ISSN : 2455-0248

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

ادب و ثقافت ③

ستمبر 2016

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

ادب و ثقافت

شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز
'یومِ آزادی ۔2016' کے موقع پر یونیورسٹی برادری سے خطاب کرتے ہوئے۔

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

3

ادب و ثقافت

ستمبر 2016

سرپرست اعلیٰ

ڈاکٹر محمد اسلم پرویز

مدیر

پروفیسر محمد ظفرالدین

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

Directorate of Translation & Publications
Maulana Azad National Urdu University

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue. 3   [ISSN : 2455-0248]   September, 2016

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز کا تحقیقی اور ریفریڈ جریدہ

ششماہی **ادب وثقافت** حیدرآباد

مجلس ادارت : پروفیسر ایس۔اے۔وہاب قیصر
: پروفیسر محمد نسیم الدین فریس

ناشر : ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی
گچی باؤلی، حیدرآباد - 500032 (تلنگانہ)

طباعت : سن رائز پیپر پروڈکٹس، حیدرآباد

رابطہ : 09347690095

ای میل : *adabosaqafatmanuu@gmail.com*

مقالہ نگاروں کی رائے سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے

فہرست

	عنوان	مصنف	صفحہ نمبر
1	شذرات	ایڈیٹر	5-8
2	مولانا آزاد کی فکر کے چند تکثیری زاویے	عبدالستار دلوی	9-15
3	اُردو قواعد نویسی کی روایت	مرزا خلیل احمد بیگ	16-48
4	دکنی شاعری میں قرآنی تلمیحات	محمد علی اثر	49-61
5	اوزانِ رُباعی میں تخنیق کی کارفرمائی	عارف حسن خاں	62-71
6	سید شاہ مسیح الدین حسن بخاری شطاری	ظفر حبیب	72-104
7	ضحاک: فکر و فن کے آئینے میں	محمد شاہد حسین	105-124
8	اُردو کے مسائل: تاریخ کی روشنی میں	مظفر علی شہ میری	125-148
9	تہذیب و ثقافت سے ادب کا رشتہ	کوثر مظہری	149-167

10	اُردو غزل کا ہندوستانی مجدد: غالبؔ	ابوبکر عباد	168-184
11	اُردو داستانوں کی تہذیبی معنویت	معزہ قاضی	185-195
12	ہندوستانی سماج، عورت اور منٹوؔ: تانیثیت کے تناظر میں	آمنہ تحسین	196-208
13	شعر غالب کی نئی تعبیریں اور امکانات	احمد کفیل	209-221
14	زبیر رضوی اور ذہنِ جدید	عبدالحئی	222-233
15	بچوں کے گیت: ایک تاریخی مطالعہ	عادل حیات	234-247

شذرات

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کے ادبی جریدے ''ادب و ثقافت'' کا تیسرا شمارہ حاضرِ خدمت ہے۔ توقع ہے کہ پہلے دونوں شماروں کی طرح اِسے بھی قبولِ عام کا درجہ حاصل ہوگا اور اہلِ علم و دانش قدر و منزلت کا مقام عطا کریں گے۔

****

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کے موجودہ شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز نے اُردو میں نصابی مواد کی تیاری کے سلسلے میں ایک انقلاب آفریں فیصلہ کیا ہے اور اس مقصد کی تکمیل کے لیے اُنھوں نے انتہائی ٹھوس اور عملی اقدام کرتے ہوئے نظامت ترجمہ و اشاعت (Directorate of Translation & Publications) قائم کیا ہے۔ اُنھوں نے اس نظامت کو دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کے احیا سے تعبیر کرتے ہوئے اُردو میں بڑے پیمانے پر کتابوں کی اشاعت کو اپنا ''ڈریم پروجیکٹ'' قرار دیا۔ شیخ الجامعہ کے مطابق اُردو یونیورسٹی یا اُردو ذریعہ تعلیم کی سب سے بڑی خدمت یہ ہوگی کہ اُردو میں نصابی کتابوں کی کمی کو دور کیا جائے۔ نصابی کتابوں کے ساتھ دیگر علمی و حوالہ جاتی کتابوں کے ترجمے، تصنیف و تالیف اور اشاعت مکرر بھی اس نظامت کی اشاعتی سرگرمیوں کا حصہ ہوگا۔ یونیورسٹی میں فی الحال فاصلاتی طرز تعلیم کے طلبہ کے لیے کتابیں مہیا کرائی جاتی ہیں لیکن معزز شیخ الجامعہ کا خیال ہے کہ کیمپس طرز تعلیم کے طلبہ کے لیے بھی نصابی مواد ضروری ہے اس لیے کہ بازار میں مختلف مضامین کی کتابیں اُردو زبان میں دستیاب نہیں ہیں اور طلبہ کو مشکلات کا سامنا ہے۔ اُردو یونیورسٹی کو اپنے طلبہ کے لیے خود ہی کتابیں تیار کرنی ہوں گی جس کے

لیے یونیورسٹی کے تمام اساتذہ کے عملی تعاون کی ضرورت ہے۔ نظامت ترجمہ واشاعت یونیورسٹی کی تمام اشاعتی سرگرمیوں کا مرکز ثابت ہوگی اور یہاں سے اُردو کتابیں کثیر تعداد میں اشاعت پذیر ہوں گی۔ یہ کتابیں یونیورسٹی کے طلبہ واساتذہ کے ساتھ ساتھ عام اُردو آبادی کے لیے بھی دستیاب ہوں گی۔

****

زیرنظر شمارے میں متنوع موضوعات پر مضامین شامل ہیں جو اس جریدے کے شمولیتی منہج کی ترجمانی کرتے ہیں۔ پروفیسر عبدالستار دلوی نے مولانا ابوالکلام آزاد کی تکثیریت کے حوالے سے نہایت معلوماتی اور مفید مضمون قلم بند کیا ہے جو وقت اور حالات کے تقاضوں سے مطابقت رکھتا ہے۔ ''اُردو قواعد نویسی کی روایت'' پر لکھے گئے اپنے مضمون میں مرزا خلیل احمد بیگ اس تاریخی حقیقت پر سے پردہ اُٹھاتے ہیں کہ سب سے پہلے یورپی قواعد نویسوں نے اُردو قواعد کی کتابیں تصنیف کیں اور سب سے پہلی قواعد کی کتاب ڈچ زبان میں سترہویں صدی کے اواخر میں لکھی گئی۔ نامور محقق محمد علی اثر نے اپنے مضمون میں دکنی شعرا کے سو سے زائد ایسے اشعار یکجا کردیے ہیں جو قرآنی تلمیحات پر مشتمل ہیں۔ اس کے ذریعے دکنی شاعری کی تفہیم وتحسین کا نیا زاویہ سامنے آیا ہے۔ عارف حسن خاں نے اپنے مضمون میں رباعی کے اوزان سے متعلق استادانہ انداز میں اظہار خیال کیا ہے۔ ظفر حبیب نے اپنے مضمون میں اٹھارہویں صدی کے ایک شاعر شاہ مسیح الدین حسن بخاری شطاری پر داد تحقیق دی ہے جن کا تعلق شمالی بہار سے تھا۔ محمد شاہد حسین نے اپنے مقالے میں پروفیسر محمد حسن کے تحریر کردہ ڈرامے ضحاک کا تنقیدی جائزہ پیش کیا ہے اور مثالوں کے ذریعہ اس کی خصوصیات واضح کی ہیں۔ مظفر شہ میری کا مضمون اُردو زبان کی قانونی حیثیت سے متعلق ہے جس میں اُنھوں نے اس مسئلے کے مسائل ومضمرات کو نمایاں کیا ہے۔ کوثر مظہری نے اپنے مقالے'' تہذیب وثقافت سے ادب کا رشتہ'' میں ادب اور ثقافت کے باہمی رشتے پر گفتگو کی ہے۔ ان کا یہ خیال بجا ہے کہ شعروادب کو سماجی اور انسانی زندگی سے الگ نہیں کیا جاسکتا اور ادیب کی اپنی تہذیبی وثقافتی شناخت ہوتی ہے۔ ابوبکر عباد اپنے مقالے میں لکھتے ہیں کہ غالب نے ہندوستانی ثقافت کی مطابقت اور اپنی شناخت کے تعین کے لیے نہایت بلیغ، تہہ دار اور

علامتی شاعری کی۔ اُنھوں نے مشترکہ تہذیب کی عکاسی اور پیچیدہ سماج اور متنوع کلچر کی ترجمانی کا اسلوب اختیار کیا۔ معزہ قاضی نے اپنے مضمون ''اُردو داستانوں کی تہذیبی معنویت'' میں مشرقی ادب میں داستانوں کی اہمیت واضح کی ہے۔ آمنہ تحسین نے اپنے مقالے میں منٹو کے افسانوں کو تانیثی زاویہ نگاہ سے دیکھا ہے۔ اُن کے مطابق منٹو کی تحریریں عورت کے وجود سے متعلق کسی نہ کسی پہلو پر مکالمہ، بحث اور اظہار خیال کے میدان فراہم کرتی ہیں۔ احمد کفیل نے اپنے مقالے میں لکھا ہے کہ غالب اپنے شعری اظہار میں ترقی پسند، جدید اور مابعد جدید تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر فکر و خیال کے لوگ غالب کے کلام میں اپنی دنیا تلاش کر لیتے ہیں۔ عبدالحئی اپنے مضمون میں لکھتے ہیں کہ زبیر رضوی نے اپنا رسالہ ذہن جدید اُس وقت نکالا جب اُردو زبوں حالی کا شکار تھی۔ اس رسالے نے ثابت کر دیا کہ نامساعد حالات میں بھی رسائل چلائے جا سکتے ہیں اور ان میں تمام شعبہ ہائے زندگی سے متعلق مضامین پیش کیے جا سکتے ہیں۔ عادل حیات کے مطابق عصر حاضر میں اُردو میں ادبِ اطفال کی صورتحال اچھی نہیں ہے۔ بچوں کے گیت قصہ پارینہ جیسے لگتے ہیں۔ اُنھوں نے اپنے مضمون میں اپنی اسی تشویش کا اظہار کیا ہے۔

****

ہمیں خوشی ہے کہ اِس بار بھی قلمکاروں نے بڑی تعداد میں ہمارے ساتھ تعاون کیا اور اپنی گراں قدر نگارشات ''ادب و ثقافت'' میں اشاعت کے لیے ارسال کیں۔ ہم سبھوں کے شکرگزار ہیں تاہم معذرت خواہ ہیں کہ مختلف وجوہات کے پیش نظر کئی مقالے شامل اشاعت نہیں کیے جا سکے۔ اُنھیں علاحدہ علاحدہ مطلع کر دیا گیا ہے اور یقین ہے کہ آئندہ اشاعتوں میں اُن کے مقالے بھی اِس جریدے کی قدر و قیمت اور افادیت میں اضافے کا سبب بنیں گے۔

ادب و ثقافت ایک ریسرچ اور ریفریڈ جرنل ہے جس میں غیر مطبوعہ تحقیقی مقالے شائع کیے جاتے ہیں۔ اس میں شائع ہونے والے مضامین عموماً کم از کم دو ماہرین کی نظروں سے گزرتے ہیں۔ مضامین کی شمولیت کے فیصلے پوری احتیاط کے ساتھ کیے جاتے ہیں۔ تاہم اس جریدے کو مزید تحقیقی اور حوالہ جاتی بنانے کے لیے ہم نے اس کے مضامین کو بلائنڈ ریویو کے مرحلے سے گزارنے کا فیصلہ کیا ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ آپ کے مضامین وقت سے کافی

پہلے پہنچ جائیں۔ہم اپنے قلم کاروں سے وسیع النظری اور کشادہ قلبی کی توقع رکھتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ اگر آپ کے مضمون میں کسی طرح کے حذف و اضافے یا ترمیم کی صلاح دی جائے تو اُسے آپ خندہ پیشانی سے قبول کریں یا پھر اُس رائے پر اپنی رائے سے ہمیں نوازیں۔ادارتی بورڈ کو مضمون کے تعلق سے فیصلہ لینے کا اختیار ہوگا۔

****

خوشی ہے کہ ہمیں بیشتر مضامین میل کے ذریعے موصول ہو رہے ہیں۔اس ضمن میں گزارش ہے کہ اپنے مضامین میں ہندسے (1,2,103,104 وغیرہ) صرف انگریزی میں کمپوز کیجیے۔کسی بھی تاریخی حوالے کے لیے عیسوی سن ضرور تحریر کیجیے۔صرف ہجری سن پر اکتفا نہ کیجیے۔ہر اقتباس کا واضح حوالہ دیجیے اور مقالے کے آخر میں حواشی کے تحت کتابوں اور جرائد کی ترتیب وار فہرست ضرور شامل کیجیے۔اپنے مقالے کے ساتھ اس کے غیر مطبوعہ ہونے کی وضاحت کر دیجیے۔

میں محترم المقام شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز اور رجسٹرار محترم ڈاکٹر شکیل احمد کا سپاس گزار ہوں کہ ان علم دوست اور ادب نواز شخصیات کے تعاون کے بغیر اِس جریدے کی اشاعت ممکن نہ تھی۔جریدے کو ان دونوں حضرات کی محبت اور سرپرستی حاصل ہے جو اس کے لیے فالِ نیک ہے۔

قارئین اور قلمکاروں کے مشوروں کا انتظار رہے گا۔

پروفیسر محمد ظفرالدین

ایڈیٹر

(ڈائرکٹر۔ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز)

پروفیسر عبدالستار دلوی

مولانا آزاد کی فکر کے چند تکثیری زاویے

ہندوستان کی تحریکِ آزادی کے کئی رہنما صرف سیاسی شخصیتیں نہ ہوتے ہوئے علم و دانش کے بلند مینار تھے۔ مہاتما گاندھی' پنڈت جواہر لال نہرو' مولانا ابوالکلام آزاد اور سروجنی نائڈو ان میں سے چند نام ہیں جن کی ہندوستان ہی نہیں بلکہ تاریخِ عالم پر اور عالمی شعروادب پر گہری نظر تھی۔ ان کا تاریخی شعور اور علم وفراست اور آب وتاب نے ان کی سیاست کو بھی امتیاز بخشا۔ مولانا ابوالکلام آزاد ان میں سے ایک ہیں۔ مہاتما گاندھی نے اپنی خودنوشت میں اور اپنے مضامین میں اپنی دانشوری کو وسیع تر سیاق میں سیاست وسماج' دونوں کی رہنمائی کی۔ پنڈت جواہر لال نہرو نے اپنی مشہور کتاب Discovery of India میں ہندوستان کی تاریخ کے اور قدیم ہندوستان کی تہذیبی زندگی اور اسی طرح عہدِ وسطیٰ کے ہندوستان کے تاریخی پس منظر کو اپنی تمام تر علمی بصیرت سے آراستہ کیا۔ یہی حال ان کی خودنوشت کا بھی ہے۔ ان کی خودنوشت بھی محض اپنی زندگی کی کہانی نہ ہو کر ان کے تہذیبی شعور کی عکاسی کرتی ہے۔ اس سلسلے کا ایک اور اہم نام سروجنی نائیڈو کا بھی ہے جو اپنی انگریزی شاعری میں ہندوستان کی تہذیبی زندگی کو اور بلند و بالا تہذیبی فکر کو روشناس کراتی ہیں۔

مولانا ابوالکلام آزاد ہندوستان کی سیاست میں اور تحریکِ آزادی کے ائمہ میں ایک انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ بیک وقت ایک سیاستداں' ایک صحافی' ایک ادیب اور فلسفۂ تاریخ کے ممتاز عالم تھے۔ وہ علم کے جویا اور ہندوستان کی علمی اور تاریخی عظمت کے پرستار تھے۔ وہ ایک ممتاز اسلامی عالم تھے اور قرآن فہمی میں انھوں نے اپنے تاریخی شعور کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہندوستان کے تکثیری سماج کے پس منظر میں بہت ہی دانشورانہ انداز سے قرآنی واقعات اور حوالوں کی وضاحتیں کی ہیں۔ یہ ایسی وضاحتیں ہیں جو عام طور پر دیگر علماء کے یہاں نہیں ملتیں اور یہ

وضاحتیں خود ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کے مطالعے کے بغیر ممکن نہ ہوتیں۔انھوں نے قرآنِ کریم کو جو عالمِ انسانیت کا ایک نادر ونایاب صحیفہ ہے' کے ترجمے ''ترجمان القرآن'' میں اس طرح کی کئی باتوں کا ذکر کیا ہے اور یہ اس کی نادر مثال ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد مکہ مکرمہ میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد مولانا خیر الدین صوفی صفت بزرگ اور عالم دین تھے۔لڑکپن میں ان کی تعلیم وتربیت ان ہی کی نگرانی میں ہوئی۔اس لحاظ سے ان کا ذہن کلّی طور پر اسلامی ذہن تھا' لیکن اس کے باوجود وہ اپنے وطن کے اور اس کی روایتوں سے اور تاریخ وتہذیب سے پوری طرح واقف تھے اور اپنے ہندوستانی ہونے پر بھی انھیں فخر تھا۔ان کا مزاج تکثیری تھا اور وہ ہندوستانی فلسفوں سے بھی گہری دلچسپی رکھتے تھے۔انھوں نے بدھ مت' جین مت اور ہندومت کا بھی گہرائی سے مطالعہ کیا تھا اور ان تینوں فلسفوں کے یونانی رشتوں سے بھی کماحقہٗ واقف تھے۔نہ صرف واقف تھے بلکہ ڈاکٹر صفی الدین صدیقی (مطبوعہ' صبا' ابوالکلام آزاد نمبر' حیدر آباد) کے مطابق ان فلسفوں کا ان کے یہاں گہرا ادراک پایا جاتا ہے۔ان مطالعوں سے ان کے ذہن میں جو وسعت پیدا ہوئی وہ وسعت ان کی شخصیت کا ایک انمول پہلو ہے۔ انھوں نے اپنی مشہور کتاب ''ترجمان القرآن'' میں سورۂ کہف کی تفسیر میں حضرت ذوالقرنین کے بیان میں اپنے وسیع مطالعے اور زرتشی تاریخ کے حوالے سے جو گفتگو کی ہے اس سے بھی ان کے تکثیری مزاج کا اندازہ ہوتا ہے۔حضرت ذوالقرنین کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے زرتشتیوں کی تاریخ کے حوالے سے جو گفتگو کی ہے اور زرتشی بادشاہ کیخسرو کے حوالے سے جو بحث کی ہے وہ ان کے وسیع الذہن اور وسیع المطالعہ ہونے کی ایک بیش قیمت دلیل ہوسکتی ہے۔ ہندوستانی مسلمان ہونے کے رشتے سے انھوں نے مختلف ہندوستانی اور دیگر فلسفوں سے جو اخذ واستفسار کیا اس سے ان میں وسیع تر سیاق میں احترام اور انسانی اخوت ومحبت کا جذبہ پیدا ہوا اور اس جذبہ کے تحت انھوں نے اپنی زندگی کو ایک ایسی راہ پر گامزن کیا جسے ہم آپ راہِ انسانیت کہہ سکتے ہیں۔

ہندوستان میں ہُن آئے' وسطِ ایشیاء سے آریائی آئے پھر مغل' ایرانی اور افغان آئے اور یہاں آکر بس گئے۔ وہ اپنی روایات کے ساتھ آئے۔اپنے اعتقادات کے ساتھ آئے لیکن

تہذیبی اعتبار سے اپنے کو ہندوستانیت کے رنگ میں رنگ دیا۔ مولانا آزاد نے اس ملی جلی تہذیبی شناخت کو اپنی شناخت بنا دیا اور ہندوستان کے فکر و فلسفے سے' فنونِ لطیفہ سے گہری دلچسپی لی۔ غبارِ خاطر کے ایک خط میں موسیقی سے بھی ان کی دلچسپی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ وہ ہندوستانی موسیقی کے عاشق تھے۔ اس سے بھی مولانا آزاد کے افکار کی نیرنگی کا اندازہ ہوتا ہے اور اس سے یہ بات بھی ثابت ہو جاتی ہے کہ ان کی شخصیت یکرنگ نہیں بلکہ نیرنگ تھی۔ اس کا عملی ثبوت انھوں نے وزیرِ تعلیم ہونے کے بعد ساہتیہ اکیڈمی' للت کلا اکیڈمی اور سنگیت ناٹک اکیڈمی جیسے اداروں کے قیام سے ثابت کر دیا۔

مولانا آزاد ایک ممتاز عالم تھے اور ہمیشہ علم کی تلاش و جستجو میں سرگرداں رہے۔ وہ نہ صرف یہ کہ خود عالم تھے بلکہ وہ جویائے علم کے بھی قدر دان تھے۔ اس سلسلے میں ترجمان القرآن کا انتساب بہت ہی اہم ہے جو انھوں نے اس شخص کے نام کیا جو قرآن مجید کی کسی آیت کے معنی و مفہوم کی تلاش میں مولانا آزاد سے ملنے کے لئے سرحد پار سے رانچی آیا تھا۔ یہ انتساب ایک ادبی شہ پارہ ہی نہیں ہے بلکہ ان کی فکر کی بنیادی سورتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مولانا آزاد کے سارے افکار ہم آہنگی' برادری اور یکجہتی کی اور سماجی انصاف پسندی کی تعلیم دیتے ہیں۔ چاہے یہ عناصر علاقائیت سے تعلق رکھتے ہوں یا مذہبی افکار سے یا رہن سہن سے۔ تکثیریت کی اصلاح سماجیات اور لسانیات کی اصلاح ہے جس کی عمر نصف صدی سے زیادہ نہیں۔ اس اصطلاح کے معنی جیسا کہ سب کو معلوم ہے ایسے معاشرتی نظام سے ہے جس میں مختلف ثقافتی اقلیتوں کو اپنی انفرادیت برقرار رکھنے کا حق ہو۔ ہندوستان یک لسانی یا یک تہذیبی یا ایک ہی مذہب سے تعلق رکھنے والے لوگوں کا ملک نہیں ہے بلکہ وسیع تر سیاق میں ایک بڑی تہذیب میں کئی تہذیبوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے اور ایک ایسے نظام کو سمیٹے ہوئے ہے جو سب کے جذبات کی آسودگی اور با عزت احترام (Respectful tolarance) کا مثالی نمونہ ہے۔

مولانا آزاد نے مختلف ذاتوں' قبیلوں' معتقدات اور زبانوں کو ہمیشہ ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے ان کی ترویج و اشاعت کو اپنا مطمحِ نظر بنایا۔ یہ فکر کوئی نئی فکر نہیں ہے بلکہ ہماری تاریخ کا حصہ۔ آزادی کی تحریک کے زمانے میں جب زبان' مذہب اور علاقوں کی آپسی کشمکش شروع ہوئی تو

مولانا آزاد نے ہمیشہ ایک دوسرے کے لیے عزت و احترام کو اولیت دی اور مہاتما گاندھی اور پنڈت نہرو اور دیگر قائدین کے ساتھ ہم آواز ہوئے۔اس سلسلے میں ان کی تحریروں میں اوران کی تقاریر میں جگہ جگہ وضاحتیں ملتی ہیں۔

اُردو زبان کے سلسلے میں بھی مولانا آزاد کا نظریہ فراخدلانہ تھا۔ وہ اُردو کے ممتاز ادیب تھے۔اُردو ہی ان کے اظہار اور ابلاغ کا ذریعہ تھی۔ظاہر ہے اس سے انھیں یقیناً محبت رہی ہوگی۔ لیکن جب ہندوستان کے لسانی مسئلے کا عفریت کھڑا ہوا تو انہوں نے قومی زبان کی حیثیت سے گاندھی جی کے ہندوستان کی تائید کی لیکن Constituent Assembly میں قومی زبان ہندی قرار دی گئی تو انھوں نے قومی زبانوں کے زمرے میں اُردو کی حفاظت کے لیے نہ صرف ماحول پیدا کیا بلکہ اسے ایک قومی زبان کی حیثیت سے پھلنے پھولنے کے لئے حالات پیدا کئے۔

ہندوستان کے ملے جلے لسانی اور تہذیبی معاشرے میں اُردو کی حفاظت' مولانا آزاد اور پنڈت جواہر لال نہرو' دونوں کا کارنامہ ہے ورنہ یہ زبان منافرت کے سیلاب میں ڈوب چکی ہوتی۔ ہندوستان کے تکثیریت کے ماحول میں مشترکہ تہذیب اور اُردو زبان کو' جو مشترکہ تہذیب ہی کا ایک مثالی نمونہ ہے' مولانا آزاد نے بغیر کسی اشتعال انگیزی کے محفوظ کیا۔اُردو کے تئیں ان کا یہ رویہ بھی ہندوستان کے تکثیری مزاج کے عین مطابق تھا اور ملک کے اس تکثیری مزاج کے ساتھ ہی اُردو کو اس کا حق ملا جس کو آئندہ بھی سیاست سے اوپر ہو کر زندہ رکھنے کی ضرورت ہے۔

مولانا آزاد نے اُردو اور ہندی کے تعلق سے اپنی آخری یادگار تقریر میں 15 تا 17 / فروری 1958ء کو انجمن اُردو ترقی اُردو کی طرف سے منعقدہ کانفرنس میں جو ان کی تقریر تھی' کہا تھا:

> ''میں سمجھتا ہوں کہ آج آپ نے یہ مجلس اس لئے منعقد کی ہے کہ آپ یہ چاہتے ہیں کہ ہندوستان کی زندگی میں اُردو کو جو واقعی جگہ ہے وہ اسے دی جائے۔آپ یہ نہیں چاہتے کہ کسی زبان کی جگہ خالی کی جائے اور وہ اُردو کو مل جائے۔آپ اُردو کے حامی ہیں لیکن ہندوستان کی کسی دوسری زبان کے مخالف نہیں ہیں جیسا کہ ابھی میرے دوست پنڈت سندر لال جی نے کہا۔ یہاں ایک شخص بھی ایسا نہیں ہے جو ہندی کا مخالف ہو یہی صحیح اسپرٹ ہے اسی اسپرٹ سے مسئلہ

کے حل کا راستہ صاف ہوتا ہے۔

مجھے یاد ہے کہ تیس چالیس سال پہلے زبان کے بارے میں یہ جھگڑا تھا کہ ملک کی زبان کیا ہو؟ جو لوگ اُردو کے حامی تھے وہ چاہتے تھے کہ اُردو ملک کی زبان ہو اور جو لوگ ہندی کے حامی تھے ان کی خواہش تھی کہ ہندی ہو۔ یہ معاملہ اس وقت گہرائی تک پہنچ گیا تھا کیونکہ دونوں زبانیں ایک دوسرے کی رقیب بن کر کھڑی ہو گئی تھیں۔ اُردو والے کہتے تھے کہ اگر ہندی کو ملک کی زبان تسلیم کر لیا گیا تو اُردو ختم ہو جائے گی اور ہندی والے کہتے تھے کہ اگر اُردو کو ملک کی زبان مان لیا گیا تو ہندی ختم ہو جائے گی۔ لوگ اس سوال کو ہر وقت اسی نگاہ سے دیکھتے تھے اور اسی کے عادی ہو گئے تھے۔ چنانچہ جب یہ سوال سامنے آتا تو اسی ترازو میں تولا جاتا۔ اسی حالت میں ملک آزاد ہوا اور دستور بننے کا وقت آیا۔ دستور ساز اسمبلی نے کافی بحث کے بعد....... اکثریت کے ساتھ یہ فیصلہ کیا کہ ''اس ملک کی زبان ہندی ہوگی'' جس کے نتیجے میں اُردو کی حیثیت میں ایک بنیادی انقلاب آ گیا اور اُردو کی ایک رقیب..... کی حیثیت ختم ہو گئی۔ اب جب اس پر ہمارے کانسٹی ٹیوشن کی مہر ثبت کی جا چکی ہے تو ہر ہندوستانی کا جو آئین کا وفادار ہے فرض ہو جاتا ہے کہ اسے مانے وہ اس کے خلاف نہیں جا سکتا۔ تب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اُردو کی ملک میں کیا جگہ ہے؟ اب اس کی وہی حیثیت ہے جو دستور کی دوسری چودہ زبانوں کی ہے۔ بہت سے لوگ اسے اب بھی رقیب کی حیثیت سے دیکھتے ہیں کیونکہ پچھلے دنوں کی تلخی ابھی تک چلی آ رہی ہے۔ حالانکہ اب یہ بات نہیں ہے۔ اب یہ سوال تو اٹھتا ہی نہیں کہ پورے ملک کی زبان کیا ہو گی۔ ہندی کو جگہ ملنی تھی وہ مل چکی اور ہم نے اس پر دستور کی چھاپ لگا دی۔ اب ہر ہندوستانی کا فرض ہے کہ اس کے آگے سر جھکائے لیکن اس کے ساتھ ہی اُردو کا جو جائز مقام ہے وہ ابھی اسے ملنا باقی ہے۔ اس کا یہ حق اسے ملنا چاہیے۔ کسی زبان کو ماننے کا مطلب یہ ہے کہ اسے

گورنمنٹ بھی مانے اور لوگ بھی مانیں۔

اُردو ایک ایسی زبان ہے جو ملک میں عام طور پر بولی جاتی ہے۔ نہ صرف جنوب میں بھی اس کے بولنے والے خاصی تعداد میں۔ آپ کو معلوم ہے کہ حیدرآباد اور تلنگانہ کے علاقے میں اُردو بولی جاتی ہے۔ میسور میں لاکھوں آدمی اُردو بولتے ہیں۔ اسی طرح آندھرا اور مدراس میں متعدد جگہ اُردو بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ یو پی، بہار، دلی اور پنجاب میں تو کہنے کی ضرورت ہی نہیں، یہاں لاکھوں، ہزاروں آدمی اُردو بولتے ہیں۔

مجھے یقین ہے کہ جس مقصد کے لئے کانفرنس بلائی گئی ہے اسے کامیابی ہوگی اور اب جب وزیرِ اعظم نے اس کا افتتاح کیا ہے تو یقیناً وہ اپنے مقصد میں ناکام نہیں رہے گی۔''

مولانا آزاد کی تقریر کا یہ طویل اقتباس آپ نے ملاحظہ فرمایا۔ آپ اندازہ کر سکتے ہیں کہ انہوں نے ہندوستان کے تکثیری ماحول میں لسانی اعتبار سے قومی زبان کی حیثیت سے ہندی کو تسلیم کیا تاہم اسی کے ساتھ انھوں نے اُردو کو جو ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی علامت ہے اور سارے ہندوستان میں عام طور سے ابلاغ و توسیع کی زبان ہے اسے محفوظ کرنے کے مواقع فراہم کئے اور اس کی وکالت بھی کی۔ ہندوستان کے دستور میں آٹھویں شیڈیول میں جو قومی زبانیں شامل کی گئی ہیں اس میں اُردو بھی شامل ہوگئی ہے اور اس میں مولانا آزاد کو پہلے وزیرِ اعظم جن کی خود مادری زبان اُردو تھی ان کی تائید بھی حاصل رہی۔ ہندوستان کے تکثیری سماج میں مولانا آزاد کا لسانی اعتبار سے یہ ایک اہم کردار رہا ہے۔

یہاں پر ایک اور واقعے کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں، اپنی ایک پارلیمانی تقریر میں جو انہوں نے 29/ مارچ 1954ء کو کی تھی اور اس میں ٹنڈن جی اور سیٹھ گووند داس میں اختلاف رائے پیدا ہوئی۔ یہ اختلاف رائے شبلی اکیڈمی کو ساٹھ ہزار روپے کی Non-Recurring Grant کے تعلق سے تھی۔ شبلی اکیڈمی ملک کا مایۂ ناز ادارہ ہے اور اس نے بے شمار کتابیں شائع کی ہیں۔ مہاتما گاندھی بھی ان کتابوں کو پسند کرتے تھے اور اس ادارے کی سرپرستی

بھی کی تھی اوراس سے متعلق مضامین بھی لکھے تھے۔اس سلسلے میں جب اختلاف پیدا ہوااور بحث و مباحثہ ہوا کہ یہ مالی تعاون اسلامک کلچر کے فروغ کے لئے دیا جا رہا ہےتو مولانا آزاد نے اس منصوبے کوآگے بڑھایااور یہ گرانٹ یعنی ساٹھ ہزارروپے کی مدداس ادارے کودی گئی کہ یہ ایک علمی کام تھا۔مولانا آزادکی وسعتِ قلبی اورغیر متعصّبانہ فکرکا یہ بھی ایک پہلوملاحظہ کیجئے کہ 1949ء میں مدراس کی ایک سوسائٹی تامل زبان میں ایک انسائیکلوپیڈیا بنارہی تھی۔اس نے حکومتِ ہند سے مالی تعاون کے لئے' تعاون کی درخواست کی تھی اوراس کے لئے اسّی ہزارکا مالی تعاون فراہم کیا تھا۔یہ علم دوستی تھی۔وہ ہمیشہ یہ چاہتے تھے کہ ہماری زبانیں' جوبھی ہندوستان کی ہیں' وہ ترقی کرتی رہیں اوران کی شناخت باقی رہے۔مولانا آزادنے اسی پارلیمانی خطبے میں کہا تھا:

''جومخالفت آج ساؤتھ میں ہورہی ہے'اس کی تہہ میں کیا چیز ہے؟ہمیں دیکھنا چاہئے کہ ہم ہندوستان کی کسی بھی زبان کی مخالفت نہ کریں۔ہم ہرزبان کوپھلتے پھولتے دیکھنا چاہتے ہیں۔لیکن ہاں!اس کے ساتھ ساتھ ہم کو یہ خیال ہے کہ ہندی ہندوستان کی قومی زبان ہےاور ہمارافرض ہےاور ہر ہندوستانی کا فرض ہے کہ اس پرقائم رہےاوروفاداری کےساتھ ہندی کواونچا کرنے کی کوشش کرے۔''

(بحوالہ: امام الہندابوالکلام آزاد' صدی جلد چہارم' انتخابِ مضامین مرتبہ سیدہ سیدین حمید' مطبوعہ انڈین کونسل فارکلچرل ریلیشنز1990ء)

مذکورہ باتوں سے مولانا آزادکی ہندوستان کے تکثیری مزاج کے احترام اوراس کے فروغ کے تعلق سےان کے نظریے کی توثیق ہوتی ہے۔

پروفیسرعبدالستاردلوی شعبۂ اُردو،ممبئی یونیورسٹی سے وابستہ رہے ہیں۔

مرزا خلیل احمد بیگ

اُردو قواعد نویسی کی روایت

قواعد کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ کسی بھی معیاری زبان کے لیے یہ نہایت ضروری ہے کہ اس میں کتبِ لغات کے ساتھ ساتھ قواعد یں بھی موجود ہوں۔ قواعد یں زبان کی تفہیم میں نہایت معاون ثابت ہوتی ہیں۔ زبان کی تحصیل و تدریس میں بھی یہ بنیادی کردار ادا کرتی ہیں اور اس کی ترویج و اشاعت کا موثر ذریعہ بنتی ہیں۔ قواعد یں کئی مقاصد کے تحت لکھی جاتی ہیں۔ اردو قواعد نویسی کی روایت کا جائزہ دو نکات کو پیشِ نظر رکھ کر لیا جا سکتا ہے:

-1 تاریخی (Chronological)، اور

-2 موضوعی (Thematic)

اردو قواعد نویسی کا جائزہ جب تاریخی اعتبار سے لیا جاتا ہے تو اس کے بتدریج ارتقا کا پہلو مدِ نظر ہوتا ہے، اور موضوعی اعتبار سے قواعد نویسی کے جائزے میں مقصد، غرض و غایت اور طریقِ کار کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے۔

جب ہم تاریخی اعتبار سے اردو قواعد نویسی کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں سب سے پہلے اہلِ یورپ کی لکھی ہوئی قواعد یں دست یاب ہوتی ہیں جن کی مادری زبان اردو نہ تھی۔ یورپی قواعد نویسوں نے اردو زبان کو 'ہندستانی' کے نام سے موسوم کیا تھا، کیوں کہ ان کے نزدیک ہندوستان میں عوامی رابطے کی یہی ایک زبان تھی جو صحیح معنیٰ میں 'لنگوا فرینکا' کہی جا سکتی تھی۔ اس زبان کو سیکھے بغیر وہ اپنے قدم یہاں نہیں جما سکتے تھے، اور زبان سیکھنے کے لیے قواعد و لغات کا ہونا بہت ضروری تھا۔ اس امر کا ذکر یہاں بے جا نہ ہوگا کہ یورپی قواعد نویسوں نے اردو کی جو قواعد یں لکھیں وہ اہلِ زبان کے لیے نہ تھیں، کیوں کہ اہلِ زبان کو اپنی زبان کی تحصیل کے لیے قواعد کی ضرورت پیش نہیں

آتی۔اردو کی سب سے پہلی قواعد سترھویں صدی کے اواخر میں ڈچ زبان میں لکھی گئی۔اس کے بعد لاطینی، انگریزی، جرمن، فرانسیسی، پرتگالی اور یونانی زبانوں میں اردو قواعد نویسی کا سلسلہ شروع ہوا۔اس اعتبار سے اگر دیکھا جائے تو اردو کی پہلی قواعد آج سے 300 سال سے بھی پہلے لکھی گئی، اور اردو قواعد نویسی کی روایت سب سے پہلے اہلِ یورپ نے ہی قائم کی اور اس ضمن میں انھوں نے قابلِ قدر خدمات انجام دیں۔اردو میں قواعد نویسی کا سلسلہ بہت بعد میں شروع ہوا، کیوں کہ اہلِ زبان نے اپنی زبان کی قواعد لکھنے پر کبھی غور ہی نہیں کیا۔میر انشاءاللہ خاں انشا (1817-1752) پہلے اردو گو ہیں جنھیں اپنی زبان (اردو) کی قواعد لکھنے کا خیال آیا، لیکن انھوں نے اردو زبان کی قواعد اردو میں نہیں لکھی، بلکہ فارسی کو ذریعۂ اظہار بنایا۔

یورپی زبانوں میں گذشتہ تین سو سال کے عرصے میں بے شمار اردو قواعدیں لکھی گئیں جن سے اہلِ یورپ میں اردو زبان کی ترویج و اشاعت اور فروغ میں کافی مدد ملی۔ یورپی قواعد نویسوں نے نہ صرف خود اردو زبان سیکھی، بلکہ اپنے ہم وطنوں کو بھی اردو زبان سے روشناس کرانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ ہر چند کہ یہ قواعدیں عصری تقاضوں اور وقتی ضروریات کے تحت لکھی گئی تھیں، تاہم ان کی لسانیاتی اہمیت اور تدریسی افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ درجِ ذیل سطور میں اردو کے چند ممتاز یورپی قواعد نویسوں اور ان کی لکھی ہوئی قواعدوں (Grammars) کا تاریخ وار ذکر کیا جاتا ہے:

1- جون جوشوا کیٹیلر (Joan Joshua Ketalaar)

اردو کی سب سے پہلی گرامر لکھنے کا سہرا جون جوشوا کیٹیلر (1718-1659) کے سر ہے۔اس نے یہ گرامر آج سے 300 سال قبل ڈچ زبان میں لکھی جو ہندستانی یعنی اردو زبان کی پہلی گرامر *Grammatica Hindustanica* کہلائی۔

کیٹیلر پروشیا (اب پولینڈ) کے شہر ایلبنگ (Elbing) میں پیدا ہوا تھا جہاں جرمن زبان بولی جاتی تھی۔اس کا باپ ایک جلد ساز (Bookbinder) تھا، لیکن کیٹیلر کو اس پیشے سے ذرا بھی دل چسپی نہ تھی۔وہ کچھ عرصے تک مجرمانہ سرگرمیوں میں ملوث رہا اور اِدھر اُدھر گھومتا پھرتا رہا، بالآخر اس نے 1682 میں، جب وہ محض 23 سال کا تھا، ایمسٹر ڈم (Amsterdam)

جا کر ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کی ملازمت اختیار کر لی اور ایک سال بعد ہندوستان (سورت) آ گیا۔ پہلے وہ ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی میں ایک کلرک تھا، پھر ترقی کرتے کرتے اس کمپنی کے ڈائریکٹر آف ٹریڈ کے عہدے تک پہنچ گیا۔ اٹھارھویں صدی کے اوائل (1712-1708) میں اس نے مغل درباروں (بہ عہدِ بہادر شاہ اور جہاں دار شاہ) میں ڈچ سفیر کے فرائض بھی انجام دیے۔ 1715 میں وہ ڈچ سفارت کار کی حیثیت سے ایران پہنچا، لیکن تین سال بعد جب وہ وہاں سے واپس آ رہا تھا تو راستے میں اس کی طبیعت ناساز ہوگئی اور بندر عباس (ایران) کے مقام پر 1718 میں اس کا انتقال ہوگیا۔ اسے وہیں سپردِ خاک کر دیا گیا۔

جون جوشوا کیٹیلر اگرچہ ایک جرمن تھا، لیکن اس نے ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازمین کو اردو زبان سے روشناس کرانے کے لیے اپنی 'ہندستانی گرامر' *Grammatica Hindustanica* ڈچ زبان میں لکھی اور اردو الفاظ و عبارات کے لیے رومن Transliteration کا استعمال کیا۔ اس گرامر کے بارے میں 1935 تک مستشرقین کی یہ عام رائے تھی کہ یہ ضائع ہو چکی ہے، لیکن ڈچ مستشرق جین فلپ وو گل (1958-1871) نے 1936 میں ایک مضمون لکھ کر یہ انکشاف کیا کہ کیٹیلر کی ہندستانی گرامر کا قلمی نسخہ نیشنل آرکائیوز، دی ہیگ (ہالینڈ) میں محفوظ ہے۔(1)

کیٹیلر نے ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کے کاموں کے سلسلے میں ہندوستان کے مختلف شہروں کا دورہ کیا تھا۔ وہ آگرہ بھی گیا تھا۔ متعلقہ دستاویزات سے یہ پتا چلتا ہے کہ کیٹیلر نے 1696 اور 1697 میں آگرے میں قیام کیا تھا۔ اس نے ڈچ زبان میں ہندستانی گرامر آگرے ہی میں اپنے قیام کے دوران میں لکھی۔ اس گرامر کی نقل کیٹیلر کے ایک قریبی دوست آئزک وین درہوف (Issac van der Hoeve) نے لکھنؤ میں 1698 میں تیار کی۔ یہ غالباً ذاتی استعمال کے لیے تیار کی گئی تھی۔ دی ہیگ کے نیشنل آرکائیوز (National Archives, The Hague) میں کیٹیلر کی ہندستانی گرامر کا جو قلمی نسخہ محفوظ ہے وہ یہی قلمی نسخہ ہے۔ اس قلمی نسخے کے علاوہ کیٹیلر کی متذکرہ ہندستانی گرامر کے دو اور قلمی نسخے بھی دست یاب ہوئے ہیں جن میں سے ایک نسخہ پیرس (فرانس) کی فنڈیشن کسٹوڈیا لائبریری (Fundation Custodia)

(Utrecht لائبریری Library) کامخزونہ ہےاوردوسرا قلمی نسخہ نیدرلینڈز کی یوتریخت یونیورسٹی لائبریری (University Library میں محفوظ ہے۔

کیٹیلر کی ہندستانی گرامر کے بارے میں اب تک بہت کچھ لکھا جاچکا ہے جس میں تیج کرشن بھاٹیا (Tej K. Bhatia) کی کتاب کو خاص اہمیت حاصل ہے،(2) لیکن اس کتاب میں بھاٹیا نے کیٹیلر کی اس گرامر کو ہندی گرامر کی شکل دے کر پیش کیا ہے، جب کہ یہ کسی اعتبار سے بھی ہندی گرامر نہیں کہی جاسکتی۔ اسے نہ تو مصنف (کیٹیلر) نے ہندی گرامر کہا ہے اور نہ اس کے بعد کے کسی محقق یا مستشرق نے اسے ہندی گرامر کا نام دیا ہے۔ اسے ہندی گرامر کہنا سراسر علمی بددیانتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنے ایک مضمون ''اورنگ زیب کے زمانے کی اردو نثر اور 'ہندستانی' یعنی اردو زبان کی پہلی گرامر'' میں اس کے خلاف سخت آواز اٹھائی ہے، اور دلائل و براہین سے یہ ثابت کر دکھایا ہے کہ کیٹیلر کی یہ ہندستانی گرامر درحقیقت اردو زبان کی گرامر ہے، نہ کہ ہندی کی۔(3)

-2 ڈیوڈ ملز (David Mills)

ڈیوڈ ملز (1692-1756) ایک ڈچ مستشرق (Dutch Orientalist) تھا۔ اس کے بارے میں یہ بھی معلوم ہے کہ وہ یوتریخت یونیورسٹی، نیدرلینڈز میں دینیات اور مشرقی زبانوں کا پروفیسر (Professor of Theology and Oriental Languages) تھا۔ اس نے کیٹیلر کی ہندستانی گرامر کا لاطینی (Latin) زبان میں ترجمہ کیا، لیکن یہ ترجمہ جزوی تھا اور کئی اعتبار سے ناقص بھی۔ ڈیوڈ ملز نے کیٹیلر کی گرامر کے اس لاطینی ترجمے کو اپنے *Dissertationes Selectae* کے ساتھ شامل کر کے 1743 میں لائیڈن (نیدرلینڈز) سے شائع کیا تھا۔

-3 بنجمن شلز (Benjamin Schultze)

بنجمن شلز (1689-1760) ایک عیسائی مشنری تھا جو جرمنی میں پیدا ہوا تھا اور وہاں کے شہر ہالی (Halle) میں رہ کر دینیات (Theology) کی تعلیم حاصل کی تھی۔ وہ تیس سال کی عمر میں (1719 میں) ہندوستان آ گیا تھا۔ اس کا تعلق ڈینش ہالی مشن (Danish-Halle

(Mission) سے تھا جس کی سرگرمیوں کا مرکز جنوبی ہند تھا۔ اس نے لاطینی میں ہندستانی (=اردو زبان) کی گرامر *Grammatica Hindustanica* کے نام سے لکھی جو ہالی (جرمنی) سے 1744 میں شائع ہوئی۔ اس گرامر کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں ہندستانی یعنی اردو الفاظ عربی فارسی (Perso-Arabic) خط میں رومن Transliteration کے ساتھ دیے ہوئے ہیں۔ بنجمن شلز نے اپنی گرامر میں جون جوشوا کیٹیلر (1718-1659) کی ہندستانی گرامر کا ذکر کیا ہے۔ اغلب ہے کہ شلز کی نظر سے ڈیوڈ ملز کا کیٹیلر کی گرامر کا لاطینی ترجمہ گذرا ہوگا جو لائیڈن (نیدر لینڈز) سے 1743 میں شائع ہوا تھا۔

بنجمن شلز کی متذکرہ گرامر کا ابواللیث صدیقی نے 'ہندستانی گرامر' کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا جو انہی کے سیر حاصل مقدمے کے ساتھ مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور (پاکستان) کی جانب سے 1977 میں شائع ہوا۔ اس ترجمے کے ساتھ کتاب کا اصل متن بھی شامل ہے۔ (4)

-4 کیپٹن جارج ہیڈلے (Cap. George Hadley)

جارج ہیڈلے (م. 1798) ایک انگریز آرمی افسر تھا۔ اس کا تعلق ایسٹ انڈیا کمپنی کی بنگال آرمی سے تھا۔ وہ 1763 میں ہندوستان آیا تھا۔ یہاں اس کا سابقہ ان فوجیوں سے پڑا جن کی عام بول چال کی زبان اردو تھی جسے انگریز 'ہندستانی' کے علاوہ 'مورس' (Moors) بھی کہتے تھے۔ ہیڈلے اردو یا ہندستانی سے قطعی ناواقف تھا۔ اس نے سوچا کہ جب تک کہ ان کی زبان سے واقفیت حاصل نہ کرلی جائے ان کے ساتھ کام کرنا ناممکن ہے۔ چنانچہ اس نے اردو زبان سیکھنے کا تہیہ کرلیا، لیکن اس زمانے میں اسے نہ تو اردو کی کوئی ڈکشنری ملی اور نہ کوئی گرامر۔ ایسی صورت میں اس نے اپنے طور پر اردو گرامر سے متعلق کچھ مواد اکٹھا کرنا شروع کردیا جو اس کے ایک دوست کے ہاتھ لگ گیا۔ یہی مسودہ لندن کے ایک پبلشر نے 1771 میں کتابی صورت میں شائع کردیا۔ بعد میں ہیڈلے نے اپنی اس گرامر میں بعض ترمیمات کیں اور ایک نیا ایڈیشن تیار کیا جو لندن ہی سے 1772 میں درجِ ذیل نام سے شائع ہوا:

Grammatical Remarks on the Practical and Vulgar Dialect of the Indostan Language, Commonly called Moors. With a

اس گرامر کا چوتھا اضافہ شدہ *Vocabulary, English and Moors.*
(Enlarged) ایڈیشن ہیڈلے کے انتقال سے دو سال قبل 1796 میں شائع ہوا۔ یہ گرامر ایسٹ انڈیا کمپنی کے افسروں کو ہندستانی (=اردو) سے روشناس کرانے میں نہایت معاون ثابت ہوئی اور اپنی مقبولیت کی بنا پر ہیڈلے کے انتقال کے بعد بھی کئی بار شائع ہوئی۔ بنجمن شلز کی (1744) *Grammatica Hindustanical* کے بعد اٹھارھویں صدی عیسوی کی یہ دوسری اہم اردو گرامر ہے۔

-5 جان بورتھوِک گل کرسٹ (John Borthwick Gilchrist)

جان بورتھوِک گل کرسٹ (1841-1759) پیشے کے لحاظ سے ایک سرجن تھا اور ایسٹ انڈیا کمپنی کی میڈیکل سروس سے منسلک تھا۔ وہ 1782 میں ہندوستان آیا تھا۔ اس نے یہاں رہ کر محض اپنے شوق اور لگن سے اردو زبان سیکھی اور بہت جلد اس پر عبور حاصل کرلیا۔ جب کلکتے میں 1800 میں فورٹ ولیم کالج قائم ہوا تو گل کرسٹ کو اس کے ہندستانی شعبے کا صدر مقرر کیا گیا۔ یہ ہندستانی شعبہ خصوصی طور پر اردو کی درس وتدریس اور اردو کے تصنیفی وتالیفی کاموں کو سرانجام دینے کے لیے قائم کیا گیا تھا۔ گل کرسٹ نے فورٹ ولیم کالج کے قیام سے قبل اور اس سے منسلک ہونے کے بعد بھی اردو زبان و ادب کی گراں بہا خدمات انجام دیں۔ اس نے اٹھارھویں صدی عیسوی کے اواخر میں *A Grammar of the Hindoostanee Language* کے نام سے اردو زبان کی گرامر لکھی جو کلکتے سے 1796 میں شائع ہوئی۔ (5)

-6 جان شیکسپیرؔ (John Shakespear)

جان شیکسپیر (1858-1774) ایسٹ انڈیا کمپنی کی ملٹری سیمی نری (Seminary) واقع ایڈِس کامبی (Addiscombe)، سَرے (انگلستان) میں مشرقی زبانوں (Oriental Languages) کا پروفیسر تھا۔ اس سیمی نری کے قیام کا مقصد ان نوجوان افسروں کو تربیت یافتہ بنانا تھا جو ایسٹ انڈیا کمپنی کی ہندوستان میں قائم شدہ پرائیویٹ آرمی میں خدمات انجام دینے پر مامور کیے جاتے تھے۔ جان شیکسپیرؔ نے یہیں رہ کر *A Grammar of the Hindustani Languge* کے نام سے اردو گرامر لکھی جو لندن سے پہلی بار 1813 میں شائع ہوئی۔ اس گرامر

کے سرورق پر کتاب اور مصنف کے نام کے نیچے اردو رسمِ خط میں دو شعر یوں درج ہیں:

سخن سے ہے نامِ نکویاں بلند　　　سخن کے طلبگار رہیں عقلمند
سخن نام ان کا رکھے برقرار　　　سخن کی کریں قدر مردانِ کار

یہ گرامر نو ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کے آخر میں ضمیمہ (Appendix) بھی شامل ہے۔ اس گرامر کی ایک خاص بات یہ ہے کہ یہ اگرچہ انگریزی زبان میں لکھی گئی ہے، لیکن جہاں جہاں اردو الفاظ، مثالیں اور گردانیں آئی ہیں، وہاں انھیں اردو رسمِ خط ہی میں لکھا گیا ہے اور ان کے معنی انگریزی میں دیے گئے ہیں۔ اس گرامر میں اردو کے لیے کہیں بھی رومن Transliteration کا استعمال نہیں کیا گیا ہے اور اردو الفاظ راست اردو رسمِ خط میں لکھے گئے ہیں۔ اس کی ایک مثال گرامر کے تیسرے باب "On the Noun" (اسم) سے یہاں نقل کی جاتی ہے:

"Nouns may be divided into primitive and derivative, substantive and adjective, as well as into masculine and feminine. Those which apparently proceed from no other word in the language, are *primitive*; but, on the contrary, such as spring from verbs or other nouns may be termed *derivative*. A noun substantive is the name of a thing whether real or imaginary; an adjective is a word attributive of some quality or distinction to the substantive with which it is used. Thus, گھوڑا *a horse*, is a primitive noun substantive, and اچھا *good*, an adjective of the same description; but بولی *speech* is derivative from بول *speak*, as ہندی *Indian* is from ہند *India*." (6)

لیکن اس گرامر کی بعد کی اشاعتوں میں اردو میں لکھے ہوئے الفاظ کے رومن Transliteration بھی دیے گئے ہیں۔ یہ گرامر اتنی زیادہ مقبول ہوئی کہ شیکسپیئر کی زندگی میں متعدد بار شائع ہوئی۔ اس کا چھٹا ایڈیشن اس کے انتقال سے تین سال قبل 1855 میں شائع ہوا۔ شیکسپیئر کی اس گرامر کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ انیسویں صدی عیسوی کے اوائل میں لفظ 'اردو' بہ طورِ مفرد، اسم لسان کے معنی میں رائج ہو چکا تھا اور ہندوستان میں بالعموم اردو زبان ہی کا سب سے زیادہ چلن تھا، اگرچہ اسی زمانے میں یہ زبان 'ریختہ'، 'ہندی' اور 'ہندوستانی' کے نام سے بھی جانی جاتی تھی۔ شیکسپیئر اپنی متذکرہ گرامر کے پہلے باب میں لکھتا ہے:

"The dialect most generally used in India, especially among the Muhammadan inhabitants, the officers of government and the military, is called *Urdu* (Camp) or *Urdu Zaban* (Camp-language), which seem to have been its first and most appropriate appellations: but, it is also termed *Rekhta* (scattered),...; though this name is said to be more peculiarly applied to poetick compositions ... the regions in which it has become current, it is moreover called *Hindi* and *Hindustani*." (7)

-7 کیپٹن ولیم پرائس (Cap. William Price)

کیپٹن ولیم پرائس نے ہندوستانی، فارسی اور عربی کی سہ لسانی گرامر مرتب کی جس کا نام اس نے *A Grammar of the three Principal Oriental Languages, Hindoostanee, Persian and Arabic* رکھا۔ یہ گرامر لندن سے 1823 میں شائع ہوئی۔ ''ہندوستانی'' سے یہاں مراد اردو زبان ہے۔ اردو کا چوں کہ عربی اور فارسی زبانوں سے گہرا لسانی رشتہ رہا ہے، اس لیے ان تینوں زبانوں میں بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ ان کے تقابلی مطالعے سے نہ صرف ان کی مشترک خصوصیات کا پتا چلتا ہے، بلکہ اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اردو نے کس حد تک عربی اور فارسی سے استفادہ کیا ہے۔ اردو کے حوالے سے تقابلی قواعد (Comparative Grammar) ترتیب دیے جانے کی غالباً یہ پہلی کوشش ہے۔

-8 گارساں دتاسی (Garcin de Tassy)

گارساں دتاسی (1794-1878) ایک فرانسیسی مستشرق تھا۔ وہ کبھی ہندوستان نہیں آیا۔ اس نے فرانس ہی میں رہ کر اردو زبان و ادب کی گراں بہا خدمات انجام دیں۔ اس نے اردو کے علاوہ عربی اور فارسی زبانیں بھی سیکھیں۔ اس کی اردو گرامر *Rudimens de la langue Hindoustani* کے نام سے پیرس سے 1829 میں شائع ہوئی۔

-9 ولیم ییٹس (William Yates)

ولیم ییٹس نے اپنی اردو گرامر *Introduction to the Hindustani Language* تین حصوں میں لکھی۔ اس کا پہلا حصہ "A Grammar" اردو قواعد کی بحث پر

مشتمل ہے۔ دوسرے حصے "Vocabulary" میں اردو الفاظ کا احاطہ کیا گیا ہے اور تیسرے حصے "Reading Lessons" میں ریڈنگ کے اسباق دیے ہوئے ہیں۔ یہ گرامر کلکتے سے بیپٹسٹ مشن پریس (Baptist Mission Press) کے زیرِ اہتمام 1836 میں شائع ہوئی۔

-10 جیمز رابرٹ بیلن ٹائن (James Robert Ballantyne)

بیلن ٹائن کی اردو گرامر *A Grammar of the Hindustani Language: Followed by a Series of Grammatical Exercises,* etc. لندن سے 1838 میں شائع ہوئی۔

-11 ڈنکن فاربس (Duncan Forbes)

ڈنکن فاربس (1798-1868) لندن کے کنگس کالج (King's College) میں مشرقی زبانوں اور ادب کا پروفیسر تھا۔ اس نے اردو گرامر *A Grammar of the Hindustani Language, in the Oriental and Roman Character.* کے نام سے لکھی جو لندن سے 1855 میں شائع ہوئی۔ اس گرامر کا جدید ایڈیشن لندن ہی سے 1862 میں شائع ہوا۔ یہ گرامر انگریزی زبان میں لکھی گئی ہے اور اردو الفاظ "Persi-Arabic" (فارسی عربی) خط میں رومن Transliteration کے ساتھ دیے گئے ہیں۔

گرامر کے آخر میں 40 صفحات پر مشتمل اردو حروفِ تہجی کے اعتبار سے "Vocabulary" کے تحت اردو الفاظ (عربی فارسی خط میں) دیے گئے ہیں۔ پھر رومن خط میں ان کے Transliterations ہیں۔ اس کے بعد انگریزی میں ان کے معنی دیے گئے ہیں۔ اس بات کی بھی صراحت کی گئی ہے کہ یہ لفظ مذکر (.m) ہے یا مؤنث (.f)، نیز یہ لفظ عربی (a) ہے یا فارسی (p)۔ ''ا'' (الف) کے تحت جو الفاظ درج ہیں ان میں سے شروع کے تین الفاظ یہاں مثالاً پیش کیے جاتے ہیں:

اب *ab* now, presently; *ab tak*, till now; *ab-ka*, of now, of the present time.

آب *a ab*, m. water, lustre. p

ابتدا *ibtida, f. beginning. a*

ڈنکن فاربس کی اس گرامر کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ وہ اردو زبان سے بہ خوبی واقف تھا اور قواعد پر اس کی گرفت بہت مضبوط تھی۔

12- مونیئر ولیمز (Monier Williams)

مونیئر ولیمز (1819-1899) اگرچہ بمبئی (اب ممبئی) میں پیدا ہوا تھا، لیکن اس کی تعلیم و تربیت انگلستان میں ہوئی تھی۔ وہ یونیورسٹی کالج، اوکسفرڈ کا فارغ التحصیل تھا۔ اسے Sir Monier Monier-Williams کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ وہ سنسکرت کا عالم تھا اور اوکسفرڈ یونیورسٹی (انگلستان) میں بوڈن سنسکرت پروفیسر (Boden Professor of Sanskrit) کے عہدے پر فائز تھا۔ اس نے سنسکرت زبان کی قواعد لکھی اور انگریزی۔سنسکرت لغت بھی ترتیب دی۔ اسے ہندوازم اور بدھ ازم سے گہری دلچسپی تھی، چنانچہ ان موضوعات پر اس کی کئی تصانیف پائی جاتی ہیں۔ وہ اردو زبان سے بھی بہ خوبی واقف تھا۔ اس نے اردو کی عملی قواعد لکھی جس کا نام *A Practical Hindustani Grammar* رکھا۔ یہ لندن سے پہلی مرتبہ 1862 میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد اس کے کئی اور ایڈیشن نکلے۔ یہ گرامر انگریزی زبان میں لکھی گئی ہے اور اردو الفاظ رومن خط میں دیے گئے ہیں۔ ہر اردو لفظ کے ساتھ اس کے معنی بھی انگریزی میں دیے گئے ہیں، مثلاً "Verbs" (فعل) کے بیان میں درجِ ذیل اردو الفاظ ملتے ہیں:

main hun, 'I am'.

tu hai, 'thou art'.

wuh hai, 'he', 'she', or 'it is'.(8)

اس گرامر کے ابتدائی چند صفحات میں مونیئر نے جہاں اردو حروفِ تہجی، اعراب و علامات، حروفِ علت، تلفظ اور اضافت وغیرہ سے بحث کی ہے وہاں اردو کی تمام مثالیں اس نے رومن Transliteration کے ساتھ اردو رسم خط میں دی ہیں اور ان کے معنی انگریزی میں دیے ہیں۔ مثلاً ''تشدید'' کے بارے میں وہ لکھتا ہے:

"Tashdid (meaning 'a strengthening') placed

over a letter, doubles it, and divides the syllable distinctly ; as, shid-dat 'force'." شدّت (9)

-13 جان ڈاؤسن(John Dowson)

جان ڈاؤسن نے *A Grammar of the Urdu or Hindustani Language* کے نام سے اردو زبان کی گرامر لکھی جو لندن سے 1872ء میں شائع ہوئی۔ اس گرامر کا دوسرا اور تیسرا ایڈیشن بھی لندن ہی سے علی الترتیب 1887 اور 1908 میں شائع ہوا۔

-14 جان ٹی۔ پلیٹس(John T. Platts)

جان ٹی۔ پلیٹس (1830-1904) کا تعلق اوکسفرڈ یونیورسٹی سے تھا۔ اس نے لندن سے 1874 میں *A Grammar of the Hindustani or Urdu Language* شائع کی جو اردو کی ایک معیاری قواعد تسلیم کی گئی ہے۔ پلیٹس ایک بہترین قواعد نویس تھا۔ اس کی تعریف جارج اسمال(George Small) نے اپنی گرامر *A Grammar of the Urdu or Hindustani Language in its Romanized Character* (1895) کے دیباچے میں کی ہے اور اسے "the best Urdu grammarian" قرار دیا ہے اور اس کی گرامر کو "admirable and exhaustive grammar" کہا ہے، اور اسے اپنے لیے ایک "Model" (نمونہ) تصور کیا ہے۔(10)

-15 ایڈورڈ ہنری پامر(Edward Henry Palmer)

پامر نے کیپٹن ولیم پرائس(Cap. William Price) کی طرح اردو، فارسی اور عربی کی سہ لسانی گرامر *A Simplified Grammar of Hindustani, Persian and Arabic* کے نام سے لکھی جو لندن سے 1882 میں شائع ہوئی۔

-16 کیمیلو تگلیابو(Camillo Tagliabue)

تگلیابو نے اطالوی(Italian) بولنے والوں کو اردو سکھانے کے مقصد سے اطالوی زبان میں اردو گرامر لکھی جس کا نام اس نے *Grammatica della lingua Indostana o*

Urdu رکھا۔ یہ گرامر اٹلی کے مشہور اشاعتی ادارے لوشر (Loescher) سے 1892 میں شائع ہوئی۔

-17 اے.سیڈل(A. Seidel)

اے.سیڈل(1863-1916) نے جرمن زبان میں اردو گرامر لکھی جس کا نام ہے، Theoretisch - praktische grammatik der hundustani-sprache mit zahireichen uebungstucken in arabi scher schrift. یہ گرامر 1893 میں وین(Wien) سے شائع ہوئی۔Wien، ویانا (Vienna) کا جرمن نام ہے جو اِن دنوں آسٹریا کا دارالخلافہ ہے۔

-18 جارج اسمال(George Small)

جارج اسمال ایک انگریز مشنری تھا جس کی سرگرمیوں کا تعلق شمالی ہندوستان سے تھا۔ اس نے مشرقی زبانوں (Oriental Languages) کی تدریس کا کام بھی انجام دیا تھا۔ جارج اسمال کی اردو گرامر کا نام *A Grammar of the Urdu or Hindustani Language in its Romanized Character* ہے۔ یہ گرامر کلکتے سے 1895 میں شائع ہوئی۔ یہ انگریزی زبان میں لکھی گئی ہے، لیکن جیسا کہ اس کے نام سے بھی ظاہر ہے اس میں رومن(Roman) خط کا استعمال کیا گیا ہے۔ پوری گرامر میں اردو الفاظ، نیز اردو گردانیں وغیرہ سب رومن خط میں دی ہوئی ہیں۔ صرف پہلے باب میں جہاں جارج اسمال نے اردو حروفِ تہجی اور اعراب و علامات سے بحث کی ہے وہاں اردو رسمِ خط کا رومن Transliteration کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ یہ گرامر آٹھ ابواب پر مشتمل ہے اور صفحات کی کل تعداد 205 ہے۔ جارج اسمال کے ذہن میں یہ گرامر ترتیب دینے کا خیال اس وقت پیدا ہوا جب وہ Anglo-Urdu Medical Manual تیار کر رہا تھا۔ وہ مبتدیوں کو اردو قواعد کا ایسا مواد فراہم کرنا چاہتا تھا جسے وہ زبان کی تفہیم میں عملی طور پر استعمال کر سکیں، لیکن یہ کام اتنا بڑھ گیا کہ اسے اس کے گرامر والے حصے کو علاحدہ کتابی شکل دینی پڑی۔

متذکرہ گرامر کے آخر میں اسلامی (قمری) اور ہندی مہینوں کے نام اور اردو، فارسی اور

ہندی دنوں کے نام دیے ہوئے ہیں، لیکن یہ سب کچھ رومن خط میں ہے۔ جارج اسمال نے گرامر کے نام ہی میں اس بات کی صراحت کردی ہے کہ یہ گرامر "Romanized Character" میں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہندوستانی زبانوں بالخصوص اردو کوضبطِ تحریر میں لانے میں رومن خط کومقبول بنانا چاہتا تھا۔ اس امر کی جانب اشارہ اس گرامر کے دیباچے میں بھی پایا جاتا ہے۔

سطورِ بالا میں اردو کے جن یورپی قواعد نویسوں کا ذکر کیا گیا ہے، ان میں روسی قواعد نویس شامل نہیں ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اہلِ یورپ کی طرح روسیوں نے بھی اردو قواعد نویسی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے، اور نہ صرف روسی زبان میں، بلکہ اردو زبان میں بھی اردو قواعدیں لکھی ہیں۔ ایسے قواعد نویسوں میں بارانیکوف (Baranikof)، بیسکروونی (Beskrovny)، ڈیگارنیتسکی (Degarnetsky)، دیمش تش (Demshtis) اور سونیا چرنکووا (Sonia Chernikova) کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔

روسی اردو اسکالر سونیا چرنکووا اردو زبان میں بہت اچھی مہارت رکھتی ہیں۔ انھیں اردو تحریر وتقریر پر اہلِ زبان جیسی قدرت حاصل ہے۔ انھوں نے اردو قواعد پر اپنی کتاب 'اردو افعال' اردو زبان میں لکھی جو 1989 میں حکومتِ ہند کے سرکاری ادارے ترقی اردو بیورو (نئی دہلی) سے شائع ہوئی۔ (11) اس سے پہلے بھی ان کی ایک کتاب 'اردو کے صیغے' پروگریس اشاعت گھر، ماسکو سے 1969 میں شائع ہوچکی ہے۔ یہ کتاب بھی اردو ہی میں لکھی گئی ہے۔ سونیا چرنکووا کو اردو سے والہانہ لگاؤ ہے۔ وہ اپنی کتاب 'اردو افعال' کے دیباچے ''عرضِ مصنف'' میں لکھتی ہیں کہ ''مجھے اردو بہت عزیز ہے... یہ خوبصورت زبان نہ صرف زندہ رہے گی، بلکہ اس کا حسن وقت کے ساتھ ساتھ اور بھی نکھرے گا۔''

سونیا چرنکووا نے اپنی متذکرہ کتاب میں اردو افعال کا جس شرح وبسط کے ساتھ توضیحی و تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے اس کی کوئی اور مثال اردو میں نہیں پائی جاتی۔ متذکرہ کتاب چھے ابواب پر مشتمل ہے جن میں اردو 'فعل' کی ساختوں، صیغوں، زمانوں، نیز فعلی مرکبات کا توضیح و تجزیہ نہایت دقتِ نظر کے ساتھ سائنٹفک انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ آخر میں ''کتابیات'' کے تحت گیارہ صفحات پر مشتمل اردو اور انگریزی کی ان کتابوں کی ایک جامع فہرست دی گئی ہے جن سے

مصنفہ نے استفادہ کیا ہے۔[12] پوری کتاب 323 صفحات پر مشتمل ہے۔

متذکرہ کتاب سونیا چرنکووا کی برسوں کی تحقیق اور قواعد کے مسائل بالخصوص اردو افعال پر ان کے گہرے غور وفکر کا نتیجہ ہے۔[13] اس کتاب کے مطالعے سے نہ صرف ان کی اردو زبان پر مضبوط گرفت کا اندازہ ہوتا ہے، بلکہ ان کی لسانیاتی بصیرت اور مواد کے معروضی اور سائنسی تجزیے کا بھی اندازہ ہوتا ہے جس کے لیے وہ بجا طور پر دادو تحسین کی مستحق ہیں۔

جیسا کہ سطورِ بالا میں ذکر کیا جا چکا ہے، اردو قواعد نویسی کی روایت کا آغاز اہلِ یورپ کے ہاتھوں ہوا جنھوں نے مختلف یورپی زبانوں میں اردو قواعدیں لکھیں۔ یہ سلسلہ سترھویں صدی کے اواخر سے شروع ہوا اور کم و بیش بیسویں کے اوائل تک جاری رہا۔ دو ڈھائی سو سال کے اس عرصے میں اہلِ یورپ نے بے شمار اردو قواعدیں لکھیں جن سے اردو کے لسانیاتی ادب میں گراں قدر اضافہ ہوا۔ لیکن یہ قواعد نویس اہلِ زبان نہ تھے، یعنی ان کی مادری زبان اردو نہ تھی اور نہ یہ قواعدیں ان لوگوں کے لیے لکھی گئی تھیں جن کی مادری زبان اردو تھی۔

میر انشاء اللہ خاں انشاء (1817-1752) پہلے ہندوستانی اہلِ زبان ہیں جنھیں اردو قواعد نویسی کا خیال آیا، لیکن انھوں نے اردو قواعد (اپنی مادری زبان) اردو میں نہیں، بلکہ 'دریائے لطافت' (1807) کے نام سے فارسی زبان میں لکھی جو ان کے انتقال (1817) کے تینتیس سال بعد 1850 میں مرشد آباد سے شائع ہوئی۔

'دریائے لطافت' کا اردو میں ترجمہ پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی (1955-1866) نے کیا جو مولوی عبدالحق (1961-1869) کے مقدمے کے ساتھ 1935 میں انجمن ترقیِ اردو (اورنگ آباد) سے شائع ہوا۔ 'دریائے لطافت' کو اکیلے انشاء کی تصنیف قرار دینا غلط ہوگا۔ اس کی تالیف میں ان کے دوست مرزا محمد حسن قتیل بھی شریک رہے ہیں۔

انشاء اللہ خاں انشاء کے بعد سر سید احمد خاں (1898-1817) دوسرے ہندوستانی اردو گو ہیں جنھوں نے اردو قواعد نویسی میں دل چسپی لی اور 'قواعدِ صرف ونحوِ زبانِ اردو' کے نام سے 1840 میں ایک کتاب لکھی۔ یہ اردو میں لکھی ہوئی اردو زبان کی پہلی قواعد ہے جس کا مصنف اہلِ زبان ہے۔ جب یہ قواعد صورت پذیر ہوئی تو اس وقت سر سید کی عمر صرف تیئس برس کی تھی۔ یہ

ان کی اولین تصنیف ہے۔ عبدالغفار شکیل کی اطلاع کے مطابق ''اس کتاب کا صرف ایک مخطوطہ خود سر سید کے ہاتھوں کا لکھا ہوا مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ میں محفوظ و موجود ہے۔''(14) یہ قواعد ابتدائی نوعیت کی ہے اور اس کی زبان بھی سلاست اور روانی سے عاری ہے، نیز جملوں کی ثقالت اور نحوی ناپختگی بری طرح کھٹکتی ہے۔

سر سید احمد خاں کے بعد امام بخش صہبائی نے اردو قواعد موسوم بہ 'رسالہ قواعدِ صرف و نحوِ اردو' لکھی جو دہلی سے 1845 میں شائع ہوئی۔ اسی سال مولوی احمد علی دہلوی کی 'قواعدِ صرف و نحو' بھی دہلی سے شائع ہوئی۔ اس کے بعد سے اردو میں قواعد نویسی کا ایک سلسلہ شروع ہوگیا اور انیسویں صدی کے نصفِ دوم اور بیسویں صدی کے دوران میں درسی ضروریات کے تحت بے شمار اردو قواعدیں لکھی گئیں۔ گذشتہ ڈیڑھ سو سال کے عرصے میں اردو میں اردو زبان کی جو قواعدیں لکھی گئیں ان کی ایک تاریخ وار فہرست یہاں پیش کی جاتی ہے (جو نامکمل ہے):(15)

1- مرزا اشار علی بیگ، 'رسالہ قواعدِ اردو' (حیدرآباد [دکن]، 1860)۔
2- مولوی کریم الدین، 'تسہیل القواعد' (لاہور، 1865)۔
3- محمد حسین خاں، 'منتخب قواعدِ اردو' (مدراس، 1873)۔
4- راجا شیو پرساد، 'اردو صرف و نحو' (کانپور، 1875)۔
5- بالک رام، 'مختصر قواعدِ اردو' (امرتسر، 1875)۔
6- پیارے لال، 'قواعدِ اردو' (1879)۔
7- مولوی محمد احسن، 'قواعدِ اردو' (الٰہ آباد، 1882)۔
8- گوجرمل جالندھری، 'وکیل القواعد' (لاہور، 1890)۔
9- کابلی سنگھ، 'قواعدِ اردو' (راولپنڈی، 1891)۔
10- مولوی فیروزالدین ڈسکوی، 'اردو قواعدِ فیروزی' (سیال کوٹ 1892)۔
11- منشی کنھیا لال، 'مفید القواعد' (لاہور، 1893)۔
12- مکھن سنگھ، 'شمس القواعد' (ہوشیار پور، 1898)۔
13- پنڈت نوتن داس، 'مصباح القواعد' (ڈیرہ اسمٰعیل خاں 1898)

14- فتح محمد جالندھری، 'مصباح القواعد' (لاہور،1904)

15- محمد عبدالحی اعجاز، 'اشرف القواعد' (امرتسر،1912)۔

16- لچھمن داس، 'اردو گرامر جدید' (لاہور،1913)۔

17- مولوی عبدالحق، 'اردو قواعد' (لکھنؤ،1914)۔

18- سید تبارک حسن، 'خزینۃ القواعد' (دہلی،1917)۔

19- علی احمد خاں اسیر، 'قواعدِ اردو' (بدایوں، 1919)۔

20- عشرت لکھنوی، 'اصولِ اردو' (لکھنؤ،1920)۔

21- سید تفضّل حسین، 'قائد القواعد' (حیدرآباد[دکن]،1925)۔

22- جلال الدین حیدر، 'قواعدِ اردو' (الٰہ آباد،1928)۔

23- فتح الدین چوہدری، 'مرأۃ القواعد' (لاہور،1930)۔

24- مولوی عبدالحق، 'اردو صرف ونحو' (دہلی،1934)۔

25- سید قائم رضا نسیم، 'اردو قواعد' (لکھنؤ،1936)۔

26- جان محمد چوہان، 'جدید اردو قواعد وانشاء پردازی' (لکھنؤ، 1950)

27- مولوی امام الدین، 'تقویم القواعد اردو' (لاہور،1951)۔

28- خواجہ محمد صدیق، 'نئی اردو قواعد' (کراچی،1952)۔

29- سید قدرت نقوی، 'اساسِ اردو' (ملتان،1957)۔

30- ابواللیث صدیقی، 'اردو قواعد' (لاہور،1958)۔

31- تمنا عمادی مجیبی، 'افعالِ مرکبہ' (کراچی،1961)۔

32- سید صفدر امام، 'تنزیہہ القواعد' (لاہور1964)۔

33- سید اشفاق حسین رمزی، 'عملی قواعد وانشاء' (لاہور،1965)۔

34- ابوالحامد، 'ہماری نئی قواعدِ اردو' (کراچی،1969)۔

35- حبیب ضیاء، 'دکنی زبان کی قواعد' (کراچی،1969)۔

36- سونیا چرنکووا، 'اردو کے صیغے' (ماسکو، قبل از1970)

37- ابواللیث صدیقی، 'جامع القواعد' (لاہور، 1971)۔

38- غلام مصطفےٰ خاں، 'جامع القواعد' (لاہور، 1973)۔

39- محمد انصار اللہ، 'اردو صرف' (علی گڑھ، 1975)۔

40- محمد انصار اللہ، 'اردو نحو' (علی گڑھ، 1975)۔

41- سید وقار عظیم و دیگر، 'اُردو قواعد و انشا' (لاہور، 1977)۔

42- سید انور حسین آرزو، 'نظامِ اردو' (لکھنؤ، 1979)۔

43- عصمت جاوید، 'نئی اردو قواعد' (نئی دہلی، 1981)۔

44- شوکت سبزواری، 'اردو قواعد' (کراچی، 1982)۔

45- اقتدار حسین خاں، 'اردو صرف و نحو' (علی گڑھ، 1985)۔

46- سونیا چرنکووا، 'اردو افعال' (نئی دہلی، 1989)۔

47- شفیع احمد صدیقی، 'اردو زبان و قواعد' (نئی دہلی، 1991)۔

48- رشید حسن خاں، 'انشا اور تلفظ' (نئی دہلی، 1995)

اردو قواعد نویسی کا جائزہ تاریخی (Historical) کے علاوہ موضوعی (Thematic) اعتبار سے بھی لیا جا سکتا ہے۔ اس جائزے میں قواعد نویسی کے مقاصد، غرض و غایت اور طریقِ کار سے بحث کی جاتی ہے۔ قواعد کسی نہ کسی مقصد کے حصول کے لیے لکھی جاتی ہے۔ مقاصد کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ اسی طرح قواعد نویسی کے دوران کئی طریقے اختیار کیے جاتے ہیں۔ مقصد کا تعین طریقِ کار کے تعین میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ جب تک کہ مقصد واضح نہ ہو طریقِ کار کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔ قواعد نویسی کے لیے مواد (Corpus) کا ہونا بھی بہت ضروری ہے۔ کسی معیاری زبان کی قواعد کی ترتیب کے لیے اوسطاً تعلیم یافتہ اہلِ زبان (Native Speakers) ہی بہترین مواد فراہم کر سکتے ہیں۔ قواعد کی ترتیب میں تحریری مواد سے بھی کام لیا جا سکتا ہے۔ مواد کے بغیر کسی بھی طرح کی قواعد معرضِ وجود میں نہیں آ سکتی۔ اگر مقصد، طریقِ کار اور مواد کو پیشِ نظر رکھیں تو قواعد کی کئی قسمیں بیان کی جا سکتی ہیں، مثلاً روایتی قواعد، درسی قواعد، ذولسانی قواعد، ہدایتی قواعد، امتناعی قواعد، توضیحی قواعد، تاریخی قواعد، عملی قواعد، ساختی قواعد، منظوم قواعد، حوالہ جاتی قواعد،

معیاری قواعد، وغیرہ۔ ان میں سے اردو میں کئی طرح کی قواعدیں لکھی گئی ہیں، جن کا ذکر درجِ ذیل سطور میں کیا جاتا ہے:

-1 روایتی قواعد(Traditional Grammar)

اردو کی بیشتر قواعدیں روایتی طرز پر ڈھالی گئی ہیں۔ زبان کی تعلیم و تدریس کے لیے بالعموم روایتی قواعدوں ہی کا استعمال ہوتا رہا ہے۔ اسی لیے اسے درسی قواعد یا 'اسکول گرامر' (School Grammar) بھی کہا جاتا ہے۔ روایتی قواعد نویسی کی بنیاد لاطینی (Latin) اور یونانی(Greek) جیسی کلاسیکی زبانوں کے اصولوں پر رکھی گئی ہے۔ اس قواعد کی رو سے الفاظ کو آٹھ (اور اکثر نو) زمروں میں تقسیم کیا جاتا ہے جنھیں 'اجزائے کلام' (Parts of Speech) کہتے ہیں جو یہ ہیں: اسم(Noun)، ضمیر(Pronoun)، صفت(Adjective)، فعل (Verb)، متعلقِ فعل/تمیز((Adverb)، حرفِ جار(Preposition)، حرفِ ربط(Conjunction)، اور فجائیہ(Interjection)۔

روایتی قواعد درحقیقت ہدایتی (Prescriptive) قواعد ہے جو زبان کو بروئے عمل لانے کے اصول متعین کرتی ہے، یعنی اس بات کی صراحت کرتی ہے کہ لوگوں کو کیسے بولنا چاہیے (How people ought to speak)، نہ کہ لوگ کیسے بولتے ہیں (How people speak)۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ قواعد زبان کے صحیح یا غلط ہونے کا معیار قائم کرتی ہے۔ اس قواعد کا طریقِ کار یہ ہے کہ یہ پہلے معیاری زبان کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کرتی ہے پھر اس کے اصول وضع کرتی ہے، اس کے بعد ان اصولوں کی پابندی پر اصرار بھی کرتی ہے۔ زیادہ تر اساتذہ ہی روایتی قواعد کے ماہر سمجھے جاتے ہیں۔ اہلِ یورپ کی لکھی ہوئی بیشتر اردو قواعدوں کا انداز روایتی اور ہدایتی ہی رہا ہے۔ اردو میں مولوی عبدالحق (1869-1961) کی 'اردو قواعد'(1914) کو غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی جو کہ ایک روایتی قواعد ہے۔ اس میں انھوں نے مکتوبی زبان کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے اور تقریری زبان سے صرفِ نظر کیا ہے۔ اس کتاب کے اب تک متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔

بیسویں صدی کے آغاز سے لسانیاتِ جدید (Modern Linguistics) کا ارتقا

عمل میں آتا ہے اور اسی کے ساتھ تدریسِ زبان کے رویوں میں بھی نمایاں تبدیلی پیدا ہوتی ہے اور لسانیاتی تحقیقات و مطالعات کے زیرِ اثر مختلف قسم کی قواعدیں منظرِ عام پر آتی ہیں جس کے نتیجے میں روایتی قواعد کا چلن اسکولوں اور لسانی تربیتی مراکز میں بتدریج کم ہونے لگتا ہے۔ آج نت نئے انداز سے مادری و ثانوی، نیز غیر ملکی زبانیں سکھائی جارہی ہیں جس میں نہ صرف لسانیات سے خاطر خواہ مدد لی جارہی ہے بلکہ لسانی معمل (Language Laboratory) بھی تدریسِ زبان کے لیے ناگزیر بنتا جارہا ہے۔

-2 توضیحی قواعد (Descriptive Grammar)

توضیحی قواعد روایتی یا ہدایتی قواعد سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ یہ کسی زبان کو اچھا یا برا نہیں بتاتی اور نہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ کسی زبان کا کون سا لفظ، فقرہ یا جملہ صحیح ہے اور کون سا غلط۔ اسے اس بات پر بھی اصرار نہیں کہ لوگوں کو کیسے بولنا چاہیے (How people ought to speak)، جو جس طرح سے بھی بولتا یا زبان کا استعمال کرتا ہے، توضیحی قواعد اس کو اسی طرح معروضی (Objective) انداز میں بیان (Describe) کر دیتی ہے۔ اسی لیے بعض ماہرینِ لسانیات اسے 'بیانیہ قواعد' بھی کہتے ہیں، لیکن اردو کے لسانیاتی ادب میں 'توضیحی قواعد' کی اصطلاح زیادہ مروج رہی ہے۔ یہ قواعد لسانی اظہار کے صحیح یا غلط ہونے کا فیصلہ صادر نہیں کرتی۔ اس کی اسی خصوصیت کی بنا پر اسے غیر اقداری (Non-judgmental) قواعد بھی کہتے ہیں۔ توضیحی قواعد کے ماہر کو ماہرِ لسانیات (Linguist) کہا جاتا ہے۔

