغت، (دہلی: صفوۃ اللہ بیگ صوفی پبلشرز، ۱۳۳۹ھ، ص۱۲۳

۳۔ ترقی اُردو بیورو، مرتبہ: درس بلاغت، (دہلی: ترقی اُردو بیورو، ۱۹۸۹ء، ص۱۹

۴۔ عابد علی عابد، البیان، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۹ء، ص۲۸۸

۵۔ شوکت سبزواری، معیار ادب، کراچی: مکتبہ و اسلوب، ۱۹۶۱، ص۹۵

۶۔ ساجد اللہ تفہیمی، دکتر، فرہنگ اصطلاحات علوم ادبی، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۹۹۶ء، ص۳۶

۷۔ کلیم الدین احمد، پروفیسر، فرہنگ ادبی اصطلاحات، دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۶ء، ص۱۸۷

۸۔ ایضاً، ص۱۸۷

۹۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۶ء، ص۱۱۲

۱۰۔ ایضاً، ص۱۱۳

۱۱۔ شوکت سبزواری، معیار ادب، کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۱ء، ص۱۰۵-۱۰۶

۱۲۔ نجم الغنی، مولوی، بحر الفصاحت (جلد دوم) لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۹ء، ص۸۱۶

۱۳۔ جلال الدین احمد، حافظ، سید، جعفری، زینبی، کنز البلاغت، (الہ آباد: انوار احمد مطبوع گردید، س،ن) ص۱۶۸

۱۴۔ عابد علی عابد، البیان، ص۳۰۶

۱۵۔ خدیجہ شجاعت علی، فن شاعری، لاہور: شیخ محمد بشیر اینڈ سنز، س،ن، ص۵۵-۵۶

۱۶۔ کنایہ کی ان اقسام کے لغوی اور اصطلاحی معنوں کے حوالے سے ''فرہنگ اصطلاحات علوم ادبی'' سے استفادہ کیا گیا ہے۔

☆☆☆

ن۔م۔راشد کی شاعری کا آہنگ

عنبرین منیر*

Abstract:

Noon Meem Rashid is considered to be father of modernism in Urdu poetry. He rebelled against the traditional form of "Ghazal" and became the first major exponent of "free verse". However he showed great interest in compatibility, harmony and musicality. He also shows internal rhyming scheme with special balance in free verse which increase the pleasure and joy and highlights the impact of meaning.

ایک دور تھا کہ روایتی حلقوں میں جدید نظم اور آزاد نظم کے بارے میں بہت سے تعصّبات کارفرما رہے اور یہ سمجھا جاتا رہا کہ جدید نظم آہنگ اور موسیقت سے زیادہ تعلق نہیں رکھتی۔ یہ تاثر درست نہیں تھا۔ جدید نظم کے نمائندہ شاعروں نے جدید نظم کے لئے نئی ہیئتیں تلاش کرتے ہوئے نظم کے لیے آہنگ کو بھی دریافت کرنے کی کوششیں کیں۔ ایسے شعراء میں راشد کا مقام خاصا بلند ہے۔ راشد کے نزدیک جدید نظم میں جدید انسان کی سوچ، فکر، معاشرتی زندگی اور نفسیاتی معاملات وہ موضوعات تھے۔ جن کے لیے روایتی ہیئت اور آہنگ کارآمد نہیں رہے چنانچہ انہوں نے نظم کے لیے نئے آہنگ کی کھوج کی۔ اِس تلاش میں راشد کو اپنے ہم عصر شعراء سے اپنے ترنم اور موسیقیت کے گہرے شعور اور داخلی قوافی واصوات کے بامعنی استعمال کی بنا پر انفرادیت حاصل ہوئی۔ یہ موسیقیت محض جذباتی چیز نہیں بلکہ فکر اور جذبے کے استعمال کا نتیجہ ہے۔ راشد یہ ترنم کہیں لفظوں اور کہیں مخصوص اصوات کی تکرار سے پیدا کرتے ہیں لیکن اِس ترنم کا سب سے اہم حربہ داخلی قوافی کا استعمال ہے۔

راشد کی شاعری میں آہنگ کا یہ شعور بتدریج ارتقائی عمل طے کرتا نظر آتا ہے۔ 'ماورا' کے زمانے میں راشد بیانیہ اور خطابیہ لہجے کی وجہ سے آہنگ کے احساس سے دور رہے۔ لیکن 'طلسم جاوداں' اور 'ہونٹوں کا لمس' میں نئے

---

* پی ایچ۔ڈی سکالر شعبہ اُردو، جی سی۔یونیورسٹی، فیصل آباد

آہنگ کی تلاش کے سفر کا زادِ راہ جمع ہوتا نظر آیا۔ ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں اِس سفر کا باقاعدہ آغاز ہوا جبکہ ''لا = انسان'' کی نظمیں موسیقیت کے حوالے سے اُن کی خصوصی دلچسپی کا مظہر رہیں۔ خاص طور پر طویل نظموں میں آہنگ ایک وسیع دائرے میں گونجتا محسوس ہوتا ہے۔ اپنے آخری مجموعہ 'گمان کا ممکن' میں راشد فکری لب ولہجہ سے مغلوب ہونے کے باوجود اپنے آہنگ کے شعور کو کمزور نہیں ہونے دیتے یوں راشد کی شاعری آہنگ سے مستقل دلچسپی کی ایک مثال بن جاتی ہے۔ Cleanth Brooks اور Robert Pennwarren نے اپنی کتاب Understanding poetry[۱] میں the music of verse کے عنوان سے شاعری میں آہنگ اور موسیقیت پر بحث کرتے ہوئے بطور خاص ایڈگر ایلن پو کی مشہور نظم "The Raven" کا نام لکھا ہے جس کا یہ بند داخلی اور خارجی قوافی کے اہتمام کا عکاس ہے۔

"Ah, distinctly, I remember it was in December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon then floor
Eagerly I wished the morrow: vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow-sorrow for the lost Lenore,
For the rare and radiant maiden whom it angels name Lenore
Nameless herefor evermore."[۲]

راشد کی نظموں میں اسی نوعیت کے داخلی اور خارجی قوافی آہنگ کا ایک اہم ذریعہ ہیں۔ Cleanth Brook اور Robert Pennwarren کے مطابق شاعرانہ آہنگ زبان کا ایک خصوصی استعمال ہے اور یہ زبان کا ایک ایسا امکان یا قوت ہے جسے شاعری میں استعمال کرنے سے تاثر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ تاہم آہنگ شاعری کا مقصد نہیں ہے غنایت کے پیچھے معنی کی گہری سطحوں کا متحرک ہونا لازمی ہے۔ اِس پس منظر میں راشد کی شاعری میں آہنگ کے شعور کے پیچھے اُن کی فکری اُپج بہر حال کارفرما رہی۔ جو کبھی کسی کردار میں ڈھل گئی اور کبھی کسی معاشرتی اور سماجی موضوع کی مختلف سمتوں کو سامنے لائی یہ اور بات ہے کہ راشد کے موضوعات اور باغیانہ لب ولہجہ راشد کی شاعری کے فنی پہلو کی نسبت نقادوں کی توجہ کا زیادہ مرکز رہا۔ محض چند نقادوں نے اِس فنی بحث کو زیادہ تفصیل سے بیان کیا۔ اِس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون قابل ذکر ہے جس میں انہوں نے راشد کی شاعری کو صوت ومعنی کی کشاکش کے درمیان دیکھا ہے ان کے مطابق:

