سہ ماہی

فکر و تحقیق

www.urducouncil.nic.in

اپریل – جون 2025، قیمت ₹25/-

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان کا علمی و تحقیقی جریدہ

سہ ماہی

فکر و تحقیق

نئی دہلی

اپریل—جون 2025

جلد:28 شمارہ:02

مدیر

ڈاکٹر شمس اقبال

نائب مدیر

ڈاکٹر عبدالباری

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

National Council for Promotion of Urdu Language
Quarterly **"FIKR-O-TAHQEEQ"** New Delhi
Vol. 28. April to June, 2025, Issue- 02

سہ ماہی فکر و تحقیق نئی دہلی

مدیر : ڈاکٹر شمس اقبال
نائب مدیر : ڈاکٹر عبدالباری
مشیر : حقانی القاسمی
معاونین : محمد شاداب شمیم، ثاقب فریدی، فیضان الحق
کمپوزنگ : محمد اکرام

قیمت : 25 روپے
طابع اور ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان
وزارتِ تعلیم، محکمۂ اعلیٰ تعلیم، حکومتِ ہند
رابطہ : مدیر، فون: 49539000، فیکس: 49539099، شعبۂ ادارت: 49539009
ویب سائٹ www.urducouncil.nic.in
ای میل : ft.ncpul@gmail.com
خط و کتابت کا پتہ : قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 'فروغ اردو بھون' FC-33/9
انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی-110025

زرِ سالانہ : عام ڈاک سے: 100 روپے، رجسٹرڈ ڈاک سے : 200 روپے
❑ ڈرافٹ : NCPUL, New Delhi کے نام ارسال کریں۔ شعبۂ فروخت کے پتے پر بھیجیں۔
❑ شعبۂ فروخت : ویسٹ بلاک۔8، ونگ۔7، آر کے پورم، نئی دہلی۔110066
فون: 26109746، فیکس: 26108159،
ای۔میل: sales@ncpul.in
❑ شاخ : 110-7-22 تھرڈ فلور، ساجد یار جنگ کمپلیکس، بلاک نمبر: 5-1، پتھر گٹی
حیدرآباد۔500002 (تلنگانہ)، فون: 040-24415194

❑ فکر و تحقیق کے مشمولات میں ظاہر کردہ آرا سے قومی اردو کونسل کا متفق ہونا ضروری نہیں۔
❑ فکر و تحقیق میں شامل مضامین کی نقل یا ترجمے کے لیے ناشر کی اجازت لازمی ہے۔

ڈاکٹر محمد شمس اقبال، ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے **سالاسار امیجنگ سسٹمس**، A-97، سیکٹر 58، نوئیڈا۔201301 (یوپی)
میں 70 GSM TNPL پیپر پر چھپوا کر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،
''فروغ اردو بھون'' FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی-110025 سے شائع کیا۔

ترتیب

تحقیقات وتنقیدات

⊙ غالب خستہ کے بغیر... — قدوس جاوید — 7

⊙ پروفیسر امرت لعل عشرت — وسیم حیدر ہاشمی — 25

⊙ تدوین متن کی روایت شمالی ہند میں — صابر علی سیوانی — 47

لسانیات

⊙ نسلی لسانیات یا بشریاتی لسانیات اور سماجی لسانیات — گیان چند جین — 67

⊙ مطالعہ شاعر: صوتیاتی نقطہ نظر سے — مسعود حسین خاں — 82

⊙ اصوات اور شاعری — مغنی تبسم — 92

عالمی ادبیات

⊙ صعالیک یا خانماں برباد شعرا — عبدالحلیم ندوی — 110

⊙ منتخب فرانسیسی ڈراموں کے اردو تراجم کا تنقیدی مطالعہ — محمد ریحان — 138

➢ مقالہ نگاروں کا تعارف — 157

➢ تاثرات — 160

سہ ماہی 'فکر و تحقیق' کے قلم کاروں سے گزارش

سہ ماہی 'فکر و تحقیق' خالص علمی اور تحقیقی نوعیت کا مجلّہ ہے۔ اس میں کلاسیکی ادبیات، عالمی ادبیات، معاصر ادبی تحریکات و رجحانات اور دیگر اہم موضوعات پر تحقیقی مضامین شائع کیے جاتے ہیں۔

'فکر و تحقیق' میں مقالہ بھیجتے وقت مندرجہ ذیل امور کا بہ طور خاص خیال رکھیں:

1. مضمون علمی اور تحقیقی نوعیت کا ہو اور اس میں نئے زاویوں اور نئی جہتوں کی جستجو کی گئی ہو۔ مضمون کے ساتھ تلخیص، کلیدی الفاظ اور سوانحی کوائف (جس میں پیدائش، تعلیم، تدریس اور تصنیفات کا ذکر ہو) ضروری ہیں اور مضمون میں اعداد و شمار بھی رومن میں ہوں۔
2. مضمون غیر مطبوعہ ہو۔ کسی اخبار/ مجلّے میں ارسال نہ کیا گیا ہو اور نہ ہی اپنی یا کسی مرتب کردہ کتاب میں شامل ہو۔
3. مضمون ان پیج پروگرام میں ہو اور 8000 الفاظ سے کم اور 12000 سے زیادہ نہ ہو۔ زیادہ طویل ہونے کی صورت میں حسب ضرورت ایڈٹ کر کے شائع کیا جائے گا۔ اس امر میں مدیر اپنے حق ادارت کا استعمال کرے گا اور اس کا فیصلہ آخری و قطعی ہوگا۔
4. جن مضامین میں زبان و بیان کی خامیاں اور حقائق، حوالے، املا، جملہ کی غلطیاں ہوں گی انھیں کسی بھی صورت میں اشاعت کے لیے منظور نہیں کیا جائے گا۔
5. مضمون میں حوالہ جات، اشعار اور اقتباس کی صحت کا التزام اور ضرورت سے زیادہ اشعار اور اقتباسات سے پرہیز لازمی ہے۔
6. مصنف کی تحریری تصدیق کے باوجود 'فکر و تحقیق' میں چھپنے سے پہلے کہیں اور مضمون شائع ہو جانے کی کوئی اطلاع ثبوت کے ساتھ سامنے آئے گی تو معاوضے کی ادائیگی روک دی جائے گی اور آئندہ مصنف کا کوئی مضمون 'فکر و تحقیق' میں شائع نہیں کیا جائے گا۔
7. مضمون کا معاوضہ صرف اصل (Original) مضمون پر دیا جائے گا۔ سمینار میں پڑھے گئے غیر مطبوعہ مقالوں کی اشاعت پر بھی معاوضہ نہیں دیا جائے گا۔ کسی اور کا شائع شدہ مضمون اپنے نام سے بھیجنے یا شائع کرانے والوں کے آئندہ مضامین پر غور نہیں کیا جائے گا۔ اس کے نام سے کوئی تحریر یا تخلیق قومی اردو کونسل کے کسی جریدے میں شائع نہیں ہوگی اور قانونی کارروائی بھی کی جائے گی۔
8. مضمون میں پہلے یا آخری صفحے پر مضمون نگار کا نام، مکمل پتہ مع پن کوڈ (انگلش میں) اور موبائل نمبر ضروری ہے۔