توضیحی قواعد کی ترتیب کا طریقِ کار یہ ہے کہ ماہرِ لسانیات سب سے پہلے متعلقہ زبان یا بولی کے بولنے والے (Native Speaker) سے رابطہ قائم کر کے اس سے اس کی زبان یا بولی کا نہایت صحت کے ساتھ مواد (Corpus) حاصل کرتا ہے جو نمائندہ الفاظ، فقروں اور جملوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ موجودہ دور میں لسانی مواد کو ریکارڈ کرنے کے لیے بالعموم ٹیپ ریکارڈ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ جب حسبِ ضرورت لسانی مواد جمع ہو جاتا ہے تو اس کا لسانیات کی مختلف سطحوں، مثلاً صوتی، صرفی، نحوی، وغیرہ پر سائنسی و معروضی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ اسی تجزیے کی بنیاد پر اس زبان یا بولی کے اصولوں اور قاعدوں کو ترتیب دیا جاتا ہے جس سے توضیحی قواعد معرضِ وجود میں آتی

ہے۔توضیحی قواعد ایک قسم کا 'بیانِ واقعہ' ہے جس میں صرف زبان کی ساخت (Structure) کی توضیح (Description) پر پوری توجہ صرف کی جاتی ہے اور اصول دریافت کیے جاتے ہیں۔

اردو میں سب سے پہلی توضیحی قواعد عصمت جاوید نے 'نئی اردو قواعد' (1981) کے نام سے لکھی۔ [16] اس میں اردو زبان کی توضیح لسانیات کی روشنی میں کی گئی ہے۔ اسی طرح کی ایک اور قواعد اقتدار حسین خاں کی 'اردو صرف ونحو' (1985) ہے۔ نصیر احمد خاں نے بھی 'اردو ساخت کے بنیادی عناصر' پر توضیحی نقطۂ نظر سے کام کیا اور کتاب شائع کی۔ [17] انگریزی میں دکنی اردو کی توضیحی قواعد خطیب سید مصطفیٰ نے لکھی جو A Descriptive Grammar of Dakkhini کے نام سے 2000 میں شائع ہوئی۔ [18] سونیا چرنکووا کی کتاب 'اردو افعال' (1969) بھی توضیحی قواعد کے زمرے میں آتی ہے۔

3- تبادلی قواعد (Transformational Grammar)

تبادلی قواعد امریکی ماہرِ لسانیات نوام چامسکی (Noam Chomsky) کی ایجاد ہے۔ اس کی ابتدا چامسکی کی شہرۂ آفاق کتاب *Syntactic Structures* کی 1957 میں اشاعت سے ہوتی ہے۔ تبادلی قواعد کا دوسرا نام 'تبادلی-تخلیقی قواعد' (Transformational - Generative Grammar) ہے۔ اس قواعد نے لسانیات کی دنیا میں ایک انقلابِ عظیم برپا کر دیا اور اس کی وجہ سے چامسکی کو محض 29 سال کی عمر میں غیر معمولی شہرت حاصل ہوئی۔

تبادلی قواعد کا ارتقا ساختی قواعد (Structural Grammar) کے ردِ عمل کے طور پر عمل میں آیا۔ ساختی قواعد میں، جس کی نمائندگی لیونارڈ بلوم فیلڈ (1887-1949) کرتا ہے، زبان کی ساخت یا ہیئت ہی کو سب کچھ سمجھا جاتا ہے اور 'معنیٰ' (Meaning) کو یکسر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے اگر دیکھیں تو ساختی قواعد ایک نوع کی 'بالا سطحی قواعد' (Surface Grammar) ہے جو زبان کی صرف بیرونی سطح سے سروکار رکھتی ہے۔ چامسکی کی تبادلی قواعد نہ صرف زبان کی بیرونی سطح یا ساخت (Surface Structure) سے تعلق رکھتی ہے، بلکہ اس کی اندرونی سطح یعنی معنی کی سطح (Deep Structure) کو بھی اپنے دائرہ بحث میں لاتی ہے۔ عصمت جاوید لکھتے ہیں کہ ''چوں کہ ساختی قواعد اپنا مطالعہ صرف بیرونی سطح تک محدود رکھتی ہے،

اس لیے وہ ساخت کے اعتبار سے مماثل لیکن معنی کے اعتبار سے مختلف جملوں کی توضیح سے قاصر رہتی ہے۔اس لیے تبادلی قواعد نویس زبان کی بالا سطحی قواعد کے ساتھ ساتھ اس کی تہہ نشین قواعد کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔"[19] مثال کے طور پر عصمت جاوید حسبِ ذیل دو جملے پیش کرتے ہیں:

1- احمد کی یاد نے ہمیں خوش کر دیا۔

2- احمد کی آمد نے ہمیں خوش کر دیا۔

عصمت جاوید جو ایک توضیحی قواعد نویس ہیں، کہتے ہیں کہ "ساخت کے اعتبار سے یہ جملے مماثل ہیں، لیکن یہ مماثلت صرف سطحی ہے، کیوں کہ پہلے جملے میں معنوی سطح پر 'یاد' کا کام احمد نہیں انجام دے رہا ہے، جب کہ دوسرے جملے میں 'آمد' کا کام احمد سے صادر ہوا ہے۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ تہ نشین قواعد کی رو سے یہ دونوں جملے مختلف ہیں اور مختلف باتوں کی ترجمانی کر رہے ہیں۔"[20]

تبادلی قواعد میں 'جملہ' بنیادی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔اگر بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو یہ قواعد ایک طرح سے جملہ سازی (Sentence Formation) کے فن سے عبارت ہے۔اس قواعد کی رو سے ہر جملے کی تعمیر میں 'پسِ پردہ' کوئی نہ کوئی اصول یا قاعدہ (Rule) ضرور کارفرما ہوتا ہے۔کسی زبان میں جملوں کی تعداد لامحدود (Infinite) ہوتی ہے، لیکن جن قاعدوں یا اصولوں کے تحت یہ جملے صورت پذیر ہوتے ہیں ان کی تعداد محدود (Finite) ہوتی ہے۔ یہ اصول یا قاعدے انسانی لاشعور کا حصہ ہوتے ہیں۔کسی زبان کا بولنے والا انھی اصولوں یا قاعدوں کو غیر شعوری طور پر بروئے عمل لا کر اپنی زبان کے لامحدود جملے تشکیل دے سکتا ہے۔تبادلی قواعد انسانی لا شعور میں چھپے ہوئے انھی قاعدوں (Rules) کی دریافت ہے۔

تبادلی قواعد کی رو سے کسی زبان میں دو طرح کے جملے پائے جاتے ہیں: بنیادی یا اصلی جملے (Kernal Sentences) اور اشتقاقی جملے (Derived Sentences)۔کسی زبان میں بنیادی جملوں کی تعداد محدود ہوتی ہے۔ یہ سادہ (Simple)، ایجابی (Affirmative)، اور بیانیہ (Declarative) جملے ہوتے ہیں۔طورِ معروف (Active Voice) سے تعلق رکھنے والے جملوں کا شمار بھی بنیادی جملوں ہی میں ہوتا ہے۔بنیادی جملوں کو تبادلی قاعدوں (Transformational Rules) کے ذریعے غیر بنیادی (Non-Kernal)

جملوں میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ کسی زبان کے استفہامیہ (Interrogative)، منفی (Negative)، مرکب و پیچیدہ (Compound and Complex)، نیز طورِ مجہول (Passive Voice) سے تعلق رکھنے والے جملے اشتقاقی یا غیر بنیادی جملے کہلاتے ہیں جن کی تعداد لامحدود ہوتی ہے۔ تبادلی قواعد کا کام یہ ہے کہ ان جملوں کی تعمیر کے پسِ پردہ جو اصول یا قاعدے کارفرما ہوتے ہیں ان کا پتا لگائے۔ اسی باعث یہ 'اصول اساس قواعد' (Rule-based Grammar) کہی جاتی ہے۔ اردو زبان میں تا حال کوئی تبادلی قواعد معرضِ وجود میں نہیں آئی، تاہم عصمت جاوید اور اقتدار حسین خاں کی متذکرہ کتابوں میں اس سے متعلق کچھ حوالے ضرور مل جاتے ہیں۔

چامسکی کی تبادلی قواعد کے دو اہم حصے ہیں: 1) ترکیبی ساخت قاعدے (Phrase Structure Rules = PS - Rules، اور 2) تبادلی قاعدے (Transformational Rules=T-Rules)۔ اول الذکر کو ترکیبی ساخت قاعدوں کی وجہ سے ترکیبی ساخت قواعد (Phrase Structure Grammar) بھی کہتے ہیں۔ اس قواعد کا جملے (Sentence) کی ساخت سے گہرا تعلق ہے۔ دنیا کی بیشتر زبانوں میں جملے بالعموم دو جزوی ہوتے ہیں۔ اردو میں بھی یہی صورتِ حال ہے۔ جملے کے پہلے جزو کو 'مبتدا' اور دوسرے جزو کو 'خبر' کہتے ہیں۔ جملہ (ج) انھی دونوں اجزا سے مل کر ترکیب پاتا ہے۔ ترکیبی ساخت قواعد (PS Grammar) ان دونوں اجزا کو علی الترتیب NP، یعنی Noun Phrase، اور VP، یعنی Verb Phrase کہتی ہے۔ اردو میں ہم اسے علی الترتیب اسمی ترکیب (اِس ت)، اور فعلی ترکیب (فع ت) کا نام دے سکتے ہیں۔ ترکیبی ساخت قواعد میں مخففات کا استعمال کیا جاتا ہے، چنانچہ یہ قواعد جملے کی ساخت کے حسبِ ذیل قاعدوں (Rules) کی یوں صراحت کرتی ہے:

$$S \rightarrow NP + VP$$

یعنی، ج ← اِس ت + فع ت

(تیر ← کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ہم ایک علامت کو دوسری علامت یا علامتوں میں بدل سکتے ہیں)۔

'احمد اسکول جاتا ہے'، کی جملہ سازی کے لیے حسبِ ذیل قاعدے (Rules) درکار ہوں گے:

ج ← اِس ت+فع ت

اِس ← اِس

فع ت ← فع+اِس ت

مذکورہ جملے میں جو الفاظ (Lexicon) آئے ہیں ان کی صراحت یوں کی جاسکتی ہے:

اِس = احمد، اسکول

فع = جاتا ہے

اس جملے کی ترکیبی ساخت خاکے یعنی، T)ree Diagram) کی شکل میں یوں ظاہر کیا جاسکتا ہے:

ج

اِس ت فع ت

اِس اِس ت فع

احمد اِس جاتا ہے

اسکول

اسی جملے کو اگر استفہامیہ (Intarrogative) جملے میں بدلنا چاہیں یا طورِ معروف (Active) کو طورِ مجہول (Passive) میں تبدیل کرنا چاہیں تو اس کے لیے تبادلی قاعدے (T-Rules) درکار ہوں گے۔

4- تاریخی قواعد (Historical Grammar)

جس طرح توضیحی قواعد گہرے طور پر توضیحی لسانیات (Descriptive Linguistics) سے علاقہ رکھتی ہے، اسی طرح تاریخی قواعد کا گہرا تعلق تاریخی لسانیات (Historical Linguistics) سے ہے۔ تاریخی لسانیات کسی زبان میں عہد بہ عہد رونما ہونے والی صوتی، صرفی اور نحوی تبدیلیوں سے سروکار رکھتی ہے۔ تاریخی قواعد بھی کسی زبان کے

قواعدی ڈھانچے میں امتدادِ زمانہ کے ساتھ تبدیلی کے عمل سے عبارت ہے۔ ہر زندہ زبان تبدیلی کے عمل سے گذرتی ہے۔ یہ تبدیلی زبان کی ہر سطح پر رونما ہوتی ہے۔ کسی زندہ زبان کی قواعد میں تاریخی تبدیلی ناگزیر ہے۔ تاریخی بنیادوں پر لکھی ہوئی قواعد کسی زبان کی صوتی سطح سے لے کر صرف ونحو تک پائی جانے والی تمام تبدیلیوں کو اپنے دائرہ بحث میں لاتی ہے اور ان تبدیلیوں کو بالعموم تین ادوار (Stages) میں تقسیم کرتی ہے، مثلاً اردو زبان کی تاریخی قواعد کے حسبِ ذیل تین مراحل قرار دیے جاسکتے ہیں: 1) قدیم اردو 2)، درمیانی اردو، اور 3) جدید اردو۔

تاریخی قواعد اپنا تمام تر مواد ماضی میں بولی جانے والی زبانوں سے اخذ کرتی ہے جو تحریری صورت میں پایا جاتا ہے۔ اسی لیے تاریخی قواعد میں پرانے زمانے کے کتبوں، قلمی نسخوں اور قدیم دستاویزات وتصانیف کی بے حد اہمیت ہے۔ تاریخی قواعد نویس کے لیے متعلقہ زبان کے رسمِ خط اور اس میں عہد بہ عہد رونما ہونے والی تبدیلیوں سے واقفیت بھی نہایت ضروری ہے جس کے بغیر وہ اس سلسلے میں کوئی بھی قدم نہیں اٹھا سکتا۔ تاریخی قواعد، توضیحی قواعد کی طرح کسی زبان کے قواعدی ڈھانچے کا یک زمانی (Synchronic) مطالعہ نہیں، بلکہ دوزمانی (Diachronic) مطالعہ ہے۔ کسی زبان کے یک زمانی یعنی توضیحی مطالعے میں اس کی سابقہ حالت سے بحث نہیں کی جاتی، جب کہ دوزمانی یا تاریخی مطالعے میں اس زبان کی سابقہ حالت کے حوالے ہی سے گفتگو کی جاتی ہے۔ اور عہد بہ عہد رونما ہونے والی لسانی تبدیلیوں کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے۔

اردو میں تاریخی قواعد نویسی کی روایت تقریباً ناپید ہے۔ دکنی اردو کے حوالے سے کچھ کام ضرور ہوا ہے، لیکن وہ منتشر حالت میں ہے۔ البتہ کچھ عرصہ قبل ہندی کے ایک اسکالر شری رام شرما نے ہندی زبان میں (دیوناگری رسمِ خط میں) دکنی اردو کے آغاز وارتقا پر 'دکھنی ہندی کا ادبھو اور وکاس' (1964) کے نام سے ایک کتاب لکھی تھی جس میں تاریخی اصولوں (Historical Principles) کو برتا گیا تھا، لیکن اردو رسم خط اور لسانیات سے واقف نہ ہونے کی وجہ سے وہ اس کام کو بہ خوبی انجام نہ دے سکے۔ شری رام شرما کی متذکرہ کتاب کا حیدرآباد (دکن) کے غلام رسول نے اردو میں ترجمہ کیا اور اس کا نام 'دکنی زبان کا آغاز وارتقا' رکھا، جب کہ اس کا نام دکنی اردو کا آغاز وارتقا ہونا چاہیے تھا۔ یہ کتاب 1967 میں حیدرآباد سے شائع ہوئی۔ (21)

راقم السطور نے اردو زبان کی پہلی تاریخی قواعد لکھی جو Urdu Grammar: History and Structure کے نام سے 1988 میں دہلی سے شائع ہوئی۔ اس میں امیر خسرو (1253-1325) سے لے کر میر تقی میر (1723-1810) تک تقریباً 600 سال کے دوران میں شمالی ہندوستان کی اردو کے قواعدی ڈھانچے میں جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں، ان کا مبسوط تاریخی جائزہ پیش کیا گیا ہے اور مواد کے لیے امیر خسرو کی شاعری کے علاوہ 'بکٹ کہانی' (محمد افضل افضل)، 'عاشور نامہ' (روشن علی)، 'کربل کتھا' (فضل علی فضلی)، 'قصۂ مہر افروز و دلبر' (عیسوی خاں بہادر)، 'نوطرزِ مرصع' (میر محمد حسین عطا خاں تحسین)، 'عجائب القصص' (شاہ عالم ثانی) جیسی قدیم تصانیف اور میر جعفر زٹلی، فائز دہلوی، کرم علی، شاہ مبارک آبرو، شاہ حاتم، شرف الدین مضمون، شاکر ناجی، مرزا مظہر جانجاناں، سودا، میر درد، میر حسن اور میر تقی میر کی شعری تخلیقات کو بنیاد بنایا گیا ہے اور مواد کے تجزیے میں تاریخی لسانیات کے اصولوں کو برتا گیا ہے۔ (22)

-5 تقابلی قواعد (Comparative Grammar)

تقابلی قواعد میں کسی ایک زبان کی قواعد کا دوسری زبان (یا زبانوں) کی قواعد سے مماثلت کی بنیاد پر تقابل (Comparison) کیا جاتا ہے، اور ان کے درمیان مشترک عناصر کا پتا لگایا جاتا ہے اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ ایک زبان کی قواعدی شکلیں دوسری زبان کی قواعد سے کسی حد تک ملتی جلتی ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ متعلقہ دونوں زبانوں کی مشترک قواعدی شکلوں کا ارتقا ایک ہی ماخذ سے ہوا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم اردو اور ہندی کا موازنہ کریں تو ہمیں ان کے مابین بیشتر قواعدی خصوصیات مشترک نظر آئیں گی۔ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ یہ دونوں ہم اصل (Congnate) زبانیں ہیں اور ان کا ماخذ ایک ہے، یعنی ان دونوں زبانوں کا ارتقا کھڑی بولی سے ہوا ہے اور کھڑی بولی کی پیدائش ہند آریائی (Indo-Aryan) ماخذ سے ہوئی ہے، لیکن اردو اور عربی میں یہ بات نہیں پائی جاتی کہ یہ دونوں زبانیں دو مختلف لسانی خاندانوں (Language Families) سے تعلق رکھتی ہیں۔ اردو ایک ہند آریائی زبان ہے اور عربی کا تعلق سامی (Semitic) خاندان سے ہے، اسی لیے ان دونوں زبانوں کے قواعدی ڈھانچوں میں زمین و آسمان کا فرق پایا جاتا ہے اور اسی وجہ سے یہ دونوں زبانیں غیر ہم اصل

(Non-cognate) زبانیں کہی جاتی ہیں۔

اردو قواعد نویسی کے تاریخی جائزے سے پتا چلتا ہے کہ تقابلی قواعد یں زیادہ تر درسی ضروریات کے پیشِ نظر لکھی گئی ہیں جن میں دو یا تین زبانوں کے درمیان مماثلتوں کے علاوہ اختلافات (Contrasts) کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ ایسی قواعدوں میں کیپٹن ولیم پرائس (Cap. William Price) کی لکھی ہوئی *A Grammar of the three Principal Languages, Hindoostanee, Persian and Arabic.* اور ایڈورڈ ہنری پامر (Edward Henry Palmer) کی *A Simplified Grammar of Hindustani, Persian and Arabic* کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

6- تخالفی قواعد (Contrastive Grammar)

تخالفی قواعد دو مختلف زبانوں کے قواعدی ڈھانچوں کے درمیان تضادات (Contrasts) یا تخالفی عناصر کا پتا لگانے کے لیے لکھی جاتی ہے۔ یہ قواعد ثانوی یا غیر ملکی زبان کی تدریس میں بے حد معاون ثابت ہوتی ہے۔ مادری زبان (جو مبتدی کی پہلی زبان ہوتی ہے) کا متعلقہ ثانوی زبان سے قواعد کی مختلف سطحوں (بہ شمولِ صوتی سطح) پر موازنہ کیا جاتا ہے اور ان کے درمیان پائے جانے والے تضادات و اختلافات کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ یہی تضادات یا تخالفی عناصر (Contrastive Elements) ثانوی زبان کی تحصیل میں مبتدی کے لیے مشکلات اور رکاوٹیں پیدا کرتے ہیں جن کی جانب استاد تدریسِ زبان کے دوران میں خصوصی توجہ دیتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر کسی شخص کی مادری زبان انگریزی ہے اور وہ اردو سیکھنا چاہتا ہے تو اردو اس کے لیے ثانوی (یا غیر ملکی) زبان ہوگی، چنانچہ اگر متذکرہ دونوں زبانوں کے صوتی نظام کا موازنہ کیا جائے تو پتا چلے گا کہ اردو میں بعض ایسی آوازیں پائی جاتی ہیں جو انگریزی صوتیات کا حصہ نہیں ہیں، مثلاً /خ/، /غ/ اور /ق/ کی آوازیں جو اردو صوتیات کا جزوِ لاینفک ہیں، لیکن انگریزی میں نہیں پائی جاتیں، لہٰذا ان آوازوں کو تخالفی عناصر کہا جائے گا۔ اردو زبان کی تدریس کے دوران استاد ان آوازوں کو سکھانے پر خصوصی توجہ دے گا کیوں کہ یہ آوازیں انگریزی بولنے والوں کی عادات کا حصہ نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ اردو کی بقیہ تمام آوازوں، مثلاً /ز/، /ژ/، /ش/، /ف/،

وغیرہ کی تحصیل انگریزی گو متبدیوں کے لیے نہایت آسان ہوگی کہ یہ آوازیں انگریزی زبان میں بھی پائی جاتی ہیں۔

اردو میں لکھی ہوئی کوئی تخالفی قواعد تا حال میری نظر سے نہیں گذری ہے، البتہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی (علی گڑھ) کے شعبۂ لسانیاتِ میں اس موضوع پر تحقیقی کام ضرور ہوا ہے، لیکن سارا مواد انگریزی میں ہے۔

-7 عملی قواعد (Practical Grammar)

عملی قواعد درسی ضروریات کے پیشِ نظر ترتیب دی جاتی ہے۔ یہ قواعد بنیادی طور پر مشقوں (Exercises) اور عملی کاموں پر مشتمل ہوتی ہے۔ عملی قواعد کو ترتیب دینے سے پہلے اس بات کا تعین ضروری ہوتا ہے کہ یہ قواعد کن طلبہ کے لیے ہوگی، نیز ان کی سابقہ معلومات، استعداد اور معیار کیا ہے۔ اسی لحاظ سے قواعدی ساختوں (Grammatical Structures) اور شکلوں (Forms) کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ عملی قواعد میں دی ہوئی تمام مشقیں درجہ بند (Graded) ہوتی ہیں، یعنی پہلے آسان مشقیں دی جاتی ہیں، پھر مشکل اور پھر زیادہ مشکل۔ عملی قواعد میں دی ہوئی تمام مشقوں کے جوابات بھی کتاب کے آخر میں دیے جاسکتے ہیں، جس سے طلبہ ان مشقوں کو استاد کی مدد کے بغیر بھی حل کر سکتے ہیں۔

عملی قواعد چوں کہ طلبہ کے لیے ترتیب دی جاتی ہے اس لیے اس میں جو مواد استعمال کیا جاتا ہے وہ معیاری زبان ہی سے اخذ کیا جاتا ہے اور زبان کی صحت کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اصطلاحیں بالعموم روایتی قواعد سے لی جاتی ہیں۔ عملی قواعد کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے: حصۂ صرف اور حصۂ نحو۔ حصۂ صرف میں مفرد الفاظ اور صرفی اصولوں سے بحث کی جاتی ہے، اور اسم اور اس کی حالت نیز جنس اور تعداد سے متعلق مشقیں بنائی جاتی ہیں اور عملی کام دیے جاتے ہیں، علاوہ ازیں حصۂ صرف میں ضمیر، صفت، تمیز، فعل اور اس کی قسموں، نیز حروف (Particles) وغیرہ سے بھی بحث کی جاتی ہے اور مشقیں تشکیل دی جاتی ہیں۔ حصۂ نحو میں اسم، ضمیر، صفت، تمیز، فعل اور حروف وغیرہ کے جملوں میں استعمال سے متعلق مشقیں بنائی جاتی ہیں اور عملی کام ترتیب دیے جاتے ہیں۔

اردو میں عملی قواعد کی مثالیں بہت کم پائی جاتی ہیں، تاہم اہلِ یورپ نے جو اردو قواعدیں لکھی ہیں ان میں سے بعض عملی قواعد کے زمرے میں آتی ہیں، مثلاً جیمز رابرٹ بیلن ٹائن (James Robert Ballantyne) نے 1838 میں لندن سے جو اردو قواعد شائع کی تھی اس کا ایک حصہ قواعدی مشقوں کے لیے مختص کیا گیا تھا۔ بیلن ٹائن کی اس قواعد کا نام ہے، *A Grammar of the Hindustani Language: Followed by a series of Grammatical Exercises*, etc. ایک اور مستشرق سَر مونیئر ولیمز (Sir Monier Williams) نے بھی اردو کی عملی قواعد لکھی جو *A Practical Hindustani Grammar* کے نام سے 1862 میں لندن سے شائع ہوئی۔ سید اشفاق حسین رمزی نے اردو میں 'عملی قواعد وانشا' لکھی جو 1965 میں لاہور سے شائع ہوئی۔

-8 تدریسی قواعد (Pedagogical Grammar)

تدریسی قواعد سے مراد وہ طریقِ کار ہے جو غیر مادری یا ثانوی زبان کی تدریس کے سلسلے میں اختیار کیا جاتا ہے۔ یہ قواعد مبتدی کو ثانوی زبان کو بہ روئے عمل لانے کا گُر سکھاتی ہے۔ اس کا مقصد ثانوی یا غیر ملکی زبان کی تدریس میں معاونت کرنا ہے۔ یہ قواعد صرف ان لوگوں کے لیے مرتب کی جاتی ہے جو کسی زبان کو غیر مادری، ثانوی یا غیر ملکی یعنی اضافی (Additional) زبان کی حیثیت سے سیکھنا چاہتے ہیں۔ اس میں وہی قواعدی شکلیں (Grammatical Forms) اور قواعدی نمونے (Patterns) سکھائے جاتے ہیں جن کی افادیت ہوتی ہے اور جن کی تحصیل بھی آسان ہوتی ہے۔ واضح رہے کہ قواعد کی بہت سی باریکیوں اور موشگافیوں کا علم اہلِ زبان (Native Speakers) کو وجدانی طور پر (Intituively) حاصل ہوتا ہے، لیکن غیر اہلِ زبان (Non-native Speakers) کو ان باریکیوں کو سمجھنے میں خاصی دشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تدریسی قواعد ایسے مسائل کا حل پیش کرتی ہے اور ایسا قواعدی مواد (Grammatical Content) تیار کرتی جو مبتدیوں کے لیے عام فہم ہوتا ہے۔ تدریسی قواعد کی غرض وغایت میں یہ چیز بنیادی اہمیت کی حامل ہے کہ ثانوی زبان کا سیکھنے والا اس زبان کو بولنے میں روانی پیدا کرے اور اس کی درستی اور صحت کا خیال رکھے۔

تدریسی قواعد ایک لحاظ سے ہدایتی (Prescriptive) اور توضیحی (Descriptive) قواعد کے درمیان کی کڑی ہے۔ ہدایتی قواعد زبان کے صحیح استعمال کے جامع اصول وضع کرتی ہے اور اس کی پابندی پر اصرار بھی کرتی ہے۔ اس کے علی الرغم توضیحی قواعد صرف اس بات سے سروکار رکھتی ہے کہ لوگ کیسے بولتے ہیں (How people speak) اس کا اس بات سے کوئی تعلق نہیں کہ لوگوں کو کیسے بولنا چاہیے (How people ought to speak) زبان کی صحت کا معیار قائم کرنا توضیحی قواعد کا مقصد نہیں۔ تدریسی قواعد ہدایتی اور توضیحی دونوں رویوں سے کچھ نہ کچھ لینا ضروری سمجھتی ہے۔ چوں کہ ثانوی زبان سیکھنے والوں کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ زبان کا صحیح استعمال کریں، لہٰذا ہدایتی قواعد کے وضع کردہ اصولوں کی پابندی ان پر لازم آتی ہے۔ دوسری جانب توضیحی قواعد کی روشنی میں انھیں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اہلِ زبان کیسے بولتے ہیں اور معیاری زبان (اوسطاً تعلیم یافتہ طبقے کی مادری زبان) کس نہج پر کام کرتی ہے۔ ہر چند کہ ثانوی زبان کا سیکھنے والا اس زبان میں اہلِ زبان جیسی مہارت حاصل نہیں کرسکتا، تاہم اس کا نشانہ (Target) اہلِ زبان ہی کی زبان ہونا چاہیے۔

تدریسی قواعد اس طرح مرتب کی جاتی ہے کہ اس میں ثانوی یا غیر ملکی زبان کی تدریس سے متعلق وافر قواعدی مواد شامل کیا جاتا ہے۔ مثالیں اور مختصر قواعدی بحثیں (Discussions) بہ کثرت دی جاتی ہیں اور مشقوں (Practice Exercises) سے بھی بھرپور کام لیا جاتا ہے جو ایک نئی زبان سیکھنے کے لیے ضروری ہے۔ تدریسی قواعد حوالہ جاتی قواعد (Reference Grammar) کی طرح قواعد کا صرف بیان نہیں جس میں لسانیاتی معلومات و اصطلاحات کی بھرمار ہوتی ہے۔ تدریسی قواعد متعلقہ ثانوی زبان کی قواعد کی نظری معلومات (Theoretical Knowledge) بہم نہیں پہنچاتی، بلکہ قواعدی بصیرت (Grammatical Insight) دیتی ہے جو ثانوی زبان کی تحصیل کے لیے ناگزیر ہے۔

ہر چند کہ اہلِ یورپ کی لکھی ہوئی اردو قواعدیں روایتی اور ہدایتی انداز کی ہیں، تاہم ان میں سے بعض قواعدیں تدریسی قواعد کے زمرے میں رکھی جاسکتی ہیں۔ ثانوی زبان کی حیثیت سے اردو سکھانے کے لیے جو کتابیں تیار کی جاتی ہیں ان میں اردو رسمِ خط کی تدریس پر بھی روز دیا

جاتا ہے۔سنٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انڈین لینگویجز (CIIL)،اورنیشنل کونسل فارایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ (NCERT)اوربعض دوسرے سرکاری وغیرسرکاری اداروں اورانجمنوں نے غیر اردوداں کواردوسکھانے کے لیے جودرسی کتابیں (Textbooks) تیارکی ہیں ان میں تدریسی قواعدکی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔

9- حوالہ جاتی قواعد(Reference Grammar)

حوالہ جاتی قواعدکسی زبان کو مادری زبان کے طور پر بولنے والوں کے لیے مرتب کی جاتی ہے۔اس کا بنیادی مقصد یہ ہوتا ہے کہ مادری زبان کے بولنے والے اگراپنی زبان کی صرف ونحو یا قواعد کے بارے میں مزید معلومات حاصل کرنا چاہیں تو وہ اس قواعد کے مطالعے سے حاصل کرسکتے ہیں۔اس میں زبان کی صحت اورالفاظ کے محلِ استعمال سے واقفیت پر خاصا زور دیا جاتا ہے،اورزبان وبیان کے مسائل اورقواعدی بحثوں یعنی جملے کے اجزااورساخت وغیرہ پروضاحت کے ساتھ مع مثالوں کے روشنی ڈالی جاتی ہے۔اردو کے حوالے سے رشید حسن خاں کی کتاب 'زبان اورقواعد' (1976) کسی حدتک حوالہ جاتی قواعدکہی جاسکتی ہے۔اس میں الفاظ کے درست اور برمحل استعمال پرمواد زیادہ ہے (23)۔ان کی ایک دوسری مختصرسی کتاب 'انشااورتلفظ' (1995) ہے (24)۔ یہ حوالہ جاتی قواعداس لیے کہی جاسکتی ہے کہ اس میں جملہ سازی کے مسائل سے مع مثالوں کے بحث کی گئی ہےاورعبارت کی خوبیوں اورخامیوں کی جانب اردو بولنے والوں کی توجہ مبذول کرائی گئی ہے۔علاوہ ازیں آ سی ضیائی کی تصنیف 'درست اردو' (1993) (25) کوبھی حوالہ جاتی قواعدکا درجہ دیا جاسکتا ہے کہ اس میں بھی زبان کی صحت ودرستی سے متعلق خاصا مواد یک جاکردیا گیاہے۔

اردوقواعدنویسی کے اس مفصل تاریخی وموضوعی جائزے سے پتا چلتا ہے کہ اردوقواعد نویسی کی روایت برِصغیرہندوپاک کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں نہ صرف قدیم ہے، بلکہ جامع بھی ہے۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ اردوقواعدنویسی کی روایت کوقائم کرنے اوراسے توسیع دینے میں اہلِ یورپ نے نہایت اہم اورنمایاں کرداراداکیا ہے۔اس ضمن میں ان کی خدمات کوکبھی فراموش نہیں کیاجاسکتا۔

حواشی

1- دیکھیے جین فلپ ووگل (Jean Philippe Vogel) کا مضمون "Joan Josua Ketelaar of Elbing, author of the first Hindustani Grammar" مطبوعہ 'بلیٹن آف دی اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز' (BSOS)، جلد 8، شمارہ 2/3 (Indian and Iranian Studies, Presented to Sir George Grierson)، ص 817-822، بابت 1936۔

2- تیج کرشن بھاٹیا (Tej K. Bhatia)، *A History of the Hindi Grammatical Tradition: Hindi-Hindustani Grammar, Grammarians, History and Problems* (لائیڈن: ای. جے. برِل، 1987)۔

3- دیکھیے گوپی چند نارنگ کا مضمون ''اورنگ زیب کے زمانے کی اردو نثر اور 'ہندستانی' یعنی اردو زبان کی پہلی گرامر''، مطبوعہ شش ماہی 'مخزن' (لاہور)، شمارۂ مسلسل 22، جلد 11، شمارہ 2، بابت 2011، ص 37-25۔

4- بہ حوالہ ابوسلمان شاہجہان پوری (مرتب)، 'کتابیاتِ قواعدِ اردو' (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، 1985)، ص 7۔

5- جان گل کرسٹ کی اس قواعد کے سرورق کے درمیانی حصے میں مصنف کے نام کے نیچے مرزا محمد رفیع سودا کے حسبِ ذیل دو اشعار رومن اور اردو رسمِ خط میں درج ہیں:

اب سامنے میرے جو کوئی پیرو جواں ہے
دعویٰ نہ کرے یہ کہ مرے منہ میں زباں ہے
میں حضرتِ سودا کو سنا بولتے یارو

اللہ ہی اللہ کہ کیا نظم و بیاں ہے

6- جان شیکسپیئر(John Shakespear)، *A Grammar of the Hindustani Language* تیسرا ایڈیشن (لندن، 1826)، ص19۔

7- ایضاً، ص2-1۔

8- سر مونیئر مونیئر-ولیمز(Sir Monier Monier-Williams)، *A Practical Hindustani Grammar : containing the accidence in Roman type,....* (لندن: لانگ مین، 1862)، ص36۔

9- ایضاً، ص12۔

10- جارج اسمال (George Small)، *A Grammar of the Urdu or Hindustani Language in its Romanized Character.* (کلکتہ: تھیکر، اسپنک اینڈ کمپنی، 1895)، ''Preface''، ص VIII۔

11- سونیا چرنکووا، 'اردو افعال' (نئی دہلی: ترقیِ اردو بیورو، 1989)۔

12- سونیا چرنکووا (روسی اسکالر) نے اپنی کتاب 'اردو افعال' (1989) میں ''کتابیات'' کے تحت انگریزی کتابوں کی جو فہرست دی ہے اس میں راقم السطور کی اردو قواعد پر کتاب *Urdu Grammar : History and Structure* (نئی دہلی: باہری پبلی کیشنز، 1988) بھی شامل ہے۔

13- سونیا چرنکووا نے 1989 میں ہندوستان میں اپنے قیام کے دوران میں راقم السطور سے اردو قواعد کی بہت سی باریکیوں پر تبادلۂ خیال کیا۔

14- عبدالغفار شکیل، ''سرسید کی اولین اور غیر مطبوعہ تصنیف (ایک تعارف)''، مشمولہ 'لسانی و تحقیقی مطالعے' از عبدالغفار شکیل (علی گڑھ: شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 1975)۔

15- اس فہرست سازی میں ابوسلمان شاہجہان پوری کی مرتبہ کتاب 'کتابیاتِ قواعدِ اردو'

(اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، 1985) سے استفادہ کیا گیا ہے۔
16- عصمت جاوید، 'نئی اردو قواعد' (نئی دہلی: ترقیِ اردو بیورو، 1981)۔
17- اقتدار حسین خاں، 'اردو صرف و نحو' (نئی دہلی: ترقیِ اردو بیورو، 1985)۔
18- خطیب ایس. مصطفیٰ، *A Descriptive Grammar of Dakkhini* (نئی دہلی: منشی رام منوہر لال پبلشرز پرائیویٹ لمیٹیڈ، 2000)۔
19- عصمت جاوید، محولہٗ بالا کتاب، ص 17۔
20- ایضاً، ص 17۔
21- غلام رسول، 'دکنی زبان کا آغاز اور ارتقا'، ترجمہ (حیدر آباد: آندھرا پردیش ساہتیہ اکیڈمی، 1967)۔
22- مرزا خلیل احمد بیگ، *Urdu Grammar: History and Structure* (نئی دہلی: باہری پبلی کیشنز، 1988)۔
23- رشید حسن خاں، 'زبان اور قواعد' (نئی دہلی: ترقیِ اردو بیورو، 1976)، دوسرا ایڈیشن (1983)۔
24- رشید حسن خاں، 'انشا اور تلفظ' (نئی دہلی: مکتبہ پیامِ تعلیم، جامعہ نگر، 1995)۔
25- آ سی ضیائی، 'درست اردو' (دہلی: مرکزی مکتبۂ اسلامی، 1993)۔

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے سبکدوش ہو چکے ہیں۔

محمد علی آثر

دکنی شاعری میں قرآنی تلمیحات

قرآن مجید دنیا کی واحد کتاب ہے جس نے نوعِ انسانی کے عقائد واخلاق، تہذیب و تمدن، سیاست ومعیشت، قانون وعدالت غرض ہر شعبۂ حیات پر اتنی وسعت، اتنی گہرائی اور اتنی ہمہ گیری کے ساتھ اثر ڈالا ہے کہ دنیا میں اس کی نظیر نہیں ملتی۔ مختلف اقوام وملل کے ساتھ ساتھ قرآن کریم نے دنیا کی جن زبانوں کو متاثر کیا ان میں فارسی اور ترکی کے علاوہ اُردو زبان بھی شامل ہے۔ اُردو ادب میں فارسی کے توسط سے عربی کے بہ کثرت الفاظ شامل ہوتے رہے۔ یہ الفاظ اپنے ساتھ اپنا سماجی سیاق بھی لیتے آئے۔ قرآنی حکایات، قرآنی تمثیلات، قرآنی قصص اور قرآنی اصطلاحات کا ایک بڑا حصہ فارسی زبان اور شعر وادب کا جز ولاینفک تھا۔ اُردو نے جب لسانی اور تہذیبی سطح پر فارسی سے خوشہ چینی کی تو اس نے نہایت فراخ دلی اور وسیع النظری کے ساتھ قرآنی الفاظ اور قرآنی تصورات کے ورثے کو بھی اپنایا۔ اُردو زبان کی قرآن مجید سے اثر پذیری کے ضمن میں اُن تاریخی ولسانیاتی عوامل سے قطع نظر اس حقیقت کو بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ اُردو بولنے والوں کا ایک بڑا طبقہ قرآن مجید سے ایمانی وابستگی کا حامل رہا ہے۔

قرآن کریم سے اخذ واستفادے کی وجہ سے قرآنی اصطلاحات، قرآنی تصورات اور قرآن کے دیگر بکثرت حوالے اس طبقے کے شاعروں، ادیبوں اور فنکاروں کے ذہن وشعور اور فکر و وجدان کا حصہ بن گئے۔ جن کا اظہار لاشعوری طور پر اُن کے فکر وفن میں بھی ہونے لگا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اُردو کے قدیم اور ابتدائی نمونوں سے بھی قرآنی آثار وتجلیّات کے روشن اِرتسامات کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ قرآن مجید میں پچھلی اُمتوں اور انبیاءِ سابق کے متعدد واقعات بکثرت مذکور ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ آنحضرت محمد مُصطفیٰ صلّی اللہ علیہ وسلم کی حیات طیبہ اور اسلامی تاریخ

کے اہم واقعات بھی قرآن مجید میں موجود ومحفوظ ہیں۔اُردو شعراء واُدباء نے ان سب حوالوں کو تلمیحات کے طور پر استعمال کیا اور ان کے ذریعے اپنی تخلیقات میں معنوی تہہ داری اور اثر انگیزی پیدا کرنے کی کوشش کی۔

پیش نظر مضمون میں اردو کے دکنی دور کی زمانی تخصیص کے ساتھ قدیم شاعری میں قرآنی تلمیحات کی تشخیص اور تحسین سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ تلمیح کے معنیٰ ومفہوم کے تعلق سے مختلف علماء اور ناقدین ادب کے تاثرات کا جائزہ لیا جائے۔

تلمیح کے لغوی معنی لحہ بھر کے لئے توجہ کرنے کے ہیں۔کتب بلاغت میں تلمیح کا مطلب کسی مشہور تاریخی واقعے، قصے یا قول ومضمون یا علمی اصطلاح کی طرف اشارہ کرنا بتایا گیا ہے، جس کے جانے بغیر شعر یا جملے کا سمجھنا محال ہے۔جس طرح کھانے میں نمک کی مقدار بہت کم ہوتی ہے لیکن کھانے کے ذائقے کا دارومدار نمک ہی پر ہوتا ہے۔اسی طرح نظم ونثر میں تلمیح کے استعمال سے چند لفظوں میں واقعات اور معنی کی وسیع دنیا آباد ہوجاتی ہے۔تلمیح لغوی معنی سے الگ اپنے پس منظر میں طویل قصہ یا واقعہ رکھتی ہے۔جب تک کسی کو اس قصے یا واقعے کا علم نہ ہو وہ خود الفاظ سے لطف اندوز ہوسکتا ہے اور نہ ان کے معنی سمجھ سکتا ہے۔

اردو زبان کے دکنی دور میں چھوٹے چھوٹے سادہ خیالات اور معمولی چیزوں کی توضیح کے لیے طول طویل الفاظ اور جملے بنائے گئے تھے۔رفتہ رفتہ جب اس زبان نے ارتقائی منزلیں طے کیں تو لمبے لمبے واقعات، قصوں اور حالات کی جانب مخصوص الفاظ کے ذریعے اشارے کیے جانے لگے۔وہ الفاظ یا اشارے زبان پر آئیں تو آنکھوں کے سامنے ان کی تصویر پھر جاتی ہے۔ مثال کے طور پر آتشِ نمرود، جلوۂ طور، گلزار خلیل، دیدۂ یعقوب، ید بیضا، عصائے موسیٰ، من وسلویٰ، حُسنِ یوسف، عزیزِ مصر وغیرہ۔ان کے علاوہ دکنی اردو میں ایک کثیر تعداد ایسی تلمیحات کی بھی موجود ہے جن کے پیچھے طویل قصے اور مکمل کہانیاں سمائی ہوئی ہیں جن کی اک اور مختصر ترین فہرست اس طرح بن سکتی ہے۔

آدم وخلد، موسیٰ وخضر، ضربِ کلیم، گلزار خلیل، گلستانِ ابراہیم، دمِ عیسیٰ، دامنِ مریم، ابنِ مریم، صبرِ ایوب، گریۂ یعقوب، لن ترانی، بانگِ صور، اژدرِ موسیٰ، اصحابِ فیل، اصحاب کہف، اعجازِ

مسیح، باغِ ارم، باغِ شدّاد، بانگِ اسرافیل، تختِ بلقیس، مرغِ سلیمان، پیامِ جبریل، حوضِ کوثر، شرابِ طہور، کوثر و تسنیم، خوابِ زلیخا، سفینۂ نوح، دیدارِ یتیم، روزِ محشر، سدرۃ المنتہیٰ، طائرِ قدسی، طورِ سینا، فرعون و موسیٰ، قومِ ثمود، قومِ عاد، فتحِ مکہ، غارِ حرا، فتحِ مبین، کلیم اُللہ، کوہِ فاران، لحنِ داؤدی، ماہِ کنعاں، الم نشرح، قم باذنِ اللہ، کن فیکون وغیرہ وغیرہ۔ مذکورہ تمام تلمیحات قرآن کریم سے ماخوذ ہیں۔ مزید برآں بعض ایسی تلمیحات بھی دکنی شاعری کا جزو لاینفک ہیں جنہیں منفی تلمیحات کہا جا سکتا ہے لیکن ان کا تعلق اسلامی عقائد، قرآنی قصص، دینی تلمیحات اور اس کی تاریخی یا جغرافیائی خصوصیات سے ہے۔ مثبت تلمیحات میں جہاں آدم اور ابراہیم کے نام پیش کیے جا سکتے ہیں تو وہیں دوسری طرف ابلیس، پیرِ نوح، آذر، برادرانِ یوسف، فرعون، ہارون اور شدّاد منفی تلمیحات میں قابل ذکر ہیں۔

دکنی شاعری میں بکثرت قرآنی تلمیحات کا استعمال ہوا ہے۔ اس مضمون میں ان سب کا احاطہ کرنا ممکن نہیں۔ یہاں چند منتخب تلمیحات کو حروفِ تہجی کے لحاظ سے پیش کیا جا رہا ہے۔

حضرت آدمؑ:

جو آدم کی پیشانی میں نہانی
ملک اس نور کی دیکھے نشان — احمد گجراتی

اگر ہوتا نہ تو آدم نہ ہوتا
نہ آدم بلکہ یو عالم نہ ہوتا — ابنِ نشاطی

ہوا آدم پنج احمد کی خاطر
پیالہ جیوں کے آیا مد کی خاطر — ابنِ نشاطی

اہے معلوم سب کو یوں بشارت
کہ توں معانی ہے آدم سو عبارت — ابنِ نشاطی

آدم کو ایک جو کے بدل جنت سے کیوں باہر کیا
ڈرتا ہوں تو اغیار ہے پھر کیا کرے گا دیکھنا — معظم بیجاپوری

آذر:

براہیم کا قصہ **نپنچیا** ہے جگ میں
نکو لیاؤ بھی کوئی کہانی آذر   محمد قلی قطب شاہ

حضرت ابراہیمؑ:

خوارج کی اگن قہر کے پانی سوں بوجھا گا
براہیم نمن مجھ کو سکھ آرام دِوے گا   محمد قلی قطب شاہ

نمرود نے مجھ نفس کے ڈالا تھا نارِ حرص میں
مثلِ خلیل اللہ مجھے وہ جنت الماوا کیا   محمد قلی قطب شاہ

براھیم کو بخشیا کرم کر تمام
اسماعیل اسحاق سے نیک نام   صنعتی

جو اُس کے پاس کی امرت پون تھے
پھُلا بند پائے براہیم اگن تھے   احمد گجراتی

ابلیس:

ابلیس اپے ہوا وہ گمرہ اپس کوں کر کے
آمد اپچ ہو کر آپس کو رہبر آیا   قرلی ویلوری

ارے ابلیس ات رحمت منگ اپنے حق تعالیٰ کن
اگر او دوست ہے غاضب تو مغضوبی سو میری ہے   بحری

ادریسؑ:

تو ادریس کی کر دعا مستجاب   صنعتی
بجز حشر جنت دیا اُس شتاب

اسماعیلؑ:

تو براھیم کا فرزند تجھے، تج دوستان سو مِل
جو اسماعیل کوں حق پیار سوں طاعت نگھواں ہے   محمد قلی قطب شاہ

مرتبہ خلعت پناہی کا وہ پاوے گا جو کوئی
مثل اسماعیل اول جیو کی قربانی کرے — ولی

اسود (حجر):

نیلم نیلک ترا تل حجرالا سود
ترا مُک کعبہ ہے ایمان انفاذ — محمد قلی قطب شاہ

الیاس ؑ:

توں کر خضر و الیاس کوں یک مدد
دیا ان کو بخشش حیاتِ ابد — صنعتی

ایوب ؑ:

دوری دیکھو سو تماری وہمن صبر دیکھو
خندۂ ناز دیکھو گریۂ ایوب دیکھو — بحری

ایوب کو دے کر جفا صابر کیا تھا بیشتر
جبّار اور ستّار ہے پھر کیا کرے گا دیکھنا — معظم

ہوا جب مرض سخت ایوب کوں
شِفا دے کیا پل میں اس خوب توں — صنعتی

بھولے گا مرض اپنا ایوب اے عزیزاں
شک نئیں اگر سنے مج آزار کی کہانی — فدوی

ترے فراق میں اے نور دیدۂ یعقوب
کیا ہے دل کی ذلیخا نے صبر جیوں ایوب — قربی

او جو کچ امتحاں کرنا اچھے گا تو کرا اے رہزن
کہ میں صابر ہوں اپنی جا او ایوبی سو میری ہے — بحری

بلقیس:

گا ہے سلیماں ہو اپے گا ہے دیکھو بلقیس ہو
کیا کیا مکر ظاہر کروں مکار اور عیار — معظم

حوضِ کوثر:

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو خال
حوضِ کوثر پہ جیوں کھڑا ہے بلال　　　ولی

حوضِ کوثر سیں پیاس بجھتی ہیں
اُس لبِ آب دار کی سوگند　　　سراج

لاگیا ہے لذت جب تھے تج لب کا سکھی تب تھے
امریت نہیں بھاتا مجھے کوثر تھے ہوا فارغ　　　محمد قلی

آرزوئے چشمہ کوثر نہیں
تشنہ لب ہوں شربتِ دیدار کا　　　ولی

دلبر ادھر کوں ترے کوثر نہ کوں تو کیا کوں
میٹھے لباں کوں ترے شکر نہ کوں تو کیا کوں　　　ولی

حضرت خضرؑ:

توں کر خضر و الیاس کوں یک مدد
دِیا اُن کو بخشش حیات ابد　　　صنعتی

اگرچہ ہر سخن تیرا ہے آبِ خضر ہوں شیریں
ولے لذت نرالی ہے پیائج لب کی گالی کا　　　ولی

تیرے ادھر امریت تھے عشاق آگھے جائے کر
حضرت خضر تھے بھی ادھک پائے حیاتاں خوب خوب　　　عبداللہ قطب شاہ

کہہ طور نور اجالا شب رات اپ دپائے
آبِ حیات اپ ہت حضرت خضر پلائے　　　محمد قلی

خضر کے سارے ہووے باج اس امرت کے چشمے تیئں
جتھیں بدنام اپس ہوں میں سکندر سار نہ کر سوں　　　غواصی

یا تل ہے ادھر پر وہ یا خضر کھڑا ہو کر
دیتا ہے نشانی مج امریت کے پانی کا　　　غواصی

داؤد:

ہیں علامات عاشقی قربیٰ
اشکِ داؤد ہور نوحۂ نوح — قربی

داؤد راگ پنچھے صراحی کے ناد تھے
رنگیں کیے ہیں بزم کو داروسیتی پیا — محمد قلی

تو داؤد کے ہاتھ میں سر بسر
لھوئے کو کیا موم تے نرم تر — صنعتی

ذوالقرنین/سکندر:

کیوں نہ ہووے آج تو عالمگیر
لب ہے لقمان تو نین ذوالقرنین — بحری

پنج تیچ لیا یا وہ اپنے سنگات
سکندر کے طالع خضر کی حیات — وجہی

صیقل میں ترے عشق کی پایا ہے جِلا دل
یہ آئینہ صاف سکندر کوں کیا ہے — سراج

مج کو پہنچی ہے آرسی سوں یہ بات
صاف دل وقت کا سکندر ہے — ولی

تاجِ سکندری ہے ترا نقش پا مجھے
ہر گز نہیں ہے تخت سلیمان کی آرزو — سراج

سجن ہے بس کہ تیرے حسنِ عالمگیر کی شہرت
سکندر کوں ہوئی حاصر مثالِ آرسی شہرت — سراج

سجن میں خواب میں دیکھا ہوں ترے مکھ کا آئینہ
عجب نئیں گر گھر مرے دولتِ اسکندری آئے — ولی

سلیمانؑ :

زمانے آج کے میں وہ نگینہ بے بدل ہوں جو
سلیماں باج کوئی قیمت نہ دیوے مج نگینہ کا   غواصی

سلیماں تے فاضل ہے اس تخت بل
پری دیو جن سب ہے اس حکم تل   وجہی

ہاتھ میں وقت ہے تجھ گھر میں رقیب بدخو
دیو مختار ہوا ملک سلیمان ہوا   ولی

دیا حق تجھ حکم تل سب پری حور دیو وحش طِر سو
جن ہور اِنس عنصر چاروں، ساچا تو سلیمان ہے   محمد قلی

انگوٹھی سلیمان کی تج ہاتھ نئیں ہے
سکندر کے درپن اُجالا کا حاجت   محمد قلی

ترے مکھ کی لٹاں نئیں ہے کہ دو ناگ
سلیماں کی انگوٹھی کے ہیں رکھوال   محمد قلی

خط کا آخر کو ہوا رُخ پہ پری رو کے گزر
مار کو راہ ملی ملکِ سلیمانی میں آ   ولی

گاہے سلیماں ہو اپس گاہے دیکھو ابلیس ہو
کیا کیا مکر ظاہر کروں مکار اور عیار کا   معظم

انسان اور جن و ملک ترا اطاعت مانتے
اکثر عطا حق سے تجھے مُہر سلیمانی ہوا   معظم

میں سلیماں نئیں جو ہُد ہُد ہات میں میرے اچھے
یو سُد اُس بلقیس لگ ہے بات کیوں جاگی سو کو   بحری

مج نین میں بہتے انجھو جیسے کہ بہتیاں ندیاں
تیرا مجھے یہ درد و غم تختِ سلیمانی ہوا   ولی

شراب طہور:

کیا کام اس کو پھر کے شراباً طہور سے
پی جس نے تج لباں سوں شرابِ دو آتشہ — ولی

شقّ القمر:

میرا دل چاند اور تیری نگہہ اعجاز کی انگلی
کہ جس کی اک اشارت میں مجھے شقّ القمر دستا — ولی

ترا معجزہ معجزیاں کے اپر
کہ کیتا گگن پر توں شقّ القمر — نصرتی

محمد تو نبی ہے آج بر حق
قمر کوں اک اشارت سوں کیا شق — ابنِ نشاطی

عیسیٰ/مسیح:

گاہے اے عیسوی دم یک بات لطف سیں کر
جاں بخش مجھ کو تیرا آواز ہے سراپا — ولی

اِشارتِ انکھیاں سو گرچہ ہوں بیمار میں لیکن
تیرے لب اے مسیحِ وقت قانونِ شفا دِستا — بحری

روح بخشی ہے کام تجھ لب کا
دمِ عیسیٰ ہے نام تجھ لب کا — ولی

مسیحا کا دے مجھ کو آثارِ جم
میری جیب کوں کر شکر بارِ جم — غواصی

مسیحا جگت میں وہی آج ہے
کہ جس دم تھے سب خلق کا کاج ہے — صنعتی

کلیاں مجھ آس کیاں بارہ کھلیاں ہیں آج اک بارہ
بھیا ہے مج طرف بارا مسیحا کے مگر دم کا — عبداللہ قطب شاہ

زاہد جو ترا مکھ دیکت جیو دیے ہیں
تج تیر تھڈی کی چھبی ہے عیسیٰ کا بارا — محمد قلی
جو روح اللہ جیو دیتے تھے دم تھے
سو وہ گن آئے اس امرت قدم پر — بحری

قابِ قوسین:

جو اُن کے قابِ قوسین تھے پا مقام
ہوا بات بے مثل سوں ہمکلام — نصرتی
ہوا قرب واں قاب قوسین کا
دِسیا فیض ادک رویت عین کا — نصرتی
تو ہی حق سوں نت ہم زباں ہم کلام
تجھے قاب قوسین ادنیٰ مقام — نصرتی

ماہِ کنعان:

اے ولی غیرت سوں سورج کیوں جلے نئیں رات دن
جگ نہیں وہ ماہِ رشکِ ماہِ کنعانی ہوا

محمدؐ:

محمدؐ جو رسول اللہ ہے وہ
رسولاں انبیاں کا شاہ ہے وہ
محمد جو مدد ہوگا ہمارا
سگل دکھ درد رد ہوگا ہمارا — بحری
اگر عالم سگل آگا عدو ہو
او اللہ الصمد ہوگا ہمار — بحری
نبی تو پاک تیرا پاک دیں ہے
سچا تو رحمۃ اللعلمین ہے — احمد گجراتی

سزاوار تو جلوۂ ذات کوں
شرف تج تے معراج کی رات کوں صنعتی

موسیٰ:

توں موسیٰ تج کھڑگ موسیٰ عصاء تج مکھ ید بیضا
نوح عیسیٰ تج ترنگ ہے ہور ہوا آسمان میداں ہے محمد قلی

تیرا انچل باو تھے ہے عیسوی دم جلوہ گر
وہ انچل مج ہات میں ہے جیوں کہ موسیٰ کا عصا محمد قلی

جو بن کے طور اوپر مُکھ نور مجھ دِکھا کر
موسیٰ نمن بھلا کر عیسیٰ نمن جِلاتی محمد قلی

توں پیدا کیا ہے سو موسیٰ کو یوں
کیا غرق پانی میں فرعون جوں صنعتی

توں موسیٰ کوں فرعون کے ہاتھ سوں
دکھایا اس آتش کوں پھل پات سوں صنعتی

موسیٰ اگر جو دیکھے تجھ نور کا تماشا
اس کو پہاڑ ہووے پھر طور کا تماشا ولی

مرے دے ہاتھ میں موسیٰ کا اعجاز
مری دے بات میں عیسیٰ کا اعجاز ابنِ نشاطی

نوح:

اے ہیا موجاں تھے نا ڈر من کا بھاتا ہوے گا
تو تجھے ہے نوح کشتی بان طوفاں غم نہ کھا محمد قلی

نوح تجھ رحمت کی کشتی باج کہیں پاوے نہ ٹھاؤں
تجھ غضب کا گر سمندر جوشِ طوفانی کرے ولی

دیکھ کے فدوی کے پرنم نین کو کہتے ہیں خلق
ازسرِ نو پھر کے پیدا نوح کا طوفاں ہوا فدوی

جو اُس تھے نوح کو ہوتی ناپشتی
تو اس طوفان میں رہتی نہ کشتی — احمد گجراتی

ہارون:

دیا اس کوں پشتی توں ہارون سُوں
زمین میں اُتاریا سُو قارون کوں — صنعتی

حضرت یعقوب:

ترے فراق میں اے نور دیدۂ یعقوب
کیا ہے دل کی زلیخا نے صبر جیوں ایوب — سراج

مج نین کے یعقوب کی نظارہ بازی پیر تھی
یوسف کے دیکھے سو جواں پھر آج نظارا ہوا — صنعتی

ملے اس خوب سوں اس دھات دونوں
کہ جیوں بینائی پھر کو پائے یعقوب — ابنِ نشاطی

ملا کر توں بچھڑے سوں محبوب کوں
دیا روشنی چشم یعقوب کوں — صنعتی

یوسفؑ:

دیے سوجا کے بھایاں چاہ کا رنج
وفا سوں پائے یوسف عیش کا گنج — ابنِ نشاطی

قصہ یوسف دکھو بے رحمیٔ یاراں دکھو
پیرہنِ باس دکھو دیدۂ یعقوب دکھو — محمد قلی

دنیا زلیخا ہوئی ہے جب سے کتے دیکھے تجھے
دِستے ہیں سارے معجزیاں تو یوسف ثانی ہوا — معظم

سورج روپ ونتا سو یوسف کے سار
لیا چاہ مغرب میں اپیں اُتار — غواصی

دیکھا ہوں تجھے خواب میں اے مایۂ خوبی
اس خواب کوں جاہ یوسفِ کنعاں سُوں کہوں گا — ولی

یوسف گم سو پھر آ گا اب بہ کنعاں غم نہ کھا
گھر ترا امید کا ہوگا گلستاں غم نہ کھا — محمد قلی

یوسف حُسن کا کیا نپٹ ہے خوب
خانہ اس کا ہے دیدۂ یعقوب — شاہ فی الحال

صورت میں توں ہے بادشاہ سیرت مَنے درویش ہے
یوسف سا میں تجھ کیوں کہوں پن تو ہے یوسف سار کا — حسن شوقی

یونس:

ماہی کے دیکھو پیٹ میں یونس کو کیوں راکھا جتن
کہتے اسے کرتا رہے پھر کیا کرے گا دیکھنا — معظم

کہ یونس کو مچھلی نے بخشا نجات
کیا لطف احسان صالح سنگات — صنعتی

وفاداری سوں ماہی کے شکم تے
نکل یونس فراغت پا ئے غم تے — ابنِ نشاطی

پروفیسر محمد علی اثرؔ، شعبۂ اُردو، جامعہ عثمانیہ، حیدر آباد سے وابستہ رہ چکے ہیں۔

عارف حسن خاں

اوزانِ رُباعی میں تخنیق کی کارفرمائی

رُباعی کا وجود قدیم عربی شاعری میں نہیں ہے۔ یہ اہلِ ایران کی ایجاد ہے۔ رُباعی کا پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرعہ لازمی طور پر ہم قافیہ اور اکثر مردّف ہوتے ہیں۔ تیسرا مصرعہ اس پابندی سے آزاد ہے۔ لیکن یہ بھی پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے کے ہم قافیہ ہوسکتا ہے۔ اردو اور فارسی میں دونوں قسم کی رباعیاں ملتی ہیں یعنی ایسی رباعیاں بھی جن کا تیسرا مصرعہ پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے سے ہم قافیہ ہے اور ایسی بھی جہاں تیسرا، پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے سے ہم قافیہ نہیں۔ لیکن یہ رباعی کی صرف ظاہری ہیئت ہے، یعنی معنوی طور پر مربوط ایسی ہر شعری تخلیق کو جو چار مصرعوں پر مشتمل ہو اور جس کا پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہو، رباعی نہیں کہا جاسکتا مثلاً علامہ اقبال کی یہ تخلیق:

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے
بتا کیا تو مِرا ساقی نہیں ہے
سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم
بخیلی ہے یہ رزّاقی نہیں ہے

رُباعی کے دائرے میں نہیں آئے گی، کیوں کہ رباعی کی اس ظاہری ہیئت کے ساتھ ساتھ اس کی ایک مخصوص باطنی ہیئت بھی ہے اور وہ ہے اس کا وزن۔ رباعی کے لیے مخصوص اوزان وبحر کی پابندی ایک لازمی شرط ہے۔

روایتی عروض کی رو سے رباعی کے چوبیس اوزان مقرر ہیں۔ یہ چوبیس اوزان بحرِ ہزج سے حاصل کیے جاتے ہیں۔ ان تمام اوزان میں پہلا رکن اخرب، دوسرا رکن مکفوف یا مقبوض،

تیسرا رکن مکفوف اور چوتھا رکن مجبوب یا اہتم ہوتا ہے۔یعنی روایتی عروض کی رو سے رباعی کے مندرجہ ذیل دو بنیادی اوزان ہیں:

(1) مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعَل/فعول

(2) مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فعَل/فعول

انھیں دو اوزان سے رباعی کے سارے (۲۴) اوزان برآمد ہوتے ہیں۔

اس سلسلے میں مزید گفتگو کرنے سے پہلے مناسب محسوس ہوتا ہے کہ ایک بنیادی بات اور واضح کر دی جائے۔ ہماری زبان کا یہ مزاج ہے کہ ہم ایسے تمام الفاظ کو جن میں تین متحرک حروف مسلسل آتے ہیں عموماً اس طرح سہل کر لیتے ہیں کہ ان میں سے درمیانی حرف کو ساکن کر دیتے ہیں، مثلاً رَمَضَان کو عام طور پر رمضان ہی بولا جاتا ہے۔اسی طرح بَرَکَت اور حَرَکَت کو عموماً برکت اور حرکت ہی بولتے ہیں۔ کچھ ایسی ہی صورت ارکان کے ساتھ بھی کی گئی کہ جہاں تین متحرک حروف مسلسل آئیں ان میں سے درمیانی متحرک کو ساکن کرنا جائز قرار دیا گیا، اس عمل کو تسکینِ اوسط کہا جاتا ہے۔اس کا آغاز فارسیوں نے کیا۔عربی میں اس کی روایت نہیں ملتی۔ بلکہ دو ارکان جن میں یہ عمل کیا جاتا ہے ان میں اس کے لیے دو زحاف بنائے گئے ہیں۔اوّل مفاعلتن (جس میں عین لام اور تا تین حروفِ متحرک مسلسل ہیں) کے درمیانی متحرک لام کو ساکن کرنے کے لیے زحاف 'عصب' بنایا جس کے عمل سے مفاعلتن مفاعیلن میں تبدیل ہو جاتا ہے اور دوم متفاعلن (جس میں میم، تا اور فا تین حروفِ متحرک مسلسل ہیں) کے درمیانی متحرک تا کو ساکن کرنے کے لیے زحاف اضمار بنایا، جس کے عمل سے متفاعلن مستفعلن میں بدل جاتا ہے۔

فارسیوں نے اسی طرز پر دو نئے زحاف ایجاد کیے جو مزاحف ارکان پر عمل کرتے ہیں اور ان میں جہاں کہیں تین متحرک حروف مسلسل آتے ہیں، ان میں سے درمیانی متحرک کو ساکن کرتے ہیں۔ یہ دونوں زحاف ہیں تسکین اور تخنیق۔

"اپنے عمل کے لحاظ سے بھی یہ دونوں زحاف (تسکین اور تخنیق) ایک جیسے ہی ہیں، پھر بھی دونوں میں معمولی سا فرق ہے...... تسکین اور تخنیق کے دائرۂ کار الگ الگ ہیں۔

(1) تسکین: اگر کسی مزاحف رکن میں تین متحرک مسلسل آجائیں، تو ان میں سے درمیانی

متحرک کو ساکن کرنا تسکین کہلاتا ہے، بشرطیکہ اس عمل (یعنی تسکینِ حرفِ متحرک) سے بحر نہ بدل جائے۔ مزاحف کو مسکن کہتے ہیں۔ جیسے بحر رمل میں فاعلاتن پر خبن کے عمل سے فعِلاتن حاصل ہوتا ہے جس میں ''ف''، ''ع'' اور ''ل'' تین متحرک مسلسل ہیں، تسکین کے ذریعے ان میں سے دوسرا متحرک ''ع'' ساکن کیا جاسکتا ہے اور اس سے حاصل ہوگا، فعْلاتن بسکونِ عین جسے مفعولن سے بدلا جاسکتا ہے یعنی یہاں فعِلاتن مخبون پر تسکین کے عمل سے مفعولن حاصل کیا گیا۔ یہ مخبون مسکن ہے۔

لیکن بحر رمل کا وزن ''فعِلاتُ فاعلاتن فعِلاتُ فاعلاتن'' جس میں فعِلاتُ مشکول ہے، اس پر تسکین کا عمل مناسب نہیں (اگر چہ اس میں بھی ''ف''، ''ع'' اور ''ل'' تینوں حروف متحرک ہیں)، کیوں کہ اگر یہاں تسکین کا عمل کرایا جائے گا تو حاصل ہوگا فعْلاتُ بسکونِ عین یعنی مفعولُ اور ''مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن'' بحرِ رمل کا وزن نہیں رہے گا بلکہ مضارع کا وزن ہو جائے گا۔ اس لیے یہ ضروری ہے کہ تسکین کا عمل صرف ایسے ہی ارکان پر کرایا جائے، جس کے نتیجے میں بحر نہ بدل جائے۔

(2) تخنیق: اگر کسی مزاحف رکن کے آخر میں کوئی متحرک حرف ہو، جو بعد میں آنے والے رکن کے وتد مجموع کے دو ابتدائی حروف کے ساتھ مل کر تین متحرک حروف کا تسلسل پیدا کرتا ہو، تو ایسی صورت میں اس وتد مجموع کے پہلے حرف کو ساکن کرنا تخنیق کہلاتا ہے اور مزاحف کو مخنق کہتے ہیں۔ جیسے ''مفعولُ مفاعیلن''، میں مفعولُ (اخرب) کا آخری متحرک ''ل'' اور مفاعیلن کے وتد مجموع کے ابتدائی دونوں متحرک ''م'' اور ''ف'' مل کر تین مسلسل متحرک حاصل ہوتے ہیں۔ ان میں سے درمیانی متحرک یعنی وتد مجموع کا پہلا حرف متحرک ''م'' ساکن کیا، تو حاصل ہوا:

مفعولُ + مفاعیلن (تسکین م)----- مفعولُ + مْ + فاعیلن

ظاہر ہے کہ یہ ساکن رکن کے شروع میں نہیں رہ سکتا کیوں کہ ہماری زبان کی ساخت ایسی نہیں ہے کہ اس کا کوئی لفظ حرفِ ساکن سے شروع ہو۔ چنانچہ اس ساکن ''م'' کو اس سے پہلے کے حرف متحرک کے ساتھ جوڑ دیا جاتا ہے اور حاصل ہوتا ہے:

مفعولُ + مْ + فاعیلن ----- مفعولم + فاعیلن

اسے مفعولن مفعولن سے بدل لیا جاتا ہے۔ یہی عمل تخنیق ہے اور یہ ارکان یعنی مفعولن

مفعولن ہرگز اخرم نہیں ہیں جیسا کہ غلطی سے اکثر سمجھا جاتا ہے بلکہ یہ علی الترتیب اخرب اور سالم مخنّق ہیں۔

تخنیق کو تحبیق اور تحسنیق بھی کہا گیا ہے اور مزاحف کو مخنّق کے علاوہ محبّق اور محنّق کا نام بھی دیا گیا ہے۔''

(عارف حسن خاں۔ معراج العروض، اشاعت دوم 2013ء۔(ص55-53)

رباعی کے سارے (چوبیس) اوزان مذکورہ دو بنیادی اوزان پر اسی زحاف تخنیق کے عمل سے پیدا ہوتے ہیں۔ ذرا دیکھیے یہ عمل:

ہمارا پہلا بنیادی وزن ہے:

مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَلُ

اس کے پہلے اور دوسرے ارکان ہیں مفعولُ اور مفاعیلُ۔ مفعولُ کا آخری حرف لام اور مفاعیلُ کے دو ابتدائی حروف میم اور فے مل کر تین متحرک حروف کا تسلسل قائم کر رہے ہیں۔ یہاں تخنیق کے عمل سے درمیانی متحرک یعنی 'م' کو ساکن کیا جا سکتا ہے، اس طرح:

مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَلُ

اخرب مکفوف مکفوف مجبوب

(م کا سکون) مفعولُ مْ + فاعیلُ مفاعیلُ فَعَلُ

اب یہ ساکن میم مفعولُ میں جوڑ دی جائے گی۔ چناں چہ حاصل ہوگا:

مفعولم فاعیلُ مفاعیلُ فَعَلُ

مفعولم اور فاعیلُ نامانوس ارکان ہیں، چناں چہ انھیں مانوس ارکان مفعولن مفعولُ سے بدل لیا جائے گا:

مفعولن مفعولُ مفاعیلُ فَعَلُ

اخرب مکفوف مخنّق مکفوف مجبوب

یہاں اہم بات یہ ہے کہ پہلا رکن مفعولن ہرگز اخرم نہیں ہے، بلکہ اخرب ہے اور اسی طرح دوسرا رکن مفعولُ ہرگز اخرب نہیں ہے بلکہ مکفوف مخنّق ہے۔ رکنِ اخرب تو مصرع کے

درمیان کبھی لایا ہی نہیں جا سکتا، یہ تو تخنیق کی کارفرمائی ہے، جس کے عمل سے ارکان کی صورت بدل جاتی ہے۔

اسی طرح اگر ہم اسی وزن کے دوسرے اور تیسرے رکن یعنی مفاعیلُ اور مفاعیلُ کو دیکھیں تو یہاں بھی وہی صورت ہے کہ پہلے مفاعیلُ کا آخری لام اور دوسرے مفاعیلُ کے ابتدائی دو حروف میم اور فے مل کر تین متحرک حروف کا تسلسل پیدا کرتے ہیں۔ یہاں تخنیق کے عمل سے یہ صورت پیدا ہوگی:

مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَلُ

اخرب مکفوف مکفوف مجبوب

عملِ تخنیق یعنی رکنِ سوم مفاعیلُ کی میم کا سکون:

مفعولُ مفاعیلُ مْ + فاعیلُ فَعَلُ

یعنی: مفعولُ مفاعیلم فاعیلُ فَعَلُ

نامانوس ارکان کو مانوس ارکان سے تبدیل کرنے کے بعد:

مفعولُ مفاعیلن مفعولُ فِعَلُ

اخرب مکفوف مکفوف مخنّق مجبوب

یہاں بھی اہم بات یہ ہے کہ دوسرا رکن مفاعیلن سالم نہیں بلکہ مکفوف ہے اور اسی طرح تیسرا رکن مفعولُ اخرب نہیں بلکہ مکفوف مخنّق ہے اور تخنیق کی کارفرمائی سے ان کی صورت بدل گئی ہے۔

بس اسی طرح الگ الگ ارکان کے مابین تخنیق کا عمل کرنے سے نئی نئی شکلیں برآمد ہوتی جاتی ہیں اور رباعی کے تمام اوزان برآمد ہو جاتے ہیں۔

تو ملاحظہ کیجیے کس طرح ان دو بنیادی اوزان (یا عروض وضرب کو الگ الگ شمار کریں تو چار بنیادی اوزان) پر عملِ تخنیق سے یہ کل چوبیس شکلیں برآمد ہوتی ہیں۔

اوّل پہلے بنیادی وزن سے حاصل ہونے والی سولہ شکلیں:

(1) مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعَلُ

	اخرب	مکفوف	مکفوف	مجبوب
(2)	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعیلن	فع
	اخرب	مکفوف	مکفوف	مجبوب مخنق
(3)	مفعولُ	مفاعیلن	مفعولُ	فَعَل
	اخرب	مکفوف	مکفوف مخنق	مجبوب
(4)	مفعولن	مفعولُ	مفاعیلُ	فَعَل
	اخرب	مکفوف مخنق	مکفوف	مجبوب
(5)	مفعولُ	مفاعیلن	مفعولن	فع
	اخرب	مکفوف	مکفوف مخنق	مجبوب مخنق
(6)	مفعولن	مفعولُ	مفاعیلن	فع
	اخرب	مکفوف مخنق	مکفوف	مجبوب مخنق
(7)	مفعولن	مفعولن	مفعولُ	فَعَل
	اخرب	مکفوف مخنق	مکفوف مخنق	مجبوب
(8)	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فع
	اخرب	مکفوف مخنق	مکفوف مخنق	مجبوب مخنق

اوراسی طرح:

(9)	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعیلُ	فعولُ
	اخرب	مکفوف	مکفوف	اہتم
(10)	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعیلن	فاع
	اخرب	مکفوف	مکفوف	اہتم مخنق
(11)	مفعولُ	مفاعیلن	مفعولُ	فعولُ
	اخرب	مکفوف	مکفوف مخنق	اہتم
(12)	مفعولن	مفعولُ	مفاعیلُ	فعولُ

	اخرب	مکفوف مخنق	مکفوف	اہتم
(13)	مفعولُ	مفاعیلن	مفعولن	فاع
	اخرب	مکفوف	مکفوف مخنق	اہتم مخنق
(14)	مفعولن	مفعولُ	مفاعیلن	فاع
	اخرب	مکفوف مخنق	مکفوف	اہتم مخنق
(15)	مفعولن	مفعولن	مفعولُ	فعولُ
	اخرب	مکفوف مخنق	مکفوف مخنق	اہتم
(16)	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فاع
	اخرب	مکفوف مخنق	مکفوف مخنق	اہتم مخنق

اور اب دوسرے بنیادی وزن سے حاصل ہونے والی آٹھ شکلیں:

(1)	مفعولُ	مفاعلن	مفاعیلُ	فَعَلُ
	اخرب	مقبوض	مکفوف	مجبوب
(2)	مفعولُ	مفاعلن	مفاعیلن	فع
	اخرب	مقبوض	مکفوف	مجبوب مخنق
(3)	مفعولن	فاعلن	مفاعیلُ	فَعَلُ
	اخرب	مقبوض مخنق	مکفوف	مجبوب
(4)	مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فع
	اخرب	مقبوض مخنق	مکفوف	مجبوب مخنق

اور اسی طرح:

(5)	مفعولُ	مفاعلن	مفاعیلُ	فعولُ
	اخرب	مقبوض	مکفوف	اہتم
(6)	مفعولُ	مفاعلن	مفاعیلن	فاع
	اخرب	مقبوض	مکفوف	اہتم مخنق

(7) مفعولن فاعلن مفاعیلُ فعول
اخرب مقبوض مخنق مکفوف اہتم
(8) مفعولن فاعلن مفاعیلن فاع
اخرب مقبوض مخنق مکفوف اہتم مخنق

یہی چوبیس اوزان رباعی کے مخصوص روایتی اوزان ہیں۔ لیکن اس بات کی پوری گنجائش ہے کہ حشوِ اول کی طرح حشوِ دوم (دوسرے رکن کی جگہ تیسرا رکن) بھی صرف مکفوف ہی نہیں بلکہ مقبوض بھی استعمال کیا جائے، جو عروض کے قواعد کے عین مطابق ہوگا۔ ایسا کرنے سے ہمیں دو اور بنیادی اوزان حاصل ہوتے ہیں۔ جو مندرجہ ذیل ہیں:

(1) مفعولُ مفاعیلُ مفاعلن فعَل/فعول
(2) مفعولُ مفاعلن مفاعلن فعَل/فعول

ان دو بنیادی اوزان (یا عروض وضرب کو الگ الگ شمار کریں تو چاروں بنیادی اوزان) پر عملِ تخنیق سے مزید بارہ اوزان حاصل کیے جاسکتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے یہ عمل:

اوّل پہلے وزن پر عملِ تخنیق سے حاصل ہونے والی آٹھ شکلیں:

(1) مفعولُ مفاعیلُ مفاعلن فَعَل
اخرب مکفوف مقبوض مجبوب
(2) مفعولُ مفاعیلن فاعلن فَعَل
اخرب مکفوف مقبوض مخنق مجبوب
(3) مفعولن مفعولُ مفاعلن فَعَل
اخرب مکفوف مخنق مقبوض مجبوب
(4) مفعولن مفعولن فاعلن فَعَل
اخرب مکفوف مخنق مقبوض مخنق مجبوب

اور اسی طرح:

(5) مفعولُ مفاعیلُ مفاعلن فعولُ

	اخرب	مکفوف	مقبوض	اہتم
(6)	مفعولُ	مفاعیلن	فاعلن	فعولُ
	اخرب	مکفوف	مقبوض مخنق	اہتم
(7)	مفعولن	مفعولُ	مفاعلن	فعولُ
	اخرب	مکفوف مخنق	مقبوض	اہتم
(8)	مفعولن	مفعولن	فاعلن	فعولُ
	اخرب	مکفوف مخنق	مقبوض مخنق	اہتم

اوراب دوسرے بنیادی وزن سے حاصل ہونے والی چار شکلیں:

(1)	مفعولُ	مفاعلن	مفاعلن	فَعَلْ
	اخرب	مقبوض	مقبوض	مجبوب
(2)	مفعولن	فاعلن	مفاعلن	فَعَلْ
	اخرب	مقبوض مخنق	مقبوض	مجبوب
(3)	مفعولُ	مفاعلن	مفاعلن	فعولُ
	اخرب	مقبوض	مقبوض	اہتم
(4)	مفعولن	فاعلن	مفاعلن	فعولُ
	اخرب	مقبوض مخنق	مقبوض	اہتم

(کل بارہ نئے اوزان)

اس طرح اوزانِ رباعی کی مجموعی تعداد (بشمول بارہ نئے اوزان) چھتیس ہوجاتی ہے۔ اس طرف سب سے پہلے علاّم سحرؔ عشق آبادی نے توجہ دلائی تھی۔ اگرچہ بعض عروضیوں نے ان چھتیس اوزان کے بعد بعض اوراوزان کا اضافہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ جن میں زارؔ علاّمی کا نام خاص طور پرلیا جاسکتا ہے، جنھوں نے رکنِ اول مفعولُ (اخرب) کی جگہ فاعلن (اشتر) رکھنے کی سفارش کرکے مزید اوزان کی شمولیت کا دعویٰ کیا ہے، لیکن اسے تسلیم کرنا اس لیے درست نہیں کہ رباعی کا رکنِ اول (صدروابتدا) ہمیشہ اخرب ہی ہوتا ہے۔ اس کی جگہ رکنِ اشتر لانا کسی طرح

درست نہیں۔ زحاف شتر کا استعمال رباعی میں ممکن ہی نہیں۔ اوزانِ رباعی کے سلسلے میں صرف چھے زحاف: ۱۔ خرب، ۲۔ کفّ، ۳۔ قبض، ۴۔ جبّ، ۵۔ ہتم اور ۶۔ تخنیق ہی استعمال کیے جا سکتے ہیں۔

بعض قدیم و جدید عروضیوں نے غلطی سے مفعولن کو اخرم، فاعلن کو اشتر، فع کو ابتر اور فاع کو ازل قرار دیا ہے۔ یہ ارکان اوزانِ رباعی میں ہر گز اخرم، اشتر، ابتر یا ازل نہیں ہیں بلکہ عملِ تخنیق سے حاصل کیے گئے ہیں۔ اس سلسلے میں مفصّل بحث کی گنجائش ہے اور یہ بات ثابت کی جا سکتی ہے کہ محوّلہ بالا زحافات سے رباعی میں کام نہیں لیا جاتا۔

جناب عارف حسن خان معروف ماہرِ عروض ہیں۔

ظفر حبیب

سید شاہ مسیح الدین حسنؔ بخاری شطاریؒ

(یکے از معاصرین ولیؔ دکنی)

1699ء تا 1779ء۔حیات وخدمات

یہ روداد ایک ایسے شاعر کی ہے جس کی حیثیت متاعِ گمشدہ کی ہے۔صوبۂ بہار کا سابق ضلع مونگیر اور موجودہ ضلع بیگوسرائے میں ایک ایسا خطّہ ہے کہ جہاں زمانۂ قدیم سے اردو زبان وادب کی خدمات کے نشانات ملتے ہیں۔سینکڑوں سال سے اس ضلع میں ایک ایسا علاقہ ہے کہ جہاں مسلمانوں کی بستیاں کچھ کچھ دور پر آباد ہیں۔اس لئے یہ پورا علاقہ تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔تحقیق سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان اس علاقے میں روزِ اول سے مروّج تھی اور شعروشاعری کا چرچہ یہاں گذشتہ تین سو برسوں سے ہوتا چلا آ رہا ہے۔

اس علاقے کی قدامت نمایاں کرنے کے لئے ہم تاریخ کے گہرے غار میں اتر کر حقائق کو منصۂ شہود پر لانا چاہیں گے۔بیگوسرائے جو شیر شاہ کے عہد میں ''بیگومیاں کی سرائے'' کی وجہ سے مشہور تھا۔جہاں مسافروں کے آرام وآسائش کے سارے سامان فراہم رہتے تھے اور جہاں دشوار گذار راہوں کا تھکا ماندہ مسافر فردوس کا آرام محسوس کرتا تھا اور جہاں تقریباً دس دس کوس (پچاس کیلومیٹر کے قریب) کی دوری پر واقع آبی اور ارضی شاہراہوں کے کنارے لکھّی سرائے، بیگوسرائے، دلسنگ سرائے اور ان دونوں کے درمیان بیگم سرائے، سرائے نورنگر وغیرہ اس کی یادگاریں ہنوز موجود ہیں۔لارڈ کارنوالس کے مستقل انتظام اراضی کی کوشش کے ضمن میں 1812ء میں مونگیر ضلع کی تشکیل کے بعد 1983ء میں اس کے ایک جزوِ بدن کی طرح بیگوسرائے کو شامل کر دیا گیا۔اسی سال علاقۂ ترہت کے کئی پرگنے مثلاً ملکی، مسجد پور، اکبر پور، رانی، مسری،