''کسی مجرد صوتی نظام کی کوئی شاعرانہ قیمت نہیں ہوتی۔صوتی نظام کی شاعرانہ قیمت اِس (معنوی) نظام کے تابع ہوتی ہے جو الفاظ میں مضمر ہوتا ہے......وہ شعر یا نظم جس میں صوتی فضا خلق کرنے پر زیادہ توجہ صرف ہوئی ہوگی اِس وقت تک اچھے شعر یا نظم کی شکل اختیار نہیں کرسکتی۔جب تک اِس میں معنی کی سطح کما حقہ،موجود نہ ہو۔یہ الگ بات ہے کہ کسی جگہ معنی کا تناسب زیادہ ہو اور کسی جگہ کم۔''(۳)

شمس الرحمٰن فاروقی کی اِس رائے کو ایک حد تک تسلیم کیا جاسکتا ہے کیونکہ قوافی اور اصوات کی تکرار سے پیدا ہونے والا آہنگ معنی سے رِشتہ استوار کرنے کے بعد فنی ترفع حاصل کرسکتا ہے لیکن اُن کی عملی تنقید کی بنیادوں سے مکمل اتفاق ممکن نہیں وہ رقمطراز ہیں:

''ان کے یہاں نظم بیک وقت سہ سطحوں پر کام کرتی ہے۔جنہیں آسانی کے لیے صوت و معنی کی سطح کہا جاسکتا ہے۔ان کی نظموں کی کامیابی زیادہ تر اس بات کی مرہونِ منت ہے کہ صوت کی سطح کس حد تک معنی کی سطح پر حاوی ہوگئی ہے۔''(۴)

راشد کی نظموں کی کامیابی اِس بات کی مرہونِ منت نہیں ہے کہ صوت کی سطح کس حد تک معنی کی سطح پر حاوی ہوگئی ہے بلکہ راشد کی نظموں کی کلید کامیابی یہ ہے کہ وہ صوت و معنی کے رِشتے میں کہاں تک کہ توازن برقرار رکھتے ہیں یہی توازن صوت و معنی کو نامیاتی وحدت میں ڈھالتا ہے۔

راشد کی نظموں میں آہنگ کی یک رنگی نہیں ہے بلکہ تنوع اُن کے آہنگ کا حسن ہے۔یہ تنوع بھی نظموں کے موضوعات کردار جذبات،احساسات اور فکر کی تبدیلی سے متوازن رِشتہ قائم رکھنے کا نتیجہ ہے۔شاعرانہ عمل ایک پیچیدہ عمل ہے اور اسے محض شعور اور لاشعوری کاوش قرار دینا درست نہیں آہنگ کے سلسلے میں بھی شعوری کاوش کے پیچھے لاشعوری دلچسپی بہرحال کارفرما ہوسکتی ہے یعنی شاعری کے فنی عناصر بھی کسی شاعر کے رجحانات سے متعین ہوتے ہیں۔'ماورا' کی ابتدائی آزاد نظموں میں قوافی کا کوئی خاص دلکش انداز نظر نہیں آتا لیکن کچھ نظموں ان کی آہنگ سے دلچسپی کا پیش خیمہ ضرور بن جاتی ہیں۔ڈاکٹر آفتاب احمد اپنے مضمون شاعروں کا شاعر راشد میں رقمطراز ہیں:

''اب آخر میں مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ راشد نے اِس صنف سخن کو کس طرح برتا ہے۔ماوراء کی نظموں میں اس نے بحر کے ارکان میں تو کمی بیشی کی،بندوں کی تقسیم میں بھی کسی پابندی کا لحاظ نہیں رکھا،لیکن قافیے سے اجتناب نہیں کیا بلکہ اکثر نظموں میں پے در پے قافیے استعمال کیے ہیں یا اُن کے بجائے ایسے ہم وزن الفاظ جن کی اصوات پر قافیے کا

گمان ہوتا ہے۔ دراصل بات یہ ہے کہ راشد کو لفظوں کے صوتی اثرات سے خاص دلچسپی ہے
اور اس لیے وہ قافیے کی صوتی خوبیوں کا قائل ہے۔''(۵)

''ایران میں اجنبی'' میں راشد کی نظموں میں آہنگ کے تجربات کا دائرہ پھیلتا محسوس ہوتا ہے۔ خاص طور پر پہلے حصے کی متفرق نظمیں اپنے آہنگ کے لحاظ سے اہم ہیں۔ اِس سلسلے میں اُن کی نظم زنجیر، ایک شہر، انقلابی، سوغات اور سباویراں کا ذکر نا گزیر ہے۔ مثال کے طور پر نظم سوغات پیش ہے:

''زندگی ہیزمِ تنورِ شکم ہی تو نہیں
پارۂ نانِ شبینہ کا ستم ہی تو نہیں
ہوسِ دام و درم ہی تو نہیں
سیم و زر کی جو وہ سوغات صبالائی تھی
ہم سہی کاہ، مگر کاہ رہا ہو نہ سکی
دردمندوں کی خدا ہو سکی
آرزو ہدیہ اربابِ کرم ہی تو نہیں!'' (ص ۱۶۱، کلیاتِ راشد)

شکم درم اور کرم کے قوافی کے ساتھ ساتھ اِس نظم کے پہلے تین مصرعوں میں حرف م کی آواز کی تکرار نہ صرف ایک پر لطف کیفیت پیدا کرتی ہے بلکہ معنی تصور 'میں' کے مفہوم کی بھی غماز بن جاتی ہے۔ اِس کے علاوہ 'سیم و زر کی جو سوغات صبالائی ہے' اس مصرعہ میں اِس کی آواز کی تکرار تسلسل اور لانے کے عمل کو مجسم کرتی محسوس ہوتی ہے۔

ترنم اور موسیقیت یا شعر کے صوتی حسن سے صحیح معنوں میں لطف اندوز ہونے کے لیے اُسے بآواز بلند پڑھنا زیادہ کارآمد رہتا ہے۔ ایڈگرایلن پو لکھتا ہے:

"I would define, in brief poetry of words as rhythmical creation of beauty."(۶)

اسی لیے کہا جاتا ہے کہ شعر سطح کاغذ کے بجائے ذہن شاعر اور آواز قاری سے وجود پاتا ہے۔ ماہر نفسیات کے نزدیک بھی مواد کا مترنم ہونا اُس کی یادآوری میں آسانی مہیا کرتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ راشد کی نظمیں جدید آزاد شاعری کے قارئین کو بآسانی یاد ہو جاتی ہیں اور دیر تک حافظے میں محفوظ رہتی ہیں۔ راشد کی شاعری میں آہنگ کے تنوع، رنگا رنگی اور دلکشی کے اصل جوہر اُن کے تیسرے شعری مجموعہ ''لا = انسان'' میں کھلتے ہیں اور راشد کے ہاں