مضمون کی حتمی منظوری ایڈیٹوریل ریویو کے بعد ہی دی جائے گی۔

قلمکار حضرات اخلاقی ضوابط Ethical guidelines کا پورا خیال رکھیں۔

—ادارہ

حرفِ اول

ملٹی لنگول ازم یا کثیر لسانی تصور موجودہ وقت کی اہم ضرورت ہے۔ کثیر لسانی صلاحیت کا حامل شخص اپنے خیالات کو تین یا اس سے زائد زبانوں میں بھی منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ متعدد زبانوں سے واقفیت کے سبب مختلف تہذیب و مسائل پر بھی اس کی نگاہ رہتی ہے، جو کہ کسی بھی ملک یا زبان کی ترقی کا ایک اہم وصف ہے۔ اس کے بغیر دیگر زبانوں کے سمجھنے اور بولنے والوں کے لیے اپنے جذبات، احساسات اور خیالات کی ترسیل ممکن نہیں۔ ہندوستان ایک ایسا ملک ہے جہاں متعدد زبانیں بولی اور سمجھی جاتی ہیں۔ ہر زبان ایک خاص تہذیبی و ثقافتی اہمیت رکھتی ہے۔ اس لیے ہندوستان کے کسی بھی علمی و ادبی سرمائے کو دوسری زبانوں میں منتقل کرنا وقت کی اہم ضرورت بن گئی ہے۔

اردو زبان بھی دیگر ہندوستانی زبانوں کی طرح روز بروز ترقی کر رہی ہے۔ اس کا علمی و ادبی دامن وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے۔ اردو کی ترویج و ترقی کے متعدد اسباب ہیں۔ ان میں سے ایک اہم سبب تراجم کے ذریعے دیگر زبانوں کے علوم و فنون کا اردو زبان میں منتقل ہونا ہے۔ آج اردو زبان میں عالمی ادبیات سے لے کر مختلف قومی زبانوں کے علوم کی بے شمار کتابیں موجود ہیں۔ کتابوں کے تراجم سے نہ صرف اردو زبان کی ادبی اور تصنیفی سرگرمی میں نئے موڑ پیدا ہوتے ہیں بلکہ غور و فکر کا زاویہ بھی تبدیل ہوتا ہے۔ زبان و ادب میں پائی جانے والی مختلف تحریکیں اور رجحانات بھی ملٹی لنگول ازم کا ہی نمونہ قرار دی جا سکتی ہیں۔ انگریزی، فرانسیسی، عربی، فارسی، روسی، جرمن، جاپانی اور دیگر عالمی زبانوں کے اہم مصنّفین اردو زبان و ادب میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شیکسپیئر، والٹر اسکاٹ، فلابیر، موپاساں، دستوئسکی، چیخف، کالی داس، آریہ بھٹ، چانکیہ، رومی، سعدی، شیرازی، حافظ، خیام، خلیل جبران، نجیب محفوظ جیسے متعدد ادیبوں کے کارنامے اردو زبان میں موجود ہیں اور قارئین کی ایک بڑی تعداد ان کے فکر و خیال سے استفادہ کر رہی ہے۔

ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں تیلگو، تمل، مراٹھی، کنڑ، پنجابی اور اڑیا وغیرہ بھی کچھ ایسی ہی زبانیں ہیں جن میں وافر مقدار میں مختلف موضوعات پر کتابیں موجود ہیں۔ بلکہ بعض موضوعات ایسے ہیں جو

صرف اسی زبان کا حصہ ہیں۔ ایسی صورت میں اگر ملٹی لنگول ازم کو فروغ نہ دیا گیا تو بہت سی معلومات ایک مخصوص منطقے میں محدود ہو کر رہ جائیں گی۔ اسی کے ساتھ ان کے مسائل بھی لوگوں تک نہیں پہنچ پائیں گے۔ دیگر زبانوں سے عدم واقفیت کی صورت میں اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کا طاقتور ذریعہ ختم ہو جاتا ہے۔ لہٰذا فکر و خیال کی طرح متعدد مسائل سے دوسروں کو آگاہ کرنا بھی ملٹی لنگول ازم کا ایک اہم کارنامہ ہے۔ ملٹی لنگول ازم نہ صرف زبان وتہذیب کو فروغ دیتی ہے بلکہ ملازمت کے نئے نئے مواقع بھی فراہم کرتی ہے۔ ترجمہ اس وقت ایک اہم معاشی ذریعہ بن چکا ہے۔ گلوبلائزیشن کا خواب بھی ملٹی لنگول ازم کو فروغ دیے بغیر کبھی پورا نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح تجارت اور مختلف سیاسی وسماجی مسائل کے حل کے لیے بھی ملٹی لنگول ازم کی ترویج نہایت اہم ہے۔ آج کے دور میں کسی بھی ملک یا قوم کی صنعت اپنے فروغ کے لیے مختلف ممالک میں اپنی شاخیں قائم کرتی ہے اور اس کے لیے مختلف زبانوں کے ماہرین کی سخت ضرورت پیش آتی ہے۔ اسی طرح ایک قلم کار بھی اپنے خیالات سے پوری دنیا کو آگاہ کرنے کا خواب دیکھتا ہے۔ ظاہر سی بات ہے اگر ترجمے اور ملٹی لنگول ازم کا سہارا نہ لیا جائے تو یہ خواب کبھی پورا نہیں ہو سکتا۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ اردو میں جن علوم اور مسائل وموضوعات کا فقدان ہے ان سے متعلق کتابیں اردو زبان میں منتقل کی جائیں اور اردو ادبیات کو دوسری زبانوں میں منتقل کیا جائے۔ اسی صورت میں ملک اور قوم کی ترقی ممکن ہے اور صحیح معنوں میں زبان کی ترویج واشاعت ہوگی۔

قدوس جاوید

غالب خستہ کے بغیر...

تلخیص

دراصل غالب کی 'عصری معنویت' کی تفہیم وتعبیر کے لیے غالب کے دور اور عہد حاضر کو ایک صفحے پر رکھ کر غالب کی نئی قرات لازمی ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ غالب، اٹھارہویں، انیسویں صدی میں اردو دنیا کے 'نشاۃ الثانیہ' کی پیداوار تھے۔ غالب نے مغلیہ سلطنت کے زوال اور برطانوی نوآبادیاتی (Neo Colonial) حکومت کے عروج کے دوران زندگی گزاری۔ اس لیے ان کی شخصیت اور شاعری میں تشکیک اور کنفیوزن 'ہر چند کہیں کہ 'ہے'، نہیں 'ہے' کی جو کیفیت پیدا ہوئی، موت سے پہلے تک وہ اس سے نجات نہیں پا سکے

دراصل 'تفہیم غالب' کے باب میں، غالب کے جیتے جی ہی یہ تاثر قائم کر دیا گیا تھا کہ غالب کا اردو کلام، فکر کے اعتبار سے پیچیدہ اور اسلوب کے لحاظ سے غیر مانوس اور دور از کار ہے۔ کسی ستم گر نے یہ بھی کہا تھا کہ ؎

کلام میر سمجھے اور زبان میرزا سمجھے　　مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