نائے پور، عماد پور، کاب کھنڈ، اتر کھنڈ اور بلیا وغیرہ مونگیر میں ملا دئے گئے۔

ضلع مونگیر میں ان علاقوں کا شامل کیا جانا کوئی نئی بات نہیں تھی۔ حکمرانوں کی تبدیلی مختلف علاقہ جات پر بار بار فتح یابی اور پھر ان کا ہاتھوں سے نکل جانا قدیم ہندوستانی تاریخ کا خاصّہ ہے۔ چنانچہ ''آئینِ اکبری'' کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ عہدِ اکبری میں ہی شمالی مونگیر کا وجود عمل میں آچکا تھا۔ دراصل مونگیر گنگا ندی کے جنوبی ساحل پر آباد تھا اس لئے اس ندی کے شمالی کناروں پر مشتمل بستیاں مونگیر میں شامل کر دی گئی تھیں۔ شہر مونگیر کے محلّہ دلاور پور کے زمیندار شاہ یحییٰ صاحب کی پوری زمینداری گنگا کے شمالی ساحل پر تقریباً بیس کیلومیٹر تک تھی جسے شاہ صاحبان کے خاندان نے خاتمہ زمینداری ایکٹ کے بعد حکومتِ ہند کے حوالہ کیا ہے۔ جعفر نگر، مسعودن پور، میر علی پور، بہادر نگر جیسی آبادیاں اس ساحل پر آج بھی موجود ہیں۔ ''آئینِ اکبری'' کے مصنف نے لکھا ہے کہ:

''بلیا سرکارِ مونگیر کا ایک اہم محل تھا۔ جس کی سالانہ آمدنی -/32,87,320 درہم تھی۔ اس کے علاوہ تیگھڑا، سریسا، نائے پور اور عماد پور سرکارِ حاجی پور کے محلات تھے''1؎

اس حقیقت پر نگاہ ڈالنے سے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ موجودہ شہر بیگوسرائے کی حیثیت عہدِ مغلیہ میں کسی محل کی بھی نہیں تھی۔ لیکن یہ بات مسلّم ہے کہ موجودہ بیگوسرائے کے علاقے شمالی مونگیر میں شامل کئے گئے۔ اس طرح دراصل انگریزی دورِ حکومت 1870ء میں بیگوسرائے کو ایک الگ سب ڈیویژن کی حیثیت دی گئی اور بہار میں کانگریسی وزیر اعلیٰ کیدار پانڈے کے عہدِ حکومت ۱۹۷۳ء میں اسے ایک ضلع کی حیثیت عطا کی گئی۔

اس ذکر کو آگے بڑھانے سے پہلے اس علاقہ کی قدیم تواریخ کی کچھ جھلکیاں میں پیش کرنا چاہوں گا کہ بہار کا ریاستی جغرافیہ کیا تھا اور کیا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ سیاسی تاریخ کے گوشوں کو بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی جائے گی۔ میں یہاں خود کو دہرانا چاہوں گا:

''عہدِ وسطیٰ میں موجودہ صوبۂ بہار بشمول جھارکھنڈ کی کوئی مکمل سرحد متعین نہیں تھی۔ گنگا ندی نے اسے دو غیر متوازی حصوں میں تقسیم کر رکھا تھا جن کی حیثیت

الگ الگ ریاستوں کی تھی۔ان دو جنوبی اور شمالی حصوں کے اندر بھی کئی چھوٹی چھوٹی ریاستیں تھیں جہاں رجواڑوں کی حکمرانی قائم تھی اور یہ حکمرانی ہمیشہ ادلتی بدلتی رہتی تھی'' 2 (تنقید اور تفہیم۔ص:223)

اس وقت جس شاعر کی خدمات کا تذکرہ کیا جانے والا ہے ان کا تعلق شمالی بہار سے تھا۔اس لئے شمالی بہار کا تذکرہ زیادہ کرتے ہوئے بہار کی مجموعی تواریخ کے کچھ گوشے بھی ضبطِ تحریر میں لانا چاہوں گا:

''شمالی بہار کا بڑا خطہ راجا ننیہؔ دیو(1097ء۔1324ء)کے خاندان کے زیر نگیں رہا۔یہ کرناٹ خاندان کہلاتا تھا۔اس پورے علاقہ کو متھلا کا علاقہ کہا جاتا تھا۔جس کی شمالی سرحد کوہِ ہمالہ کی ترائی تک تھی۔جس کے شمال میں نیپال کی ریاست تھی۔اس کے جنوب مغرب اور مشرق کی سرحد بندی گنگا، گنڈک اور کوسی ندیوں نے کر رکھی تھی۔ان کی سرحد میں چمپارن، مظفر پور، دربھنگا کے قدیم اضلاع کے علاوہ شمالی مونگیر، بھاگلپور اور پورنیہ اضلاع کے علاقے شامل ہیں'' 3 (ایضاً۔ص:223)

محرومی کی بات یہ ہے کہ اس موضوع پر جو اطلاعات دستیاب ہیں وہ سب آدھی ادھوری ہیں۔مشہور مؤرخ ڈاکٹر قیام الدین احمد کے مطابق:

''باضابطہ طور پر بہار کی کوئی تاریخ نہ فارسی زبان میں نظر آتی ہے اور نہ دیگر ہندوستانی زبانوں میں ہم کچھ پاتے ہیں'' 4۔

یہ پورا علاقہ سلاطینِ دہلی اور حکمرانِ لکھنوتی اور حکمرانِ جونپور کی کشمکش کا گواہ بن کر کھڑا ہے۔جس کی وجہ سے اس کی سرحدیں ہمیشہ شکست وریخت سے دوچار ہوتی رہی ہیں۔

مغل شہنشاہ اکبر نے بہار کو آخری بار ایک مکمل سرحد بند ریاست کی حیثیت سے 1580ء میں پیش کیا۔اسی وقت سے ہمیں اس کے مختلف وفاقی علاقوں کا صحیح علم حاصل ہوتا ہے۔اسی کی بنیاد پر برطانوی عہدِ حکومت میں اس صوبہ کے مختلف پرگنوں اور اس کے قائم کردہ مالیاتی تھانوں کا تیار کردہ نقشہ نظر آتا ہے۔حالانکہ اس سے پہلے غیاث الدین تغلق (25-1320)

نے 1324ء میں ترہت پر زبردست اور کامیاب حملہ کر کے پورے علاقے کو زیرِ نگیں کرلیا تھا جس کی وجہ سے وہاں کے حکمراں ہر سنگھ دیو نے نیپال کی ترائی جا کر پناہ لی تھی اور ترہت سلطنتِ دہلی کا حصہ بنا دیا گیا تھا۔ یہ علاقہ انفرادی طور پر سلطانِ دہلی کا باج گذار بن گیا تھا جس کی وجہ سے مؤرخ منہاجؔ نے بہار (علاقہ مگدھ) اور ترہت کا تذکرہ الگ الگ طور پر کیا ہے۔ لیکن چودہویں صدی کے معروف اور معتبر عرب مؤرخ ابن فضل اللہ عمریؔ جس نے ہندوستان کی سیاسی، سماجی اور معاشی حالات کی تفصیل محمد بن تغلق (51-1325) کے عہد میں مرتب کی تھی اور جس نے سلطنتِ دہلی کے مختلف صوبہ جات کا تذکرہ کیا ہے۔ اس کے مطابق بہار ایک مکمل صوبہ کی حیثیت رکھتا ہے۔

یہ ایک حقیقت ہے کہ سلطنتِ دہلی کی تمام تر تفصیلات مرتب اور مستند انداز میں عہدِ تغلق کا دستیاب ہے۔ یہ عہد 1325ء سے 1407ء کے درمیان کا ہے۔ جس کے مطالعہ سے یہ بات پورے اعتماد سے کہی جا سکتی ہے کہ شمالی اور جنوبی بہار ایک مشترک علاقہ اور متحدہ ریاست کی حیثیت سے عہدِ تغلق میں اپنی مکمل شناخت قائم کر چکا تھا۔ تاریخ کا ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ بختیار خلجی جب ریاستِ بنگالہ پر قبضہ کی نیت سے نکلا تو جنوبی بہار کا خطۂ مگدھ آسانی سے اس کے زیرِ نگیں ہو گیا۔ جس سے حوصلہ پا کر اس نے 599ھ مطابق 03-1202ء میں علاقہ ترہت پر حملہ کر دیا۔ وہاں کے حکمراں راجہ نرسنگھ دیو (1225-1187ء) نے خلجی کی باز گزاری قبول کر لی۔ خلجی نے علاقہ ترہت اور دربھنگا کو مذکورہ راجا کے زیرِ نگیں چھوڑ دیا اور شمالی بہار سے ہی کوسی ندی عبور کرتے ہوئے 1204ء میں ''ندیا'' پر قبضہ جما لیا۔ اس وقت وہاں راجا لچھمن سین کی حکومت قائم تھی۔ اس طرح جنوبی بہار یعنی مگدھ شمالی بہار ترہت اور دربھنگہ وغیرہ اور بنگال کا مغربی علاقہ (ندیا) بختیار خلجی کے زیرِ نگیں آ گیا۔ بختیار خلجی نے عسکری مصلحتوں کے تحت ''بہار شریف'' جو اس وقت تک دارالسلطنت کی حیثیت رکھتا تھا اسے اپنی عسکری مصلحتوں کے تحت ''لکھنوتی'' (مغربی بنگال) ضلع مالدہ کا موجودہ شہر ''گور'' منتقل کر لیا۔ اس انتقالِ مرکز نے صوبہ بہار کی تیرہویں اور چودہویں صدی کی تواریخ پر اپنا گہرا اثر مرتب کیا۔ خلجی نے دراصل ''لکھنوتی'' کو ایک آزاد ریاست کی شکل دے کر علاقۂ بہار کا سرحدی علاقہ بنا دیا۔ لیکن مشہور مؤرخ قانون گوؔ کے مطابق:

''بہار علی مردان کی حکمرانی کا مرکز تھا۔ اس لئے کہ علی مردان کے بعد حسام الدین

ایواز التمش کے حملہ (26-1225ء) کے وقت ایواز اس علاقہ کا حکمراں تھا۔''5

البتہ عہدِ التمش (1236-1210ء) کے آخری برسوں میں ''لکھنوتی'' پر اس کے دو حملے (1225ء اور 1230ء) یہ ظاہر کرتے ہیں کہ التمش لکھنوتی سے کاٹ کر بہار کو ایک صوبہ کی حیثیت دینا چاہتا تھا لیکن وہ کامیاب نہ ہوسکا۔ التمش کے انتقال (1236ء) کے بعد سلاطین بنگال اور ترک فوجوں نے جنوبی بہار پر دوبارہ اپنی حکومت قائم کرلی تھی اور علاقہ ترہت پر بھی حملے کئے تھے۔

قابلِ ذکر بات یہ بھی ہے کہ مسلمان تاریخ نویسوں نے مشرقی ہند کے مسلم حکمرانوں کو شاہانِ شرقی قرار دیا ہے۔ اس لئے بہار کی مسلم حکمرانی کے سلسلے میں شاہانِ شرقی کا ذکر بھی جا بجا ملتا ہے۔ مثلاً پندرہویں صدی ہجری کے اواخر تک بہار سے تغلقوں کی حکمرانی ختم ہوچکی تھی اور شاہانِ شرقی کی خودمختار حکومت قائم ہوچکی تھی۔

تغلق خاندان کے بعد لودی خاندان کا عروج شروع ہوا۔ اس کے دو ابتدائی حکمراں بہلول لودی (1489-1451ء) اور سکندر لودی (1517-1489ء) نے سلطنت دہلی کے گمشدہ مشرقی علاقوں کو دوبارہ حاصل کرنے کی مہم شروع کردی۔ نتیجہ کے طور پر غزنویوں کی طرح شرقیوں کو بھی لودیوں نے بہار کی مشرقی سرحد سے باہر دھکیل دیا۔ جس کی وجہ سے حکمرانِ بنگال علاء الدین حسین شاہ شرقی نے کہلگاؤں کے علاقہ میں جا کر پناہ لی۔ کہلگاؤں یا لکھنوتی میں پناہ لینے کے بعد بہار پر دوبارہ قبضہ حاصل کرنے کے لئے حسین شاہ شرقی نے 1499ء سے 1504ء کے درمیان پے در پے حملے کئے۔ اس زمانہ میں گور (لکھنوتی) سے مونگیر تک ایک عسکری شاہراہ بنی ہوئی تھی جو اس حقیقت کا پتہ دیتی ہے کہ مونگیر کو صوبہ بنگال کی مغربی سرحدی چوکی کی حیثیت حاصل تھی۔

عہدِ ترک وافغان (1526-1206ء) میں صوبہ بہار کی سرحد بندی میں کچھ نمایاں تبدیلیاں ہوئیں۔ پہلی تبدیلی یہ ہوئی کہ 1324ء میں غیاث الدین تغلق نے بہار (مگدھ) اور ترہت کی دریائی سرحدوں کو توڑ کر ایک مکمل بہار کو سیاسی نقشہ پر وجود عطا کیا۔

عہدِ مغلیہ کے ابتدائی دس برسوں تک (1536-1526ء) بہار پر پٹھانوں کا دبدبہ قائم رہا۔ اسی مدت میں نوہانی حکمرانوں نے بہار پر اپنی مضبوط گرفت بنالی جس نے شیر شاہ کو حوصلہ بخشا

اوراس نے صوبہ بنگال کی سرحد تک پہنچ کر اپنی حکمرانی کا پرچم لہرایا تھا اور اسی مضبوط قوت کا مظاہرہ سورج گڑھ (مونگیر) کی جنگ میں (1534ء) کیا۔ شیر شاہ نے مغربی بنگال کی ''گور'' سلطنت پر قبضہ کرنے (اپریل 1538ء) کے پہلے ہی مشرقی اتر پردیش کے علاقوں کو بہار کی سرحد میں شامل کرلیا تھا۔ چنانچہ ہمایوں سے ''چوسا'' کی جنگ لڑنے سے پہلے شیر شاہ نے جون 1539ء میں ایک معاہدہ کر کے ''تمام ملکِ بہار'' ہمایون کو پیش کر دیا تھا۔ البتہ بنگال کی سرحد کو اس نے مونگیر تک قرار دے دیا لیکن یہ معاہدہ نہیں ہو سکا اور بہار کی سرحد اپنی جگہ محفوظ رہ گئی۔ اسی موضوع کا ایک پہلو اور بھی ہے:

پٹھانوں کا قلع قمع کر دینے کے بعد اکبر نے 1580ء میں بہار کو باضابطہ ایک صوبہ کی شکل دے دی۔ یہ وہی بہار تھا جس کی متحدہ صورت تاریخی جغرافیہ میں ہمیں عہدِ محمد بن تغلق (1351-1325ء) میں نظر آتی ہے۔ 1351ء سے 1580ء تک سیاسی تاریخ نے ایک لمبا سفر طے کیا۔ مختلف خاندانوں اور نسلوں کی حکمرانیاں یہاں قائم ہوئیں۔ تواریخی جغرافیہ کو بہت ساری شکست وریخت کا سامنا کرنا پڑا۔ کبھی حکمرانِ ولایتِ بہار کی عمل داری ''چوسا، قنّوج، جونپور (یوپی) سے لکھنوتی اور مالدہ، بنگال سے اڑیسہ اور آسام'' تک کے علاقے شامل ہو گئے تھے جس کی وجہ سے سمٹتے سمٹتے بھی مکمل بہار بشمولِ جھارکھنڈ ایک ریاست کی حیثیت سے برقرار رہ گیا۔

''آئینِ اکبری'' میں عہدِ اکبری کے بہار کا رقبہ اور اس کی سرحدیں بھی بیان کی گئی ہیں جو گڑھی علاقہ سے رہتاس مغربی بنگال تک ایک سو بیس کوس (تقریباً چھ سو کیلومیٹر) اور چوڑائی ترہت سے ہمالیہ کی ترائی تک ایک سو دس کوس (تقریباً ساڑھے چار سو کیلومیٹر) تھی۔ اس کے مشرق میں صوبہ بنگال تھا۔ مغرب میں الٰہ آباد اور اودھ، شمال میں ہمالیہ کی ترائی تھی البتہ جنوب کی سرحد کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ جب کہ عہدِ اکبری میں صوبہ بہار کی جو سرکاریں تقسیم کی گئی تھیں ان میں جنوبی بہار اور جھارکھنڈ کے تمام علاقہ جات شامل ہیں۔

اکبر نے 1580ء میں متحدہ صوبہ بہار کی تشکیل کے بعد اس پورے صوبہ کو سات سرکاروں (انتظامی اضلاع) میں تقسیم کر دیا اور ان سرکاروں کو ایک سو ننانوے پرگنہ (مالیاتی مراکز) میں بانٹ کر صوبہ بہار کی باضابطہ تشکیل کر دی اور ساتھ ہی ساتھ ان کے انتظامی معاملات

کو چھوٹے چھوٹے خانوں میں تقسیم کر کے اسے چست اور درست بنانے کی کوشش کی۔

ان مختصر تفصیلات کو نظر میں رکھ کر یہ اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ تقریباً پورے بہار میں آٹھ سو برسوں سے مسلمانوں کے قدموں کے نشانات نظر آتے ہیں۔ان مسلمانوں کے ساتھ ان تمام علاقوں میں عربی، فارسی، ترکی، پشتو وغیرہ زبانوں کے اثرات اور عوامی استعمال کے امکانات موجود ہیں۔انہیں زبانوں کے بطن سے اور مقامی زبانوں کے اتصال سے اردو زبان نے جنم لیا۔آئینِ اکبری میں ایک جگہ یہ درج ہے کہ اکبر کے ناظم امورِ مالیات ٹوڈرمل نے اپنے اہلِ خاندان کو یہ مشورہ دیا تھا کہ وہ بلا تکلف فارسی زبان کا علم حاصل کرنا شروع کر دیں کہ آنے والے وقت میں یہی زبان حکمرانی کرے گی۔ہوا بھی یہی کہ ٹوڈرمل کے بعد دھڑلّے سے فارسی زبان پڑھی جانے لگی۔اسی طرح اردو زبان کا انکور بھی آہستہ آہستہ سطحِ زمین پر رونما ہونے لگا۔جنوبی ہندوستان میں اس زبان نے ایک شکل اختیار کر لی۔مختلف صوفیائے کرام نے اس زبان کا سہارا لے کر وعظ و نصیحت اور کام کی باتیں عوام الناس کو بتانے لگے۔صوبہ بہار بھی اس سے خالی نہیں رہا۔

پھر بھی یہ بات صحیح طور پر نہیں کہی جا سکتی کہ موجودہ بیگوسرائے ضلع کی جغرافیائی حدود میں مسلمانوں کا قدم کب، کہاں اور کس شکل میں داخل ہوا۔مؤرخین اس بات پر متفق ہیں کہ جنوبی بہار میں پہلا مسلم مہم جو بختیار خلجی کی شکل میں داخل ہوا جس کا پورا نام اختیار الدین محمد بن بختیار خلجی تھا۔یہ زمانہ بارہویں صدی کے اواخر کا تھا۔599ھ مطابق 1203-1202ء میں بختیار خلجی نے ترہت پر حملہ کیا تھا جہاں سے کوسی ندی پار کر کے بنگال کے حکمراں لچھمن سین کے دارالحکومت ''ندیا'' پر اس نے اپنا قبضہ جمایا تھا۔اس موضوع پر بہار کے مشہور مؤرخ ڈاکٹر اکھلیشور کمار (پرنسپل گنیش دت کالج، بیگوسرائے) کے بقول:

''مسلم حملہ آوروں میں سب سے پہلے بختیار خلجی کا قدم بہار میں داخل ہوا یہ کہا جاتا ہے کہ اس نے جنوبی بہار پر قبضہ کر لینے کے بعد اپنی حکومت کو شمالی مونگیر (جہاں ضلع بیگوسرائے واقع ہے) بھاگلپور اور پورنیہ تک وسیع کر لیا تھا''6۔

ڈاکٹر رادھا کرشن چودھری (صدر شعبۂ قدیم تواریخ ہند وثقافت، جی ڈی کالج، بیگوسرائے) مصنف ''تاریخِ بہار'' بھی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ:

''گنڈک اور کوسی کے دہانوں سے نکلی ہوئی گنگا کے شمالی ساحلی علاقہ کی آبی شاہراہوں پر بختیار خلجی کا اقتدار قائم تھا''۔7

بختیار خلجی کی حکومت 1206ء میں علی مردان کے ہاتھوں اس کے قتل کے بعد ختم ہوئی۔ اس سے بہ آسانی یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ بیگوسرائے کے جغرافیائی حدود میں بارہویں صدی کے آغاز میں ہی مسلمان کسی نہ کسی شکل میں داخل ہو چکے تھے۔

''آئینِ اکبری'' کے مطابق عہدِ مغلیہ میں بلیا کو سرکارِ مونگیر کے ایک پرگنہ کی حیثیت حاصل تھی۔ جس سے یہ نکتہ سامنے آتا ہے کہ مسلمان مونگیر سے گنگا عبور کر کے اس شمالی ساحل پر وارد ہوئے۔ جہاں پرگنہ ''مسجد پور'' اور پرگنہ ''بلیا'' ایک بڑی آبادی کی شکل میں گنگا کے شمالی ساحل پر قبل سے آباد تھا۔ پرگنہ مسجد پور میں حسینا، قصبہ اور آب ِگل جیسی آبادیاں تھیں اور بلیا میں بڑی بلیا، بلیا بزرگ، لکھمنیاں، بہاء الدین سانہا، احمد گنج اور محمود گنج وغیرہ جیسی مسلم آبادیاں موجود تھیں۔ ان میں سب سے بڑی آبادی بلیا کی تھی جو لکھمنیاں سے متصل ہوگئی تھی اور مسجد پور میں مذکورہ تین آبادی کے علاوہ ''پچپن ٹولہ'' نام کی بھی ایک قدیم آبادی تھی جس کی وجہ سے ان دونوں آبادیوں کو پرگنہ کا درجہ حاصل تھا۔ مسجد پور میں قاضیانہ قائم تھا۔ تقریباً تین سو سال پہلے گنگا ندی نے اپنی شمالی ساحل کا کٹاؤ شروع کیا جس میں پورا مسجد پور گنگ شکست کا شکار ہوگیا۔ اس کی پوری آبادی منتشر ہوگئی۔ قاضی گھرانہ کے علاوہ اور بھی بہت سارے خانوادے لکھمنیاں آگئے جہاں حضرت شیخ سلطان نقشبندی مجددی خلیفہ حضرت آدم بنّوری کا قیام تھا۔ بڑی بلیا اور بلیا بزرگ کے درمیان شمالی خطے پر حسینا اور قصبہ کی آبادیاں منتقل ہو کر آگئیں۔ ''پچپن ٹولہ'' بری طرح منتشر ہوا۔ بیشتر لوگ ''سامھو'' جو چکوار راجاؤں کا مرکز تھا اور بیگوسرائے کی تاریخ میں شد و مد سے جس کا ذکر آتا ہے، وہاں چلے آئے۔ ایک بڑی مسجد اور مدرسہ بھی زیرِ آب ہوگیا جس مدرسہ میں اورنگ زیب کی آمد کی اطلاع ملتی ہے۔ غالب گمان یہ ہے کہ وہاں کے باشعور اور تعلیم یافتہ خانوادے کہیں دور جا بسے لیکن عام لوگ سامھو کے گرد و پیش سید پور، لال پور، باگ ڈوب اور گودرگاما وغیرہ منتقل ہو گئے۔ کچھ لوگ لاکھو بستی میں بھی اس وقت موجود ہیں۔ لیکن ان تمام آبادیوں کو اپنے مرکزِ اصلی کی کوئی معلومات حاصل نہیں۔

جئے منگلا گڑھ (شمالی بیگوسرائے) سے کھدائی کے دوران 56-1955ء میں تین سکّے دستیاب ہوئے ہیں۔ان میں سے ایک سکّہ کے ایک رخ پر لکھا ہے:

''سلطانِ اعظم علاء الدین ولد ابوظفر محمد تغلق سلطان' اور دوسرے رخ پر لکھا ہے 'سکندرِ زمانِ دارالخلافت ناصر المومنین' باقی دو سکّے عہدِ تغلق کے ہیں۔اسی طرح ڈھائی سوطلائی سکّوں سے بھرا ایک برتن 'پیر اگھاٹ' (گنڈک ندی کے کنارے) شمالی بیگوسرائے کے ایک گاؤں میں دستیاب ہوا تھا۔ان میں سے چار پانچ سکّے محفوظ رکھے جا سکے۔ یہ سارے سکّے مسلم عہدِ حکمرانی کے ہیں۔ اس طرح جئے منگلا گڑھ اور پیر اگھاٹ سے حاصل شدہ ان سکّوں کی بنیاد پر بہ اطمینان یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیگوسرائے پر چودہویں صدی عیسوی میں مسلمانوں کا مکمل قبضہ تھا'' 8۔ (ڈاکٹر اکھلیشو رکمار)

مسلمانوں کا یہ قبضہ جن علاقوں میں کثیر مسلم آبادی کی شکل میں تبدیل ہوا ان میں سے ایک اہم نام بلیا کا بھی لیا جاتا ہے۔اس لئے کہ نہ صرف یہ کہ عہدِ اکبری میں بلیا ایک اہم مالیاتی مرکز کی حیثیت رکھتا تھا بلکہ انگریزوں کے زمانہ میں بھی اس کی حیثیت مسلّم تھی۔محترمہ شاردا پانڈے نے اپنے ایک مضمون ''عہدِ جدید میں بیگوسرائے کی تاریخ'' (شائع شدہ مجلّہ جی ڈی کالج، بیگوسرائے) میں لکھا ہے کہ:

''بیگوسرائے سب ڈویزن کا قیام 1870ء میں عمل میں آیا۔عہدِ وسطیٰ میں انتظامیہ کا مرکز بلیا تھا اس لئے پہلے اس کا نام بلیا سب ڈویژن ہی رہا لیکن اس کے دفاتر بیگوسرائے میں قائم کئے گئے۔(Balia subdivision with headquarter at Begusarai)۔بیگوسرائے سب ڈویژن میں بلیا اور تیگھڑا دو ہی تھانہ تھا۔بعد میں بلیا سے الگ کئی تھانہ بنایا گیا'' 9۔

ان تاریخی اشاروں سے یہ تسلیم کر لینے میں کسی کو کوئی عذر نہیں ہونا چاہئے کہ شمالی مونگیر کا یہ حصہ (موجودہ بیگوسرائے) مسلم آبادی کا ایک بڑا خطہ تھا۔کہا جاتا ہے کہ علاء الدین خلجی کے زمانہ میں بڑی بلیا میں ایک گڑھی (چھوٹا قلعہ۔گورنر کی قیام گاہ) بنائی گئی تھی۔جس کی بنیاد تقریباً سوا

چارفٹ موٹی ہنوز موجود ہے۔اسی زمانہ میں یہاں فوجی چھاؤنی بھی بنائی گئی تھی جواب ''چھینی''
کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ کسی بادشاہ نے ایک باغ بھی لگوایا تھا جوشاہ باغ
کے نام سے مشہور ہے۔ایک روایت کے مطابق علاءالدین خلجی (690ھ) نے اس گاؤں میں
ایک مسجد تعمیر کرائی تھی ۔ اس مسجد کا سنگی ستون ایک اینٹ پر لکھا ہوا ایک کتبہ اس کی شہادت
دیتا ہے۔(بحوالہ: حالاتِ زندگی۔مرتبہ سید شاہ محمد ولاءالحق عرف شاہ ہاشم مرحوم۔بتعاون الحاج
مولانا سید شاہ فریدالحق قادری،عمادی،مجیبی،خانقاہ عمادیہ منگل تالاب پٹنہ سیٹی) 10

تعمیر مسجد اول کے سلسلہ میں جو 690ھ درج کیا گیا ہے اس کا استناد مشکوک ہے۔علاء
الدین کی حکومت بہار اور بنگال پر بہ مشکل چھ برس تک قائم رہی۔ یہ پوری مدت اس نے مہمات
سر کرنے میں گذاری۔تعمیر اور ترقی کا کام امن وسکون کے زمانہ میں ہوتا ہے۔تعمیر مسجد 690 کا
کوئی ثبوت موجود نہیں اس لئے یہ عین ممکن ہے کہ علاءالدین بخاری نے خود یہ مسجد تعمیر کرائی (علاء
الدین بخاری کا ذکر اگلے صفحات پر آئے گا)۔اس تعمیر کے لئے کچھ سہولتیں علاءالدین خلجی کی
جانب سے دستیاب کرائی گئی ہوں یا پھر ان کے وفاداروں اور احسان شناسوں نے بعد کے دنوں
میں یہ کام کر کے اپنے محسن بادشاہ کے نام اس مسجد کو معنون کر دیا ہو لیکن اس مسجد کی تعمیر اور اس کا
موجود حصہ اس حقیقت کو مبرہن کرتا ہے کہ یقیناً اس مسجد کی تعمیر کسی بادشاہ یا حکمرانِ وقت کے
ہاتھوں ہوئی ہے۔اگر یہ مسجد محمد بن علاءالدین کے ذریعہ تعمیر کی گئی ہے تب اس کا سنِ تعمیر 599ھ
سے 601ھ کا ہوسکتا ہے۔مسجد متذکرہ کا صرف سامنے کا حصہ (بشمول پیش امام اور منبر) منہدم
شکل میں ہنوز باقی ہے۔اس مسجد کی موجود دیواروں پر اینٹوں پر گندہ کر کے (کھدائی کر کے) جو
پھول پتیاں بنائی گئی ہیں وہ قابلِ دید ہیں اور آثارِ قدیمہ کا بہترین نمونہ ہے۔انہیں دیکھ کر عہدِ عتیق
کی کاریگری کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔پتھروں کو تراش کر گل کاریاں کرنا ہر جگہ نظر آجاتا ہے لیکن
اینٹ پر کی گئی یہ گل کاری کمیاب اور نایاب ہے۔اہم بات یہ ہے کہ سینکڑوں برس کے بعد بھی اس
نے اپنا حسن برقرار رکھا ہے۔

از روئے روایت نویں صدی ہجری تک حضرت مسیح الدین حسن بخاری کے جدِ امجد
حضرت علاءالدین بخاری شطّاری کا ورودِ مسعود موضع بڑی بلیا میں ہو چکا تھا یہ مسجد موجود تھی اس

کے بعد اس کا انہدام ہوا ہے۔ اس مسجد کے صحن میں پونے تین میٹر لمبا اور پندرہ انچ چوڑا اور موٹا ایک سنگی ستون پڑا ہے جو سنگتراشی کا ایک نمونہ ہے۔ جو بچی ہوئی دیواریں ہیں اس میں پتھر کے بڑے بڑے چکلے لگے ہوئے ہیں۔

قدیم مسجد کے انہدام کے بعد اس مسجد کے جنوب میں قدیم مسجد کے متصل ایک مٹی کی مسجد تعمیر کرائی گئی تھی جو بار بار منہدم ہو جاتی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے زمانہ میں اسی خانوادہ ایک بزرگ شاہ بخشش علی نے اس سے متصل جنوب میں ایک پختہ مسجد تعمیر کرائی۔ اس کا قطعۂ تاریخ خود انہوں نے سرخ پتھر پر کندہ کرایا تھا جو موجود ہے۔

چوں بنا شد زِ فضلِ ربِ جلیل	بود بخشش علی بجانِ کفیل
جست تاریخ از خرد گفتہ	سجدہ گہ شد چوں نامِ کعبہ خلیل

(1263ھ)

مذکورہ تفصیلات سے بلیا کی تاریخی حیثیت پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے۔ ایک اہم نکتہ یہ بھی غور طلب ہے کہ پورے ضلع بیگوسرائے میں بہ استثنائے تیگھڑا (جو بیگوسرائے کا مغربی علاقہ ہے اور اس وقت ایک سب ڈویژن کی حیثیت کا حامل ہے) بلیا لکھمنیاں ہی کا علاقہ ہے کہ جہاں اپنے وقت کے جیّد علمائے حق اور شیوخ تبلیغ و اشاعتِ دین حق کی غرض سے تن بہ تقدیر وارد ہوئے۔ اس وقت اس کی تفصیل کا بیان دوسرے وقتوں کے لئے اٹھا رکھتے ہوئے مجملاً یہ بتانا چاہیں گے کہ لکھمنیاں میں جب حضرت مجدد الف ثانی کے خلیفۂ اجل حضرت آدم بنّوری کے خلیفہ حضرت شیخ سلطان نقشبندی مجددیؒ پیر بھائی حضرت شاہ علم اللہ (رائے بریلی، یوپی) جدِ امجد مولانا سید ابوالحسن علی ندوی عرف مولانا علی میاں بہ عہدِ اورنگ زیب تشریف فرما ہوئے تو ان سے بھی پہلے 1450ء تا 1506ء کے درمیان حضرت شاہ علاء الدین بخاری شطّاری بڑی بلیا میں سکونت اختیار کر چکے تھے۔

اور یہ بھی از روئے روایت امرِ واقعہ ہے کہ موضع بلیا بزرگ (چھوٹی بلیا) میں حضرت مخدوم شاہ فیروز کا خانوادہ وہاں موجود تھا۔ گرچہ ان کے آثار کی تحقیق ہنوز نہیں ہو سکی ہے۔ اِلّا یہ کہ چھوٹی بلیا کی مسجد سے متصل مغرب کی جانب چہار دیواری سے گھرا ہوا ایک قبرستان ہے جس میں

شاہ مظفر صاحب اور ان کے اسلاف واجداد کا مزار موجود ہے۔

علاء الدین بخاری اور شاہ مظفر کی بزرگانہ مسابقت کی ایک روایت خاندانِ بخاری کے افراد کی زبان پر ہے جس کی رو سے یہ دونوں بزرگ ہم پلّہ تھے۔ روایت یہ ہے کہ شاہ مظفر صاحب کو یہ خبر ملی کہ موضع بڑی بلیا میں کوئی علاء الدین بخاری آ کر قیام فرما ہیں تو وہ شیر پر سوار ہو کر ہاتھ میں سانپ کا کوڑا لئے علاء الدین بخاری سے ملاقات کے لئے گئے۔ علاء الدین بخاری اس وقت مسجد کی چہاردیواری پر بیٹھے مسواک کر رہے تھے۔ جب شاہ مظفر کی سواری ان کے حدود میں داخل ہوئی تو علاء الدین بخاری نے چہاردیواری سے کہا کہ ایک بڑے بزرگ ملاقات کے لئے تشریف لا رہے ہیں۔ ان کا استقبال کیا جانا چاہئے۔ یہ سن کر دیوار چلنے لگی اور کچھ آگے بڑھ کر حضرت علاء الدین بخاری نے حضرت شاہ فیروز کا استقبال کیا۔ یہ دونوں کرامات ان دونوں کی بزرگی کی دلیلیں ہیں۔ راقم الحروف نے مولانا علی میاں ندوی سے اس روایت کی درایت پر جب گفتگو کی تو مولانا نے یہ کہا کہ یہاں کچھ کہنے سے بہتر خاموش رہنا ہے۔ ایسی روایت اور بھی مختلف علاقوں میں سنی جاتی ہے۔

بہر حال! یہ وہ علماء و مشائخ تھے کہ جنہوں نے تبلیغ و اشاعتِ دین کی غرض سے غریب الوطنی کی زندگی اختیار کی تھی اور اپنی اپنی جگہ یہ سارے کے سارے لوگ دینِ مبین کے ستون کی طرح گڑے بھی تھے اور کھڑے بھی۔ برسبیلِ ذکر یہ بھی عرض کرنا چاہوں گا کہ بڑی بلیا کی جو چھوٹی مسجد اس وقت موجود ہے اور اب جس میں مزید توسیع کی جا رہی ہے وہ اتنی قدیم نہیں معلوم ہوتی ہے جتنی قدامت کی روایت حضرت شاہ فیروز کی ہے۔ عین ممکن ہے کہ اس مقام پر یہ مسجد بعد میں بنائی گئی ہو یا پھر محکمۂ آثارِ قدیم اس کی عمر کو ناپ کر بتا سکتا ہے۔

یہ تاریخی پس منظر اس لئے پیش کیا گیا ہے کہ دنیائے شعر و سخن کے ایک فخرِ روزگار رسید شاہ مسیح الدین حسن بخاری شطّاری کی عظمت اور ان کی قدامت مبرہن ہو سکے۔ مسیح الدین حسن علاء الدین بخاری کی آٹھویں پشت میں پیدا ہوئے۔ ان کا سلسلۂ نسب اڑتیس پشتوں تک بڑھتا ہوا رسول اکرم ﷺ سے جا ملتا ہے۔

مسیح الدین حسن بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے۔ فارسی زبان میں ان کی غزلوں کا

ایک قلمی نسخہ خانقاہِ شطّاریہ بڑی بلیا میں موجود ہے۔ راقم الحروف نے ہندوستان کے مشہور تاریخ نویس عہدِ وسطیٰ کے ماہر تاریخ داں پروفیسر حسن عسکری صاحب کے سامنے جب اسے لے جا کر پیش کیا اوران سے اس نسخہ کی تصدیق چاہی توان کا ارشاد تھا کہ ''کلیاتِ حسن'' (فارسی) کا یہ کاغذ بارہویں صدی ہجری کا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ ان کے اس دیوانِ فارسی کوکسی نے مرتب کیا ہے یا پھر خود انہوں نے ہی بقلمِ خود اسے ترتیب دیا ہے۔ پھر یہ بھی کہا کہ یہ وہی سلسلۂ خاندان ہے جس سے خود میرا تعلق ہے۔ موضع جنداہا ضلع ویشالی بہار میں بھی اسی سلسلہ کے ایک بزرگ اس وقت آرام فرما ہیں۔ اس موضوع پر پروفیسر عسکری کا شائع شدہ طویل مضمون بہ زبان انگریزی ان کی شائع شدہ کتاب "On Bihar" ''میں بہ عنوان "Shattaria saints of Jandaha" دیکھا جا سکتا ہے۔ 11

موصوف نے اپنی اس بات کی تصریح کرتے ہوئے یہ بتایا کہ شطّاریہ سلسلہ کے ایک بزرگ سید محمود نَرؔ تھے جنہوں نے سلطنتِ مغلیہ میں اپنا اثر ورسوخ پیدا کیا تھا اور شاہانِ مغلیہ نے ان کو اور ان کی اولادوں کو مناصب اور جاگیر عطا کی تھی۔ صوفیا کی روایت کے برخلاف سید محمود نے کئی شادیاں کی تھیں اس لئے ان کے نام کے ساتھ ''نر'' جوڑ دیا گیا تھا اور اسی وجہ سے ان کی اولادیں مختلف مقامات پر نظر آتی ہیں۔

مسیح الدین حسن کا سلسلۂ نسب دیکھنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ سید محمود نرؔ ان سے سترہ پشت اوپر کے ایک بزرگ ہیں جو سید جلال الدین کے بیٹا اور سید احمد کبیر کے پوتا تھے۔ اس طرح جناب مسیح الدین حسن کے سلسلۂ نسب کی تصدیق پروفیسر سید حسن عسکری کے ذریعہ بھی ہو جاتی ہے۔ البتہ ایک اشکال یہاں پیدا ہوتا ہے

مسیح الدین حسن کے سات پشت اوپر جناب علاء الدین بخاری تھے جن کا ورود موضع بڑی بلیا ہوا اور یہ زمانہ تقریباً شہنشاہ اکبر کا تھا اور محمود نرؔ علاء الدین بخاری سے دس پشت اوپر کے بزرگ ہیں۔ اس لئے یہ دور دورِ مغلیہ نہیں ہوسکتا۔ شاید پروفیسر عسکری صاحب سے بھی یہاں کچھ سہو ہوگیا ہے۔ لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ وہ شجرۂ نسب جو بڑی بلیا کی خانقاہ میں موجود ہے اور وہ شجرہ عسکری صاحب کے پاس تھا جسے انہوں نے اپنے مذکورہ بالا مضمون میں درج کیا ہے ان

دونوں جگہوں میں جناب محمودؔ نزکا نام موجود ہے جو علاء الدین بخاری کی سولہویں پشت اور محمود نز کی چھبیسویں پشت ہے۔

تاریخ کی اس نچلی سطح تک پہنچنے کے لئے جناب سید شاہ علاء الدین بخاری شطاؔری کی اس سوانح حیات کے کچھ حصے درج کرنا چاہتا ہوں جو مطبوعہ شکل میں خانقاہ میں دستیاب ہے۔ سید شاہ علاء الدین کے والد کا نام سید شاہ شمس الدین ہے۔ ان کا آبائی وطن بخارا ہے۔ وہیں ان کی پیدائش 858ھ (1454ء) میں ہوئی تعلیم و تربیت اپنے پردادا حضرت مخدوم سید شاہ فرید الدین بخاریؒ کے زیر نگرانی مکمل ہوئی۔ جب ان کی عمر صرف پانچ سال کی تھی تو ان کے والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا تھا۔ بچپن سے ہی ذہین و ذکی تھے۔ کمسنی میں ہی علمِ دین حاصل کر لیا تھا۔ والدین سے بطورِ میراث بڑی جائیداد ملی تھی۔ بادشاہِ وقت نے امیرِ بخارا کا عہدہ بھی پیش کیا تھا لیکن واصل باللّٰہیت کے مرتبہ کو پہنچ کر انھوں نے اپنا سب کچھ اعزا اور اقربا و غربا میں تقسیم کر دیا اور تن بہ تقدیر گھر سے نکل گئے۔ سیدھا ہندوستان چلے آئے۔ تلاشِ مرشد میں رہتاس (بہار) پہنچے جہاں خواجہ عارف الحق المخاطب بہ شاہ نور اللہ سے بیعت حاصل کی۔ کچھ دنوں تک ان کی صحبت و خدمت میں رہے۔ خواجہ کے خلیفۂ خاص ہونے کا مرتبہ حاصل کیا اور خرقۂ خلافت حاصل کر کے بہ حکمِ مرشد بخارا واپس ہو گئے۔ جہاں انہیں یہ اطلاع ملی کہ ''بہ حکمِ ربّانی وہ پوربی ہندوستان چلے جائیں اور بندگانِ خدا کو صراطِ مستقیم پر گامزن ہونے کی دعوت دیں۔ حضرت علاء الدین بخاری اپنی اہلیہ اور چند خادمین کے ہمراہ ہندوستان وارد ہوئے۔ راستہ میں کئی اولیائے کرام سے ملاقات ہوئی۔ کئی بزرگانِ دین کے مزارات پر حاضری دی پھر اپنے مرشد کے پاس پہنچ کر ان سے خرقہ، مصلیٰ، تسبیح، عمامہ، ٹوپی، عصا اور سفینۂ ورد حاصل کر کے آگے نکل گئے۔ چلتے چلاتے وہ قصبہ بلیا (بڑی بلیا) جو شمالی بہار کے سابق ضلع مونگیر اور موجودہ ضلع بیگوسرائے کا ایک موضع ہے، پہنچ کر فروکش ہو گئے۔ اس بلیا کی اہمیت اور قدامت کا ذکر علاء الدین خلجی کے ذکر کے ساتھ کیا جا چکا ہے۔ اپنی قیام گاہ کے پاس انہو ں نے ایک مسجد تعمیر کرائی جس کے متعلق یہ روایت ہے کہ سلطان علاء الدین خلجی نے 690ھ میں اسے تعمیر کرایا ہے۔ لیکن یہاں یہ روایت تضاد بیانی کا شکار ہو جاتی ہے۔ مسجد کے موجود آثار بلا شبہ اسے ساتویں صدی ہجری کا بتاتے ہیں۔ لیکن علاء الدین بخاری کے ورود قصبہ بلیا کا سن 900ھ

ہے۔ وہ 858ھ میں پیدا ہوئے تھے اور تقریباً 42 ؍سال کی عمر میں قصبہ بلیا وارد ہوئے تھے۔

یہ بھی روایت ہے کہ مقامی باشندوں نے ان کے قیام کو ناپسند کیا۔ چنانچہ مقامی صوبہ دار کی جانب سے ان پر سختی شروع ہوئی۔ علاء الدین بخاری پر اس سختی کا کوئی اثر نہیں ہوا بلکہ انہوں نے یہ کہا کہ تم لوگ اپنے مکانوں کی خبر لو میں یہاں سے نہیں جاؤں گا۔ کہا جاتا ہے کہ علاء الدین بخاری کی زبان سے یہ جملہ نکلا تھا کہ اس بستی میں یکا یک آگ بھڑک اٹھی جسے دیکھ کر صوبہ دار گھبرا گیا اور اس نے علاء الدین بخاری سے معافی مانگ لی تب یہ آگ بجھ گئی۔ اس واقعہ کے بعد انہو ں نے اپنے رہائشی علاقے میں ایک خانقاہ قائم کی ۔ یہ واقعہ 8 ؍ربیع الاول 900ھ کا ہے۔ وہ خانقاہ آگے چل کر تبلیغ، تعلیم، تدریس اور رشد وارشاد واذ کار کا مرکز بن گئی۔ آہستہ آہستہ خانقاہ کو استحکام حاصل ہوا۔ وہاں لنگر خانہ قائم ہوا اور علاقے کی آبادی کے لوگ سمٹ سمٹ کر وہاں جمع ہوتے گئے۔ ان کے کئی کرامات میں دیوار کے چلنے کی کرامت، بستی میں آگ لگنے کی کرامت کے علاوہ ایک تیسری کرامت کا ذکر بھی بڑی بلیا میں کیا جاتا ہے۔ اردو کی ایک کہاوت ہے ’’واہ پیر علیا پکائی تھی کھیر ہوگئی دلیا‘‘۔ یہ واقعہ کسی پیر علیا سے منسوب ہے۔ بڑی بلیا کے لوگ یہ کہتے ہیں کہ یہ پیر علیا پیر علاء الدین تھے۔ پہلے یہ مقولہ اس شعر کی طرح معروف تھا ؎

پکائی کھیر کی مانند دلیا
عیاں ہے ہر جگہ حضرت کی بلیا

بلیا سے مراد قصبہ بلیا بھی ہے اور ’’بَل‘‘ بہ معنی قوت کے بھی ہے۔

پچھتر سال کی عمر میں 12 ؍ربیع الاول 933ھ بروز پنج شنبہ بہ مطابق 26 ؍مارچ 1526ء حضرت علاء الدین بخاری کا انتقال موضع قصبہ بڑی بلیا میں ہوا۔ ان کا مزار بڑی بلیا میں آج بھی موجود ہے۔ 934ھ بہ مطابق ۱۵۲۷ء سے 12 ؍ربیع الاول کو خانقاہ میں ان کے عرس کا سلسلہ دھوم دھام سے جاری ہوگیا۔

حکیم باقرؔ لکھنوی اور صوفیؔ نے ان کی شان میں قصیدے لکھے ہیں اور سید شاہ مسیح الدین حسن نے بھی بہ زبانِ اردو میں اشعار قلم بند کیا ہے۔ جو ان کے قلمی رسالہ ’’مصفا‘‘ میں موجود ہے۔ یہ رسالہ خانقاہ مجیبیہ پھلواری شریف پٹنہ کے شعبۂ مخطوطات میں جمع کرادیا گیا۔

قصیدۂ نسب حضرتِ بخاری

(نتیجۂ فکر: سید مسیح الدین حسن بخاریؒ)

اے خدا بہرِ طفیلِ مصطفیٰ
در تصدق حضرتِ شیرِ خدا

بہرِ آلِ مصطفیٰ اے ذوالجلال
رحم کن بر حالِ مسکیں خستہ حال

بعدازیں حضرت علی1 حضرت حسن
شد امامِ دوسرا شاہِ زمن

یافتہ از وے شہیدِ کربلا
جانشینِ مصطفیٰ صدر العلیٰ

مالکِ دیں بحروبر حضرت حسین2
روحِ جانِ مصطفیٰؐ حضرت حسین

میر زین العابدیں3 گشتہ امام
حضرت باقر4 پس آں آمد مقام

بعدازاں شد جعفر5 صادق امام
سیدِ کونین آں والد سہام

موسیٰ کاظم6 یافتہ نعمت ازاں
شد امام الاتقیٰ بہ ہر دو جہاں

یافتہ ازوے علی موسیٰ رضا7
مست شد از بادۂ عرفاں ولا

بعدازاں حضرت تقی8 شد کامیاب
بر درِ رب العلیٰ شد باریاب

بہرِ درگشتہ ازاں حضرت نقی9
سینۂ اطہر چوں آئینہ جلی

آں مقرب بارگاہِ ایزدی
اسمِ اعظم بود حضرت عسکری

ازوئے نعمت یافتہ مہدی امام
برگزیدہ بارگہ رب الانام

نام نامی بود جعفر مرتضیٰ
معنیٔ درد گہر شمس الہدیٰ

جعفرِ جواد10 حسنی خانداں
در بخارا پاک شد جلوہ کناں

ازوے نعمت یافتہ قطب الولی
آں علی اصغر11 کہ از آلِ نبیؐ

حضرت عبداللہ12 ازو فیضاں یافت
جسم وجاں ازنورِ حق تاباں یافت

سید احمد13 پس ازاں شد جانشیں
بر سریر جاہ مسند نشیں

ازوے نعمت شد عطا محمود را14
عاشقِ جانباز را معبود را

آں کہ ہم نامست احمد مجتبیٰ
نامِ او سید محمد15 مصطفیِ باصفا

جعفرِ ثالث16 ازاں شد بہرہ ور
از طفیلِ پاک مالک بحر و بر

سلسلہ در سلسلہ نعمت چشید — ایں فریضہ جعفری آنہا گزید

بہرحرمت جعفر ثالث مبیں — اہلِ دل پر نور چوں مہدِمبیں

بوالمعید17ؒ پر ضیا سید علی — مثل خورشید جہاں روشن جلی

بہرِ حرمت شہ جلال الحیدری — در بخارا داشتند سروری

ایں صراحت خاندانِ پاک او — ذکر خبرش می شود افلاک او

واقف اسرار شہ احمد کبیر19ؒ — صدرِ ملت دینِ مبیں اہلِ سریر

بہرِ حرمت شاہ مخدومِ جہاں — شہ جلال الدین20ؒ قطب العارفاں

سیدِ محمود نر ناصر ولی21ؒ — نائبِ شیرِ خدا شاہِ ولی

قطبِ دیں اولیا صاحب کمال — شہ علیم الدین22ؒ اند بے قیل وقال

رہبرِ دیں حضرتِ سید امام23ؒ — کردآں جملہ منازل را تمام

صاحب الصفوی سراج السالکیں — آں سراج الدین24ؒ کامل عارفیں

شد منور عالمِ فانی سرا — آں شعاعِ نورآں حضرت ضیاء25ؒ

آفتابِ عاشقاں حق المتیں — شاہ شمس الدین26ؒ شمس العارفیں

ہادیٔ راہِ طریقت معنوی — شہ نظام الدین27ؒ کاشف باطنی

شہ فرید الدین28ؒ عاشق پاک رب — در اکابر اولیاء آں منتخب

ازصفت موصوف آں قطبِ زماں — شاہ قطب الدیں29ؒ فخرِ سالکاں

مثلِ خورشیدِ جہاں روشن عیاں — شاہ شمس الدین30ؒ ہادیٔ گمرہاں

شہ زمن میرانِ موجود سروراں — شہ علاء الدین31ؒ تاج العارفاں

از بخارا آمدن حضرت علا — نورِ او تاباں در ایجاں برملا

کردانعامِ خدا بے حد حصول — مصدرِانوارِ شہ عبدالرسول32ؒ

شہ ولی اللہ33ؒ علی روشن ضمیر — آنکہ یکتاءِ عصر ماہِ منیر

عالم و فاضل و علامہ زماں — شہ منان الحق34ؒ محی الدیں عیاں

شاہ قطب الدین35ؒ باب اللہ ولی — سینہ او معمور عرفانش جلی

دررہِ صدق و صفا آں بامراد — شہ مرادالدین36 سالک شاد شاد
کرد بیحد برکت عظمت حصول — نام نامی بود شہ قدم رسول37
دو پسر گشتند از صاحب کمال — شہ مسیح38 جعفر علی39 صاحب جمال

نسب نامہ کے یہ کل ۴۷/اشعار ہیں جو شاہ مسیح الدین حسن کے رقم کردہ ہیں۔اسی لئے یہ نسب نامہ اسی مقام پر آکر ٹھہر گیا ہے۔لیکن خانقاہ میں دو اور نسب نامے موجود ہیں جن میں ایک سلسلہ شطّاریہ کا ہے اور دوسرا چشتیہ کا۔ان دونوں شجرہائے نسب کے ذکر کی یہاں چنداں ضرورت نہیں۔البتہ اس شجرہ نسب کو درج کر دینا چاہوں گا جو شروع سے موجودہ سجادہ نشیں تک تسلسل کے ساتھ موجود ہے۔وہ شجرہ اس طرح ہے:

(1) حضرت سیدنا و مولانا محمد مصطفیٰ ﷺ (2) علی کرم اللہ وجہہ (3) امام حسینؑ (4) زین العابدینؒ (5) حضرت باقر (6) شیخ جعفر صادق (7) موسیٰ کاظم (8) علی موسیٰ رضا (9) محمد تقی (10) محمد نقی (11) جعفر جواد حسن (ع۔دربخارا پاک شد جلوہ کناں) (12) علی اصغر (13) عبداللہ (14) سید احمد (15) سید محمود (16) سید محمد مصطفیٰ (17) جعفر ثالث (18) ابوالموئد (19) شہ جلال حیدری (20) احمد کبیر (21) جلال الدین (22) **سید محمود نرؔ** (23) شہ علیم الدین (24) سید امام (25) سراج الدین (26) ضیاء الدین (27) شمس الدین (28) نظام الدین (29) شاہ فرید الدین (30) شاہ قطب الدین (31) شمس الدین (32) شہ علاء الدین (مسکون قصبہ بلیا) (33) عبدالرسول (34) ولی اللہ علی (35) منان الحق (36) قطب الدین باب اللہ ولی (37) مرادالدین (38) قدم رسول (39) **مسیح الدین** اور جعفر علی (40) صدر الدین عرف گدا علی (41) شاہ علی بخش (42) شاہ قربان علی (43) شاہ وصی الدین (44) شاہ واعظ الحق (45) شاہ محمد ادریس (46) شاہ محمد ضیاء الحق عرف مکّی بابو، محمد ولاء الحق عرف شاہ ہاشم (47) شاہ محمد مظفر اور شاہ محمد فیروز۔

جناب سید شاہ مسیح الدین حسن بخاری کی پیدائش ''تذکرہ بزمِ شمال'' مصنفہ شاداں فاروقی کے بہ موجب 1700ء میں ہوئی۔لیکن سنِ وصال کی رو سے 1699ء ہوتی ہے۔یعنی وہ مرزا مظہر جانِ جاناں (1699ء تا 1781ء) کے ہم عصر تھے۔آپ کی پیدائش موضع بڑی بلیا میں

ہوئی۔ آپ کے والد محترم کا نام سید شاہ قدم رسول بخاری شطاری تھا۔ شاداں فاروقی نے ''تذکرہ نسیمِ شمال'' (قلمی نسخہ، خانقاہ مجیبیہ پھلواری شریف، بہار) کے حوالہ سے لکھا ہے کہ:

''سلاطینِ وقت کی جانب سے حضرتِ ممدوح (علاء الدین بخاری شطاریؒ) کو معقول جائیداد خانقاہ کے خرچ کے واسطے ملی ہوئی تھی جو نسلاً بعد نسل ان کے خاندان میں چلی آرہی ہے۔ 14؎

(نسیمِ شمال۔ص:4-3-2 اور بزمِ شمال، ص:44)

لیکن اس حقیقت کی تردید شاہ مسیح الدین حسن کے سوانح نگار شاہ محمد ہاشم بخاری نے اس طرح کی ہے۔ جناب علاء الدین بخاری کو جو جناب مسیح الدین بخاری کے مورثِ اعلیٰ تھے:

''والدین کی میراث سے کافی جائیداد ملی تھی۔ بادشاہِ وقت نے امیرِ بخارا کا عہدہ بھی عطا کیا تھا لیکن واصل باللّٰہیت کے مرتبہ کو پہنچ کر سب کچھ اعزا واقارب وغربا میں تقسیم کر کے تن بہ تقدیر گھر سے نکل گئے''۔ 15؎

(بحوالہ 'حالاتِ زندگی'۔ مرتبہ شاہ ہاشم مرحوم)

اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ علاء الدین بخاری کے پاس بلیا پہنچنے کے وقت کوئی زمین جائیداد نہیں تھی۔ اس نکتہ کی مزید صراحت کرتے ہوئے ہاشم بخاری نے لکھا ہے:

''خانقاہ علومِ ظاہری و باطنی کا مرکز بن گیا۔ امراء وسلاطین سے (حضرت علاء الدین) ہمیشہ غیر متعلق رہے۔ کبھی کسی سے کوئی مطالبہ نہیں کیا۔ بلکہ آہستہ آہستہ لنگر خانہ کی بنیاد ڈال کر ہزاروں فقراء، مساکین، غرباء اور مستحقین کو دونوں وقت شکم سیر کھانا کھلانے کا بندوبست کیا۔ آہستہ آہستہ حسنِ اخلاق اور کشف وکرامات کا شہرہ ہوا۔ لوگ جوق در جوق دائرہ اسلام میں کشاں کشاں داخل ہونے لگے''۔ ١٦؎

فقر وفاقہ کا یہ سلسلہ ان کی آٹھویں پشت تک چلتا رہا۔ البتہ آٹھویں پشت میں آکر جناب مسیح الدین بخاری کو بیگوسرائے کے علاقہ سامہو کے راجہ بختاور سنگھ اور راجا شیودت سنگھ سے بہت بڑا قطعۂ اراضی بطورِ نذرانہ ملا۔ ''مونگیر گزیٹیر'' ١٩٦٠ء کے مرتب پی سی رائے چودھری کے

Grants of land by Raja Shivdut Singh have been trased. مطابق
In Fasli 1126 (1719-20 ad) Raja Shivdut singh made a grant of 5229 Bighas of land at Village Balia to the Muslim sent Hazrat Syed Shah "Mohiuddin" Bokhari. This grant was respected by Ali bardi and his succesers and latter on conirmed by the East India Company (1828 ad) page:65. (A brief History of Bihar- Vol-2, Part-2 by Dr. Syed Hasna Askari- 17

راجا بختاور سنگھ اور راجا شیودت سنگھ کے ذریعہ عطیہ اراضی کا پتہ ملتا ہے۔ فصلی ۱۱۲۶ مطابق ۱۷۱۹۔۲۰ء میں راجہ شیودت سنگھ نے ۵۲۲۹ بیگھہ زمین بلیا کے صوفی بزرگ حضرت سید شاہ محی الدین بخاری (مسیح الدین بخاری) کو عطا کیا۔ اس عطیہ کا احترام علی وردی اور اس کے جانشینوں نے بھی کیا۔ بعدہٗ ۱۸۲۸ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے بھی اس کی تائید کی''۔(بحوالہ: مضمون ڈاکٹر اکھلیشو رکمار سنگھ۔ مطبوعہ ''سوینیر'' بیگوسرائے درشن) لیکن مونگیر گزیٹیر نے صرف راجہ شیودت سنگھ کا ذکر کیا ہے۔

سید شاہ ضیاء الحق بخاری عرف مکّی بابو مرحوم کے مطابق راج بنیلی بھاگلپور (بہار) کے راجہ بھوانی سنگھ نے حضرت مسیح الدین کو موضع ''جلکوڑہ'' (موجودہ ضلع کھگڑیا۔ سابق ضلع مونگیر) عطا کیا تھا۔ دربھنگہ کے راجہ کلیان نے موضع ''رحیم پور ردولی'' دیا تھا اور نرہن اسٹیٹ، ضلع سمستی پور کے راجہ نے موضع ''کمبھی'' نزد روسڑا اسٹیشن (موجودہ ضلع سمستی پور) عطا کیا تھا۔ شاہ مکّی صاحب نے بتایا کہ زمین داری کے خاتمہ کے بعد دس ہزار روپیہ سالانہ کی آمدنی کا علاقہ انہوں نے حکومتِ ہند کو سپرد کیا تھا۔ شاہ مکّی صاحب نے یہ بھی فرمایا کہ خانقاہوں کی قدیم روایت کے مطابق مریدوں کو پیر صاحبان کا شجرہ یہاں بھی لکھ کر دیا جاتا تھا اور سجادگان اسے ہر سال عرس کے موقع پر زبانی سنایا کرتے تھے۔ 1936ء کے زلزلہ میں کتب خانہ اور خانقاہ کے انہدام کے بعد میرے برادرِ عزیز شاہ محمد ہاشم نے اس احساس کے تحت کہ آنے والی نسل کی دلچسپی اس نظامِ

خانقاہی سے کم ہوتی جا رہی ہے۔ اس شجرہ کو مرتب کر دیا اور حضرت علاء الدین بخاری شطاری کی سوانح حیات پر نظر ثانی کر کے اسے کتابچہ کی شکل میں شائع کرا دیا۔

حضرت علاء الدین بخاری کا مزار جس پر ان کا سنِ وفات 933ھ (26/ مارچ 1526ء) درج ہے، کے ایک سال بعد سے موصوف کا سالانہ عرس چلا آ رہا ہے۔ جو ان کی قائم کردہ خانقاہ کے وابستگان کے لئے سامانِ شغل اور ذریعہ معاش کی حیثیت رکھتا تھا۔ منہدم مسجدِ قدیم کے صحن میں ایک بڑا چبوترہ اور اونچا چبوترہ بنا ہوا ہے اس پر دو قبریں برابر سے ہیں۔ ایک حضرت علاء الدین حسن بخاری شطاری کی ہے اور دوسری حضرت مسیح الدین بخاری کی۔ یہ دونوں قبریں معمولی طور پر پختہ کی ہوئی ہیں۔ نہ کوئی سجاوٹ ہے اور نہ کوئی عمارت۔ اس سے ان حضرات کی درویش صفتی ظاہر ہوتی ہے۔ ان دو قبروں کے علاوہ مسجد کے پورے صحن میں قبریں بھری ہوئی ہیں۔ جس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مسجد کے انہدام کے بعد اس خانقاہِ شطاریہ کے وابستگان نے اس پورے حصہ کو قبرستان میں بدل دیا۔ حضرت مسیح الدین حسن بخاری مال ومتاعِ دنیا سے مالا مال ہونے کے باوجود علائقِ دنیوی سے کنارہ کش ہو کر اوراد ووظائف میں مشغول رہا کرتے تھے۔ آپ حنفی المسلک ہونے کے باوجود عزاداری کے قائل تھے۔ جب تک صحت نے ساتھ دیا ہر سال محرم الحرام کی دسویں تاریخ کربلا میں گزارنے کا اہتمام کرتے تھے۔ ان ایام میں آپ پر ایک خاص کیفیت طاری رہتی تھی۔ چہرہ سرخ ہو جاتا، وجد وحال میں مبتلا رہتے اور زبان پر یہ شعر رقصاں ہوتا۔

حیدری ام قلندرم مستم　　　　بندۂ مرتضیٰ علی ہستم

یومِ شہادت کی مجلس کا اہتمام کراتے، خود بھی باوضو رہتے اور دوسروں کو بھی باوضو رہنے کی تاکید کرتے۔ حضراتِ صوفیا کی تاریخ کے مطالعہ سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ اہلِ تشعہ اور اہلِ سنت اپنے افکار، اعمال، تعلقات اور قرابت داریوں میں ایک دوسرے سے خلط ملط رہے ہیں۔ یہی اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ مولانا کا شجرہ اور پروفیسر حسن عسکری صاحب کا شجرہ بہت دور تک ایک ہی سلسلہ رکھتا ہے۔ چوں کہ حضرت حسن بخاری کے جدِ امجد کے دستِ مبارک پر اس علاقہ کی بہت بڑی آبادی مشرف بہ اسلام ہوئی تھی اس لئے عقیدت مندوں اور حاجت مندوں کی

آمد کا سلسلہ بندھا رہتا تھا۔

حضرت مسیح الدین حسنؔ شعر وادب کا ستھرا ذوق رکھتے تھے۔ فارسی غزلوں کے دلدادہ تھے۔ حافظؔ اور جامیؔ کا رنگِ سخن ان پر غالب تھا۔ فارسی کا دیوان قلمی نسخہ کی شکل میں ''کلیاتِ حسن'' اس خانقاہ میں موجود ہے۔ مولانا موصوف اپنے مریدوں کی ترغیب وتلقین کے لئے مقامی زبان میں اشعار کہا کرتے تھے۔ یہ وہی مقامی زبان تھی جسے ریختہ کے نام سے جانا جاتا تھا اور جو مختلف خانقاہوں میں مستعمل تھی۔ شعرائے دہلی اس وقت اس زبان میں دھڑلّے سے طبع آزمائی کررہے تھے لیکن اصلاً یہ زبان دکن میں مروّج تھی اور وہاں کی بول چال میں شامل ہوچکی تھی۔ آج بھی اس زبان کو اور اس کے ادب کو دکنی زبان وادب کی حیثیت حاصل ہے لیکن دکنی اور دہلوی زبان میں جو نمایاں فرق تھا جناب حسنؔ کی زبان پر اس کا واضح اثر تھا۔ یعنی جناب حسنؔ کی زبان دہلوی زبان کے قریب تھی۔ رام بابو سکسینہ نے لکھا ہے:

> ''ولی کا کلام شمالی ہند کے تمام نظم نگاروں کے واسطے نمونہ بن گیا اور اسی کو دیکھ کر اور اپنے سامنے رکھ کر اس وقت کے تمام شعرائے دہلی نے ترقی کرنا شروع کی''۔ (داستان تاریخ زبان اردو۔ ص:45)

یہ اثر دہلی تک محدود نہیں رہا بلکہ اس کا دائرہ پٹنہ تک پھیل چکا تھا۔ رام بابو سکسینہ اشرف علی خاں فغاں کے متعلق رقم طراز ہیں کہ:

> ''جب احمد شاہ ابدالی نے دہلی کو تباہ کیا تو فغاںؔ مرشد آباد چلے گئے.........مرشد آباد سے نواب شجاع الدولہ بہادر کے پاس فیض آباد آئے.......نواب نے بڑی خاطر مدارات کی ۔ چوں کہ نازک مزاج واقع ہوئے تھے۔ کوئی بات ناگوار گذری یہاں سے پٹنہ چلے گئے..... یہاں کی محبت سے بھی دل بھر گیا اور بالآخر گوشہ نشینی اختیار کرلی۔ 1186ھ مطابق 1772ء میں پٹنہ میں انتقال ہوا اور وہیں وہ مدفون ہیں۔ فغاںؔ فارسی اور ہندی کے محاورات خوبی کے ساتھ ایک ساتھ نظم کرتے ہیں۔ کلام نہایت پاکیزہ، خیالات نازک اور بلند........''۔18؎ (ایضاً۔ ص:29-128)

یہ اقتباس اس بات کا پتہ دیتا ہے کہ زبانِ ریختہ کا دائرہ اثر بہار کے موجودہ مرکز پٹنہ یا عظیم آباد تک وسیع ہو چکا تھا۔ یہاں کے قلم کاروں نے اس زبان کو دیکھا اور قبول بھی کیا۔اس وقت تک یہ زبان خالص ادبی انداز اختیار نہیں کر سکی تھی۔لیکن تبلیغ واشاعتِ دینِ اسلام کا اہم فریضہ یہ زبان انجام دے رہی تھی۔اسی وجہ سے عظیم آباد کی خانقاہوں سے تقریباً ڈیڑھ سو کیلو میٹر دور قصبہ بلیا میں قائم خانقاہ کے شیوخ بھی اس زبان کو وسیلۂ اظہار بنائے بیٹھے تھے۔ستم ظریفی یہ ہوئی کہ ان درویشوں تک مؤرخین اور محققین کی نگاہ نہیں پہنچ سکی۔اگر ایسا نہیں ہوتا تو ''تاریخ ادبیاتِ اردو'' کا مؤرخ صرف یہی نہیں لکھتا کہ:

''ولی کے متبع ظہور الدین حاتمؔ 1699ء تا 1792ء ،خان آرزو 1689ء تا 1756ء، ناجیؔ، مضمونؔ، آبروؔ اور بہت سے اور شعراء پیدا ہوئے کہ جن کو اردو شاعری کے آباء سمجھنا چاہئے'' 19؎ (ص:42)

راقم الحروف کے نزدیک یہ حد درجہ افسوس کی بات ہے کہ اس طرح کے تاریخ نویسوں اور تذکرہ نگاروں نے سامنے کی چیزوں کو لے کر اپنی تصانیف مرتب کر لی۔تحقیق وتلاش کی وادی میں سفر کرنے کا اہتمام شاید ہی کبھی کیا۔اگر ایسا ہوتا تو وہ جناب حسن بخاری (1699ء تا 1789ء) کو بھی اردو شاعری کے آباء میں شمار کر لیا گیا ہوتا۔جس طرح رام بابو سکسینہ نے متذکرہ بالا شعراء کے کلام میں ان اوصاف کو دیکھا۔ میں دیکھ رہا ہوں کہ جناب حسنؔ کا کلام بھی انہیں اوصاف ومحاسن سے مزین وآراستہ ہے۔بقول سکسینہ:

''ان کا کلام تصوف کے رنگ میں ڈوبا ہوا، بہت صاف وسادہ اور تصنع وتکلف سے بہت پاک وصاف ہے''۔20؎

لاریب جناب مسیح الدین حسنؔ کا کلام بھی بالکل اسی معیار کا ہے اور بہ مقدارِ وافر ہے۔ اگر بروقت کسی محقق نے خانقاہِ شطاریہ تک رسائی حاصل کر لی ہوتی تو ان کا وہ کلام جو انہدامِ کتب خانہ کی وجہ سے ضائع ہو گیا، محفوظ ہو چکا ہوتا۔ یہاں یہ نکتہ بھی سامنے رکھا جانا چاہئے کہ ولی کا عہد 1668-1744ء کا ہے۔یعنی ولی کے انتقال کے وقت جناب حسنؔ کی عمر تقریباً 45 برس تھی۔مزید براں ولیؔ کے پیش رو اشرف کے ''جنگ نامہ علی'' کو اس وقت کافی شہرت حاصل ہو چکی تھی اور اس

کے اشعار زبان زدِ عام وخاص تھے۔ ہاشم بخاری نے ''جنگ نامہ علیؑ'' کے دو اشعار کو پیشِ نظر رکھ کر مسیح الدین حسنؔ کے اسی نوعیت کے اشعار کا مطالعہ کرنے کی دعوت اہلِ نظر کو دی ہے ۔

اگن سوں ماتمِ شہ کے جلا ہے تن بدن میرا
برنگِ برق خرمن سوزِ دل ہے ہر سخن میرا
ہوس گل گشت رضواں کی کرے کیوں عندلیبِ دل
محبت کی گلی میں شاہِ دیں کے ہے وطن میرا۔21؎

(اشرف) مرقومہ 1713ء مختصر تاریخ ادب اردو مصنفہ اعجاز حسین۔ص:32)

جنابِ حسنؔ کے اشعار 1719ء کے لکھے ہوئے ہیں۔ یعنی اس وقت جناب حسن کی عمر لگ بھگ بیس برس کی تھی اور اس طرح وہ ولیؔ کے پیش رو نہ سہی ہم عصر تو تھے ہی۔ چہ جائیکہ ان کے متبعین میں بھی ان کا ذکر نہیں ہو سکا۔ رام بابو سکسینہ اور اسی قبیل کے دیگر تاریخ نویسوں کی بات تو دور کی ہے خود ڈاکٹر سید اخترؔ اور ینوی (تاریخ زبانِ اردو) اور معین الدینؔ دردائی (بہار اور اردو شاعری) کی نگاہ بھی جناب حسنؔ بخاری تک نہیں پہنچ سکی۔ حالاں کہ جناب حسن کا ذکر مولوی عبد الحق کی کتاب ''اردو کی نشو ونما میں صوفیائے کرام کا حصہ'' میں کیا جانا چاہئے تھا۔ اسی جگہ شمالی بہار کے اولین شاعر جناب گھنشیام عبداللہ، لکھمنیاں کا ذکر کئے جانے کی ضرورت تھی جن کے دو اشعار اس علاقہ بلیا اور لکھمنیاں میں اردو شاعری کی ابتدائی علامات کا ثبوت پیش کرنے کے لئے کافی ہیں ۔

جھاڑی سے لوٹا بھیو رسوئی سے بھیو طعام
گھنشیام سے عبداللہ بھیو دیکھو بِدھنا کے کام

اطلاع کے مطابق جناب حسنؔ بخاری نے زبانِ ریختہ کا ایک مکمل دیوان مرتب کیا تھا جو 1934ء کے بھیانک زلزلہ میں خانقاہ کے منہدم ہو جانے اور خانقاہ کی لائبریری کے تباہ ہو جانے کی وجہ سے ضائع ہو گئے۔ 93/ اشعار جو فردیات کی شکل میں دستیاب ہیں انہیں ان کے خاندان کے چشم و چراغ ہاشم بخاری نے ضبطِ تحریر میں لایا اور کچھ اشعار سید شاہ ضیاء الحق عرف مکّی بابو کی زبانی اور ان کی تحریر میں دستیاب ہوئے۔ مختصر مثنویوں کی شکل میں بھی۔ ان کے خاندان کے

چشم و چراغ ہاشم بخاری نے ضبطِ تحریر میں لایا اور کچھ اشعار سید شاہ ضیاء الحق عرف مکّی بابو کی زبانی اور ان کی تحریر میں دستیاب ہوئے ہیں۔ان اشعار کا مطالعہ یہ پتہ دیتا ہے کہ جس زمانہ میں اردو گھٹنوں کے بل چل رہی تھی اسی زمانہ میں بہار کے ایک دور دراز قصبہ میں بیٹھا ہوا ایک گمنام شاعر اردو شاعری کی زلفوں میں کنگھا کر رہا تھا اور اس کی چوٹی گوندھ گوندھ کر اسے آراستہ کرنے میں مصروف تھا۔زیادہ تر اشعار، شاعر نے اپنے بزرگوں کی مدح میں قلم بند کئے ہیں۔جس کی وجہ سے ان کے اندر عارفانہ رنگ نظر آتا ہے۔

ان کے علاوہ ہاشم بخاریؒ نے جناب حسنؔ کے قلمی رسالہ ''مصفّا'' کے حوالہ سے 47/ اشعار پر مشتمل ایک نسبی قصیدہ بھی لکھا ہے جس کا عنوان ''قصیدۂ نسب حضرت بخاریؒ'' ہے۔یہ قصیدہ اس سے پہلے درج کیا جا چکا ہے جس کی زبان فارسی ہے لیکن اتنی آسان اور سہل ہے کہ اس پر اردو کا گمان گزرتا ہے۔اسے انتہائی صاف اور شستہ انداز کہا جا سکتا ہے۔اردو شاعری کے بہت سے ابتدائی نمونے فارسی آمیز اردو کی شکل میں ہمیں ملتے ہیں۔

جناب حسنؔ کے زبانِ ریختہ کے جو اشعار ہیں ان میں کہیں کہیں کچھ فنّی نقص بھی نظر آتا ہے لیکن یہ گمان گذرتا ہے کہ یہ نقائص کاتب التحریر کے ہیں خالقِ شعر کے نہیں۔شاہ مکّی صاحب کی اطلاع کے بہ موجب خانقاہ کے منہدم کتب خانہ کے ملبہ سے جو کچھ کتابیں اور رسائل (بیشتر قلمی مسودہ کی شکل میں) دستیاب ہوئے ہیں انہی میں یہ اشعار بھی ملے ہیں۔خانقاہ میں سالانہ عرس کے موقع پر یہ معمول تھا کہ حضرت مسیح الدین حسن بخاریؔ کے عارفانہ کلام کی خواندگی ہوتی تھی۔ عموماً اس خواندگی کے ذمہ دار صاحبِ سجّادہ ہوا کرتے تھے۔لیکن پوری محفل اسے دہرایا کرتی تھی۔اس لئے یہ اشعار زبان زدِ عوام وخواص تھے۔آہستہ آہستہ خواندگی کی یہ رسم گھٹنے لگی اور قوّالوں کی زبان سے انہیں ادا کیا جانے لگا۔پھر یہ بھی ہوا کہ جو اصل قوّال تھے ان کا انتقال ہو گیا اور ان کے جانشیں قوّال کچھ اپنی کچھ ان کی ، کچھ اِدھر کی کچھ اُدھر کی گا گا کر رات گذارنے لگے۔مقامی زبان میں اس عرس کو ''دھمال'' کہا جانے لگا تھا۔آہستہ آہستہ یہ دھمال رات بھر کی دھما چوکڑی بن گیا۔خواتین کے بقول ''رات بھر لوگ دھمال کودتے ہیں''۔ممکن ہے کہ اس خانقاہ میں وجد وحال کا یہی انداز رہا ہو جو انداز پنجابی بھانگڑہ کا ہوتا ہے۔جس کی وجہ سے خود صاحبِ سجّادہ

نے اس مجلس میں اپنی شمولیت کم کردی۔ وہ تھوڑی دیر کے لئے منظر عام پر آتے، کچھ زبانی نصیحتیں کرتے، کچھ اشعار کی خواندگی ہوتی اور اس کے بعد وہ رخصت ہو جاتے اور رات بھر قوالی کا سلسلہ چلتا رہتا۔ صبح سے تبرک کی تقسیم شروع ہوتی۔ دعا، تعویذ، جھاڑ پھونک وغیرہ کا سلسلہ جاری ہو جاتا جس میں صاحبِ سجّادہ منظر عام پر کم آتے درونِ خانقاہ سے یہ سب کام ہوتا رہتا۔

جناب حسنؔ کے اشعار کا مطالعہ کرنے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ عام طور پر ان کے کلام کا رنگ استادانہ ہے۔ کئی ایسی مثنویاں ہیں کہ جن کا آغاز ایک لفظ سے ہوتا ہے اور دس بارہ اشعار میں اسی پہلے لفظ کو استعمال کیا جاتا ہے لیکن ہر شعر میں ایک نئی بات پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ پھر بہ حیثیت مجموعی ایک تاثر قائم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے

بھروسا ہے مجھے اس کے کرم کا — کہ وہ محرم ہے سب کے درد و غم کا
بھروسا ہے مجھے اک اس کا بیشک — کہ وہ ہے حال پرساں سب کا یک یک
وطن اصلی ہمارا بھی وہیں ہے — محبت اس وطن کی بھی سچی ہے
وطن صُوری ہے بلیا بیچ میرا — کہ ہے واں شہ علاء الدیں کا ڈیرا
پکائی کھیر کی مانند دَلیا — عیاں ہے ہر جگہ حضرت کی ''بلیا''
مزارِ اقدسِ آں شاہِ عالی — وہیں ہے از کمالِ لا یزالی
کروں تعریف کیا بلیا کا اک اک — کہ وصفِ بوئے مشک آتی ہے ابتک
اگر سونا وروپا چاہئے چل — قبر حضرت کی ہے پارس کا پتھل
جلال الدین حیدر کے ہیں فرزند — بخاری بن بخاری سلسلہ بند
جلال الدیں جہاں کے قطب ہیں پانچ — جو ان کا ہے نہیں ہے اس کو کچھ آنچ
ولے یہ قطب اول کے ہیں پوتے — علیم الدیں کے ہیں پوتے پہ روتے
وسیلہ ہے بدا شہ کے ملن کا — اوس آگے زور چلتا ہے نہ من کا
بہت ہے ہم کو یاں امید واری — علاء الدیں سوا نہ اور یاری
علاء الدیں کے ہیں ہم پشت ستویں — علاء الدیں علیم الدیں سے دسویں

اس طرح یہ مثنوی خاندان کے تعارف سے شروع ہوتی ہے جس میں صوفیت کا رنگ

نظر آتا ہے۔شاعر محبوبِ حقیقی کی زلفوں کا اسیر ہے۔اس کی محبت کا تیر اس کے سینہ کو لہولہان کر رہا ہے۔لیکن اس کی چبھن میں جو کسک اور لذت ہے شاعر اس سے لطف اندوز ہو رہا ہے اور اسے برقرار رکھنا چاہ رہا ہے۔شاعر پہلے مرحلہ میں خدائے بزرگ و برتر سے گذارش کرتا ہے کہ اسے اپنے عشق کے دام میں ہمیشہ گرفتار رکھے کہ یہی داروئے شفا بھی ہے اور آبِ بقا بھی۔اس کے بعد یہاں سے یہ مناجات کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔یہ مناجات طویل ہے لیکن دلنشیں ہے ؎

الٰہی عشق موں ہم کو ڈوبا دے ۔۔۔ مرے دل کو بھی لے اوس میں بہا دے
محبت بیچ اپنے کر نزنکار ۔۔۔ دو عالم سے ہوا ہوں اب میں بیزار
جُنوں کے ملک کی دے پادشاہی ۔۔۔ نہیں لازم ہے شانِ کجکلاہی
برنگِ برق کر بیتاب یاں تک ۔۔۔ کہ دل سیماب ہووے آپ یک یک
شرارِ عشق دے مجھ دل لگا کے ۔۔۔ کہ جل جائے مری دیہی بھُنا کے
مری آنکھوں سے جاری جوئے خوں کر ۔۔۔ دل و جاں موں بہارِ لالہ گوں کر
گدازِ عشق سوں مجھ دل کو کر لعل ۔۔۔ پھر اس میں درد کی اکسیر دے ڈال
جہاں موں سرخرو کر ہچو بسمل ۔۔۔ شکارِ مرغ دل ہے شرع موں حل
دمِ تسلیم دے کر دم رضا دے ۔۔۔ بقائے خود فنائے ما سوا دے
مجھے کر محوِ خوش و سہو از خوش ۔۔۔ فنائے من بقائے خود بیندُش
سراپا شمع کر فانوسِ تن را ۔۔۔ بسوز از ناز غیرت پیرہن را
براہِ عشق خود ثابت قدم رکھ ۔۔۔ بہ تیغِ دردِ بسمل دم بدم رکھ
بخلوت ہمدم و ہمراز من باش ۔۔۔ عیاں در چشم من در انجمن باش
پیاسا شربتِ دیدار ہوں میں ۔۔۔ جدائی سے ترے بس زار ہوں میں
غم روئیوں سے شادی ہے ہماری ۔۔۔ کہ دل کو زندگی لگتی ہے بھاری
آبِ وصل کر سیراب مجھ کو ۔۔۔ نہیں ہے تشنگی کی تاب مجھ کو
کہاں تک قطرہ کو ہے برداشت گرمی ۔۔۔ کہاں ہو آگ کو کھالوں سے نرمی