آہنگ کا شعور اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ایسی کی نظموں کی ایک طویل فہرست مرتب کی جاسکتی ہے لیکن نظم 'ابولہب کی شادی'، 'دل مرے صحرا نورد پیر دل'، 'میرے بھی ہیں کچھ خواب'، 'تعارف' اور ہمہ تن نشاطِ وصال ہم' خصوصی طور پر اہم ہیں۔ یہاں مثال کے لیے نظم 'میرے بھی ہیں کچھ خواب' پیش ہے۔

اے عشق ازل گیر وابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب!
اس دور سے اس دور کے سوکھے ہوئے دریاؤں سے
پھیلے ہوئے صحراؤں سے اور شہروں کے ویرانوں سے
ویرانہ گروں سے میں حزیں اور اُداس!
اے عشق ازل گیر وابد تاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب! (پہلا بند)

اے عشق ازل گیر وابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
وہ خواب ہیں آزادئ کامل کے نئے خواب
ہر سعی جگر دوز کے حاصل کے نئے خواب
آدم کی ولادت کے نئے جشن پہ لہراتے جلاجل کے نئے خواب
اس خاک کی سطوت کے منازل کے نئے خواب
یا سینۂ گیتی میں نئے دل کے نئے خواب
اے عشق ازل گیر وابد تاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب!
میرے بھی ہیں کچھ خواب! (آخری بند ۲۹۱،کلیاتِ راشد)

نظم 'میرے بھی ہیں کچھ خواب' کا شمار راشد کی مترنم ترین نظموں میں ہوتا ہے۔اس میں مصرعوں کی تکرار، نہایت ترنم بخش ثابت ہوتی ہے۔ خارجی قوافی کے نہ ختم ہونے والے سلسلہ اور داخلی قوافی کا اہتمام اِس نظم میں جلترنگ کی سی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ مثلاً آخری بند کی مثال میں کامل، حاصل، جلاجل، منازل اور دل جیسے داخلی

قوافی افکار کے بہاؤ کے ساتھ بہتے چلے آتے ہیں اور 'ل' کی آواز اپنی جگہ پر تسلسل اور زندگی کی غماز ہے۔ پوری نظم میں داخلی توازن اور آرائش کارفرما ہے۔ اِس نظم کا کمال یہ ہے کہ قاری اِس میں آہنگ کے ذرائع کی پیچیدگیوں سے تو مکمل طور پر واقف نہیں ہوتا۔ لیکن ترنم کا ایک بحرِ بیکراں ہے جو اُس کی روح کو سرشار کر جاتا ہے۔

راشد کا آخری مجموعہ 'گماں کا ممکن' اُن کی فکر کی توانا لہر کی زد میں نظر آتا ہے لیکن فکر کا یہ غلبہ راشد کی نظموں کے آہنگ کو دبا نہیں سکا۔ بلکہ اس مجموعے میں آہنگ اور فکر ایک دوسرے سے ایسے شیر و شکر ہو جاتے ہیں کہ انہیں علیحدہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے یہ اور بات ہے کہ افکار کی پیچیدگی کی وجہ سے قاری کے لیے آہنگ ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ اس سلسلے میں اُن کی نظمیں شہر وجود اور مزار، یہ خلا پُر نہ ہوا، طلب کے تلے، ہم جسم، جہاں ابھی رات ہے، گذر گاہ، حسن کوزہ گر (۲)، (۳)، (۴) وغیرہ دیکھی جا سکتی ہیں مگر یہ بات طے ہے کہ ان نظموں کے ترنم میں فکری اُلجھن کی وجہ سے ''لا = انسان'' کی نظموں جیسی سرمستی اور بہاؤ و روانی موجود نہیں۔ ''گماں کا ممکن'' کی پہلی نظم ''شہر وجود اور مزار'' کی فکری پیچیدگی میں شک نہیں لیکن داخلی اور خارجی قوافی کا استعمال اور اصوات کی تکرار کا انداز اِس نظم میں جا بجا مل جاتا ہے۔

یہ مزار
سجدہ گذار جس پہ رہے ہیں ہم
یہ مزار تار ___ خبر نہیں
کسی صبحِ نو کا جلال ہے
کہ ہے رات کوئی دبی ہوئی؟
کسی آئینے کو سزا ملی، جو ازل سے
عقدۂ ناکشا کا شکار تھا؟
کس قہقہے کا مآل ہے
جو دوامِ ذات کی آرزو میں نزار تھا؟ (کلیاتِ راشد، ص ۳۹۷)

اس بند میں لفظ ''ر'' کی تکرار کے علاوہ مزار، سجدہ گذار، تار، دبی ہوئی، سزا ملی وغیرہ داخلی قوافی کی مثالیں ہیں۔ جلال ہے مآل ہے شکار تھا، نزار تھا بیرونی قافیے ہیں اور سوچ کی لہروں کی توانائی اور تندی بھی اس آہنگ کے ساتھ بہہ رہی ہے۔ فکر کی گہرائی اور آہنگ کے زیر و بم کا یہ حسین امتزاج راشد کی نظموں کا وہ کمال ہے۔ جو اُن کے ہم

عصر شاعروں کے کلام میں بہت کم دیکھنے میں آتا ہے۔ اس سلسلے کی ایک اور مثال نظم 'حسن کوزہ گر' ہے۔ جو چار حصوں پر مبنی ہے اس کا پہلا حصہ ''لا = انسان'' میں موجود ہے اور بقایا تین حصے گماں کا ممکن میں شامل ہیں۔ اس نظم کا آہنگ بھی اس کے موضوع سے لگا کھاتا ہے۔ اس نظم کی موسیقیت اور بحر کے حوالے سے عابد سیال لکھتے ہیں:

> ''حسن کوزہ گر کی بحر ''فعولن'' کے رکن کی تکرار سے تشکیل پاتی ہے۔ یہ ایک نہایت رواں بحر ہے اور اس میں ایک ہی لے پر مسلسل بولنے کا تاثر موجود ہے۔ اس نظم کے لیے اس بحر کا انتخاب شاعر کے فنی شعور کا اظہار ہے۔ اس نظم کی بحر اور اس کے الفاظ و تراکیب میں ایسی ترتیب موجود ہے جس سے نظم میں ایسا بہاؤ پیدا ہوتا ہے جو پہلے مصرعے سے شروع ہو کر آخری مصرعے سے پہلے کہیں رُکتا نہیں اِس لیے اس نظم کے فکری پہلو کے ساتھ ساتھ اس کی موسیقیت اور روانی ایک سحر کا سا تاثر پیدا کرتے ہیں۔''(۷)