اور خود غالب بھی گر چہ یہ تسلیم کرنے لگے تھے کہ ان کا کلام مشکل ہے لیکن پھر بھی وہ اپنا انداز بیاں بدلنے پر راضی نہ ہوئے اور حاسدوں کو جواب دیا ؎

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا　　گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

اور پھر اسی مشکل پسندی کو متاع ہنر قرار دیتے ہوئے حاسدوں کا منہ یہ کہہ کر بند کر دیا کہ ؎

حسد سزائے کمال سخن ہے کیا کیجیے　　ستم بہائے متاع ہنر ہے کیا کہیے

دراصل غالب کے یہاں مشکل پسندی، تشکیک، ابہام، لسانی ژولیدگی وغیرہ کے سارے معاملات کا تعلق روزمرہ کی زندگی کی طرح شاعری میں بھی روش عام سے ہٹ کر زبان کے غیر روایتی لسانی برتاؤ سے ہی ہے۔ زبان کا جیسا غیر معمولی ایجادی و اختراعی تخلیقی برتاؤ غالب کے یہاں ملتا ہے، ویسا انیس کے علاوہ کسی اور کے یہاں شاید کم ہی ملے۔ حالی، عبدالرحمٰن بجنوری، مجنوں، طالب کاشمیری، شمس الرحمٰن فاروقی، اور گوپی چند نارنگ سبھی نے غالب کے اس اختصاص کا اعتراف کیا ہے، لیکن، زبان کا غیر معمولی اور اجنبی لسانی برتاؤ، غالب کی شناخت بھی ہے اور غالب شناسی کا سب سے بڑا مسئلہ بھی۔

ہر چند کہ اردو میں غالب تنقید کے حوالے سے ہزاروں کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔ پھر بھی، غالب کے حوالے سے، مختلف اور متضاد کلیوں (Statements) اور فتووں کے اژدہام کے باوجود صاف محسوس ہوتا ہے کہ 'کہیں کچھ کمی ہے اور یہی احساس ناقدین کو غالب کی باز قرأت اور نئے زاویوں کی جستجو کے لیے آمادہ بھی کرتا ہے۔

کلیدی الفاظ

غالب، برطانوی نوآبادیات، نشاۃ ثانیہ، عصری معنویت، تفہیم غالب، مشکل پسندی، تشکیک، لسانی ژولیدگی، لفظیاتی معنیاتی نظام، خود بینی، تعینات و تصورات، تخلیقیت، تصورات، غیریت، ذات حیات کائنات، غالب تنقید، پنشن، احساس محرومی، بازقرأت۔

تا ز دیوانم کہ سرمست سخن خواہد شدن　　　　ایں مے از قحط خریداری کہن خواہد
ہوں گرمئ نشاط تصور سے نغمہ سنج　　　　میں عندلیب گلشن ناآفریدہ ہوں

ادب 'تاریخ' کے آنگن میں 'کلچر' کے بطن سے پیدا ہوتا ہے۔ اسی لیے کسی بھی ادبی تخلیق یا تخلیق کار کے تعین قدر کے لیے تاریخی، ثقافتی اور معاشرتی سیاقات اور فکری انسلاکات (Contexts & Discourses) کا لحاظ رکھنا از بس ضروری ہوتا ہے۔ متحدہ ہندوستان کی تاریخ اور کلچر کم وبیش پانچ ہزار برسوں پر محیط ہے۔ 1947 سے قبل پاکستان کی، اور 1971 سے پہلے بنگلہ دیش کی کوئی تاریخ نہ تھی لیکن ان دونوں خطوں کا بھی ایک کلچر ضرور تھا جس کی اکثر جڑیں آج بھی ہندوستان میں ہی پیوست ہیں۔ برصغیر کے اس مشترکہ کلچر نے مختلف علاقوں اور زبانوں میں متعدد تاریخ ساز 'ادبی شخصیتیں' پیدا کی ہیں، ان میں غالب، سب سے منفرد ممتاز اور عظیم تصور کیے جاتے ہیں۔ دراصل آج 2025 کی دہلیز تک آ کر بھی، اَن گنت منفی اور مثبت، سیاسی وتہذیبی، علمی اور ادبی کروٹوں کے باوجود متحدہ ہندوستان کی تاریخ اور کلچر کی طرح، غالب کی معنویت بھی اگر زندہ ہے تو اس وجہ سے کہ ہندوستان کی تاریخ، کلچر اور غالب تینوں کا مزاج وحدانی اور یکرخی نہیں، 'تکثیری' اور تہہ دار ہے۔ اقدار و روایات اور فکر و دانش کی تہوں اور طرفوں کو جتنا کھولیں گے، ہندوستان کی تاریخ، کلچر اور غالب کی عظمت وانفراد کے اتنے ہی نت نئے نقطے اور زاویے روشن ہوتے چلے جائیں گے۔ یہی متحدہ ہندوستان، ہندوستانی تاریخ و کلچر اور اردو فارسی کے غیر معمولی شاعر غالب کی شناخت ہے جس کا اعتراف دنیا کرتی ہے۔ اسی کو غالب کی عصری معنویت کی بنیاد جانیے۔

دراصل غالب کی 'عصری معنویت' کی تفہیم وتعبیر کے لیے غالب کے دور اور عہد حاضر کو ایک صفحے پر رکھ کر غالب کی نئی قرأت لازمی ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ غالب، اٹھارہویں، انیسویں صدی میں اردو دنیا کے 'نشاۃ الثانیہ' کی پیداوار تھے۔ غالب نے مغلیہ سلطنت کے زوال اور برطانوی نوآبادیاتی (Neo Colonial) حکومت کے عروج کے دوران زندگی گزاری۔ اس لیے ان کی شخصیت اور شاعری میں تشکیک اور کنفیوزن 'ہر چند کہیں کہ 'ہے'، 'نہیں' 'ہے' کی جو کیفیت پیدا ہوئی، موت سے پہلے تک وہ اس سے نجات نہیں پا سکے۔

ہاں کھائیو مت فریب ہستی　　　　ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے
ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر　　　　کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے
یہ توہم کا کارخانہ ہے　　　　یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ دونوں ہی اگر اپنے اپنے قبیلے کی سرداری کا تاج غالب کے سر رکھنے پر اصرار کرتے ہیں تو اسی وجہ سے کہ غالب کی شاعری ہر دور کی تاریخ اور کلچر میں اپنے ہونے کا جواز رکھتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی یہ مانتے ہیں کہ:

''اردو شاعری پر غالب کے مسلسل بڑھتے ہوئے اثر کی زندہ مثال جدید شاعری کا ابہام ہے جو قدم قدم پر غالب کے کلام سے اپنا جواز ڈھونڈتا ہے۔ استعارے کی پیچیدگی جو غالب کے کلام کی بنیادی صفت ہے، مختلف طریقوں سے اردو شاعری پر اثر انداز ہو رہی ہے، لیکن اس کا انتہائی اثر جدید شاعری پر ہی ملتا ہے۔''

(شعر، غیر شعر اور نثر، ص 378)

گوپی چند نارنگ بھی 'کلاسیکیت سے جدیدیت اور مابعد جدیدیت' تک غالب کی جوازیت پر اصرار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''غالب کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا، اور حالی کا غالب وہ نہیں جسے شیخ محمد اکرام یا نظم طباطبائی یا سہا مجددی نے پڑھا... کلاسیکیت پرستوں، اور رومانیت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے غالب مل گئے تھے... ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی غالب کی اپنی اپنی تعبیریں کی تھیں، غالب نے خود کو گلشن نا آفریدہ کہا تھا۔''