زیپا سا اس قدر ہوں اس جہاں میں　　کہ دریا کو سُرک جاؤں زباں میں
کہاں ہے چشمۂ جیحون وشیحوں　　کہ ہے حالت ہماری اب دیگر گوں
کہاں گنگا وجمنا کا ٹھکانہ　　بتاؤ مجھ کو اوس پی تک ہے جانا
اگر صحرا دیگر ہے کوہساراں　　مرے من موں نہیں بھاوے ہے یاراں
نہیں گلشن میں جا ہوتی ہے فرحت　　کہ خارِ درد سوں ہے جیو کو لذت
تماشا بھی چمن کا خوش نہ آوے　　کہ لالہ داغ سینہ کا دکھاوے
گلاب از نوعِ خونی رنگ رخسار　　رکھے ہے دل کے پردہ موں بہت خار
کہوں کیا حال سنبل کا عزیزاں　　نہ جانوں کس کی خاطر ہے پریشاں
مگر ہر گل کا پیالہ خوں بھرا ہے　　کلیجہ موں ہرا کانٹا گڑا ہے
ہے نافرماں کوں بدنامی جہاں میں　　سبک ہے باب اس کی بوستاں میں
اگر ہے رنگ روئے شاں فرحناک　　ولیکن دل موں ہر یک چاک درچاک
اگر رنگیں قبا دُرِ بہاراں　　خزاں سے نے لپٹ عریاں ہے یاراں
نہیں معلوم کیسی رَٹ رچی ہے　　کہ گلشن میں قیامت سی مچی ہے
سبھوں کا دل ہوا ہے جل انگارا　　چٹک پھولوں کا یاں ہے غم کا مار
چٹک پھولوں کی ہے کیا جان لیو　　کہیں ظالم اگر تم مان لیو
گلستاں دل ہے ہر عاشق کا دیکھو　　کہیں گلزار کا ہے خار دیکھو
مگر جس دم کہ بہتی ہے صبا وصل　　گل افشاں ہے سخن سیں شاخ تا اصل
چٹکنا پھول دل کا اس نمط ہے　　دیکھو تحقیق گر اس میں غلط ہے
وگرنہ بادِ صرصر ہجر سو دل　　رکھے ہے قبض بہتر پائے در ِگل
جو عاشق ہیں وہ سب حالت میں خوش ہیں　　کہیں طلق اللساں و گہہ خُمش ہیں
کہیں پہچانتے ہیں کفر واسلام　　کہیں بے خود ہیں پیئے عشق کا جام
مجھے خواہش نہیں اب گلستاں کا　　چمن بھولا ہے پایہ جسم وجاں کا
اسی گلزار میں بلبل ہو رہنا　　کسی کے گل کی خواہش دل میں دھرنا

اس طرح اس مثنوی کے کل 47/ اشعار دستیاب ہوئے ہیں۔ جن میں ۴/ اشعار کی ترکیب محلِ نظر ہے۔ مقطع یا تو نہیں کہا گیا ہے یا پھر دستیاب نہیں ہو سکا۔ نہیں کہے جانے کی بات قرینِ قیاس ہے اس لئے کہ مطلع میں بلیا کو شاعر نے اپنا وطنِ صُوری بتایا ہے۔ اس کی عظمت کو جناب علاء الدین کی ذات سے منسلک کیا ہے اور آخری شعر میں یہ بات کہی گئی ہے کہ اسی گلزار میں بلبل بن کر رہنا ہے اور اسی گل (علاء الدین بخاریؒ) کی خواہش دل میں رکھنی ہے۔ ایک شعر ایسا بھی ہے کہ جس میں تانیث کو تذکیر باندھا گیا ہے ؎

مجھے خواہش نہیں اب گلستاں کا　　　چمن بھولا ہے پایا جسم و جاں کا

یہاں ایک نکتہ یہ بھی قابلِ ذکر ہے کہ ؎

اگر صحرا دیگر ہے کوہساراں　　　مرے من موں نہیں بھاوے ہے یاراں

کے بعد کئی اشعار میں اشتباہ محسوس ہوتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ خانقاہ کی ضرورت کے مطابق یہ اشعار کہیں سے لے کر یہاں جوڑ دئے گئے ہیں۔ یہ کام خانقاہ کے ذمہ داروں نے نہیں، قوّالوں نے شاید ایسا کر دیا ہو۔ اس لئے اصحابِ تحقیق سے درخواست کروں گا کہ اس نقطۂ نظر سے اگر کوئی بات سامنے آئے تو اسے ضرور منظرِ عام پر لایا جائے۔ عین ممکن ہے کہ میرا گمان غلط ثابت ہو۔

خاندانِ شطّاریہ میں اہلِ بیت سے شدید محبت پائی جاتی تھی۔ واقعہ کربلا پر اہلِ تشیع کی طرح خون کے آنسو بہانے کا انداز تھا۔ حسؔن کے اشعار اس جذبہ کے مظہر ہیں ؎

محمدؐ گل و گلزارش علیؓ ہے　　　محمد فعل و کردارش علیؓ ہے

محمد ہے انا احمد بلا میم　　　کہ ہے جان جاناں میں وہی میم

محمدؐ و علیؓ سے مجھ کو ہے کام　　　کہ پاویں ان سے جگ بھیتر نیکونام

کہ احمد گفت انا مثلِ مدینہ　　　علیؓ دروازہ اش از زورِ سینہ

علیؓ واقف بہ اسرارِ الٰہی　　　علیؓ محرم ہے از مہ تا بہ ماہی

علیؓ کو پادشاہِ ملک ِ دیں ہے　　　علیؓ سلطانِ افلاک وزمیں ہے

علیؓ ہے قاطعِ بیخ کفر بیشک　　　علیؓ ہادی ہے راہِ حق بہر یک

علیؓ آدم علیؓ احمد علیؓ روح　　　علیؓ کشتی علیؓ طوفاں علیؓ نوح

علیؑ ہے مظہرِ حق بوجھ دل میں　　علیؑ فرماں روا ہے آب و گل میں
علیؑ ہے عین روح وجان سارا　　علیؑ ہے مردمک چشمِ نظارا
محمدؐ وعلیؑ کا بھید یک ہے　　یقیں کر بوجھ توُ اس میں نہ شک ہے
کیا دل کو میں اب تسلیم اس کے　　کہ محو ہوکر میانِ میم اس کے
نہیں احمد ہے، ہے احمد بلا میم　　کیا جن آپ کو احمد کو تسلیم
کیا جن آپ کو فانی سوااللہ　　وہی دو جگ موں ہے باقی الیٰ اللہ
کہیں کیا اس گھڑی مخمور ہیں ہم　　زنامِ بیخودی منصور ہیں ہم

یہ قطعہ بند اشعار جنابِ حسنؔ کی اہلِ بیت اور حضرت علی کرم اللہ وجہ سے بے پایاں محبت کا ثبوت ہے۔ایک جذب وکیف کا عالم ہے جو شاعر کے سر پر نشہ بن کر سوار ہے۔خیالات موجیں مار رہے ہیں اور اشعار نوکِ قلم سے موتی کی طرح جھڑ رہے ہیں۔

جنابِ حسنؔ ایک پختہ مشق شاعر تھے اوران کی اردو شاعری میں فن کی اور پختگی کی رنگینی مختلف انداز میں موجود نظر آتی ہے۔کئی بار ایک لفظ سے ہر شعر کا آغاز کیا ہے اور اس میں معنویت پیدا کی ہے۔

جلالی وجمالی اس نمط ہے　　اوسی رخ خال بھی اوس رخ کو خط ہے
جلالی وجمالی ہیں دو اوصاف　　سو اوس کے جو ہے سب لاف در لاف
جلالی وجمالی وصف حق ہے　　نودھ(۹۹) ناموں کا پڑھنا ہی سبق ہے
پھنسوں میں کب تلک یارو وہی جال　　کہ جس پھاندے سے چھٹنا پھر ہے اشکال

اس انداز کے چند اور قطعات ہیں۔ملاحظہ فرمایئے ۔

نہ دنیا موں نہ دیں موں لامکاں نیں　　غلط گفتم کہ او در عین جاں نیں
یہیں ہے جوش میں خمخانہ سب کا　　یہیں ہے نام ہم دیوانہ سب کا
یہیں ہے شمع اور پروانہ اے یار　　یہیں ہے جلوہ گر وہ ماہ رخسار
یہیں دم مارتے ہیں سب انا الحق　　یہیں ہے ذرہ کو جوشِ انا الحق
یہیں پیدا ہے اسرارِ نہانی　　یہیں پاوے ہیں نقدِ کامرانی

یہیں ناسوت وملکوت دیکھو　　یہیں جبروت ولاہوت دیکھو
یہیں ہاہوت ہے اور لامکاں ہے　　یہیں سب کچھ ہےاور دونوں جہاں ہے
یہیں ہے وصل اوس صاحب سوں بیشک　　یہیں ہے ہجر کی آتش میں ہر یک

☆

کہاں وہ راح روح افزا کہاں جام　　کہاں وہ شوخ گندم رنگ گلفام
کہاں لیلیٰ کہ مجنوں کی شتابی　　خبر لیوے کہ ہے در پیچ وتابی
کہاں عذرا کہ وامق ہے پریشاں　　جھلک دیکھے سوں ہے چوں برق حیراں
کہاں یوسف ہے گم اے عشق بازو　　زلیخا کو اوسی تے سر فرازو
کہاں مکھ پر ہے شوخوں کے خط وخال　　کہاں حلقہ ہے اوس پیو کہ بہر مال
کہاں دانہ ہے اور دام اوس پری کا　　سبب ہے وہ ہماری رہبری کا
جن اپنے یار کو دیکھا ہے بھر نین　　مساوی ہے اوسے جگ میں دن ورین
ہے ہے اب ہر یک گھت میں ناظر　　کہیں عاشق کہیں عابد ہو ظاہر
کہیں بازیب و زینت عزو حرمت　　کہیں با درد وغم آز، آہ و ذلت
کہیں مقبول ہے ہر اہلِ دل کا　　کہیں مردہ ہے وہ آب و گل کا
کہیں ہے خانۂ عشرت میں شاداں　　کہیں ہے در بہ در نالاں وحیراں
کہیں ہے ہمکنار سینۂ دوست　　کہ چو بادامِ در یک مغز دو پوست
کہیں ہجرت کی آتش موں پڑا ہے　　مثالِ برق ہستی سوں اڑا ہے
کہیں رات اور دن جلتا بِنا آگ　　نہ جانوں کن لکھا تھا اوس کے یہ بھاگ
کہیں ہے حسن کی مستی میں مخمور　　کہیں ہے زیشت روئی بیچ رنجور
کہیں معشوق ہے وہ آپ اپنا　　کہیں عاشق ہے بیکل دیکھ سپنا
سوا اوس کے کہیں مسلم کہیں گبر　　کہیں چاندنی ترچھی کہیں ابر
سیوا اوسکے کہیں روشن کہیں تیر　　کہیں ریتی چمکتی ہے کہیں بیر
سیوا اوسکے بہت ایسی مثل ہے　　قلم کو اس جگہ چلنا خلل ہے

مذکورہ اشعار کی دستیابی اور پورے دیوان کی نایابی یہ دونوں نادر واقعہ ہے۔ بہت سارے ایسے شاعروں اور ادیبوں کی قسمت ایسی ہی رہی ہے کہ جنہوں نے اپنی زندگی میں شعروادب کی زبردست خدمت کی لیکن دنیا ان سے نا آشنا رہ گئی۔ وجہ کچھ بھی ہو لیکن ایک بڑی وجہ تو یہ ضرور ہے کہ محققین نے کوتاہ دستی کا مظاہرہ کیا۔ کثیر تعداد میں دنیا میں ایسے محقق پیدا ہوئے کہ جنہوں نے حصولِ سند کے لئے تحقیق کا کام کیا۔ ''یہ کا تا وہ لے بھاگے'' کی کیفیت تقریباً ہر جگہ نظر آتی ہے۔ اس اظہارِ واقعہ سے راقم الحروف کو کوئی شرمندگی نہیں کہ وہ صرف اس لئے بے سند رہا کہ اس کی نظر میں تحقیق ایک ذمہ داری کا کام تھا۔ اس کے بھاری نقصانات اٹھانے پڑے۔ ہزاروں نہیں لاکھوں روپے کا خسارہ ہوا۔ ہزاروں روپے جیب سے نکلے۔ دربدری نصیب ہوئی، آبادی آبادی میں گھوم کر افراد واشخاص سے مل مل کر برسہا برس تک صحیح مواد یکجا کرنے کی کوشش کی گئی۔ تقریباً چالیس برسوں میں بھی اطمینان نہیں ہو سکا۔ دل سے یہ آواز نہیں نکلی کہ تحقیق کا حق ادا ہو گیا۔ اب تیزی سے ساتھ چھوڑتی زندگی نے مجبور کیا کہ جو کچھ تحقیق کے بعد حقائق سامنے آئے ہیں انہیں قرطاس وقلم کے حوالہ کر کے ذمہ داری کو منتقل کر دیا جائے۔ یقینِ کامل ہے کہ اس میدان میں اگر صحیح طور پر تحقیقی کاوش کی جائے تو اردو انسائیکلو پیڈیا ''سائیکلو پیڈیا بریٹانیکا'' کو آنکھیں دکھا سکتا ہے۔ کاش کوئی ادارہ یہ کام شروع کر دے۔ اردو جو صرف اس برِصغیر تک محدود نہیں سارے عالم پر کمندیں ڈال چکی ہے وہ زبانِ حال سے کہہ رہی ہے ۔ع

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگنِ عشق

حوالہ جات:

(1) آئینِ اکبری۔ انگریزی ترجمہ۔ 1

(2) تنقید و تفہیم۔ ظفر حبیب 2، 3

(3) بہار کی مختصر تاریخ۔ مرتبہ ڈاکٹر حسن عسکری، 4

(A brief Hisroty of Bihar-Vol-2, part-2) 17

(4) بیگوسرائے کا اتہاس۔ ڈاکٹر اکھلیشور کمار سنگھ 5، 6، 8

(5) تاریخِ بہار۔ ڈاکٹر رادھا کرشن چودھری 7

(6) عہدِ جدید میں بیگوسرائے کی تاریخ۔محترمہ شاردا پانڈے	؂9
(7) حالاتِ زندگی۔مرتبہ شاہ ہاشم بخاری مرحوم	؂10،؂15،؂16
(8) On Bihar۔ڈاکٹر حسن عسکری	؂11
(9) تذکرہ بزمِ شمال۔شاداں فاروقی	14
(10) قلمی مسودات	12،13
(11) داستان تاریخ زبانِ اردو۔رام بابو سکسینہ	؂18،؂20
(12) تاریخ ادبیاب اردو	؂19
(13) مختصر تاریخ ادب اردو۔اعجاز حسین	؂21

پروفیسر ظفر حبیبؔ للت نرائن متھلا یونیورسٹی، دربھنگہ کے سبکدوش صدر شعبۂ اردو ہیں۔

محمد شاہد حسین

ضحاک: فکر وفن کے آئینے میں

ڈراما نگاری کسی دوسری اصناف سے کم نہیں، کالی داس اور شیکسپیئر ڈرامے لکھ کر ہی آب حیات چکھ گئے۔ پروفیسر محمد حسن، کالی داس اور شیکسپیئر تو نہیں مگر اس روایت کو آگے بڑھانے والے ضرور ہیں۔ ضحاک نے ان کے پیالے میں بھی آب حیواں کے چند قطرے ڈال دیئے ہیں۔

حسن صاحب نے ڈراما ''ضحاک'' ایمرجنسی کے زمانے (76-1975ء) میں تصنیف کیا۔ ضحاک کا افسانہ قبل تاریخ دور کے ایرانی اساطیر کا حصہ ہے۔ اس کی مختلف روایات ہیں جن کی جزئیات میں اختلاف ہے۔ لیکن ''شاہنامے'' میں دیا ہوا اس کا قصہ سب سے زیادہ مشہور ہے۔ حسن صاحب نے اس سے صرف بنیادی خیال لیا ہے اور ڈرامائی ضرورت ونظریے کی ترسیل کے تحت بہت ساری چیزیں اپنی طرف سے اس میں شامل کردی ہیں۔ چنانچہ ڈراما ضحاک چھ مناظر پر مشتمل ہے۔ اس کا پلاٹ اس طرح ہے:

پہلے سین کا آغاز کورس سے ہوتا ہے، جس میں آنے والے واقعات کا سلسلہ پرانے واقعات سے ملایا جاتا ہے۔ تاکہ پیش آنے والے واقعات کا پس منظر واضح ہوجائے اور سامعین کو قصے کی تفہیم میں آسانی ہو۔ قدیم ہندستانی ڈراموں میں سوتر دھار یہ خدمت انجام دیتا تھا۔

کورس میں بتایا گیا ہے کہ کسی زمانے میں کسی ملک میں ایک نوجوان نے سازش کر کے جمشید کا تاج وتخت چھین لیا اور اسے زندہ آرے سے چِروایا۔ اس سازش میں شیطان اس کا ساتھی تھا۔ فتح کے موقع پر شیطان نے اس کے دونوں کاندھوں کو بوسہ دیا۔ چنانچہ اس کے دونوں کاندھوں پر دو زہریلے سانپ اگ آئے۔ جو اسے ڈستے رہتے تھے جس کی وجہ سے وہ دن رات درد وکرب میں مبتلا رہتا تھا، وہی لٹیرا شہنشاہ اپنے محل میں آج بھی بے چین کھڑا ہے۔

کورس ختم ہونے کے بعد عمل کی ابتدا ہوتی ہے۔ضحاک کے سامنے رقاصہ ناچتے ناچتے شل ہوچکی ہے۔سازندوں کے ہاتھ تھکن سے کانپ رہے ہیں۔ بین کی آواز ایک لمحے کے لئے ٹوٹتی ہے اور سانپ شہنشاہ ضحاک کو پھن مارنا شروع کر دیتے ہیں، وہ درد سے چیخ اٹھتا ہے۔ دربار میں موجود وزیر اور دوسرے درباریوں کو اپنے درد کا مداوا تلاش نہ کرسکنے پر لعنت ملامت کرتا ہے۔ وزیر مجبوری کا اظہار کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ روئے زمین کے تمام باکمال طبیب اپنی تدبیروں میں ناکام ہو چکے ہیں۔ تمام ساحر، جادوگر، مذہبی و روحانی پیشوا اپنی آبرو کھو چکے۔اعلیٰ ترین دماغ تھک گئے اور انسانی علم و دانش اپنی شکست تسلیم کر چکی ہے۔ضحاک کو ان باتوں سے کوئی تسلی نہیں ملتی اسے تو اپنے درد کی دوا درکار ہے۔ وہ تمام درباریوں کو ان کی ناکامی پر برا بھلا کہتا رہتا ہے۔اور پھر چوبداروں کو حکم دیتا ہے کہ قلعے کے دروازے کھول دیں، دربار عام اور دربار خاص کے ایوانوں سے پہرے ہٹا لیے جائیں تاکہ اس کے اعلان کی آواز راجدھانی کے کونے کونے میں پہنچ جائے۔ پھر اعلان کرتا ہے کہ اگر ہمارے درد کا درماں نہیں تلاش کیا گیا تو شہر کے ایک ایک باسی کو قتل کر کے راجدھانی کی اینٹ سے اینٹ بجا دے گا، شہر کو جلا کر راکھ کر دے گا۔ وزیر اور درباری رحم کی درخواست کرتے ہیں تو جواب دیتا ہے کہ اس لفظ کو ہماری مملکت سے جلاوطن کر دیا گیا ہے۔ ہمارے لئے زندگی یا سب کے لئے موت، اسی وقت ایک پاگل بوڑھا اندر آتا ہے اور کہتا ہے کہ ہم جانتے ہیں، اس درد کا علاج ہے مگر مکمل شفا ہمارے اختیار میں نہیں، ہاں تیری اذیت دور ہوسکتی ہے۔اس کے بدلے میں اس کی روح کا سودا کرتا ہے۔اور علاج یہ بتاتا ہے کہ ان سانپوں کو انسانی بھیجہ صبح وشام کھلا دے۔ یہ تجھے ڈسنے سے باز رہیں گے۔

ضحاک کہتا ہے مگر تو نے مجھے ان سانپوں سے نجات دلانے کا وعدہ کیا تھا۔ بوڑھا کہتا ہے کہ ہم نے ایسا کوئی وعدہ نہیں کیا تھا۔ضحاک اسے جھوٹا، دغاباز کہتے ہوئے اس پر تلوار کا وار کرتا ہے مگر بوڑھا غائب ہو جاتا ہے۔اب درباریوں کو لعن طعن کرتا ہے کہ تم سب اپاہج ہو، ایک بوڑھا سرِ دربار ہماری توہین کر کے چلا گیا اور تم اسے روک نہیں سکے۔

تمام درباری دہائی دیتے ہیں کہ انھوں نے کسی بوڑھے کو نہیں دیکھا۔اس پر ضحاک غصے سے آگ بگولہ ہو جاتا ہے کہ تم اپنے شہنشاہ سے بھی مذاق کرنے سے نہیں چوکتے اور تلوار کھینچ کر درباریوں پر ٹوٹ پڑتا ہے، مجمع میں کھلبلی مچ جاتی ہے۔لوگ جان بچانے کے لئے ادھر ادھر

بھاگتے ہیں۔ البتہ دو چوبدار سامنے پڑ جاتے ہیں، انہیں ضحاک قتل کر دیتا ہے اور تلوار کی نوک سے ان کا بھیجا نکال کر شراب کے پیالوں میں سانپوں کے سامنے رکھ دیتا ہے۔ سانپ بھیجا کھاتے ہیں اور اسے ڈسنا بند کر دیتے ہیں۔ تھوڑی دیر میں ضحاک تھکان سے گر پڑتا ہے اور سو جاتا ہے۔ دھیرے دھیرے درباری باہر نکلتے ہیں اور وزیر اعظم کے اس جملے پر پہلے منظر کا اختتام ہوتا ہے کہ

''زمانے کو سبھی لفظوں کے معنی بدلنے پڑیں گے تا کہ میرے محسن شہنشاہ کو قاتل نہ کہا جائے۔''

دوسرا سین ایک کمرے کے منظر سے شروع ہوتا ہے جس میں تمام درباری اکٹھا ہیں۔ شمع روشن ہے، جس کے سامنے گدھ کا نشان بنا ہوا ہے جس کی سبھی پرستش کرتے ہیں۔ یہاں وزیر کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ سبھی شمع پر ہاتھ رکھ کر قسم کھا رہے ہیں۔ وزیر مقدس گدھ کو گواہ بناتے ہوئے سبھی درباریوں سے قسم لیتا ہے۔ راہب جب یہ لفظ ادا کرتا ہے کہ شہنشاہ کے کاندھوں پر دو سانپ ہیں جنہیں ہر روز دو انسانوں کے بھیجے درکار ہیں تو وزیر اس پر تلوار کا وار کر کے اس کا سر تن سے جدا کر دیتا ہے اور دوسروں سے کہتا ہے جو بھی یہ الفاظ زبان پر لائے گا اس کا یہی حشر ہوگا۔ یہ اسٹیٹ سیکرٹ ہے، پھر وزیر جرجان کو راہب اعظم مقرر کرتا ہے۔ شاعر، استاد، جج، رقاصہ، فوجی افسر اور راہب وفاداری کا عہد کرتے ہیں۔ لوگوں کا مزاج، ان کی ذہنیت بدلنے کا وعدہ کرتے ہیں تا کہ لوگ اپنی مرضی سے ملک کے لئے مرنے کو تیار ہو جائیں اور سانپوں کو بھیجے فراہم ہوتے رہیں۔

وزیر کے چلے جانے کے بعد شاعر، استاد، رقاصہ، جج احتجاج کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ غلط ہے ہم سے یہ نہیں ہوگا۔ کافی گفت وشنید کے بعد فوجی افسر کہتا ہے ''تم میں سے کسی کا بھی قد تلوار سے لمبا نہیں اور تم اپنی چمک دار قباؤں اور اعزازات کی لمبی لمبی فہرستوں کے باوجود ہمارے غلام ہو غلام ____ اس سے آگے کچھ نہیں کچھ بھی نہیں۔'' یہ کہہ کر فوجی افسر کمرے سے چلا جاتا ہے۔ سب پر سکتہ طاری ہو جاتا ہے۔ تھوڑے وقفے کے بعد شاعر ایک معنی خیز نظم گاتا ہے۔ پھر سب اسے کورس کی شکل میں گاتے ہیں اسی پر اس منظر کا اختتام ہوتا ہے۔

تیسرا منظر ضحاک کے خلوت کدے سے شروع ہوتا ہے، جہاں شہنشاہ ضحاک اور ملکہ نوشابہ محو گفتگو ہیں اور ایک دوسرے کے قریب بھی۔ باتوں کے دوران ضحاک اپنے ظلم و جبر کا جواز پیش

کرتے ہوئے اپنے کو بے گناہ بتاتا ہے اور اس کی تصدیق ملکہ سے چاہتا ہے اور اپنے درد و کرب کا اظہار بھی کرتا ہے کہ اس کی رات کی نیندیں حرام ہیں کیوں کہ ہر رات وہ خوفناک بوڑھا اسے خبر دار کرتا ہے کہ سیستان کی پہاڑیوں کے پار اس کا قاتل کسان کے کسی قبیلے میں پل کر جوان ہو رہا ہے اور ایک دن محنت کا خونی جھنڈا اٹھائے اس کے تخت کو پلٹ دے گا۔ نوشابہ اسے تسلی دیتی ہے کہ یہ محض اس کا خواب ہے ایسا کبھی نہیں ہوگا کیونکہ سیستان کی پہاڑیوں کا ہر قبیلہ تہہ تیغ کر دیا گیا ہے۔ اور ملک کے لوگ اتنے بے حس و بے بس کر دیئے گئے ہیں کہ وہ ظلم کو خوشی خوشی برداشت کرتے ہیں اور احتجاج کے بجائے شہنشاہ کی تعریف و توصیف کرتے ہیں۔

رات کے چار بجے کا گجر بجتا ہے نوشابہ لباس زیب تن کرتی ہے اور دونوں آ کر مرصع کرسیوں پر بیٹھ جاتے ہیں۔ اسی وقت سامنے کے دروازے سے وزیر کی سربراہی میں دس نوجوانوں کو کھینچتے ہوئے سامنے لایا جاتا ہے۔ وزیر کہتا ہے کہ ''سیستان کے صوبے کی طرف سے شہنشاہ کی خدمت میں یہ آخری نذرانہ قبول ہو'' شہنشاہ اسے سر کی جنبش سے قبول کرتا ہے۔ پھر وزیر ان کی آنکھوں سے پٹیاں کھولنے، کانوں سے روئی نکانے اور ہونٹوں کے کانٹے کی اجازت چاہتا ہے جو اس لئے تھا کہ نجات پانے سے پہلے وہ برا نہ دیکھیں، برا نہ سنیں اور برا نہ کہیں۔ زنجیریں کھول دی جاتی ہیں۔ اور ان کے ماتھوں کو سندل سے سجایا جاتا ہے، گلے میں پھولوں کے ہار ڈالے جاتے ہیں اور انہیں یہ باور کرایا جاتا ہے کہ وہ ملک کے لئے قربانی دے کر ملک کے عظیم سپوتوں میں شامل ہوں گے۔

راہب باری باری سے تمام قیدیوں سے یہ اقرار کرواتا ہے کہ وہ اپنی مرضی سے ملک کی خاطر قربانی دینے کو تیار ہیں۔ چھٹا قیدی فریدوں ہے اس کی باری آتی ہے تو وہ راہب کے الفاظ کو دہرانے کے بجائے اونچی آواز میں چیخ کر کہتا ہے کہ میرا کوئی ملک نہیں میرا کوئی شہنشاہ نہیں، ساری دنیا میرا ملک ہے اور ساری دنیا کے مظلوم میری قوم۔ فوجی افسر آگے بڑھ کر تلوار کی نوک اس کے سینے پر رکھ دیتا ہے۔ راہب اور جج کے کہنے سننے کے باوجود وہ یہی کہتا رہتا ہے کہ تم ظالم ہو، جابر ہو، ہمیں موت نہیں زندگی چاہیے۔ ضحاک اس کے قتل کا حکم دے دیتا ہے فوجی افسر تلوار کا وار کرنا ہی چاہتا ہے کہ نوشابہ کھڑی ہو کر اسے روک دیتی ہے اور کہتی ہے ''اس کے خون کا ایک قطرہ بھی بہا تو ہمارا پاکیزہ نظام مجرم ہو جائے گا ہم سب مجرم ہو جائیں گے۔ وہ اسے تعلیم و تربیت دے

کرعرفان ونروان کی سعادت کے لئے تیار کرنے کی ذمہ داری لیتی ہے۔دربار برخاست ہوجاتا ہے۔جلاداور قیدیوں کے علاوہ سبھی لوگ چلے جاتے ہیں۔روشنیاں گل ہوتے ہی تلوار کے گرنے اور گردنیں الگ ہونے کی بے رحم آواز آتی ہے۔

چوتھے سین کی ابتدا رات کے وقت نوشابہ کے کمرے سے ہوتی ہے، جہاں نوشابہ اور فریدوں ہیں۔نوشابہ فریدوں کے ہونٹوں کو بوسہ دے کر اپنی پیاس بجھانا چاہتی ہے۔مگر وہ انکار کردیتا ہے۔پھر نوشابہ اسے بتاتی ہے کہ وہ بھی کسان کی بچی ہے۔اسے اس کے خاندان سے چھین کر یہاں لایا گیا ہے و۔ہ بہت دنوں تک انکار کرتی رہی آخر مجبور ہوکر اسے ایک دن ملکہ کا تاج پہننا پڑا۔پھر کہتی ہے تم اپنے فیصلے پر نظر ثانی کرو آج رات ہمارے محل اور قید خانے کا دروازہ کھلا رہے گا۔

پانچواں منظر ایک آدھے بنے مکان کے تہہ خانے میں شروع ہوتا ہے۔جہاں رقاصہ، جج، استاد اور شاعر اکٹھا ہیں۔سب کے اندر ضمیر کی بیداری نظر آرہی ہے، سب اپنے آپ کو لعنت ملامت کررہے ہیں۔تب ہی راہب گھبرایا ہوا داخل ہوتا ہے اور بتاتا ہے کہ فریدوں جیل سے فرار ہوگیا۔سب کو بہت تعجب ہوتا ہے کہ اب تو محل کے اندر کے سارے راز عوام پر افشاں ہوجائیں گے۔راہب کہتا ہے کہ کاہن کی پیشین گوئی ہے کہ آج کے دن سبھی باتیں الٹ جائیں گی۔اقبال کے سورج گہنا جائیں گے۔سب دلی مسرت کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ہمیں اسی دن کا انتظا تھا۔شاعر کہتا ہے دراصل میں نے اسی نئی صبح کے استقبال کے لئے آپ کو یہاں بلایا تھا۔اب یہ ذلت مجھ سے اور نہیں برداشت ہوتی۔میں نئی صبح کا آخری جام پینے جارہا ہوں میرے جام میں زہر ہے۔تم سب گواہ رہنا کہ میں مرنے سے پہلے سچ بول سکتا تھا۔اسی لمحے فوجی افسر پردے کے پیچھے سے نکلتا ہے اور سب کو گرفتار کرلیتا ہے۔

چھٹا سین ضحاک کے دربار سے شروع ہوتا ہے۔سارے درباری قیدیوں کی شکل میں پیش کیے جاتے ہیں۔ان قیدیوں میں ملکہ نوشابہ بھی شامل ہے، ضحاک بے چینی سے پوچھتا ہے، ان میں فریدوں ہے یا نہیں۔فریدوں کے نہ ہونے پر وزیر کو سخت سست کہتا ہے۔ان قیدیوں کے نقاب ہٹائے جاتے ہیں لیکن ہونٹوں کے ٹانکے نہیں کاٹے جاتے۔بغیر کوئی رسم پوری کیئے ضحاک نذرانہ پیش کرنے کا حکم دیتا ہے۔جلاد آگے بڑھ کر پوزیشن سنبھالتے ہیں تب ہی فریدوں داخل ہوتا ہے

اور ضحاک کے سامنے آ کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ وزیر اعظم کے حکم سے سپاہی اسے گرفتار کر کے جلاد کے روبرو لے جاتے ہیں۔ باہر کا شور بڑھتا ہے اور دروازہ ٹوٹنے کا دھماکہ ہوتا ہے فوجی افسر گھبرایا ہوا داخل ہوتا ہے اور ضحاک سے کہتا ہے کہ ہجوم نے دروازہ توڑ دیا ہے اور محل کے اندر داخل ہو گئے ہیں۔ ضحاک انہیں روک دینے کا حکم دیتا ہے، فوجی افسر روکنے میں معذوری ظاہر کرتا ہے۔ اتنے میں ہجوم اندر داخل ہوتا ہے۔

فریدوں ہجوم کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ دیکھ لو اپنے شہنشاہ کو۔ کیا میں غلط کہتا تھا کہ اس کے شانوں پر دو زہریلے سانپ ہیں جن کے لئے دو انسانوں کے ہر روز دو بھیجے درکار ہیں۔ دیکھو ان قیدیوں کے ہونٹ سلے ہوئے ہیں، یہ تم سے اپنی آزادی کی بھیک مانگ رہے ہیں۔ مجمع خاموش رہتا ہے انہیں غیریت دلاتا ہے کہ کچھ تو بولو۔ ضحاک فریدوں کی گردن مار دینے کا حکم دیتا ہے۔ جلاد آگے بڑھتے ہیں۔ فریدوں انہیں یہ کہہ کر روک دیتا ہے کہ ہمارے اوپر وہی ہاتھ اٹھائے جو کسان کا بیٹا نہ ہو اور جسے کھیت کھلیہان، کارخانوں، بازاروں سے اغوا کر کے نہ لایا گیا ہو۔

جلاد تلوار لئے ہوئے ضحاک کے ارد گرد کھڑے ہو جاتے ہیں۔ فریدوں کہتا ہے ٹھہرو میرے بھائیو یہ سعادت مجھے حاصل کرنے دو، تلوار چھین کر ضحاک پر جھپٹتا ہے۔ اسی وقت پاگل بوڑھا اپنے خوفناک قہقہے کے ساتھ نمودا ہوتا ہے اور فریدوں وضحاک کے درمیان حائل ہو جاتا ہے۔ فریدوں کو روک دیتا ہے اور کہتا ہے اس کی روح میری ہے میں اس کا سودا کر چکا ہوں اس کا جسم سانپوں کی ملکیت ہے۔ فریدوں کہتا ہے مگر ہم انتقام لیں گے۔ بوڑھا کہتا ہے تو کس کس سے انتقام لے۔ گا ضحاک ہر جگہ ہر دور میں پیدا ہوں گے اور اس کے کاندھوں کے سانپ تمہارے بھیجوں پر پلتے رہیں گے۔ فریدوں اور سب مل کر کہتے ہیں ہم ان کا سر کچل دیں گے۔ ضحاک یکا یک غائب ہو جاتا ہے۔ فریدوں بوڑھے پر تلوار کا وار کرتا ہے مگر اس پر کوئی اثر نہیں ہوتا وہ ایک خوفناک قہقہے کے ساتھ غائب ہو جاتا ہے۔ فریدوں کہتا ہے ''بچ گیا مگر یاد رکھ بوڑھے جب بھی جہاں بھی ضحاک سر اٹھائے گا۔ فریدوں کا یا اس کے کسی مظلوم بھائی یا بہن کا ہاتھ بھی ضرور اٹھائے گا۔ ان لوگوں کے ٹانکے کاٹ دو۔ آؤ ہم نئے ضحاک کی تلاش میں چلیں۔'' یہیں ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

ڈراما ''ضحاک'' کا پلاٹ فنی نقطہ نظر سے ایک معیاری اور مربوط پلاٹ ہے۔ اس کا ہر

واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہے۔تمام واقعات میں فطری ربط وتسلسل پایا جاتا ہے۔اس میں ابتدا، وسط اور اختتام واضح طور پر موجود ہےاس کے علاوہ ضحاک کا یہ پلاٹ اپنے تمام اجزائے ترکیبی یعنی تمہید، ابتدائی واقعہ،عروج کی شروعات،نقطہ عروج، زوال اور انجام سے گذر کر مکمل ہوتا ہے۔اس کی تمہید عمل کی شروعات سے پہلے کورس کا بیان ہے۔

ابتدائی واقعہ وہاں جنم لیتا ہے جب ضحاک کے کاندھوں کے سانپ اسے ڈستے ہیں۔ ضحاک درباریوں سے اس کا علاج تلاش کرنے کو کہتا ہے،مگر سبھی معذور ہیں۔

عروج کی شروعات کا یہ مطلب ہے کہ جب عمل کا عروج شروع ہوتا ہے۔قصہ دھیرے دھیرے عروج کی طرف بڑھتا ہے۔ابتدا میں جس واقعے نے جنم لیا تھا اس میں الجھاؤ پیدا ہوتا ہے۔اس میں واقعات کی ترتیب بہت اہم ہوتی ہے جسے یونٹی آف ایکشن کہتے ہیں۔

ضحاک میں یہ مرحلہ اس وقت آتا ہے جب بوڑھا بھرے دربار میں آکر دعویٰ کرتا ہے کہ اسے علاج معلوم ہے مکمل علاج پر تو وہ قادر نہیں مگر اذیت سے نجات دلا سکتا ہے۔اس کے بدلے میں ضحاک کی روح کا سودا کرتا ہے۔معاہدہ مکمل ہونے کے بعد وہ یہ علاج بتاتا ہے کہ دو انسانوں کا بھیجا ان سانپوں کو روز کھلایا جائے تو وہ ضحاک کو گزند نہیں پہنچائیں گے۔اب لوگ زبردستی پکڑ پکڑ کر قیدی بنائے جاتے ہیں اور انہیں قتل کر کر کے شہنشاہ کے سانپوں کے لئے غذا فراہم کی جاتی ہے۔

نقطہ عروج اسے کہتے ہیں جب متضاد قوتوں کی کش مکش عروج کمال کو پہنچ کر ایک ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ اس میں سے ایک کی کامیابی یقینی ہوجاتی ہے اور یہاں سے قصے کا انجام نظر آنے لگتا ہے۔ضحاک میں یہ مرحلہ اس وقت آتا ہے جب دیگر قیدیوں کے ساتھ فریدوں کو ضحاک کے سامنے لایا جاتا ہے اور ان کے ہونٹوں کے ٹانکے کاٹے جاتے ہیں، آنکھوں کی پٹی کھولی جاتی ہے، کانوں سے روئی نکالی جاتی ہے اور ان سے زبردستی یہ اقرار کرانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ وہ اپنی مرضی سے ملک کی خاطر جان دے رہے ہیں۔فریدوں اس کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔اس گستاخی پر اسے قتل کرنے کا حکم دیا جاتا ہے، مگر ملکہ نوشابہ یہ کہہ کر اسے بچا لیتی ہے کہ یہ جاہل نادان ہے وہ اسے تربیت دے کر خود سے جان دینے پر تیار کرے گی۔

پانچواں مرحلہ تنزل ہے۔اس میں ڈرامائی تصادم انجام کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔

الجھاؤ میں سلجھاؤ اور حل رونما ہونے لگتا ہے۔ضحاک میں یہ مرحلہ اس وقت آتا ہے جب نوشابہ رات میں فریدوں کو اپنے ایوان میں بلا کر بوسے کی طلبگار ہوتی ہے اور فریدوں انکار کر دیتا ہے۔ نوشابہ اس سے اپنے فیصلے پر نظر ثانی کرنے کو کہتی ہے اور بتاتی ہے کہ رات بھر قید خانے اور اس کے محل کا دروازہ کھلا رہے گا۔فریدوں اس موقع کا فائدہ اٹھاتے ہوئے وہاں سے فرار ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف سارے درباری یعنی شاعر، جج، استاد، رقاصہ ایک تہہ خانے میں ملتے ہیں اور اپنے کیئے پر اور ذلت آمیز زندگی پر اپنے آپ کو لعنت ملامت کرتے ہیں۔

انجام کے مرحلے پر تکمیل کا احساس ہوتا ہے،یعنی آگے واقعات کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔انجام گذرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہونا چاہئے۔ضحاک میں یہ مرحلہ اس وقت آتا ہے جب تہہ خانے میں جمع درباریوں کو اور ملکہ نوشابہ کو قیدیوں کی طرح پیش کیا جاتا ہے اور ان سب کے قتل کا حکم صادر ہوتا ہے۔اس وقت فریدوں اور اس کے پیچھے پیچھے عوام کا جم غفیر محل کا دروازہ توڑ کر اندر داخل ہو جاتا ہے۔فریدوں ضحاک کو قتل کرنا چاہتا ہے مگر بوڑھا بیچ میں حائل ہو جاتا ہے کہ اس نے اس کی روح کا سودا کیا ہوا ہے۔پھر ضحاک اور بوڑھا غائب ہو جاتے ہیں۔

یہ انجام گذرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہے اور ہر عمل کا فطری اور قابل قبول جواز بھی موجود ہے۔پلاٹ میں ایسے عناصر کو شامل کرنا جن کے متعلق پہلے سے معلومات فراہم نہ کی گئی ہوں اور ناظرین کو اس کے لئے ذہنی طور پر پہلے سے تیار نہ کیا گیا ہو۔ڈرامائی فن کے لحاظ سے مناسب نہیں سمجھا جاتا۔ضحاک میں جگہ جگہ آنے والے واقعات کی طرف پہلے سے اشارے کر دیے گیے ہیں۔پہلا اشارہ تو ڈرامائی عمل شروع ہونے سے پہلے گائے جانے والے کورس میں ملتا ہے۔دوسرا اشارہ تیسرے سین میں اس وقت سامنے آتا ہے جب ضحاک نوشابہ سے کہتا ہے کہ ''ہر رات وہی خوفناک بوڑھا اپنے بھیانک قہقہے کے بعد ہمیں خبردار کرتا ہے کہ سیستان کی پہاڑیوں کے اس پار ہمارا قاتل کسانوں کے قبیلے میں مفلسی اور عذاب کے سائے میں پل کر جوان ہو رہا ہے۔'' تیسرا اشارہ پانچویں سین میں، ملتا ہے جب راہب سب کو کاہن کی پیشین گوئی سے آگاہ کرتا ہے۔مثالیں اور بھی ہیں۔

ضحاک کا قصہ فردوسی کے شاہنامے کے ابتدائی حصے میں موجود ہے۔شاہنامے کا فارسی

نثری خلاصہ ''شمشیر خانی'' ہے۔ اردو میں اس کا ترجمہ رجب علی بیگ سرورؔ نے ''سرور سلطانی'' کے نام سے کیا۔ حسن صاحب نے اسی سے استفادہ کیا ہے لیکن اس سے حسن صاحب نے صرف بنیادی ڈھانچہ لیا ہے۔ اس میں بہت سے واقعات اور کردار اپنی طرف سے جوڑ کر اسے اس طرح ترتیب دیا ہے کہ یہ دل چسپ بھی ہو گیا ہے اور اس سے ان کے اپنے نظریے کی ترسیل بھی ہوتی ہے۔ وہ اس کے دیباچے میں خود لکھتے ہیں کہ:

> ''ضحاک کا قصہ فسانہ عجائب والے رجب علی بیگ سرورؔ نے اپنی تصنیف میں بیان کیا۔ ڈراما ضحاک میں اس کہانی کا صرف بنیادی ڈھانچہ لیا گیا ہے، یعنی ضحاک کا جمشید کے خلاف بغاوت کرنا اور اسے زندہ آرے سے چروا ڈالنا، اور اس جنگ میں فتح یاب ہونے کے سلسلے میں شیطان کی مدد لینا اور شیطان کے اس کے کاندھوں کو بوسہ دینے کی وجہ سے ان کے شانوں پر دو سانپ اُگ آنا، یقیناً طبع زاد نہیں ہے۔ لیکن اس بنیادی ڈھانچے کے علاوہ جو واقعات اور کردار ڈراما ضحاک میں آئے ہیں، ان کا نہ شاہنامے سے کوئی تعلق ہے، نہ رجب علی بیگ سرورؔ یا کسی دوسرے مصنف کی بیان کردہ شاہنامے کی اس داستان سے۔''

شیطان ضحاک کے مرض کا علاج تجویز کرنے کے بدلے اس کی روح کا سودا کر لیتا ہے، گوئٹے کے ڈرامے ''فاؤسٹ'' سے لیا گیا ہے۔ اس کا بھی اعتراف حسن صاحب کرتے ہیں لیکن شیطان دوبارہ ظاہر ہو کر ضحاک کی روح کو اپنی ملکیت بتاتا ہے، یہ حسن صاحب کا اپنا اضافہ ہے۔

مزید یہ کہ ''ضحاک'' میں قصے کی کئی سطحیں ہیں۔ پہلی سطح تو ظاہری ہے جس میں ایک دلچسپ قصہ ابتدا، وسط اور اختتام کے ساتھ موجود ہے۔ جس کا بنیادی ڈھانچہ شاہنامۂ فردوسی سے ماخوذ ہے۔ جس میں ضحاک، فریدوں، نوشابہ اور دوسرے کرداروں کے ذریعے سے ظلم و جبر کے خلاف احتجاج اور آخر میں مظلوموں کی کامیابی دکھائی گئی ہے۔

اس کی دوسری سطح سیاسی تمثیل ہے، مصنف نے اس کے واقعات کو اس طرح ترتیب دیا ہے اور اس کے مکالموں کو اس طرح برتا ہے کہ یہ پوری طرح ایمرجنسی پر منطبق ہو گیا ہے۔ انہوں

نے اس ایرانی اسطور کو اپنے عہد کی سیاسی وسماجی اصلیت کو ظاہر کرنے کے لئے استعمال کیا۔ بلکہ یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ یہاں مصنف کا مقصد ضحاک کے قصے کو پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اس کے پردے میں اس آمرانہ رویے اور ظلم و جبر کی نقاب کشائی منظور ہے جو ہندستان کے عوام ایمرجنسی کے زمانے میں جھیل رہے تھے۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ اس ظلم و جبر کے خلاف ایک شدید احتجاج بھی ہے۔ گیان چند جین کے اس قول سے اتفاق نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے کہ:

''یہ ڈراما ایک سیاسی تمثیل ہے۔ اس کا موضوع جبر واستبداد کے خلاف شدید احتجاج ہے۔ مصنف کے ذہن پر ایمرجنسی کا نقشہ طاری ہے اور یہ مسلسل تمثیل کے پردے سے جھانکتا رہتا ہے۔ فوج، فن کار یعنی شاعر، رقص کار، معلم، عدلیہ، سب جفا کار کے ساتھ ہیں۔ سب کا ضمیر کچوکے دیتا ہے اور ایک بار مل کر اپنی اپنی ضمیر فروشی کا ماتم کرتے ہیں۔ میں کہہ سکتا ہوں کہ اردو کے تخلیقی ادب میں ایمرجنسی کے خلاف اتنا پرزور، اتنا شدید، اتنا رچا ہوا اور ساری فضا پر چھایا ہوا احتجاج اور کہیں نہیں ملتا۔''

تیسری سطح مارکسی نظریے کی ترسیل ہے۔ جو پورے ڈرامے میں کہیں سطح آب پر اور کہیں موج تہہ نشیں کی طرح رواں دواں ہے۔ حسن صاحب نے اسے اتنی بردباری سے برتا ہے کہ یہ نہ کہیں نعرہ بننے پاتا ہے اور نہ کہیں فن کو مجروح کرتا ہے۔ بلکہ اس کی وجہ سے ڈرامے کی دلچسپی، زور اور اثر پذیری میں اضافہ ہوا ہے۔ اس کی وجہ سے یہ صرف ایمرجنسی کے نہیں بلکہ سرمایہ دارانہ نظام، جبر واستبداد اور آمریت کی ساری سیاسی وسماجی برائیوں کے خلاف طبل جنگ بن گیا ہے، خواہ وہ کہیں بھی اور کسی بھی عہد میں رونما ہو۔ اس ڈرامے میں حسن صاحب نے عہد قدیم اور دور جدید کو اس طرح ہم آمیز کیا ہے کہ اس کا اطلاق قدیم عہد پر ہی نہیں بلکہ عہد حاضر پر بھی ہوتا ہے۔ کسی مخصوص عہد کے واقعات و کردار کو ایسا رنگ دے دینا کہ وہ ہر عہد کی داستان بن جائے فن کی معراج ہے اور دانشوری کا نمونہ بھی۔ گیان چند جین لکھتے ہیں:

''اس ڈرامے کے خاتمے کے یہ الفاظ ہمیشہ ہر قسم کے استبداد کے خلاف مہمیز عمل بنتے رہیں گے۔ ضحاک ہر جگہ اور ہر زمانے میں پیدا ہوں گے۔ جہاں بھی ضحاک

سر اٹھائے گا، فریدوں کا یا اس کے کسی مظلوم بھائی یا بہن کا ہاتھ بھی ضرور اٹھے گا۔ان لوگوں کے ٹانگے کاٹ دو۔آؤ ہم نئے ضحاک کی تلاش میں چلیں۔''

یہ ڈراما کسی مخصوص دور کا نہیں بلکہ ہر دور کی کہانی ہے۔مصنف کا اپنے خیالات ونظریات پیش کرنے کا مقصد ناظرین کے جذبات کو برانگیختہ کرنا نہیں، بلکہ مسائل کا شعور پیدا کر کے غور وفکر پر مائل کرنا اور سیاسی وسماجی معنویت کی ترسیل ہے۔ضحاک کے پلاٹ میں کشمکش، تصادم، عمل کی برتری اور واقعات کو فطری انداز میں اختتام تک پہنچانا، ان کے فن کی پختگی پر دلالت کرتا ہے۔

مزید یہ کہ حسن صاحب نے شعوری طور پر برتخت تکنیک کو باضابطہ طور پر ضحاک میں استعمال کیا ہے۔اس کی مثال سے پورا ڈراما بھرا ہوا ہے۔یہاں صرف ایک حوالے پر اکتفا کرتا ہوں، حسن صاحب نے 15/جنوری 1980ء کو لکھے اپنے ایک خط میں گیان چند جین کے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے لکھا:

''جہاں تک جدید دور کی ایجادات کے تذکرے کا تعلق ہے، صورت یہ ہے کہ ڈرامے کی ایک پرانی روایت تھی اور ایک نئی ہے۔پرانی روایت جو یونان سے لے کر شیکسپیئر اور ابسن تک جاری تھی، یہ تھی کہ ناظرین کو ڈرامے پر اصل زندگی کا دھوکا ہو اور انہیں یاد ہی نہ رہے کہ وہ ڈراما دیکھ رہے ہیں۔نئی روایت جسے جرمن ڈراما نگار بریخت نے شروع کیا، یہ ہے کہ ناظرین کو قدم قدم پر یاد دلایا جائے کہ وہ ڈراما ہی دیکھ رہے ہیں، زندگی نہیں۔یعنی زندگی کا الیوژن توڑ دیا جائے۔یہی روایت آج کل ڈرامے میں رائج ہے اور اس کو میں نے برتا ہے۔خاص طور پر اس لیے کہ یہ میرے مقصد کے لیے سودمند تھی۔یاد دلانا چاہتا تھا کہ ضحاک کا دور ختم نہیں ہوا اور یہ کسی پرانے دور کی نہیں ہر دور کی کہانی ہے۔قدیم اساطیر میں جدید ایجادات کو ملا کر الیوژن توڑا بھی جا سکتا تھا اور اسے زمانے کی قید سے آزاد بھی کیا جا سکتا تھا۔اسی لیے ٹیلی ویژن، رپورٹر وغیرہ کا ذکر ہے۔یہ نادانستہ نہیں دانستہ اور شعوری ہے۔''

ضحاک میں دس کردار ہیں، لیکن ان میں چار مرکزی اہمیت کے حامل ہیں۔یعنی ضحاک،

نوشابہ، فریدوں اور بوڑھا۔ ان ہی کے گرد کہانی گھومتی ہے۔ وزیر اعظم، فوجی افسر، رقاصہ، شاعر، جج اور راہب کہانی کو آگے بڑھانے اور فضا بنانے میں مددگار ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ قیدی، درباری، رقاصائیں، سازندے اور سپاہیوں کا بہت معمولی رول ہے۔

اس ڈرامے کا سب سے اہم اور مرکزی کردار فریدوں ہے، وہ ایک غریب کسان کا بیٹا ہے۔ مگر دنیا کی سب سے عالیشان حکومت کے سب سے زیادہ طاقتور شہنشاہ کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہے اور یہی نہیں خلوت میں ملکہ نوشابہ کی عنایات و نوازشات کو قبول کرنے سے بھی انکار کر دیتا ہے۔ اس پر ملکہ کہتی ہے:

نوشابہ : ہم تجھے زندگی کا سب سے بڑا اعزاز بخشنا چاہتے ہیں۔ تجھے انکار ہے۔ بیوقوف نوجوان۔

اس پر فریدوں ان تمام اذیتوں اور عذابوں کا ذکر کرتا ہے جو اس پر روا رکھے گئے تھے۔

اس پر نوشابہ کہتی ہے:

نوشابہ : اور یہ سب عذاب تجھے اتنا نہیں بتا سکے کہ انکار بے کار ہے۔

اس پر فریدوں کہتا ہے:

فریدوں : میں اس طرح مرنا چاہتا ہوں کہ میرے ہونٹوں پر انکار زندہ رہے۔

اس پر نوشابہ کہتی ہے:

نوشابہ : ایک چیونٹی کا کائنات کے خلاف یلغار۔ ایک معمولی سے کیڑے کو آسمانوں سے ٹکرانے کا حوصلہ۔

دراصل ظلم و جبر، ناانصافی کے خلاف لڑنے کا یہ حوصلہ و ہمت ہی اس کے کردار کو لازوال بناتا ہے۔ وہ ناظرین کے دلوں پر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتا ہے۔ یہ نہایت متحرک اور ارتقائی کردار ہے۔

فریدوں ایک باعمل کردار ہے۔ ضحاک جیسے جابر بادشاہ کے سامنے لب کشائی اس کی ہمت وحوصلے کو تو ظاہر کرتی ہے لیکن وہ صرف زبانی بغاوت نہیں کرتا بلکہ جیسے ہی اسے موقع ملتا ہے ملکہ نوشابہ کی پیش کش کو ٹھکرا کر قید خانے سے فرار ہو جاتا ہے اور عوام کو اکٹھا کر کے (جن کو اس نے

پہلے سے بغاوت کی ترغیب دے رکھی تھی) محل پر دھاوا بول دیتا ہے۔ مصنف نے اس کی شخصیت کو اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ انقلاب کا استعارہ بن گیا ہے، جو کسی عہد یا زمانے تک محدود نہیں بلکہ ''جب بھی، جہاں بھی ضحاک سر اٹھائے گا فریدوں کا یا اس کے کسی مظلوم بھائی یا بہن کا ہاتھ بھی ضرور اٹھے گا۔'' اس طرح یہ ایک لازوال کردار بن گیا ہے جو ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

اس ڈرامے کا دوسرا اہم کردار ''ضحاک'' ہے۔ جو ایک ظالم و جابر بادشاہ ہی نہیں بلکہ ظلم و جبر کا استعارہ ہے۔ ضحاک ایک اسطوری کردار ہے۔ جو شاہنامہ فردوسی سے ماخوذ ہے۔ پورا قصہ اسی کے گرد گردش کرتا ہے۔ لیکن مصنف کا مقصد کسی اسطوری کردار یا ضحاک کی شخصیت کو پیش کرنا نہیں بلکہ اسے اپنے عہد کے ظلم و جبر کی علامت بنانا ہے۔ جس سے بھرپور سماجی معنویت منعکس ہوتی ہے۔ وہ کسی عہد سے منسوب کوئی فرد خاص نہیں بلکہ (ماضی، حال اور مستقبل کے) ہر عہد کے ظالموں اور جابروں کا نمائندہ ہے۔ بوڑھے (شیطان) کے یہ الفاظ ملاحظہ ہوں:

بوڑھا: بہت دیر ہو چکی ہے۔ انتقام لینا آسان نہیں۔ ضحاک ہر جگہ اور ہر زمانے میں پیدا ہوں گے۔ تو کس کس کو قتل کرے گا۔ (ضحاک اچانک غائب ہو جاتا ہے) اس کے شانوں کے ناگ ہمیشہ تمہارے بھیجوں پر پلتے رہیں گے۔ تو انہیں مار نہیں سکتا۔''

مکالمہ کرداروں کے خدوخال کو واضح کرنے کا ایک مؤثر ذریعہ ہے۔ حسن صاحب اس فن سے پوری طرح واقف ہیں۔ ضحاک کا ایک قدرے طویل مکالمہ ملاحظہ ہو:

ضحاک: ہم نے جمشید کے ملک کو فتح کیا اور اسے زندہ آرے سے چروا دیا۔ ملکی انتظام کے لئے یہ قربانی ضروری تھی۔ ہم نے اپنے مخالفوں کے منہ بند کر دیئے کہ ملک نظم و ضبط کے بغیر ترقی نہیں کر سکتا۔ قلم کاروں کے ہاتھ کاٹ دیئے کہ مادر وطن کو ان کی ضرورت تھی۔ ملک کو ایک سرکاری زبان دینے کی خاطر ہم نے دوسری زبان بولنے والوں کی زبانیں کھنچوا لیں۔ کافر اور ملحد قبیلوں کو فرقہ وارانہ فساد میں قتل کرانا پڑا کہ دین کی حفاظت کے لئے ضروری تھا۔ کم کام کرنے اور زیادہ اجرت مانگنے والے مزدوروں اور کاہل کسانوں کو گورخر کی کھال میں زندہ سلوا دیا کہ دوسروں کو عبرت ہو۔ پیداوار کی کمی کو پورا کرنے کے لئے آبادی کا کم کرنا ضروری ہوا تو مردوں کو آختہ کرایا۔ عورتوں کے رحم نکلوا کر پھینکوا

دیئے۔ انصاف اور قربانی پر مبنی اپنی سلطنت کے استحکام کے لئے کون سا فرض تھا جو ہم نے پورا نہیں کیا۔ کون سی ذمہ داری تھی جس سے ہم نے منہ موڑا، اور کون سا سخت سے سخت امتحان تھا جس پر اپنے محبوب عوام کی خاطر ہم پورے نہ اترے ہوں۔''

اس مکالمے سے نہ صرف ضحاک کی شخصیت کو استحکام حاصل ہوتا ہے بلکہ طنز کی فطری زہرناکی ناظرین کے ذہنوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔ انہیں متحیر کر دیتی ہے کہ کیا کوئی شخص اتنا ظالم بھی ہوسکتا ہے۔ اس کی سماجی معنویت حکومت وقت پر ایک تازیانہ ہے جو ملکی مفاد کا بہانہ بنا کر عوام کو اپنے تشدد کا شکار بنا رہی تھی۔

ضحاک کے کردار میں ایسی ہمہ گیری ہے جو زمانے گذرنے کے بعد بھی اسے زندہ رکھے گی۔ اس کی گفتگو، افعال، حرکات اور جذباتی حالت کا اظہار فطری و حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ یہی چیز اسے ابدیت عطا کرتی ہے۔

ڈرامے کے لئے ارتقائی کردار مستحسن مانے جاتے ہیں یعنی جو بدلتے وقت اور حالات کے تحت تغیر و تبدل کو قبول کریں۔ مگر ضحاک ابتدا سے آخر تک ایک ہی روش پر قائم رہتا ہے۔ اس میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ اس کی دو وجہیں ہیں ایک تو یہ کہ تاریخی یا اسطوری کردار کی خصوصیات کو بدلا نہیں جاتا۔ دوسرے یہ کہ ضحاک ایک مقصدی ڈراما ہے۔ ظلم و جبر کے خلاف احتجاج ہے۔ انقلاب کی صدائے بازگشت ہے۔ ضحاک کے کردار میں تبدیلی مصنف کے مقصد کے حصول میں رکاوٹ بنتی۔

اس ڈرامے کا تیسرا اہم کردار نوشابہ ہے۔ جو ایک کسان کی بیٹی ہے جسے ضحاک کے فوجی زبردستی اٹھا لائے تھے۔ جو حتی المقدور انکار کرتی رہی لیکن ایک دن مجبور ہو کر اسے ملکہ کا تاج پہننا پڑا۔ مگر بغاوت کی چنگاری جبر کی راکھ میں دب گئی تھی، ٹھنڈی نہیں ہوئی تھی۔ وہ حد درجہ ذہین اور موقع شناس ہے۔ ضحاک کے دربار میں جو لوگ لائے جاتے تھے انہیں یہ کہنے پر مجبور کیا جاتا تھا کہ وہ اپنی مرضی سے ملک کی خاطر جان دے رہے ہیں۔ فریدوں جب یہ کہنے سے انکار کر دیتا ہے تو نوشابہ اس کی جرأت اور ہمت و حوصلے سے متاثر ہو کر، موقعے کا فائدہ اٹھاتے ہوئے کہتی ہے کہ اس نوجوان کی مناسب تعلیم و تربیت نہیں ہوئی ہے، اسے میرے حوالے کر دیا جایے۔ میں اس کی تعلیم و

تربیت کروں گی کہ یہ اپنی مرضی سے جان دینے کا اقرار کرے۔ رات کو خلوت کدے میں جب فریدوں نوشابہ کی پیش کش ٹھکرا دیتا ہے تو ملکہ نوشابہ میں ملکہ کا جاہ وجلال نہیں بھڑ کتا بلکہ کسان کی بیٹی کا جذبہ ابھرتا ہے۔ وہ بہت نرمی سے اسے سمجھاتی ہے۔ وہ پھر بھی اپنی بات پر قائم رہتا ہے تو اسے غور کرنے کا موقعہ دیتی ہے اور کہتی ہے کہ رات میں اس کے محل کا اور قید خانے کا دروازہ کھلا رہے گا۔ فریدوں کے انکار کی شدت سے وہ قید خانے کا دروازہ کھلا رہنے کے دوسرے پہلو کو خوب سمجھتی تھی مگر اس کے اندر کی کسان کی بچی پھر سے زندہ ہوگئی تھی۔ اس کے اندر بغاوت کی چنگاریاں پھر سے دہک اٹھی تھیں۔ اس نے قید خانے کا دروازہ کھلا رکھ کر دانستہ طور پر فریدوں کو فرار کا موقعہ فراہم کیا۔ اس کے اس عمل سے قصہ آگے بڑھا اور کہانی میں وہ اہم موڑ آیا جس کو پیش کرنا مصنف کا مقصد تھا کہ ظالم اپنے کیفر کردار تک پہنچتا ہے۔

نوشابہ ایک باعمل متحرک کردار ہے۔ جس میں ارتقا پایا جاتا ہے۔ جب تک اسے موقعہ نہیں ملتا وہ خاموش تماشائی بنی رہتی ہے لیکن جیسے ہی موقعہ ملتا ہے وہ متحرک ہو جاتی ہے۔ ایسے ہی کردار کسی فن پارے کی مقبولیت کے ضامن ہوتے ہیں۔ اردو ڈرامے کی تاریخ میں فنی نقطہ نظر سے یہ سبز پری اور دل آرام کے بعد تیسرا سب سے اہم نسوانی کردار ہے۔ اردو ڈرامے کی تاریخ میں اسے اہم اضافہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

ضحاک کا چوتھا اہم کردار ''بوڑھا'' (شیطان) ہے جس کی غیر مرئی حیثیت ہے۔ گیان چند جین کے مطابق اس کا تصور حسن صاحب نے گوئٹے کے ''فاؤسٹ'' سے لیا ہے۔

بہر حال 'بوڑھے' کو فوق فطری قوت حاصل ہے جس کے استعمال سے بنیادی قصہ جنم لیتا ہے۔ اور پھر ارتقائی منزلیں طے کرتا ہوا نقطہ عروج تک پہنچتا ہے۔ ڈرامے میں اس کا رول بہت محدود ہے لیکن بہت اہم ہے۔ اس کی وجہ سے کہانی میں ایسے اہم موڑ آتے ہیں جس سے کہانی کا بنیادی ڈھانچہ تشکیل پاتا ہے۔ جب بوڑھا ضحاک کے کاندھوں کو بوسہ دیتا ہے جس کے نتیجے میں اس کے کاندھوں پر سانپ اُگ آتے ہیں۔ یہ قصے کی ابتدا ہے۔ دوسرے جب وہ ضحاک کے مرض کی دوا انسانی مغز تجویز کرتا ہے اسی سے قصے میں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے اور قصہ نقطہ عروج تک پہنچتا ہے۔ قصے کے آخر میں وہ نمودار ہو کر ضحاک کو فریدوں کے وار سے بچاتا اور اسے غائب کر

کے تحیر پیدا کرتا ہے۔غرض یہ کہ کہانی کا پورا تانا بانا اس کے بنائے ہوئے ڈھانچے پر بُنا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ 'ضحاک' کا ہی نہیں بلکہ اردو ڈرامے کا ایک منفرد کردار ہے جس کی حرکت و عمل بہت بامعنی ہے۔ یہ ناظرین کو متحیر و مبہوت بھی کرتا ہے اور اپنی منفی حرکتوں کے باوجود ان کے ذہنوں میں گھر کر لیتا ہے۔

حسن صاحب بخوبی جانتے ہیں کہ ارتقائی کردار ہی کسی فن پارے کو عظمت و وقار سے ہمکنار کرتے ہیں۔ چنانچہ 'ضحاک' کے بقیہ کردار یعنی شاعر، استاد، رقاصہ، جج اور راہب جو پہلے ضحاک کی بربریت میں معاون تھے۔اختتام سے کچھ پہلے جب ضمیر کے کچوکوں کی ضرب قوت برداشت سے باہر ہو جاتی ہے تو وہ ایک تہہ خانے میں اکٹھا ہو کر اس ذلت سے باہر آنے کا عہد کرتے ہیں۔عقل و دانش کی یہی برتری تبدیلیوں کی راہ ہموار کرتی ہے اور انہیں سرخروئی عطا کرتی ہے۔ یہ سارے کردار ارتقائی ہیں جو فضا بناتے اور قصے کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔

'ضحاک' میں مصنف کا مقصد سماج کی عکاسی و ترجمانی ہے لہٰذا کرداروں کے سماجی اعمال کو ہی اہمیت دی ہے۔اس کے زیادہ تر کردار سماجی صورت حال کی پیداوار ہیں۔

''ضحاک'' میں مکالمہ، زبان اور پیش کش:

مکالمے ڈرامے کی روح ہوتے ہیں۔ان کے ذریعے واقعات کا ارتقا ظاہر ہوتا ہے اور کرداروں کی شخصیت کو استحکام ملتا ہے۔تصادم اور کشمکش بھی انہیں سے ظاہر ہوتی ہے۔اقدار و نظریات واضح ہوتے ہیں۔بصیرت و حسیت میں انہیں سے اضافہ ہوتا ہے۔'ضحاک' کی مکالمہ نگاری کا جائزہ لیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے مکالمے عموماً مختصر، رواں اور برجستہ ہیں۔ کہیں کہیں اس کے مکالموں میں غزل کی سی ایمائیت، اشاریت اور معنی کی تہہ داری ہے۔ان میں ایسی معنویت وسعت و گہرائی ہے جو سامع کو مسحور کر دیتی ہے،لیکن بقول گیان چند جین: ''رنگینیٔ گفتار کے باوجود گرمیٔ گفتار میں کمی نہیں آتی۔'' چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

جج : نہیں دوستو جھگڑنے سے کوئی فائدہ نہیں۔ میں تمہارا انصاف کروں گا۔

(شاعر رقاصہ کو چھوڑ دیتا ہے)

شاعر : (بھیانک قہقہہ لگاتا ہے) بکی ہوئی موم کی گڑیاں کب سے انصاف کرنے لگیں۔

جج : تم حد سے بڑھتے جارہے ہو۔

شاعر : یہاں کوئی حد نہیں ہے میرے دوست! ساری حدیں پار کی جا چکی ہیں۔ وہ سامنے دیکھو، سقراط کی نسل کا آدمی انسانیت کا سب سے محترم سب سے برگزیدہ فرد، علم کا وارث، عرفان کا پجاری، سچائی کا پیغمبر، آئندہ نسلوں کا معمار اعظم استاد سقراط کی طرح زہر پینے کے بجائے ہماری نسلوں کو زہر پلا رہا ہے۔ تاکہ وہ کبھی اپنی بنائی ہوئی سرزمین پر عزت کے ساتھ سر اٹھا کر کھڑی نہ ہوسکیں۔

استاد : مگر میرے اوپر پہلا پتھر کون پھینکے گا۔ تم سب مجرم ہو۔

رقاصہ : تمہارا ضمیر تمہیں سنگسار کرے گا۔

جج : تمہیں دوسروں پر فرد جرم عائد کرنے کا حق کس نے دیا ہے۔

رقاصہ : جب انصاف اندھا ہو جائے تو ناانصافی قانون بن جاتی ہے۔

شاعر : تخیل کی ساری شمعیں روشن کرو میرے دوستو! سچائی کے قدم آدم آئینوں سے سارے نقاب، ساری دھند دور کردو۔ آؤ آج کی رات ہم اپنے بھیانک چہرے دیکھیں۔ قاتلوں سے زیادہ خوف ناک، خونیوں سے زیادہ دہشت ناک چہرے۔

شاعر : میں نہیں جانتا قابل نفرت کون ہے۔ مگر ہر لفظ مجھے ذلیل و رسوا کرتا ہے۔ کورے کاغذ کا ہر صفحہ میرا منہ چڑھاتا ہے۔ قلم مجھے سولی پر چڑھاتا ہے۔ میرا ضمیر بے قرار ہے۔

جج : یہ سب تمہیں کیوں کر معلوم ہوا۔ یہ تو میری آپ بیتی ہے، شاعر۔

'ضحاک' کے مکالمے کرداروں کی ذہنی سطح سے بھی مطابقت رکھتے ہیں اور معاشرت سے بھی۔ وہ موقعہ و محل سے بھی مطابقت رکھتے ہیں۔ اس میں زیادہ تر مکالمے مختصر اور جامع ہیں۔ کہیں کہیں طوالت آ گئی ہے۔ مگر وہ صورت حال اور موقعہ و محل کی ضرورت کے تحت ہے اور وہ طوالت اتنی زیادہ بھی نہیں ہے کہ ناظرین کے ذہنوں پر بار ہو جائے۔

مکالمہ ڈرامے کا ایک ناگزیر جز ہے، اور مکالمہ کسی نہ کسی زبان میں ہوتا ہے۔ ڈرامے 'ضحاک' کی زبان میں گفتگو کا انداز نمایاں ہے۔ اس گفتگو میں استعمال ہونے والے الفاظ ہر کردار

کی ذہنی سطح اور معاشرت کے مظہر ہی نہیں کرداروں کے منہ پر پھبتے بھی ہیں۔ ہر کردار کے پیشے سے مطابقت رکھتے ہوئے الفاظ و اصطلاحیں استعمال ہوئی ہیں۔ مثال کے لئے مذکورہ بالا جج، شاعر اور استاد کے مکالمے دیکھے جاسکتے ہیں۔ ڈراما نگار کا کمال یہی ہے کہ اس نے ہر کردار کے نجی الفاظ تک رسائی حاصل کر لی ہے۔ ہر کردار اپنے لب و لہجے اور الفاظ سے بھی پہچانا جارہا ہے۔

زبان نہایت شستہ رواں اور بلیغ ہے۔ مصنف نے جگہ جگہ اشارے کنائے سے بھی کام لیا ہے اور علامتی انداز بھی اپنایا ہے۔ سماجی صورت حال اور ناہمواریوں پر ان کے گہرے طنز ہمیں تحیر میں ڈال دیتے ہیں۔ ان کے طنز میں جو معنوی تہہ داری ہے وہ اسے بہت مؤثر بنا دیتی ہے۔ حسن صاحب جمالیاتی اقدار کو بھی اہم تصور کرتے ہیں لہٰذا وہ زبان کے استعمال میں بھی جمالیاتی اقدار کی پاسداری کرتے ہیں۔ بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب سے وہ جو آہنگ پیدا کرتے ہیں وہ ہمیں لطف و انبساط سے ہم کنار کرتا ہے۔ حسن صاحب نے اس ڈرامے میں شعوری طور پر ایسے الفاظ کا استعمال کیا ہے اور ایسا لہجہ استعمال کیا ہے جو ہمارے تخیل کو بیدار کر دیتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں سے جو الفاظ ادا کراتے ہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں ہر طبقے کی زبان پر اور اس کے تہذیبی پس منظر پر پوری دسترس حاصل ہے۔ ''ضحاک'' میں استعمال ہونے والی زبان میں ایسی ادبی شان ہے کہ ناظرین کبھی کبھی قصے کو بھول کر زبان کے جمالیاتی تلذذ میں گم ہو جاتے ہیں۔ ایسی ادبی شان انارکلی کے علاوہ کسی اور اردو ڈرامے میں ملنا مشکل ہے۔

پیش کش ڈرامے کا ایک لازمی عنصر ہے یہی اسے دوسری اصناف ادب سے ممیّز کرتا ہے۔ ڈراما، ناول یا افسانے کی طرح صرف تحریری ادب نہیں، یہ مکمل ہی ہوتا ہے پیش کش کے بعد۔ حسن صاحب نے پیش کش و اسٹیج تکنیک کو اپنے ڈراموں میں برتا ہے بلکہ وہ اس کی اثر پذیری کے پوری طرح معترف بھی ہیں۔ ڈراما ضحاک میں بھی انہوں نے اسے کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے میں جو چیز اسٹیج پر پیش نہیں کی جاسکتی اسے کسی کردار کے ذریعے بیان کروا دیا جاتا ہے۔ چنانچہ اس ڈرامے میں بھی ضحاک کے ظلم وستم کی داستان کو یعنی جمشید بادشاہ کو آرے سے زندہ چروا دینے، قلم کاروں کے ہاتھ کٹوا دینے، دوسری زبانیں بولنے والوں کی زبانیں کھنچوا لینے۔ کافر اور ملحد قبیلوں کے لوگوں کو فساد میں قتل کروا دینے کو، زیادہ اجرت مانگنے والے مزدوروں اور کاہل

کسانوں کو گورخر کی کھال میں زندہ سلوا دینے کو فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے بڑی خوبصورتی سے ضحاک کے ذریعے بیان کروا دیا ہے۔

اس کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ چوتھے سین میں ملکہ نوشابہ کا کسان کی بیٹی ہونا ضحاک کی فوجوں کا اس کی ماں اور بھائی کو قتل کر کے اسے زبردستی اٹھا لانا۔ نوشابہ ہی کے ذریعے بیان کروایا گیا ہے۔ جس سے پیش کش کی تکنیک کی سمجھ داری عیاں ہوتی ہے۔ مگر ضحاک ایک مقصدی ڈراما ہے۔ لہٰذا مقصد کی برآوری کے لیے، اپنی بات زیادہ مؤثر بنانے کے لئے مصنف نے کہیں کہیں فن کو مقصد پر قربان کر دیا ہے۔ لہٰذا پہلے سین میں یہ ہدایت درج ہے:

''سب لوگ ادھر ادھر ہو جاتے ہیں۔ البتہ دو چوبدار سامنے آ جاتے ہیں اور ضحاک تلوار سے ان پر حملہ کرتا ہے۔ ایک زخمی ہو کر نیچے گرتا ہے اور دوسرا اسے سہارا دینے آگے بڑھتا ہے، ضحاک اس پر بھی حملہ آور ہوتا ہے۔ وہ بھی زخمی ہو کر تڑپنے لگتا ہے۔ ضحاک تلوار سے دونوں کی کھوپڑیوں سے بھیجے نکال کر، شراب پینے کے پیالوں میں ڈال کر سانپوں کے سامنے رکھ دیتا ہے۔ سانپ اس کے شانوں کو ڈسنا بند کر دیتے ہیں اور تھوڑی دیر میں وہ تھکان سے گر پڑتا ہے اور سو جاتا ہے۔''

یہ واقعہ کسی کردار کے ذریعے بیان نہیں کرایا جاتا بلکہ ہدایات میں درج کیا گیا ہے جس کا مطلب ہے اسے اسٹیج پر پیش کیا جائے جو کسی طرح بھی ممکن نہیں۔

اسی طرح دوسرے سین میں ہے ''وزیر راہب کی گردن پر تلوار کا وار کرتا ہے۔ خون کا فوارہ چھوٹتا ہے۔''

یہ بھی ہدایات میں درج ہے، اس کی پیش کش بھی ناممکن ہے۔ پھر ضحاک کے کاندھے پر اُگے ہوئے دو سانپ قصے کی بنیاد ہیں۔ ڈرامے کی ابتدا میں پہلی ہدایت یہ درج ہے:

''ضحاک کے سامنے رقاصہ ناچ رہی ہے، بین کی دھن پر ضحاکے کاندھوں پر اُگے ہوئے دونوں ساپ بے خود اور مست ہیں.......اچانک بین کی بندھی ہوئی دھن ٹوٹ جاتی ہے اور دونوں ساپ ضحاک کے شانوں پر زور سے پھن

مارتے ہیں۔ضحاک کرب سے چیخ اٹھتا ہے۔‘‘

آگے کے ایک مکالمے میں ضحاک کہتا ہے۔

ضحاک: تم اندھے ہو تم نہیں دیکھتے کہ یہ دونوں سانپ کس بے رحمی سے ہمارے شانوں پر پھن مارتے ہیں۔

ڈرامائی مفاہمت کے تحت ضحاک کے بیان سے ناظرین یہ تصور کرلیں گے کہ ہاں اس کے شانوں پر سانپ اُگے ہیں۔ چہرے کے تاثر اور جسمانی حرکات سے ان کے ڈسنے کے درد و کرب کا تاثر بھی پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن ہدایات میں جو ضحاک کے شانوں پر سانپوں کی موجودگی دکھائی گئی ہے، اسے پیش کرنا بہت مشکل ہے۔اسی طرح سروں کو تشت میں سجا کر پیش کرنے کا عمل بھی پیش کش کی ایک بڑی دشواری ہے۔حسن صاحب اس کی توجیح کچھ اس طرح پیش کرتے ہیں:

> ’’یہ خیال درست نہیں کہ یہ ڈراما اسٹیج پر پیش کرنا دشوار ہے البتہ بعض مشکلات اور مسائل ضرور ہیں۔ضحاک کے کردار کے لئے ایک ایسے زرہ بکتر نما ماسک کی ضرورت ہوگی جس کا ایک حصہ سر پر خود کی شکل کا ہو اور اسی میں شانوں پر دو سانپوں کی گنجائش پیدا کی جائے۔ یا ان سانپوں کے وجود کا علامتی اظہار ہو۔ اس طرح سروں کو تن سے جدا کرنے کا عمل اور سروں کو نذرانے میں پیش کرنے کا عمل بھی پروڈیوسر سے فنکارانہ ہنرمندی کا طلبگار ہوگا۔‘‘

ان تمام تر توجیحات کے باوجود پیش کش کی ان کمیوں سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔مگر اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ پیش کش کی ان ایک دو کمیوں کے بمقابلہ اس کی خوبیاں ہزار ہیں۔ جس کا اعتراف کیا جا چکا ہے اور کیا جاتا رہے گا۔

پروفیسر محمد شاہد حسین سینٹر فار انڈین لینگویجز، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی سے سبکدوش ہو چکے ہیں۔

مظفر علی شہ میری

اُردو کے مسائل: تاریخ کی روشنی میں

اگر فورٹ ولیم کالج میں اُردو کے ساتھ انگریزوں نے کوئی بددیانتی نہ کی ہوتی تو اُردو کو ہندی کا نیا روپ ملتا، نہ اُردو ہندی کا جھگڑا کھڑا ہوتا نہ آج اُردو کا نام اتنی بے دردی سے مٹایا جاتا۔ یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ انگریزوں نے دیوناگری کا شوشہ چھوڑا اور ابتداء میں انھیں کچھ حمایتی بھی مل گئے تھے۔1 تاہم ان کے ہاتھ مضبوط نہ ہو سکے۔ لہٰذا دیوناگری کو فروغ دینے کے کئی راستے تلاش کیے گئے۔ گل کرسٹ نے بھی اپنی کوشش کی تھی۔ انھوں نے دیوناگری رسم کو ایک اور دیوناگری کاتب کی مانگ کی جب کہ پہلے سے ایک خوش نویس موجود تھا۔2 اس طرح ناگری رسم الخط میں ہندی تصنیف و تالیف کا کام شروع کیا گیا۔ پہلے پہل للّو لال جی نے ناگری میں پریم ساگر لکھی۔ اس کے بعد ہندوؤں نے اسے اپنی قومی و مذہبی زبان کے طور پر جانا اور مانا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اُردو اور ہندی تنازعے کی ابتداء ہوئی، جو دو قوموں کے تنازعے کے طور پر آج تک جاری ہے۔

ہندوستان کی تعلیم اور زبانوں کے تعلق سے انگریز تین طرح سے وابستہ تھے۔ اولاً یہ کہ انھیں یہاں قدم جمانے کے لیے کسی زبان کی ضرورت تھی۔ ثانیاً یہ کہ انھیں یہ احساس تھا کہ انھوں نے اپنی ابتدائی فتوحات کے دوران میں ہندوستان کو کافی نقصان پہنچایا ہے۔ ثالثاً یہ کہ ہندوستان کی سرزمین سے انھیں سالانہ خوب آمدنی ہونے لگی تھی۔ چنانچہ وہ اپنی پہلی ضرورت کو پورا کرنے، ان کے ہاتھوں ہونے والے نقصان کی بھرپائی اور ہندوستان سے کچھ لے کر، کچھ واپس کرنے کی تاجرانہ ذہنیت کے خیال سے وہ ہندوستان کے ساتھ ''حسن سلوک'' کرنے کا ارادہ رکھتے تھے۔ اس خصوص میں ہندوستانی تعلیم اور زبان آ گئی۔3 1813ء کے Charter Act کے تحت جب ایسٹ انڈیا کمپنی کی مدت 20 سال کے لیے بڑھا دی گئی تو انگریزوں نے ہندوستانیوں کے

ساتھ رشتے مضبوط کرنے کے لئے کچھ ضروری اقدامات کیے۔ چنانچہ اس ضمن میں عدالتوں اور دفتروں کی زبان اور دیسی تعلیم کا معاملہ آ گیا۔ انگریزوں نے ہندوستان میں تعلیم کو عام کرنے کا خیال کیا تو اس راہ میں سب سے بڑی رُکاوٹ میڈیم کی تھی کہ آخر کس میڈیم میں تعلیم دی جائے۔ بحث شروع ہوئی تو یہ طے پایا کہ انگریزی' میڈیم کی زبان نہیں بن سکتی کیونکہ ابھی اہل ہند اس کے لیے تیار نہیں ہیں۔ چنانچہ میڈیم کے لیے ایک زبان کی تلاش شروع ہوئی۔ ہندوستان کے مختلف علاقوں میں یہ مسئلہ آسانی سے حل ہوگیا۔ تاہم اُتر پردیش، دہلی وغیرہ جیسے علاقوں میں یہ مسئلہ حل نہ ہوسکا، کیونکہ یہاں اُردو اور ہندی کے جھگڑے کے پس منظر میں اس مسئلہ کا حل تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ جس سے یہ مسئلہ الجھ گیا۔

اس فیصلے کے تقریباً 20 سال کے بعد 1835ء میں لارڈ میکالے کی تعلیمی پالیسی عمل میں آتی ہے۔ میکالے، انگریزی نواز انگریز تھا۔ اسے دیسی زبانوں سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ وہ انگریزوں کی ترقی چاہتا تھا۔ چنانچہ اس نے تعلیم کی پوری گرانٹ انگریزی تعلیم پر خرچ کردی۔ مشرقی تعلیم اور مشرقی کتابوں کی طباعت پر ایک پیسہ خرچ نہیں کیا۔ سنسکرت اور عربی مدرسوں کے طلبہ کے وظائف تک بند کردیے گئے۔ لہٰذا اس پالیسی سے دیسی زبانوں کو سخت دھکا پہنچا۔4

دوسری طرف لارڈ بنٹک (Lord Benteck) کے 1835ء کے Education Act نے دیسی مدرسوں سے انگریزی کا اخراج کردیا۔ کلکتہ کے ایک سنسکرت کالج اور ایک عربی مدرسے سے انگریزی کو یہ کہہ کر نکال دیا گیا کہ یہاں کے تعلیم یافتہ طلبہ انگریزی میں قابلیت پیدا کرنے سے قاصر ہیں۔ اس زمانے کے ایک مستشرق Horace Wilson نے اس کے خلاف آواز اٹھائی اور یہ رائے دی کہ یہ طلبہ بھی انگریزی میں ویسے ہی اچھے ہیں جیسے دوسرے تعلیمی اداروں کے فارغ التحصیل طلبہ ہوتے ہیں۔5 ہندوستانی تعلیم کا یہ بڑا ہی پُر آشوب دور تھا جب کہ بہ یک وقت دیسی زبانوں کو دھکا پہنچایا جارہا تھا اور انگریزی بھی ان سے چھینی جارہی تھی۔

دوسری طرف عدالتوں کی زبان پر بھی بحث و مباحثے ہونے لگے۔ اس وقت تک عدالتوں کی زبان فارسی تھی۔ انگریز اسے تبدیل کرنا چاہتے تھے۔ مگر یہ فیصلہ نہیں ہوا تھا کہ یہ تبدیلی کس زبان سے کی جائے۔ 1835ء تک ہندوستانی بخطِ ناگری مقبول ہو رہی تھی۔ تاہم اس کی