مجموعی طور پر گماں کا ممکن کی نظموں میں فکری لب و لہجہ اس کے آہنگ پر غالب ہے۔ اِس مجموعے کی نظموں میں ردیف و قوافی اور صوتی اثرات اسی لہجے کے تابع ہیں اگرچہ اِن نظموں میں آہنگ کی موجودگی اِس قدر توانا اور وسیع دائرے میں سنائی نہیں دیتی جو ''لا = انسان'' کی نظموں کا بنیادی فنی حسن ہے لیکن یہ کیفیت بھی ایک سطح پر راشد کی فنی صلاحیت کی دلیل ہے جس کی بنا پر وہ موضوع کے مطابق نظم کی فنی ساخت میں تبدیلی لاتے ہیں۔

یہاں یہ بات ناگزیر ہے کہ راشد کی شاعری میں ابھرنے والے آہنگ کے اِس شعور کی وجہ سے راشد پر جدیت پسند حلقوں کی جانب سے روایت پسندی کا الزام بھی لگایا جاتا ہے۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن رقمطراز ہیں:

> ''راشد کی نظموں کی ایک خصوصیت اِن کا صوتی آہنگ یا نغمگی ہے۔ اسی صوتی آہنگ کی وجہ سے ان کے اسلوب کو بعض نقادوں نے غزلیہ اسلوب قرار دیا ہے اور اسے راشد کی روایت پرستی قرار دیا ہے۔''(۸)

اس بات میں کوئی شک نہیں کہ آہنگ کا خصوصی ذوق و شوق اور التزام غزل گو شاعروں کا وطیرہ رہا ہے لیکن اگر کوئی شاعر موسیقی سے شغف رکھتا ہو اور اُسے تخلیقی عمل کے دوران موضوع سے ہم آہنگ کرنے پر قادر ہو تو محض جدت پسندی کی نظریاتی انتہاء کو چھونے کے لیے اسے ترک کرنا اعتدال و توازن اور اس سے وابستہ نامیاتی وحدت کا راستہ ترک کرنے کے مترادف ہوگا۔ راشد کی شاعرانہ ساخت و پرداخت 'حرف و معنی اور ظاہر و باطن کے اسی توازن اور وحدت کا نتیجہ ہے۔

حوالہ جات

1. Cleanth Brooks and Robert Pennwarren, Understanding poetry, The music of verse, Holt, Rinehart and Winston, New York, Fourth edition, 1960-1976.

2. http://www.heise.de/ix/raven/literature/lore/the Raven.html

۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی: ن م راشد، صوت و معنی کی کشاکش، شعر و حکمت نمبر ۳، ن م راشد نمبر، شائع کردہ مکتبہ شعر و حکمت، حیدر آباد، ہندوستان، ۱۹۷۱ء، ص ۱۱۵-۱۱۷۔

۴۔ ایضاً۔

۵۔ آفتاب احمد: شاعروں کا شاعر- راشد، ن م راشد- ایک مطالعہ، کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء، ص ۱۱۲۔

6. Edgar Allan poe http://thinkexist.com/quotes/with/keyword/poetry.html.

۷۔ عابد سیال: حسن کوزہ گر اور ادبی نمبر- ایک تقابل، پاکستان ادب، اسلام آباد: اکادمی ادبیاتِ پاکستان، ۲۰۰۵ء، ص ۴۰۔

۸۔ ضیاء الحسن: ن م راشد: شخصیت اور فن، پاکستانی ادب کے معمار، اسلام آباد: اکادمی ادبیاتِ پاکستان، ۲۰۰۸ء، ص ۱۳۵۔

میراجی کی شاعری میں تلخئ دوراں کی صورت گری

ڈاکٹر یاسمین سلطانہ*

Abstract:

The poet of Meera Jee, tops the list of those who have obliged Urdu poetry with marvelous poems and verses. He possesses a unique peculiar quality of his poetry. He has not only successfully adopted the recently emerged form of blank verse in Urdu poetry but he has also expressed all the subjects of life very competently. That is way his poetry is a true reflection of his internal feelings and emotions. He seems to be unconcerned with the environment and life around him and fully lost himself in his own internal world. For this reason his poetry possesses bitterness and sharpness. His verses are full of pain and agony. He has been analyzing all the turmoil's in his life. He kept absorbing all is un-accomplishments ad very artistically and skillfully reflected this in the form of poetry. For this reason his poetry indicates the bitterness of his personal tragedies of his life.

اُردو شاعری کے اُفق پر چمکنے والے میراجی ایک حد درجہ طباع ذہن اور حساس طبیعت کے مالک تھے- میراجی کی فکر وسیع تناظر کی حامل تھی- اُردو شاعری میں جدید طرزِ احساس اور جدید اسالیب کی ترویج کے صحیح معنی میں وہی بانی ہیں۔[1] میراجی کی شاعری میں ایک خاص امتیازی رنگ ہے- انہوں نے اُردو نظم کو چکا چوند روشنی سے نکال کر نیم روشن سایوں سے متعارف کرایا- انہوں نے زندگی کے مکمل اور منطقی دائرے بنانے کے بجائے قوسوں، خطوں اور نقطوں کی نئی ترتیب وضع کی اور خیال کو تمثالوں، علامتوں اور استعاروں میں پیش کیا- ان کی نظموں میں معنی کی جہات علامتی تعبیر سے سامنے آتی ہیں جب کہ سطح پر ایہام کا پردہ سا پڑا رہتا ہے- ان کی شاعری میں ایک ایسا خاکی انسان موجود ہے جس کی جڑیں گہرائی میں اتری ہوئی ہیں اور میراجی اس مٹی ہی میں گم ہو جانے کی آرزو کرتے

* اے اے ۳۰۲، اربن پیراڈائز، بلاک ۲۱، ایف بی ایریا، کراچی۔

ہیں (۲) چناں چہ میرؔاجی کا نام ہمارے یہاں ایک خاص وضع کی شاعری کے لئے مخصوص ہو چکا ہے- اگر ہم ان کی شاعری کا موازنہ دیگر اہلِ طرز کے ساتھ کریں جس میں معتد بہ حصہ نظم معرّا کا ہے تو یہ حقیقت بخوبی نمایاں ہو جائے گی- میرؔاجی میں صرف ایک انفرادیت ہی نہیں بلکہ اس میں اُپج کا عنصر خصوصی سے نمایاں ہے- میرؔاجی کا ایک خاص لب ولہجہ ہے- ان کے تاثرات اور احساسات ایک مخصوص وضع کے حامل ہیں- ان کا بیان اور ان کی زبان بھی بڑی حد تک اپنی ہی ہے اور پھر انہوں نے جو تجربے کئے ہیں وہ بھی ایک منفرد شعور کی خبر دیتے ہیں- یہاں تک کہ ان کی Blank Verse بھی دوسرے آزاد گو شعراء کی Blank Verse سے قطعی طور پر ممیّز ہے اور اس نے اس صنِف کے بلند پایہ نمائندوں پر، جو خود صاحبِ طرز تھے، کافی اثر ڈالا- میرؔاجی نے آزاد شاعری محض ہیئت کے اعتبار سے اختیار نہیں کی بلکہ اس میں موضوع کی داخلیت کو بھی بڑی خوش اسلوبی سے سمو دیا ہے اور اس میں مشاہدہ کا عنصر اضافہ کیا ہے اور یہ دو خصوصیتیں ایسی ہیں جن کا سراغ دیگر جدید شعراء کے یہاں نہیں ملتا۔ (۳)