(فلیپ: غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات)

دراصل اردو شاعری کی تاریخ میں، ولی، میر، سودا اور درد کے بعد غالب (27 دسمبر 1797، 15 فروری 1869) تک آتے آتے اردو غزل کے کلاسیکی مزاج و معیار میں ابتذال کے بھی آثار نمایاں ہو چکے تھے۔ استاد ذوق، داغ، شاہ نصیر، آتش اور ناسخ کے یہاں عمدہ شاعری کی مثالیں تو تھیں لیکن ان کی آپسی چشمک، مسابقت اور موضوعات کی یکسانیت صنائع بدائع کی بازیگری اور بعض صورتوں میں لذت پرستی کی روش کے سبب ایک طرف تو اردو غزل لسانی و فکری تقدیس و طہارت کے منصب سے محروم ہونے لگی تھی۔ وہیں دوسری جانب سیاسی، سماجی اور ثقافتی تغیرات کے سبب ہندوستانی معاشرہ اور شعر و ادب میں آفتاب تازہ کی روشنی بھی پھیلنے لگی تھی۔ خاص طور پر اس دور میں غالب نے آگے بڑھ کر جس طرح اپنے انداز بیاں کے کچھ سہل کچھ مبہم، سنگ و خشت سے اردو غزل کو جدید رنگ و آہنگ سے آراستہ کیا اس سے آج تک کے شعرا کسب فیض کر رہے ہیں۔ غالب کی غزل میں شورانگیزی کے ساتھ ساتھ مر مر کے جیے جانے کی جو حوصلہ مندی ہے وہ غالب کو اس کے عہد کی سیاسی اور ثقافتی صورت حال کی دین ہے، جو آج کی صورت حال سے بڑی مشابہت رکھتی ہے۔ واقعتاً اسد اللہ خاں کو، غالب بنانے میں ان کے عہد کی غیر یقینی صورت حال کا ہی کلیدی کردار رہا ہے۔

گلشن میں بند و بست برنگ دگر ہے آج　　　　قمری کا طوق، حلقۂ بیرونِ دَر ہے آج
آتا ہے ایک پارۂ دل ہر فغاں کے ساتھ　　　　تارِ نفس، کمندِ شکارِ اثر ہے آج
اے عافیت کنارہ کر، اے انتظام چل　　　　سیلابِ گریہ درپئے دیوار و در ہے آج

ضیاء الدین برنی نے، عالم میں انتخاب شہر دلی کو رشک بغداد، غیرت مصر، ہمسر قسطنطنیہ، اور 'موازئی بیت المقدس' جیسے القاب سے نوازا تھا وہی دہلی میر' اور غالب کی آنکھوں کے سامنے 'اجڑے دیار' میں تبدیل ہوگئی۔

1857 میں انگریزوں کے ہاتھوں دہلی کی بربادی نے غالب کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ غالب نے ان بربادیوں کی تصویریں خون دل سے کھینچی ہیں۔ غالب کا دل بھی آخر دل ہی تھا سنگ وخشت نہیں۔

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار، کوئی ہمیں رلائے کیوں

اس لیے غالب بھی دل اور دہلی کا حال بیان کرنے پر مجبور ہوگئے۔ علاء الدین علائی کے نام ایک خط میں یہ قطعہ انھیں دنوں کی ٹیس ہے۔

بس کہ فعال ما یرید ہے آج　　　　ہر سلح شور انگلستاں کا
گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے　　　　زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے　　　　گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دہلی کا ذرہ ذرہ خاک　　　　تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا
کوئی واں سے نہ آسکے یاں تک　　　　آدمی واں نہ جا سکے یاں کا
گاہ جل کر کیا کیے شکوہ　　　　سوزش داغ ہائے پنہاں کا

اس طرح کے وصال سے یا رب
کیا مٹے دل سے داغ ہجراں کا

دراصل 'برطانوی نوآبادیاتی' دور کی دہلی کا یہی وہ ٹوٹتا بکھرتا تاریخی اور ثقافتی (کلچرل) سماجی و سیاسی اور معاشی منظر نامہ تھا جس نے اسداللہ خاں کو غالب بنایا۔ اور غالب نے انتشار و بحران کے اسی دور میں بڑی جرات مندی سے اپنی شاعری میں ماضی کی تہذیب کی مدح سرائی کی 'حال' کی تباہی و بربادی کے نوحے لکھے اور 'مستقبل کے حوالے سے امید وبیم کے ساتھ خوف اور خدشات کا اظہار بھی کیا۔

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں　　　　ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا
گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا　　　　بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
نہ ہوتا گر جدا تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا

مولانا شبلی نے ایرانی اور ہندوستانی (سبک ہندی) فارسی شاعری کے جن امتیازات کی نشاندہی کی ہے، بیدل کی اثر انگیزی کے سبب،ان کے آثار غالب کے ابتدائی دور کی شاعری میں ہی نمایاں ہوتے نظر آتے ہیں۔ 19 سال سے کم عمر میں ہی غالب نے بیدل کی پیروی میں انھیں کوتضمین کرتے ہوئے پوری غزل کہہ ڈالی تھی اور آہنگ بیدل کے تتبع کا اعتراف کیا تھا، چار شعر دیکھ لیں ۔

قطع سفر ہستی و آرام فنا ہیچ رفتار نہیں بیشتر از لغزش پا ہیچ
حیرت ہمہ اسرار پہ مجبور خموشی ہستی نہیں جز بستن پیمان وفا ہیچ
گلزار دمیدن شررستان رمیدن فرصت تپش و حوصلۂ نشوونما ہیچ
آہنگ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

3.4.25

اس کے علاوہ غالب نے فارسی کے ساتھ اردو کے رشتے کو تازہ دم کرنے کے لیے نت نئی تشبیہات واستعارات وضع کرکے جو نیا 'انداز بیاں' ایجاد کیا، وہ اردو شاعری اور شعریات میں بیش بہا اضافے کا حکم رکھتا ہے۔ لیکن اسی یقین کے اندرون سے یہ سوال بھی باہر آتا ہے کہ آج اکیسویں صدی کی تیسری دہائی میں مرزا غالب کی عصری معنویت کی دلیل کیا ہے؟۔ اس سوال پر کئی پہلوؤں سے گفتگو ہو رہی ہے، ہوتی رہے گی۔ ''تا قیامت کھلا ہے باب سخن''۔