مقبولیت میں کسی جوش وخروش کا دخل نہ تھا۔ باوجود انگریزوں کی حمایت کے ناگری رسم الخط کو مقبولیت اور عوامی سند حاصل نہ تھی۔ انگریز چاہتے تھے کہ ہندو رسم الخط (ناگری) کو اپنا لیں، لیکن وہ اس کام کے لیے سامنے نہیں آ رہے تھے۔ آخرش خود انگریزوں نے آگے بڑھ کر یہ نعمتِ غیر مترقبہ ان کے دامن میں ڈال دی۔ 20/نومبر 1837ء کو ایک Act کے ذریعے یہ فیصلہ کیا گیا کہ عدالتوں میں ہندوستان کا بخطِ ناگری استعمال ہوگا اور فارسی کو ترک کیا جائے گا۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے ڈاکٹر حکم چند نیّر کے حوالے سے لکھا ہے کہ عدالتوں میں ہندی کو رواج دینے کا سہرا انگریزوں کے سر ہے نہ کہ ہندوستانی عوام کے۔6 یہ ہندوستانی عوام کا مطالبہ نہ تھا، بلکہ انگریزوں کی چال تھی، جس میں وہ کامیاب ہوگئے۔ خاطر نشین رہے کہ اس وقت تک موجودہ ہندی کو ہندی نہیں بلکہ ''ناگری'' یا ہندوستانی بخطِ ناگری کہا جاتا تھا۔7 یعنی ابھی موجودہ ہندی کی جڑیں اتنی مضبوط نہیں ہوئی تھیں کہ اس کا اپنا مستقل نام ہوتا۔

بالآخر وہ وقت آیا کہ میکالے کی پالیسی میں ترمیم کی ضرورت محسوس کی گئی۔ 1853ء میں انگلستان کے دارالامراء کی ایک کمیٹی نے ہندوستان کی تعلیمی پالیسی پر غور وخوض کیا۔ جس کے نتیجے میں 1854ء میں ایک مراسلہ جاری کیا گیا، جسے وڈا سپیچ کہا جاتا ہے۔ اس مراسلے میں میکالے کے برخلاف کلاسیکی زبانوں کی تعریف کی گئی اور دیسی زبانوں کی ہمت افزائی اس شرط کے ساتھ کی گئی تھی کہ ورنا کیولر ذریعۂ تعلیم والے اسکول کھولے جائیں۔ تاہم اعلیٰ تعلیم کے لیے انگریزی مخصوص رہے گی۔ چنانچہ ایک مرتبہ پھر دیسی زبانوں کی طرف توجہ مبذول کی گئی اور ان کی ترقی کے بارے میں غور وفکر کیا گیا۔ تاہم یہاں بھی انگریز اپنی پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو کی پالیسی سے باز نہ آئے۔ انھوں نے کھل کر ہندوستانی بخطِ ناگری کی حمایت کی۔ یہ اور بات ہے کہ ناگری کو 1857ء تک قطعی مقبولیت حاصل نہیں ہوئی۔8

حیرت کی بات ہے کہ، ایک طرف وڈا سپیچ کے ذریعہ دیسی زبانوں کی ترقی کی بات کی جارہی تھی اور دوسری طرف 1854ء میں فورٹ ولیم کالج بند کیا جا رہا تھا جو دیسی زبانوں کی ترقی کے لیے کھولا گیا تھا۔ سنبل نگار کا خیال ہے کہ یہ کالج سیاست دانوں اور تاجروں کی خود غرضی کی وجہ سے بند ہوا تھا۔9 وجہ کچھ ہو مگر اس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ انگریز ہماری زبان کے ساتھ بڑا

گھناؤنا کھیل کھیل رہے تھے۔

اسی اثناء میں غدر کا واقعہ رونما ہوتا ہے۔ انگریزوں نے ہندوؤں سے زیادہ مسلمانوں کو شک کی نگاہ سے دیکھنا شروع کیا تھا۔ اور ان تمام تہذیبی اور سماجی اقدار کو ہدفِ ملامت کرنے لگے جن پر مسلم حکمرانوں کے اثرات تھے۔ اس سلسلے میں رسم الخط کا مسئلہ ایک بار پھر بڑی شدّ و مد کے ساتھ اٹھایا گیا۔ 10؎ لہٰذا تعلیم کا معاملہ بھی پھر ایک بار کھٹائی میں پڑ گیا۔ دوسری طرف ہندوؤں اور مسلمانوں میں اپنی اپنی قومی برتری کا احساس جاگنے لگتا ہے۔ غدر کے بعد جب مسلمانوں کے ہاتھوں سے اقتدار چھین لیا جاتا ہے یا جو کچھ اقتدار تھا، وہ برائے نام تھا تو ہندوؤں میں مسلم حکومت سے آزاد ہونے کا خیال پیدا ہوتا ہے۔ سید سلیمان ندوی کا خیال ہے کہ ہندوؤں میں جب مسلم حکومت سے آزاد ہونے کا احساس پیدا ہوا تو انھوں نے ''مسلمانوں یا اسلامی اثر کی ہر چیز سے آزاد ہونا چاہا۔ 11؎ زبان اور رسم الخط بھی اس لپیٹ میں آ گئے اور ہندوؤں میں اپنی زبان کا خیال جاگ اُٹھا۔ یقیناً انگریزوں نے، ہندوؤں میں اس تبدیلی کا نوٹس لیا۔ اور وہ کام جو 1800ء کے قریب، انگریزوں نے دیوناگری کا شوشہ چھوڑ کر شروع کیا تھا اب، تقریباً آدھی صدی کے بعد، اسے استعمال کرنے کا وقت آ پہنچا اب اُردو ہندی کے جھگڑے کی بنیاد جڑ پکڑ چکی تھی جیسے جیسے یہ جھگڑا بڑھتا گیا، ویسے ویسے اُردو اور ہندی بالترتیب مسلمانوں اور ہندوؤں کی زبانیں بنتی گئیں۔ اس ضمن میں گارساں دتاسی، ہندوؤں کو موردِ الزام ٹھہراتے ہوئے لکھتا ہے:

> ''گزشتہ کئی برسوں سے ہندوستان میں وہی رجحان پیدا ہو گیا ہے جو یوروپ میں تربیت کے نام پر پیدا ہوا تھا۔ ہندو اُردو پر حملے شروع کر رہے ہیں۔ ان کا دعویٰ ہے کہ ملک کی عام زبان اُردو نہیں، ہندی ہے...... اس طرح ہندو، فارسی رسم الخط کے مخالف ہیں اور دیوناگری کو ترجیح دیتے ہیں''۔ 12؎

اب باقاعدہ ہندی تحریک شروع ہو گئی۔ اس دور میں ہندی تحریک بقول، ڈاکٹر مسعود حسین، دو صورتیں اختیار کر لیتی ہے۔ اولاً سنسکرت آمیز ہندی، دیوناگری رسم خط کی لازمی شرط کے ساتھ، جس کے موئید تھے، لکشمی سنگھ۔ ثانیاً صرف رسم الخط کی تبدیلی، جس کی تائید راجا شیوا پرساد کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ، وہی ہوا جو لکشمی سنگھ چاہتے تھے۔ ہندی کے لیے نہ صرف دیوناگری

رسم الخط کو ضروری سمجھا گیا بلکہ زبان میں سنسکرت آمیزی کو زبان کا جزو سمجھا گیا۔13۔ آج ہم یہی شکل ادبی ہندی کی صورت میں دیکھتے ہیں۔

دیوناگری اسکرپٹ کو ترجیح دینے والی بات 1867ء میں کھل کر سامنے آتی ہے جب ''بنارس کے بعض ہندوؤں کو یہ خیال ہوا کہ جہاں تک ممکن ہو تمام سرکاری عدالتوں میں اُردو اور فارسی خط کو موقوف کرانے کی کوشش کی جائے اور بجائے اس کے بھاشا زبان جاری ہو جو دیوناگری میں لکھی جائے۔14۔ حالی نے تحریر کیا ہے کہ کسی بابو فتح نارائن سنگھ کے مکان پر یہ گفتگو چھیڑی گئی اور آناً فاناً کئی کمیٹیاں، مجلسیں اور سبھائیں مختلف ناموں سے قائم ہو گئیں اور ایک صدر مجلس، الٰہ آباد میں قائم ہوئی۔15۔ اس طرح اُردو کے خلاف سیاسی چال چلی گئی۔ اس موقع پر سرسید نے دکھ کا اظہار کیا تھا کہ ''اب مجھے یقین ہو چلا کہ اب ہندو اور مسلمان اس دیس میں ساتھ مل کر نہیں جی سکتے''۔16۔ چنانچہ سرسید کو بھی عملی میدان میں آنا پڑا اور انھیں عدالتوں میں اُردو کو ترویج کی حمایت کرنی پڑی۔ سرسید کا خیال تھا کہ اُردو ہی عدالتوں کی زبان ہو سکتی ہے کیونکہ بقول ان کے ''جو زبان آج کل ملک میں رائج ہے وہ ہمارے خیالات کے ظاہر کرنے کا نہایت مناسب ذریعہ ہے''۔17۔ چنانچہ ہندی والوں کے دوش بدوش اُردو والوں نے مہم چلائی اور سرسید احمد خان نے 9/دسمبر 1873ء کو الٰہ آباد میں ایک بڑا جلسہ کیا اور اُردو کے لیے ایک صدر مجلس، الٰہ آباد میں قائم کی۔ جس کے سیکریٹری سرسید قرار پائے اور اس کی شاخیں دوسرے اضلاع میں قائم کی گئیں۔18۔

بیسویں صدی کی شروعات ہی سے ہندوستان میں مذہب کی بنیاد پر زبانوں کی تقسیم کا کام شروع ہو چکا تھا۔ یہ روگ خاص طور پر اُتر پردیش اور نواحی علاقوں میں پھیلا ہوا تھا، جو دو زبانوں، اُردو اور ہندی کے درمیان تھا۔ ہندوستان کی کسی دو زبانوں میں ایسا تنازعہ نہیں دیکھا گیا ہے۔ ہندو اور مسلمان، اپنی اپنی زبانوں کو اپنا مذہبی چولا پہنانے کی کوشش میں اپنی زبانوں کو بے دم و بے جان کیے جا رہے تھے۔ مسلمان اُردو کو اور ہندو، ہندی کو اپنی زبان ثابت کرنے پر تلے ہوئے تھے۔ مسلمانوں نے خاص طور پر کچھ زیادہ ہی جوش کا مظاہرہ کیا تھا اور انھوں نے حتی المقدور ہندوؤں کو اُردو سے بے دخل کرنے کی کوشش کی تھی۔ سرسید اور حالی کی آنکھوں کے سامنے اس تنازعے کی ابتداء ہو چکی تھی جو دن بہ دن بڑھتا جا رہا تھا۔ یہاں تک کے 1920ء سے آزادی اور

کسی حد تک آزادی کے بعد بھی یہ سلسلہ چلتا رہا۔ اس زمانے کے ادبی و نیم ادبی رسائل پکار پکار کر کہتے ہیں کہ اُردو ان دنوں چند جنونیوں کے ہاتھوں ہر روز قتل ہو رہی تھی۔ اس خصوص میں متعدد دانشورانِ اُردو کے علاوہ کئی ایک عام مصنفین بھی تھے، جنھوں نے اُردو کو صرف مسلمانوں کی زبان قرار دینے کی کوشش کی تھی۔ تمام مصنفین کے بیانات تحقیقی کم اور جذباتی زیادہ ہوتے تھے۔ چنانچہ ان کی بحثیں گرما گرم جذباتیت سے لبریز ہوتی تھیں۔ مثلاً کسی حق پرست نے ہندوؤں پر وار کیا کہ ''ہندوؤں کو چاہئے کہ وہ اپنی کوئی زبان مقرر کرلیں''۔ آخر کب تک وہ اُردو اور انگریزی کے در کی خاک چھانتے رہیں گے۔19؎ حق پرست نے ایک اور جگہ یہ دلیل دی کہ گاندھی اور نہرو کے انگریزی سیکھ لینے سے انگریزی ان کی زبان نہیں بن جائے گی، اسی طرح ہندوؤں کے اُردو پڑھ لینے سے، اُردو ان کی زبان نہیں بن جائے گی۔20؎ یہ بھی ظاہر کیا گیا کہ اُردو کو صرف مسلمانوں نے بنایا ہے، اس میں ہندوؤں کا کوئی حصہ نہیں ہے۔21؎ یہ اور ایسی دلآزار باتیں کر کے مسلمان دانستہ یا نادانستہ طور پر ہندوؤں کو اُردو سے دور کر رہے تھے۔ آج ہم اس کا انجام بھگت رہے ہیں۔ ظاہر ہے اب ہندوؤں نے اپنے آپ کو اُردو سے بالکل غیر متعلق کر لیا ہے۔ اب ان کی اپنی زبان ہندی ہے۔ اب انھیں نہ اُردو کی ضرورت ہے اور نہ ہی کسی اُردو گو مسلمان کے طعن و طنز برداشت کرنے کی۔

دوسری طرف ہندوؤں نے ایک نئی زبان، بلکہ ایک نیا رسم الخط کہنا چاہئے جسے ہندی کہا گیا، کو اپنی زبان بنانے کے لیے پوری شد و مد کے ساتھ جٹ گئے تھے۔ وہ زبان جسے کل تک وہ اُردو کے نام سے جانتے تھے، اب اس کے رسم الخط کو بدل کر، ہندی کے نام سے پکارنے لگے تھے۔ انھیں ایک زبان کی ضرورت تھی۔ ایک قومی زبان کی۔ کیونکہ سیاست کے میدان میں اب ہندو آگے آگے تھے اور ہندوستان کی آزادی کی جنگ زوروں پر تھی۔ لہٰذا ہندوستان کے آزاد ہونے پر ایک قومی زبان کی ضرورت تھی۔ چنانچہ اُردو کو ناگری رسم الخط میں لکھ کر اسے ہندی کا نام دیا جانے لگا۔ اب جب کہ یہ زبان اپنی ابتدائی شکل و صورت سے گزر کر پختگی کی طرف پہلا قدم بڑھا رہی تھی۔ اس وقت ضرورت تھی ہندوؤں کی کہ اسے سہارا دیں اور اسے سینے سے لگا کر قومی زبان بنالیں۔ چنانچہ بیسویں صدی کے دوسرے تیسرے دہے سے ہندی خاص طور پر ہندوؤں کی زبان بن جاتی ہے ویسے ہی جیسے اُردو مسلمانوں کی زبان۔ اس کے بعد یہ رسّہ کشی شروع ہو جاتی

ہے کہ ہندو مسلمانوں کو ہندی سے اور مسلمان ہندوؤں کو اُردو سے بے دخل کرنے لگتے ہیں۔

بیسویں صدی کے دوسرے، تیسرے اور چوتھے دہوں میں ان تین محاذوں، یعنی رسم الخط، عربی و فارسی و سنسکرت الفاظ کا کثرت سے استعمال اور مذہب کی بنیاد پر زبان کی تقسیم پر تنازعات اُٹھ کھڑے ہوئے تھے۔ یہ ایک طرح سے زبان کے ماہرین و مخلصین کی اختلافِ رائے کم اور عام سیاست دانوں کی جنگ زیادہ تھی۔ یہی وجہ تھی کہ زبان کے اصل مسئلے سے نگاہیں ہٹ کر فروعی مسائل پر جم گئی تھیں۔ اصل مسئلہ میں، خصوصی طور پر، تعلیم کا مسئلہ پس پشت پڑ گیا تھا۔ اُردو والے تعلیم یا ذریعۂ تعلیم کی خاطر جنگ لڑنے کی بجائے اپنی زبان کی خوش خطی کی قصیدہ خوانی میں مبتلا ہو گئے تھے۔ ہندی والے اپنی نئی زبان کی شناخت میں مصروف تھے۔

ہمارے قومی رہنماؤں میں مہاتما گاندھی جی نے زبان کے مسئلے پر جتنی فکر ظاہر کی ہے اتنی کسی نے نہیں کی۔ گاندھی جی چاہتے تھے کہ وہ اس مسئلے کو کسی طرح حل کر لیں۔ لیکن وہ باوجود مخلص ہونے کے اس مسئلے کو حل نہ کر سکے۔ اس کی کئی وجوہ ہیں۔ تاہم بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایک سیاست دان تھے، ماہرینِ لسانیات یا ماہرِ تعلیم نہ تھے۔ لہٰذا لوگوں کا ان کی نیت پر شک کرنا ایک طرح سے لازمی ہو گیا تھا۔ ہوا بھی یہی۔ جب انھوں نے اپنی لسانی پالیسی کو ظاہر کرتے ہوئے کہا کہ وہ نہ ہندی اور نہ اُردو کے حق میں ہیں بلکہ وہ دونوں کی ایک مشترکہ شکل ہندوستانی کے حق میں ہیں تو ان کی اس رائے پر ہندوؤں اور ہندی ساہتیہ سمیلن کے اکثر ممبروں کو یہ شک ہوا کہ کہیں ہندوستانی کے نام پر اُردو ہندوؤں پر نہ لاد دی جائے۔ 22؎ اور مسلمانوں کو یہ شبہ تھا کہ کہیں ہندستانی کے نام پر ہندی نہ ان کے سر منڈھ دی جائے۔ لہٰذا دونوں گاندھی جی کی ہندوستانی سے خائف تھے۔ 23؎

گاندھی جی کی لسانی پالیسی، خاص طور پر رسم الخط کے تعلق سے ان کے خیالات کا مطالعہ کرنے سے ایک عام آدمی اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ وہ کبھی ادھر ڈول رہے ہیں تو کبھی اُدھر۔ زمانی ترتیب سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ گاندھی کبھی اُردو کے حق میں ہیں تو کبھی ہندی اور کبھی صرف ہندی کے حق میں ہیں۔ سنہ 1901ء میں ان کا خیال تھا کہ سارے ہندوستان کی زبان ہندی ہوگی خواہ اُسے کسی بھی رسم الخط میں لکھا جائے، یا ناگری یا فارسی، گاندھی جی دونوں

لکھاوٹوں کی تائید کرتے ہیں۔24؎ تاہم 1917ء میں بھروچ میں ایک تقریر کرتے ہوئے وہ پہلو بدل کر کہتے ہیں کہ فی الحال دونوں لکھاوٹیں چلتی رہیں، آگے چل کر جس لکھاوٹ میں شکتی رہے گی وہ راشٹر کی لکھاوٹ بنے گی۔یہی بات انھوں نے اندور کی ایک تقریر میں دہرائی تھی۔25؎ یہاں صاف ظاہر ہوتا ہے کہ گاندھی جی اب کسی ایک لکھاوٹ سے دست بردار ہونا چاہتے تھے۔ اس تقریر کے تقریباً3 سال کے بعد 1920ء کے سنڈے کرانیکل میں گاندھی جی کا ایک خط شائع ہوا تھا،جس میں وہ تحریر فرماتے ہیں:

''میری رائے میں دیوناگری رسمِ خط سب سے زیادہ سائنٹفک اور مکمل ہے اور اسی نقطۂ خیال سے یہ قومی رسمِ خط ہونے کے سب سے زیادہ لائق ہے''۔26؎

ان ہی دنوں میں ہندوستان کی تمام زبانوں کے رسمِ خط کو ایک کر دینے کا رجحان بھی حاوی رہا۔بعض لوگ یہ چاہتے تھے کہ تمام ہندوستانی زبانوں کا رسم الخط ایک کر دیا جائے۔یعنی تامل،تلگو،مرہٹی، گجراتی، ملیالم وغیرہ سب زبانیں کسی ایک خط میں لکھی جائیں۔آج کوئی یہ بات سوچتا ہے تو یقین نہیں آتا ہے کہ ہندوستانی دانشور ایسی بے معنی باتیں بھی سوچ سکتے ہیں۔اس رو میں گاندھی جی بھی بہہ گئے تھے۔انھوں نے لکھا ہے کہ الگ الگ صوبوں کی بھاشاؤں کا مطالعہ کرنے میں لوگوں کو مشکل نہ ہو،اس لئے ضروری ہے کہ ایک لکھاوٹ کے پرچار کا مقصد ہے کہ وہ دوسری تمام لکھاوٹوں کی جگہ لے لے۔27؎ صاف معلوم ہوتا ہے کہ اب گاندھی جی صرف ایک لکھاوٹ چاہتے ہیں اور یقیناً وہ لکھاوٹ فارسی کی نہیں ہوسکتی، کیونکہ ہندوستان کی دوسری زبانیں اس میں نہیں لکھی جاسکتیں۔ چنانچہ یہ خط ناگری کے سوا کوئی دوسرا نہ تھا۔خود گاندھی جی نے اعتراف کیا ہے کہ''دیوناگری لکھاوٹ کا ایک آندولن چل رہا ہے جس کا میں دل سے ساتھ دے رہا ہوں۔28؎ واضح رہے کہ گاندھی جی نے پہلے ہی اُردو کو قرآن کے حروف میں لکھی جانے والی زبان کہا ہے۔چنانچہ گاندھی جی لکھاوٹ کی حد تک ناگری رسمِ خط کے حق میں تھے۔اگر انھوں نے کہیں، اُردو رسمِ خط کا ذکر بھی کیا ہے تو وہ اس شرط کے ساتھ کیا ہے کہ جس لکھاوٹ میں شکتی ہوگی وہی راشٹر بھاشا بنے گی۔ ہریجن سیوک 26/اپریل 1942ء میں لکھتے ہیں:

''اگر راشٹر بھاشا کی پوری ترقی چاہیے تو ہمیں ہندی اور اُردو کو دیوناگری اور

فارسی ......کو ایک جیسی جگہ دینی ہوگی آخری میں تو جسے لوگ زیادہ بچائیں گے وہی پھیلے گی''۔29؎

یہ سب جانتے ہیں کہ آخر میں وہی رسمِ خط بچے گا جس کے لکھنے والوں کی اکثریت ہوگی۔اُردو لکھنے والوں کے مقابلے میں مستقبل میں ہندی لکھنے والے ہی زیادہ ہوں گے۔یہ ایک سیاسی قیاس کی بات ہے جو آج حرف بہ حرف صحیح ثابت ہوئی ہے۔

رسم الخط کے تعلق سے گاندھی جی کے خیالات واضح ہو گئے۔وہ اُردو کے مقابلے میں دیوناگری رسم الخط کے شیدا اور طرف دار تھے۔

یہاں یہ بات سمجھ میں نہیں آتی ہے کہ وہ ہندوستانی کے لیے دونوں لکھاوٹوں کو کیوں ضروری سمجھتے ہیں؟ ہندوستانی ان کے نزدیک ایک ایسی زبان ہے جو اُردو اور ہندی کی وہ خوبصورت ملاوٹ ہے جسے اُتری ہندوستان کے لوگ سمجھ سکیں اور جو ناگری یا اُردو لکھاوٹ میں لکھی جاتی ہے''۔ان کی نظر میں ''پوری راشٹر بھاشا سیکھنے کے لیے دونوں ہی لکھاوٹیں سیکھنی چاہئے۔30؎ یہاں گاندھی جی دونوں لکھاوٹوں کی تائید کرتے ہیں۔ہم نے اوپر دیکھا کہ وہ اُردو کے مقابلے میں دیوناگری کے حق میں پُر زور تائید کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

بعض وقت ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے گاندھی جی کی یہ لسانی پالیسی محض ایک نام کے لیے وقف ہوگئی ہے۔گاندھی جی نے الہ آباد کے پنڈت سندر لال جی کو ایک خط میں لکھا ہے:

>''......میری تمام کوششیں ایک لفظ ہندوستانی، کے لئے وقف رہی ہے۔چنانچہ میں نے کانگریس میں منظور کرالیا ہے۔اس سے میرا مقصد یہی تھا کہ جس زبان کو ہندو مسلمان مشترکہ طور پر استعمال کرتے ہیں اس کا نام بھی ایک ہو''۔31؎

آزادی کے بعد بھی یہ سلسلہ چلتا رہا۔چنانچہ جب کبھی قومی زبان کے فیصلہ کی بات کی جاتی تو احتیاطاً کسی بھی زبان کا نام لینے سے گریز کیا جاتا۔15/ اگست 1949ء کو کانگریس ورکنگ کمیٹی نے زبان کے سلسلے میں ایک قرارداد منظور کی تو اس میں ہندوستان کی کسی زبان کی صراحت نہیں کی گئی بلکہ یہ کہا گیا کہ ''ایک ریاستی زبان، "A State Language"۔32؎ یہاں ہندی یا ہندوستان کی صراحت نہیں کی گئی تھی۔کیونکہ ڈر تھا کہ کہیں معاملہ پھر سے نہ اُلجھ جائے۔

بالآخر دستور ساز اسمبلی نے زبان کے متعلق مسودہ تیار کرنے کے لیے ایک کمیٹی تشکیل دی۔اس کمیٹی میں ہندی اور ہندوستانی دونوں کے طرفدار موجود تھے۔ ہندی کے لیے آواز اٹھانے والوں میں پُرشوتم داس ٹنڈن' کے۔ایم۔منشی' کرشن شرما، روی شنکر شکلا، گوندھ ولبھ پنت اور سیٹھ گووند اس وغیرہ تھے جب کہ ہندوستانی کی تائید پنڈت نہرو اور آچاریہ کرپلانی کرر ہے تھے۔33ؔ اس کمیٹی کے ایک اور رکن گوپال سوامی آئنگر نے جو تجویز پیش کی اُسے منشی آئنگر فارمولا کے نام سے دستور ساز اسمبلی میں پیش کیا گیا۔اس فارمولے کے مطابق ہندی بخطِ دیوناگری، ملک کی زبان قرار دی گئی تھی اور کچھ برسوں تک انگریزی کو بدستور جاری رکھنے کی تجویز بھی پیش کی تھی۔ کیونکہ ہندی میں ابھی اتنی وسعت نہیں پیدا ہوئی تھی۔

جب 25/اگست 1949ء کو زبان کے تعلق سے مسودہ مکمل کرلیا گیا تو اس پر بحث و مباحثہ ہوا۔سب سے زیادہ بحث 12 تا 14/ستمبر 1949ء کو ہوئی۔اور دستور کا یہ پورا سیکشن مع جدول کے پاس ہوگیا۔اُردو کے حق میں حسرت موہانی نے آواز اُٹھانے کی کوشش کی مگر ایک قاعدہ کی وجہ سے ان کے ریمارک کی شنوائی نہیں ہوئی۔باقی سب اتفاق رائے سے منظور ہوا۔34ؔ اس کے بعد ہندی کے لئے راستہ صاف ہوگیا اور کچھ دنوں کے بعد ستمبر 1950ء میں ہندی ہندوستان کی قومی زبان قرار دے دی گئی۔

جہاں تک دوسری زبانوں کا تعلق ہے 14 زبانوں کو دستور کے آٹھویں شیڈول میں شامل کیا گیا، وہ زبان یہ ہیں:

1. آسامی	2. بنگالی	3. گجراتی	4. کنڈ
5. کشمیری	6. ملیالم	7. مراٹھی	8. اُڑیا
9. پنجابی	10. سنسکرت	11. سندھی	12. تامل
13. تلگو	14. اُردو 35ؔ		

اُردو کے تعلق سے یہ کہا جاتا ہے کہ ڈرافٹنگ کمیٹی کے ایک رکن ڈاکٹر ستیہ نارائین نے 12 زبانوں کی ایک فہرست پیش کی، اس میں پنڈت نہرو نے اُردو کا نام تیرھویں زبان کے طور پر شامل کیا۔36ؔ ظاہر ہے یہ کام بڑی مخالفت ومخاصمت کے ماحول میں کیا گیا تھا، اُردو کو دستور میں

شامل کردیئے جانے کے بعد بھی بحث جاری رہی، کچھ لوگوں نے کھلے عام اور کچھ نے دبے لفظوں میں اس کام کو مناسب نہ سمجھا، پروفیسر گیان چند جین کے خیال میں ہندی اور اُردو کی تقسیم خیالی اور فرضی ہے، اُردو بولنے والے ہندی والے بھی ہو سکتے ہیں اور ہندی بولنے والے اُردو والے بھی ہو سکتے ہیں، چنانچہ ان کی نظر میں دستور میں اُردو کی شمولیت ''سیاسی مصلحت'' ہے نہ کہ لسانی حقیقت۔ان کی اس رائے سے متاثر ہو کر پریم چند کے صاحب زادہ امرت رائے نے اُردو کو دستور میں ایک علاحدہ زبان کے طور پر شامل کرنے کو جلد بازی اور خام خیالی تصور کیا۔37؎ حالانکہ گیان چند نے ان پُر خلوص جذبات کا اظہار کیا ہے تاہم اکثر و بیشتر کو دستور ہند میں اُردو کی شمولیت پسند نہیں آئی۔ جہاں تک ہندوستان کے مختلف صوبوں کا تعلق ہے، وہاں صوبائی زبانیں اسمبلی کی کاروائی کے لیے استعمال کی جانے لگیں۔ ہر چند اہل ہندی نے بہت چاہا کہ تمام صوبوں میں اسمبلی کی کاروائی ہندی زبان میں کی جائے۔چنانچہ جب دستور ساز اسمبلی نے سفارش کی کہ صوبائی اسمبلیوں کی کاروائی صوبائی زبانوں میں یا ہندوستانی یا انگریزی میں چلائی جائے تو اس پر ہندی والوں نے ہندوستانی اور صوبائی زبانوں کے خلاف ایک مہم شروع کردی۔38؎ لیکن ان کی یہ مہم ناکام ہوئی۔ کیونکہ یہ ایک غیر فطری تقاضا تھا، لہٰذا ملک کے آزاد ہونے کے بعد رفتہ رفتہ تمام صوبوں میں علاقائی زبانیں اہمیت اختیار کرتی گئیں اور وہ اسمبلیوں کی ہی زبانیں قرار دی گئیں۔

اسی کے ساتھ مادری زبان کا مسئلہ بھی اٹھ کھڑا ہوا، خاص طور پر تعلیمی میدان میں جب ہر صوبے کی اپنی ایک زبان طے پائی تو وہی تعلیمی زبان بھی قرار پائی۔اس کی وجہ سے اقلیتوں کی تعلیمی صورتِ حال بُری طرح متاثر ہونے لگی کیونکہ اُن کی مادری زبان علاقائی زبان سے الگ تھی۔لہٰذا تعلیم کے لیے مادری زبان کے تحفظ کی ضرورت محسوس کی گئی۔آزادی کے فوراً بعد مرکزی حکومت نے مختلف صوبوں کے ماہرین تعلیم کی ایک کانفرنس 1949ء میں منعقد کی جس میں زبانوں کے تحفظ پر غور وخوض کیا گیا۔39؎ اور اس کے بعد اچھے نتائج نکلے۔

آزادی کے بعد یکلخت سارے ہندوستان میں زبانیں اس قدر اہمیت اختیار کر گئیں کہ لسانی بنیادوں پر ہندوستان کی تقسیم کرنی پڑی۔ریاستوں کی تنظیم نو کے لئے دسمبر 1953ء میں ایک کمیشن مقرر کیا گیا۔40؎ اس کمیشن نے لسانی گروہ کی آبادی کے مطابق یک لسانی اور ذولسانی

صوبے بنائے جانے کی تجویز رکھی۔ جہاں 70 فیصد آبادی کوئی ایک زبان بولتی ہے تو وہ یک لسانی صوبہ قرار پائے گا اور جہاں لسانی اقلیت کی آبادی 30 فیصد یا اس سے زیادہ ہو تو وہ صوبہ ذولسانی قرار دیا جائے گا۔ 41؎ اپنی کوششوں کے سلسلہ کی ایک کڑی وزارت داخلہ کا وہ میمورنڈم ہے جو اس نے 16 ؍ستمبر 1956ء کو جاری کیا تھا، جس میں اقلیتوں کی زبان کے تحفظ کی ضمانت دی گئی تھی اور مادری زبان کو ذریعۂ تعلیم بنانے کا تیقن دیا گیا تھا، اسی طرح دوسری مراعات مثلاً دستاویزات، سرکاری نوٹسیں، راشن کارڈ وغیرہ میں بھی اقلیتی زبانوں کا استعمال کیا جائے گا۔ 42؎ اس خصوص میں 1956ء کی ساتویں ترمیم بھی آجاتی ہے جس کے مطابق اقلیتوں کے بچوں کو ان کی مادری زبان میں تعلیم دینے کی سفارش کی گئی ہے۔ 43؎ اسی طرح حکومت ہند اقلیتوں کی مادری زبانوں کے تحفظ کا بھی یقین دلاتی ہے۔ یہاں حکومت ہند کے اس بیان کا بھی تذکرہ کیا جا سکتا ہے، جو اس نے 14 ؍جولائی 1956ء کو جاری کیا تھا جس کے مطابق اقلیتوں کو یہ یقین دلایا گیا تھا کہ ان کی زبانوں کا تحفظ کیا جائے گا۔ 44؎ 1956ء کی ساؤتھ زونل کونسل کے تحت جنوبی ہند کے وزرائے اعلیٰ، تاملناڈو، کیرالا، آندھرا اور کرناٹک نے بھی نومبر 1956ء میں اقلیتوں کو جو تعلیمی سہولتیں فراہم تھیں انھیں جاری رکھنے اور اقلیتوں کے بچوں کو ان کی مادری زبان میں تعلیم دینے کا یقین دلایا۔ 45؎ اس طرح اگست 1961ء کے وزرائے اعلیٰ کی کانفرنس میں طے کیا گیا کہ اقلیتوں کی زبانوں کا تحفظ کیا جائے گا۔ 46؎ قومی اور صوبائی سطحوں پر اُردو کے تحفظ کا یقین دلایا جاتا رہا اور اس کے مطابق سرکار کی لسانی پالیسیاں بنتی رہیں، تاہم عملی طور پر ایک الگ ہی صورت حال ہمارے سامنے آئی جو یقیناً اُردو کے حق میں سودمند نہ تھی۔

صوبائی سطح پر (Official Language Act) کی بھی عمل آوری ہوتی رہی۔ مثلاً آندھرا پردیش میں دستور ہند کی دفعہ 345 کے تحت قانون ساز اسمبلی نے سرکاری زبان ایکٹ 1966ء میں ضمیمہ (XI) میں تلگو کے ساتھ اُردو کو بھی سرکاری طور پر تسلیم کیا گیا ہے۔ 47؎ اس طرح اُردو کو اس کا حق دیا گیا ہے۔ بعض دوسرے صوبوں میں لینگویج ایکٹ میں وقتاً فوقتاً ترمیم کر کے اُردو کے لئے گنجائش نکالی گئی۔ مثلاً بہار میں 1981ء میں راج بھاشا ترمیمی ایکٹ کے ذریعے اُردو کی ترقی کے دروازے کھولے گئے۔ اس ایکٹ کے ذریعے بعض علاقوں میں اُردو

کے استعمال کی صراحت کی گئی ہے۔شروع میں 15، بعدازاں 11 اضلاع میں ترقی کی بات کی گئی، بعد میں پورے بہار میں اُردو کو نافذ کیا گیا۔اس ایکٹ کے تحت سرکاری دفتروں اور تعلیمی اداروں کا استعمال کما حقہ کیا جائے گا۔48 اسی طرح اُتر پردیش نے 1989ء میں اپنے (Official Language Act) میں ترمیم کر کے اُردو کے استعمال کی راہ نکالی ہے۔49 اس کے تحت سرکاری دفاتر میں اُردو کا استعمال ضروری ہوگا۔

بعض صوبوں میں ہر چند کوئی (Official Language Act) نہیں ہے یا اس میں ترمیم نہیں کی گئی ہے۔مثلاً مغربی بنگال میں ایک حکم نامہ نمبر 12037(1000)c.a. مورخہ 3/اکتوبر 1981ء کے ذریعے اعلان کیا کہ اُردو کو بعض خاص مقاصد کے لیے سرکاری زبان کی حیثیت سے کلکتہ، آسنسول اور اسلام پور کے ڈویژنوں میں استعمال کیا جائے گا۔50

اس طرح کرناٹک میں کوئی (Official Language Act) نہیں ہے البتہ ایک گورنمنٹ آرڈر کے ذریعے اہلِ اُردو کو تیقن دیا کہ کرناٹک میں جہاں ''اُردو بولنے والوں کی آبادی 15 فیصد یا اس سے زیادہ ہو وہاں اہم قواعد و قوانین اور سرکاری اصطلاحات وغیرہ اُردو میں جاری کیے جائیں گے۔51 اس طرح مختلف صوبوں میں سرکاری سطح پر اُردو کی ترقی کی ضمانت دی گئی اور آج بھی یہ سلسلہ جاری ہے، سرکار قانونی سطح پر اُردو کے لیے کچھ نہ کچھ کر رہی ہے۔تاہم اصل مسئلہ وہاں اُٹھ کھڑا ہوتا ہے جہاں ان قوانین کو نافذ کرنے والوں کی بات آتی ہے۔عمداً لاپرواہی برتی جارہی ہے اور کبھی خود اُردو والے اس طرف سے غافل رہتے ہیں نتیجہ میں اُردو کی ویسی ترقی نہیں ہو پاتی ہے جیسی کہ ہونی چاہئے۔

آج، آزادی کے برسوں بعد حالات میں تبدیلی آرہی ہے۔آزادی سے پہلے، اہلِ ہند کا سب سے بڑا نشانہ یہ تھا کہ ہندی کو قومی زبان بنایا جائے، دوسرا مقصد تھا ناگری رسم الخط کو ہندوستان بھر میں مقبول بنایا جائے۔آزادی حاصل ہونے کے بعد ان کے یہ دونوں مقاصد پورے ہوگئے ہیں اور یوں ہندی نے آج آزادی کے بعد اپنی منزل حاصل کر لی ہے، چنانچہ اب ہندی کے لیے کسی تحریک یا آندولن کی ویسی ضرورت نہیں رہی جیسی آزادی سے پہلے تھی۔شمالی ہند میں اکثر و بیشتر ہندوؤں نے اسے اپنی مادری زبان قرار دیا ہے اور اسے اپنی تعلیم کا ذریعہ بھی بنایا

ہے۔لیکن جہاں تک عام بات چیت کا تعلق ہے اس کی ہئیت اور مزاج اب بھی اُردو سے قریب اور سنسکرت آمیز ہندی سے کوسوں دور۔ بلکہ یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ یہ زبان نہ تو عربی وفارسی آمیز اُردو ہے اور نہ سنسکرت آمیز ہندی بلکہ یہ ایک آمیزہ ہے اُردو اور انگریزی کا۔یہی زبان ہندوستانیوں کا بے ساختہ اظہار ہے۔

آج جب ہم 70 برسوں کے بعد پیچھے مڑ کر دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ بلا شبہ، اُردو سیاست کی شکار ہوئی ہے اور اسے مٹانے کی کوششیں بھی کی گئیں۔ سابق وزیر اعظم آئی۔ کے۔ گجرال نے ٹھیک لکھا ہے:

> ''تقسیم ہند کے بعد کچھ عرصہ تک سیاست ہمارے ذہنوں کو زہر آلود کرتی رہی، نتیجہ یہ ہوا کہ ایک خالص لسانی وادبی مسئلہ سیاست دانوں کے ہاتھوں کا کھلونا بن گیا۔ بے کار الفاظ، الزامات اور جوابی الزامات پر خرچ کیئے گئے۔اس چیخ و پکار اور جھگڑوں پر ہماری توجہ رہی۔لیکن ہمارے عوام کے بہت سے طبقوں کی توجہ اُردو کے صحیح پس منظر کی طرف مبذول نہیں ہوئی''۔52

زوالِ اُردو کا ہر کسی کو قلق رہا ہے۔فلم ساز اسمعیل مرچنٹ نے جب اپنی فلم ''محافظ'' جو اُردو کے تحفظ کے مسئلے پر بنائی گئی ہے، صدر جمہوریہ ہند شنکر دیال شرما کو دکھائی گئی تو بے ساختہ ان کی زبان سے نکلا: ''صاحب آپ نے تو ہمارا دل دہلا دیا'' فلم کے اس شو میں بی۔ جے۔ پی کی لیڈر گوالیار کی راج ماتا بھی موجود تھیں۔شو کے بعد انھوں نے کہا کہ ''یہ تو ایسی فلم ہے جو ہم سے کچھ کہہ رہی ہے، کچھ تقاضا کر رہی ہے، یہ ہمارے گھر کی عکاسی کرتی ہے، خاطر نشین رہے کہ تان سین کا گوالیار کا گھرانا مشہور ہے۔53

آزادی کے، دو تین دہوں کے بعد اُردو مخاصمت میں کمی آئی اور اس کی ترقی کی طرف سرکار نے بھی توجہ مبذول کی، جس کے نتیجہ میں کئی کمیٹیاں بنیں، اور کچھ مثبت اقدامات کیے گئے اور جیسا کہ انسائکلو پیڈیا (اُردو) میں درج ہے کہ کچھ تعصب میں کمی آئی اور 1969ء میں اُردو کی ترقی کے لیے، اُردو اکادمیوں کا قیام عمل میں آیا اور اُتر پردیش، مہاراشٹرا، آندھرا پردیش اور بہار میں اُردو اکیڈمیاں قائم ہوئیں (ص 46) یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔اس کی تازہ ترین مثال آندھرا

پردیش کی تقسیم کے بعد آندھرا پردیش کے لیے الگ سے بنائی گئی اردو اکیڈمی ہے ۔حکومت کی تبدیلی کے ساتھ ان اکیڈمیوں کی ترقی وتنزلی کا گراف چڑھتا اُترتا رہتا ہے۔امداد میں کمی بیشی ہوتی رہتی ہے، جس کا اچھا برا اثر ان اکادمیوں پر پڑتا رہتا ہے۔

یہاں یہ بات بھی عرض کرنی ضروری ہے کہ اکادمیوں کی خراب کارکردگی کی ذمہ داری سرکار پر اتنی نہیں جاتی جتنی خود اُردو والوں پر عائد ہوتی ہے، اُردو اکیڈمیاں، اقرباء پروری، خود غرضی، مفاد پرستی، علاقہ پرستی اور بندر باٹ کا مرکز بنی ہوئی ہیں۔اُردو اخبارات میں آئے دن ان کے خلاف شکایات سننے میں آتی ہیں۔عبدالقوی دسنوی نے اُردو اکیڈمیوں اور حکومت کے قائم کردہ اداروں کے تعلق سے جو بر سر عام شکایتیں سننے میں آتی ہیں ان کا خلاصہ یوں بیان کیا ہے:

1. انعامات کے سلسلے میں ناانصافی جاری ہے۔
2. سیمیناروں اور مشاعروں میں دوست نوازی اور اقرباء پروری کا مظاہرہ ہو رہا ہے۔
3. کتابوں کی اشاعت میں خود غرضیاں سامنے آرہی ہیں۔
4. غیر متعلق حضرات اکیڈمیوں میں داخل ہو رہے ہیں۔ 54؎

چنانچہ اکیڈمیوں کے سلسلے میں اُردو کو جتنا نقصان اُردو والوں سے پہنچ رہا ہے اتنا سرکار سے نہیں۔کچھ یہی معاملہ اُردو کے دوسرے اداروں کا بھی ہے۔

اُردو کو دوسری سرکاری زبان بنانا بھی اُردو والوں کا ایک دیرینہ تقاضا ہے۔دستور ہند کے مطابق جہاں 30 فیصد آبادی کسی زبان کے بولنے والی ہو تو اس زبان کو دوسری سرکاری زبان بنائی جائے۔اس سلسلے میں دو ایک صوبوں نے پہل کی اور اُردو کو دوسری سرکاری زبان بنایا۔مثلاً بہار اور اُترپردیش میں اُردو کو دوسری سرکاری زبان بنایا مشترکہ آندھرا پردیش کے بارہ اضلاع میں اسے دوسری سرکاری زبان کی حیثیت دی گئی۔تاہم ان صوبوں میں عملی طور پر مزید اقدامات کرنے کی ضرورت ہے۔

سرکار نے فروغ اُردو کے لیے بھی کچھ کمیٹیاں اور بورڈ قائم کیے ہیں ۔ چناں چہ 1969ء میں اُردو ترقی بورڈ کے نام سے ایک مرکزی بورڈ قائم کیا گیا، جس کے چیرمین وزیر تعلیم تھے۔اس بورڈ کا کام حکومت کو، ادبی، علمی، سائنسی اور بچوں کا ادب تیار کرنے اور چھاپنے کے

سلسلے میں مشورہ دینا تھا۔55ے علاوہ بریں ایک اور کمیٹی، کمیٹی برائے فروغ اُردو تشکیل دی گئی۔ ''حکومت ہند کے ریزولوشن نمبر 25/27-15 مورخہ 5 مئی 1972ء کے تحت یہ کمیٹی تشکیل دی گئی۔اس کے چیرمین آئی۔کے۔گجرال تھے اوراہم اراکین میں پروفیسر احتشام حسین، پروفیسر مجیب وغیرہ شامل تھے۔56ے یہ کمیٹی گجرال کمیٹی کے نام سے مشہور ہوئی جس نے اپنی رپورٹ سرکار کو پیش کی۔ پھراس کمیٹی کی سفارشات کی عمل آوری کے لئے مزید دو کمیٹیاں بنائی گئیں۔اولاً سرور کمیٹی ثانیاً سردار جعفری کمیٹی علاوہ بریں اور دو کمیٹیاں بھی اُردو کے فروغ کے سلسلے میں تشکیل دی گئیں وہ تھیں:

1. سید حامد کمیٹی 2. عزیز قریشی کمیٹی 57ے

ان کمیٹیوں سے پتا چلتا ہے کہ حکومت، اُردو کے مسائل کو حل کرنا چاہتی ہے اور اسے بہر صورت فروغ دینا چاہتی ہے۔تاہم اُردو والوں کو یہ شکایت ہے کہ یہ ساری کمیٹیاں اور ان کی تحقیقات کاغذ کی حد تک رہیں،ان پر عمل آوری کچھ نہیں ہوئی،عبدالقوی دسنوی لکھتے ہیں:

''ڈاکٹر ذاکرحسین مرحوم سے لے کر آج تک آزاد ہندوستان میں مختلف اشخاص اور مختلف اداروں خاص طور سے انجمن ترقی اُردو نے اُردو کو اس کے حقوق سے محروم ہونے سے بچانے کے لئے مختلف انداز سے کوششیں کیں،جن کے جواب میں دل لبھانے والی تقریریں سنی گئیں،طرح طرح کے وعدے کیے گئے کچھ ہمدردانہ جملے فضا میں گونجے، کچھ کمیٹیاں وجود میں آئیں اور پھر اس کے بعد وہی خاموشی اور سرد مہری''۔58ے

ان شواہد سے یہ نتیجہ اخذ کرنا آسان ہے کہ سرکار اُردو کے فروغ کے لیے جو کچھ کرتی ہے وہ کافی نہیں ہے۔البتہ آزادی کے فوری بعد سے لے کر اب تک کا حال دیکھا جائے تو یہ اندازہ کرنا بھی مشکل نہیں ہے کہ صورت حال اب بہتر ہوئی ہے اور سرکار اس طرف متوجہ ضرور ہوئی ہے، یہ اور بات ہے کہ اس کی توجہ اُردو کی ترقی کے لیے کافی نہیں ہے۔

ہر چند سرکار کے منفی رویے میں کمی ضرور آئی،مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ فروغ اُردو میں سرکاری و نیم سرکاری اداروں کے سرد رویوں کے سبب اہل اُردو کو اپنے حق سے محرومی کا احساس بھی

ہوتا ہے۔لہٰذا سرکار کا اس طرف متوجہ ہونا از حد ضروری ہے۔

ان شکایتوں سے ہٹ کر کئی اور شکایتیں بھی کی جاتی ہیں۔مثلاً یہ کہ اُردو اسکولوں کے لیے وہ سب تعلیمی سہولتیں نہیں ملتی ہیں جو دوسرے مدرسوں کو ملتی ہیں۔اُردو کتابوں کی اشاعت وقت پر نہیں ہوتی اور اگر ہوتی بھی ہے تو طباعت معیاری نہیں ہوتی وغیرہ۔بہ الفاظ دیگر اُردو اسکولوں اور اُردو تعلیم کی ویسی حوصلہ افزائی نہیں ہوتی جیسی کہ دوسری زبانوں یا دوسرے مضامین کی ہوتی ہے۔

مردم شماری کے سلسلے میں بھی سرکاری کارندوں کی دھاندلیاں دیکھنے میں آتی ہیں۔ان دھاندلیوں کی وجہ سے آج تک اُردو بولنے والوں کی صحیح تعداد کا اندازہ نہیں ہوسکا ہے۔مردم شماری کے دوران میں جو دھاندلیاں کی جاتی ہیں ان کا خلاصہ اس طرح ہے:

> اولاً یہ کہ بعض مخصوص علاقوں میں سرے سے مردم شماری ہی نہیں کرائی جاتی۔ مثلاً 1931ء کی مردم شماری کے وقت ہندوستان کے وہ بڑے بڑے علاقے جہاں اُردو کا عام رواج بہ نسبت دوسرے علاقوں کے زیادہ ہے،مکمل طور پر نظر انداز کردئے گئے۔59؎ یہ مذموم روایت آج بھی جاری ہے، پروفیسر گیان چندجین نے اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ مردم شماری کے کارکن اپنے کام کو ایک بوجھ سمجھ کر کرتے ہیں۔اس لیے وہ بہت سے علاقے چھوڑ دیتے ہیں۔60؎

پروفیسر موصوف کی اس رائے کو صحیح سمجھیں یا غلط،نقصان تو اردو زبان ہی کا ہوتا ہے۔ دھاندلی کا دوسرا طریقہ یہ ہے کہ مردم شمارے کے کارندے زبان کے بارے میں دریافت ہی نہیں کرتے۔عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ مردم شماری کرنے والا عملہ نام اور پتا درج کرتا ہے اور باقی تمام اندراجات بعد میں اپنے طور پر مکمل کرلیتا ہے۔چناں چہ زبان کے خانے میں اپنی پسند کی زبان درج کردیتا ہے۔شمالی ہند میں اُردو کی جگہ ہندی لکھ لینا ایک عام بات ہے۔61؎ یہ شکایت نہ صرف اُردو والوں کو ہے بلکہ شمالی ہند کی دوسری زبانیں بولنے والوں کو بھی ہے۔مثلاً پوربی، برج بھاشا،قنوجی اور صوبہ بہار میں میتھلی بھوج پوری وغیرہ بولنے والے بھی، ہندی والوں کے اس جور و جبر سے نالاں ہیں۔

جنوبی ہندوستان میں دانستاً وعمداً غلط زبان درج کرنے کے علاوہ نادانستہ طور پر بھی یہ غلطی سرزد ہوجاتی ہے۔ یہاں ایسے لوگوں کی کمی نہیں ہے جو اُردو اور ہندی کو ایک زبان تصور کرتے ہیں اور جب کوئی اُردو والا اپنی زبان اُردو لکھواتا ہے تو لکھنے والے اُردو کو ہندی سمجھ کر ہندی لکھ لیتا ہے۔ اس وجہ سے اُردو بولنے والوں کی صحیح تعداد کا اندازہ نہیں ہو پاتا ہے۔ یہ اور ایسی کئی دھاندلیاں مردم شماری کرانے والا عملہ کرتا ہے جس کی وجہ سے ہر مردم شماری میں اُردو کا ناقابل تلافی نقصان ہوتا ہے۔

دوسری طرف عوام کے رویے میں بھی بہتری آرہی ہے اور لوگوں میں اُردو کی اہمیت کا احساس پیدا ہو رہا ہے۔ اوپر عرض کیا جا چکا ہے کہ بات چیت کی حد تک اُردو ہی آج بھی لنگوا فرینکا ہے۔ میں نے دہلی کے ایک ریسرچ اسکالر سے گفتگو کی تو اس نے اعتراف کیا کہ وہ لوگ اُردو الفاظ اور اُردو اشعار بے جھجک اپنی گفتگو میں استعمال کرتے ہیں اور انھیں ایسا کرتے ہوئے اچھا لگتا ہے۔ اُردو کی طرف اب ان کا رویہ دوستانہ ہے۔ کلدیپ نیر نے بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے، انھوں نے 3رستمبر 1998ء کو دہلی میں صحافیوں کے ایک اجلاس میں کہا کہ اب اُردو سے بے گانگی کا رویہ ختم ہو رہا ہے۔ 62؎ یہی وجہ ہے کہ آج گفتگو کی زبان اُردو سے حد درجہ قریب ہوتی جا رہی ہے، پروفیسر گیا چند جین نے اعتراف کیا ہے کہ دلی اور مغربی یوپی میں جو کھڑی بولی استعمال کی جاتی ہے، اسے ہندی کے مقابل میں اُردو کہنا زیادہ صحیح ہے۔ کیونکہ اس میں عربی و فارسی الفاظ کی کثرت ہے۔ انھوں نے مزید یہ بھی لکھا ہے کہ اب بھی ہندو، وہاں، جمعہ، عمر، مشکل، نفع، نقصان جیسے الفاظ بولتے ہیں اور شکر وار، آیو، جیون، کٹھن اور منش وغیرہ نہیں بولتے۔ 63؎ یہی نہیں جنوب کے اندرونی کیرالا کے علاقوں سے لے کر شمال کے آخری علاقوں تک جو زبان بولی جاتی ہے اس میں عربی و فارسی کے الفاظ جو برسہا برس سے رچ بس گئے ہیں، وہ جوں کے توں اپنی تمام تر سماجی معنویت کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں اور بہت کم جگہوں پر ایسا ہوا ہے کہ ان الفاظ کے ہندی/سنسکرت متبادل آ گئے ہوں۔ حق یہ ہے کہ کھڑی بولی کے ساتھ عربی و فارسی کے الفاظ جتنی خوبصورتی کے ساتھ جڑ جاتے ہیں، اتنے سنسکرت کے خالص الفاظ نہیں بیٹھتے۔ پرفیسر گیان چند جین کا قول ہے :

''میں کھڑی بولی کے روزمرہ کا شیدائی ہوں، اس کے نوک و پلک اُردو کے قالب ہی میں آکر ملتے ہیں''۔64

اگر تحقیق کی زبان سے ہٹ کر تخلیقی زبان میں کچھ کہنے کی اجازت ملے تو میں یہ ضرور کہوں گا کہ کسی نے اینٹ سے پوچھا کہ تو کس کے لئے بنی ہے تو اینٹ نے جواب دیا کہ محراب کے لئے ،اسی طرح کھڑی بولی سے پوچھا جائے تو کس کے لئے بنی ہے تو اس کا جواب ہوگا اُردو کے الفاظ شیرین کے لئے۔

پروفیسر گیان چند جین سے بہت پہلے 1956ء میں سرکاری زبان کمیشن رپورٹ میں ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی نے اپنے اختلافی نوٹ میں لکھا تھا:

''کھڑی بولی کے بارے میں ایک عجیب بات یہ ہے کہ جو لوگ اسے موروثی طریقے سے زبان کے طور پر استعمال کرتے ہیں وہ پچھلے 250 سال سے عربی و فارسی الفاظ کو صریحاً ترجیح دیتے ہیں اور آج اس نہایت سنسکرت آمیز ہندی سے خوش نہیں جسے کل ہند زبان کے طور پر پیش کیا جا رہا ہے''۔65

آج کئی ذرائعے سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ ہندی میں اُردو، عربی، فارسی، الفاظ کے بغیر مزا نہیں ہے۔ ٹیلی ویژن پر آئے دن عوام کی جو بات چیت دکھائی جاتی ہے اس سے صاف ظاہر ہے کہ عوام سنسکرت آمیز کٹھن بھاشا کے مقابلہ میں سہل اُردو بولنا پسند کرتے ہیں۔ ہندی سیریلوں، فلموں اور ڈراموں سے قطع نظر ٹیلی ویژن پر جتنے پروگرام، انٹرویو حتی کہ اشتہارات اور کارٹون شو، اُردو زبان کے گہرے اثرات سے اپنے آپ کو بچا نہیں سکے ہیں۔ بلکہ اسے شستہ اُردو زبان کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

بات چیت کی سطح تک ہی نہیں، لکھنے پڑھنے میں بھی ہندی میں کثرت سے اُردو، عربی و فارسی کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ہندی اُردو کے بغیر چل نہیں سکتی، علی الخصوص، بات چیت، عوامی ادب، میڈیا اور اخبار وغیرہ کے لیے اُردو کا لب ولہجہ ضروری سا ہو گیا ہے۔

ان باتوں سے قطعِ نظر، ایک لسانی حقیقت یہ بھی ہے کہ اگر کوئی دو چار الفاظ بھی عربی و

فارسی کے ہندی میں استعمال کرنا ہوتو پھراس کے ماخذ کو ثابت کرنے کے لیے ان زبانوں کے حروفِ تہجی کو جاننا ضروری ہے۔ مثلاً لفظ ثبوت ہی کو لیجیے۔ اگر یہ ہندی میں استعمال ہوتو اس کے ماخذ کو ثبت اور اس کی مشتقات، ثابت، مثبت وغیرہ کو حرفِ ''ث'' کی اہمیت کے ساتھ ثابت کرنا پڑے گا۔'' نہ کہ ہندی کے 'سا' سے۔ پھر یہ بھی بتانا پڑے گا کہ 'ثبت' کس قاعدہ کے تحت ثابت اور کن قاعدوں کے تحت مثبت اور ثبوت بنا۔ ظاہر ہے یہ قاعدے ہندی کے نہیں عربی و فارسی کے ہیں۔ اسی طرح ایک اور لفظ کو لیجئے، قتل جس سے قاتل، مقتول، قتالہ، مقتل وغیرہ الفاظ بنتے ہیں۔ اسی طرح مقابل، مقابلہ یا مجرم، جرم وغیرہ۔ اہلِ ہندی کیسے جانیں گے کہ یہ الفاظ آخر کس قاعدے کے تحت بنتے ہیں۔ چنانچہ یہ ضروری ہوا کہ اہل ہندی اُردو سیکھیں اور عربی اور فارسی کے ان قواعد کو بھی جانیں یہی ایک راستہ ہے جس سے ہم ہندی اور اُردو، بالفاظِ دیگر ہماری راشٹر بھاشا کو مضبوط بنا سکتے ہیں۔ گاندھی جی نے صحیح کہا تھا:

> ''جب دونوں دل ایک ہو جائیں گے تب ایک ہی بھاشا کے یہ دونوں روپ بھی ایک ہی ہو جائیں گے اور اس کے عام روپ سنسکرت، فارسی، عربی وغیرہ وہ سب ہی شبد ہوں گے جو اس کی پوری ترقی کے لئے ضروری ہوں گے''۔ 66

گاندھی جی کے اس دانش مندانہ قول پر کسی نے غور نہیں کیا۔ ایسا لگتا ہے جیسے گاندھی جی کی بات سنی ان سنی کر دی گئی۔ اسی لیے اب آزادی کے 70 برسوں کے بعد ہماری جو قومی زبان بنی ہے، وہ نہ سنسکرت آمیز ہندی ہے اور نہ عربی و فارسی آمیز اردو۔ یہ کچھ اور ہی ہوگئی ہے جس پر انگریزی زبان کا قبضہ ہے۔

زبانیں سماجی ضرورتوں کے لحاظ سے ترقی کرتی ہیں۔ انسانی ضرورتیں جو رُخ اختیار کرتی ہیں، زبانیں بھی ان ہی سمتوں میں آگے بڑھتی جاتی ہیں۔ سماجی ضرورتوں کو پورا کرنے میں تین چیزیں معاون و کارگر ہوتی ہیں (1) مذہب (2) کاروبار (3) رسم و رواج۔ چنانچہ زبانوں کی ترقی بھی ان ہی خطوط پر ہوتی ہے۔ مذہب کی تبلیغ کے لیے شعر و نثر کا وجود میں آنا ایک تاریخی حقیقت ہے اور روزمرہ گفتگو میں مذہبی اصطلاحیں، نصیحتیں، اقوال، اشعار اور مذہبی عقائد کس درجہ اثر انداز ہوتے ہیں، یہ سب پر روشن ہے۔ کاروبار کا جہاں تک تعلق ہے زبان کے بغیر

چل نہیں سکتا۔ چنانچہ کاروبار کا زبان پر اور زبان کا کاروبار پر اثر انداز ہونا لازمی ہے۔ کاروبار کی کامیابی اور ترقی کے لیے زبان کا موثر استعمال ضروری ہے، خواہ بات چیت ہو یا تحریر۔ لہٰذا یہ طے ہے کہ اچھی زبان کے بغیر اچھا کاروبار بھی نہیں۔ جہاں تک رسم و رواج کا تعلق ہے، اس کا معاملہ کچھ الگ نہیں ہے، ہندوستان جیسے ملک میں رسوم اور رواجوں کی کچھ کمی نہیں ہے۔ اس خصوص میں سینکڑوں الفاظ، فقرے، جملے وغیرہ روز بنتے بگڑتے ہیں، چنانچہ زبان کی ترقی کے لئے رسم و رواج کے اثر سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی۔

انتہا پسند لوگوں نے ان تینوں سطحوں کو یکسر فراموش کر کے، زبان کو اپنے مفاد کے لیے استعمال کرنا چاہا اور اُسے توڑ مروڑ کر رکھ دیا۔ ہر چند انھیں وقتی کامیابی نصیب بھی ہوئی مگر بے سود۔ زبان اپنے ڈھرے پر چل پڑی اور وہ اپنا فطری ارتقاء طے کرے گی۔

اُردو/ ہندی کے تعلق سے یہی بات کہی جا سکتی ہے، اُردو اپنے انداز سے ترقی کرتی رہی، جس میں بلاتفریق مذہب و ملت تمام ہندوستانیوں کا ساتھ تھا۔ کاروبار اور رسم و رواج بھی اس کی ترقی میں ساتھ بنائے رہے۔ مگر ہندی اور اُردو کے تنازعے نے اس ترقی کے راستے میں اڑچن پیدا کر دی اور یہ ترقی دو سمتوں میں بٹ گئی۔ ایک طرف ہندی ترقی کرنے لگی تو دوسری طرف اُردو، حالات نے دونوں کی ترقیوں کے پیمانے بھی مقرر کر دئے۔ اس طرح اُردو کی ترقی میں رکاوٹیں پیدا ہو گئیں۔ دوسری طرف ہندی کی ترقی کو بھی دھکا لگا جب اہل ہندی نے اُسے سنسکرت زدہ کر کے رکھ دیا۔ دو زبانوں کے اس تنازعے میں ایک تیسری زبان، انگریزی کا فائدہ ہوا۔ وہ ہماری گفتگو میں دخیل ہو گئی، کچھ اس طرح کے اب ہماری روزمرہ بات چیت کا رُخ انگریزی کی طرف ہو گیا۔ اس طرح ایک ایسی زبان بننے لگی جس میں سنسکرت یا عربی و فارسی الفاظ کی جگہ انگریزی نے لے لی۔ پروفیسر گیان چند جین لکھتے ہیں کہ نئی نسل کے پڑھے لکھے لوگ اب اُردو الفاظ مثلاً جملہ، جمعرات، نفع، نقصان وغیرہ جیسے الفاظ کے ہندی نعم البدل تلاش کرنے کی بجائے انگریزی الفاظ کا سہارا لیتے ہیں۔ 67 چناں چہ آج ہماری عام گفتگو انگریزی الفاظ کی بیساکھیوں کے بغیر چل نہیں سکتی۔

اس سے ہم یہ نتیجہ بھی اخذ کر سکتے ہیں کہ اہلِ ہندی، ہندی کو سنسکرت آمیز کرنے میں

کامیاب نہ ہوسکے اور اُردو کا جو اندازِ گویائی تھا، وہ بھی قائم نہ رہ سکا۔ اہل ہندی نے عربی وفارسی کی جگہوں پر جہاں سنسکرت کے الفاظ بٹھانے کی کوشش کی وہاں انگریزی کے الفاظ نے قبضہ کرلیا۔ جس کے نتیجے میں ایک ایسی نئی قومی زبان سامنے آتی ہے جو اپنے کینڈا کے اعتبار سے اُردو ہے مگر انگریزی الفاظ سے پُر ہے۔ چناں چہ ہمیں یہ اعتراف کرنے میں کوئی قباحت نہیں ہونی چاہیے کہ ہماری آج کی زبان نہ شدھ ہندی ہے اور نہ خالص اُردو بلکہ یہ انگریزی اور اُردو کا ایک نیا آمیزہ ہے جیسے اینگلو اُردو (Anglo-Urdu) کہنا چاہئے۔

ان شواہد سے یہ نتیجہ اخذ کرنا چنداں مشکل نہیں ہے کہ آزادی کے بعد ہندی کا رسم الخط جتنا عام ہوا ہے اتنی شدھ ہندی نہیں، اسی طرح جہاں اُردو رسم الخط کی مقبولیت میں کمی آئی ہے، وہیں اُردو بطور ایک لینگوا فرینکا (عوامی زبان) کے طور پر ابھری ہے۔

اس مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اُردو کے ساتھ متعصّبانہ رویے میں کمی آئی ہے۔ تاہم ابھی اس کی ترقی کے راستے مسدود ہیں۔ ابھی بہت سارے راستے کھلنے باقی ہیں۔ حکومت کو پوری دیانت داری کے ساتھ اس طرف متوجہ ہونا ہے۔ خاص طور پر، اُردو کو روزگار سے جوڑنا چاہئے۔ یہی وہ راستہ ہے، جو اُردو کو اس کے منزل مقصود تک لے جا سکتا ہے۔ دوسری طرف اہلِ اردو کو یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ زبان جس کے ذریعے وہ اپنی زندگی کا سارا کاروبار چلاتے ہیں، اُن سے چھنتی جارہی ہے۔

حواشی:

1. اُردو، ہندی کے دانشوروں کی نظر میں، پیشِ لفظ از خلیق انجم، ص18
2. عتیق صدیقی، ص157
3. گوری وشواناتھن، ص26
4. حقائق، ص396
5. گوری وشواناتھن، ص41
6. اُردو، ہندی دانشوروں کی نظر میں، ص119-118
7. ایضاً
8. خلیق انجم، کتابِ مذکور، ص19
9. سنبل نگار، ص11,13

10. خلیق انجم، کتابِ مذکور،ص19
11. شیما مجید،ص212
12. ایضاً،ص223
13. مقدمات شعر و زبان، حیدرآباد،ص144
14. حیاتِ جاوید،ص112
15. ایضاً
16. ایضاً
17. مکاتیب سر سید احمد خان،ص273
18. عبدالحق،ص117
19. ہندوستانی زبان،ص202
20. ایضاً،ص201
21. کھوج، گیان چند،ص417
22. اُردو، ہندی، ہندوستانی، سجاد ظہیر،ص5
23. اُردو انسائیکلوپیڈیا،ص46
24. شیما مجید،ص137 ,127
25. ایضاً
26. ایضاً،ص99
27. نوجیون 21/جولائی 1927ء بحوالہ کتابِ مذکور
28. ہریجن میوک،23/جون 1936ء بحوالہ کتابِ مذکور
29. کتابِ مذکور،ص99
30. کتابِ مذکور،ص129
31. ہندوستانی زبان کا مسئلہ،ص186
32. ایضاً
33. کھوج،ص406
34. پروفیسر گیان چند جین، ہماری زبان،8/جولائی 1999
35. گجرال کمیٹی،ص94
36. کھوج،ص412
37. ایضاً،ص414
38. ایضاً،ص406
39. گجرال کمیٹی،ص79
40. ایضاً،ص96

41. ایضاً
42. ایضاً،ص96
43. کتاب مذکور،ص78
44. ایضاً،ص110
45. ایضاً
46. ایضاً،ص97
47. ایضاً،ص98-97
48. ایضاً،ص104-103
49. ایضاً،ص105
50. ایضاً،ص106,105
51. ایضاً،ص104
52. گجرال کمیٹی،ص85
53. شمع،فلمی میگزین،دہلی،مئی1994،ص17
54. ہماری زبان،دہلی22/ستمبر1999ء اُردو اور نئی نسل
55. گجرال کمیٹی،ص66
56. ایضاً،ص65
57. اُردو دنیا،اکتوبر،نومبر،دسمبر،ص44
58. ہماری زبان،اُردو اور نئی نسل،22/ستمبر1995
59. 1931 کی مردم شماری کی رپورٹ،ص7
60. ہماری زبان شمارہ نمبر134،8 ستمبر1995
61. ہماری زبان شمارہ نمبر36،22 ستمبر1990
62. اُردو دنیا،اکتوبر،نومبر،دسمبر1998،ص78
63. کھوج،ص421
64. ایضاً،ص426
65. ایضاً،ص421
66. نوجیون21/جولائی1927ء بحوالہ شیما مجید،ص131
67. کھوج،ص421

پروفیسر مظفر علی شہ میری، صدر شعبۂ اُردو، یونیورسٹی آف حیدرآباد ہیں۔

کوثر مظہری

تہذیب وثقافت سے ادب کا رشتہ

بہت پہلے ارسطو نے کہا تھا Man is a social animal یعنی ''انسان ایک سماجی حیوان ہے۔'' گرچہ یہ ایک پرانی کہاوت ہے۔ مگر اس کی معنویت، افادیت اور اہمیت آج بھی اتنی ہی ہے جتنی ارسطو کے زمانے میں تھی۔ فرد سماج میں زندگی بسر کرتا ہے اور اس کے افکار و نظریات کی ترتیب وتہذیب اسی سماج میں ہوتی ہے۔ سماج سے الگ رہ کر کوئی فرد اپنی زندگی بہ حسن وخوبی نہیں گزار سکتا۔ اسی طرح کوئی دانشور، سیاست داں، ماہر نفسیات، ماہر عمرانیات، شاعر یا ادیب یہ دعوا نہیں کرسکتا کہ اس نے جو کچھ بھی ذخیرۂ انسانی میں اضافہ کیا ہے، وہ اس کی انفرادی کاوشوں کا نتیجہ ہے۔ البتہ، یہ الگ بات ہے کہ اس عمل میں انفرادی قوت وتوانائی بھی شامل ہوتی ہے مگر اسے بروئے کار لانے میں سماج اور جماعت کا ایک خاص رول ہوتا ہے۔ ایک نومولود بچے کی ذہنی ساخت جس کی پرورش کسی جنگلی ماحول میں ہوئی ہے اُس نومولود بچے کی ذہنی ساخت سے یکسر مختلف ہوگی جس کی پرورش کسی سماجی ماحول میں ہوئی ہے۔ یہ بات بے کم وکاست کہی جاسکتی ہے کہ انسانی زندگی کی ترتیب وتزئین معاشرے میں ہی ممکن ہے۔ ہر ایک فرد اسی سماج میں ماضی، حال اور مستقبل کے ادوار سے دوچار ہوتا ہے۔ اسی لیے فرد اپنے وجود کی بقا کے لیے اجتماعی زندگی کا دستِ نگر ہوتا ہے۔ اسی سماج میں رہ کر فرد زندگی کے روشن اور تاریک پہلوؤں سے آشنا ہوتا ہے اور ان سے اثر بھی قبول کرتا ہے۔ اس پورے عملی تسلسل میں سماج کے تہذیبی وثقافتی عناصر وعوامل کارفرما ہوتے ہیں اور اس طرح انسانی زندگی کی کئی پرتیں ہوتی ہیں۔

تہذیب وثقافت اور تہذیب وتمدن جیسے الفاظ تحریر وتقریر میں بہ کثرت استعمال ہوتے رہتے ہیں۔ کبھی کبھی تہذیب اور ثقافت کو بطور مترادف کے استعمال کیا گیا ہے، تو کبھی بغیر ان کی

معنوی حقیقت پر غور و خوض کیے بغیر مبہم طور پر استعمال کر دیا گیا ہے۔ انگریزی میں Culture اور Civilization اسی طرح استعمال ہوتے رہے ہیں۔ تہذیب کے حوالے سے ڈاکٹر سید عابد حسین لکھتے ہیں:

''تہذیب نام ہے اقدار کے ہم آہنگ شعور کا جو ایک انسانی جماعت رکھتی ہے، جسے وہ اجتماعی احساسات میں ایک معروضی شکل دیتی ہے، جسے افراد اپنے جذبات، رجحانات، اپنے سبھاؤ اور برتاؤ کو ان اثرات میں ظاہر کرتے ہیں جو وہ مادّی اشیاء پر ڈالتے ہیں'' 1؎

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں کسی جماعت یا سماج کی قدروں کے ہم آہنگ شعور کو تہذیب کہتے ہیں۔ آخر وہ کون سی قدریں ہیں جو تہذیب کی تعمیر و تشکیل میں حصہ لیتی ہیں؟ یہ قدریں دو طرح کی ہوتی ہیں —— خارجی اور داخلی۔ ملک اور ملک کا سیاسی نظام، شہروں کی حیثیت، صنعت و حرفت کے ادارے، فنون لطیفہ کے کارنامے، اکتساب علم کا شوق، یہ سب خارجی قدروں کے ذیل میں آتے ہیں۔

پروفیسر محمد مجیب کا موقف ملاحظہ کیجیے:

''افراد کی ذہنیت، ان کا علم، ان کی استعداد، ان کے احساسات، ان کے حوصلے اور ان کے وہ اصول جن کے مطابق ان کے باہمی تعلقات متعین ہوتے ہیں، داخلی قدریں ہیں'' 2؎

داخلی اقدار کی بنیاد میں مذہبی اُمور کا بھی کردار ہوتا ہے۔ کسی جماعت یا سماج کا مذہب، اس کے افراد کے عقائد، اخلاق و عادات، اس کے تجربات و مشاہدات، یہ سب کے سب تہذیبی قدروں کے تعمیر و فروغ میں معاون ہوتے ہیں۔ نیز یہ بھی دیکھا جاتا ہے کہ کسی سماج میں جذبات و احساسات کی پیش کش میں کس حد تک جمالیاتی عناصر شامل ہیں۔ فنون لطیفہ کے دیگر اہم شعبوں کو افکار و نظریات کی کرنوں سے کس قدر روشنی حاصل ہوئی ہے۔ گویا ان سب اُمور کو سماج کی داخلی قدروں میں شمار کیا جاتا ہے۔

اس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ کسی بھی سماج کی تہذیبی قدریں یکساں نہیں

ہوتیں۔جس طرح ہر ایک آدمی اپنی شباہت کی بنیاد پر اپنی الگ پہچان رکھتا ہے اسی طرح ہر ایک جماعت کی بھی اپنی منفرد تہذیبی شناخت ہوتی ہے۔ یہ شناخت تہذیبی قدروں کے غیر مماثل ہونے کی بنیاد پر ہوتی ہے اور اگر ایک جماعت کی تہذیبی قدریں دوسری جماعت کی تہذیبی قدروں سے مماثلت رکھتی بھی ہیں تو یہ محض اتفاق ہی ہوسکتا ہے جس طرح کبھی کبھی ایک ہی شباہت کے دو آدمی نظر آجاتے ہیں۔لیکن ان کی انفرادیت بہر طور قائم رہتی ہے۔

تہذیب کوئی جامد شے نہیں۔انسانی زندگی اور اس کے روزمرّہ میں ہمیشہ اور ہر لمحہ تغیر وتحرک بپا رہتا ہے۔تغیر ایک فطری عمل ہے جو زندگی کے تمام شعبوں کو متاثر کرتا ہے اور اسی لیے تہذیب بھی اپنی پرانی کینچلی اتار کر نئے پیرہن میں ملبوس ہو کر اپنے عہد کی ترجمانی کرتی ہے۔ زندگی کی پیچیدگیوں میں تبدیلی رونما ہونے کے سبب تہذیب انسانی میں بھی تبدیلی ہوتی رہتی ہے، جو کہ ایک فطری تقاضا ہے۔تاریخ عالم پر نظر ڈالنے کے بعد یہ بات اور بھی واضح ہوجاتی ہے کہ اقوام عالم کی کئی تہذیبوں کو عروج حاصل ہوا جو ایک خاص مدت کے بعد روبہ زوال ہوگئیں۔ان کی تفصیلات علم الانسان کی کتب اور تاریخی آثار میں مل جاتی ہیں۔اقوام عالم کی چند مشہور تہذیبوں کے نام اس طرح لیے جاسکتے ہیں۔ یونان کی تہذیب، مصر کی تہذیب، روم کی تہذیب، ایران کی تہذیب، عرب کی تہذیب، سندھ کی تہذیب، آریہ تہذیب، بدھ متی تہذیب، ہڑپّا اور موہنجودوڑو کی تہذیب، عہد اشوک کی تہذیب، صلیبی تہذیب، گپت عہد کی تہذیب، کُشان عہد کی تہذیب، مغل تہذیب، یوروپ کی تہذیب وغیرہ۔ جب ہم ہندوستانی پس منظر میں بات کرتے ہیں تو وادئ سندھ کی تہذیب سب سے قدیم تہذیب تسلیم کی جاتی ہے۔اپنی بات کی توثیق کے لیے ڈاکٹر سید مجاور حسین کی تحریر سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ”کلچر کے اعتبار سے تاریخی طور پر سب سے پہلے جس تہذیب کی داغ بیل پڑی وہ یہی تہذیب تھی جسے دراوڑوں کی تہذیب یا وادئ سندھ کی تہذیب کہا جاسکتا ہے۔“3

وادی سندھ کی تہذیب کے بعد ”آریہ“ کی آمد ہوئی تھی۔ سید مجاور حسین Jack Lindsay کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''ہندوستان میں '' آریہ'' سترہ سو قبل مسیح میں آئے اور وادیٔ سندھ کی تہذیب
کے جو آثار رہ گئے تھے انھیں تباہ کیا۔ انھوں نے دراوڑ لوگوں کو نیچ ذات کا
خطاب دیا اور ذات پات کی بنیاد رکھی۔ لیکن کافی دنوں بعد دونوں مذاہب اور
تہذیبیں ایک دوسرے سے گھُل مل گئیں۔ یہ ویدک عہد جو آریائی اور دراوڑی
ملاپ کا نتیجہ تھا، تقریباً آٹھ صدی تک چلا۔ اس کے بعد کے تین سو سال نے
برہمنی دور دیکھا جس میں پروہت ہندومت کے ادارے نے جنم لیا'' 4

ہندوستانی ذہن وتہذیب پر ہندو مذہب اور فکر و فلسفہ غالب تھا۔ گوتم بدھ کے زمانے میں اس کی لہریں سرد پڑ گئیں۔ اشوک نے اپنے عہد میں اس کی ترویج واشاعت پر زور دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بدھ مذہب ہی ہندوستان کا قومی مذہب نظر آنے لگا۔ سید عابد حسین اپنی کتاب میں لکھتے ہیں:

''اشوک اور اس کے جانشینوں کے زمانے میں بدھ مت نے قومی مذہب بن
کر زندگی کے ہر شعبے پر گہرا اثر ڈالا اور مجموعی طور پر ہندوستانی تہذیب کی
سیرت اور صورت کو اس حد تک بدل دیا کہ وہ ایک نئی تہذیب بن گئی جسے بدھ
تہذیب کہنا چاہیے'' 5

وادیٔ سندھ کی تہذیب کے پیش نظر دراوڑی' آریائی اور ویدک عہد کی تاریخ ڈیڑھ ہزار برس پر محیط ہے۔ چھٹی صدی قبل مسیح تک پہنچتے پہنچتے ویدک عہد نے تقریباً اپنی اصل شکل و صورت کھو کر اپنا اقتدار بدھ اور جین مذاہب کے سپرد کر دیا۔ اس پورے عہد کے ماحول اور کلچرل عوامل میں ایک طرح کا ربط وتسلسل نظر آتا ہے جو ہندوستانیوں کی زندگی میں رچ بس گیا تھا۔

ہندوستان میں مختلف تہذیبیں رائج رہی ہیں۔ Toyenbee نے اپنی کتاب Study of History میں تہذیبوں کی تعداد مقرر کرنے کی کوشش کی ہے جس میں اکیس (21) تہذیبوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ دوسرے ممالک کی تہذیبوں کی طرح ہندوستانی تہذیب میں بھی ہمیشہ تغیرات پیدا ہوتے رہے ہیں جس میں مختلف تہذیبوں کے دھارے آ کر ملتے رہے ہیں۔ ہر سماج میں کئی معاشرتی تہیں ہوتی ہیں جو اپنے اندر اپنی خاص تہذیبیں لیے ہوتی ہیں۔ 6

اس طرح مختلف جماعتوں کی مختلف تہذیبیں ہوتی ہیں۔

''تہذیب'' پر روشنی ڈالنے کے بعد ''ثقافت'' کا جائزہ بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ لفظ ثقافت کا مادّہ ''ث ق ف'' ہے۔ قرآن مقدس میں بھی یہ لفظ متعدد جگہوں پر مختلف مفاہیم و مطالب کو پیش کرنے کے لیے آیا ہے۔ آج ''ثقافت'' جسے ''کلچر'' کا براہ راست مترادف تصور کیا جاتا ہے، عصر حاضر کی وضع کردہ ہے۔ انگریزی میں بھی Culture لفظ نشاۃ ثانیہ کے دور میں یعنی ۱۵ویں صدی عیسوی میں معرض وجود میں آیا۔ یہاں یہ ذکر بھی ضروری ہے کہ سب سے پہلے اس کے استعمال کا سہرا برطانوی مفکر و مدبّر Francis Bacon کے سر جاتا ہے۔ اُسی نے ''کلچر'' کو Civilization سے وسیع تر مفہوم میں پیش کیا۔ کہہ سکتے ہیں کہ ''کلچر'' کی اصطلاح تقریباً پانچ سو برس پہلے انگریزی میں آئی جب کہ اردو میں یہ لفظ یعنی ثقافت اس وسیع مفہوم میں محض پچہتر اَسّی سالوں قبل رائج ہوا۔ فیض احمد فیضؔ کے بقول:

> ''ہماری زبان میں کلچر کا ہم معنی لفظ موجود ہی نہیں۔ یعنی وہ لفظ جس کو ہم بالکل اس کا مترادف کہہ سکتے ہیں ہمارے ہاں موجود نہیں۔ پچھلے بیس پچیس برس سے ہم ایک لفظ رائج کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جس کو کسی صاحب نے اپنی لغت سے نکالا تھا ـــــ ''ثقافت'' ثقافت کا لفظ آج سے تیس برس پہلے ہم تک نہیں پہنچا تھا کیوں کہ یہ ایجاد ہی پچھلے بیس پچیس برس کی ہے'' 7

ثقافت کو ڈاکٹر نصیر احمد ناصر نے یوں بیان کیا ہے:

> ''ثقافت .... انسان کے جمالیاتی شعور کی بیداری اور اس کی اپنی فطری آرزوئے حسن کو پورا کرنے کی حسین و بوقلموں کوششوں اور ان کے حاصل سے عبارت ہے'' ۸

اس تعریف میں وسعت نہیں۔ محض انسان کے جمالیاتی شعور کی بیداری اور افراد کی فطری آرزوؤں کی تکمیل کافی نہیں بلکہ اس کی اور بھی جہتیں ہو سکتی ہیں۔ ثقافت کے وسیع تر مفہوم کو سمجھنے کے لیے Edward Tylor (20ct 1832-2nd Jan 1917) کی تعریف ملاحظہ کیجیے:

Culture is that complex whole which includes belief,

art, morals, law, custom, any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.