کہا جاتا ہے کہ میرؔاجی کی شاعری جنسی غلاظت کا ڈھیر ہے- دراصل میرؔاجی کی شاعری کے گرد جنسی غلاظتوں کا ڈھیر جمع کرنے میں ترقی پسندوں کے بعد ان کے دوستوں اور بہی خواہوں کا زیادہ ہاتھ رہا جنہوں نے ان کے شخصی خاکوں میں جھوٹے سچے واقعات بیان کر کے ان کی شخصیت کو مکمل طور پر مسخ کرنے کی کوشش کی (۴) دوستوں نے جو میرؔاجی کے دل کے قریب تھے، میرؔاجی کی غیر مطبوعہ اور منتشر تخلیقات کو کتابی صورت میں شائع کرنے کے بجائے ان کی آوارگی اور اُوباشی کے مبالغہ آمیز قصے چسکے لے لے کر سنائے اور نقادوں نے، جو پہلے ان کے شاگرد تھے اور بعد ازاں دوست، مصلح، رہبر اور نقاد بن بیٹھے- ان ہیئت نما قصوں کو بنیاد بنا کر میرؔاجی کی شاعری میں ابہام دریافت فرمایا- اس بے بنیاد ابہام کے لیے ایک جھوٹا ''حوالہ'' گھڑا، اس پر بیئر کی اٹھارہ بوتلیں چھڑکیں اور اسے ہمیشہ کے لیے تین گولوں کے وزن تلے دبا دیا- ان تنقیدوں اور تاویلوں کی بدولت یہ طے سا ہو گیا کہ میرؔاجی صرف پھسلتے ملبوس کے عشرت انگیز اور بعض اوقات غلاظت آمیز اور کراہیت خیز تلازمات کے مبہم ترجمان ہیں- اور انہی نقادوں نے چند بدنام نظموں کے حوالے سے میرؔاجی کو سراہنے اور لتاڑنے کے بعد یہ بھی انکشاف کر دیا کہ میرؔاجی کے ذہن اور فنی ارتقاء کی ساری کی ساری داستان ''میرؔاجی کی نظمیں'' نامی کتاب تک محدود ہے- اُردو نقادوں کا یہ فیصلہ جدید شاعری کا سب سے بڑا جھوٹ ہے- (۵) میرؔاجی نے ایک جگہ کھل کر کہا ہے کہ ''ادب زندگی کا ترجمان ہے-'' ادب اور زندگی کو لازم و ملزوم قرار دینے والے شاعر کے سلسلے میں یہ کہنا بے جا ہے کہ اس کی شاعری محض جنسی بے راہ روی کے واقعات سے بھری ہے- البتہ میرؔاجی کی شاعری ان نام نہاد اخلاقی تصورات کے خلاف احتجاج ہے جنہوں

نے انسان کی روح کو تباہ کر رکھا ہے۔ وہ لوگ جو میراؔجی کو پڑھے بغیر جنسی شاعری کا علمبردار، منفی خیالات کا مبلّغ اور ایک بےعمل شخص گردانتے ہیں، انہیں چاہئے کہ وہ میراؔجی کی شاعری اور اس کے مختلف شاعروں پر لکھے ہوئے تحقیقی اور تنقیدی مضامین کے ساتھ مطالعہ کریں تو وہ اس حقیقت کو جان جائیں گے کہ ''جیون رن بھومی کے سمان ہے'' جہاں انسان کو مرتے دم تک لڑتے رہنا ہے۔(۶)

میراؔجی وہ واحد شاعر ہیں جنہوں نے اُردو شاعری کو نہ صرف جدیدیت سے روشناس کرایا بلکہ جدیدیت کی ترویج واشاعت کی مہم بھی شروع کی۔ وہ کہتے ہیں ''اگرچہ بحثیت مجموعی زندگی کے ہر پہلو کی طرف میرے تجسس نے مجھے راغب کیا ہے لیکن موجودہ صدی میں بین الاقوامی کشمکش (سیاسی، سماجی، اقتصادی) نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے، وہ بالخصوص میرا مرکز نظر رہا ہے'' اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ پوری دنیا میں موجود سیاسی، سماجی اور اقتصادی کشمکش سے بےخبر نہیں تھے اور اس کشمکش کے نتیجہ میں نوجوانوں کی پریشان خیالی اور انتشارِ ذہنی پر بھی ان کی نظریں جمی ہوئی تھیں لیکن ان کی حد درجہ دروں بین طبیعت نے اس انتشارِ ذہنی کے اسباب کو تخلیقی انداز سے اُجاگر کر کے لوگوں میں ان سے نمٹنے کا احساس پیدا کرنے کے بجائے جدید نفسیات کا سہارا لے کر اسے جنسی رنگ دے دیا۔(۷)

میراؔجی کی زندگی کی تلخیاں ان کی کم عمری میں ہی شروع ہو گئیں تھیں کیوں کہ وہ ایک ایسے باپ کے سب سے بڑے فرزند تھے جو ریٹائر ہو چکے تھے اور گھر بھر کی امید بھری نظریں ان ہی پر مرکوز تھیں۔ مگر یہ سنگدل سماج محض اس بناء پر انہیں کوئی قابلِ عزت مقام دینے سے انکاری تھا کہ ان کے پاس اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے باوجود میٹرک تک کی سند نہ تھی۔ نتیجہ یہ کہ میراؔجی ایسی دنیا کے باسی ہو گئے جو اس دنیا سے الگ تھی۔ اس کا اظہار وہ اپنی نظم میں یوں کرتے ہیں:

اپنی ہستی کو تباہی سے بچانے کے لیے
میں ایسی روزنِ بےرنگ میں گھس جاؤں گا
لیکن ایسے تو وہی بت نہ کہیں بن جاؤں
جو نگاہوں سے ہر اِک بات کہے جاتا ہے
چھوڑ کر جس کو صنم خانے کی محجوب فضا
گھر کے بےباک، المناک سیہ خانہ میں

آرزوؤں پہ ستم دیکھنا ہے، گھلنا ہے
سنگدل، خون سکھاتی ہوئی، بے کار سماج (۸)

میؔراجی نے ایک نئی دنیا میں داخل ہو کر حقیقی دنیا کے مصائبوں سے وقتی نجات تو حاصل کر لی لیکن یادوں کی پرچھائیوں نے ان کا پیچھا نہیں چھوڑا- وہ اپنے گھر اور بھائی، بہن کی دوری کو روح میں اترتا محسوس کر رہے تھے-

وہ کیسی مسکراہٹ تھی، بہن کی مسکراہٹ تھی، میرا بھائی بھی ہنستا تھا
وہ ہنستا تھا، بہن ہنستی ہے اپنے دل میں کہتی ہے
یہ کیسی بات بھائی نے کہی، دیکھو وہ اماں اور ابا کو ہنسی آئی
مگر یوں وقت بہتا ہے تماشا بن گیا ساحل
مجھے ساحل نہیں ملتا! (۹)