یہ بات سبھی جانتے ہیں کہ غالب کا ہر عمدہ شعر محض کسی ایک زمانہ اور وحدانی معنی ومفہوم تک محدود نہیں ہوتا، بلکہ ہر زمانے میں نئی فکریات اور علمیات (Episteme) کے تناظر میں مختلف ذہن اور ذوق کے حامل قارئین اور ناقدین کی شعرفہمی کا امتحان لیتا رہتا ہے، انھیں متحیر اور متحرک کرتا رہتا ہے بلکہ علامہ اقبال سے قطع نظر، غالب کی ہی شاعری ہے، جو آج اکیسویں صدی کی تیسری دہائی کے مخدوش ماحول معاشرہ میں بھی کسی بھی قماش کے انسان کے ساتھ چلنے کی قوت رکھتی ہے۔ زندگی جینے کے عمل میں جب کبھی کوئی مشکل مرحلہ آتا ہے، غالب کا کوئی نہ کوئی شعر ہمارا ہاتھ تھام لیتا ہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ دوسوا دوسو برس گزر جانے کے بعد بھی اگر غالب پورے شاعرانہ جاہ وجلال کے ساتھ، دنیا بھر کی مختلف زبانوں اور تہذیبوں کے بڑے سے بڑے قلم کاروں کا 'ہم عصر' (Contemporary) بلکہ اکثر 'میر کارواں' ثابت ہوتا ہے، تو یہ کوئی تعجب کی بات بھی نہیں۔ اس لیے کہ 'غالبیات' میں ایسا بہت کچھ ہے جو ہر نئے دور میں انسانی زندگی کے بہت سارے گوشوں اور زاویوں کو مس کرتا ہے، جو غالب کے عہد میں بھی 'غیر تھا اور غیاب میں تھا۔

میر نے بھی اپنی ذات، زندگی اور زمانے کے درد وغم جمع کرکے ہی اپنا دیوان مرتب کیا تھا لیکن اس کے لیے میر نے الفاظ وتراکیب، تشبیہات واستعارات کے نادر ونایاب اظہار وبیان کا جو ایک منفرد اسلوب ایجاد کیا تھا، غالب بھی اس کے معترف تھے۔

شاعری کے تمھیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

میر تقی میر کی شاعرانہ عظمت کے گواہ اس کی طبیعت کی روانی، بیان کی سلاست، مضامین کی صداقت، اور لب و لہجے کی متانت وغیرہ ہیں۔ میر نے جن کلیدی الفاظ وتراکیب کے وسیلے سے اپنی شاعری کو نایاب وکمیاب بنایا ہے ان میں سے چند ایک اس طرح ہیں۔ خرابہ، دیوار و در، جام خوں، تاج وتخت، بلائے دہر، جور و جفا، ویرانی، نگر، جام خوں، دیر وحرم، دشت و میداں، شیخ و برہمن، حشر، قیامت، مہہ وخورشید، آئینہ، بوئے خوں .....وغیرہ۔ اسی طرح غالب کے انفراد و امتیاز کی عمارت بھی اصلاً ان کی نادر و نایاب تشبیہات و استعارات پر ہی ہے۔ کیا عجب کہ غالب نے اس بنا پر بھی میر کی استادی کا اعتراف کیا ہو۔ شیخ محمد اکرام، مولانا حالی، مجنوں گورکھپوری، عبدالرحمٰن بجنوری سے لے کر شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، مشکور حسین یاد اور وہاب اشرفی وغیرہ نے اپنی غالب شناسی کے مرکز میں غالب کی تشبیہ واستعارہ نگاری کو لازماً رکھا ہے۔

لیکن غالب نے زندگی اور زمانے کی 'غیریت' کے پردے ہٹانے کی غرض سے اپنی اردو شاعری میں زباں سازی، تشبیہ و استعارہ کی ایجاد و اختراع سے کام لے کر مضمون ومعنی آفرینی کا جو اجتہادی رویہ اختیار کیا، وہ اردو شاعروں میں غالب کا انفراد و امتیاز نمایاں کرنے کے لیے کافی تو ہے لیکن پھر بھی غالب کا کلام آج کے ناقدین سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ '' کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے۔'' شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کی رحلت کے بعد، اردو تنقید کے سامنے آج یہ سوال کہیں زیادہ اہم ہو گیا ہے کہ '' غالب کے یہاں وہ کون سی شئے ہے جو اس کے شعر کی قرات یا سماعت کے ساتھ ہی نور کے تڑکے کی طرح نمودار ہوتی ہے اور ہوش وخرد، قلب وجگر شکار کر لیتی ہے؟ وہ کیسا تیر ہے جو نشانے پر تو بیٹھتا ہے لیکن جگر کے پار نہیں ہوتا اور (بڑے سے بڑے سخن فہم کے اندر ایک 'خلش سی باقی رہ جاتی ہے، یہی خلش غالب شناسی کی محرک (Motivation) ہے جو نقاد کو معنی ومفہوم، کیفیت و تاثر کی جستجو میں غالب کے اشعار کے 'غیاب'، یعنی 'دشت امکاں' کی طرف قدم بڑھانے کا جواز پیدا کرتی رہتی ہے۔

دراصل 'تفہیم غالب' کے باب میں، غالب کے جیتے جی ہی یہ تاثر قائم کر دیا گیا تھا کہ غالب کا اردو کلام، فکر کے اعتبار سے پیچیدہ اور اسلوب کے لحاظ سے غیر مانوس اور دور از کار ہے۔ کسی ستم گر نے یہ بھی کہا تھا کہ ؎

کلام میر سمجھے اور زبان میرزا سمجھے　　مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

اور خود غالب بھی گرچہ یہ تسلیم کرنے لگے تھے کہ ان کا کلام مشکل ہے لیکن پھر بھی وہ اپنا انداز بیاں بدلنے پر راضی نہ ہوئے اور حاسدوں کو جواب دیا ؎

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا　　گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

اور پھر اسی مشکل پسندی کو متاع ہنر قرار دیتے ہوئے حاسدوں کا منہ یہ کہہ کر بند کر دیا کہ ؎

حسد سزائے کمال سخن ہے کیا کیجیے　　ستم بہائے متاع ہنر ہے کیا کہیے

چنانچہ اب تک اردو میں غالب پر ہزاروں کتابیں لکھی جا چکی ہیں، اور ہنوز لکھی جا رہی ہیں۔ جن میں غالب کے امتیازات کا ہر پہلو سے جائزہ لینے کی کوشش کی جا چکی ہے۔ چند ایک سے ہر شخص واقف ہے، مثلاً حالی کی ''یادگار غالب'، عبدالرحمٰن بجنوری کی 'محاسن کلام غالب'، مجنوں گورکھپوری کی 'غالب شخص اور شاعر'، نند لال کول طالب کاشمیری کی 'جوہر آئینہ؛ جائزہ کلام غالب'، شمس الرحمٰن فاروقی کی 'تفہیم غالب' اور گوپی چند نارنگ کی 'غالب؛ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' وغیرہ۔ ان میں سے ہر تصنیف اپنی اپنی جگہ غالب شناسی کا شاہکار مانی جاتی ہے۔، پھر بھی، مختلف اور متضاد فتوؤں اور کلیوں کے اژدہام کے باوجود آج کی تاریخ میں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کہیں کچھ کم ہے؟۔ بجنوری کے اس قول کا ذکر ہر غالب شناس نے کیا ہے ''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، وید مقدس اور دیوان غالب''۔ لیکن کئی ناقدین نے اس قول کو انتہائی مبالغہ آمیز بھی کہا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے حالی کی ''یادگار غالب'' کو ''غالب کی شاعری پر سب سے معتبر تصنیف قرار دیا ہے (غالب معنی آفرینی، ص 29)، لیکن محمد علی جوہر کی رائے تھی کہ ''یادگار غالب، نہ تو غالب کے شایان شان ہے اور نہ خود حالی کے۔'' (ایضاً، ص 60)