(ثقافت ایک پیچیدہ کل ہے جس میں علم، عقیدہ، فن، اخلاقیات، قانون، رسم و رواج نیز افراد معاشرہ کے ذریعہ اپنائی گئیں دوسری استعداد اور عادتیں شامل ہیں) 9

اس تعریف میں جو وسعت ہے اور جماعت کے مختلف زوایہ ہائے زندگی کو اپنے حصار میں لیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ فن (فنون لطیفہ مع ادب وشعر)، اخلاقیات، قانون، رواج یہ ایسے عناصر ہیں جن پر زندگی قایم ہے۔ ایسے ہی عناصر سے مزیّن معاشرے کو کلچرڈ معاشرہ (Cultured society) کہا جا سکتا ہے۔

فیض احمد فیضؔ نے بھی ''ہماری قومی ثقافت'' میں یہ ذکر کیا ہے کہ ذاتی اخلاق و عادات کا ایک خاص معیار ہے جو اس معیار پر پورا اترے اس کو کلچرڈ کہتے ہیں۔ آگے چل کر انھوں نے اس کی وضاحت بھی کی ہے کہ کسی معاشرے کا کلچر یہ ہے کہ وہاں کے لوگ اس قسم کا لباس پہنتے ہیں۔ اس قسم کی غذا کھاتے ہیں۔ یا ان کے رسم و رواج ایسے ہیں۔ گویا ان سب کو ایک جگہ جمع کر دیں تو کلچر کی جامع تعریف سمجھ میں آجائے گی۔

ثقافت کے تمدنی مظاہر میں آداب و اطوار، خور و نوش، فنون لطیفہ اور مافی الضمیر کے اظہار کے وسائل آتے ہیں۔ اس سے کسی خاص جماعت کی پہچان ہوتی ہے۔ ہر ثقافت ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتی رہتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ثقافت ہمیشہ ارتقا پذیر رہتی ہے۔ سید عبدالباری کے مطابق فرد اور ثقافت کے درمیان ترسیل وسیلہ عامّہ (Mass Media) کے ذریعہ ہوتی ہے جو ان معیارات (Norms)، اقدار اور معاشرتی رسوم و رواج سے غیر معمولی طور پر وابستہ ہوتے ہیں جو علایم کی صورت اختیار کر لیتے ہیں کیوں کہ فرد اپنے اظہار کے لیے ان تفصیلی وسائل کو اختیار کرنے کی فرصت نہیں رکھتا جو ابتدائی اور سادہ معاشرہ کا طریقہ کار ہوتے ہیں۔ چناں چہ وہ جامع اور پُر اختصار طریقہ اظہار کو اختیار کرتا ہے جس سے ثقافت کی تہہ داریوں اور معنوی حسن کا ظہار ہوتا ہے۔ 10

ثقافت کے زمرے میں جو بھی عناصر آتے ہیں، وہ سب کے سب شخصی طور پر قبول کیے جاتے ہیں اور ساتھ ہی ایک نسل سے دوسری نسل تک اس کی منتقلی بھی ہوتی ہے۔ ثقافت کی یہ خوبی ہے کہ یہ اپنے ماضی سے حال کو متاثر کرتی ہے جس کے نتیجے میں مستقبل متشکل ہوتا ہے۔ اسی مفہوم کو Edward Tylor نے یوں بیان کیا ہے:

"Culture is what remains of man`s past that imfluences his present to shape his future. In other words, culture is the collective heritage learned by individuals and passed from one generation to another."

(کلچر وہ ہے جو آدمی کے ماضی سے ماخوذ ہے جو اس کے حال پر اثر انداز ہوتا ہے تاکہ مستقبل کی تعمیر ہو سکے۔ دوسرے لفظوں میں ثقافت اجتماعی وراثت ہے جسے افراد حاصل کرتے ہیں اور جو ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتی ہے۔) 11

غور طلب بات یہ ہے کہ خورد و نوش، اطوار و عادات، رسم و رواج سے آگے بھی ثقافت کے کچھ عناصر ہیں کہ نہیں — ؟ عہد قدیم سے عہد وسطیٰ اور پھر عہد وسطیٰ سے عہد جدید تک جو تکنیکیں اور مشینیں معرض وجود میں آئیں، کیا ثقافت کی تعمیر و تشکیل میں ان کا کوئی رول نہیں؟ اس ضمن میں یہ نظریہ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

All cultures have three common components. These are : its covert, or underlying aspects, its overt behaviour patterns and its material products.

(تمام ثقافتوں کے تین اجزا ہوتے ہیں — مخفی اجزا، زیریں پہلو، اخلاق کے ظواہر اور اُن کے خام مواد۔) 12

مذکورہ بالا نظریے سے ثقافت کی مختلف جہتوں پر روشنی پڑتی ہے۔ ان مختلف جہتوں میں جس طرح نو بہ نو ایجادیں ہو رہی ہیں اسی عمل کے ساتھ ساتھ سماج کی روپ ریکھا میں تغیر ہوتا جا رہا ہے۔ عہد قدیم میں نوکیلے پتھروں سے کھیت جوت کر فصل اگائی جاتی تھی۔ ترقی ہوئی تو ہل بنایا گیا اور

آج ہم دیکھتے ہیں کہ ٹریکٹر اور دوسرے جدید کلٹی ویٹرز (Cultivators) سے کھیتی کی جاتی ہے۔ دنیا تیز رفتاری سے آگے بڑھتی جارہی ہے یعنی افراد معاشرہ کے رکھ رکھاؤ اور طرز رہائش پر جدید کاری کے اثرات نمایاں طور پر نظر آرہے ہیں۔ تغیر کا عمل ہمیشہ اور ہر لمحہ جاری رہتا ہے جس کے نتیجے میں ایک خاص وقفہ کے بعد ثقافت کا بدل جانا ناگزیر ہے، کیوں کہ نہ تو معاشرہ جامد ہوتا ہے نہ ثقافت۔

تہذیب اور کلچر تقریباً ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ دونوں میں کبھی کبھی مشابہت نظر آتی ہے اور کبھی کبھی دنوں کے مابین خط امتیاز بھی نظر آتا ہے۔ تہذیب اور کلچر کو میکا ئیور یوں واضح کرتا ہے:

> ''تہذیب سے مراد وہ پورا میکانکی سسٹم اور تنظیم ہے جسے انسان نے اپنی زندگی کے حالات پر قابو پانے کی کوشش کے سلسلے میں وضع کیا ہے اور اس میں نہ صرف سماجی تنظیموں کا سسٹم شامل ہے بلکہ ٹکنک اور مادری آلات بھی شامل ہیں...... کلچر تہذیب کا Antithesis ہے۔ یہ ہماری اس فطرت کو جو ہمارے طرز زندگی، ہماری فکر، ہمارے روزانہ کے وہ معمولات جو آرٹ، ادب، مذہب اور تفریحات میں ہوتے ہیں، انھیں ظاہر کرتا ہے۔'' 13؎

میکا ئیور نے تہذیب میں بھی ٹکنک اور مادی آلات کی اہمیت کو ظاہر کیا ہے۔ میں نے ابھی ثقافت کے ضمن میں مادی آلات اور جدید ایجادات کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ لہذا یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ کچھ عوامل تہذیب اور ثقافت دونوں کی تعمیر و تشکیل میں حصہ لیتے ہیں۔ یہاں اس امر کا ذکر بھی ضروری ہے کہ آرٹ کی قدر وہی کرسکتا ہے جو اس سے دل چسپی رکھتا ہو یا پھر خود ایک آرٹسٹ ہو۔ البتہ تہذیب کے ضمن میں اسے بعینہٖ قبول نہیں کیا جاسکتا۔ تہذیب ایک ایسا ذریعہ ہے جس کی آغوش میں ''کلچر'' پروان چڑھتا ہے۔

کوئی بھی ادب سماج سے الگ رہ کر تخلیق نہیں ہوتا۔ ادب اور معاشرہ کے درمیان گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ تہذیب و ثقافت ادب کو کئی جہات سے متاثر کرتے ہیں۔ De Bonald نے ۱۸ویں صدی میں ادب اور معاشرہ کے رشتہ پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا تھا:

"Literature is the expression of society"

یعنی ادب معاشرہ کا وسیلہ اظہار ہے——— 14

جب کوئی آدمی ادب میں سماج کے مختلف پہلوؤں کو روشن کرتا ہے تو اس میں اس کے مخصوص مزاج کا بھی عمل دخل ہوتا ہے لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس کی افتادِ طبع تہذیب و ثقافت سے میل نہیں کھاتی۔ وہ ادب جس کی تخلیق دربارشاہی کے زیرِ اثر ہوئی، اس میں امیروں اور شاہوں کی زندگی کو عالی و مثالی بنا کر پیش کیا گیا جب کہ عام لوگوں کو غیر مثالی، پس ماندہ اور نامہذب بنا کر پیش کیا گیا۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ امیروں اور شاہوں کی یہ خواہش ہوتی تھی کہ عوام انھیں آئیڈیل تصور کریں ساتھ ہی وہ شخصی کردار کو سماجی یا اجتماعی عوامل پر فائق تصور کرتے تھے۔ اسی رجحان اور میلانِ طبع کو اس عہد کے شاعروں اور ادیبوں نے اپنی تحریروں اور تخلیقوں میں پیش کیا۔ یہ ایک طرح سے طبقاتی کشمکش کا رویہ تھا جو تقریباً ہر عہد میں جاری و ساری رہا۔

کسی بھی نقطہ نظر سے اگر ادب اور ادیب کے درمیان رشتے پر غور کریں تو ان کے بیچ تہذیبی و ثقافتی عناصر کی کارفرمائی ناگزیر طور پر نظر آئے گی۔ ہوسکتا ہے کہ ادب میں تہذیب و ثقافت کے چند پہلو بہت ہی روشن ہوں اور کچھ دھندلے اور مبہم۔ مگر مجموعی طور پر اس میں معاشرہ کی جھلک ضروری ہوتی ہے۔ ملٹن البرخت نے اس ضمن میں بڑی اچھی بات کہی ہے، ملاحظہ کیجیے:

> ''ادب مسلّم اندازِ فکر، احساسات اور اعمال کی عکاسی کرتا ہے۔ اس میں اظہار
> کے مسلّم سانچے اور معاشرے کے لاشعوری مفروضے بھی شامل رہتے ہیں۔
> ادب تخلیقات پیش کرتا ہے جس میں ابھرنے والے افکار کی عکاسی ہوتی ہے۔
> ادب سماجی کنٹرول کا بھی ایک وسیلہ ہے۔'' 15

البرخت نے ادب کو سماجی کنٹرول کا ایک وسیلہ بھی بتایا ہے۔ اس طرح یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ ادب سے معاشرے اور ثقافت کے عناصر کی ترتیب بھی ہوتی ہے اور ساتھ ہی سماج کی صحیح سَمت و رفتار کا تعین بھی ہوتا ہے۔ ذوق و شوق، تعقل، فنی اوصاف، اقدار و معیار، حقائق سے متعلق مفروضے، تجربی عقاید، زبان اور بولی اور اسلوبِ فن وغیرہ ایسے اہم عناصر ہیں جو ادب کی تخلیق میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔ کسی معاشرے کے معیارات (Norms) محض عارضی و لمحاتی تحریکات سے نہیں بنتے بگڑتے بلکہ ان سے بالاتر ان کی حیثیت ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سید عبدالباری لکھتے ہیں:

''عہد وسطی کا ادب ہو یا شاہی دور کی تخلیقات، رومانوی عہد کے شہ پارے ہوں یا عہد جدید کی کاوشیں، ہمیں ہر جگہ معاشرے کی مروجہ اقدار کی واضح جھلک ادب میں ملتی ہے۔ معیارات جو معاشرہ کو منظّم رکھنے والی قوت ہیں، ادب کے ذریعہ بڑے دل کش اور موثر انداز سے عالم ظہور میں آتے ہیں...... ادب ان توقعات کو شگفتہ انداز میں اس طرح افراد کو معاشرہ کے سامنے پیش کر دیتا ہے کہ ان پر عمل پیرا ہونے کی ترغیب ہوتی ہے۔'' 16ؔ

یعنی ادب اور معاشرہ کے درمیان ایک اٹوٹ رشتہ ہوتا ہے۔ لہذا ادب کے مطالعہ میں سماج کے ادبی وثقافتی عناصر کا علم ہونا لازمی ہے۔ ادیب یا شاعر جو کچھ بھی سوچتا ہے اوا پنے دائرہ فکر میں جو خاکہ بھی تیار کرتا ہے اس میں معاشرہ کے تہذیبی وثقافتی عناصر کی کارفرمائی لازمی طور پر ہوتی ہے۔

جس عہد میں لکھنؤ تعیش پسندی اور جنسی رجحان کے فروغ کا مرکز تھا، فکری معیار اس قدر پست ہو گیا تھا کہ شعرا بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکے۔ مبتذل اور بازاری مضمون کو شاعری میں پیش کر کے لطف اندوزی کی راہیں ہموار کی گئیں۔ دربار شاہی اور عیش پسندی نے معاشرے کے تہذیبی وثقافتی عناصر کو بری طرح متاثر کیا، جس کے نقوش اس عہد کی نثری اور شعری تخلیقات میں خوب ملتے ہیں۔ چوں کہ شاعر بھی معاشرے کا حصہ ہوتا ہے بلکہ اسے جز ولاینفک کہا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرے کی جھلک اس کے افکار وآثار میں ملتی ہے۔ اسی کے سبب یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ہر عہد کا ادب اپنے دور کے معاشرہ کی سچی تصویر پیش کرتا ہے۔ فرد، معاشرہ، ماحول، ثقافت، میں ایک طرح کا مدور رشتہ ہوتا ہے۔

معاشرہ اور ثقافت کا سفر فرد ہی سے شروع ہوتا ہے۔ انسان پہلے طبعی ماحول اور تجربات سے گزرتا ہے جو اس کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ پھر وہ معاشرے کی زبان سیکھتا ہے اور حقائق سے آگاہی حاصل کرتا ہے۔ پھر اس کے دل ودماغ پر اقدار کی چھاپ پڑتی ہے۔ دھیرے دھیرے وہ فنون لطفیہ کی طرف مائل ہوتا ہے اور اس کی سب سے اہم اور ترقی یافتہ شکل ادب کو اپنا کر جب وہ تخلیقی سفر شروع کرتا ہے تو اپنے ماحول اور گرد و پیش ہی سے مواد حاصل کرتا ہے۔

ثقافت اور سماج کے مشترک اثرات سے فرد اقدار کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔ اس طرح فرد اور سماجی وثقافتی عناصر کے درمیان ایک ربط پیدا ہوتا ہے۔ اگر یہ ربط باہم قایم نہ ہوتو ادب میں انسانی اعمال وافعال کی پیش کش مشکل ہوگی۔ البتہ کچھ ادب پارے حقیقی عوامل وعناصر سے معرّا بھی ہوتے ہیں جو خالی الذہن شاعر وادیب کی فکر کا نتیجہ ہوتے ہیں یا پھر محض فیشن پرستی کا اشتہار۔ ایسے ادب کو سچا ادب نہیں کہا جاسکتا۔ بقول شاعر مشرق علامہ اقبال ؂

اے اہل نظر، ذوق نظر خوب ہے لیکن
جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا

مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ ایک شاعر یا ادیب کے لیے ممکن نہیں کہ سماج کے تمام حقیقی پہلوؤں کو سمیٹ لے کیوں کہ ہر شاعر یا ادیب کا فکری کینوس ایک خاص تحدید (Limitation) کا حامل ہوتا ہے اور یہی سبب ہے کہ ہر شاعر یا ادیب اپنے اپنے طور پر اپنے معاشرے اور ماحول کی ترجمانی وعکّاسی کرتا ہے۔

ادب کے تہذیبی وثقافتی مطالعے سے کسی عہد کی ذہنی وعقلی رفتار سفر کا پورا اندازہ لگایا جا سکتا ہے، کیوں کہ ہر دور کا ادب اپنے دور کی جیتی جاگتی تصویریں اور معاشرتی قدریں پیش کرتا ہے۔ مثلاً اشوگھوش کے مشہور کاویہ ''بدھ چرت'' کا مطالعہ کرنے سے گوتم بدھ کی زندگی اور ان کا عہد سامنے آتا ہے۔ اشوگھوش کاویہ طرز کا پہلا استاد تسلیم کیا گیا ہے۔ آگے چل کر کالی داس نے اس صنف کو بہت فروغ دیا۔ اسی طرح سوترؔ النکار کا مطالعہ کریں تو اس میں مہابھارت اور رامائن کا ذکر ملے گا ساتھ ہی برہمنوں اور جینیوں کے مذہبی فلسفے کی تردید بھی اس میں ملتی ہے۔ اس کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں مختلف رسم خط، صنعتی فنون اور اس وقت کی مصوری کی طرف خوبصورت اشارے بھی ملتے ہیں۔ کاویہ طرز میں بدھ متیوں کی ایک اور اہم کتاب ''جاتک مالا'' ہے جسے چوتھی صدی میں آریہ سور نے تالیف کی تھی۔ پروفیسر محمد مجیب نے لکھا ہے کہ یہ ۳۴ جاتکوں کا سنسکرت میں ترجمہ ہے اور اس میں بڑی ادبی خوبیاں ہیں۔ اجنؔتا کی بعض تصویریں ''جاتک مالا'' کو پیش نظر رکھ کر بنائی گئیں۔ 17

کالی داس کی دو کاویہ طرز کی تصانیف ''کمار سمبھو'' اور ''رگھوونش'' اہمیت کی حامل ہیں۔

''کمار سمبھو'' کا قصہ پُرانوں سے مستعار ہے جس میں یہ بیان کیا گیا ہے کہ شِو اور ہمالیہ کی بیٹی پاروتی کا بیاہ کس طرح ہوا۔ دراصل خوبی کالی داس کے اعجاز اسلوب کی ہے جو اس تصنیف کو اعلا معیار بخشتا ہے۔ ''رگھونش'' میں کالی داس نے رام چندر جی کے خاندان کی تاریخ بیان کی ہے جس میں تاریخ کے ساتھ ساتھ اس عہد کے تمام تر تہذیبی وثقافتی عناصر ابھر کر سامنے آگئے ہیں۔ ویدوں اور پُرانوں کے قصے بیان کئے گئے ہیں، جن کے ساتھ اُس عہد کے طرز معاشرت کا عکس بھی سامنے آ گیا ہے۔ ''میگھ دوت'' جو کالی داس کی اہم تصنیف ہے، اس میں ۱۱۲ رباعیاں ہیں۔ اس کے مطالعے سے اُس عہد کے دیوی دیوتاؤں کی عظمت وعقیدت اور غلام اور آقا کا تصور اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ یہ بھی تہذیبی اقدار کے نقوش ہیں۔

عہد قدیم کی غزلیہ شاعری میں سب سے اہم نام بھرتری ہری اور امرؔ وکا ہے۔ بھرتری ہری کی رباعیات کے مطالعہ سے شو پوجا اور اس عہد (۷ ویں صدی عیسوی) کے تہذیبی، ثقافتی اور مذہبی پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔ پرانی داستانیں اور ڈرامے بھی عہد قدیم کی معاشرتی زندگی کو روشن کرتے ہیں۔ پچھلے ادوار کے لوگوں کی زندگی کے خاکے، طرز معاشرت، تہذیبی عناصر انہی ادب پاروں میں ملتے ہیں۔ سیر وتفریح کا شوق، تہواروں کی کثرت، طوائفوں کو گھر میں رکھنا، رقص و سرود کی محفلیں منعقد کرنا، عورتوں اور مردوں کا یکساں طور پر بن ٹھن کر زیورات اور ہاروں سے سج سجا کر گھروں سے باہر نکلنا ''گپت عہد'' کی تہذیب میں شامل تھا۔ ''دس کمار چرت'' ''کتھا سرت ساگر'' کے مطالعے سے اس عہد کی تہذیبی وثقافتی زندگی کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے۔ اس کے علاوہ مصوری، سنگ تراشی، نقاشی اور فن تعمیر سے بھی اس عہد کی تہذیبی وثقافتی میراث کا اندازہ ہوتا ہے۔

اردو شعر وادب بھی دوسری زبانوں کے ادب کی طرح سماج میں ہی تخلیق ہو کر فروغ پاتا ہے۔ لہٰذا ادبی پہلوؤں کو سماجی اور انسانی زندگی سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ کیوں کہ ایک ادیب، ایک شاعر بلکہ فنون لطیفہ کی کسی بھی شاخ سے تعلق رکھنے والا فرد معاشرے سے الگ رہ کر زندگی بسر نہیں کرتا۔ فرد جس سماج یا جماعت میں رہتا ہے اس کی اپنی تہذیبی وثقافتی شناخت ہوتی ہے جو اسے دوسری جماعتوں سے متمیز کرتی ہے۔ بقول مجنوںؔ گورکھپوری:

''ادیب کوئی راہب یا جوگی نہیں ہوتا اور ادب ترک یا تپسیا کی پیداوار نہیں

ہے۔ادیب بھی اسی طرح ایک مخصوص ہیئت اجتماعی، ایک خاص نظام تمدن کا پروردہ ہوتا ہے جس طرح کہ دوسرا فرد، اورادب بھی براہ راست ہماری معاشی اور سماجی زندگی سے اسی طرح متاثر ہوتا ہے جس طرح ہمارے دوسرے حرکات وسکنات'' 18؎

یہاں اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ ادب میں صرف سماجی اور ثقافتی عناصر کی سرسری پیش کش یا رپورٹنگ نہیں ہوتی۔اس ضمن میں پروفیسر محمد حسن کا یہ نظریہ بہت اہم ہے:

''ادیب محض رپورٹر نہیں ہے۔وہ محض کیمرہ کی آنکھ یا کیسیٹ کا ریکارڈ نہیں ہے کہ جو دیکھے یا سنے اسے محفوظ کرتا جائے بلکہ اس کی اپنی داخلی اور تخلیقی حیثیت ہوتی ہے اوراس میں تخیل کا ایک بڑا حصہ ہے۔اس لحاظ سے ادب میں پیش کردہ تفصیلات کو تاریخی حقائق کا درجہ دینا اتنا ہی غلط اور گمراہ کن ہوگا جتنا ادب کے فنی پہلو اوراس کی جمالیاتی بصیرتوں کو نظرانداز کرنا۔'' 19؎

یہ سچ ہے کہ ادب سماجی وثقافتی عناصر کی رپورٹنگ نہیں کرتا مگراس میں معاشرے کی جھلک اتنی ضرور ہوتی ہے کہ اس عہد کے معاشرے کواچھی طرح سمجھا جاسکے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ سماجی حقیقتوں کی پیشکش ادب میں ہو بہو نہیں ہوتی کیوں کہ ان حقائق کو ادیب کے ذہنی اور تجربی سفر سے گزرنا ہوتا ہے اور چوں کہ ہر شاعر یا ادیب اپنی نجی داخلی اور تخلیقی حس رکھتا ہے، لہٰذا ان حقائق کی پیش کش بھی جداگانہ طور پر ہوتی ہے۔''پروہت کال'' میں کائنات کی تمام عظیم اورمہیب چیزیں دیوی دیوتا کے برابر تصور کی جاتی تھیں نیز یہ کہ یہی زندگی اور موت کی رازدار بھی سمجھی جاتی تھیں۔ رزمیاتی تہذیب کی بنیاد اسی عہد میں قائم ہوئی۔ ہومر کے رزم نامے الیڈ (Illiad) اور اوڈیسی (Odissey) اسی رزمیاتی تہذیب کی عکاسی کرتے ہیں۔ ہندوستان میں مہابھارت اور رامائن (بالمیکی) میں بھی اسی عہد کی جھلکیاں ملتی ہیں۔اس عہد کے بعد سامنت کال (Feudal Age) شروع ہوا۔مغربی ممالک میں یہ عہد ۱۸ویں صدی تک روبہ زوال ہوگیا، گرچہ اس کا اثر ہندوستان میں 1857ء تک قائم رہا۔ دانتے کی ''ڈوائن کامڈی (Divine Comedy)، چاسر کی حکایات کینٹربری (Canterbury Tales)، فردوسی کا شاہنامہ، جائسی کی پدماوت——— یہ

سب اسی جاگیردارانہ نظام کی اہم اور یادگار تصنیفات ہیں۔

شیکسپیئر، اسپنسر، ملٹن کی تخلیقات میں اسی مہاجنی دور کی تہذیبی وثقافتی جھلک ملتی ہے۔

مغلیہ دور میں جس مشترکہ تہذیب کو فروغ حاصل ہوا اس کا اندازہ اس وقت کے فارسی ترجموں اور شاعری سے لگایا جاسکتا ہے۔ اکبر کے زمانے میں نئی ہندوستانی قومی تہذیب کی تعمیر ہوئی۔ بابر اور ہمایوں تہذیب کا عمدہ نمونہ تھے مگر انہیں بہت کم وقت مل سکا۔ اکبر کے عہد میں غیر مذہبی اور غیر فرقہ ورانہ تہذیب کی تعمیر ہوئی۔ داراشکوہ نے جو ہندو فلسفہ اور تصوف کا معتقد تھا، اپنشدوں، بھگوت گیتا اور یوگ وششٹ کا ترجمہ کرایا۔ اس نے خود بھی ہندو اور اسلامی تصوف کا تقابلی مطالعہ کر کے ''مجمع البحرین'' کے نام سے ایک کتاب لکھی۔ اسی عہد میں مرزا منوہر توسنی، چندر بھان برہمن، سالم کاشمیری (نومسلم)، بنوالی داس ولی فارسی کے خوش گوشاعر ہوئے۔ اس عہد کے فن تعمیر میں ہند اسلامی کلچر کی آمیزش نظر آتی ہے۔ ساتھ ہی اس دور میں ہندو مسلم دونوں کے طرز معاشرت، رسم و رواج ، وضع لباس، خورد ونوش اور نشست و برخاست بالکل ایک سے ہوگئے تھے۔ پھر جب ہندوستان پر انگریزوں کا تسلط ہوا تو مغربی تہذیب کے عناصر دھیرے دھیرے ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کو متاثر کرنے لگے۔ عوامی ذرائع ترسیل عام ہوئے۔ پریس اور اخبار کا چلن عام ہوا، اس طرح فلم، ریڈیو، ٹیلی ویژن کا رواج قائم ہوا اور آج اردو اخبارات ورسائل انٹرنیٹ پر آنے لگے۔ اس طرح ادب کا دائرہ وسیع تر ہوتا گیا، نئے امکانات نظر آنے لگے اور پوری دنیا اور ادب ایک مرکز پر سمٹ آئے۔ آج ٹیلی ویژن اور انٹرنیٹ پر دنیا بھر کی تہذیبی، ادبی اور ثقافتی سرگرمیاں دیکھنے میں آتی ہیں۔ یعنی اب دنیا ایک عالمی گاؤں (Global Village) میں بدل چکی ہے۔

اس سکّے کا دوسرا رخ یہ ہے کہ اگر آج یورپ یا ایشیا کا کوئی شاعر یا ادیب الیڈ، ڈوائن کامڈی، پدماوت، شاہنامہ فردوسی یا میگھ دوت جیسا ادب تخلیق کرتا ہے تو یہ غیر فطری اور بے وقت کی شہنائی کے مترادف عمل ہوگا۔ ظاہر ہے کہ آج کے تہذیبی وثقافتی عناصر اس وقت کے تہذیبی وثقافتی عناصر سے یکسر مختلف ہیں۔ آج کا معاشرہ الیڈ یا شاہنامہ فردوسی جیسا پس منظر نہیں رکھتا، اگر کوئی شاعر یا ادیب یہ کارنامہ انجام دینا چاہے بھی تو یہ ایک غیر متعلق ادب پارہ ہوگا جس میں روح عصر کا فقدان بھی ہوگا۔ یوں بھی کسی شاعر یا ادیب کے لیے ممکن نہیں کہ اپنے عہد کے عوامل اور ماحول سے رشتہ

منقطع کر کے ماضی بعید میں چھلانگ لگائے۔

ابھی اوپر ''روح عصر'' کا ذکر آیا ہے۔ ''روح عصر'' کی توجیہ یوں ہے کہ ایک ہی معاشرہ اور ایک ہی عہد کی مختلف جماعتوں کا طرز معاشرت مختلف ہوگا بلکہ انداز فکر بھی الگ ہوگا۔ اس نظریے کی بنیاد پر یہ بھی تسلیم کرنا چاہیے کہ ایک ہی عہد میں ''روح عصر'' کوئی ضروری نہیں کہ یکساں ہو۔ ہر شاعر اور ادیب اپنے معاشرے سے اور اس کے تہذیبی و ثقافتی رجحانات سے اثر قبول کرتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ یہ عمل بھی اکتساب فیض کے عمل سے کچھ کم نہیں ہوتا۔

ادب کے حوالے سے تہذیبی و ثقافتی پس منظر کو سمجھنے کے لیے لکھنؤ اور نوابوں کے زمانے کا ذکر اہم ہوجاتا ہے۔ شہنشاہ اورنگ زیب کے فوت پانے کے بعد طوائفوں سے رشتہ استوار کرنے کا عمل زوروں پر شروع ہوا اور جنسی کج روی پنپنے لگی۔ بعد میں جب اودھ میں محفل طرب سجائی گئی تو عشرت کدوں میں طوائفوں کی جلوہ طرازیاں عام ہوگئیں۔ طرح طرح کی افتاد پڑنے کے بعد بھی طوائفوں کو وقار حاصل رہا بلکہ تہذیبی و ثقافتی امور کا شناخت نامہ شناخت سمجھی جانے لگیں۔ گویا طوائف پرستی اور حسن پرستی ہندوستانی تہذیب کا جز بن گئی۔ ڈاکٹر اعجاز حسین اس عہد کا تجزیہ یوں پیش کرتے ہیں:

> ''چوں کہ لکھنؤ میں حسن و جنس سے دل چسپی لینا اہم جز و معاشرت ہوگیا تھا اس لیے نفس پروری کے سارے سامان معاشرہ عزیز تھے۔ چنانچہ عورت کی ذات سب سے زیادہ قریب ہوگئی تھی۔ اس کی ذات سے مختلف جذبات آسودہ ہوتے تھے۔ وہ پُرفن بھی تھی اور فنکار بھی۔ اس سے جسم و روح دونوں کی تشنگی دور ہوسکتی تھی۔ اس لیے لوگوں کی تمام دل چسپیاں سمٹ کر ایک ذات سے وابستہ ہوگئی تھیں۔ یہ وابستگی کسی والہانہ شیفتگی کا نتیجہ نہ تھی بلکہ وقتی تفریح کے مطالبات پورا کرنے کا بہانہ تھی۔'' 20؎

لکھنؤ کے بیشتر شعرا نے خارجی اور آرائشی پہلوؤں پر تمام تر فکری زور صرف کیا۔ تصنع اور ظاہری فنکاری کو فروغ حاصل ہوا۔ آتش کا یہ مشہور شعر دیکھیے: ؎

رہا کرتا ہے نظم شعر کا سودا مرے سر میں

عروس فکر ان روزوں لدی رہتی ہے زیور میں

دلی کی تہذیبی زندگی بالکل مختلف تھی۔ جہاں دہلی میں چہار طرف انتشار اور خستہ حالی تھی وہیں لکھنؤ کی فضاؤں میں رقص و سرود کی لہریں تھیں اور گھروں میں فارغ البالی۔ لہٰذا دہلی کے شعرا نے اپنی شاعری میں انتشار کے پہلو اور غم و الم کو پیش کیا جب کہ لکھنوی شعرا نے شاہان اودھ کی عام تعیش پسندی اور اس وقت کی تہذیبی وثقافتی سرگرمیوں اور نشانیوں کو موضوع سخن بنایا۔ محبوب اور طوائفوں کے زیورات، سج دھج اور چال ڈھال کو اپنے فکر وفن کا حصہ بنایا۔ جرأت کے شعر پیش کیے جاتے ہیں۔ ؎

انکھڑیاں جادو ہیں پلکیں برچھیاں، بھالا نگاہ
بانکی چتون ہائے تیری دل کو کیا کیا بھائے ہے
رہتے ہیں یاقوت سے بن پان کھائے سرخ ہونٹ
اور چمک دانتوں کی موتی کی لڑی دکھلائے ہے

غزلوں اور نظموں کے علاوہ مثنویوں میں بھی اس عہد کی عکاسی ہوئی ہے۔ ساتھ ہی اگر نثری ادب پاروں کا ذکر کیا جائے تو مرزا ہادی رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' ''شریف زادہ'' اور رتن ناتھ سرشار کے ناول ''فسانۂ آزاد'' کو اس ضمن میں خاصی اہمیت حاصل ہے۔ لکھنؤ کی تہذیبی وثقافتی زندگی کو روشن کرنے میں ان ناولوں کو خاص مقام حاصل ہے۔ اودھ کی تاریخ اور تہذیب کو سمجھنے میں یہ ناول معاون ہیں۔

1857ء کی ناکام جنگ آزادی کے بعد جو سیاسی، اقتصادی اور تہذیبی بحران پیدا ہو گیا تھا اس صورت حال کو معمول پر لانے کے لیے ہندو اور مسلم دونوں فرقوں کے پیشواؤں نے اصلاحی اور مذہبی تحریکیں چھیڑ دیں۔ راجہ رام موہن رائے نے تو ۱۸۲۸ء میں ہی برہمو سماج قائم کر دیا تھا۔ اسے بعد میں اور فروغ حاصل ہوا۔ دیانند سرسوتی نے بمبئی میں ''آریہ سماج'' نام کی ایک تنظیم بنائی جس کی بنیاد ذات پات اور فرقہ پرستی سے اوپر اٹھ کر سماجی اصلاح اور انسانیت پر رکھی گئی۔ ''رام کرشن مشن'' کی باضابطہ بنیاد کلکتہ سے پانچ میل دور بیلر پٹری مقام پر 1897ء میں ڈالی گئی مگر اس کا کام پہلے سے ہی چل رہا تھا۔ ''رام کرشن'' کا اصلی نام تو گدادھر تھا مگر مذہبی اور اصلاحی کام میں

انہماک کے بعد انہوں نے اپنا نام رام کرشن رکھ لیا۔ آگے چل کر ویویکا نند نے رام کرشن مشن کو اور بھی فروغ بخشا، حالانکہ پہلے وہ ''برہموسماج'' سے وابستہ تھے۔ 1893ء میں انہوں نے شکا گو میں عالمی مذاہب کے اجتماع میں عالم گیر اخوت کا پیغام پیش کیا۔ ان کی یہ تقریر پُر خلوص اور پُر اثر تھی۔ Theosophical Society جس کی بانی محترمہ ایچ۔ پی۔ بلاوٹسکی تھیں، ہندوستان میں مسز اینی بسنٹ نے اس کی تبلیغ وترویج کی۔ انگریزی حکومت کی مخالفت کرنے کی پاداش میں انہیں قید وبند کی صعوبتیں بھی اٹھانی پڑیں۔ جناب سید احمد بریلوی نے مسلم قوم میں اصلاحی اور مذہبی تحریک چھیڑی اور سماج میں پھیلی آلودگی کو اسلامی طریقہ عمل سے ختم کر کے ایک پاکیزہ اور منزہ معاشرے کی تشکیل کی کوشش کی۔ اس کے آس پاس ہی احمدیہ تحریک شروع ہوئی جس کے بانی غلام احمد (مرزا) قادیانی تھے۔ یہ تحریک 1889ء میں منظّم طور پر شروع ہوئی۔ واضح رہے کہ اس وقت مسلمانوں کو ہندو بنانے کی تحریک زوروں پر تھی۔ اس طرح دیکھا جائے تو سماج میں اصلاحات اور تغیرات کی لہریں ابھرتی اور مٹتی رہیں۔ اس کے ساتھ ہی ایک نیا معاشرہ تیار ہوا۔ انگریزی تعلیم کا بول بالا ہونے لگا۔ اس وقت سرسید احمد خاں جیسی بالغ نظر اور دوررس شخصیت نے یہ محسوس کیا کہ مسلمانوں کو انگریزی تعلیم حاصل کرنا ضروری ہے ورنہ وہ اس دور کے تعلیمی میدان میں پچھڑ جائیں گے جس سے ان کا مستقبل اور بھی تاریک اور عبرت ناک ہو جائے گا۔ اسی فکر کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے 1875ء میں محمڈن اینگلو اورینٹل کالج علی گڑھ میں قائم کیا۔ 1870ء میں اسی سوچ کے تحت انہوں نے مشہور تہذیبی واصلاحی رسالہ ''تہذیب الاخلاق'' جاری کیا۔ اس طرح اس رسالے نے بھی مسلم قوم میں تعلیمی پس ماندگی اور فکری انحطاط کو کم کرنے میں خاصا مثبت رول ادا کیا۔ سید اعجاز حسین نے ان کے موقف کو اپنی کتاب میں دہرایا ہے:

> ''اپنی قوم میں ہر قسم کے ہنر اور صنعت وفن وحرفہ کو پھیلانا وترقی دینا قومی تہذیب کا ایک بہت بڑا جز ہے۔''21

علی گڑھ تحریک کے تحت اردو زبان وادب کو بھی فروغ حاصل ہوا۔ سرسید کے رفقاء کار میں مولانا الطاف حسین حالی، شمس العلما ذکاء اللہ، نذیر احمد، علامہ شبلی نعمانی وغیرہ نے اردو شعر و ادب میں کارہائے نمایاں انجام دیئے۔ ایک طرح سے اردو ادب میں یہ ایک نیا موڑ تھا۔ ۱۸۷۴ء میں ہی مولوی محمد حسین آزاد اور حالی نے انجمن پنجاب کے تحت نئی طرز کی نظم نگاری کا سلسلہ شروع

کیا۔غزل کی روایت سے انحراف کرتے ہوئے شعرانے موضوعاتی نظمیں کہیں۔حالی نے مثنوی ''برکھارت''،''حب وطن''،''نشاط امید''اور''مناظرہ رحم وانصاف'' جیسی نظمیں کہیں۔نئی شاعری کا بیج بویا گیا جس میں برگ وبار بھی آیا۔حالی نے''مدو جزر اسلام'' لکھ کر مسلمانوں کی عظمت رفتہ اور فلاکت عصر حاضر کی تصویر پیش کی ۔ یہاں بھی مسلم قوم کی تہذیبی وملی میراث کے نقوش ابھر کر سامنے آئے۔ چونکہ ہر دور کی تہذیبی وثقافتی میراث مختلف ہوتی ہے اس لیے ملا وجہی کی قطب مشتری اور سب رس میں آج کی تہذیبی جھلک ممکن نہیں اسی طرح آزاد، حالی،شبلی، اسماعیل میرٹھی وغیرہ کی نظموں میں قطب شاہی عہد کی تہذیبی وثقافتی روایات کی تلاش ممکن نہیں۔آج کی شاعری کی تہذیبی وثقافتی اساس اپنے پچاس یا سوسال ماقبل اور مابعد سے بالکل مختلف ہوگی۔اس کا سبب ہے کہ ہر دور کی سیاسی، سماجی اور معاشی صورتحال تغیر پذیر ہوتی ہے جو اپنے دور کے شعر وادب کو متاثر کرتی ہے۔محمود غزنوی کے زمانے میں قصیدہ نگاری کو فروغ حاصل ہوا۔ کیوں کہ اسے مدح سرائی پسند تھی۔شعرا خلعت وجواہر کی خاطر قصائد لکھا کرتے تھے۔مگر صنف قصیدہ صفوی عہد میں رو بہ زوال ہوگئی کیوں کہ اسے یہ مدح سرائی بالکل پسند نہیں تھی۔اس عہد میں مثنوی نگاری رائج ہوئی اور اسے فروغ حاصل ہوا۔

پچھلے صفحات کی بحث اور گونا گوں مثالوں کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اردو شعر وادب کی صحیح تفہیم اور سمت ورفتار کو سمجھنے کے لیے تہذیبی وثقافتی پس منظر کو سمجھنا ضروری ہے۔ دوسری طرف یہ بھی خیال رہے کہ ہر دور کا ادب اپنے دور کے تہذیبی وثقافتی عناصر وعوامل سے معمور ہوتا ہے اس لیے شعر وادب کے مطالعے سے اس عہد کی تہذیب وثقافت کو بھی بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ سماج، تہذیب وثقافت، روایات و اقدار کا سب سے بڑا اور سچا مبصر ونا قد شاعر یا ادیب ہی ہوتا ہے۔ساتھ ہی یہ بھی عرض کرنا ضروری ہے کہ شاعر یا ادیب ہی تہذیبی وثقافتی روایات واقدار کا پاسدار وامین بھی ہوتا ہے۔

حواشی وماخذ

1۔ سید عابد حسین: قومی تہذیب کا مسئلہ، 1980ء؛ص15

2۔ پروفیسر محمد مجیب: تاریخ تمدن ہند 1972ء۔ص8

3۔ ڈاکٹر سید مجاور حسین: اردو شاعری میں قومی یکجہتی کے عناصر، 1975ء؛ ص 30,31
4۔ سید مجاور حسین: اردو شاعری میں قومی یکجہتی کے عناصر 1975؛ ص 31
5۔ سید عابد حسین: قومی تہذیب کا مسئلہ، 1980ء۔ ص 44
6۔ ڈاکٹر تاراچند: ہندوستانی کلچر کا ارتقا، 1976 ص 14,15
7۔ فیض احمد فیض (ایک تقریر جو کتابی شکل میں شائع ہوئی) 1968ء؛ کتاب موسوم بہ ''ہماری قومی تہذیب''
8۔ نصیر احمد ناصر، ڈاکٹر: اسلامی ثقافت، 1987ء، ص 41
9۔ Edward Tylor: PRIMITIVE CLTURE 1871- Vol.1
10۔ سید عبدالباری ڈاکٹر: لکھنؤ کے شعر و ادب کا معاشرتی و ثقافتی پس منظر، 1987ء؛ ص 21
11۔ Edward Tylor: PRIMITIVE CLTURE 1871- Vol.1 p1
12۔ FROM MAN TO SOCIETY- 1973 BY: F GENE ACUFF DONALD E. ALLEN LLOYD A TAYLOR Page. 71
13۔ Mc Iver: Society
14۔ سید عبدالباری: لکھنؤ کے شعر و ادب کا معاشرتی و ثقافتی پس منظر، 1978ء؛ ص 93
15۔ The sociology of Art & Lit :- Milton C Albrecht. barett & Griff, 1970, page- 562
16۔ سید عبدالباری: لکھنؤ کے شعر و ادب کا معاشرتی و ثقافتی پس منظر، 1978ء؛ ص 28
16۔ محمد مجیب: تاریخ تمدن ہند، 1972، ص 184
18۔ مجنوں گورکھپوری: ادب اور زندگی، 1965ء۔ ص 48
19۔ محمد حسن۔ ادبی سماجیات، 1983ء؛ ص 15
20۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین: اردو شاعری کا سماجی پس منظر، 1968ء؛ ص 6,305
21۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین: اردو شاعری کا سماجی پس منظر 1968ء؛ ص 383

پروفیسر کوثر مظہری، شعبۂ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی سے وابستہ ہیں۔

ابوبکر عباد

اُردو غزل کا ہندوستانی مجدد: غالبؔ

غالب نے اردو اور فارسی کی جس شاعری سے اپنی ہنرمندی کا آغاز کیا تھا وہ اختراعی نہیں روایتی تھی، یوں جانیے کہ یہ شاعری اپنے ملک کی پیداوار نہیں، باہر سے درآمد کی ہوئی تھی۔ دلیل یہ کہ اس کے موضوعات، استعارے، اس کی علامتیں، تشبیہیں، تلمیحات، اس کا راوی، روایت کا انداز اور کافی حد تک اس کے کردار بھی مزاجاً غیر ہندوستانی تھے۔ اور دلچسپ بات یہ کہ اس شاعری نے عرصۂ دراز تک ہندوستان میں رائج رہنے اور یہاں پھلنے پھولنے کے باوجود اپنی لفظیات، مصطلحات، اپنا بیانیہ اور عاشق و معشوق کے عادات و اطوار، سلوک اور اظہار عشق تک میں کوئی تبدیلی نہیں آنے دی تھی۔ جس کی بنیادی وجہ غزل کے ان متعینہ مضامین کی رسمی اور روایتی پابندی اور شاعروں کے فکری انجماد کو قرار دینا چاہیے، جسے ہمارے شاعروں نے یا تو وراثتاً، یا لاشعوری طور پر اپنائے رکھا تھا۔ بالخصوص عشقیہ اور صوفیانہ مضامین کے حوالے سے۔

کہنے کی ضرورت نہیں کہ تصوف کا تعلق روحانیت اور اس سے کہیں زیادہ ماورائیت سے ہے اور تب شاعری میں وقوع پذیر ہونے والا عشق بھی واقعی نہیں بالعموم افلاطونی ہوتا تھا۔ تاہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ غالب سے پہلے حقیقی عشق نے ہند کے دربارِ شاعری میں بار نہ پایا ہو۔ ہندوی اور فارسی زبان میں امیر خسروؔ اور حسن سنجریؔ کو اس کا بنیاد گزار سمجھنا چاہیے۔ اُدھر دکنی اردو میں بھوگ بلاس والے بادشاہ شاعر قلی قطب شاہ اور اوراق مصور کے سے شہر دہلی میں خوبصورت جنسی پیکروں کے خالق میر تقی میرؔ ارضی عشق میں سرشار ہو کر متعدد غزلیں کہہ چکے تھے۔ اور خود غالبؔ کے عہد میں مرزا داغؔ ان سب سے ایک قدم آگے بڑھ کر غزل کے حرم میں بازار کی محبوبہ کو اس کے آؤ بھاؤ کے ساتھ لے آئے اور اس کے توسط سے شاعری کی زبان کو بولی ٹھولی، چٹخارے، روزمرہ اور محاوروں سے

مزین اور مرکزی کرداروں کو بے تکلفی بلکہ قدرے بے باکی سے آشنا کر رہے تھے۔

لیکن شاعری کی رسومات کو جدت پسند نظروں سے آنکنے والے غالبؔ بھلا انھیں بھی اُن کے روایتی حوالوں کے ساتھ کیوں اپناتے۔ جبکہ وہ قطب شاہ، ولی دکنیؔ اور میرؔ کے انداز بیان کو اپنے خیالات کے اظہار کے لیے ناکافی محسوس کر رہے تھے۔ ان کی جدت کا تقاضہ تھا کہ وہ اپنا طرز بیان خود ہی ایجاد کریں جس میں ان کی فکری بصیرت، تخیل کی بلندی اور فن کی ماہیت کا صحیح ادراک ممکن ہو سکے۔ سو، ایسا کرنے کے لیے غالب نے زبان اور فکر کے اظہار کا رائج اور روایتی ڈھانچہ کافی حد تک تبدیل کر دیا۔

ادائے خاص سے غالبؔ ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یاران نکتہ داں کے لیے

اگر بہ نظر غور دیکھیں تو غالب کے بیشتر اشعار تصوف کے عرفان اور عشق کی روایتی چاشنی سے خالی نظر آتے ہیں۔ ہاں ان کے یہاں وحدت الوجود کی کارفرمائی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن ہمارے جو نقاد اِسے تصوف سے غالب کے لگاؤ کا نتیجہ سمجھنے پر اصرار کرتے ہیں، جی چاہے تو اُن ناقدوں کی معصومیت پر سبحان اللہ کہہ لیجیے۔ یوں؛ واقعہ یہ ہے کہ غالب نے اس معاملے میں بھی تھوڑی چالاکی سے کام لیا ہے۔ جاننے والے خوب جانتے ہیں کہ 'وحدت الوجود' مذہب کے دائرے میں رہ کر مذہب سے آزادی کا دوسرا نام ہے۔ اور غالب مذہب کے حوالے سے جتنی آزادروی چاہتے تھے وہ تمام و کمال وحدت الوجود کے نظریے میں ہی انھیں مل سکتی تھی۔ اور کیا عجب کہ غالب اگر بیسویں صدی میں ہوتے تو وہ بھی سارترؔ اور برٹرنڈ رسلؔ کی طرح لاادریت کی جانب مائل ہوتے۔ کہ غالب نے اپنے خطوط اور فارسی کی بیانیہ شاعری میں عشق اور تصوف سے لاتعلقی کا اظہار تو کیا ہی ہے۔ دیوان غالب کا پہلا شعر ہی راہِ تصوف سے الگ ہونے کا اعلان نامہ ہے، جس میں تصویر یعنی انسان، مصور یعنی خالق سے اپنے کاغذی پیرہن میں ڈھالے جانے یعنی محض چند روزہ زندگی دیے جانے پر احتجاج کر رہا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

اور اس کا اگلا مرحلہ یہ ہے کہ:

بندگی میں بھی وہ آزاد و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

یہی معاملہ ان کے تصورِ عشق کا ہے:

عشق نے غالب نکما کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

....

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

ان جیسے اشعار کو غالب کی اقلیمِ شاعری سے عشق اور تصوف کے مفقود ہونے کا ثبوت بھلے ہی نہ مانا جائے لیکن یہ تو تسلیم کرنا ہی ہوگا کہ ان دونوں اداروں کو غالب نے کافی حد تک مجروح کیا ہے اور کسی حد تک ان سے لاتعلقی کا اظہار بھی۔ عشق کے حوالے سے ان کی شاعری میں روایتی خود سپردگی کے جذبے کے بجائے ایک نوع کی خود پرستی کا احساس ملتا ہے جس کی وجہ سے ان کے یہاں کافی حد تک تحکم کا لہجہ، بسا اوقات زور زبردستی اور کبھی کبھار دھمکی کا انداز در آیا ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

ہم پکاریں اور کھلے یوں کون جائے
یار کا دروازہ پائیں گر کھلا

....

ہم سے کھل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

....

غنچہ نا شگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں، منھ سے مجھے بتا کہ یوں

....

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے

....

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو

....

ان پریزادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرت حق سے یہی حوریں اگر واں ہوگئیں

دوسری اہم بات یہ کہ غالب کے زمانے تک اردو کے تمام شاعر غیر ملکی مثلاً ایرانی، خراسانی اور بعض عربی شاعروں کا تتبع کر رہے تھے جیسے جامیؔ، حافظؔ، سعدیؔ اور اعشیٰؔ وغیرہ کا۔ جب کہ غالب جن شاعروں سے متاثر ہونے یا ان کی فنی عظمت کا اعتراف کرتے ہیں ان میں اردو کے ولیؔ اور میرؔ وغیرہ کے علاوہ جتنے فارسی شعرا کا انھوں نے ذکر کیا ہے ان میں سب کے سب ہندوستانی ہیں۔ مثلاً بیدلؔ، ظہوریؔ، نظیریؔ، حزیںؔ، عرفیؔ اور طالبؔ، آملیؔ وغیرہ۔ اور مزے کی بات یہ ہے کہ غالباً ہندوستان کے قدیم شاعروں کے حوالے بھی ان کے معاصرین میں سب سے زیادہ غالب کے کلام میں ہی ملتے ہیں۔

اب غور کرنے کی بات یہ ہے کہ غالب نے ہندوستان میں بے حد مقبول رہے ایرانی شاعروں مثلاً جامیؔ، حافظؔ اور سعدیؔ یا اردو کی روایتی شاعری کے بجائے فارسی زبان کے ہندوستانی شاعروں کی راہ کیوں پسند کی؟ اور اردو کی روایتی شاعری کی تقلید کے بجائے انھوں نے اپنی ڈگر الگ کیوں بنائی۔

وجہ ڈھونڈنے کے لیے مطالعے کا دائرہ ذرا اور وسیع کریں تو یہ انکشاف ہوگا کہ ایرانی شاعروں کا اسلوب اکہرا تھا، ان کی فکر میں تہہ داری نہ تھی، لہجہ پیچیدگی سے عاری تھا اور اظہار کا طور بالعموم براہ راست تھا۔ جس کی تفہیم کے لیے ذہنی ثروت مندی اور اس سے محظوظ ہونے کے واسطے گہری بصیرت کی مطلق ضرورت نہ تھی۔ اور اگر یہ شاعری ایسی ہی غیر مبہم، سریع الفہم، اکہری اور آسان تھی تو اس کی وجہ بھی تھی۔ وہ یہ کہ ایران و خراسان میں ہندوستان کی مانند متعدد مذاہب اور مختلف کلچر کے لوگوں کی بود و باش نہ تھی۔ الگ الگ معاشرے اور طرح طرح کے سماجی نظام قائم نہ تھے، طواف الملوکی، سیاسی تصادم اور ان سے پیدا ہونے والا ذہنی و فکری انتشار بھی نہ تھا۔ اور جب

یہ سب نہ تھا تو ایک غیر پیچیدہ سماج، یکساں ماحول اور مامون ملک میں حسن وعشق اور تصوف سے آراستہ ایسی ہی بے ضرر، آسان اور عام فہم شاعری تخلیق ہوسکتی تھی، جیسی وہ کررہے تھے۔اور چونکہ اسی عام فہم طرز، یا تقلید میں ہمارے ہندوستان میں بھی اردو شاعری کی جارہی تھی، سوظاہر ہے اس روایتی یا تقلیدی شاعری کے فنی حسن سے تو انکار ممکن نہیں ہے، لیکن اس کی فنکارانہ دبازت، فکری گہرائی اور معنوی تہہ داری کا اعتراف ذرا مشکل ہے۔ بے حد بلیغ، تہہ دار اور علامتی شاعری کا آغاز تو دراصل غالبؔ کی شاعری سے ہوتا ہے جسے انھوں نے ہندوستانی کلچر کے مطابق اور اپنی شناخت کے طور پر اختراع کیا۔

کہنے کی ضرورت نہیں کہ غالبؔ دور اندیش، ذہین اور جدت پسند شخص تھے اور اپنے معاصرین کے مقابلے میں حالات کا تجزیہ انتہائی باریک بینی سے کرنا جانتے تھے۔ یہ بھی کہ شاہراہ عام پر چلنا ان کا مسلک نہ تھا اور وقت کی نزاکت سمجھ لینا اور مستقبل سے آگاہی ان کی فطرت تھی۔ چنانچہ انھوں نے اپنی شاعری کے لیے ہندوستان کی اردو اور ایران کی فارسی شاعری کے رنگ و روش کی تقلید کی بجائے ایک ایسا اسلوب ایجاد کیا جس میں مشترکہ تہذیب کی عکاسی کی خوبی ہو اور پیچیدہ سماج اور متنوع کلچر کی ترجمانی کی بھرپور صلاحیتیں بھی ہوں۔اسی طرح انھوں نے لفظیات اور لہجہ بھی وہ خلق کیا جس کی ایک دو نہیں، متعدد تعبیریں ممکن ہوسکیں۔اس کے لیے کچھ جدتیں انھوں نے خود ایجاد کیں، کچھ موجود سے مستعار لیا۔ مثلاً سبک ہندی سے اس کا ابہام اور وہ استعاراتی نظام لیا جو تیموری سلطنت کے ابتدائی زمانے میں ہی وجود پا چکا تھا اور جس کے استعاروں میں محض عورت و مرد کو ہی معشوق بنانے کی گنجائش نہ تھی بلکہ ساقی، سرپرست، اکثر و بیشتر پیر و مرشد، بسا اوقات بادشاہِ وقت یہاں تک کہ خدا کو بھی معشوق بنا کر بالواسطہ احتجاج کیا جا سکتا تھا اور ان پر طنز بھی۔مشہور ہے کہ اکبر کے دینی رجحانات اور اس کے درباری شاعروں کی ملحدانہ روش سے ناراض ہوکر نظیریؔ نے معشوق کے پردے میں اکبر پر یوں چوٹ کی تھی:

حسنت تلافی غم ایّام می کند
گر عہد تو شکایت گردوں نکردہ کس

اور اس جیسے ہی غالب کے یہ انتہائی بلیغ اشعار:

سفینہ جب کہ کنارے پہ آلگا غالبؔ
خدا سے کیا ستم جور نا خدا کہیے
....
پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا
....
یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

تیسرے شعر کے دوسرے مصرعے میں آنے والا 'تم' آپ کا دوست، محبوب، استاذ، سرپرست، ملکی سربراہ، مذہبی راہنما یا کوئی اور بھی ہوسکتا ہے۔ اور واضح ہو کہ کثرت تعبیر کا یہ شاعرانہ گُر صرف معشوق کے باب میں ہی نہیں کسی بھی مضمون کے بیان میں یکساں کارگر ہوتا ہے۔ سو، اس نوع کا ایک ہی شعر شیخ و برہمن کو بھی خوش فہمی میں مبتلا کر سکتا ہے، مرشد و مربی کو بھی اور عاشق و معشوق کو بھی۔ ایک ہی شعر سے کفر و اسلام کی تعبیریں بھی کی جا سکتی ہیں، دین والحاد کی تفسیریں بھی اور ایک ہی شعر کے ذریعے بیک وقت تشکیک و تعقل کا اظہار بھی ممکن ہے اور اثبات بھی ممکن ہے۔ غالبؔ کا یہ شعر دیکھیے:

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

اس شعر کی تشریح وحدت الوجود کے حوالے سے کئی ناقدوں نے کی ہے۔ لیکن کیا اس سے یہ معنی برآمد نہیں ہوتا کہ ایک خدا کو ماننے کا مطلب ہے خدا کی نظروں میں تمام انسانوں کی برابری۔ نہ الگ الگ مذہب، نہ الگ الگ مسلک، نہ الگ الگ دیوی دیوتا، نہ پیر پیغمبر، نہ جاتی، نہ دھرم، نہ جنسی تفریق۔ بس ایک وسیع بھائی چارہ۔ یعنی مکمل انسانی مساوات۔ ان اشعار کو بھی دیکھتے چلیے:

وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو
....

دیر و حرم آئینۂ تکرار تمنا
واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں
....
نہیں کچھ سبحہ وزنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

جن صفات نے غالبؔ کو اپنے عہد میں مستقبل کا شاعر اور بعد کے عہد میں انھیں جدید ذہن کا مالک بنانے میں اہم رول ادا کیے، ان میں اقدار سے ان کی وابستگی، زندگی کی جانب ان کے صحت مند رویے، دوراندیشی، وسیع تر نگاہ اور عقلی ادراک قابل ذکر ہیں۔ غالب کسی بھی نظریے یا طرز فکر کی مکمل حاکمیت سے انکار کرتے ہیں اور روایتی انجماد اور فکری ٹھہراؤ کے مقابلے میں عقل کی اہمیت اور حرکت وتبدیلی کی لازمیت کو بہر طور تسلیم کرتے ہیں۔ اب ذرا ان کے یہاں حرکت اور تبدیلی کی رفتار تو دیکھیے کہ کس قدر تیز ہے:

رفتار عمر قطع رہ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو، برق آفتاب ہے
....
رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں

کہنے کی ضرورت نہیں کہ غالبؔ قدامت پسندی کے سخت مخالف تھے اور مستقبل کے امکانات کے زبردست حامی۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے 1857 کی جنگ آزادی میں علماء اور انقلابیوں کی حمایت کرنے کے بجائے سماجی اصلاح بلکہ صنعتی تبدیلی کا خیر مقدم کیا۔ بلاشبہ انھیں مغلیہ سلطنت کے ختم ہونے کا افسوس تھا لیکن وہ انگریزوں کی اعلیٰ صلاحیتوں کے مداح بھی تھے۔ کہنے کی اجازت دیجیے کہ غالبؔ کو سرسیدؔ اور ان کے رفقاء سے کہیں زیادہ اس بات کا اندازہ تھا کہ ہندوستانیوں کو قابل فخر اور ایک پُر وقار زندگی جینے کے لیے نئی طرز کو اپنانا اور مغربی علوم کو اپنے نصاب میں شامل کرنا ہوگا۔ ان خیالات کا اظہار انھوں نے اپنی نثری تحریروں اور فارسی کی بیانیہ شاعری میں کئی جگہوں پر کیا ہے۔ اور یہ تو مستند روایت ہے کہ جب سرسید احمد خاں نے غالبؔ سے

آئینِ اکبری پر تقریظ لکھوانی چاہی تو انھوں نے سرسید سے مشورتاً کہا کہ بھئی اب پرانی عمارتوں اور پرانے لوگوں کا ذکر لا حاصل ہے۔ صاحبانِ انگلستان کو دیکھو جو اپنی ہنرمندی میں اگلوں سے آگے بڑھ گئے ہیں، بھاپ سے لوہے کے جہاز سمندر میں تیرا رہے ہیں اور بغیر چراغ کے شہر روشن کرتے ہیں۔ اس آئین کے سامنے سارے آئین فرسودہ ہو چکے ہیں۔ ظاہر ہے تب سرسید کو یہ بات کچھ اچھی نہ لگی تھی، لیکن غالبؔ کا ایقان تھا کہ پرانے خیالات سے نئی دنیا تعمیر نہیں کی جا سکتی۔ اور یہ کہ ایک نئے معاشرے کی تشکیل کے لیے ہر صاحبِ فہم کو حضرت ابراہیم کی طرح اجداد کے تراشیدہ بتوں کو مسمار کر کے نئے تمدن کی بنیاد رکھنے کی جد و جہد کرنی ہی ہوگی۔ قدامت پرستی سے بیزاری اور جدت پسندی کے شواہد ان کے کلام جگہ جگہ موجود ہیں:

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیِ رسم و رہِ عام بہت ہے
....
لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے
....
گھر میں تھا کیا، کہ تیرا غم اسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے

یہ کب ممکن تھا کہ قدیم طرزِ فکر کی سخت مخالفت کرنے والے غالبؔ روایتی طرزِ بیان سے انحراف اور بہتر کی تلاش نہ کرتے۔ سو، اس حوالے سے انھوں نے شاعری میں مزید دو اور جدتیں پیدا کیں۔ ایک یہ کہ مفہوم کو تنوع اور فکر کو وسعت بخشنے کے لیے بیان میں استفہامیہ اور استعجابیہ انداز داخل کیا، اور دوسرا یہ کہ مصرعے اور شعر کی ساخت کے لیے ایسے حرف وصوت اور الفاظ کا انتخاب کیا جبکہ قرأت کے الگ الگ انداز یا لہجے کی تبدیلی سے اشعار میں کثرتِ معنی کے امکان کا ایک نیا در کھل گیا۔ ظاہر ہے غالبؔ کی اس بازیگری کا اولین انکشاف ان کے لائق شاگرد خواجہ الطاف حسین حالیؔ نے کیا تھا، آگے کی دریافت شمس الرحمان فاروقی، پروفیسر قاضی افضال حسین اور پروفیسر ابوالکلام قاسمی جیسے جدید ذہن کے سنجیدہ ناقدین کر رہے ہیں۔

اٹھارویں صدی کے اختتام سے ہی مغرب میں یہ رائے ہموار ہونے لگی تھی کہ سائنس اور فلسفے کا کام سوالات قائم کرنا ہے، چاہے اس سے مذہبی عقائد ہی کیوں نہ مجروح ہوتے ہوں۔ بعد میں وہاں ادب کی دنیا میں بھی اس طرح کے سوالات اٹھنے لگے، لیکن شعر وادب میں بہر طور یہ خیال رکھا گیا کہ اس سے مذہبی تصور پر کوئی آنچ نہ آنے پائے۔ مثلاً شمس الرحمان فاروقی اپنے مضمون ''انداز گفتگو کیا ہے'' میں ہاپکنز کے تعلق سے لکھتے ہیں:

> ''ایک سانیٹ میں وہ کہتا ہے کہ خدایا میرا پوچھنا شاید غلط ہو، لیکن میری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ تیری دنیا میں غلط ہی لوگ کیوں پھلتے پھولتے ہیں۔ لیکن وہ اس سوال کو اپنے عقیدے کی کمزوری سے تعبیر کرتا ہوا نظر آتا ہے اور سانیٹ کو اس دعا پر ختم کرتا ہے کہ اس کی روحانی جڑیں جو خشک ہوگئی ہیں ان پر فضل باری کی بارش ہو۔''

شعر وادب کی دنیا سے مذہب کے احترام یا مذہبی لوگوں سے خوف کا یہ تصور کہیں بیسویں صدی میں جا کر ختم ہوتا ہے۔ خود غالبؔ کے زمانے کا مزاج ازمنۂ وسطیٰ کا تھا جس میں حقیقت کے انکشاف کے لیے استفہام کے بجائے کشف یا الہام پر اعتماد کیا جاتا تھا۔ لیکن جدت پسند اور نئی دنیا کے متلاشی غالبؔ نے حقیقت کی دریافت کے لیے کشف والہام کو نہیں، شک کے اظہار اور سوالات کو وسیلے کے طور پر اپنایا۔ اور اس طریقۂ کار کو اپنی شاعری کے ایک بڑے حصے کی بنیادی اساس بنا کر اس وقت تک کی روایت کے برخلاف ایسے اشعار کہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

....

نہ کچھ تھا تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

....

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرش شش جہت انتظار ہے

....

پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا
افسون انتظار تمنا کہیں جسے

....

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

جی چاہے تو ایک بار پھر اِن اشعار کے ساتھ غالبؔ کا مطلعِ سر دیوان بھی پڑھ لیجیے۔
اب ذرا غالبؔ کے اُس طریقۂ کار پر مبنی چند اشعار کو دیکھ لیں جنھیں پڑھتے ہوئے لہجے کی تبدیلی سے شعر کے صرف معنی ہی نہیں بدل جاتے ہیں، بلکہ لہجے کی تبدیلی اور اس کے اتار چڑھاؤ کے بغیر نہ تو ان اشعار کی مکمل تفہیم ممکن ہے، نہ ان سے پوری طرح لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ اور حیرت نہ ہونی چاہیے کہ قرأت کے الگ الگ طریقوں سے اس نوع کے اشعار میں کہیں بلند آہنگی اور شکوہ پیدا ہوتا، کہیں دھیما پن۔ کہیں اداسی کی فضا اور سرگوشی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور کہیں چیلنج کا انداز آجاتا ہے۔ اس کے لیے غالبؔ نے لہجے کے نشیب و فراز سے مفہوم میں ایک سے زیادہ جہت کی گنجائش پیدا کی ہے اور الفاظ کے مخصوص در و بست کے ذریعے کثرتِ معنی کا در کھولا ہے۔ اس عمل میں زبان کی نحوی ساخت سے کافی حد تک انحراف کر کے صوت و حرف اور الفاظ کی ترتیب کا انھوں نے اپنا ایک انفرادی نظام قائم کیا ہے۔ اس حوالے سے غالب کا بڑا مشہور شعر ہے:

کون ہوتا ہے حریفِ مۓ مردافگن عشق
ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

حالی اس کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

پہلا ''مصرعہ یہی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں اور وہ اس مصرعے کو مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں کہتا ہے ''کون ہوتا ہے حریفِ مۓ مردافگن عشق؟'' یعنی کوئی ہے جو مۓ مردافگن عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے۔ ''کون ہوتا ہے حریفِ مۓ مردافگن عشق!''، یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجے اور طرز ادا کو بہت دخل ہے، کسی

کو بلانے کا لہجہ اور ہے، اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا انداز اور ہے۔"

ان لہجوں کے علاوہ ایک اور لہجہ ہے جس کا ذکر حالی نے نہیں کیا اور وہ ہے چیلنج کا۔ یعنی ہے کوئی جو مئے مردافگن عشق کا حریف ہو سکے۔ غالب کے کلام میں اس نوع کے اشعار کی خاصی تعداد ہے۔ مثلاً یہ شعر:

سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو

اسے نرم لہجے میں پڑھیے تو معنی ہوں گے کہ مجھے تمھارے سر کی قسم ہے میں تمھارے سر کو کبھی نہیں اڑاؤں گا۔ اور جو سخت لہجے میں پڑھیے تو معنی ہوں گے تمھارے سر کی قسم میں بالضرور تمھارا سر اڑاؤں گا۔ اس نوع کے چند اشعار اور دیکھتے چلیے:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

....

کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز

....

یا رب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوح جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں

....

ترے سرو قامت سے اک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

غالبؔ نے روایتی شاعری میں جو ایک اور اہم اور انقلابی تبدیلی کی وہ ہے غزل کے عاشق، معشوق اور اس کے راوی کی از سر نو تخلیق۔ غالبؔ کی شاعری کا عاشق نہ تو روایتی غزلوں کے عاشق کی مانند عاشق صادق ہے، نہ معشوق کا فرمانبردار، اور نہ ہی ہر جائی محبوب کا بیوقوفی کی حد تک وفادار۔ وہ محبوب کی گلیوں میں پڑا رہنے والا بیچارہ بھی نہیں ہے، نہ معشوق کی عنایتوں کا مسکین سا خواستگار ہے، نہ اس کے لطف و کرم کا قابل رحم طلبگار۔ نہ محبوب کے عشق میں غالبؔ کے عاشق کا

رنگ زرد پڑا ہے، نہ عشق کے روگ سے بیمار و لاغر ہے۔ وہ محبوب کی جدائی میں نہ تو خون کے آنسو روتا ہے، نہ ہجر کی راتوں میں آہیں بھرتا ہے۔ اور نہ عشق میں دین و دنیا سے غافل دیوانہ ہے۔ بلکہ غالبؔ کا عاشق تو دراصل انتہائی ذہین، معاملہ فہم، ، ہوشیار، عالی دماغ، انا پسند اور خود دار انسان ہے۔ وہ محبوب کے رقیب سے بڑھتے ہوئے تعلقات سے بھی بدحواس نہیں ہوتا، پُرسکون رہتا ہے۔ وہ محبوب کی خوشامدیں نہیں کرتا اُس پر رعب جماتا ہے۔ وہ معشوق کے آگے گڑگڑاتا نہیں، اسے دھمکاتا ہے، چڑاتا ہے، ستاتا ہے، ایک آدھ مرتبہ زبردستی پر اتر آتا ہے اور کبھی کبھی تو اسے اپنے ہی معشوق کے خلاف ورغلاتا بھی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

چند اور اشعار ملاحظہ فرمایئے جن سے اس نئے عاشق کی شخصیت کے مختلف پہلو اور اس کے تیور سامنے آتے ہیں:

ہم سے کھل جاؤ بوقت مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذر مستی ایک دن

....

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں، منھ سے مجھے بتا کہ یوں

....

اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں
شوق فضول و جرأت رندانہ چاہیے

....

بھرم کھل جائے ظالم تیرے قامت کی درازی کا
اگر اس طرۂ پر پیچ و خم کا پیچ و خم نکلے

....

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو

....

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیوں پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو
....
ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے
....
عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو آج اس کے حریفانہ کھینچی
....
ان پری زادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرت حق سے یہی حوریں اگر واں ہوگئیں
....
دھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

عاشق کی طرح غالبؔ کا محبوب بھی محض ظالم و جابر اور بے مہر نہیں، بلکہ عقلمند، ذی فہم اور زمانہ شناس ہے۔ مغرور تو ہے لیکن مصلحت اندیش بھی ہے۔ وہ ہرجائی سہی لیکن نئے عاشق کو اپنی محبت کا یقین بھی دلانا جانتا ہے۔ جبھی تو نئے عاشق کے سامنے لیلیٰ اپنے مجنوں کو برا کہتی ہے۔ روایتی شاعری کے محبوب کے برعکس صاف پتہ چلتا ہے کہ غالبؔ کی شاعری کا معشوق محض نام کا معشوق نہیں، مکمل جسم اور جنس کا معشوق ہے۔ یہ درست ہے کہ انھوں نے معشوق کے لیے حسب روایت مذکر کا صیغہ استعمال کیا ہے مگر اس کے لیے وہ جن صفات کا استعمال کرتے ہیں وہ خالصتاً نسوانی ہیں۔ اسی طرح ان کا محبوب ہیولا نہیں؛ گوشت پوست کا زندہ انسان ہے۔ جس کی چلت پھرت، ناز و انداز، طور طریق اور گفتگو سے اس کی جیتی جاگتی شخصیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اور یہ بھی کہ وہ شوخ اور چنچل تو ہے مگر عاشق کے مقابلے میں کہیں زیادہ سنجیدہ اور مہذب ہے۔

میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

دراصل غزل کی شاعری کا متکلم ہی غزل کا راوی ہوتا ہے جو بالعموم بطور عاشق یا شاعر نظر آتا ہے، لیکن کہیں کہیں یہ متکلم یا راوی باغی، انقلابی اور صوفی کے بھیس میں بھی دکھائی پڑ جاتا ہے۔اور عام طور سے غزل کا یہ راوی شاعر خود نہیں ہوتا بلکہ فکشن کے راوی کی طرح یہ بھی شاعر کی ذات سے الگ تخلیق کیا ہوا شخص ہوتا ہے جو کافی حد تک اپنے عہد، ماحول اور شاعر کی فکر و شخصیت کی ترجمانی کے فرائض انجام دیتا ہے۔لیکن غالب کی شاعری کے راوی کا امتیاز اور اس کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ انیسویں صدی میں تو اپنے عہد اور ماحول سے اوپر اٹھ کر صرف شاعر کا ترجمان بلکہ خود غالب نظر آتا ہے۔لیکن بیسویں صدی کے آغاز سے اب تک غالب کی شاعری کا بیشتر قاری غالب کے راوی میں یا تو اپنی شخصیت کی جھلک اور فکر کے انداز دیکھتا ہے، یا پھر اسے وہ اپنے ہی عہد و ماحول کا پروردہ، تجربہ کار اور دور اندیش بیان کنندہ معلوم ہوتا ہے، پرانے وقتوں کا نہیں۔اور یہی خوبی ہر زمانے میں غالب کی شاعری کی شہرت و مقبولیت اور پسندیدگی کا باعث بھی ہوتی رہی ہے۔غالب کی شاعری کے راوی کی ایک انفرادیت یہ بھی ہے کہ ہمارے روایتی شاعر جن برگزیدہ شخصیات کو تقدیس و احترام کے جس اونچے آسن پر بٹھا کر ان سے محض عقیدت کا اظہار کرتے تھے، غالب کا راوی اُن سب کو انسانی سطح پر لا کر بے تکلف دوستوں کا سا برتاؤ کرتا ہے، حریف کی طرح پیش آتا ہے، ان کی کمیاں ڈھونڈ کر انھیں طنز کا نشانہ بناتا ہے اور بسا اوقات ان کا تمسخر بھی اڑاتا ہے۔شاید اس لیے کہ وہ خود اعتمادی کی دولت سے مالا مال ہے اور نفسیاتی طور پر کسی سے مرعوب نہیں۔یہ وہ سرحدِ ادراک ہے جہاں روایتی شاعری کے راوی یا تو پہنچ نہیں پائے، یا پہنچے تو شوخی کی منزل پر آ کر ٹھہر گئے۔اپنے اندر گستاخی اور گناہ عظیم کا حوصلہ تو کیا پیدا کرتے۔یہ غالب کے راوی کی ہی جرأت ہے جس کا معشوق مجازی تو کیا، معشوق حقیقی کے ساتھ بھی تقریباً یہی معاملہ ہے۔ان حوالوں سے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

....

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

....

اک چیز ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے

....

کیا کیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہ نما کرے کوئی

....

وہ رند ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

....

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد
سرگشتۂ خمار رسوم و قیود تھا

....

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

....

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہل نظر گئی

....

اب منتظرِ شور قیامت نہیں غالبؔ
دینا کے ہر اک ذرے میں سو حشر بپا ہے

غالب شاعری کو آتش کی طرح مرصع سازی یا انیسؔ کی مانند اک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کا ہنر نہیں، بلکہ اسے روحانی چیز سمجھتے تھے جس میں تقدس کا عنصر شامل تھا اور جس کا سرچشمہ وجدان اور ماورائے تعقل سے پھوٹتا ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

....