میؔراجی کی شاعری تنہائی، نا آسودگی اور نارسائی کی جن کیفیات کی ترجمان ہے وہ میؔراجی کی ذاتی المیہ سے پھوٹی ہیں- بے حد معمولی اور عام سے خواب بھی ان کے لیے حسرت بن گئے- میؔراجی زندگی کے سمندر سے ایک قطرہ کے طلبگار تھے یعنی سر چھپانے کے لیے گھر اور گھر کا ستون......مگر رازقِ حقیقی ان کی اس خواہش کو بھی پورا کرنے پر رضامند نہ تھا- اور نظم ''کلرک کا نغمۂ محبت'' ان کی حسرتوں کی پکار بن گئی:

اور دل میں آگ سلگتی ہے! میں بھی جو کوئی افسر ہوتا
اس شہر کی دھول اور گلیوں سے کچھ دور مرا پھر گھر ہوتا
اور تو ہوتی!
لیکن میں تو اِک منشی ہوں تو اونچے گھر کی رانی ہے
یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے (۱۰)

گھر نہ بسنا میؔراجی کی زندگی کا ایک بڑا المیہ رہا ہے- ان کے گیتوں اور نظموں میں گھر اور دلہن کا تصور حسرت کی شکل میں نظر آتا ہے- وہ دلہن جس کے ''کانوں میں بُندے ہیں، ماتھے پر بندیا، ہاتھ میں گجرا، گلے میں ہار اور باریک دوپٹہ سر پر لیے اپنے آنچل کو قابو میں کیے سج سنور کر سیج پر بیٹھی دولہا کا انتظار کر رہی ہے- پاس بیٹھی دولہا کی بہن خوشی سے سرشار ہے:

گلّے بانوں نے ستاروں سے لگایا تھا سراغ

کیوں بہن، ہم نے سنا ہے کہ دلہن کی آنکھیں
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں؟
اور کہتی ہے بہن
میرے بھیا کو بڑا چاؤ ہے...... کیوں پوچھتا ہے؟
اب تو دو چار ہی دن میں وہ ترے گھر ہوگی......
کس کا گھر، کس کی دلہن، کس کی بہن...... کون کہے (۱۱)

مگر المیہ یہ ہے کہ دولہا دلہن تک نہیں پہنچ سکتا کیوں کہ گھر بسانے کے لیے جن مادی وسائل کی ضرورت ہے وہ اس کی دسترس سے باہر ہیں- میرؔاجی کے لیے دولہا دلہن کا فاصلہ دو پربتوں کا فاصلہ بن گیا- یہ پربت ایک دوسرے سے صرف بادل بن کر ہی مل سکے ہیں- آخر کار میرؔاجی تصور میں ہی اپنی دلہن کو حاصل کرتے رہے-لیکن یہ تخیلاتی زندگی کا احساس ''احساسِ ناکامی'' بن کر ان کی روح کو تڑپاتا رہا:

یہ پوجا میری تباہی ساماں مہیا کر دے گی
میری جھولی کو سوکھی کلیوں اور پھولوں سے بھر دے گی
یہ مجھ بے کس کو دریا کے اس پار تو کب پہنچائے گی
البتہ میری کشتی کو موجوں کے حوالے کر دی گی
میں اپنے دل کے جذبے کو دل ہی میں لیے سو جاؤں گا
یہ لمبی رات جدائی کی آنکھوں کو نیند سے بھر دے گی
وہ ایک دعا جو مانگی تھی اس دل نے تجھ سے ملنے کی
کب پوری ہو کر لوٹے گی؟ کب آ کر مجھ کو خبر دے گی؟
یہ اندھی جوانی کے لمحے روتے روتے سو جائیں گے
پھر میں اور میری قسمت دونوں سپنوں میں کھو جائیں گے (۱۲)

لیکن بہت جلد انہیں احساس ہو گیا کہ یہ دنیا ہنسنے والوں کا ساتھ دیتی ہے اور رونے والوں سے منہ پھیر لیتی ہے، اس لیے اپنے دکھوں کو سینے میں چھپا کر جینا ہے- چوں کہ دکھ اور سکھ اپنے اپنے نصیب کی بات ہے، اس لیے اچھی امیدوں کے ساتھ انہیں برداشت کرنا ہے-اس کا اظہار انہوں نے اپنی غزل میں یوں کیا ہے:

ہنسو تو ساتھ ہنسے گی دنیا بیٹھ اکیلے رونا ہوگا
چپکے چپکے بہا کر آنسو دل کے دکھ کو دھونا ہوگا
بیرن ریت بڑی دنیا کی آنکھ سے جو بھی ٹپکا موتی
پلکوں ہی سے اٹھانا ہوگا پلکوں ہی سے پرونا ہوگا
کیوں جیتے جی ہمت ہاریں کیوں فریادیں کیوں پکاریں
ہوتے ہوتے ہو جائے گا آخر جو بھی ہونا ہوگا (۱۳)

میرؔاجی کی زندگی میں دکھوں نے اپنا ڈیرہ جمایا ہوا تھا- جب وہ ''ادبی دنیا'' میں نائب مدیر تھے تو انہیں تنخواہ تیس روپے ملتی تھی- اس میں وہ شراب بھی پیتے اور اپنے چھوٹے موٹے خرچ بھی پورے کرتے- ماں باپ اور بھائی بہنوں کے ساتھ رہتے تھے- وہ اس تنگ دستی سے افسردہ رہتے- آدمی حساس تھے- بھائیوں کی تعلیم کے لیے پریشان تھے مگر کوئی وسیلہ نہ نکال سکتے تھے (۱۴) ان کے دکھوں کی لہر کبھی گیت میں کبھی غزل میں نظر آتی ہے- حتیٰ کہ وہ ان دکھوں کو سہتے سہتے ''دکھوں کے بیوپاری'' بن کر دکھوں کا سودا کرنے لگے-

میں ہوں اِک بھنڈار دکھوں کا میرے پاس خزانہ ہے
میں نے اوروں کے دکھ میں اپنے دکھ کو پہچانا ہے
آؤ آؤ، سُکھ لائے ہو؟ بولو- مول بتاؤ تم
اپنے اپنے سُکھ کے بدلے مجھ سے دکھ لے جاؤ تم
پل دو پل کو سُکھ لائے ہو؟ پل دو پل کا دکھ بھی ہے!
جیسا دکھ لینے آئے ہو، جیب میں ایسا سُکھ بھی ہے؟
نقد کی بات کیا کرتا ہوں، میرے پاس ادھار نہیں
تول میں کھوٹ ذرا آئے، تو سودا پورم پار نہیں (۱۵)

ہم ان کے دکھوں کو ''چشمِ گریاں'' اور ''چاک داماں'' میں دیکھ سکتے ہیں، وہ کہتے ہیں:

دیدۂ اشکبار ہے اپنا
اور دلِ بے قرار ہے اپنا
اشک صحرا ہے گھر کی ویرانی

یہی رنگ بہار ہے اپنا

چشم گریاں سے چاک داماں سے

حال سب آشکار ہے اپنا(۱۶)