حالی سے لے کر فاروقی اور نارنگ تک سبھی بزرگوں کی ساری باتیں درست ہو سکتی ہیں۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ تنقید میں 'باب سخن' ہمیشہ کھلا رہتا ہے اس لیے کسی کا فرمایا ہوا وقتی طور پر تو مستند ہو سکتا ہے، مستقل اور دائمی نہیں ہو سکتا۔ وقت کا سیل رواں شاعری کا مزاج بھی بدلتا ہے اور شاعر کا مقام و مرتبہ بھی۔ غالب نے یوں ہی نہیں کہا تھا ''میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں''۔ لہٰذا غالب کی شاعری بھی 'آج کے سماجی و سیاسی، معاشی و ثقافتی حالات و حقائق کے تناظر میں زیادہ معنی خیز ہو گئی ہے۔ آج کا انسان صرف زمانۂ حال کی منفی گردش کا ہی نوحہ خواں نہیں، بلکہ، امریکی مستقبل پرست دانشور ایلون ٹافلر (Alvin Toffler) کی طرح مستقبل کے متوقع صدمات (The Future Shocks) کے حوالے سے بھی ماتم کناں ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ظاہری طور پر آج کا ہر آدمی 'ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا' جیسا رویہ اوڑھے رہنے پر مجبور بھی ہے۔ غالب نے اپنے اکثر و بیشتر اشعار میں آدمی کی ایسی ہی مبہم اور غیر یقینی کیفیات کا اظہار اپنی منفرد زبان میں کیا ہے۔ غالب کے یہاں مشکل پسندی اور ابہام کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ جن بہت ساری باتوں کا بیان ان کے اشعار میں ہوا ہے، ان کے بارے میں غالب خود بھی ابہام کے شکار تھے۔ غالب کی شخصیت میں حوصلہ مندی بہت تھی، ایسا نہ ہوتا تو 'پنشن' کی خاطر، مرتے جیتے دلی سے کلکتہ تک، تین ہزار میل کا سفر نہ کرتے۔ لیکن ان کے

حالات نے شاعری میں ان کی 'خود اعتمادی(Determinatin) کو متزلزل کر دیا تھا۔ اس کا اندازہ غالب کے اکثر اشعار کے علاوہ مکتوبات، تقریظات اور دیگر نثری تحریروں سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔ غالبًا مرزا کو خود بھی اپنی اس کمزوری کا احساس تھا۔

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں، پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں تو ہوں گلخن میں، جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

دیر نہیں، حرم نہیں، در نہیں، آستاں نہیں — بیٹھے ہیں رہگزر پہ ہم غیر ہمیں اٹھائے کیوں
قیدِ حیات و بندِ غم، اصل میں دونوں ایک ہیں — موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں
ایماں مجھے روکے ہے، جو کھینچے ہے مجھے کفر — کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط نے اپنے مضمون 'غالب اور باندہ' میں غالب کے مصلحت پسندانہ دوہرے پن کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھا ہے:

''غالب انگریزوں کی سائنسی ایجادات کے قائل تھے۔ اور یہاں کی قدیم روایتوں پر انھیں ترجیح دیتے تھے۔ ..جب مراد آباد کے نواب نے انگریزوں کی ایجاد کردہ دور بین کی اہمیت سے انکار کیا اور حضرت ابراہیم و موسیٰ و عیسیٰ علیہم السلام کی تعلیمات کو ان سائنسی ایجادات کے مقابلے میں ترجیح دی تو غالب نے نواب صاحب کی تردید نہیں کی، بلکہ خاموشی اختیار کی۔''

بحوالہ 'متعلقات غالب' (غالب، باندہ اور دیوان محمد علی کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، تقدیم و ترتیب: پروفیسر سیما صغیر، ص130، ناشر خیابان ادب علی گڑھ۔ 2023)

غالب کی نفسیات کی ایسی چند ایک گرہیں، ان کی ذاتی زندگی کے مسائل (بے اولادی، مفلسی، معاصرین اور مقربین کی منافقت اور ناقدری، خودسری، مثالیت پسندی، بے صبری، پنشن کے انقطاع اور قرض) وغیرہ کے دباؤ کی پیدا کردہ تھیں۔ غالب کی شاعری پر، جزوی طور پر اس صورت حال کے اثرات تو مرتب ہوئے لیکن بحیثیت مجموعی اس سے غالب کی شاعرانہ عظمت پر آنچ نہ آئی۔ کیونکہ غالب بقول خود 'تلمیذ الرحمٰن' تھے۔

دراصل غالب کے یہاں مشکل پسندی، تشکیک، ابہام، لسانی ژولیدگی وغیرہ کے سارے معاملات کا تعلق روزمرہ کی زندگی کی طرح شاعری میں بھی روشِ عام سے ہٹ کر زبان کے غیر روایتی لسانی برتاؤ سے ہی ہے۔ زبان کا جیسا غیر معمولی ایجادی و اختراعی تخلیقی برتاؤ غالب کے یہاں ملتا ہے، ویسا انیس کے علاوہ کسی اور کے یہاں شاید کم ہی ملے۔ حالی، عبدالرحمٰن بجنوری، مجنوں، طالب کاشمیری، فاروقی، اور گوپی چند نارنگ سبھی نے غالب کے اس اختصاص کا اعتراف کیا ہے، لیکن، زبان کا غیر معمولی اور اجنبی لسانی برتاؤ، غالب کی شناخت بھی ہے اور غالب شناسی کا سب سے بڑا مسئلہ

بھی۔حالانکہ نظم طباطبائی اور یگانہ چنگیزی وغیرہ چند ایک بزرگوں نے یہ بھی الزام دھرا ہے کہ ''مرزا غالب نے بعض اوقات،قواعد کے خلاف زبان لکھی ہے۔لیکن بقول بجنوری:

''جہاں مرزا نے الفاظ میں نادر اور شستہ تصرفات سے کام لیا ہے، وہیں تشبیہات اور استعارات میں بھی عام پابندی سے گریز کیا ہے۔مرزا نے 'خود آفریدہ تشبیہات اور استعارات کا اس بے تکلفانہ انداز سے استعمال کیا ہے کہ یہ معلوم ہوتا ہے گویا یہ ہمیشہ سے ہماری زبان میں موجود تھے اور ہزار بار کے سنے ہوئے ہیں۔''

(محاسن کلام غالب۔عبدالرحمٰن بجنوری،ص16،انجمن ترقی اردو.(ہند) نئی دلی۔ فوٹو لیتھو پریس، دہلی1983)

اور غالب خود بھی اس پر فخر کرتے ہیں ۔

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے　　کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور

اور اس شعر کو تو غالب نے اپنے تخلیقی عمل کی بنیاد ہی قرار دیا ہے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں　　غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