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے
....
پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی
روح القدس اگرچہ مرا ہمزباں نہیں

اور حسن کی نفسیات سے جتنا واقف غالب تھے اردو کا شاید ہی کوئی اور شاعر ہو۔ وہ محبوب کے حسن میں سادگی، پُرکاری، بھولپن، بلا کی ہوشیاری، چالاکی، مفاہمت اور جلال و جمال کے مظہر کے متعدد رنگوں کو جس طور دیکھتے، برتتے اور بیان کرتے ہیں وہ قابل داد ہے:

سادگی و پرکاری بے خودی و ہشیاری
حسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا
....
ہے خیال حسن میں حسن عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا
....
فروغ حسن سے ہوتی ہے حل مشکل عاشق
نہ نکلے شمع کے پا سے نکالے گر نہ خار آتش
....
حسن بے پروا خریدار متاع جلوہ ہے
آئینہ زانو سے فکر اختراع جلوہ ہے

اور آخری بات یہ کہ غالب نے اپنے فکر و خیال اور وژن میں اس قدر وسعت پیدا کی ہے کہ ان کے نزدیک یہ پوری کائنات ایک چھوٹے سے گھروندے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اپنی شاعری میں وہ دنیا، دنیا والوں اور دنیا کے حادثات و واقعات کا دنیا میں رہ کر نہیں، دنیا سے اوپر اٹھ کر مشاہدہ کرتے ہیں۔ اور نتیجے کے طور پر دنیا انھیں ہیچ سی بساط اور معمولات دنیا بچوں کے سے تماشے دکھائی دیتے ہیں۔ جبھی تو وہ اس طرح کی باتیں کرتے ہیں:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے
اک چیز ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے

ان تمام دلائل کی روشنی میں یہ طے کرنا آسان ہو جاتا ہے کہ غالبؔ کے اندر تخلیقی صلاحیتوں کا وفور تھا۔انھوں نے اپنے طرز کلام اور اظہار فکر کے حوالے سے صرف انفرادیت کا ہی نہیں غیر معمولی ذہنی پختگی کا بھی ثبوت دیا ہے۔ان کی عطا یہ ہے کہ انھوں نے روایت شکنی، جدت نگاری اور تعقل پسندی کو شعروادب کی شریعت میں رائج کیا اور سائنسی مزاج کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔انھوں نے ممکنات کی نہیں ناممکنات کی شاعری کی ہے۔ان کے یہاں وقت کا نہیں تبدیلی وقت کا بیان ملتا ہے۔اور یہ کہ ان کا بیانیہ روایت وانجماد کا سرد بزم نامہ نہیں حرکت وحیات کا رزمیہ ہے۔اور کہنے کی اجازت دیجیے کہ یہی وہ ساری چیزیں ہیں جو نئے ذہن کے لوگوں کو راس آتی ہیں،انھیں اپیل کرتی ہیں۔سو، جب تک تجسس آمیز طبیعت، ذہنی ثروت مندی اور جدت پسند فکر باقی رہے گی لوگ غالبؔ اور ان کی شاعری کو پسند کرتے رہیں گے،انھیں خود سے قریب محسوس کرتے رہیں گے۔

ڈاکٹر ابوبکر عباد شعبۂ اُردو دہلی یونیورسٹی دہلی سے وابستہ ہیں۔

معزہ قاضی

اُردو داستانوں کی تہذیبی معنویت

ادب زندگی کا عکاس ہوتا ہے۔ زندگی کے نشیب وفراز کی آگاہی ادب ہی سے ظاہر ہوتی ہے۔ یہی ادب اپنے عہد کی تہذیب کی بھی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ معاشرے کی خامیوں اور خوبیوں، گذشتہ عہد کے حالات، رسم و رواج وغیرہ کی تصویر کشی کرتے ہوئے ادب اس عہد میں لے جاتا ہے۔ ادب میں سب سے پہلے نظم کہی گئی اور نثر بعد میں۔ لہذا صنف مثنوی نے ادب میں اولیت حاصل کی۔

مثنوی کے ذریعے اردو ادب میں منظوم داستانوں کا آغاز ہوا۔ قطب مشتری، پھولبن، گلب عشق، سیف الملوک و بدیع الجمالچند قدیم دکنی اردو مثنویاں ہیں۔ ان کے بعد کی مثنویوں میں مثنوی خواب وخیال، سحرالبیان، گلزارنسیم وغیرہ کئی مثنویاں ہیں جن سے شعری پیکر میں داستانیں محفوظ کی گئیں۔ ان منظوم داستانوں (مثنویوں) کے بعد اردو میں نثری داستانوں کا آغاز ہوا۔ داستانوں میں قصہ مختلف مرحلوں سے گزرتا ہوا اختتام تک پہنچتا ہے۔ انسان اور مافوق الفطرت عناصر کے مابین نیکی اور بدی کی جنگ میں نیکی کی جیت کا بیان ہوتا ہے۔

بعد میں اردو میں نثری داستان کا آغاز ہوا۔ داستان دراصل افسانوی صنف ہے جس میں داستان گو اپنی قوت متخیلہ کی مدد سے کہانی کو ایک عشقیہ فرضی قصے اور واقعات کی مدد سے شروع کرتا ہے اور اس میں مختلف واقعات کو کڑیوں میں فنکارانہ انداز سے پیش کرتا ہے۔ لہذا مثنوی کی طرح داستان میں بھی حقیقی و غیر حقیقی، فطری و غیر فطری کردار کے ذریعے گذشتہ عہد کی معاشرت اور تہذیب وتمدن کی تصویریں نظر آتی ہیں اور اس طرح کئی داستانوں نے اردو ادب کو اپنے وجود سے مالا مال کر دیا۔ اردو ادب کی چند مقبول داستانیں سب رس امیر حمزہ، نوطرز مرصع، باغ و بہار،

فسانۂ عجائب اور مذہب عشق ہمارے کلاسیکی ادب کا حصہ بن گئیں۔

داستانیں مشرقی ادب کا ایک بے مثال نمونہ ہیں۔اس کی مثال دوسری عالمی زبانوں میں نہیں ملتی ۔ داستان اور داستان گوئی کے سفر کا آغاز ایران سے شروع ہوا۔دکنی داستانوں میں سب سے قدیم ترین داستان ملا وجہی کی سب رس ہے جو 36-1635ء میں تصنیف ہوئی جو دراصل تمثیل کے انداز میں لکھی گئی۔ملا وجہی عبداللہ قطب شاہ کے دربار سے وابسطہ تھے دکن کے بادشاہ شراب نوشی کے عادی تھے جس کا ذکر ملا وجہی نے سب رس میں کیا ہے کہ بادشاہ شراب، موسیقی اور شعبدہ بازی کے دلدادہ تھے۔شاہی دربار میں موسیقی کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں،شراب کے دور چلتے تھے۔سازوں میں انھوں نے کماچ،طنبور،فانوس،عود،دف، دائرہ،چنگ ورباب کا ذکر کیا ہے۔محفل میں حاضر قصہ خواں،شہ نامہ خواں،لطیفہ گووغیرہ کا ذکر بھی کیا ہے اور چٹکلے اور لطیفوں کے کہے جانے کا بھی۔

ان کے علاوہ اس عہد میں خواتین کے زیورات و آرائش کا ذکر بھی ہے اور ان کے خاص خاص زیوروں کا بھی جیسے نتھ،چوڑیاں (بنگڑیاں) گھنگھرو (پازیب، چھاگل،توڑے وغیرہ) کنٹھ مالا (گلو بند) وغیرہ کا بھی ذکر پایا جاتا ہے۔عوام وخواص میں پان کھانے کا رواج تھا۔پان کا بیڑا کھایا جاتا تھا۔شادی میں منڈھے گڑے جاتے اور شامیانے لگتے تھے۔جگہ جگہ آرائش کی جاتی تھی۔رقص وسرود کی محفلیں سجتی تھیں۔اس وقت بھی لوگ طوائفوں کے رقص دیکھنے آتے تھے۔ 1ؔ

اس کے بعد اٹھارویں صدی کے آغاز میں داستانِ امیر حمزہ لکھی گئی۔یہ داستان آٹھ دفتروں یا حصوں پر مشتمل ہے۔بقول ڈاکٹر شارب ردولوی :

> ’’برٹش میوزیم میں داستانِ امیر حمزہ کے چھے نسخے ہیں جن میں قدیم ترین نسخہ 1701ء کا ہے جس کے مصنف کا نام ناصر الدین محمد لکھا ہے۔‘‘ 2ؔ

داستانیں فقط جنوں اور مشتمل خیالی قصوں کو ہی پیش نہیں کرتی ہیں بلکہ اپنے عہد کی تہذیبی وسماجی زندگی کی عکاسی بھی کرتی ہیں۔سترھویں صدی کے جس دور میں داستان امیر حمزہ لکھی گئی اس وقت مغلیہ عہد زوال پذیر تھا۔چاروں طرف انتشار اور افراتفری کا ماحول تھا۔زندگی کا

مقصد ختم اور ذریعۂ معاش تنگ ہونے کے بعد حالات سماج میں برائیوں کو جنم دیتے ہیں اور خیال آرائی کو زیادہ موقع فراہم ہوتا ہے۔ داستان گو معاشرے کی انہی برائیوں، اچھائیوں، اپنی تہذیب وتمدن اور انسان اور مافوق الفطرت میں جنگ کو اپنی خیال آرائی کی مدد سے پیش کرتا ہے۔ ڈاکٹر شارب ردولوی نے داستان امیر حمزہ کے بارے میں لکھا ہے کہ :

> یہ داستان جہاں ایک طرف اپنے عہد کی سماجی وتہذیبی قدروں کے مطالعے کا موقع فراہم کرتی ہے تو دوسری طرف خود اس عہد کی تہذیبی تاریخ بن جاتی ہے ۔اس داستان کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ اس میں وہ عہد آج بھی چلتا پھرتا اور سانس لیتا دکھائی دیتا ہے اور تھوڑی دیر کے لیے ہم اس کا حصہ بن جاتے ہیں۔ کسی بھی ادبی تخلیق میں اس عہد کی جھلکیاں ضرور ہیں لیکن داستان امیر حمزہ تو اس عہد کی زندہ تصویر ہے۔ 3

رامپور کے داستان گویوں میں میر احمد علی ، حکیم سید اصغر علی خاں لکھنوی ، منشی انبا پرشا سرسا لکھنوی ، منیر شکوہ آبادی وغیرہ مشہور داستان گو گزرے ہیں ۔انھیں وہاں کے امرا اور ریاست رامپور کے والیان کی سرپرستی حاصل تھی ۔ رامپور کے داستان گویوں میں زیادہ تر وہ تھے جنھوں نے لکھنؤ سے ہجرت کی تھی۔

ان تمام داستان گویوں نے داستان امیر حمزہ لکھنے میں تعاون کیا۔ بقول ڈاکٹر شارب ردولوی :

> اس سے ایک بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ داستان گوئی اس زمانے میں ایک ذریعۂ معاش بن گئی تھی۔ 4

داستان امیر حمزہ میں رومان، جنگ وجدل، لڑائیاں، طلسماتی اور جادوئی کہانیاں موجود ہیں ۔ 1887ء میں لکھنؤ میں سید تصدق حسین نے اس داستان پر نظر ثانی کی اور ان کے بعد عبدالباری آسی نے۔ عبدالباری آسی نے اسے آسان زبان میں تحریر کیا۔5

بقول شارب ردولوی داستان امیر حمزہ کے مصنفین کا مشاہدہ اس قدر تیز تھا کہ معمولی چیز بھی نظر انداز نہیں ہو پائی۔ گویا :

> ’’یہ داستان نہیں تہذیبی تاریخ کے دفتر ہیں۔6

اس عہد کی چھوٹی سی جھلک اس طرح سامنے آتی ہے:

بازار میں سڑک پر خونچے والے پھرتے ہیں، دال موٹھ، حلوا سوہن اور کچالو اور دہی بڑے اور گول گپے مصالحہ دار بیچتے تھے۔ قلمیں بالوں کی کنپٹی پاس نکلتی تھیں۔7

داستان کا دائرہ آہستہ آہستہ وسیع ہوتا گیا اور راجاؤں اور نوابوں کے دربار میں بھی داستان گو اپنے فن کا مظاہرہ کرنے لگے۔ کہا جاتا ہے گجرات میں کھمبات کے ایک راجا کے یہاں ایک شخص کی طبیعت ناساز تھی اور وہ شدید بخار میں مبتلا تھا۔ نواب نے اس راجا کے دربار میں دو خواتین داستان گویوں کو بھیجا۔ وہ دونوں خواتین راجا کے یہاں جا کر اس کے سرہانے دائیں بائیں کھڑی ہوئیں اور داستان سنانی شروع کی۔ تکلیف میں مبتلا شخص جو سو نہیں پا رہا تھا وہ داستان سنتے سنتے سو گیا اور اس کی طبیعت ٹھیک ہوگئی۔ اس زمانے داستان گوئی میں قوت اور شفا سمجھی جاتی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ ایک وقت تھا جب مرزا غالبؔ مسلسل دو سال ہر جمعرات کی رات دلّی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بیٹھ کر داستان سناتے تھے۔ وہ داستان امیر حمزہ سے اس قدر متاثر تھے کہ انھوں نے اس داستان کے سبھی کرداروں پر ایک خوبصورت قصیدہ لکھا۔

دہلی میں میر باقر علی مشہور داستان گو گزرے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ جب پٹیالہ کے مہاراجا نے انھیں اپنے دربار کا داستان گو بنانے کی دعوت دی اور دربار میں آتے وقت سر پر دوپلّی ٹوپی کی بجائے پگڑی باندھ کر آنے کے لیے کہا۔ میر باقر علی کو یہ منظور نہیں تھا اور انھوں نے دلّی لوٹنے کا فیصلہ کیا۔ اس پر مہاراجا نے منت سماجت کر کے انھیں رام کیا اور کہا کہ وہ جو پہننا چاہیں، پہنیں۔ ان پر کسی قسم کی ٹوپی یا پگڑی پہننے کا اصرار نہیں ہوگا۔ مہاراجا انھیں بہت چاہتے تھے اور ان کے فن کی بے حد قدر کرتے تھے۔ وقت کے ساتھ داستان سنانے والوں میں کمی واقع ہوئی اور انھیں یہ احساس ہوا کہ داستان گوئی کا بھی وقت آچکا ہے لہٰذا انھوں نے داستان سنانی بند کی اور پان بیچنا یہ کہتے ہوئے شروع کیا کہ دلّی والے پان کھانے کی تہذیب بھول چکے ہیں اور میں انھیں پان کھانے کے آداب سکھا رہا ہوں۔ میر باقر علی 1850ء میں پیدا ہوئے اور 1928ء میں ان کا انتقال ہوا۔

میر محمد عطا حسین خاں تحسین نے 1798ء میں قصہ چہار درویش کا ترجمہ نو طرز مرصع

کے نام سے کیا۔ بقول امام مرتضیٰ نقوی:

''ڈاکٹر نورالحسن کا خیال ہے کہ اس قصہ کے مؤلف حکیم محمد علی المخاطب بہ معصوم علی خاں ہیں جو محمد شاہ بادشاہ کے عہد میں تھے۔ محمد علی نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ ایک روز میں نے محمد شاہ کی خدمت میں کسی تقریب پر درویشوں کی ایک کہانی بہ زبان ہندی سنائی جسے انھوں نے بہت پسند کیا۔ اور حکم دیا کہ فارسی میں ترجمہ کرو۔ اس لیے فارسی میں منتقل کر دیا۔ داستان میں قصوں کی جو ترتیب محمد علی نے قائم کی وہی ترتیب میر محمد عطا حسین خاں تحسین نے اپنی کتاب نوطرز مرصع میں رکھی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تحسین نے محمد علی کے فارسی قصے کا ترجمہ کیا ہے۔'' 8

ڈاکٹر جان گل کرسٹ کے ہندوستانی زبان کی تدوین کے تجربے کے تحت لارڈ ولزلی نے 1800ء میں فورٹ ولیم کالج قائم کیا جہاں ملک کے بہترین انشا پردازوں کی خدمات حاصل کیں اور عام فہم اور دلچسپ کتابیں لکھوائیں۔ سلیس اور رواں عبارت پر زور دیا گیا۔ نتیجتاً فارسی کی جگہ اردو کو سرکاری زبان کا درجہ حاصل ہوا۔ فورٹ ولیم کالج کی سرپرستی میں بھی داستانیں لکھی گئیں۔ قصہ چہار درویش کو میر محمد عطا حسین تحسین نے نوطرز مرصع کے نام سے مشکل اور فارسی آمیز اردو میں منتقل کیا۔ اسی کو میر امن دہلوی نے آسان اور سلیس زبان میں منتقل کیا جو باغ و بہار کے نام سے مشہور ہوئی۔ اس میں بھی اس عہد کی معاشرت کا جیتا جاگتا عکس نظر آتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ خود میر امن سے ڈاکٹر جان گل کرسٹ نے اس داستان کے ترجمے کی فرمائش کی تھی۔ لکھتے ہیں:

''فرمایا کہ اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں، ترجمہ کرو۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی اس محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔'' 9

باغ و بہار کا سن تالیف 1802ء ہے۔ یہ 1801ء میں شروع کی گئی اور 1802ء میں اختتام پذیر ہوئی۔ بقول امام مرتضیٰ نقوی:

''ڈاکٹر عبدالحق کا بھی خیال ہے کہ میر امن نے باغ و بہار لکھنا شروع کی تو ان کے سامنے تحسین کی نو طرز مرصع تھی۔ تحسین نے جہاں جہاں اصل فارسی حصے سے گریز کیا ہے وہاں میر امن تحسین کی پیروی کرتے ہیں۔ مولوی عبدالحق نے اپنے مقدمے میں نو طرز مرصع اور باغ و بہار کی عبارتوں کو آمنے سامنے لکھ دیا ہے جس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ میر امن نے تحسین کے ترجمے سے بہت کچھ حاصل کیا۔'' 10ؔ

ادب میں نثر ہو یا نظم، دونوں اپنے عہد کی ترجمانی کرتے ہیں۔ داستانیں بھی اپنے عہد کی ترجمان رہی ہیں۔ باغ و بہار میں بھی اٹھارویں اور انیسویں صدی سانس لیتی نظر آتی ہے۔ باغ و بہار میں اس زمانے کی معاشرت، رسمیں، لوگوں کی نفسیات، ان کے اعتقادات اور تصورات، رہن سہن کی بھرپور ترجمانی ہوئی ہے۔ باغ و بہار کے کردار بصرہ اور دمشق سے تو تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کا رہن سہن ہندوستانی ہے۔ لہٰذا اس داستان میں ہندوستان کی ملی جلی تہذیب کی تصویریں جا بجا نظر آتی ہیں۔ رسم و رواج، دربار کا حال، توہم پرستی، لباس، مختلف انواع کے کھانے، دسترخوان کے آداب غرض کہ اپنے دور کی معاشرت کے واضح نقوش میر امن نے اس داستان میں پیش کیے ہیں۔ بیدار بخت کی زبانی دسترخوان کے آداب اور مختلف انواع کے کھانوں کا ذکر کچھ اس طرح ہے:

''ایک دالان میں اس نے لے جا کر بٹھایا، اور گرم پانی منگوا کر ہاتھ پانو دھلوائے، اور دسترخوان بچھوا کر، مجھ تن تنہا کے روبہ رو بکاوَل نے ایک تُورے کا تُورا چن دیا۔ چار مشقاب: ایک میں یخنی پلاو، دوسری میں قورما پلاو، اور تیسری میں مُتَنجَن پلاو، چوتھی میں کوکو پلاو۔ اور ایک قاب زردے کی۔ اور کئی طرح کے قلیے: دو پیازہ، نرگسی، بادامی، روغن جوش۔ اور روٹیاں کئی قسم کی: باقر خانی، تُنکی، شیر مال، گاو دیدہ، گاو زُبان، نانِ نعمت، پراٹھے۔ اور کباب کوفتے کے، تکّے کے، مرغ کے۔ خاگینہ، ملغوبہ، شب دیگ، دم پخت، حلیم، ہَرِیسا، سموسے ورقی، قبولی، فرنی، شیر بِرَنج، ملائی، حلوا، فالودہ، پن بھتّا، نمش، آب

شورہ، ساقِ عروس، لَو زِیات، مربّا، اچاردان، دہی کی قلفیاں۔ یہ نعمتیں دیکھ کر روح بھر گئی۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔جب دسترخوان اٹھا، زیر انداز کاشانی مخمل کا مقیّشی بچھا کر، چلمچی، آفتابۂ طلائی لاکر، بیسن دان میں سے خوش بو بیسن دے کر، گرم پانی سے میرے ہاتھ دھلائے۔'' 11ؐ

دربار میں حاضری دینے والے مختلف لوگوں کی حقیقت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فقیر مسند پر تکیہ لگا کر بیٹھا۔ ویسے ہی آدمی غنڈے، بھاکڑے، مفت پر کھانے پینے والے، جھوٹھے، خوشامدی، آکر آشنا ہوئے اور مُصاحب بنے، ان سے آٹھ پہر صحبت رہنے لگی۔ ہر کہیں کی باتیں اور زٹلّیں واہی تباہی اِدھر اُدھر کی کرتے، اور کہتے: اس جوانی کے عالم میں کیتکی کی شراب یا گل گلاب کھنچوایئے، نازنین معشوقوں کو بلوا کر، ان کے ساتھ پیجیے اور عیش کیجیے۔'' 12ؐ

بقول امام مرتضیٰ نقوی :

''باغ و بہار پڑھنے کے بعد ہمیں اٹھارویں اور انیسویں صدی کی تہذیب، اس زمانے کی معاشرت، اس زمانے کی رسمیں، اس زمانے کے لوگ، ان کی نفسیات، اس کے اعتقادات اور تصورات کا پورا پورا نقشہ کھینچ جاتا ہے۔ میر امن جہاں ایک اچھے انشا پرداز ہیں وہاں انھوں نے ہماری زندگی کی جیتی جاگتی تصویریں کھینچی ہیں۔'' 13ؐ

فورٹ ولیم کالج کی تصانیف میں میر امن کی داستان باغ و بہار کے بعد جس داستان نے قبول عام حاصل کی وہ حیدر بخش حیدری کی داستان آرایش محفل ہے۔ جو 1801ء میں لکھی گئی۔ اس داستان کو قصۂ حاتم طائی کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ اس میں حاتم طائی کے سات سوالوں کے جوابات ڈھونڈنے کی غرض سے مختلف مہمات سر کرنے کا ذکر ہے۔ اگرچہ یہ قصہ فارسی سے ماخوذ ہے تاہم حیدر بخش حیدری نے اس میں اپنی طرف سے کچھ اضافے بھی کیے ہیں۔ بقول حیدر بخش حیدری :

''یہ قصہ عبارت فارسی میں زبانِ سلیس میں کسی شخص نے آگے لکھا تھا

۔۔۔۔۔۔۔زبانِ ریختہ میں موافق اپنی طبع کے اس کتاب سے (جو ہاتھ لگی تھی) ترجمہ نثر میں کیا اور نام اس کا آرائشِ محفل رکھا۔ پر اکثر اس میں زیادتیاں اپنی طبیعت سے بھی، جہاں جہاں موقع اور مناسب پایا، وہاں کیں تا کہ قصہ طولانی ہو جائے اور سننے والوں کو خوشی آئے۔'' 14؎

آرائش محفل کی زبان سادہ اور بیان پیچیدگیوں سے پاک ہے۔ یہ داستان تسلسل اور روانی کے ساتھ با محاورہ زبان میں لکھی گئی ہے۔اس داستان میں بھی ہندوستانی تہذیب و معاشرت اور رسم ورواج کی واضح تصویریں ملتی ہیں۔ستی کی رسم، مہمان کی ضیافت وغیرہ کا ذکر اس داستان میں بھی ملتا ہے۔ پانچویں سوال کے مطابق کوہِ ندا کی خبر لانے کی مہم پر نکلتا ہے۔جب وہ ایک گاؤں پہنچتا ہے تو پانی مانگنے پر اسے ایک کٹورا دودھ اور ایک کٹورا چھاچھ کا پیش کیا جاتا ہے کہ وہ جو پینا چاہے پی لے۔اس کو بعد گھر میں پکے خوشبودار باسمتی چاول بھی پیش کے گئے۔وہ شخص پھر کہتا ہے :

''ہم سے تمھاری خدمت کب ہوئی۔ یہ کھانا گھر میں معمولی لڑکے بالوں کے لیے موجود تھا وہی ہم بے تکلف لے آئے ہیں۔اگر دو تین دن یہاں تشریف رکھو تو البتہ ہم اپنے مقدور کے موافق کچھ خدمت بجالائیں۔'' 15؎

اس طرح کی مہمان داری ہندوستانی تہذیب ہی کا خاصہ ہے۔اس داستان میں ہندو معاشرے میں رائج ستی کی رسم کی بھی تصویر ملتی ہے۔ یہاں ایک بیوی ہی ستی نہیں ہوتی ہے بلکہ ایک شخص کے مرنے کے بعد اس کی چاروں بیویاں ستی ہو جاتی ہیں۔

رجب علی بیگ سرور کی فسانہ عجائب میں بھی لکھنوی تمدن کی عکاسی ملتی ہے۔حسن و عشق کا یہ افسانہ مقفی و مسجع عبارت سے پر ہے۔اس وقت مقفی و مسجع اور پر تکلف و رنگین عبارت کو لوگ دلچسپی سے پڑھتے تھے۔بقول رشید حسن خان :

''یہ داستان لکھنؤ کے اس معاشرے کے لیے لکھی گئی تھی جہاں داستان سرائی کی روایت کو پسندیدگی کی سند حاصل ہو رہی تھی اور جہاں مرصع سازی کو کمال فن سمجھا جانے لگا تھا۔'' 16؎

رجب علی بیگ سرور نے فسانہ عجائب میں نہ صرف اپنے عہد کے لکھنؤ کا نقشہ کھینچا ہے بلکہ اپنے عہد کی زبان و ادب کی ترجمانی اور ملکی و معاشی اور تمدنی حالات کی بھی عکاسی کی ہے۔ انھوں نے فسانہ عجائب میں شاہی جلوس، رسموں اور ٹوٹکوں، مختلف ہتھیاروں اور لباسوں کا ذکر نہایت خوبصورتی سے کیا ہے۔ بادشاہ کے جشنِ جمشیدی کی تصویر کشی اس طرح کی ہے :

''تمام ملازمانِ بادشاہ، مع روسائے ترقی خواہ نذریں لے کر حاضر ہوئے۔ شہر میں منادی ہوئی کہ جتنے ساکنانِ قلمروِ بادشاہ ہیں، فقیر سے ہفت ہزاری، بڑے آدمی سے بازاری تک آج کا کاروبار موقوف کر کے ناچ دیکھیں، خوشی کریں۔ اور جسے مقدور نہ ہو، سرکار سے لو۔ تمام شہر میں عیش و نشاط، راگ رنگ کی مجلس با فرحت و انبساط ہوئی۔ بادشاہ نے جشنِ جمشید کیا۔ تمام شب بادۂ گل گوں کا دور رہا۔ ناچ گانا، صحبتِ بے تکلفانہ، یہ طور رہا۔ دمِ صبح شاہِ کیواں جاہ دیوان عام میں رونق افزا ہوا۔ درِ خزانہ و قید خانہ وا ہوا۔ اس قدر زر و جواہر محتاج، فقیروں کو عنایت و امداد ہوا کہ کاسہ گدائی ان کا، جام و صراحی سے مبدل ہو گیا۔ محل میں برمحل رت جگے، صحنک، جابہ جا کونڈے، حاضری، دونے، پڑیاں منتوں کی، جس جس نے مانی تھیں، کرنے، بھرنے، دینے لگیں۔ اور ڈومنیاں تڑاق پڑاق، پری وش، خوش گلو، باانداز مع سامان و ساز حاضر ہوئیں۔ مبارک سلامت کہہ کر 'شادی مبارک' گانے، قہقہے مچانے، نئی مبارک باد سنانے لگیں۔'' 17؎

خواجہ امان نے بھی بوستانِ خیال کے نام سے ایک طویل داستان لکھی۔ یہ داستان نو ضخیم جلدوں پر مشتمل ہے۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

''اس داستان کا دیباچہ اس لحاظ سے نہایت اہم ہے کہ اس میں خواجہ امان نے داستان کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے داستان کی ایک اہم خصوصیت یہ بتائی ہے کہ اس میں تاریخ گذشتہ کا لطف آئے اور اصل و نقل میں کوئی فرق نہ ہو۔'' 18؎

اردو میں کئی عالموں نے داستانیں لکھیں۔ تمام داستانیں اردو ادب میں نمایاں مقام

رکھتی ہیں۔مشہور اردو ادیب منشی پریم چند نے 1934ء میں مراٹھی اخبار کو دیے گئے اپنے ایک انٹرویو میں بتایا تھا کہ انھیں بوستان خیال، فسانۂ آزاد اور عبدالحلیم شرر کی ناولیں پڑھ کر اردو میں لکھنے کا شوق پیدا ہوا۔لیکن باغ و بہار نسبتاً مختصر ہونے کی وجہ سے بار بار مرتب ہوتی رہی اور داستان امیر حمزہ شاہکار ہونے کے باوجود الماریوں میں بند ہوگئیں۔اب ان داستانوں کو نئی زندگی مل رہی ہے جس میں اردو کے اسکالرز میں ڈاکٹر شمس الرحمان فاروقی کا نام پیش پیش ہے۔ انھوں نے اس پر توجہ کی اور انھیں الماریوں سے نکال کر اسٹیج پر پیش کرنے کا سلسلہ شروع کیا۔ایک مشہور تاریخ داں اور معروف اسکالر محمود فاروقی نے بھی اس فن کو نئی زندگی دی۔ابتدا میں داستان گوئی میں رزم، بزم، طلسم اور عیاری موجود تھی۔محمود فاروقی نے بہت ہی شائستگی سے اس کو طنزیہ بنایا اور دیگر داستانیں پیش کیں۔مثلاً داستان تقسیم ہند، داستان جے رام جی کی وغیرہ۔بچوں کو مد نظر رکھتے ہوئے انھوں نے انگریزی کہانی ایلیس ان ونڈر لینڈ کو پیش نظر رکھتے ہوئے داستان ابلیس لکھی۔

فن داستان گوئی پر جنھوں نے تحقیقی کام کیا اور اس کی تہذیبی اہمیت واضح کی ان میں ڈاکٹر گیان چند جین، پروفیسر وقار عظیم، سہیل بخاری کے نام بہت اہم ہیں۔انگریزی میں بھی بہت سے محققین نے داستانوں پر کام کیا جن میں امریکہ کی مشہور اسکالر فرانس پریچرڈ بہت اہمیت رکھتی ہیں۔

حواشی :

1۔ڈاکٹر سہیل بخاری: سب رس پر ایک نظر، صنم کدہ پبلشنگ ہاؤز، دہلی۔نومبر 1972ء ص33-35

2۔ ڈاکٹر شارب ردولوی: تنقیدی عمل، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤز، دہلی۔6، 2015ء، ص 178

3۔ ایضاً ، ص 180-81

4۔ ایضاً ، ص 179

5۔ ایضاً ، ص 179

6۔ ایضاً ، ص 187

7۔ ایضاً ، ص 186
8۔ امام مرتضی نقوی : باغ و بہار کا تنقیدی جائزہ :اردو پبلشرز لکھنو،1975ء ،ص34
9۔ میرامن ؛باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خان، ص 11
10۔ امام مرتضی نقوی : باغ و بہار کا تنقیدی جائزہ :اردو پبلشرز لکھنو،1975ء ،ص34
11۔ میرامن ؛باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خان، ص 79
12۔ میرامن ؛باغ و بہار مرتبہ رشید حسن خان، ص 29-28
13۔ امام مرتضی نقوی : باغ و بہار کا تنقیدی جائزہ :اردو پبلشرز لکھنو،1975ء ،ص66
14۔ اطہر پرویز : قصہ حاتم طائی موسوم بہ آرائش محفل، مکتبہ جامعہ،دہلی، 2012 ، ص5
15۔ ایضاً ص202
16۔ فسانہ عجائب مرتبہ رشید حسن خان، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلی،2011 ء ،ص14
17۔ فسانہ عجائب مرتبہ رشید حسن خان، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلی،2011 ء ،ص129
18۔ اردو فکشن کی مختصر تاریخ :ڈاکٹر فرمان فتح پوری ، ایم۔آر۔پبلیکیشنز ،نئی دلی،2014 ء ،ص24

ڈاکٹر معزہ قاضی شعبۂ اردو ممبئی یونیورسٹی میں کارگزار صدر اور ایسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔

آمنہ تحسین

ہندوستانی سماج،عورت اور منٹو: تانیثیت کے تناظر میں

گذرے کچھ برسوں سے ہندوستانی سماج میں عورت کے مقام و مرتبہ اور اس سے جڑے مسائل کو لے کر مختلف نقطۂ نظر اور شعبۂ علم و ادب سے تعلق رکھنے والے افراد کی تحریریں منظرِ عام پر آنے لگی ہیں۔ان تحریروں میں خاندانی و سماجی سطح پر عورتوں کی حیثیت پر اثر انداز ہونے والے عوامل اور اسباب کی نشاندہی اور سماج میں ان کے مساویانہ مقام و مرتبہ کے متعلق مختلف پہلوؤں سے غور وفکر کا سلسلہ جاری ہے۔عالمی سطح پر یہ عمل عرصہ پہلے شروع ہو چکا تاہم ہندستانی سماج میں عورت کے وجود کو لے کر موجودہ عہد میں ایک ''ڈسکورس'' کی فضاء تیار ہوگئی ہے۔ بالخصوص ادب کے حوالے سے بھی اس قبیل کی باقاعدہ کوششیں جاری ہیں۔

ہندوستان میں ''عورت'' کے وجود کے متعلق نظریات نیز ان کے خاندانی و سماجی موقف' کو'اردو ادب'' کی مختلف اصناف میں بہ خوبی دیکھا جا سکتا ہے۔اردو ادب میں صدیوں پر مبنی ہندوستانی سماج کی تاریخ پوشیدہ ہے۔لہٰذا ہندوستان میں تاریخی،سماجی و تہذیبی مطالعات کے لیے''اردو ادب'' بہترین ذریعہ ثابت ہوسکتا ہے۔اس پس منظر میں سعادت حسن منٹو کی تحریریں جہاں راست طور پر ہندوستان میں عورت کے متعلق سماجی تصورات و نظریات کو سمجھنے کا موقع فراہم کرتی ہیں۔ وہیں بالواسطہ طریقے سے اردو ادب میں ''عورت کے وجود'' سے متعلق ڈسکورس کی نشاندہی بھی کرتی ہیں۔منٹو کی تحریروں میں ''عورت کے وجود'' سے جڑے کسی نہ کسی پہلو پر مکالمہ، بحث، یا اظہارِ خیال موجود ہے ۔بالخصوص ان کے افسانوں میں پیش کیے گئے واقعات، حالات اور کردار ہندوستانی عورت کے متعلق سماجی نظریات کو جاننے اور ان کے استحصال کی نوعیت ، نیز ان کے مسخ شدہ وجود کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔جب کہ ان کے چند

ایک مضامین میں بھی کہیں نہ کہیں عورت سے جڑے مسائل یا روایتی تصورات زیرِ بحث آئے ہیں۔لہٰذا منٹو کی تحریریوں کی مذکورہ خصوصیات کے حوالے سے ان کی فکر کے مختلف اور منفرد زاویے تلاش کیے جاسکتے ہیں۔اور اس فکر کو''تانیثیت'' کے تناظر میں بھی جانچا پرکھا جا سکتا ہے۔منٹو اپنے افسانوی مجموعے''منٹو کے افسانے'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''ہبوطِ آدم سے لے کر اب تک ہر مرد کے اعصاب پر عورت سوار رہی ہے۔اور کیوں نہ رہے؟ مرد کے اعصاب پر کیا ہاتھی گھوڑوں کو سوار ہونا چاہیے؟ جب کبو تر، کبوتریوں کو دیکھ کر گٹکتے ہیں تو مرد عورتوں کو دیکھ کر ایک غزل یا افسانہ کیوں نہ لکھیں؟ عورتیں کبوتریوں سے زیادہ دلچسپ، خوبصورت اور فکر انگیز ہیں۔''

(کلیاتِ سعادت حسن منٹو۔جلد اول، مرتبہ شمس الحق عثمانی، ص119)

درجہ بالا سطور پر غور کیا جائے تو عورت کے متعلق سماج کا بنیادی نظریہ پوری طرح عیاں ہو جاتا ہے کہ''عورت'' ابتداء ہی سے''انسانی مخلوق''نہیں بلکہ''سحر انگیز مخلوق'' تصور کی گئی اور صدیوں سے اسی حیثیت سے ادب کا بھی حصّہ بنتی رہی۔اس بات کی تصدیق کے لیے خود''اردو ادب'' بھی ایک بہترین مثال ثابت ہوتا ہے۔مثنویاں، داستانیں، غزلوں کے دیوان''عورت کے سحر انگیز روپ'' سے مزین ہیں۔جہاں مذکورہ سطور سماج کے اذہان اور ان کی فکر کی عکاسی کرتے ہیں وہیں ان سطور کا آخری جملہ''عورتیں کبوتریوں سے زیادہ دلچسپ، خوبصورت اور فکر انگیز ہیں'' ہماری توجہ اس جانب مبذول کرواتا ہے جسے ہم منٹو کی فکر کی انفرادیت کہہ سکتے ہیں۔واقعہ یہ ہے کہ منٹو نے اپنی تحریروں میں''عورت کے صرف سحر خیز روپ'' کو پیش نہیں کیا بلکہ ان کے''فکر خیز وجود'' کو اپنی تحریروں کا حصّہ بنایا۔منٹو کے افسانوں میں عورت کو ایک انسان کی حیثیت سے سمجھنے کی باقاعدہ و شعوری کوششیں واضح طور پر دکھائی دیتی ہیں۔ان کے بیشتر افسانوں میں مرکزیت ''نسوانی کرداروں'' کو حاصل ہے۔اگر چیکہ وہ نسوانی کردار پیشہ ور طوائف، جسم فروش، یا قحبہ خانوں اور چالوں میں بسنے والی عورتیں، کمزور و پچھڑے طبقات سے تعلق رکھنے والی، دیہاتی و شہری، نوعمر و نوجوان لڑکیاں یا جہاں دیدہ عورتیں ہیں۔ان میں بیشتر کردار سماج کے سخت ناپسندیدہ کردار ہیں تاہم وہ کردار اپنے تمام تر نامساعد حالات میں''بشری خوبیوں اور خامیوں'' کے ساتھ

کچھ اس طرح سے ہمارے سامنے آتے ہیں کہ ہم انھیں صرف ایک ''بنی نوع انسان'' کی حیثیت سے دیکھنے اور ان کے عمل و ردِعمل کو سمجھنے لگتے ہیں۔ یہی منٹو کی فکر کی انفرادیت ہے کہ انھوں نے ''سماج کی ناپسندیدہ عورت'' کے انسانی روپ کو پیش کرنے کی نہایت کامیاب کوشش کی۔

منٹو نے اپنے کئی ایک افسانوں میں سماج کی ٹھکرائی ہوئی یا نظر انداز کیے ہوئے طبقہ کی عورتوں کے احساسات، جذبات و نفسیات کو موضوع بنایا ہے۔ دراصل سماج کے یہ ایسے کردار ہیں جنھیں مرد اساس سماج نے خود اپنی عیش پرستی کے لیے لازم سمجھا اور رات کے اندھیرے کے لیے اس ''ادارہ'' کو تشکیل دیا لیکن دن کے اجالے میں اس کی موجودگی کو باعثِ ننگ جانا اور ان کرداروں کی ''سماجی قبولیت'' سے ہمیشہ انکار کیا۔ سماج کی اسی منافقت کو منٹو نے اپنی تحریروں میں زیرِ بحث لایا اور ان سے جڑے افراد کی زندگیوں کے بے شمار حقایق کو بے نقاب کیا۔ منٹو نے اپنے عہد کی سماجی و ادبی روایت کی پاسداری میں ''عورت کے اسٹیریو ٹائپ کرداروں'' کی پیش کشی سے انحراف کیا اور اس کے برخلاف ''ناپسندیدہ طبقہ'' کے نسوانی کردار، موضوعات اور مسائل کو اپنے افسانوں کا حصّہ بنایا۔ جیسا کہ وہ رقمطراز ہیں۔

> ''چکّی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے۔ میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہوسکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ٹھکرائی رنڈی ہوسکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور رات کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازہ پر دستک دینے آرہا ہے۔ اس کے بھاری بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی نیندیں منجمد ہوگئی ہیں.......
> ان کی غلاظت، اس کی بیماریاں۔ اس کا چڑ چڑاپن، اس کی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں اس کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیاں، ان کی صحت اور ان کی نفاست پسندی کو نظر انداز کر جاتا ہوں''
>
> (کلیاتِ سعادت حسن منٹو۔ جلد اول، مرتبہ شمس الحق عثمانی۔ پیش لفظ۔ ص 119)

دراصل منٹو ایک باشعور، حقیقت پسند و فطری تخلیق کار تھے۔ وہ جانتے تھے کہ عورت کی سماجی و خاندانی حیثیت کی جو تصویریں ادب میں پیش ہوتی رہی ہیں وہ کتنی نامکمل اور گمراہ کن رہی

ہیں۔جن میں نہ ’’عورت کا مکمل مسخ شدہ وجود‘‘ ظاہر ہوا ہے اور نہ ان کے متعلق ’’مرد سماج‘‘ کی سوچ واضح ہوئی ہے۔منٹو سے قبل اور منٹو کے ہم عصر تخلیق کاروں نے عورت سے جڑے جو مسائل پیش کیے تھے وہ بہ نسبت سماجی مسائل کے ’’اندرونِ خانہ مسائل‘‘ پر زیادہ مبنی تھے۔اور اس دور کی تحریروں میں جو نسوانی کردار پیش کیے گئے ان میں بیشتر کردار سماج کی مہذب، پاکباز، سلیقہ مند، صابر و شاکر اور اپنے حالات سے جوجتی عورت کے کردار رہے۔جبکہ ایوانِ ادب میں ’’نسوانی کردار‘‘ کی حیثیت سے ’’طوائف‘‘ بھی چلی آئی تھی۔ایسی ’’طوائف‘‘ جو سماجی تقاضوں کے مطابق ڈھلی، حالات کی پیدا کردہ تھی لیکن نہایت شائستہ و مہذب طوائف کے روپ میں کہانیوں کا حصّہ بننے لگی تھی۔گویا یہ کردار بھی ایک طرفہ ’’تراشے گئے کردار تھے‘‘ جن کی فکر و عمل بھی سماج و ادیب کے تابع تھی۔تاہم جس کثرت اور شدت سے منٹو نے جسم فروش و پیشہ ور طوائف کی حقیقی زندگیوں اور ان کے ماحول کے پس منظر میں اپنے افسانے بنے اس طرح سے شائد ہی کسی نے لکھا ہوگا۔

حقیقت تو یہ ہے کہ ’’مہذب سماج‘‘ دانستہ طور پر اس ’’غیر مہذب موضوع‘‘ سے چشم پوشی کرتا رہا ہے جبکہ منٹو کے خیال میں اس کا ذکر کیوں ضروری ہے ان ہی کے الفاظ میں ملاحظہ کیجیے:

> ’’ویشیا کا ذکر فحش ہے تو اس کا وجود بھی فحش ہے۔اگر اس کا ذکر ممنوع ہے تو اس کا پیشہ بھی ممنوع ہونا چاہیے...... ویشیا کا مکان خود ایک جنازہ ہے۔جو سماج اپنے کندھوں پر اٹھائے ہوئے ہے۔وہ اسے جب تک دفن نہیں کرے گا، اس کے متعلق باتیں ہوتی رہین گی۔یہ لاش گلی سڑی سہی، بدبودار سہی، بھیانک سہی، گھناونی سہی، لیکن اس کا منہ دیکھنے میں کیا ہرج ہے۔‘‘

(کلیاتِ سعادت حسن منٹو۔جلد دوم، مرتبہ شمس الحق عثمانی مضمون، سفید جھوٹ، ص 341-340)

مذکورہ حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ منٹو کی نظر میں سماج کے ایک مخصوص طبقے کی عورتوں کی زندگی اور ان کے مسائل ہی قابلِ توجہ رہے۔جبکہ اس دور میں عالمی اور قومی سطح پر ’’تانیثیت کی تحریک‘‘ کے نتیجے میں ’’عورت کی حیثیت اور اس کے مسائل‘‘ مختلف زاویوں سے زیرِ بحث آنے لگے تھے۔’’روشن خیال تانیثیت‘‘ اور ’’مارکسی تانیثیت‘‘ کے مفکرین نے عورت کی آزادی، مساویانہ مقام اور حقوق کے علاوہ، جاگیردارانہ نظام و سماج میں طبقاتی تقسیم کی مخالفت اور

خواتین کی معاشی حصّہ داری پر زور دیا تھا۔ان نظریات کا عکس اس دور میں اردو ادب کی بیشتر تحریروں، بالخصوص اصلاحِ معاشرہ کے علمبرداروں اور ترقی پسند مصنفین کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔قابلِ توجہ نکتہ یہ ہے کہ منٹو ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہونے کے باوجود ان کے پیشِ نظر راست طور پر عورت کے صرف سماجی و معاشی مسائل نہیں تھے بلکہ ان کی نظر میں جاگیردارانہ و پدری نظام کا پیدا کردہ سماجی وتہذیبی ادارہ ''طوائف بازاری'' نیز بھوک وافلاس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی بیماری ''جسم فروشی'' ایک اہم مسئلہ کی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔دراصل تاریکیوں میں چھپے سماج کی ان تعفن زدہ سچّائیوں کو وہ منظرِ عام پر لانا چاہتے تھے۔منٹو کے اس نظریہ کو ان کے ابتدائی افسانے ''انقلاب پسند'' کی سطور میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے:

> ''تم مجھے سلیم کے نام سے جانتے ہو۔یہ غلطی ہے، میں وہ کپکپی ہوں جو ایک کنواری لڑکی کے جسم پر طاری ہوتی ہے جب وہ غربت سے تنگ آکر پہلی دفعہ ایوانِ گناہ کی طرف قدم بڑھانے لگتی ہے...... میں ایک غوطہ خور ہوں۔ قدرت نے مجھے تاریک سمندر کی گہرائیوں میں ڈبو دیا کہ میں کچھ ڈھونڈ لاؤں۔میں ایک بیش بہا موتی لایا ہوں...... وہ سچائی ہے۔اس کی تلاش میں میں نے غربت دیکھی ہے ...... جاڑے میں غریبوں کے خون کو منجمد ہوتے دیکھا ہے۔نو جوان لڑکیوں کو عشرت کدوں کی زینت بڑھاتے دیکھا ہے۔اس لیے کہ وہ مجبور تھیں۔اب میں یہی کچھ تمہارے منہ پر قے کر دینا چاہتا ہوں کہ تمہیں تصویرِ زندگی کا تاریک پہلو نظر آجائے۔''

(کلیاتِ سعادت حسن منٹو۔جلد اول،مرتبہ شمس الحق عثمانی،ص48)

دراصل ہندوستانی سماج کے یہ وہ حقائق ہیں جو اپنی تمام تر سچائیوں کے ساتھ ظاہر ہیں پھر بھی دانستہ طور پر نظر انداز کیے جاتے رہے ہیں۔لیکن منٹو ایک ایسے حقیقت پسند فنکار تھے جو کچھ اس سماج کے چہرے پر رقم تھا اسے انھوں نے بنا کسی جھوٹ یا تصنوع کا لبادہ پہنائے پیش کر دیا۔ بالخصوص ''سماج کے ایک مخصوص طبقے کی عورتوں'' کی زندگی کو اپنی تحریروں میں جگہ دی اور ایک انسان کی حیثیت سے انھیں سمجھنے اور ان کے مکمل وجود کو مثبت و منفی، ظاہر و پوشیدہ انسانی صفات کے ساتھ

ادب میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ان کرداروں کے حوالے سے عورت کی نفسیات اور جنسیات کے ان پہلوؤں کو بھی پیش کیا جن پر اردو ادب میں اظہارِ خیال کا تصور بھی ممکن نہیں تھا۔

اگرچہ مغربی ممالک میں 1960 کی دہائی میں ''ویمن لبریشن موومنٹ'' کا رجحان زور پکڑ گیا تھا۔اس تحریک کے نظریات میں عورت کی جنسی آزادی کی مانگ نیز اس کی جنسیات و نفسیات کو بھی ''انسانی وجود'' کے لازم حصّہ کی حیثیت سے سمجھنے پر زور دیا گیا تھا۔یہ نظریات آگے چل کر ''انتہا پسند تانیثیت'' کے اہم مقاصد بنے۔تاہم اس تحریک سے عرصہ قبل منٹو کے افسانوں میں ہمیں ایسے ''نسوانی کردار'' ملتے ہیں۔جو مذکورہ نظریات کی ترجمانی کرتے ہیں۔اس ضمن میں موذیل، رکمّا، مایا، کلونت کور جیسے کرداروں کی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ان کرداروں کے اعمال وافعال کے حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ منٹو نے عورت کی نجی زندگی کے متعلق ''سماجی تصورات'' کی حد بندیوں کو بھی توڑنے کی شعوری کوششیں کی ہیں۔اوراس کی شخصیت کے تمام ظاہر و پوشیدہ پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں سمیٹا ہے۔منٹو کے افسانوں کی عورت اگرچہ جاگیردارانہ و پدرسری نظام کی شکار فرد کی حیثیت رکھتی ہے لیکن راست طور پر ''حالات کی ستم رسیدہ روتی بسورتی عورت'' کی تصویر بنی نظر نہیں آتی۔یہی وجہ ہے کہ وارث علوی نے اپنے مضمون ''منٹو کے افسانوں میں عورت'' میں منٹو کے متعلق لکھا کہ:

> ''منٹو کے یہاں مظلوم عورت کی بپتا کی کہانیاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔پھر وہ فیمینسٹ کبھی نہ رہا۔'' (منٹونامہ، ۲۰۰۲ء۔ص 81)

وارث علوی کا یہ خیال دراصل ان بیشتر افراد کی غلط فہمیوں کی نمائندگی کرتا ہے جو ''فیمینزم'' کا مطلب اور مقصد عورت پر ہو رہے ظلم کی داستان بیان کرنا سمجھتے ہیں۔اور ''فیمینسٹ'' اسے قرار دیتے ہیں جو اپنے ادب میں مظلوم عورت کی تصویر کشی کرتا ہو۔جبکہ ''فیمینزم'' کے نظریات میں عورت کو مظلوم ومحکوم ہستی کی حیثیت سے ہمدردانہ غور و فکر کی درخواست موجود نہیں ہے۔بلکہ اس کے مکمل وجود کے اثبات اوراس کے تشخص کو منوانے پر اصرار شامل ہے۔یہ الگ بحث ہے کہ مختلف اذہان نے اپنے اپنے طور پر ''فیمینزم'' کے نظریات کو سمجھنے اوران کی تشریح و تاویل کی کوشش کی جس کے نتیجے میں اس فکر کی مختلف تعبیریں نکل آئیں۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ منٹو نے خود پر ''فیمینسٹ'' کا لیبل چسپاں نہیں کیا اور نہ اپنی تخلیقات میں ''تانیثیت'' کے کسی خاص مکتبِ فکر کی نمائندگی کی اور نہ اپنے دور کی ادبی روایت کے تسلسل میں عورت کو صرف ''مظلوم ومحکوم ہستی'' بتانے کی کوشش کی۔ بلکہ منٹو نے ''عورت کے مکمل وجود اور ان کے متعلق سماجی نظریات'' کو اپنے پیشِ نظر رکھا۔ منتخبہ موضوعات، حالات و واقعات اور مخصوص نسوانی کرداروں کی حقیقت پسندانہ پیش کشی کے ذریعہ عورتوں کے متعلق سماج کے ''خود ساختہ تصورات'' کو سمجھنے اور ان کے نظریات کو بدلنے نیز ادبی روایت کو توڑنے کی کوشش کی۔ منٹو کی بیشتر تحریروں میں جہاں عورت کی حیاتیات، جنسیات، احساسات ونفسیات زیرِ بحث آئی ہیں۔ وہیں عورتوں کے متعلق مردوں کے خیالات ونظریات کو بھی انھوں نے بڑی بے باکی کے ساتھ اپنی تحریروں کا حصّہ بنایا ہے۔ عورت کے متعلق منٹو کا ''ادبی ڈسکورس'' اردو ادب میں خاص کر مرد تخلیق کاروں کے حوالے سے بالکل منفرد تھا۔ جس کی معنویت بیسویں صدی سے تا حال یعنی اکیسویں صدی میں بھی ابھر آتی ہے۔

منٹو کے افسانوں میں ''عورت کے وجود'' اور اس کے متعلق سماجی نظریات کا جائزہ لینے کی کوشش کی جائے تو دو اہم ذرائع سامنے آتے ہیں۔ ایک تو ان کے افسانوں کے نسوانی کردار، دوسرے مرد کردار، جو عورتوں کے متعلق سوچتے ہیں، باقاعدہ گفتگو کرتے ہیں، اور ان سے رشتہ بنانے میں عمل وردِعمل کا اظہار کرتے ہیں۔ دراصل منٹو کے افسانوں کا یہ ایک بے حد اہم پہلو ہے جس میں عورت کی حیاتیات ونفسیات بڑی بے باکی و کھلے پن سے زیرِ بحث آئی ہیں۔ افسانوں کے یہی وہ پہلو ہیں جو ''عریانی اور فحش نگاری'' کے ضمن میں مقدمات کے دایرے میں آ گئے تھے اور منٹو کو عدالت میں جواب دہ ہونا پڑا تھا۔ ادب کے تہذیبی دائروں اور اخلاقی پہلو سے بالکل انکار نہیں تاہم منٹو پر لگے الزامات کے پس منظر میں یہ سوال ضرور اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا منٹو کا مقصد ادب کے ذریعے ''فحش نگاری'' کو فروغ دینا تھا؟

جبکہ منٹو کے افسانوں اور مضامین کا مطالعہ بتاتا ہے کہ منٹو کا مقصد سماج کی عریاں حقائق کو جوں کا توں پیش کرنا تھا تا کہ سماج عبرت حاصل کر سکے۔ لیکن اس حقیقت کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ منٹو نے زیرِ بحث موضوعات کو عریانیت کے باوجود اس فنکاری کے ساتھ پیش کیا کہ ایک

ذی شعور باضمیر انسان ان افسانوں سے حظ اٹھانے کے بجائے اس کے آئینہ میں سماج کے مکروہ چہرے اور مردہ انسانیت کو دیکھ کر فکر مند ہو جاتا ہے۔ بلکہ سماج کے طبقاتی نظام میں عورت کے ساتھ امتیازات اور استحصال پر تڑپ اٹھتا ہے۔ جبکہ منٹو کے قاری میں ایسے بے شمار افراد بھی رہے ہیں جنھوں نے ان حقایق کی عکاسی کو اخلاق کی کسوٹی پر پرکھا اور اسے قابلِ اعتراض جانا۔ سماج کی منافقانہ سوچ کے متعلق منٹو کیا کہتے ہیں دیکھیے:

> ''عورت اور مرد میں جو فاصلہ ہے اس کو عبور کرنے کی کوشش ہر زمانے میں ہوتی رہے گی۔ عورت اور مرد میں جو ایک لرزتی دیوار حائل ہے اسے سنبھالنے اور گرانے کی سعی ہر صدی، ہر قرن میں ہوتی رہے گی۔ جو اسے عریانی سمجھتے ہیں انھیں اپنے احساس کے ننگ پر افسوس ہونا چاہیے۔ جو اسے اخلاق کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں انھیں معلوم ہونا چاہیے کہ اخلاق زنگ ہے جو سماج کے استرے پر بے احتیاطی سے جم گیا ہے۔''

(کلیاتِ سعادت حسن منٹو۔ جلد دوم، مرتبہ شمس الحق عثمانی، مضمون۔ افسانہ نگار اور جنسی مسائل۔ از منٹو، ص355)

حقیقت یہ ہے کہ منٹو اپنے افسانوں میں اگر ان حقائق کو پیش نہ کرتے تو عورت کے متعلق مرد کے نظریات کو سمجھنے کا شاید اتنا کھلا موقع فراہم نہ ہوتا۔ بالخصوص مردوں کا وہ طبقہ جو عورت کو صرف ''جسم یا جنسی جذبہ'' کے حوالے سے ہی جاننا چاہتا ہے ان جاگیرداروں، سیٹھ، ساہو کاروں، سرکاری افسروں، سیاست دانوں کے پرفریب چہروں کے پیچھے چھپی ذہنیت اور ان کی عیاش پسند فطرت پوری طرح بے نقاب نہ ہوتی اور ایسے افراد کی ذہنی فحاشی بھی منظرِ عام پر نہ آتی۔ ان خیالات کو ایک مرد ادیب ہی بہتر طور پر اپنی تحریروں میں سمیٹ سکتا ہے۔ منٹو کے افسانوں سے ایسی چند مثالیں ملاحظہ کیجیے جس میں عورت کے متعلق ان کی سوچ کو سمجھا جا سکتا ہے۔ افسانہ ''پہچان'' کے تین دوست جو ایک تانگے میں سوار ہو کر وقت گذاری کے لیے عورت کی تلاش میں مسلسل تین گھنٹوں تک سفر کرتے رہتے ہیں اور مختلف جھوپڑپٹیوں اور قحبہ خانوں تک جا کر لوٹ آتے ہیں۔ اس تلاش کے دوران اپنی اپنی پسند کی عورت اور ان کی خصوصیات کے متعلق ٹانگے

والے کو بتاتے رہتے ہیں۔تینوں دوستوں کی اس گفتگو میں عورت کے متعلق ان مردوں کی سوچ واضح ہوتی ہے جو عورت کو محض ایک ''جنسی شئے'' سمجھتے ہیں اور اپنی پسند کے مطابق اس کو خریدنے کے لیے بازار میں چکر لگاتے ہیں۔اس افسانے کا ایک جملہ ملاحظہ کیجیے، مسعود اپنے دوست سے کہتا ہے:

''واللہ عورت کتنی اچھی چیز ہے، عورت، عورت، کچھ ہے، چیز زیادہ ہے۔''

اس کے علاوہ افسانہ ''اس کا پتی'' کا کردار لالہ گنیش داس کے عیاش لڑکے ستیش' کا عورت کے متعلق نظریہ پڑھا جائے، یا افسانہ ''ڈرپوک'' میں مائی جیواں کے قحبہ خانہ کی عورتوں کی تفصیلات پر غور کیجیے یا افسانہ ''ڈھارس'' میں عورت کے متعلق ان خیالات کو ملاحظہ کیجیے:

''آپ وہسکی میں سوڈا یا پانی ملا سکتے ہیں۔عورت کو اس میں حل کرنا کم از کم میری سمجھ میں نہیں آتا۔شراب پی جاتی ہے غم غلط کرنے کے لیے، عورت کوئی غم تو نہیں، شراب پی جاتی ہے شور مچانے کے لیے، عورت کوئی شور تو نہیں۔''

افسانہ ''چغد'' سے ان الفاظ کو ملاحظہ کیجیے:

''فنونِ لطیفہ کے وجود کا باعث... خود عورت نہیں ہے۔ بلکہ مرد کی عورت کے متعلق حد سے بڑھی ہوئی خوش فہمی ہے۔مرد جب عورت کے متعلق سوچتا ہے تو عورت کو عورت نہ سمجھے۔عورت کو محض عورت سمجھنے سے اس کے جذبات کو ٹھیس پہنچتی ہے۔چنانچہ وہ چاہتا ہے کہ وہ اسے خوبصورت سے خوبصورت روپ میں دیکھے۔لڑکی کے جسم کی ہر چیز اسے پسند تھی لیکن سوال یہ درپیش تھا کہ اسے حاصل کیسے کیا جائے۔'' (افسانہ۔چغد)

افسانہ ''شہ نشین پر'' سے ایک اور مثال دیکھیے:

''عورت کی آنکھیں اسی صورت میں آنکھیں ہوسکتی ہیں جب آنسوؤں سے ڈبڈبائی رہتی ہوں۔''

افسانہ ''بیگو'' سے یہ چند سطور ملاحظہ کیجیے:

''عورت سے محبت کرنے کا پہلا مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ مرد کی ہو جائے۔یعنی وہ

اس سے شادی کر لے اور آرام سے اپنی زندگی گزار دے۔شادی کے بعد یہ محبت کروٹ بدلتی ہے پھر مرد اپنی محبوبہ کے کاندھوں پر ایک اور گھر تعمیر کرتا ہے۔''

دیگر افسانوں میں بھی ایسے بے شمار جملے ہیں جن کے حوالے سے عورت کے متعلق نہ صرف سماجی نظریات کو اخذ کیا جا سکتا ہے۔ بلکہ ''دلال وگاہک'' کے کرداروں میں ان مردوں کے ذہن وفکر کی مکمل عکاسی ہوتی ہے جو عورت کو محض ایک "Comodity" تصور کرتے ہیں اور اس کا ہر سطح پر استحصال کرتے ہیں۔

آیئے اب منٹو کے افسانوں کی ''عورت اور اس کے استحصال'' کی نوعیّتوں پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔افسانہ ''شغل'' میں چمار سنتو کمار کی معصوم لڑکی ''رام دئی'' جسے گاؤں کے افسران اپنی ہوس کا نشانہ بناتے ہیں۔ افسانہ ''شہ نشین پر'' کا موضوع محبت میں دھوکہ کھائی عورت کی کہانی ہے۔افسانہ ''ہتک'' کی سوگندھی، جو برسوں سے جسم فروشی کا دھندہ کرتی ہے لیکن ایک رات اسے بھی ایک سیٹھ دھتکار دیتا ہے۔افسانہ ''دس روپے'' کی معصوم سی سریتا، جسے ماں جسم فروشی پر مجبور کرتی ہے۔افسانہ ''کبوتروں والا سائیں'' مذہب کی آڑ میں عورت کا استحصال کرنے والوں کی کہانی ،افسانہ کالی شلوار کی طوائف ''سلطانہ'' کا دلال ''شنکر'' کے ہاتھوں استحصال، ''نکّی'' ایک مظلوم ٹھکرائی ہوئی عورت کی کہانی، ''بانجھ'' عورت کا ماں نہ بننے کا کرب، افسانہ ''ڈھارس'' ایک بیوہ ''شاردا'' کے استحصال کی کہانی، یا افسانہ ''جانکی'' جس میں تین دوست ایک کے بعد دیگرے اپنی مکر فریبیوں کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں۔افسانہ ''بسم اللہ'' میں فساد سے متاثرہ لڑکی کو ظہیر کا بظاہر اپنی بیوی بنانا لیکن اس سے جسم فروشی کا پیشہ کروانا، یا افسانہ ''لائسنس'' جس میں ''نیتی'' اپنے شوہر کی وفات کے بعد اس کا تانگہ خود چلانا چاہتی ہے اور اپنی زندگی خود گذارنے کی کوشش کرتی ہے لیکن محلے کے افراد ایسے حالات پیدا کر دیتے ہیں اور اس سے لائسنس کھینچ کر اس کے ہاتھ میں جسم فروشی کا لائسنس تھما دیتے ہیں۔افسانہ ''کتاب کا خلاصہ'' میں بملا کا باپ لالہ ہری چرن خود اس کے استحصال کا ذمہ دار بنتا ہے۔''بابو گوپی ناتھ'' کی طوائف زینت انتہائی معصوم اور ہمدرد ہے جس کا فائدہ اٹھا کر دوسرے افراد اس کو استعمال کرتے ہیں۔الغرض عورت کے استحصال کی کئی ایک اقسام کو منٹو نے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔منٹو نے مخصوص محل ووقوع کے درمیان بسنے والی

کسم پرسی کی زندگی اور معاشی وسماجی زندگی سے جوجھتی عورتوں کو ان کے حقیقی پس منظر اور حالات کے ساتھ کچھ اس فن کاری سے پیش کیا ہے کہ جہاں وہ عورتیں ایک انسان کی حیثیت میں قاری کے سامنے آتی ہیں وہیں قاری اس ''مخصوص طبقہ نسواں'' کو تشکیل دینے والے سماجی عناصر اور ان کا استحصال کرنے والے افراد کے حقیقی چہروں سے بھی متعارف ہو جاتا ہے۔

منٹو نے اپنے افسانوں میں ''طوائفوں'' کے کردار ضرور پیش کیے لیکن منٹو کے یہ کردار ''روایتی تصوراتی'' کردار نہیں ہیں بلکہ ان میں کئی ایک کردار انسانیت کے نمائندہ کردار نظر آتے ہیں۔منٹو کی انفرادیت یہی ہے کہ انھوں نے ایسی پیشہ ور عورتوں میں چھپی انسان بالخصوص ''نسوانی جذبات واحساسات سے معمور عورت'' کو بھی دیکھنے کی کوشش کی اور اسے افسانوں میں پیش کیا۔ ایسی بے شمار مثالیں ان کے افسانوں سے لی جا سکتی ہیں تاہم ایک دو مثالیں دیکھیے ۔افسانہ ''سوگندھی'' میں سوگندھی، ایک طوائف ہے لیکن وہ ایک ایسی عورت ہے جو سچے پیار کو پانا چاہتی ہے۔اپنے لیے تحفظ کی آرزو رکھتی ہے۔اس کے کومل جذبات واحساسات ملاحظہ کیجیے:

> ''وہ چاہتی تھی کہ کوئی اس سے کہے'' دیکھ تو آج تیری ناک کتنی لال ہو رہی ہے۔کہیں زکام نہ ہو جائے تجھے۔ٹھہر میں تیرے واسطے دوا لاتا ہوں...... وہ چاہتی تھی اپنی ساری زندگی کسی ایسے صندوق میں چھپ کر گذار دے جسے کوئی اور کھول نہ پائے سوائے سچا پیار کرنے والے کے.......''

منٹو نے ایک طوائف کے درد کو کس طرح محسوس کیا ہے، دیکھیے:

> ''وہ سوچتی کہ کسی نے اسے بھی زندگی کی پٹری پر دھکّا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بہ خود جا رہی ہے۔دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے، جانے کہاں؟ پھر ایک روز آئے گا اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رک جائیگی۔'' (افسانہ۔کالی شلوار)

سماج کی ایک عام عورت کا ''پیشہ ور طوائف'' بن جانے کا سبب منٹو کے نزدیک ہندوستانی سماج کی وہ روایتیں،نظریات یا وہ حالات ہیں جسے خود اس سماج نے پیدا کیے ہیں۔وہ اپنے مضمون ''سفید جھوٹ'' میں افسانہ ''کالی شلوار'' کی سلطانہ کے حوالے سے رقمطراز ہیں:

''وہ اگر بیاہی ہوتی تو اسے یہ چیزیں مفت مل جاتیں لیکن وہ بیاہی نہیں تھی۔ اور جب عورت کو بجلی کے پیسے دینے پڑیں۔ گھر کا کرایہ ادا کرنا پڑے اور جس کے پلّے خدا بخش سا آدمی پڑ جائے جو فقیروں کے پیچھے مارا مارا پھرے تو ظاہر ہے کہ وہ ایسی عورت نہیں ہوگی جو ہم اپنے گھروں میں دیکھتے ہیں۔''

(مضمون سفید جھوٹ۔ کلیاتِ منٹوص339)

الغرض زیرِ بحث چند ایک افسانوں کے موضوعات اور کرداروں کے تجزیے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ منٹو نے اپنے افسانوں میں روایت کے برخلاف سماج کے بے حد اہم حقائق کو نہایت بے باکی اور بے خوفی سے پیش کیا ہے۔ بلکہ کہا جا سکتا ہے کہ سماج کی حقیقی وعریاں تصویروں کو ادب میں پیش کرنے کے لیے لگائی گئی حد بندیوں کو بھی انھوں نے توڑ دیا۔ جس کے نتیجے میں قحبہ خانوں اور چالوں میں بسنے والی عورتوں کی زبوں حالی اور ان کے پیچھے کارفرما عوامل وکردار پوری طرح بے نقاب ہو پائے۔ منٹو نے اپنے افسانوں کے ذریعہ ایسے چند نسوانی کردار بھی پیش کیے جو عورت کے متعلق صدیوں سے چلی آ رہی ''روایات'' اور ''متھ'' پر ضرب لگانے والے بھی ثابت ہوئے اور چند ایک ایسے نسوانی کرداروں کو بھی موضوع بنایا جو ان نامساعد حالات، محکوم و پسماندہ ماحول کے باوجود اپنی زندگی اور اپنے جذبوں کو لے کر بااختیار و فیصلہ ساز نظر آتے ہیں۔ مجموعی طور پر اگر منٹو کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ منٹو کے پاس پدرشاہی سماج کے کئی ایک مفروضات کو توڑنے اور سماجی نظریات سے انحراف کا رجحان ملتا ہے۔ وہیں عورت کی حیاتیات کے متعلق مردوں کے نظریات، عورتوں کے جنسی میلانات ونفسیات اور مثبت ومنفی پہلوؤں کے ساتھ خود عورت کے مکمل وجود کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ لہٰذا منٹو کے افسانوں کے حوالے سے اس دور کے ہندوستان میں ''تانیثیت'' کے نظریات کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ بلکہ ان کو عصرِ حاضر کے تناظر میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ منٹو کے افسانوں کے آئینہ میں اگر ہم آج کے ہندوستانی سماج کو دیکھنے کی کوشش کریں تو ہمیں وہ سارے حقائق معمولی سی تبدیلی کے ساتھ ویسے ہی نظر آتے ہیں جیسے منٹو کے دور میں رہے تھے۔ جس میں عورت کا استحصال کیا جاتا تھا۔ آج بھی گاؤں گاؤں شہر

شہر افسانہ ''کھول دو'' کی طرح کے سینکڑوں واقعات پیش آتے ہیں۔ہم آئے دن اخبار و ٹی وی کے ذریعہ دیکھتے ہیں، سنتے ہیں کہ سماج میں کئی ایک '' لالہ ہری چرن'' موجود ہیں، جو اپنی بیٹیوں ''بملا'' کے ساتھ کھلواڑ کرتے ہیں۔کئی ایسی ''زینت، سلطانہ، سریتا'' وغیرہ ہیں۔ جو ہر رات دلالوں کے ہاتھوں بیچی اور خریدی جاتی ہیں۔یقیناً آج ''مائی جیواں'' کے قحبہ خانے کی دیواریں گرا دی گئی ہیں لیکن اب ''خوشیا، رام لال، ظہیر'' جیسے دلال دیہات سے شہر، ملک در ملک، دور دور تک پھیل گئے ہیں اور سیاست داں و قانون داں کے نام پر تحفظ کا ڈھونگ رچانے والوں کے ساتھ ملکر اپنی تجارت کو خوب پروان چڑھا رہے ہیں۔اس پس منظر میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا آج کے اس تعلیم و ترقی کے عروج کے دور میں بھی ''عورت'' کو ایک ''انسان'' کی حیثیت حاصل نہیں ہے؟ کیا آج کا مہذب سماج اس پر ہونے والے ظلم و استبداد کے ذمہ دار افراد و عوامل کو ایک سچے انسان کی حیثیت سے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے؟

اکیسویں صدی کے اس پیچیدہ دور میں ان سوالوں کے جواب کی تلاش کے لیے منٹو جیسے حقیقت پسند فنکار کی تحریروں کو پڑھنے کی ضرورت ہے۔ جو عورت کے ''انسانی روپ'' کو دیکھنے، اس کے ساتھ ہونے والے استحصال کو سمجھنے، نیز اس کے پسِ پردہ عوامل کو بے نقاب کرنے کا ذریعہ بنتی ہے۔اس حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ منٹو کی تحریریں ''اہم سماجی حقائق کے چشم دیدہ کا ادبی اظہار'' ہیں اور ہندوستانی سماج میں ''عورت'' کے وجود کا '' تانیثی ڈسکورس'' بھی۔ لہٰذا ان تحریروں کا مطالعہ حظ اٹھانے کے لیے نہیں بلکہ اہم سماجی حقائق کو دیکھنے کے لیے ناگزیر قرار دیا جا سکتا ہے۔

ڈاکٹر آمنہ تحسین شعبۂ تعلیمِ نسواں، مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد میں اسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔

احمد کفیل

شعرِ غالبؔ کی نئی تعبیریں اور امکانات

شعرِ غالب کی تعبیریں اپنے ارتقا کی جانب گامزن ہیں۔ حالی کی ''یادگارِ غالبؔ'' سے پہلے بھی تذکروں میں تفہیم غالبؔ کی کوششیں ملتی ہیں۔ لیکن یہ صرف متن کی وضاحت کرتی ہیں۔ یہ حل لغات اور شعری زبان کی گتھیاں سلجھانے تک محدود ہیں۔ حالیؔ نے مرزا غالبؔ کے بعض مبہم اشعار کو سامنے رکھ کر ''یادگار غالب'' کے ریویو میں شعری متن کی تعبیر اور تفصیل کی باضابطہ بنیاد ڈالی۔ اس ریویو کی ابتدا میں حالیؔ اگرچہ لکھتے ہیں:

> ''مرزا کے کلام پر ریویو کرنا اور اس کی حقیقت لوگوں کے ذہن نشیں کرانی، ایک ایسے زمانے میں جب کہ فارسی زبان ہندوستان میں بمنزلہ مردہ زبان کے ہوگئی ہے، اور ذوق شعر روز بہ روز کافور ہوتا جاتا ہے، ایک نہایت مشکل کام ہے۔''

(''یادگارِ غالب'' ص 120، مرتبہ مالک رام، مکتبہ جامعہ دہلی 1991ء)

لیکن اس حقیقت کے انکشاف کے باوجود حالیؔ نے خود مرزا غالبؔ کے ایسے اشعار کو اپنے تشریحی مباحث کے لیے نہیں چنا جو فارسی زدہ اسلوب سے عبارت ہیں۔ بعض اشعار نموناً پیش کر دیے اور تشریح سے احتراز کیا اور انھیں اخلاق پسندی اور غالبؔ کے ذہن کی ناپختگی پر محمول کیا۔ اور پھر وہ آگے لکھتے ہیں:

> ''جو شخص اس زمانے میں ان کے (غالب) کلام پر ریویو کرنا اور اس کے ذریعے سے مصنف کی حقیقت اور اس کا رتبہ پبلک پر ظاہر کرنا چاہتا ہے، وہ در حقیقت ایک ایسے کام کے درپہ ہے جس میں کامیابی کی بہت ہی کم امید ہوسکتی ہے، لیکن اگر کچھ امید ہے تو اسی صورت میں ہے کہ کچھ کیا جائے، نہ یہ کہ کام کی

مشکلات پر نظر کر کے اس سے ہاتھ اٹھا لیا جائے۔''

(''یادگارِ غالب'' ص 120، مرتبہ مالک رام، مکتبہ جامعہ دہلی 1991ء)

حالؔی کے بیانات سے غالبؔ فہمی سے متعلق تین باتیں سامنے آتی ہیں۔ پہلی بات یہ کہ شعرِ غالب کی تعبیر کے لیے فارسی دانی ضروری ہے۔ دوسری یہ کہ فارسی دانی کا گراف روز بہ روز گر رہا ہے اور تیسری بات یہ کہ کام کی مشکلات پر نظر کر کے اس سے ہاتھ اٹھانا بھی اچھا نہیں۔

شعرِ غالبؔ کی اب تک جو تعبیریں سامنے آئی ہیں ان سے ہم واقف ہیں۔ حالؔی کے بعد نظم طباطبائی، حسرت موہانی، شیخ اکرام، عبدالرحمٰن بجنوری، قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، کالی داس گپتا رضا اور کلیم الدین احمد سے لے کر شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ تک شارحین وناقدین کی ایک لمبی فہرست ہے۔ غالبؔ نے اگرچہ خود پر مشکل پسندی اور ''کوہ کندیدن وکاہ برآوردن'' کے الزامات سے تنگ آ کر کہہ دیا کہ ''گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی'' لیکن بعد کی نسلوں نے گنجینۂ معنی کے طلسم کو واضح کرنے کی مسلسل کوششیں کیں۔ شعر فہمی اور شرح نویسی ایک بنیادی کام ہے اور اسی بنیاد پر تنقید کا اطلاق ہوتا ہے شعر کے پس منظر، معنیاتی افق اور اس کی ہمہ جہتی سے ہی اس کے محاسن اور استعاراتی امکانات روشن ہوتے ہیں اور یہیں سے اطلاقی تنقید کا کام شروع ہوتا ہے۔

غالبؔ نے اپنے ایک مکتوب میں لکھا تھا۔ ''بھائی، شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں۔'' لہٰذا اپنے اوپر اعتراضات کے بعد قطع وبرید کر کے انھوں نے جو دیوان مرتب کیا وہ معنوی قدروں سے خالی نہیں۔ تب سے اب تک غالبؔ کے شعروں کی تہہ داری اور طرفوں کو کھولنے کا کام جاری ہے۔ بہت سے شعروں کی گرہیں بعد کو کھلی ہیں جو غالبؔ اور حالؔی کے زمانے میں مبہم اور پیچیدہ سمجھی گئیں۔ شارحین سے قطع نظر جہاں تک غالبؔ کے خود کو سمجھنے کی بات ہے تو انھوں نے بعض گتھیوں کی پردہ کشائی اپنے مکتوب میں کی ہے۔ ان سے کلی طور پر ہم اتفاق نہ کریں لیکن اس بات سے انکار نہیں کہ غالبؔ اپنے شعری آفاق سے آگاہ ضرور تھے۔ انھیں پتا تھا کہ کائنات کی وسعت کسی قدر مبہم اور پیچیدہ ہے۔ اور اس پیچیدگی کو سلجھانے کے لیے سادہ اور سہل اسلوب کسی قدر معاون نہیں۔ غالبؔ نے اس اسلوب کی بازیابی فارسی شاعر مرزا عبدالقادر بیدؔل کے یہاں کی۔

غالبؔ کو شاعری میں دوسروں کی راہ پر چلنا گوارانہ تھا لیکن وہ طرز بیدلؔ سے دامن کشاں نہیں گزر سکے۔انھوں نے خود اعتراف کیا کہ یہ ''اسلوب بیدلؔ، شوکتؔ اور اسیرؔ سے مستعار ہے۔''

(''شعر، غیر شعر اور نثر'' شمس الرحمٰن فاروقی۔ص 385)

غالبؔ نے اگر چہ اپنی مشکل پسندی کو منتخبہ دیوان سے الگ کرنے کی کوشش کی لیکن حقیقت یہ ہے کہ متداول دیوان میں سینکڑوں شعر موجود ہیں جن کے طلسماتی بحر میں ہم آپ غوطے لگا رہے ہیں۔ وہ اس لیے کہ بقول فاروقی ''مشکل نہیں مبہم ہیں۔کسی شعر کا متن اور معنی ہمارے لیے اس وقت تک مشکل ہوتا ہے جب تک تصرف شدہ الفاظ کے معنی محاورے، علامات، استعاراتی اور اساطیری نظام، تلمیح اور کلیدی لفظ یا تراکیب سے نا آشنا ہوتے ہیں۔ جوں جوں ہم ان سے آشنا ہوتے ہیں معنوی گرہیں کھلتی جاتی ہیں۔شعری متن میں معنی دو صورتوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ایک معنی وہ جس کے اخذ کر لینے کے بعد اس پر قطعیت کی مہر لگا دیتے ہیں۔تنقیدی زبان میں اسے ''اشکال'' کا نام دیا گیا ہے۔اور دوسرے وہ کہ اگر متن سے کوئی معنی اخذ کر لیں پھر بھی دوسرے معنوی امکانات کھلے رہتے ہیں۔تنقیدی زبان میں ہم اسے ''ابہام'' کہتے ہیں۔ منجملہ یہ شعری اصطلاحات ہیں۔ابہام سے شعر میں تہہ داری پیدا ہوتی ہے جو شعری حسن کو دوبالہ کرتی ہے۔غالبؔ کے اسلوب میں معنوی آفاق اسی شعری حسن سے آراستہ ہے اور اسی لیے آج بھی اس کی معنویت اور اہمیت برقرار ہے۔ کہتے ہیں کہ قطرے کو گہر ہونے میں جب مدتیں بیت جاتی ہیں تو گہر کی بازیابی آسانی سے کیسے ممکن ہے۔لہٰذا غالبؔ پر عقلیت اور ہوش مندی حاوی تھی۔'' ان کی شعریات پیچیدہ سہی لیکن ان میں غالبؔ کا مافی الضمیر بسا ہوا ہے اور اس مافی الضمیر سے وہ بخوبی آگاہ تھے۔وارث کرمانی لکھتے ہیں:

> ''غالب کا مافی الضمیر ان کی اقلیم سخن کے اتنے وسیع رقبہ پر پھیلا ہوا ہے کہ انسانی زندگی کے نہ جانے کتنے پہلوؤں پر اس کی روشنی پڑتی ہے اور نہ جانے کتنی وارداتیں ہیں جو اس کی مٹھی بھر اردو شاعری میں سما گئی ہیں بلکہ بعض اوقات بے نام محسوسات کے لیے بھی غالبؔ کا شعر ہمیں نطق عطا کر دیتا ہے۔''

(''غالب کی شعریات اور بیدل'' ادب ساز، دہلی اپریل 2007)

وارث کرمانی ایک طرف تو غالبؔ کے مافی الضمیر کے اس درجہ مدح خواں ہیں جو فارسی اسلوب کے بنا ممکن نہ تھا تو دوسری جانب یہ بھی کہ غالبؔ کے گاڑھے اور دبیز فارسی آمیز اسلوب و شعریات نے اردو کو خراب کیا ہے۔ان اعتراضات کے باوجود ہمیں انکار نہیں کہ غالبؔ کی شعری کائنات اردو شاعری کے لیے مشعل راہ ہے۔جوں جوں غالبؔ کی شعریات کی گرہیں کھل رہی ہیں ہم غالبؔ کی شاعری اور دانشوری کے گرویدہ ہوتے جاتے ہیں۔غالب کی یہ پیشین گوئی کہ

''شہرت شعرم بگیتی بعد من خواہد شدن''

روزافزوں ہوتی جارہی ہے۔ان کو اپنے مافی الضمیر پر کلّی اعتماد ہی تو تھا کہ اپنے زمانے میں ناقدری کے باوجود کہا:

ہوں گرمیِ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

عہد بہ عہد شعر غالبؔ کی نئی تعبیریں سامنے آئیں۔یہ اس بات کا اشارہ ہے کہ اعلیٰ تخلیقی متن کئی تہوں میں لپٹا ہوتا ہے۔تخلیق کے بعد مصنف یا اس کا کوئی شارح متن اور قاری کے بیچ حائل نہیں ہوتا۔متن کی معنویت اور قاری کی استعداد سے ہر لمحہ ایک نئی دنیا سامنے آتی ہے۔ میں نے اپنے ایک دوست کی کتاب ''نئی غزل کی لفظیات'' کے فلیپ پر لکھا دیکھا تھا:

''تخلیق خواب دیکھتی ہے اور تنقید اس کی تعبیر بتاتی ہے۔دونوں ہی بقدر ہمّت اوست کی اعلامیہ ہوتی ہیں۔اپنی اساس اور شناخت میں بھی یہ ایک دوسرے کی دست نگر ہیں۔''

ہمیں معلوم ہے کہ لغت میں لفظ کے معنی اگرچہ منجمد ہوتے ہیں لیکن تخلیقی متن اس کو سیال بنا دیتا ہے اور اسی سے ذہن معنی کے طرفوں کو گرفت میں کرنے پر بے چین ہوتا ہے۔غالبؔ نے اپنے شعری متن میں نامحسوس طرفوں کو سمیٹا ہے اور گوپی چند نارنگ کے لفظوں میں: ''مطلق رائے دے کر اسے آئندہ کے لیے طرفوں کو بند نہیں رکھا۔''

(''غالب:معنی آفرینی،جدلیاتی وضع،شونیتا اور شعریات''ص242)

خواجہ الطاف حسین حاؔلی سے اب تک شعر غالبؔ کی متعدد تعبیریں سامنے آئی ہیں۔ یہ تعبیریں الگ الگ بھی ہیں اور قدرے مشترک بھی۔ ان میں بعض نئے انکشافات بھی سامنے آئے ہیں جو ذہنی اور شعوری ارتقا کا ثبوت دیتے ہیں۔ اس ذیل میں یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ ایک نے دوسرے سے استفادہ نہیں کیا۔ بلکہ استفادے کے نقوش بھی بعد کی تعبیروں میں واضح ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ حاؔلی کے بعد کی نسل نے فارسی دانی میں کمال حاصل کیا ہے اور نہ یہ دعویٰ کہ بعد کی نسل ماقبل سے زیادہ ذہین ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''اشعار کا مشکل ٹھہرنا خود ان اشعار پر نہیں بلکہ پڑھنے والے کی ذہنی اور علمی استعداد پر منحصر ہے یا پھر اس کے ذہن کی ساخت پر۔ بعض لوگ معمے جلد حل کر لیتے ہیں لیکن دوسرے معاملات میں معمولی ذہن کے مالک ہوتے ہیں۔ بعض لوگ معمے حل کرنے میں احمق ثابت ہوتے ہیں لیکن ان کی ذہانت مسلم ہوتی ہے۔''

(شعر غیر شعر اور نثر۔ ص385)

یہاں احمق اور دانشور کے دائرے طے کرنا مقصود نہیں۔ حاصل کلام یہی ہے کہ شعر غالبؔ کا بڑا سے بڑا معمہ حاؔلی کے بعد کی نسلوں نے حل کیا ہے۔ غالبؔ کے متداول دیوان کی پہلی غزل کا پہلا شعر ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن، ہر پیکرِ تصویر کا

حاؔلی کے ریویو میں اس شعر کی جانب کوئی اشارہ نہیں۔ جبکہ ''فارسی دانی'' کی بات کرتے ہوئے ان کے ذہن میں یہ شعر نہ آیا ہوگا، عقل تسلیم نہیں کرتی۔ آج یہ شعر ہر جگہ موضوع بحث ہے۔ خواہ طلبہ کی درس گاہ ہو، مباحثے اور مذاکرے ہوں یا پیشہ ورانہ قابلیت کی جانچ ہو۔ غالبؔ نے اردو شعر کی تعبیر کرتے ہوئے مکتوب بنام عبدالرزاق شاکر گورکھ پوری کو لکھا کہ ''ایران میں یہ رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے......الخ۔ تو یہ تعبیر متن کے تناظر میں قابل قبول نہیں۔ آج تحقیق یہ بھی کہتی ہے کہ ایران میں ایسی کوئی رسم نہیں تھی۔

عبدالرحمٰن بجنوری نے ''محاسن کلام غالبؔ'' کے صفحہ 79 پر یہ شعر کوٹ تو کیا ہے لیکن اس کے حوالے سے یہ فلسفہ اخذ کیا ہے کہ ''اس کون وفساد کا نقشہ صاف بتلاتا ہے کہ کوئی صورت نگار اس پردہ کے عقب میں موجود ہے۔'' نظم طباطبائی نے اس کی تعبیر میں غالبؔ کے بیان کی ہی توضیح کی ہے اور اسے تسلیم بھی نہیں کیا ہے۔ مزید وہ لکھتے ہیں کہ ''کاغذی پیرہن'' فریادی سے کنایہ فارسی میں بھی ہے اور اردو میں میر ممنون کے کلام میں اور مومن خاں کے کلام میں بھی میں نے دیکھا ہے۔ اس شعر میں جب تک کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فنافی اللہ ہونے کا شوق اور ہستیِ اعتبار ی سے نفرت ظاہر ہو اس وقت تک اسے بامعنی نہیں کہہ سکتے۔ کوئی جان بوجھ کر تو بے معنی کہتا نہیں۔ یہی ہوتا ہے کہ وزن وقافیہ کی تنگی سے بعض ضروری لفظوں کی گنجائش نہ ہوئی اور شاعر سمجھا کہ مطلب ادا ہو گیا تو جتنے معنی کے شاعر کے ذہن میں رہ گئے اسی کو المعنی فی بطن الشاعر کہنا چاہیے۔ نقشِ تصویر فریادی ہے ہستیٔ بے اعتبار و بے توقیر کا اور یہی سبب ہے کاغذی پیرہن ہونے کا۔ ہستیِ بے اعتبار کی گنجائش نہ ہو سکی اس سبب سے کہ قافیہ مزاحم تھا اور مقصود تھا مطلع کہنا، ہستی کے بدلے شوخی تحریر کہہ دیا اور اس سے کوئی قرینہ ہستی کے حذف پر نہیں پیدا ہوا۔ آخر خود ان کے منھ پر لوگوں نے کہہ دیا کہ شعر بے معنی ہے۔''

نظم طباطبائی نے بھی اگر چہ شعر کو بے معنی تسلیم کیا۔ تاہم کچھ گتھیاں سلجھائی بھی ہیں کہ ''نقش تصویر فریادی ہے ہستیٔ بے اعتبار و بے توقیر کا'' اب یہ نقش بتدریج ارتقا کی جانب بڑھتا ہے۔ یوسف سلیم چشتی لکھتے ہیں ''نقش کنایہ ہے مخلوقات سے، تحریر کنایہ ہے تخلیق سے۔ شوخی، یہ لفظ تشریح طلب ہے۔ کئی معنوں میں مستعمل ہے۔ شوخی بمعنی شرارت، بے حیائی، دل لگی، گستاخی، رعنائی اور دل کشی۔ شوخی بمعنی دو متضاد چیزوں کا اجتماع جن کا انفکاک (الگ ہونا، جدا ہونا) نہ ہو سکے۔ اور یہاں یہ بھی معنی مراد ہے۔

شعر کی توضیح میں انھوں نے تفصیل سے کام لیا ہے اور شوپن ہاور سے لے کر بودھ دھرم کے ''سردھم دکھم'' سے بھی معنوی رشتہ جوڑا ہے۔ اس سے قطع نظر جو متن کی وضاحت کی ہے وہ یہ کہ ''ہر مخلوق صانع کے کمال پر گواہ ہے۔ یعنی صانع نے ہر شئے کی تخلیق میں اپنے کمال کا اظہار

کیا ہے۔مگر ہر شئے روبہ زوال ہے، کسی کو ثبات نہیں ہے، ہستی موجب آزار بھی ہے، اس کے باوجود ہر شخص میں بقا کی آرزو بھی کارفرما ہے۔ ہر شئے کی تعمیر میں تخریب کا سامان پوشید ہے۔

حاصل کلام وہ لکھتے ہیں کہ نقش شوخیِ تحریر کا فریادی ہو یا نہ ہو، غالب کا یہ شعر جو سر مطلع دیوان ہے اس کی شوخی تحریر کا بلا شک وشبہ آئینہ دار ہے۔غالب نے حمد کے پردے میں خدا سے گلہ کیا ہے کہ اے خدا جب تو نے ہر مخلوق کو فنا کے لیے پیدا کیا تو پیدائش میں اس قدر کمال کا اظہار کیوں کیا۔ بہ الفاظ دگر جب ہست کر کے مٹانا منظور تھا تو ہست کرنا ہی کیا ضرور تھا۔''

غالب کے اس شعر کی تعبیر میں یوسف سلیم چشتی نے متن کی تہہ میں اترنے کی کامیاب کوشش کی ہے لیکن کہا جا سکتا ہے کہ حل لغات سے واقفیت کے باوجود انھوں نے شعر کے کلیدی لفظ کو سمجھے بغیر تیر نشانے پر لگایا ہے۔وہ اس طرح کہ شعر کا کلیدی لفظ ''شوخی تحریر'' ہے۔یعنی تحریر کی رعنائی ودلکشی یا بہ الفاظ دگر بہترین خطاطی۔رسالہ' جامعۂ دہلی کے ایک شمارے میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنے مشمولہ مضمون میں اس شعر کی وضاحت میں لکھا ہے کہ خطاط کا کام ہے تحریر کرنا لیکن جو خطاطی بہترین ہوتی ہے اسے شوخی تحریر کہا جائے گا۔قدرت کی خطاطی عالم وجود پہ ظاہر ہے۔ان میں سب سے بہترین خطاطی ذات آدم کی صورت میں جلوہ گر ہے۔اب اس کلیدی لفظ کے کھلنے کے بعد ہم یہ کہیں کہ کس کی شوخی تحریر کا نقش وکاریگری فریادی ہے کہ جو پیکر تصویر بنایا ہے وہ کاغذی ہے یعنی چند لمحوں میں گل کر فنا ہو جانے والا ہے۔تو شعر کا متن صاف کھل جاتا ہے۔ممکن ہے آپ مذکورہ شعر کی اس تعبیر سے اتفاق نہ کریں اور اسے اشکال کے بجائے ابہام کے خانے میں ہی رکھ چھوڑیں۔

ایک دوسرا شعر ملاحظہ کیجیے:

یک قدم وحشت سے درسِ دفتر امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

یہ شعر بھی حالی کے ''ریویو'' میں شامل نہیں۔بجنوری نے بھی احتراز کیا ہے۔نظم طباطبائی اس کی وضاحت میں لکھتے ہیں:

''یک قدم وحشت، سے وحشت کا مرتبہ ادنیٰ مقصود ہے اور اجزائے دو عالم دشت بمنزلہ عالم عالم دشت یا اجزائے دو صد دشت ہے جس سے مراد کثرتِ