میرؔاجی اپنی خیالی دنیا میں گھر بار میں جڑیں پکڑنے اور اپنے لواحقین کی خدمت کا حق ادا کرنے کی حسرتوں کے علاوہ سیاسی، اقتصادی اور اخلاقی کشمکش کو بھی در آتے دیکھتے ہیں- ان کی نظم ''یہودی'' اس کی عمدہ مثال ہے:

پیچھے پیچھے لاکھ شکاری آگے ایک شکار

دَھن گن گیان بھی کام نہ آئے

نام ہری کا جپتا جائے

اپنی سی وہ کیے جائے گا کرلو اتیّا چار

کیسی الٹی ریت جگت کی کیسا ہے بیوپار

انوکھے پہ دھرتی کے جائے

جن کو ماں ہی جی سے بھلائے

انت سمے ہی بیری کی اب جیت بنے گی ہار

دھیان کی دھن میں مگن رہیں گے بیڑا پورم پار

جب جیون کا پھندا ٹوٹے

جب بیری کے جال سے چھوٹے

سامنے دور دھرتی کے دوار پہ مکتی کا سنسار(۱۷)

یہ نظم جرمنی میں یہودیوں کی نسل کشی پر لکھی گئی ہے اور یہودیوں کی استقامت فی الدین اور قومی محبت کو ایک خراجِ تحسین ہے- کردار میں یہودیوں ہی جیسی محکم ہندو قوم ہے جو تین ہزار سال فاتحوں سے مار کھاتی ہے اور پھر انہیں اپنے اندر یوں جذب کر لیتی رہی کہ ان کا نام ونشان بھی کہیں باقی نہ رہا۔(۱۸)

غمِ روزگار میرؔاجی کے لیے بڑا غم رہا ہے- اپنے والد کے فوت ہو جانے اور ان کی خدمت نہ کر سکنے کا غم اور پھر اس غم کو غلط کرنے کے لیے لکھنا پڑھنا چھوڑ کر جوتوں اور استروں کی تجارت کرنے کے منصوبے اور آخر میں

اپنی کھال تک بیچ کر بھائی بہنوں کے حقوق ادا کرنے کی تمنائیں...... یہ اور اس جیسی دوسری پریشانیوں نے ان کی شاعری پر اپنا سایہ ڈالے رکھا۔[۱۹] ان پریشانیوں نے انہیں زندگی سے فرار کے راستے پر ڈال دیا۔ اس کشمکش کا نقطۂ عروج ''اجنتا کے غار'' میں نظر آتا ہے جس میں وہ کہتے ہیں:

مجھ کو کیوں وقت کی رفتار نے الجھایا ہے؟

وقت اور حالات کے تحت وہ راہِ فرار اختیار کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں:

چھوڑ کے زیست کے ہنگاموں کو
چل دیا دور کہیں......دور بہت دور کہیں [۲۰]

راہِ فرار اختیار کرنے کے لیے وہ گھر بار اور سوئی ہوئی منکوحہ کو چھوڑنے پر بھی آمادہ نظر آتے ہیں:

لیٹے لیٹے جو تیری آنکھوں میں نیند آ جائے
میں تجھے چھوڑ کے چل دوں، کہیں چل دوں چپ چاپ [۲۱]

آخر میؔراجی ان اندھیروں کو مسخ کر کے اس منزل کی طرف بڑھنے لگے جسے تصوف اور عرفانِ نفس کی منزل کہا جا سکتا ہے۔ وہ اپنی نظموں میں عموماً اور اپنے گیتوں میں خصوصاً ایک درویش، ایک صوفی کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ جس نے ازل اور ابد کے درمیانی فاصلوں کو بغور دیکھا بلکہ خود طے کیا ہے۔[۲۲]

ان کا ایک شعر ہے:

زندگی کشمکش، حال و ناحاصل ہے
ماسوا اس کے ہر نقشِ جہاں باطل ہے [۲۳]

نظم ''خدا'' میں خدا کی وحدانیت اور اپنی مادیت پرستی پر اظہارِ افسوس یوں کرتے نظر آتے ہیں:

میں نے کب دیکھا تجھے روحِ ابد
ان گنت گہرے خیالوں میں ہے تیرا مرقد
صبح کا، شام کا نظّارہ ہے
ذوقِ نظّارہ نہیں چشمِ گداگر کو مگر......
میں نے کب جانا تجھے روحِ ابد
راگ ہے تُو، پہ مجھے ذوقِ سماعت کب ہے

مادّیت کا ہے مرہون مراذہن، مجھے
چھو کے معلوم یہ ہوسکتا ہے شیریں ہے ثمر (۲۴)

وہ زندگی کی بے ثباتی اور موت کی اٹل حقیقت کو اپنے گیت میں یوں بیان کرتے ہیں:

زندگی کشمکش، حاصل وناحاصل ہے
ماسوااس کے ہر نقش جہاں باطن ہے (۲۵)
جگ جیون ہے جھوٹی کہانی
جگ میں ہر شے آنی جانی
موہ کا جال بچھا ہے ایسا، ان مٹ موت کا پھندا جیسا
اس دھوکے سے کیسے نکلیں سوچ تھکے یہ لاکھوں گیانی
جگ جیون ہے جھوٹی کہانی
جھوٹی کہانی جھوٹا سپنا، کوئی نہیں دنیا میں اپنا
دل کا دردی کوئی نہ دیکھا کس نے سنی اور کس نے مانی
جگ جیون ہے جھوٹی کہانی (۲۶)

آخرکار رب کی رضا پر راضی ہو کر اس سے دکھ سہنے کی طاقت اور ہمت مانگتے نظر آتے ہیں:

دے داتا نربل کو شکتی
بپتا بھی سکھ تیرے آگے تو چاہے تو ہر دکھ بھاگے
تیرے کرم سے قسمت جاگے پل میں مٹ جائے بدبختی (۲۷)

میراؔجی کی زندگی اپنی تمام تر ناکامیوں کے ساتھ آگے بڑھتی رہی- اب وہ زندگی کے اس مقام پر تھے جہاں عناصر میں اعتدال نہ ہونے سے قویٰ مضمحل ہو جاتے ہیں اور مجاز اور حقیقت دونوں ان کے بس کی بات نہ رہی۔ان کی یہ کیفیت ان کی غزل میں نظر آتی ہے:

اب اپنا یہ حال ہو گیا ہے
جینا بھی محال ہو گیا ہے

ہر لمحہ ہے آہ آہ لب پر
ہر سانس وبال ہو گیا ہے (۲۸)

اور اپنے ایک گیت میں اس کا اظہار یوں کرتے ہیں:

حیاتِ مختصر سب کی بہی جاتی ہے اور میں بھی
ہر اِک کو دیکھتا ہوں مسکراتا ہے کہ ہنستا ہے
کوئی ہنستا نظر آئے کوئی روتا نظر آئے
میں سب کو دیکھتا ہوں، دیکھ کر خاموش رہتا ہوں
مجھے ساحل نہیں ملتا! (۲۹)