دوسرے لفظوں میں غالب کی غزلیہ شاعری (ایک بڑا حصہ) کا 'معنیاتی نظام' اردو غزل کی 'شعریات' سے جدلیاتی رشتہ رکھنے کے باوجود، تاریخی اور سماجی و ثقافتی زیروبم (Historical & Socio Cultural Complications) کے حوالے سے ان کے عہد سے زیادہ عصر حاضر کی تاریخ، سماج اور کلچر کی شکست و ریخت کی صورت حال سے زیادہ قریب نظر آتا ہے۔غالب کی شاعری، میں میر کے برعکس، اپنی ذات (انسان) کی تکریم کا جذبہ نمایاں ہے۔

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

بعض لوگوں نے غالب کی اس 'خود بینی' کو ان کی طبیعت کی ضد،غرور، اور انا پرستی قرار دیا ہے، جب کہ واقعتاً ایسے اشعار میں غالب نے انسان کے آزاد و خودمختار وجود کا اثبات کیا ہے۔غالب کا اجتہادی فکری و معنیاتی نظام، ہر طرح کے جبر، استحصال، کٹر پن، کلیت پسندی اور آمرانہ رویوں کے خلاف احتجاج کا حکم رکھتا ہے۔غالب کی فکر ان تمام رسوم و قیود، تعینات اور تصورات کی نفی کرتی ہے جو انسان کی فکر و نظر کی آزادی پر قدغن لگاتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ غالب نے اپنے ''تکثیری تاریخی شعور اور تہذیبی (کلچرل) وجدان سے کام لیتے ہوئے قدیم آریائی، ایرانی اور مغل جمالیات کے علاوہ اپنے عہد کے فلسفیانہ افکار و نظریات کو بھی اپنی تخلیقیت'' کا حصہ بنایا ہے۔غالب کی تخلیقیت کی یہ وسعت اور تکثیریت ہی غالب کی شاعری میں مشکل پسندی اور ابہام کی وجہ ہے۔لسانی و ادبی کے علاوہ سماجی و ثقافتی شعور کے نئے تیور، اجنبی رخ یا 'دوسرے پن Otherness کی صفات کی حامل غالب کی شاعری کی جڑیں، خود بقول غالب:

'حضور' سے زیادہ 'غیاب' میں پیوست ہیں جسے 'الہام' سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ لیکن اسے پیچیدہ لسانی شعبدہ بازی (Language Game) ہرگز نہیں کہہ سکتے۔ اگر ہم غالب کے 'لفظیاتی نظام' پر ان کی تشبیہات و استعارات، علامات، اصطلاحات اور تراکیب کی معنیاتی تہہ داریوں کے حوالے سے غور کریں تو اول تو ان کے ایجادی و اختراعی روایت شکن ذہن پر حیرت ہوتی ہے۔ دوئم یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کی تفہیم و تنقید کے لیے نقاد کو بھی غالب کی طرح شاعری میں، زبان کے تخلیقی لسانی برتاؤ کے اصول و قوانین سے متعلق مختلف علوم کی آگہی از بس لازمی ہے۔ مثلاً علم اللسان، علم الاصوات، علم العروض، علم معانی، صرف و نحو، فصاحت و بلاغت اور علم الاشتقاق وغیرہ۔ لیکن آج کے نقاد کو اتنے سارے علوم کو سیکھنے جاننے کی نہ فرصت ہے نہ وسائل، اور نہ اساتذہ۔ غالب کی شاعری کا ایک دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ غالب شدت احساس کے بھی شاعر تھے۔ 1757 سے 1857 تک کشت و خون اور لوٹ مار کی جو گرم بازاری رہی غالب خود اس کے چشم دید گواہ تھے۔ غالب نے اس زمانے کے حالات اپنی فارسی کتاب 'دستنبو' میں لکھے ہیں، اردو میں بھی ایک قطعہ ہے جس کا ذکر آ چکا ہے، اس کے یہ دو شعر پھر دیکھ لیں۔

گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا

اتنا ہی نہیں غالب نے اپنے سامنے کی زندگی اور زمانے کے تغیرات و تجربات، سماجی و سیاسی حالات، مذہبی و تہذیبی تعصّبات اور توقعات کے زائیدہ 'ڈسکورسیز اور بیانیوں' (Narratives) کو بھی بلاواسطہ یا بالواسطہ اپنے اشعار میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں دو چار اشعار دیکھے جا سکتے ہیں ۔

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا وہ اک گلدستہ ہے ہم بےخودوں کے طاق نسیاں کا
پئے نذر کرم، تحفہ ہے شرم نارسائی کا بہ خوں غلتیدہ صد رنگ دعویٰ پارسائی کا
نہ لڑ ناصح سے غالب، کیا ہوا گر اس نے شدت کی ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر

غالب کے 'لفظیاتی نظام' کی طرح غالب کا 'معنیاتی نظام' بھی خصوصی توجہ چاہتا ہے۔ ''غالب کی معنی آفرینی کے یوں تو کئی ابعاد، کئی پہلو ہیں، لیکن غالب کے جیتے جی ہی یہ فرض کر لیا گیا تھا کہ غالب کے یہاں نادر و نایاب تشبیہات و استعارات کے حوالے سے ایسے اشعار بھی ہیں جن سے 'اخذ معنی، ناممکن کی حد تک دشوار ہے۔ غالب کے اہم ترین پرانے اور نئے ناقدین بھی اس کی تصدیق کرتے نظر آتے ہیں، مثلاً، عبدالرحمٰن بجنوری نے 1941 میں اپنے طویل مضمون 'محاسن کلام غالب' (مطبوعہ رسالہ اردو) میں لکھا تھا:

''دیوان غالب میں ایسے اشعار بھی ہیں، جن کا مفہوم پانے سے ذہن مطلقاً قاصر ہے۔ تخیل عرصۂ امکاں میں ہر جانب پرواز کے بعد واپس آ جاتا ہے۔''

(محاسن کلام غالب، ص 11، مئی 1952)

تقریباً سو سال بعد شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ جیسے ناقدین بھی بجنوری کے ہی فقرے کو دہرا رہے ہیں لیکن اپنے اپنے طور پر مثلاً فاروقی 'شعر غیر شعر اور نثر' میں لکھتے ہیں:

''...غالب کے بہت سے شعر حقیقتاً مشکل ہیں یعنی ان میں معنی کی کوئی بھی جہت نہیں ہے، صرف ایک دقیق خیال ہے جسے مشکل یا نامانوس زبان میں پیش کر دیا گیا ہے لیکن غالب کا زیادہ تر کلام ابہام کے زمرے میں آتا ہے۔''

(شعر غیر شعر، ص 377,78، این سی پی یو ایل، 1973)

اسی طرح گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

''مبہم استعاروں اور ترکیبوں میں لپٹا ہوا، غالب کا کلام 'گرہ در گرہ ہے۔ اس کی کوئی تعبیر مطلق نہیں، اور ہر تعبیر کچھ تشنہ رہ جاتی ہے۔''

(غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ص 191-190)