ویرانی ہے۔یعنی ممکنات نے اپنے مبدا سے ایک ذرا سی وحشت و مغایرت جو کی تو عالم امکان موجود ہو گیا اور اس وحشت کا ایک قدم جس جادہ پر پڑا گویا وہ اوراقِ دوصد دشت کا شیرازہ تھا۔اس سبب سے کہ وحشت میں قدم جب اٹھے گا دشت ہی کی طرف اٹھے گا اور عارف کی نظر میں تمام عالمِ امکاں ویران ہے۔دو عالم دشت کی ترکیب میں مصنف نے دشت کی مقدار کا پیمانہ عالم کو بنایا ہے جس طرح ماندگی کی مقدار کا پیمانہ بیابان کو اور تامّل کی مقدار کا پیمانہ زانو کو اور آرزو کا پیمانہ شہر کو قرار دیا ہے۔''

یوسف سلیم چشتی لکھتے ہیں:

''یک قدم وحشت۔وحشت کنایہ ہے عشق سے۔یک قدم بمعنی اندک یا قلیل، یہاں کنایہ ہے ابتدا سے۔مطلب اس کا ہے مسلک عشق میں قدم رکھتے ہی۔ دفتر امکاں کنایہ ہے کائنات سے۔درس دفتر امکاں کا مطلب ہے حقیقتِ کائنات۔جادہ سے جادۂ وحشت (عشق) مراد ہے۔دو عالم دشت، اضافت مقلوب سے مراد ہے۔دشتِ دو عالم سے مراد ہے دو عالم۔لفظ دشت، وحشت کی رعایت سے لائے ہیں۔اجزا کنایہ ہے حوادث و واقعات سے لفظ اجزا شیرازہ کی رعایت سے لائے ہیں۔شیرازہ اس بندش کو کہتے ہیں جس کی بدولت کتاب کے اوراق منتشر ہونے سے محفوظ رہتے ہیں۔شیرازہ اور جادہ میں مشابہت ہے۔مطلب (یہ کہ) مسلک عشق اختیار کرتے ہی یا کوچہ عشق میں داخل ہوتے ہی مجھ پر ساری کائنات کی حقیقت منکشف ہوگئی۔جادۂ وحشت گویا وہ شیرازہ ثابت ہوا جس کی بدولت دونوں عالم کے اجزائے پریشاں (واقعات وحوادث) ایک مسلک میں منسلک (مربوط) ہوگئے۔یعنی کائنات کے غیر مربوط حوادث میں ربط نظر آنے لگا۔''

(شرح دیوان غالب۔ص5-304،اعتقاد پبلشنگ ہاؤس،دہلی1992ء)

مذکورہ شعر کی تعبیر میں دونوں شارحین نے اپنی بساط بچھائی ہے۔متن کا مزاج قبول

کرتا بھی ہے اور نہیں بھی۔ اس شعر کے بیان میں نظم طباطبائی کا یہ انکشاف کہ وحشت میں جب قدم اٹھے گا، دشت ہی کی طرف اٹھے گا اور عارف کی نظر میں تمام عالم امکاں ویران ہے۔ اور یوسف سلیم چشتی کی یہ وضاحت کہ جادۂ وحشت وہ شیرازہ ثابت ہوا جس کی بدولت دونوں عالم کے اجزائے پریشاں ایک مسلک میں منسلک ہو گئے۔ کے تصرف سے شعر کا متن ایک الگ معنی روشن کرتا ہے اور وہ یہ کہ یہ عالم امکاں ویران ہے اور ویرانے میں وحشت کا ہی قدم اٹھتا ہے جو تیزیٔ رفتار کے مترادف ہے۔ یعنی یہ کائنات جو ویرانہ ہے، وحشت کے ایک قدم نے ہی اس کے راز ہم پر منکشف کر دیے، وہ یوں کہ دونوں عالم یعنی موجود اور لاموجود کی راہیں جڑی ہوئی ہیں۔ یعنی وحشت کا ایک قدم اس عالم امکاں میں ہے تو دوسرا عالم لاموجود میں اسی تیزی سے پہنچے گا۔ ظاہر ہے کہ اس عالم امکاں کی زندگی کتنی مختصر ہے۔ یہ مزاج شاعر کے اس شعر میں بھی دیکھا جا سکتا ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

یہ اور اس قبیل کے غالب کے اشعار کی تعبیریں کی جا رہی ہیں اور شارح نئے نئے نکتوں کی تلاش میں ہیں اور یہ ایسا اس لیے ہے کہ غالب کے فارسی اسلوب نے ان شعروں کے متن کی کائنات پر اسرار خلق کی ہے جو ما بعدالطبیعیاتی دنیاؤں کی سیر کراتے ہیں۔ ان کے متن کے چہروں پر دھندسی چھائی ہے جس کے معنی ہے بھی اور نہیں بھی کے مصداق ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ جو کچھ سامنے دکھائی دے رہا ہے وہی حقیقت نہیں ہے اس سے پرے بھی کچھ ہے اور یہی سلسلہ ہے حقیقت کی تلاش کا۔ غالب کے ناقدین ایک طرف اس دور کے فارسی زدہ اسلوب کو جو اٹھارہ انیس سال کی عمر تک جمع کر چکے تھے، ان کی معنی بندی اور دقیقہ سنجی کو بہار ایجادی بیدل کہہ کر فرش رہِ ناز ہوتے ہیں (گوپی چند نارنگ۔ ص ۱۷۶) تو دوسری جانب سید حامد حسن معترض ہیں کہ:

''ان امور پر معروضی انداز سے غور کیا جائے تو اس عام نظریے پر کہ غالب کا پورا دیوان صرف ایک ہی شاعر کی تخلیق ہے شک کرنے کی گنجائش موجود ہے۔''

(جامعہ، دہلی۔ اپریل جون 2003ء)

سید حامد حسن نے جواز بھی معقول تلاش کیا ہے کہ شاعر فطرتاً معاملہ بندی سے تصوف اور کائنات کے رموز کی جانب قدم بڑھاتا ہے لیکن غالب سترہ اٹھارہ کی عمر میں ہی پہلے بوڑھے فلسفی ہوئے اور پھر بعد میں ڈھول دھپہ پر اتر آئے۔ انھوں نے غالب کے کئی دعوں کی تردید کرتے ہوئے فارسی اسلوب کو کسی کہنہ مشق استاد سے اڑائے ہوئے مال سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن یہ اعتراض خاصا بحث طلب ہے۔

آج ہر جانب غالب موضوع بحث ہے۔ اردو شاعری اپنی سند یہیں تلاش کرتی ہے۔ غالب پر جتنی تحریریں سامنے آئی ہیں شاید ہی کسی اور شاعر پر آئی ہوں۔ ہر رنگ اور ہر دور کے لوگوں نے غالب کو خراج عقیدت پیش کیا ہے۔ غالب اردو کا وہ شاعر ہے جو کئی تہذیبوں اور نظریوں کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ غالب ترقی پسند بھی ہے۔ جدید بھی اور ما بعد جدید بھی۔ ہر نظریے کے پیرو نے غالب میں اپنی دنیائیں تلاش کی ہیں۔ ان پر جتنی نئی تحریریں آرہی ہیں نئے امکانات کے در بھی وا ہو رہے ہیں۔ اس صورت حال پر شاعر کا یہ خیال کتنا صادق آتا ہے:

نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں

شمس الرحمان فاروقی غالب اور جدید ذہن کا تجزیہ کرتے ہیں تو گوپی چند نارنگ غالب شعریات کو اکیسویں صدی کے منظرنامے پر دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک اس بات کا انکشاف کرتے ہیں کہ غالب ایسا شاعر جس کے متون سے اردو شاعری کی تنقید کی عمارت کھڑی ہوتی ہے۔ حالی اور بجنوری کے نظام تنقید نے ہر دور کے شاعروں کو متاثر کیا۔ اس کی تہہ داری کا راز ہر ایک پانے کی کوشش کرتا ہے۔ تو دوسرے اس راز کا انکشاف کرتے ہیں کہ سائنس شاعری نہیں ہوسکتی اور شاعری سائنس نہیں ہوسکتی لیکن فنون لطیفہ یا شاعری سے جو جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے وہی مسرت کسی سائنسی مسئلہ کو حل کرنے سے بھی حاصل ہوتی ہے۔ نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ اور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے۔ غالب کی شعریات، اجتہاد، انحراف اور آزاری کی شعریات ہے جس کی ما بعد جدید ذہن سے خاص نسبت ہے۔ آج کی نئی شاعری میں لفظوں کو تخلیقی سطح پر باندھنے کا ہنر اور جذبے پر عقل کو ترجیح دینے کا چلن

غالب کے امکانات کی دنیا روشن کرتا ہے۔

آج کا جدید ذہن استدلالی ہے۔کل کا ذہن ناصحانہ تھا۔جو کچھ سامنے ہوتا تھا یقین کرتا تھا یا پھر بزرگوں کی باتیں ان کے لیے حرف آخر کا درجہ رکھتی تھیں۔دوسرے لفظوں میں ''کارپاکاں راقیاس خودمگیر'' کے مصداق تھیں۔آج کی نسل کا ذہن متجسس ہے، چیزوں کو دلیلوں کی روشنی میں سمجھنا چاہتا ہے۔اور یہ ذہن غالب کے مزاج سے قریب تر ہے۔مثلاً

سبزہ وگل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے؟

کل کی دنیا سیدھی سادی تھی۔آج نیرنگیوں اور **بوالجبیوں** سے بھری ہے۔عالم امکاں میں خیر بھی ہے اور شر بھی اور ہمیں اسی میں بسر کرنے پر مجبور کیا گیا ہے' اس حکم کے ساتھ کہ ''امر بالمعروف اور نہی عن المنکر'' کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹے اور اس میں ہمیں آزاد بھی چھوڑ دیا گیا۔ایسے میں شاعر کا یہ خیال:

تماشائے گلشن تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہگار ہیں ہم

غالب کے ذہن نے الگ الگ تہذیبوں اور عقیدوں سے اوپر اٹھ کر پوری عالم انسانیت کا محاسبہ کیا۔وہ نہ کافر تھا اور نہ مسلمان، وہ نہ سکھ تھا اور نہ عیسائی۔اسی لیے اس کی مقبولیت ہر تہذیب اور عقیدے میں یکساں ہے:

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

غالب نے دنیا کی حقیقت کہ'' ہے بھی اور نہیں بھی'' کے راز کو پالیا تھا۔اسی لیے اس کی شاعری اثبات ونفی کا مرقع ہے۔ہر احساس اور ہر جذبے کی عکاسی انھوں نے کی۔ہم اپنے معاملات میں اپنے احساس اور جذبے کی بات کرتے ہیں اور غالب کا شعر فوراً ہمارے بیچ حائل ہوجاتا ہے۔اسی لیے غالب کا شعر یا مصرع یا ایک ٹکڑا ہی وردزبان آجاتا ہے اور جسے ہم ضرب المثل کا نام دیتے ہیں: مثلاً کوئی چارہ ساز ہوتا کوئی غمگسار ہوتا،حق مغفرت کرے عجب

آزاد مرد تھا، آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا، یہ نہ تھی ہماری قسمت......، نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا، اک تماشا ہوا گلا نہ ہوا، کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی، کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور، موت سے پہلے آدمی غم سے نجات سے پائے کیوں، لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں، کوئی امید بر نہیں آتی، دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے، مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے، نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا، ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے؟ وغیرہ غالب کی ایسی شعری کائنات ہے جہاں ہر ذہن کے اکتساب کو خوراک ملتی ہے:

نقش کو اس کے مصوّر پر بھی کیا کیا ناز ہیں
کھینچتا ہے جس قدر اتنا وہ کھنچا جائے ہے

حواشی:

1۔ابوالکلام قاسمی' کثرت تعبیر' براؤن پبلی کیشنز' نئی دہلی' اشاعت 2012

2۔اعجاز صدیقی' جدید شرح دیوان غالب' قومی زبان' کراچی' اشاعت 1969

3۔الطاف حسین حالی' یادگارِ غالب' مکتبہ جامعہ' دہلی' اشاعت 1991

4۔آجکل' سوچنا بھون' سی جی او کمپلیکس' نئی دہلی' اشاعت' فروری 2004

5۔دیوان غالب' مطبع نامی نولکشور' لکھنؤ' اشاعت' اگست 1960

6۔دیوان غالب' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس' دہلی' اشاعت 2008

7۔رسالہ جامعہ' مکتبہ جامعہ' دہلی' اشاعت' اکتوبر تا دسمبر 2005

8۔عبدالرحمان بجنوری' محاسن کلامِ غالب' اورنگ آباد' اشاعت 1921

9۔شمس الرحمان فاروقی' شعر، غیر شعر اور نثر' قومی اردو کونسل' دہلی' اشاعت 2005

10۔فکر و تحقیق' قومی اردو کونسل' دہلی' اشاعت جنوری تا مارچ 2014

11۔کلیم الدین احمد' اردو شاعری پر ایک نظر' بک امپوریم' سبزی باغ' پٹنہ' اشاعت 1983

12۔گوپی چند نارنگ' غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع' شونیتا اور شعریات' ساہتیہ اکادمی' دہلی' اشاعت 2013

13۔ مالک رام، دیوان غالب مع مقدمہ، آزاد گھر، دہلی، اشاعت 1957
14۔ نظم طباطبائی، شرح دیوان اردوئے غالب، انوار بک ڈپو، امین آباد، لکھنو، اشاعت 1954
15۔ نیاز فتح پوری، شعر غالب، افکار، لکھنو، اشاعت، جنوری 1960
16۔ نقوش، غالب نمبر، ادارۂ فروغ اردو، لاہور، اشاعت، فروری 1969
17۔ یوسف سلیم چشتی، شرح دیوان غالب، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، اشاعت 1992

ڈاکٹر احمد کفیل سنٹرل یونیورسٹی آف ساؤتھ بہار کے شعبۂ اُردو سے وابستہ ہیں۔

عبدالحئ

زبیر رضوی اور ذہنِ جدید

جدید ترین رجحانات کو پروان چڑھانے میں سہ ماہی رسالہ ذہنِ جدید پیش پیش رہا ہے۔ رسالے کو مشہور و معروف جدید شاعر اور آل انڈیا ریڈیو سے وابستہ رہے زبیر رضوی نے شروع کیا تھا۔ اس کی مدیرہ ان کی اہلیہ جمشید جہاں ہیں۔ ذہن جدید کا پہلا شمارہ ستمبر تا نومبر 1990 میں شائع ہوا تھا۔ اس رسالہ کی سب سے خاص بات یہ ہے کہ اس میں تمام فنون لطیفہ اور ملکی اور عالمی معاملات پر کافی مواد شائع کیا جاتا رہا ہے۔ ادب سماج کا آئینہ یا عکاس کہلاتا ہے۔ لیکن بغور دیکھا جائے تو محسوس ہوگا کہ ادب جیسے کچھ خاص معاملات تک سمٹ کر رہ گیا ہے۔ ذہن جدید نے پہلی بار اردو زبان اور ادبی صحافت میں بالکل نئی شروعات کی اور خالص ادبی تخلیقات، افسانوں، غزلوں، نظموں کے ساتھ ساتھ بین الاقوامی معاملات، تھیٹر، فلم، موسیقی، آرٹ، کلچر سے متعلق مواد بھی شائع کیے ہیں جو اس رسالے کو دوسرے جرائد سے بالکل منفرد قرار دیتے ہیں۔ پہلا شمارہ 203 صفحات پر مشتمل تھا۔ جبکہ اس کی قیمت صرف بیس روپے رکھی گئی تھی۔ ذہن جدید کے سرورق پر یہ جملہ لکھا ہوتا ہے 'ادب آرٹ اور کلچر کا ترجمان' ذہن جدید نے ادب، تہذیب اور آرٹ کی ترجمانی کرنے میں بلاشبہ کامیابی حاصل کی ہے۔ ذہن جدید کا ہر شمارہ اتنا جاذب نظر اور اس قدر کارآمد ہوتا ہے کہ قاری ایک نشست میں پڑھنے کو بے چین ہو جائے۔ ذہن جدید کے ہر شمارے میں کسی نہ کسی بحث کو موضوع بنایا جاتا ہے اور ان پر مختلف ناقدین، محقق اور قابل قدر شخصیات کی آرا شامل کی جاتی ہیں۔ پہلے شمارے میں بحث کا موضوع ''اشترا کی دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں کے پیش نظر ترقی پسندی کی معنویت'' تھا۔ اس موضوع پر شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر قمر رئیس، دیوندر اسر، بلراج کومل اور وحید اختر نے اظہار خیال کیا ہے۔ افسانوں کے حصے میں

سریندر پرکاش، بانو قدسیہ، جیلانی بانو، انور عظیم، عوض سعید، عبداللہ حسین، ممتاز مفتی کے افسانے شامل کیے گئے ہیں۔ پہلے شمارے میں ہی تنقیدی بحث، افسانے، طنز و مزاح، نظمیں، انٹرویو، غیر ملکی ادب، فلسطینی تحریک انتفاض، غیر ملکی ادب کے بہترین شہ پارے، کتابوں پر تبصرے اور صحافت کے تعلق سے مضامین شامل ہیں، غرضیکہ ذہن جدید رسائل کی بھیڑ میں سب سے انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔ ذہن جدید کے پہلے شمارے پر تبصرہ کرتے ہوئے جناب مظہر امام لکھتے ہیں:

> ''اب تک تو ذکر تھا ادب کا لیکن ذہن جدید، نے صرف ادب تک خود کو محدود نہیں رکھا ہے اور یہی اس کی بڑی خوبی ہے۔ ہمارے رسائل کی عام تصویر یہ ہے کہ کچھ مضامین جنھیں اکثر مقالے کہا جاتا ہے۔ کچھ افسانے، کچھ نظمیں، غزلیں، چند کتابوں پر تبصرے، قارئین کے کچھ خطوط اللہ اللہ خیر صلا۔ ذہن جدید، ایک مختلف نوعیت کا رسالہ ہے اور صحیح معنوں میں ایک انفرادی شان رکھتا ہے۔ ذہن جدید غالباً اردو کا پہلا ایسا رسالہ ہے جس میں اردو ادب کی تخلیقات اور مباحث کے ساتھ علاوہ ازیں فلم، تھیٹر، مصوری (وکنیوس) اور موسیقی پر نہایت دلچسپ پیرایہ میں معلوماتی مضامین پیش کیے جاتے ہیں۔''(1)

ذہن جدید اپنی طرز کا منفرد رسالہ ہے اور اس کا ہر شمارہ عام اردو رسائل کے مقابلے کافی ضخیم ہوتا ہے۔ ذہن جدید کے بانی اور مرتب اس رسالے کی شروعات سے قبل ایک اچھے اور جدید شاعر کے طور پر جانے جاتے تھے لیکن ذہن جدید کے منظر عام پر آنے کے بعد ان کی گوناگوں صلاحیتیں ابھر کر سامنے آئیں۔ وہ اچھا شاعر ہونے کے ساتھ بہترین صحافی اور اعلیٰ درجے کے ادیب بھی کہلائے۔ ذہن جدید کو مرتب کرنے کا ڈھنگ یہ ثابت کرتا ہے کہ زبیر رضوی کو اردو ادب اور اس کے قاری سے کتنا پیار ہے۔ وہ اردو کے قاری کو اپنے رسالے سے مایوس نہیں کرنا چاہتے تھے۔ اس لیے اس چھوٹے سے رسالے میں انھوں نے تقریباً سارے موضوعات کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں وہ کامیاب بھی ہوئے۔ اردو رسائل یوں تو بڑی تعداد میں شائع ہوتے ہیں اور کچھ دنوں کے بعد بند ہو جاتے ہیں یا ایک محدود حلقے تک سمٹ کر رہ جاتے ہیں لیکن ذہن جدید اپنی انفرادیت اور خصوصیات کی بنا پر ایک نظر میں ہی قاری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔ اردو زبان

میں جب تک ہمیں مختلف معلومات، مختلف موضوعات پر مبنی مضامین نہیں نظر آئیں گے تب تک اردو کا قاری اپنی چھوٹی سی دنیا سے باہر نہیں نکل سکتا اور زبیر رضوی نے اردو کے قاری کی ذہنی پرورش کو انجام دینے کے لیے بے انتہا خوبصورت رسالہ شائع کیا۔ ذہن جدید اس معاملے میں بھی قابل ذکر ہے کہ اس نے اپنے شروعاتی دور میں ہی مختلف شاعروں مخدوم محی الدین اور سلیمان اریب پر خصوصی گوشے شائع کیے۔ ایک ایسے وقت میں جب اردو زبان زبوں حالی کا شکار تھی جب اردو میں اچھے لکھنے والوں کا ایک قحط سا آ گیا تھا، زبیر رضوی نے اتنا خوبصورت رسالہ نکال کر یہ ظاہر کر دیا کہ اب بھی اردو زبان دوسری زبانوں سے پیچھے نہیں ہے۔ اردو زبان میں بھی مغربی علوم، ثقافت و تہذیب اور تمام شعبہ ہائے زندگی سے متعلق مضامین شائع ہو سکتے ہیں اور اردو میں اچھے لکھنے والوں کی آج بھی کوئی کمی نہیں ہے۔ ذہن جدید نے آغاز سے ہی اپنا ایک معیار قائم رکھا ہے اور ایسے قلم کاروں کی تخلیقات شائع کرنے کی کوشش کی جسے اردو کا قاری پڑھنا چاہتا ہے۔ ذہن جدید کے اہم قلم کاروں میں بلراج کومل، دیوندر اسر، عوض سعید، شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر وحید اختر، جیلانی بانو، بانو قدسیہ، باقر مہدی، انور عظیم، مخمور سعیدی، زبیر رضوی اور قرۃ العین حیدر وغیرہ کا نام قابل ذکر ہے۔ معروف شاعر اور نقاد مخمور سعیدی نے ذہن جدید پر یوں تبصرہ کیا تھا:

> اردو میں ایسے رسالوں کی کمی ہے جو ادبی تقاضوں کی تکمیل کے ساتھ ساتھ دوسرے معاملات اور مسائل کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ سکتے ہوں جن کا ہماری ذہنی اور جذباتی زندگی سے قریبی رشتہ ہے۔ مصوری، موسیقی، رقص، فلم اور بہت سارے سماجی اور سائنسی علوم جن سے واقفیت یا بے تعلقی ہماری شخصیت کے ادھورے پن پر دلالت کرے گی... ذہن جدید ادب کے ساتھ دیگر فنون لطیفہ کا بھی احاطہ کرتا ہے۔(2)

دسمبر تا فروری 2008 میں زبیر رضوی نے بہت اہتمام سے رسالے کا پچاسواں شمارہ شائع کیا تھا۔ اس شمارے میں ہندو پاک کے تعلقات پر خصوصی گوشہ شائع کیا گیا ہے۔ خصوصی گوشے کے تحت فضیل جعفری، شمیم حنفی، صغیر افراہیم، منگلیش ڈبرال اور منوہر پرشاد سنگھ کے

مقالے دیے گئے ہیں۔ رتن سنگھ، عبدالصمد، حسن جمال کے افسانے بھی رسالے کی زینت بڑھاتے ہیں۔ شاہد انور کی ڈرامانگاری پر حبیب تنویر کا ایک اہم مضمون ہے۔ اس شمارے میں ذہن جدید میں شائع تمام تخلیقات کی فہرست بھی شائع کی گئی ہے۔ ذہن جدید کا یہ پچاسواں شمارہ ایک اہم دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ ماہنامہ آجکل کے سابق مدیر جناب خورشید اکرم ذہن جدید کے پچاسویں شمارے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''زبیر رضوی نے تن تنہا اس رسالے کو پوری آن بان کے ساتھ جاری رکھا ہے اور اب اس کا پچاسواں شمارہ ہمارے سامنے ہے۔ زبیر رضوی صاحب ذہن جدید کو فقط ایک رسالہ نہیں بلکہ اردو ادب کے کاز کے لیے ایک مشن سمجھتے ہیں اس لیے وہ یہ بھی چاہتے ہیں کہ الگ تھلگ سے قبل دوسرے لوگ آگے آئیں اور اس مشعل کو اپنے ہاتھ میں لے کر آگے بڑھیں۔ اس کا اظہار پچاسویں شمارے کے اداریے میں ان لفظوں میں کیا گیا ہے۔ ہم ذہن جدید کو نئی نسل کے ایک ایسے لمٹیڈ گروپ کو ادبی اور ثقافتی ورثے کے طور پر سونپنا چاہتے ہیں جو ذہن جدید جیسے رسالے کی ترتیب دینے کی شدید خواہش رکھتا ہو۔ میرے خیال میں یہ اردو والوں کا فرض ہے وہ ایسے اچھے رسالے کے مدیر کے تھکنے سے پہلے ان کی طرف جوش وخروش سے دست تعاون بڑھائیں۔'' (3)

اردو میں جہاں معیاری رسالوں کا قحط سا ہے ایسے میں زبیر رضوی اور جمشید جہاں کا ذہن جدید فرحت بخش ہوا کے جھونکے کی طرح محسوس ہوتا ہے۔ زبیر رضوی اور ان کی اہلیہ قابل مبارکباد ہیں کہ اپنی بے پناہ مصروفیات کے باوجود ذہن جدید کو اتنے اہتمام سے نکالتے رہے اور آج بھی یہ رسالہ اردو کا اہم اور ممتاز رسالہ ہے۔

جدیدیت کو فروغ دینے کے لیے شروع کیا گیا ادب آرٹس کلچر کا ترجمان رسالہ ذہن جدید اس معاملے میں قابل ذکر اور اہم رسالہ ہے کہ اسے زبیر رضوی جیسے علم ودانش کے پیکر اور جدید شاعر کا ساتھ ملا۔ اپنے پہلے شمارہ میں ہی زبیر رضوی نے اعلان کیا تھا کہ یہ رسالہ دوسرے رسالوں سے الگ ہوگا اور اس میں وہ سب کچھ ہوگا جسے آج کا قاری پڑھنا چاہتا ہے۔ ذہن جدید

کے ایک اداریے میں زبیر رضوی لکھتے ہیں:

''یہ بات ہم نے پہلے بھی لکھی تھی کہ اردو میں لکھی گئی بیشتر تنقید ایسی ہے جو ایک ہی زاویے کی پابند ہو کر پورے تخلیقی منظرنامے کو ایک ہی مقام سے دیکھ رہی ہے۔ترقی پسند پر خواہ جدیدیت کے اثرات ہوں یا ترقی پسند کے جدیدیت پر، ابھی تک دونوں کے تنقیدی لب و لہجے میں سرمو فرق نہیں آیا۔تخلیق کے تئیں پرانے اور نئے ادبی میلانات کی دہائی دینے والوں نے کبھی کسی کی پگڑی اچھال دی اور کبھی کسی گنجے سر پر فضیلت کی دستار رکھ دی۔اکثر یہ بھی ہوا کہ بعض نقادوں نے اپنی ساری توانائی ایسے شاعروں اور افسانہ نگاروں کا سر بلند کرنے پر لگا دی جن کی تخلیق سانسیں اکہری اور جلد اکھڑ جانے والی تھیں۔یہ صورت حال ہمارے جیسوں کے لیے اور بھی تکلیف دہ تھی کہ ہم ادب کو ٹھہر ٹھہر کے اور دہائیوں کے وقفے کے ساتھ پڑھنے کے عادی ہیں۔''(4)

زبیر رضوی کا یہ اداریہ آج کی تخلیقی اور تنقیدی صورتِ حال پر ایک طنز ہے۔انھوں نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ آج تنقید کسی افسانہ نگار یا شاعر کو اچھا یا برا ثابت کرنے کے لیے کی جاتی ہے، جبکہ تنقید صرف اس لیے کی جانی چاہیے کہ وہ شاعر یا افسانہ نگار کتنا بہتر اور اچھا ادب تخلیق کر سکتا ہے۔موجودہ منظرنامے میں یہی نظر آتا ہے کہ آج نااہل افراد ادب کے میناروں پر بیٹھ کر ادب کے بڑے فیصلے کر رہے ہیں۔انھیں اس مقام تک پہنچانے والے بھی ان کے جیسے ہی نقاد ہیں۔ دوسری جانب نہ جانے کتنے ایسے ادیب ہیں جو اہلیت رکھتے ہوئے ان نام نہاد نقادوں کی وجہ سے اپنے قلم کو آرام دے بیٹھے ہیں۔ادب کسی کی جاگیر نہیں ہے کہ وہ اس پر حکومت کرنا شروع کر دے۔ادب تو زمین کا ایک ایسا حصہ ہے جہاں ہر طرح کے پودے پیدا ہوتے ہیں اور سب ایک ہی مٹی سے جنم لیتے ہیں۔ادب کے لیے ضروری ہے کہ اس میں زیادہ سے زیادہ چیزوں کو اپنانے کی صلاحیت ہو۔دوسری زبانوں کا ادب ہو یا علاقائی ادب، ان سب سے ادب کا ذخیرہ بڑھتا ہے۔ادب کو زرخیز اور بیش قیمت بنانے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ دوسرے ادب اور زبانوں کا اثر قبول کیا جائے۔ادب ایک لافانی شے ہے اور اسے لافانی رکھنے کے لیے مختلف

النوع اثرات کا شامل ہونا بے حد ضروری ہے۔جیسا کہ زبیر رضوی اپنے اداریے میں لکھتے ہیں:

''ہمارا زاویہ یہ ہے کہ ادیب اور دانشور دوسری زبانوں کے اثرات ضرور قبول کرے۔ ان میں ہونے والی تخلیقی سرگرمیوں اور نظریاتی مباحث سے خود کو باخبر بھی رکھے لیکن اس سب کو 'تیار مال' کی صورت لا دکر رسالوں اور کتابوں میں ڈھیر نہ کر دے کیونکہ جب تک نظریہ سازی کو اپنے معاشرے کے ردو قبول کی سائیکی اورشعور سے وابستہ کرکے ہم اپنے نقد ونظر کی بساط نہیں بچھائیں گے ہمیں مات ہونی ضروری ہے۔ہمیں یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ علاقائی زبانوں کی نمائندہ تخلیقات کو اردو میں ترجمہ کرنے کا رویہ بڑھ رہا ہے، خاص طور سے ہندی سے کافی کچھ ترجمہ ہونے لگا ہے۔ ابھی بہت سی علاقائی زبانوں کے نمائندہ ادب اوران میں ہو رہے ادبی مباحث سے اردو قاری کو متعارف کرانا اور اسے باخبر رکھنا ضروری ہے۔''(5)

زبیر رضوی نے رسالے کو منفرد بنانے کے لیے ہر ممکن کوشش کی ہے۔نئی غزل نمبر، جدید نظم نمبر کے علاوہ فسادات کے افسانوں پر مشتمل ایک خصوصی شمارہ بھی شائع کیا تھا، جس کی اردو داں ادبی حلقے میں خاصی پذیرائی ہوئی تھی۔اس شمارے میں منٹو، بیدی، حیات اللہ انصاری کے علاوہ حسین الحق، ساجد رشید، سریندر پرکاش، وغیرہ کے افسانے شائع ہوئے تھے۔فسادات کو ادب میں کافی جگہ دی گئی ہے۔فسادات پر لکھا گیا منٹو کا افسانہ کھول دو، بیدی کا لاجونتی، حیات اللہ انصاری کا شکرگزار آنکھیں اور اشفاق احمد کا گڈریا آج بھی نوادرات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ایسے افسانے دوبارہ نہیں تخلیق کیے گئے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ جس دور میں یہ افسانے تخلیق کیے گئے اس وقت موضوعات اور حالات کچھ مختلف تھے اور موجودہ عہد کے مسائل و حالات کچھ دوسرے ہیں۔ موجودہ حالات میں فسادات، جرم و بدعنوانی، استحصال، ذات پات، مذہبی دہشت گردی کا حصہ بن گئے ہیں۔ملاحظہ ہو زبیر رضوی کا اداریہ:

''فسادات پر لکھے ادب کی پرکھ کرتے ہوئے ممتاز شیریں اور محمد حسن عسکری کے زاویوں میں اب خاصا فرق معلوم ہوتا ہے۔ ہمارے خیال میں اب اتنے

برسوں بعد اہم فسادات کو 47 والی آنکھ سے نہیں دیکھتے کہ فسادات بھی اسی طرح ہندستانی سائیکی کا حصہ بن گئے ہیں جس طرح دہشت گردی، ذات پات کی تفریق، جرائم، بھوک، استحصال اور بدعنوانی ہماری شریانوں میں داخل ہوکر ہمارے خون کی سرخی کو گدلا اور مٹ میلا کررہی ہے۔ ہمارے معاشرے میں فرد کی کوئی اپنی شناخت نہیں ہے اور حسب نسب کے بغیر وہ کسی قطار شمار میں نہیں ہے۔ اس لیے شہروں شہروں انسانی لاشوں کے ڈھیر بن جانے والے ملبے سے ہی ناک پر رومال رکھ کر گزر جاتے ہیں۔ اکیسویں صدی اگر ہندستانی معاشرے میں فرد کے وقار اور انسانی جان کی قدر و قیمت کا احساس دلانے میں بیسویں صدی سے زیادہ ناکام رہی تو فسادات کے ادب کو پڑھتے ہوئے نہ کوئی آنکھ نم ناک ہوگی اور نہ ہی میر کا یہ شعر انسان کے اندرون میں دردمندی پیدا کر سکے گا:

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا (6)

زبیر رضوی نے اداریے میں بڑے ہی تلخ انداز میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ہماری نس نس میں زہر بھر گیا ہے اور ہم ہندستان میں آئے دن ہونے والے فسادات کا ایک حصہ بن گئے ہیں۔

ذہن جدید ایک ایسا رسالہ ہے جس نے ادب کو ادب سے آگے بڑھ کر، اوپر اٹھ کر جانچا اور پرکھا ہے۔ ادب صرف لکھنے پڑھنے اور سنانے کی چیز نہیں ہے بلکہ ادب ہماری شریانوں میں، ہمارے خون میں شامل ہونا چاہیے۔ غالب جیسے بڑے اور عظیم شاعر پر یوں تو بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن نئے اور جدید انداز اور میڈیم کے حوالے سے ان کی شاعری پر کسی نے قلم نہیں اٹھایا ہے، دسمبر 1998 تا فروری 1999 کے شمارے میں زبیر رضوی نے غالب کی ایک نئے انداز میں بازیافت کرنے کی کوشش کی ہے اور ایسے مضامین کو جگہ دی ہے جو غالب کی شخصیت کی نئی جہتوں سے روشناس کراتے ہیں۔ غالب اور ہندستانی فنون لطیفہ کے عنوان کے تحت غالب کا

دشت امکاں غالب اور صادقین، کتھک رقص اور غالب کی غزل، ٹی وی سریل غالب، فلم مرزا غالب، غالب کو بڑے ڈرامہ نگار کا انتظار ہے اور غالب کا جسم جیسے عنوانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس شمارے میں غالب کو ایک نئے اور منفرد انداز میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یوں تو غالب کی شاعری پر سیکڑوں سمینار ہوتے ہیں، مختلف پہلوؤں سے غالب کی شاعری کی قدر وقیمت کا اندازہ لگانے کی کوشش کی جاتی رہی ہے لیکن غالب جیسا شاعر اور ادیب صرف اپنی شاعری یا خطوط تک محدود نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی اپنی شخصیت میں ہی اتنی پرتیں ہیں کہ انھیں دریافت کرنے میں صدیاں ناکافی ہوں گی۔ ان کی زندگی کے ہر گوشے میں ایک نیا فنکار، نئی سوچ اور نئے تخیلات کا پیکر نظر آتا ہے۔ آج ضرورت اس بات کی ہے کہ غالب کی شاعری اور شخصیت کے ہر پہلو اور ہر زاویے پر قلم اٹھایا جائے اور تحقیق کی جائے۔ تب کہیں جا کر غالب کی صحیح بازیافت ممکن ہو سکے گی اور غالب کو ہم ان کا صحیح مقام دے پائیں گے۔ ملاحظہ ہو:

''آزادی کے یہ پچاس برس یقینی طور سے غالب کی بازیافت کے برس ہیں، لیکن کتنا بڑا المیہ ہے کہ جاتی ہوئی اس بیسویں صدی میں کسی نے ہندستانی فنون لطیفہ پر غالب کی شخصیت اور شاعری کے اثرات پر توجہ نہیں دی۔ نہ سیمینار کرانے والوں کو توفیق ہوئی کہ وہ ہندستانی مصوری، تھیٹر، رقص، سنگیت، فلم، ریڈیو، ٹی وی کے میڈیم پر غالب کے اثرات پر ایک بھرپور سمینار کا اہتمام کرتے یا ان میں سے کسی ایک موضوع پر کسی موزوں ترین آدمی سے کام کراتے۔ اردو زبان و ادب کے فنون لطیفہ سے گہرے اور توانا رشتے کی جڑوں کو کھوکھلا کرنے میں آج کے اردو اداروں کا بڑا ہاتھ ہے۔ ذہن جدید نے اپنی زبان کے اس شدید نقصان اور زیاں کی تلافی کی خاطر اور فنون لطیفہ سے اردو کے رشتے کو پھر سے جوڑنے کی خاطر اپنے 26 شماروں میں کافی کچھ چھاپا اور اس شمارے میں اسی بڑے نقصان کی بساط بھر تلافی کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب اور ہندستانی فنون لطیفہ کے موضوع پر لکھنے لکھانے کی ابتدا ہم نے کر دی ہے تاکہ غالب کو ایک جیسی تنقید اور تحقیق کی گھٹن سے باہر لایا جائے۔ ذہن

جدید ایسے معاصرین کو اس سلسلے کو آگے بڑھانے کی دعوت دیتا ہے۔"(7)

ذہن جدید کے اداریوں میں جہاں ادب و ہندستانی فنون لطیفہ کی بات کی جاتی رہی ہے وہیں جدید نظم، اردو اکادمیوں کا اردو رسالوں کے تئیں سرد رویہ، اردو رسالوں کی ناکامی اور اردو ادب اور صحافت کے لیے سرکاری گرانٹ نہ ملنے جیسے موضوعات کو بھی اداریے میں اٹھایا گیا ہے۔ ذہن جدید کا جدید نظم نمبر بھی قابل ذکر ہے۔اس خصوصی نمبر کو دو حصوں میں شائع کیا گیا تھا۔ ذہن جدید کے اداریوں میں فلم اور تھیٹر کو بھی موضوع بنایا جاتا رہا ہے۔اس کے علاوہ ملکی و غیر ملکی خبروں کے حوالے سے بھی کافی کچھ لکھا جاتا رہا ہے۔ گجرات کے فسادات، گجرات کے زلزلے، بابری مسجد کا انہدام، مقبول فدا حسین کی مصوری جیسے موضوعات پر بھی زبیر رضوی نے قلم اٹھایا ہے۔کبھی کبھی اداریے میں معروف ادبا کے خطوط بھی شائع ہوتے ہیں۔ مثلاً ستمبر 2001 تا فروری 2002 کے شمارے کے اداریے میں فضیل جعفری کا زبیر رضوی کو لکھا خط شائع ہوا ہے جو انھوں نے آل احمد سرور کی وفات کے حوالے سے لکھا ہے۔

دسمبر تا فروری 2008 کا شمارہ ذہن جدید کا 50واں شمارہ تھا جو ایک خصوصی نمبر کے طور پر شائع ہوا۔اس کے اداریے میں زبیر رضوی نے ماس میڈیا اور موجودہ اردو زبان کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ آج ماس میڈیا میں اردو زبان نے ایک اہم مقام بنالیا ہے اور اردو زبان میڈیا کے ذریعے بہت تیزی سے پھل پھول رہی ہے:

> "بلا شبہ یہ عہد ماس میڈیا کا ہے اور اس وقت ہندستانی ماس میڈیا میں فنون پر پروگرام، مباحث اور دستاویزیں بنانے کا ایک مقبول سلسلہ شروع ہو چکا ہے آج ماس میڈیا نے جس زبان کو اپنے پیغام کی ترسیل کے لیے کارآمد پایا ہے اور نہایت اثر آفریں جانا ہے وہ اردو آمیز زبان ہے جس کا مزاج داں وہ نوجوان ہے جس نے غیر اردو والوں سے کہیں زیادہ اردو کے ماحول میں آنکھ کھولی اور اس مشترکہ تہذیب کے باقی ماندہ مظاہر کا شاہد بھی بنا اور جس کا تجربہ دوسرے نوجوانوں کے لیے محض دور کا جلوہ بنا رہا ہے۔یہی وہ پس منظر اور میڈیا کی ترسیلی زبان کے تقاضے ہیں کہ اس وقت 100 سے زائد عام ٹی وی

چینلوں اور ایف ایم ریڈیو کے مقبول میٹروں پر اردو لہجے میں ڈوبی سنوری آوازیں اپنا جادو جگا رہی ہیں۔‘‘(8)

ذہن جدید نے ہمیشہ سے ہی اپنی انفرادیت برقرار رکھی ہے۔ اپنے مختلف مضامین اور کالموں سے ادبی تشنگی کو دور کیا ہے۔ ادبی صحافت میں ذہن جدید نے ایک مثالی کردار ادا کرتے ہوئے یہ ثابت کردیا ہے کہ صحافت اگر موجودہ عہد اور تناظر کے حوالے سے کی جائے تو زیادہ کامیاب ہوتی ہے۔ 50ویں شمارے کے ساتھ ہی زبیر رضوی نے ایک کتابچہ شائع کیا تھا جس میں مختلف ادیبوں کی ذہن جدید کے تعلق سے آرا کو شامل کیا گیا ہے۔ ذہن جدید کے ابتدائی شماروں پر مختلف اردو وانگریزی رسائل واخبارات کے تبصرے شائع کیے گئے۔

ذہن جدید کے اداریوں کے موضوعات شروع سے ہی کچھ مختلف قسم کے رہے ہیں۔ روایتی رسائل سے الگ ہٹ کر ذہن جدید نے ایک بہتر معیار قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ شمارہ 1 میں آرٹس اور فلم ومیڈیا کے حوالے سے گفتگو کی گئی ہے اور ذہن جدید کے اجرا کا مقصد بیان کیا گیا ہے۔ شمارہ 3 میں ذہن جدید کی کامیابی اور اس کے پڑھنے والوں کے ردعمل پر اظہار کیا گیا ہے۔ شمارہ 8 میں ادبی انعامات اور ایوارڈز کے حوالے سے لکھا گیا ہے کہ موجودہ عہد میں ادبی ایوارڈ نے ادب کو کیا نقصانات پہنچائے ہیں۔ موجودہ دور میں انعامات کے لیے تجارتی گھرانوں اور کاروباری افراد نے کس کس طرح کا کھیل کھیلا ہے۔ شمارہ 29 میں ساہتیہ اکادمی، مراٹھی ادیبوں اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے حالات پر گفتگو کی گئی ہے اور قومی اردو کونسل کے دوہرے رویے پر تنقید کی گئی ہے۔ شمارہ 43 میں پریم چند کے حوالے سے لکھا گیا ہے کہ پریم چند ایک ایسا افسانہ نگار تھا جو معاشرے کی رگ رگ سے واقف تھا۔ اس نے سماج کے ان موضوعات پر بھی قلم اٹھایا جس پر دوسرے افسانہ نگار قلم اٹھاتے ہوئے ڈرتے ہیں۔ ذہن جدید کے مختلف اداریوں پر ڈاکٹر شعیب رضا وارثی کچھ اس طرح اظہار خیال کرتے ہیں:

’’ذہن جدید کے اداریے قارئین کو بلاشبہ سوچنے اور کچھ کرنے کی طرف مائل کرتے ہیں۔ ادب کی صورتِ حال کا صحیح طور پر جائزہ پیش کرنے کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ جو خوبیاں اور خامیاں ادب اور ادیبوں میں موجود ہیں ان کی طرف

قارئین کا دھیان منعکس ہو اور خوبیوں میں اضافے اور خامیوں کو دور کرنے کی شروعات ہو۔ ادب کو صحیح سمت کی طرف موڑنا بھی ان اداریوں کا خاص مقصد ہوتا ہے۔ لیکن شرط یہ ہے کہ اداریہ نویس تمام صورتِ حال سے بخوبی واقف ہو اور اپنی تاریخ اور اسلاف کے چھوڑے ہوئے سرمائے سے نیز ارتقائی مراحل سے کما حقہٗ آگاہی رکھتا ہو۔‘‘(9)

ذہن جدید کے اداریے اس معاملے میں قابل ذکر ہیں کہ ان میں اردو ادب کو عالمی ادب کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ادب کی نئی جہتوں اور ادب کے مختلف گمشدہ عناصر کو قارئین کے سامنے لایا گیا ہے۔ موجودہ ادب کی بھرپور عکاسی کرتے ہوئے یہ بتایا گیا ہے کہ ادب میں جو جانب داری چل رہی ہے اس سے اردو کا ہی اپنا نقصان ہے۔ ذہن جدید کے اداریے دوسرے رسائل کے اداریوں سے اس لیے بھی منفرد ہیں کہ ان میں اردو ادب کے ساتھ ساتھ غیر ملکی ادب، فنون لطیفہ، فلم، ماس میڈیا، ٹی وی، ریڈیو، رقص، موسیقی، تھیٹر، لوک ادب جیسے موضوعات کو بھی موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ ذہن جدید اردو کا واحد رسالہ ہے جس میں عالمی ادب اور ہندستانی فنون لطیفہ پر بھرپور مواد شائع ہوتا ہے۔ اردو رسالوں میں جو کمیاں تھیں اسے ذہن جدید نے پورا کرنے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ حال ہی میں زبیر رضوی کی اچانک موت سے اس رسالے کی ادارت اور اشاعت متاثر ہوگئی ہے۔

حواشی:

1. ماہنامہ کتاب نما، جامعہ نگر، نئی دہلی، جون 1991 ص 83-84
2. مخمور سعیدی، ماہنامہ آجکل، نومبر 1990
3. ماہنامہ آجکل، نئی دہلی، ستمبر 2008
4. ماہنامہ ذہن جدید، اداریہ، جون تا اگست، 1994، ص 3
5. ایضاً، مارچ تا مئی، 1994، ص 5

6. ایضاً، دسمبر 1993 تا فروری 1994، ص5

7. ایضاً، دسمبر 1998، تا فروری 1999، ص6-5

8. ایضاً، دسمبر 2007 تا فروری 2008، ص5

9. ڈاکٹر شعیب رضا وارثی، آزادی کے بعد دہلی میں اردو کے ادبی رسائل کا تنقیدی جائزہ، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ جامعہ نگر نئی دہلی 1997 ص 94

ڈاکٹر عبدالحیٔ اُردو ماہنامہ ''اُردو دنیا'' نئی دہلی میں اسسٹنٹ ایڈیٹر ہیں۔

عادل حیات

بچوں کے گیت: ایک تاریخی مطالعہ

علمائے ادب نے شاعری کو موضوعی، ہیئتی اور موضوعی ہیئتی جیسے زمرے میں تقسیم کیا ہے۔صنف کے اعتبار سے گیت موضوعی شاعری ہے۔جس میں محسوسات اور قلبی کیفیات کا شدید اور پر جوش اظہار مترنم الفاظ کے پیکر میں کیا جاتا ہے۔گیت کو شخصی صنفِ ادب بھی کہا گیا ہے، مدعا یہ کہ گیت کار کے ذہن میں ابھرنے والا جذبہ وخیال اتنا شدید ہو کہ وہ نہ صرف اسے گنگنا اٹھے بلکہ الفاظ کے قالب میں ڈھال کر کسی مخصوص سانچے کی شکل دینے پر مجبور ہو جائے۔گیت چونکہ گانے کی چیز ہوتی ہے اس لیے اس کا مترنم ہونا نہایت ضروری ہے۔اس خصوصیت کو گیت کار الفاظ کی تکرار اور صوتی آہنگ کے ذریعے پیدا کرتا ہے۔اس کی نظر زبان کی سادگی اور روانی پر ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ الفاظ کی ثقالت اور پر اسراریت سے گریز کرتے ہوئے اپنے گیت کو کومل اور لطیف الفاظ سے مزین کرتا ہے تا کہ بغیر کسی ذہنی کاوش کے گیت کا مفہوم واضح ہو جائے۔اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ دل پر گزرنے والے شخصی و ذاتی نوعیت کے خوشی وغم کے احساس اور پر جوش جذبے کی مخصوص کیفیات کو مترنم الفاظ میں پیش کرنے کا نام گیت ہے۔

گیت ایک قدیم ادبی صنف ہے۔تقریباً ہر زبان کی شاعری کی ابتدا گیتوں سے ہوئی ہے۔اپنے ابتدائی دور میں گیت برہ اور ملن کے مخصوص موضوعات کے لیے مختص تھا۔جس میں عشق کا اظہار براہِ راست عورتوں کی جانب سے ہوا کرتا تھا۔زمانے کی تغیر پزیری کے ساتھ اس کے موضوعات میں بھی وسعت آئی۔اب گیتوں میں عشق کے مختلف جزیات کا بیان ہی نہیں ہوتا بلکہ اس میں قومی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی مسائل کے ساتھ ساتھ دلوں پر دستک دینے والے دوسرے مسائل بھی قوس وقزح کی طرح دکھائی دیتے ہیں۔ان میں بچوں کے گیت بھی شامل

ہیں۔ دنیا کی ہر زبان میں بچوں کے لیے کئی طرح کے گیت دستیاب ہیں۔جن میں ان کی نفسیات یعنی اکتسابی اہلیت، دلچسپی اور تجسس وغیرہ کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔بچوں کی نفسیات سے عدم واقفیت ادب اطفال کے ضمن میں مانع ہے۔ایک ادیب کے لیے ضروری ہے کہ وہ بچوں کی نفسیات سے اچھی طرح واقف ہو تا کہ وہ بچوں کی دلچسپی، تجسس، تحیر، طرزِ عمل، نقطۂ نظر اور ان کی توقعات کو بخوبی سمجھ سکے۔ سے۔را۔یاتری کا خیال ہے:

''ادبِ اطفال کی تخلیق آسان نہیں ہے کیوں کہ بچوں کی نفسیات میں تجسس اور تحیر کا بڑا دخل ہے۔ان کے عالمِ تجسس اور قوتِ متخیلہ کو بیان کرنا ہر ایک کے بوتے کی بات نہیں۔ بچوں کے لیے لکھنا ایک بڑا چیلنج ہے۔جس نے ادب اطفال کی تخلیق کر لی سمجھ لو اس نے ادب کی تمام اصناف پر مہارت حاصل کر لی۔''

(بال ساہتیہ اور منو وگیان،ص:126)

اس خیال کی روشنی میں بچوں کے گیت کا مطالعہ خوش کن کیفیات کو جنم دیتا ہے۔بچوں کے گیت نگار نے نہ صرف بچوں کی عمر کے مختلف مدارج کا خیال رکھا ہے بلکہ ان کی عمر کے لحاظ سے اپنے گیت میں نفسیاتی جزیات کی عمدہ عکاسی بھی کی ہے۔ایک مشاہدے کے مطابق شیر خواری کے دنوں ہی سے بچہ گیت سنگیت سے خاص دلچسپی لینے لگتا ہے۔ چنانچہ گیت نگاروں نے بچوں کی عمر کے مختلف مدارج کو دھیان میں رکھتے ہوئے لوری، پالنا اور صبح کے گیت لکھے ہیں۔بچوں کے عام گیتوں کے مقابلے میں متذکرہ تمام گیت غنائیت سے بھر پور، عام فہم اور پر تاثر ہوتے ہیں۔اس لیے بچوں کی دلچسپی ان گیتوں سے زیادہ ہوتی ہے۔

جب کوئی ماں اپنے بچے کو سلانے یا روتے ہوئے بچوں کو چپ کرانے کے لیے آہستہ سروں میں گاتی ہے تو اسے لوری کہتے ہیں۔فرہنگِ آصفیہ کے مصنف نے بھی لوری کی تعریف اسی انداز میں کی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''وہ پیارے اور سریلے الفاظ، جو بچوں کو سلانے کے لیے خواتین دھیمے دھیمے سروں میں گاتی ہیں، لوری کہلاتی ہیں۔''

(فرہنگِ آصفیہ، جلد: سوم، ص:1978)

لوری نہ صرف ماں کی زبان سے ادا ہوتی ہے بلکہ ماں کے جذبات، اس کا والہانہ انداز اور ممتا کی بے شمار موجیں لوری کے میٹھی لہروں میں تبدیل ہو کر ننھی سی جان کو سیراب کر کے نیند کی مخملی آغوش میں پہنچا دیتی ہے۔ لوریاں عموماً بڑوں کے ذریعہ تخلیق کی جاتی ہیں، اس لیے گیت کار کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی لوری کو جامع، مختصر اور موثر الفاظ میں اس طرح پیش کرے کہ اس کا تانا بانا بچوں کی نفسیات اور اس کی جزیات سے استوار ہو جائے۔ اس طرح لوری کے بول کے ساتھ آخر تک بچوں کی دلچسپی قائم رہتی ہے اور شعرا اپنے مقاصد میں کامیاب ہوتے۔ لوری کی مٹھاس اور اس کی فنی خصوصیات کو واضح کرنے کے لیے چند لوریوں کا مطالع ناگزیر ہے۔ ایک لوری سنیں، جس میں بچوں کو بہلانے کے لیے ایک کٹوری میں دودھ بتاشہ رکھ کر بچے کو کھلانے کی کوشش کی جارہی ہے لیکن بچہ اسے کھانے سے انکار ہی نہیں کرتا بلکہ تماشے بھی کرتا ہے۔ اس کو مزید بہلانے کے لیے ماں کے پانی لانے اور بچے کو دودھ ملائی کھلانے کی بات کہی ہے۔ اسی اثنا میں کٹوری ٹوٹ جاتی ہے اور بچہ روٹھ جاتا ہے:

للّہ للّہ لوری دودھ بھری کٹوری
دودھ میں ہے بتاشہ للّہ کرے تماشہ
للّہ کی ماں پانی لا للّہ دودھ ملائی کھا
کٹوری گئی ٹوٹ منا گیا روٹھ

مندرجہ ذیل لوری کی مٹھاس دیکھیں، جس میں ایک ماں اپنی ننھی پری کو تھپکیاں دے کر سلا رہی ہے، اس کے ہونٹوں پر لوری کے بول ہیں اور آنکھوں میں بیٹی کے مستقبل کے سپنے:

ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں
بی بی کا ہے اچھا ناؤں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں
بیٹی کا ہے پیارا ناؤں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں
مہر میں آیا آدھا گاؤں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں
ابا دیں گے پورا گاؤں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں

اس لوری میں ہندوستان کی معاشرتی زندگی اور ماحول کی عکاسی بڑی خوبصورتی کے

ساتھ کی گئی ہے۔لڑکی کی پیدائش کے ساتھ ہی گھر کے بڑے بوڑھے اس کی شادی بیاہ کو لے کر فکر مند دکھائی دینے لگتے ہیں۔اس لوری میں بھی بیٹی کوسلاتے ہوئے ماں کے ذہن میں اس کی شادی کا خیال کوند جاتا ہے، وہ اپنی لاڈو کی شادی کسی بڑے گھرانے میں ہوتا ہوا دیکھنے لگتی ہے۔جس میں مہر کے طور پر سسرال سے آدھا گاؤں ملے گا، پھر اپنے وقار کا خیال کرتے ہوئے ماں کہتی ہے کہ تیرے ابو بھی جہیز میں آدھا گاؤں دیں گے۔اس کے بعد کے اشعار میں بھائی، خالہ، ماموں اور دوسرے رشتے داروں کی باری آتی ہے، البتہ چچا کو بہلانے اور ٹال مٹول والوں کی فہرست میں رکھا گیا ہے۔

افسر میرٹھی بچوں کے بڑے ادیبوں میں شمار ہوتے ہیں۔انھوں نے بچوں کی بہترین نظمیں اور گیت تخلیق کیے ہیں۔ انھوں نے کئی لویاں بھی لکھی ہیں، جن میں موسیقیت کے دھارے پانی کی طرح بہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔مندرجہ ذیل کی لوری میں انھوں نے بچے کو آنکھ کے تارے، دل کے سہارے، راج دلارے اور چاند ستارے جیسے استعاروں سے تعبیر دیتے ہوئے انھیں سلانے کی کوشش کرتے ہیں۔اس لوری میں استعمال شدہ الفاظ پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ بچے ان الفاظ سے کسی نہ کسی طرح ضرور مانوس ہوتے ہیں۔اس لیے افسر میرٹھی کی یہ لوری بچوں کے اوپر سحر کا کام کرتی ہے اور وہ نیند کی آغوش میں چلا جاتا ہے:

سوجا آنکھ کے تارے سوجا　　سوجا دل کے سہارے سوجا
سوجا راج دلارے سوجا　　سوجا چاند ستارے سوجا

امین حزیں نے بھی کامیاب لوری لکھی ہے۔اپنی اس لوری میں وہ بچے کو آنکھ کے تارے سے تشبیہ دیتے ہیں۔چاند تاروں کی زبان سے بچے کو لوری سناتے ہوئے قسمت کے ستاروں کے چمکنے اور بھاگ کے جاگ اٹھنے کی باتیں کی ہیں۔اس لوری کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہر شعر میں پہلے مصرے کی تکرار کی گئی ہے۔جس سے لوری میں موسیقیت اور ترنم خیزی پیدا ہوگئی ہے:

سوجا سوجا سوجا پیارے　　سوجا میری آنکھ کے تارے
سوجا سوجا سوجا پیارے　　لوری سنائیں چاند تارے

سوجا سوجا سوجا پیارے چمکیں تیری قسمت کے ستارے

سوجا سوجا سوجا پیارے جاگ آٹھیں گے بھاگ ہمارے

علقمہ شبلی نے بھی بچوں کے لیے بہت سی نظمیں اور گیت لکھے ہیں۔ان کی ایک لوری سے حظ اٹھایئے، جس میں عام روایت کے برعکس ایک ننھی سی بچی موضوع بنی ہے۔شاعر جسے پکارنے کے لیےننھی کنول، تاج محل اور غزل جیسے استعاروں کا استعمال کرتا ہے۔ان الفاظ میں جاذبیت اور بچوں کا دھیان مبذول کرنے کی خاصیت موجود ہے:

ننھی کنول تو سوجا تاج محل تو سوجا

سوجا سوجا سوجا میری غزل تو سوجا

ڈاکٹر الیاس صدیقی کی لوریاں بھی مقبول ومعروف ہیں۔انہوں نے اپنی ایک لوری میں بچی کی معصومیت کو موضوع بنایا ہے۔اسے بہلانے کے لیےصنوبر پری کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ آنکھوں میں کاجل کی ڈوری ابھرنے لگی۔اب تم سوجاؤ تمہارے لیےصنوبر پری گھی کی کٹوری لے کر آئے گی:

منی کی آنکھوں میں کاجل کی ڈوری

ننھے سے ہاتھوں میں گھی کی کٹوری

آئی ہے لے کے صنوبر پری

سوجا میری لاڈلی، سوجا

لوری کی طرح ہی ہنڈولا یا پالنے کا گیت بھی مقبول ومعروف ہے۔ یہ گیت پالنے میں جھولا جھلاتے وقت ماں یا گھر کی دوسری عورتیں گاتی ہیں۔ اس کا مقصد روتے ہوئے بچوں کو بہلانا یا سلانا ہوتا ہے۔لوری کی طرح اس میں نرم وشیریں اور عام فہم الفاظ سے ترنم کا جادو جگایا جاتا ہے۔اس میں بھی دلی جذبات،ممتا اور پیار کا سیلاب بچوں کے بہلنے یا سوجانے تک گیت کے ہر مصرعے میں ٹھاٹھیں مارتا ہے۔ پالنا گیت کی روایت ہندی ادب میں کافی مضبوط ہےلیکن اردو میں اس کی مثال خال خال ہی ملتی ہے۔ ہنڈولے کا یہ گیت دیکھیں جس میں ایک ماں اپنی شیر خوار بچی کو پالنے میں لٹا کر نہ صرف اسے بہلانے کی کوشش کر رہی ہے بلکہ پس پردہ اس کے مستقبل کا

خواب بھی دیکھ رہی ہے:

اپنی لاڈو کو جھولا جھلاؤں گی رے　　اپنی لاڈو کو جھولا جھلاؤں گی رے

جب میری لاڈو پیتوں چلے گی　　پیروں میں پائل پہناؤں گی رے

اپنی لاڈو کو جھولا جھلاؤں گی رے

جب میری لاڈو بتیاں کرے گی　　ہاتھوں میں منہدی لگاؤں گی رے

اپنی لاڈو کو جھولا جھلاؤں گی رے

جب میری لاڈو دلہن بنے گی　　دھوم سے بیاہ رچاؤں گی رے

اپنی لاڈو کو جھولا جھلاؤں گی رے

ڈاکٹر الیاس صدیقی نے ہنڈولے کے کامیاب گیت لکھے ہیں۔ وہ اپنے ایک گیت میں منے کو نندیا کی حالت میں دیکھ کر اسے ایک ایسے پالنے میں جھولا جھلانے کی باتیں کرتے ہیں، جس کی نقش و نگاری سونے کے تاروں میں موتی جڑ کے کی گئی ہے۔ گیت کے بول دیکھیں:

منے کو میرے نندیا لگی رے　　جھولا جھلاؤں میں دھیرے دھیرے

چندا کے پلنے میں بستر لگا کے　　سونے کے تاروں میں موتی جڑا کے

جھولے میں تیرے چمکتے ہیں ہیرے　　جھولا جھلاؤں میں دھیرے دھیرے

صبح سویرے جاگنا کسے اچھا لگتا ہے۔ بچے تو خاص کر اٹھنے میں تاخیر کرتے ہیں۔ انہیں جگانے کے لیے لاکھوں جتن کیے جاتے ہیں لیکن وہ ٹس سے مس نہیں ہوتے۔ انہیں زبردستی جگایا جائے تو آسمان سر پر اٹھا لیتے ہیں۔ اس لیے انہیں جگانے کے لیے ماں یا گھر کے بڑے بوڑھے ہلکے سریلے گیت گاتے ہیں۔ جسے صبح کا گیت یا پربھاتی بھی کہا جاتا ہے۔ یہ گیت بھی لوری اور ہنڈولے کی طرح بڑوں کی زبان سے ادا کیا جاتا ہے اور اس کی خصوصیات بھی لوری اور ہنڈولے کی سی ہی ہوتی ہے۔ اردو کے کئی شاعروں نے اس ضمن میں پیش رفت کی ہے۔

اسماعیل میرٹھی نے اپنے آس پاس کی جانی پہچانی چیزوں پر ہلکی پھلکی زبان اور سیدھے سادے انداز میں بچوں کے لیے بہت سی نظمیں اور گیت لکھے ہیں۔ جن میں ٹیپ کے مصرعے ان کی غنائیت کو دوچند کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنے اس گیت میں باغوں میں توتے کی ٹیں ٹیں، گلشن

میں بلبل کی چہچہاہٹ اور منڈیروں پر شیاما کے گانوں کو سوطرح کی دہائی سے تعبیر دے کر بچوں کو خوابِ غفلت سے جگانے کی کوشش کر رہے ہیں:

جو توتے نے باغوں میں ٹیں ٹیں مچائی   تو بلبل بھی گلشن میں ہے چہچہائی
اور اونچی منڈیروں پہ شیاما بھی گائی   میں سوسو طرح دے رہی ہوں دہائی
اٹھو سونے والوں کے میں آ رہی ہوں

(کلیاتِ اسماعیل،ص:117)

بچے صبح سویرے جاگنے کے معاملے میں آلسی ہوتے ہیں۔ وہ کسی بھی صورت بیدار ہونے کا نام ہی نہیں لیتے۔عبدالرحمٰن آلس کی گھڑیوں کے بیت جانے کا مژدہ سناتے ہوئے بچوں سے کہتے ہیں کہ چڑیاں جاگ اٹھی ہیں اور کلیاں پھول بن چکے ہیں۔اس لیے اب تم بھی میٹھی نیند سے جاگ جاؤ:

جاگو اور جگاؤ بیت چکیں آلس کی گھڑیاں
جاگ آٹھیں سب سوئی چڑیاں پھول بنیں اب کلیاں
تم بھی جاگو جاگو جاگو پیارے!

اب تک بچوں کے ایسے گیتوں پر گفتگو ہو رہی تھی،جس میں بچوں کی اپنی زبان نہیں بلکہ اسے ماں یا گھر کے بڑے بوڑھے گا کر سناتے تھے لیکن اب ایسے گیتوں کا تذکرہ بھی مقصود ہے،جس میں بچوں کے جذبات کو زبان دی جاتی ہے۔جس میں بچوں کی نفسیات اور اس کی پسند و ناپسندیدگی نیز نرم و نازک،مترنم اور عام فہم الفاظ کے دروبست کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔لوری، ہنڈولا یا پربھات کے گیت کا سمجھنا بچوں کے لیے ضروری نہیں ہے۔بس اس کی غنائیت سے بچے محظوظ ہوتے ہیں لیکن گیت چونکہ ان کے لیے لکھے جاتے ہیں،ان کے جذبات اور متعلقات کو لفظی پیکر میں پرویا جاتا ہے،اس لیے ضروری ہے کہ فکری و فنی سطح پر بچوں کی نفسیات اور اس کی جزیات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے تا کہ ایسے گیت بچوں کی سمجھ میں آ جائے اور اسے آسانی کے ساتھ وہ گا بھی سکیں۔بچوں کے گیت پر گفتگو کرتے ہوئے غلام نبی بخش لکھتے ہیں:

”بچوں کے گیت کسی مسئلے،فلسفہ یا ارفع خیال کے اظہار کے لیے وجود میں نہیں

آتے۔ چند ترنم ریز الفاظ کی آمیزش سے اگر کچھ ایسے مصرعے یا نیم مصرعے یا
اشعار وجود میں آجائیں جو بچے کی زبان پر آسانی سے چڑھ کر روانی کے ساتھ
بولے، پڑھے یا گائے جاسکیں تو سمجھئے گیت تیار ہو گئے۔''

(مضمون سے اقتباس، ماہنامہ شیرازہ، جموں، شمارہ:12-11، جلد:31)

بچے روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی چیزوں میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ انہیں بڑے بڑے مسئلوں، فلسفے یا ارفع خیالات سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ انہیں تو نصیحتیں بھی کڑوی کسیلی گولی کی مانند لگتی ہیں۔ شاعر کو چاہیے کہ وہ بچوں کا ادب بالخصوص گیت میں مضامین کی ثقالت اور نصیحتوں سے گریز کریں۔ بچوں کی نفسیات اور ان کی ضروریات کو دھیان میں رکھتے ہوئے ہلکے پھلکے مضامین کو نرم و نازک اور ترنم خیز الفاظ میں ڈھال کر اپنے گیت کا حصہ بنائیں۔ جس میں موسیقیت اور غنائیت اپنی انتہا کو پہنچتے ہوں۔ جب کبھی ایسے گیت صفحۂ ادراک سے گزرتے ہیں تو بچوں کی دلچسپی بھی بڑھ جاتی ہے۔ یہ گیت ان کی سمجھ میں آسانی کے ساتھ آجاتے ہیں۔ وہ اسے بڑے چاؤ سے پڑھتے ہیں اور اکثر اوقات گنگنانے بھی لگتے ہیں۔ بچوں کے گیت دنیا جہان کے کسی بھی موضوع پر لکھے جاسکتے ہیں۔ بس شرط اتنی ہے کہ اس میں بچوں کی نفسیات اور ان کی جبلی ضروریات کے ساتھ نغمگیت کو ملحوظ رکھا جائے۔

اقبال نے بچوں کے لیے بہت سی نظمیں لکھی ہیں۔ ان کی نظمیں سادگی اور غنائیت میں گیتوں سے قریب ہیں۔ انھوں نے ترانہ بھی لکھا ہے جو گیت کی ہی ایک قسم ہے۔''ہندوستانی بچوں کا قومی گیت'' کا پہلا بند ملاحظہ فرمائیں۔ جس میں مادرِ وطن کی عظمتوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس بند کا آخری مصرعہ گیت کے تمام بندو میں ٹیب کے مصرعے کی طرح دوہرایا گیا ہے۔ ہلکے پھلکے میٹھے مترنم الفاظ نغمگیت پیدا کرتے ہیں:

چشتی نے جس زمیں میں پیغامِ حق سنایا   نانک نے جس چمن میں وحدت کا گیت گایا
تاتاریوں نے جس کو اپنا وطن بنایا   جس نے حجازیوں سے دشتِ عرب چھڑایا
اپنا وطن وہی ہے، اپنا وطن وہی ہے

(کلیاتِ اقبال، ص:72)

عظمت اللہ خاں نے بھی بچوں کے لیے کئی گیت لکھے ہیں۔شاعری میں انہوں نے اپنی ایک الگ راہ نکالی تھی۔ وہ اپنے گیتوں میں ہندی بحروں اور ہندی الفاظ کا بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔جس میں ہندوستانی معاشرے کی عکاسی خوبصورتی کے ساتھ کی گئی ہے۔ان کے ایک گیت ’’پیارا پیارا گھر اپنا‘‘ کا مکھڑا پیش ہے، جسے عظمت اللہ خاں نے مستزاد کی شکل میں لکھا ہے:

وہ چین کہاں اپنے گھر کا، وہ بات کہاں اپنے گھر کی پیارا پیارا گھر اپنا
وہ راج کہاں اپنے گھر کا، وہ رات کہاں اپنے گھر کی پیارا پیارا گھر اپنا

(سریلے بول،ص:51)

افسر میرٹھی کی سادہ مترنم نظموں پر گیتوں کا گمان ہوتا ہے۔ان کی موسیقیت ان کو گیتوں کے بہت قریب کر دیتی ہے۔وطن پرستی ان کی نظموں کا خاص موضوع ہے۔مقامی رنگ نے اس کو اور جلا بخشی ہے۔ان کا یہ گیت دیکھیں:

کرشن کنہیا رادھا کا رسیا
تھا اس زمیں کا روشن ستارہ
دنیا میں جنت میرا وطن ہے

(پیامِ روح،ص:105)

اس میں کرشن اور رادھا کو مادرِ وطن کا روشن ستارہ کہہ کر ہندوستان کی عظمت کا گیت گایا گیا ہے۔ان کے دوسرے گیت کا پہلا بند دیکھیں، جس میں چھوٹے چھوٹے کومل الفاظ سے موسیقیت کی فضا تیار کی گئی ہے۔اس گیت کا موضوع ایک درخت ہے اور اس کی نسبت سے کلیوں، کانٹوں اور پتوں کا ذکر بھی کیا گیا ہے:

چھوٹی چھوٹی ننھی ننھی پیاری پیاری کلیاں
لے کانٹے میں سچ سچ کہہ دوں
تیرے سارے پتے پتے میری ساری کلیاں

(پیامِ روح،ص:181)

حفیظ جالندھری بچوں کی نفسیات کے ماہر ہیں۔انہوں نے بچوں کے لیے جو بھی نظمیں لکھیں، ان کا شمار ہلکے پھلکے گیتوں میں کیا جاتا ہے۔ان نظموں کی تخلیق انہوں نے بچہ بن کر کیا ہے۔وہ اسی کی طرح سوچتے، محسوس کرتے، دیکھتے اور گفتگو کرتے ہیں۔وطن پرستی کے موضوع پر بچوں کے لیے لکھا گیا ان کا ایک گیت دیکھیں:

اپنے من میں پریت بسالے اپنے من میں پریت
پریت ہے تیری ریت پرانی بھول گیا او بھارت والے
پریت ہے تیری ریت بسالے اپنے من میں پریت

(سوز وساز،ص:92)

بچوں کے گیت کی مقبولیت میں فلموں کا اہم رول ہے۔واقعہ یہ ہے کہ معاشرے کے مزاج اور گیتوں کے مزاج میں ہم آہنگی ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ فلمی گیت انسانی دل و دماغ پر سیدھے دستک دیتے ہیں۔جسے معاشرے کے افراد اٹھتے بیٹھتے، چلتے پھرتے غرض کہ فرصت کے اوقات میں ہمیشہ گنگناتے رہتے ہیں۔چنانچہ فلمی گیتوں نے اپنی مقبولیت اور ہر دل عزیزی کے معاملے میں دوسری اصناف کو بہت پیچھے چھوڑ دیا ہے۔فلمی دنیا کی خوش بختی ہے کہ ایک زمانے میں اسے اچھے اچھے شعرا دستیاب ہوگئے، جنھوں نے فلم کی مخصوص پابندیوں میں رہتے ہوئے اردو گیت کو سجایا، سنوارا اور محبوبِ عام بنا کر اردو ادب میں اعلیٰ مقام دلانے کی کوشش کی۔انہوں نے بچوں کے لیے بھی فلمی گیت لکھے۔جس میں بچوں کی نفسیات، تجسس و تحیر، جبلی ضروریات اور اس کی پسند و ناپسند کا خاص خیال رکھا گیا۔انہوں نے بچوں کے گیت کی تخلیق میں زبان، طرزِ ادا، اسلوب اور نفسِ مضمون کا بھی خاص خیال رکھا ہے۔یہ گیت نہ صرف بچوں کو اپیل کرتے ہیں بلکہ ان کے شعور کی نشو و نما کر کے سماجی و قومی ترقی میں معاون بھی ہوتے ہیں۔بچوں کے فلمی گیتوں کے چند مکھڑے پیش ہیں، جن کی نغمگی و شیرینی ان کی مقبولیت پر دال ہیں:

ننھے منے بچے تیری مٹھی میں کیا ہے
مٹھی میں ہے تقدیر ہماری

فلم بوٹ پالش کے اس گیت میں دو آوازیں ہیں۔ایک بڑے کی جو سوال کرتی

ہے، دوسری بچی کی جو اس سوال کا جواب دیتی ہے۔ پورا کا پورا گیت پہیلی کی شکل میں ترتیب دیا گیا ہے۔ یہ فلم 1954 میں پردہ سیمیں پر دکھائی گئی تھی لیکن اس گیت کی مقبولیت میں کوئی کمی نہیں آئی۔ بچوں کے درمیان آج بھی ویسا ہی سنا جاتا ہے، جیسے کہ تقریباً 60 سال پہلے سنا جاتا تھا۔ اسی طرح گھرانا فلم کا یہ گیت بچے کیا بڑے بھی ساتھ گنگناتے ہیں۔ اس گیت کو لتا منگیشکر نے اپنی آواز دی تھی اور پہلی بار اس نے 1961 میں انسانی کانوں میں رس گھولا تھا۔ اوروں کے مقابلے میں بچے دادی اماں سے زیادہ مانوس ہوتے ہیں۔ دادی اماں انہیں صرف پیار ہی نہیں کرتیں بلکہ کہانیاں سنا کر ان کا دل بھی بہلاتی ہیں۔ کبھی کبھی تربیت دینے کے لیے وہ بچوں سے روٹھ بھی جاتی ہیں۔ اس گیت میں دادی اماں کو منانے کی کوشش کی جاری ہے۔ گیت کا بول ہے:

دادی اماں، دادی اماں مان جاؤ
چھوڑو بھی یہ غصہ اب ہنس کے دکھاؤ
دادی اماں، دادی اماں مان جاؤ

دادی اماں کی طرح بلکہ اس سے کہیں زیادہ نانیاں بچوں کو بھاتی ہے۔ دادی کے سامنے حفظِ مراتب کا مہین پردہ حائل ہوتا ہے لیکن نانی کے سامنے بچے پوری طرح سے کھل جاتے ہیں۔ ان کے نزدیک ضد بھی کرتے ہیں اور کبھی کبھی یہ ضد شرارتوں میں بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔ 1960 میں آئی معصوم فلم کے اس گیت میں بچوں کی اسی شرارت کو اجاگر کیا گیا ہے:

نانی تیری مورنی کو مور لے گئے
باقی جو بچا تھا، کالے چور لے گئے

فلم معصوم کا یہ گیت تقریباً چار دہائی کا سفر طے کرنے کے باوجود اب بھی ذوق وشوق کے ساتھ سنا جاتا ہے۔ اس گیت کو گلزار نے لکھا تھا۔ اس میں لکڑی سے بنے ایک گھوڑے کو موضوع بنا کر اس کی تمام خصوصیات کو لڑی کی طرح پرونے کی کوشش کی گئی ہے۔ شیریں الفاظ کے دروبست نے اس گیت میں چار چاند لگا دیا ہے:

لکڑی کی کاٹی، کاٹی پہ گھوڑا
گھوڑے کی دم پہ جو مارا ہتھوڑا

دوڑا، دوڑا، دوڑا گھوڑا

دم اٹھا کے دوڑا

بڑے گھروں میں برتھ ڈے منانے کا رواج عام رہا ہے۔ اس موقع پر دھوم دھام سے برتھ ڈے پارٹی دی جاتی ہے۔ کیک اور مٹھائیوں کا انتظام کیا جاتا ہے۔ بڑے طرح طرح کی چیزیں گفٹ کے طور پر بچے کو دیتے ہیں۔ سن 1964 میں ریلیز ہوئی فلم دور کی آواز کے اس گیت میں اسی سچویشن کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جسے دیکھ کر بڑے کے دل میں بچہ ہونے کی حسرت جاگ اٹھتی ہے اور وہ گنگنانے لگتا ہے:

ہم بھی اگر بچے ہوتے

ہم بھی اگر بچے ہوتے

نام ہمارا ہوتا ببلو، ڈبلو

کھانے کو ملتے لڈو

ہیپی برتھ ڈے ٹو یو

فلم برہمچاری کے اس گیت کا مزہ اٹھایئے۔ جس میں ایک ریل گاڑی کو موضوع بنا کر اس کی سواری کا لطف مختلف انداز میں اٹھایا گیا ہے۔ یہ فلم 1968 میں بن کر تیار ہوئی تھی۔ اس وقت سے آج تک اس فلم کا یہ گیت کانوں میں رس گھولتا ہوا محسوس ہوتا ہے:

چکے پہ چکا، چکے پہ گاڑی

گاڑی پہ نکلی اپنی سواری

فلم اندھا قانون کا یہ گیت بھی کسی سے کم نہیں۔ یہ فلم 1983 میں جیسے ہی ریلیز ہوئی اس کا یہ گیت بچوں کے درمیان اپنی جگہ بنانے میں کامیاب ہوگیا۔ بچے ہمہ وقت اسے گنگناتے اور پردے پر دیکھنے کی ضد بھی کرتے۔ بچوں کے رونے کی صورت میں بسا اوقات مائیں اس گیت کو گراموفون پر لگا دیتیں اور بچہ اس کے بول کو سنتے ہی رونا دھونا چھوڑ کر گراموفون کے پاس آ کر بیٹھ جاتا:

روتے روتے ہنسنا سیکھو

ہنستے ہنستے رونا

جتنی چابی بھری رام نے
اُتنا چلے کھلونا

بچوں کے فلمی گیتوں کی مقبولیت میں موضوع کا خاص ٹریٹمنٹ ہلکے پھلکے اور مترنم الفاظ معاون تو ہیں، ساتھ میں گائیکی کا دلکش انداز اور موسیقیت جادو جگاتی ہے۔ اس سے بڑھ کر شعراء کی کاوش ہے، جنھوں نے اپنے گیتوں میں بچوں کی نفسیات و متعلقات اور اس کی پسند و ناپسند پر خاصی توجہ صرف کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مکھڑے ہی سے بچوں کی دلچسپی گیت کے ساتھ بڑھنے لگتی ہے۔ اس رو میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ گیت کے بول کے علاوہ اسے کسی اور چیز کی سدھ تک نہیں ہوتی۔ اس دور میں جبکہ اردو میں ادبِ اطفال کی صورتِ حال کچھ اچھی نہیں، گیت دور از کار سی چیز لگتا ہے۔ شعرا و ادبا کے اندر یا تو بچہ بننے کی صلاحیت مفقود ہو چکی ہے یا وہ بچوں کا ادب تخلیق کرتے ہوئے شرمندگی محسوس کرتے ہیں۔ اگر ایسا ہی رویہ آگے بھی چلتا رہا تو وہ دن دور نہیں جب بچوں کا ادب اردو دنیا میں قصۂ پارینہ کی حیثیت اختیار کر لے گا اور بچوں کے شعور کو وہ جلا نہیں مل سکے گی جو کہ ہلکی پھلکی کہانیاں، نظمیں یا گیت کے مطالعہ سے ہوا کرتی تھی۔ بچوں کے لیے جو رسائل چھپتے ہیں ان میں شامل کہانیوں اور نظموں کے متعلق کیا کہنا، سالوں میں ایک آدھ گیت چھپ جاتا ہے تو اسے دیکھ اور پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہمارا شاعر گیت کے فنی و فکری اصولوں اور بچوں کی نفسیات سے واقف نہیں۔ بعض گیتوں میں فنی و فکری خصوصیات پائے جاتے ہیں تو اس میں بچوں کی پسند و ناپسند کا خیال نہیں ہوتا اور اگر بچوں کی نفسیات کو پکڑنے کی کوشش کی جاتی ہے تو گیت کے فنی و فکری خصوصیات ہاتھوں سے پھسل جاتے ہیں۔ اس عہد میں جہاں ٹی وی اور انٹرنیٹ جیسی بلائیں ہمارے معصوم ذہنوں کو پراگندہ کر رہی ہیں، ضروری ہو جاتا ہے کہ بچوں کے ادب کی طرف خصوصی توجہ کی جائے۔ میرے خیال میں یہی ایک طریقہ ہے جس سے بچوں کے مستقبل کی حفاظت کی جا سکتی ہے۔

معاون کتب و رسائل:

1۔ بالک، بال ساہتیہ اور منوو گیان   سے. را. یاتری   بال ساہتیہ سمیکشا (اپریل-2001)

2۔فرہنگِ آصفیہ	مولوی سید احمد دہلوی	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی
3۔اتر پردیش کے لوک گیت	اظہر علی فاروقی	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی
4۔اردو گیت	قیصر جہاں	مکتبہ جامعہ لیمیڈ یڈ، نئی دہلی
5۔ادبِ اطفال ایک مطالعہ	ڈاکٹر بانو سرتاج	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی
6۔ماہنامہ شیرازہ	جموں	شمارہ:12-11، جلد:31، 2012
7۔کلیاتِ اقبال	علامہ اقبال	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی
8۔کلیاتِ اسمٰعیل	مرتب: محمد اسلم سیفی	نئی دہلی
9۔سریلے بول	عظمت اللہ خاں	اردو اکادمی لاہور، پاکستان
11۔پیامِ روح	حامد اللہ افسر میرٹھی	انڈین پریس، الہٰ آباد
12۔سوز وساز	حفیظ جالندھری	مجلسِ اردو ماڈل ٹاؤن لاہور، پاکستان

ڈاکٹر عادل حیات شعبۂ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی سے وابستہ ہیں۔

نوٹ: سرورق پر اسکول برائے السنہ لسانیات اور ہندوستانیات کی عمارت کی تصویر ہے جس میں ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز بھی واقع ہے۔

ادب وثقافت

یونیورسٹی کے مرکز برائے اُردو زبان، ادب وثقافت کی جانب سے منعقدہ تین روزہ (29-27/ اگست 2016) ورکشاپ ''آیئے بچوں کے لیے اُردو میں لکھنا سیکھیں'' سے چیف کنسلٹنٹ جناب انیس احسن اعظمی خطاب کرتے ہوئے۔ شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز اور رجسٹرار ڈاکٹر شکیل احمد و دیگر مہمانان کو بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

ISSN : 2455-0248

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)

Issue Number: 3 September, 2016

Editor: Mohd. Zafaruddin

ممتاز اسکالر و نقاد جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے 17 مئی 2016 کو شعبۂ اُردو کے زیرِ اہتمام لکچر بعنوان ''فکشن کی تنقید'' پیش کیا۔
اس موقع پر شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز مہمان کا استقبال کرتے ہوئے۔

Directorate of Translation & Publications
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad-500032, Telangana (India)
E-mail:adabosaqafatmanuu@gmail.com
website:manuu.ac.in, Mobile: 09347690095