زندگی کے آخری لمحوں میں انہیں گھر کی یاد شدت سے آنے لگی بالخصوص ماں کی یاد، اس کی آواز سنائی دیتی تھی، اس کا بلاوا یاد آتا تھا۔ جس کے بارے میں وقار عظیم کہتے ہیں ''ماں کا بلاوا لے کر میں خود ایک دفعہ میراجی کے پاس دِلّی گیا اور بات کرنے سے پہلے ہی انہوں نے مجھے روک دیا اور کہا ''اگر اماں کی طرف سے کوئی پیغام لائے ہو تو میں نہیں سنوں گا۔''(۳۰) اور جب انہیں احساس ہوا کہ ان کو آواز دینے والی سرگوشیاں سسکیوں میں ڈھل کر ڈوب گئی ہیں تب تک بہت دیر ہو چکی تھی:

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں سے تم کو بلاتے بلاتے مرے
دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں مگر یہ انوکھی ندا آ رہی ہے
بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا
''مرے پیارے بچے''...... ''مجھے تم سے کتنی محبت ہے''...... ''دیکھو'' اگر
یوں کیا تو
بُرا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا...... ''خدایا، خدایا!''
کبھی ایک سسکی، کبھی اک تبسّم، کبھی صرف تیوری
مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں

انہی سے حیات دوروزہ ابد سے ملی ہے
مگر یہ انوکھی ندا جس پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
یہ ہر اک صدا کو مٹانے کی دھمکی دیئے جا رہی ہے
اب آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسّم نہ تیوری
فقط کان سنتے چلے جا رہے ہیں (۳۱)

آخری وقتوں میں میؔراجی کی صحت جواب دے گئی- ان کی آخری مسرت کہ وہ لاہور جا کر اپنا علاج کروائیں بھی پوری نہ ہوسکی-بسترِ مرگ پر دم توڑتے وقت ان کے ہاتھ میں جو کتاب تھی اس کا نام ہے''بودیلیئر کی شکست''(The Defeat of Baudeliare)(۳۲)

حوالہ جات وحواشی

۱۔ احمد ہمدانی، نئی شاعری کے ستون، سیپ پبلی کیشنز، کراچی، ۲۰۰۰ء، ص ۴۵

۲۔ ڈاکٹر انور سدید، اُردو ادب کی مختصر تاریخ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۱ء، ص ۴۴۹

۳۔ جمیل نقوی، میراجی، مشمولہ: تنقید و تفہیم، ادب نما، کراچی، ۱۹۸۴ء، ص ۱۱۹

۴۔ ن۔م راشد، میراجی، مشمولہ: میراجی ایک مطالعہ، مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۰ء، ص ۷

۵۔ جمیلہ شاہین، میراجی کا سفرِ شوق، مشمولہ: میراجی ایک مطالعہ، ص ۳۰۳

۶۔ ن۔م راشد، میراجی، مشمولہ: میراجی ایک مطالعہ، ص ۱۶

۷۔ احمد ہمدانی، نئی شاعری کے ستون، ص ۴۵

۸۔ میراجی، شام کو راستے پر، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، مرتبہ: جمیل عالی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء ص ۱۰۷

۹۔ میراجی، مجھے گھر یاد آتا ہے، کلیاتِ میراجی، ص ۴۷۷

۱۰۔ میراجی، کلرک کا نغمۂ محبت، کلیاتِ میراجی، ص ۱۲۴

۱۱۔ میراجی، تفاوتِ راہ، کلیاتِ میراجی، ص ۱۴۹

۱۲۔ میراجی، احساسِ ناکامی، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۴۹۷

۱۳۔ میراجی، غزل، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۸۲۷

۱۴۔ ن۔م راشد، میراجی، مشمولہ: میراجی ایک مطالعہ، ص ۲۳

۱۵۔ میراجی، بیوپاری، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۴۵۹

۱۶۔ میراجی، غزل، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۸۰۶

۱۷۔ میراجی، یہودی، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۲۸۶

۱۸۔ حمید نسیم، پانچ جدید شاعر، فضل سنز لمیٹڈ، ۱۹۹۴ء، ص ۱۶۶

۱۹۔ فتح محمد ملک، میراجی کی کتاب پریشان، مشمولہ: میراجی ایک مطالعہ، ص ۲۶۵

۲۰۔ میراجی، اجنتا کا غار، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۲۲۶

۲۱۔ میراجی، اجنتا کا غار، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۲۳۶

۲۲۔ ن۔م راشد، میراجی، مشمولہ: میراجی ایک مطالعہ، ص ۷

۲۳۔ میراجی، غزل، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۸۲۳

۲۴- میراجی، خدا، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۲۶۶
۲۵- میراجی، غزل، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۸۲۳
۲۶- میراجی، گیت، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۷۸۵
۲۷- میراجی، گیت‘‘، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۷۵۵
۲۸- میراجی، غزل، مشمولہ: کلیاتِ میراجی، ص ۸۲۲
۲۹- مجھے گھر یاد آتا ہے، کلیاتِ میراجی، ص ۴۷۸
۳۰- وقار عظیم، میراجی ایک تصویر‘‘ مشمولہ ’’ماہِ نو‘‘ کراچی، جنوری ۱۹۵۰ء، ص ۳۶
۳۱- سمندر کا بلاوا، کلیاتِ میراجی، ص ۴۷۲
۳۲- فتح محمد ملک، میراجی کی کتاب پریشان، مشمولہ: میراجی ایک مطالعہ، ص ۲۶۹

☆☆☆

قلمی معاونین

- ڈاکٹر قاضی افضال
اُستاد شعبہ اُردو، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ (انڈیا)

- ڈاکٹر جلال صوئیدان
صدرِ شعبہ اُردو، ڈی، ٹی، سی، ایف، انقرہ یونیورسٹی، ترکی

- محمد سلیمان اطہر
پی ایچ۔ڈی۔ سکالر شعبہ اُردو، بی زیڈ یو، ملتان

- ڈاکٹر انوار احمد
اوسا کا یونیورسٹی، جاپان

- ڈاکٹر عقیلہ بشیر
ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اُردو، بی زیڈ یو، ملتان

- ڈاکٹر روبینہ شہناز
اُستاد شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

- ڈاکٹر عابد سیال
شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

- ڈاکٹر فرزانہ کوکب
اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

- ڈاکٹر جواز جعفری
اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ ایم اے او کالج، لاہور

- ڈاکٹر جاوید بادشاہ
صدرِ شعبہ اُردو، اسلامیہ کالج یونیورسٹی، پشاور

- ڈاکٹر مزمل حسین
اُستاد شعبہ اُردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج، لیہ

- عنبرین منیر
پی ایچ۔ڈی سکالر شعبہ اُردو، جی سی۔ یونیورسٹی، فیصل آباد

- ڈاکٹر یاسمین سلطانہ
اے اے ۳۰۲، اربن پیراڈائز، بلاک ۲۱، ایف بی ایریا، کراچی

✦✦✦