آج کے قارئین کو اس طرح کی تشریح و تعبیر کاری کی زیادہ ضرورت ہے۔ لیکن پھر اردو تنقید میں اس عمل کو (فاروقی اور نارنگ سمیت) کم ہی آگے بڑھایا جا سکا ہے۔ ظاہر ہے کہ حاضر 'غیر' کی نشاندہی اور معنیاتی 'غیاب' تک رسائی ہر کس و ناکس کے بس کی بات بھی نہیں۔ احتشام حسین، مسعود حسن رضوی ادیب، حامدی کاشمیری اور وہاب اشرفی وغیرہ نے غالب کی شاعری سے متعلق اپنی عمدہ اور قیمتی تنقیدی رائیں تو دی ہیں لیکن ان کے یہاں غالب کی تشبیہات و استعارات کے معمے حل کرنے کے باب میں پوری دلجمعی کم ہی نظر آتی ہے، ویسے بھی غالب کے کسی بھی مشکل شعر کو ہر قاری یا نقاد اپنے اپنے طور پر ہی 'معنی' کا جامہ پہناتا ہے۔ مثلاً غالب کے دیوان کے اس پہلے مشہور شعر کو لیجیے، جسے ضرورت سے زیادہ ہی رپیٹا گیا ہے ۔

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

خود غالب نے اس شعر کے معنی و مفہوم کے بارے میں کہا ہے کہ:

''نقش کس کی شوخیٔ تحریر کا فریادی ہے کہ جو تصویر ہے اس کا پیرہن کاغذی ہے۔ یعنی ہستی اگرچہ مثل تصاویر، اعتبار محض ہو، موجب رنج و آزار ہے۔'' (رنج و آزار)

لیکن نظم طباطبائی سے لے کر شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، اور مشکور حسین یاد وغیرہ نے اس کی الگ الگ تشریحیں پیش کی ہیں۔ غالب کے یہاں اور بھی متعدد اشعار ہیں جنھیں سمجھنا دشوار ہے اس لیے ہر قماش کے قاری یا نقاد نے ان سے الگ الگ معنی اخذ کیے ہیں۔ مثلا اس قبیل کے یہ ایک دو شعر اور دیکھیں ۔

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا　　　یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا
ناگہاں اس رنگ سے خوں نابہ ٹپکانے لگا　　　دل، کہ ذوق کاوش ناخن سے لذت یاب تھا

تو کیا اس طرح کے مشکل،مبہم اشعار کو ’مہمل‘ قرار دے کر ’نصاب سے باہر کر دیا جائے ؟.......
ظاہر ہے ایسا نہیں کیا جا سکتا۔ فاروقی بھی مانتے ہیں کہ ’’غالب کو مشکل یا جدت طراز کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا۔ غالب کے شعر کا بنیادی مقصد ایک ایسا لفظی ڈھانچہ خلق کرنا تھا جس کا تناؤ اور توازن الفاظ کے صرف سطحی معنوں کا مرہون منت نہ ہو‘‘(؟)۔ گوپی چند نارنگ بھی کلام غالب میں پیچیدہ، طلسمی زبان کے برتاؤ کا یہ سبب بتاتے ہیں کہ ’’ان (غالب) کا ذہن حقیقت کو جس طرح انگیز کرتا تھا اور جس طرح سے تشکیل شعر کرتا تھا وہ عام روش سے بہت کچھ الگ تھا، وہ جس گلشن نا آفریدہ کی بات کرنا چاہتے تھے، سامنے کی روایتی زبان اس کی تاب نہ لا سکتی تھی....روایتی رسمی زبان معنی پر پردے ڈال دیتی ہے اور جہان معنی کے انچھوئے خطے یا ان دیکھے جزیرے نظر ہی نہیں آتے۔(؟)

غالب تنقید کا سفر فاروقی اور نارنگ کے بعد ختم ہو گیا ہو،ایسا بھی نہیں ہے۔ ان کے بعد کے ناقدین شمیم حنفی، حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی اور ابوالکلام قاسمی وغیرہ مرحومین نے غالب شناسی کے باب میں ایسی تنقیدی تحریریں لکھی ہیں جو یقیناً غالب شناسی کے عمل کو آگے بڑھاتی ہیں۔آج عتیق اللہ، محمد صادق، ناصر عباس نیر، قاضی افضال، انیس اشفاق اور شافع قدوائی سے لے کر کوثر مظہری اور سرورالہدیٰ وغیرہ جس معیار اور مقام سے تنقید لکھ رہے ہیں، ان سے غالب تنقید کے حوالے سے بھی نئی نسل کے ناقدین رہنمائی حاصل کر سکتے ہیں ویسے اردو تنقید (بالخصوص شاعری کی تنقید کے عصری منظر نامے میں کئی نسلوں کے تین طرح کے ناقدین نظر آتے ہیں:

1. پہلی قسم عام باذوق ناقدین کی ہے جو کسی بھی متن/شعر/نظم کو پڑھ کر اس کے سطحی اور فوری تاثراتی زیر و بم کی بنیاد پر اپنی ایک رائے قائم کرتے ہیں اور اس کا اظہار کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔
2. دوسری قسم قائل یعنی Convinced ناقدین کی ہے جو پہلے سے ہی کسی شاعر کو عظیم، اعلیٰ یا ادنیٰ مان چکے ہوتے ہیں،اور ’سخن فہمی‘ کے بجائے عموماً طرف داری کی بنیاد پر اس شاعر کی شاعری کے بارے میں اپنی طے شدہ رائے کا اظہار کرتے ہیں۔
3. ناقدین کی تیسری قسم ان معتبر ناقدین کی ہے جنھیں ’’تخلیقی ناقد (Ecrivian Critic) کہا جاتا ہے، ایسا ناقد کسی بھی طرح کے تعصب،طرفداری سے ماورا، ہوتا ہے اور متن/ شعر کی قرات باز قرات اور غور وفکر کر کے متن/ شعر سے متعلق اپنی تنقیدی رائے قائم کرتا ہے لیکن اس بات کو بھی ذہن میں رکھتا ہے کہ وہ جو رائے قائم کر رہا ہے اس کی فنی و جمالیاتی لفظیاتی اور معنیاتی بنیادیں کیا ہیں؟۔ایسے ہی ناقدین سے غالب کے طلسم خانۂ شعر کے باقی ماندہ اسرار کو کھولنے کی توقع کی جا سکتی ہے۔ ان کی تنقید میں بہرحال وہ قوت ہے جو نہ صرف اپنے معاصرین کو متاثر کرتی ہے بلکہ نئی نسلوں کی فکر و بصیرت اور تنقیدی شعور کو جلا بھی بخشتی ہے اور میری ذاتی رائے ہے کہ نئی نسل میں ایسے چند ایک ہیں جو کوشش کریں تو غالب تنقید کے تنقیدی سرمائے میں

اضافے کر سکتے ہیں، مستقل مطالعہ اور توجہ شرط ہے۔لیکن، اس ضمن میں ایک بات یاد رکھنی ہوگی کہ، غالب جیسے شاعر کے 'لفظیاتی 'اور'معنیاتی نظام' کے معیار، مرتبہ اور نوعیت کی تفہیم وتعبیر کے لیے قاری یا نقاد کی قماش، قرات کی نوعیت اور قاری نقاد کے ردعمل (Response) کی صورت کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ کیونکہ آج بھی غالب کی شاعری کا تجزیہ ان مروجہ اور معمولہ روایات اور اصولوں کی مدد سے نہیں کیا جا سکتا جن اصولوں کی بنیاد پر عام شاعروں کا تنقیدی مطالعہ کیا جاتا ہے۔ غالب کی شاعری، نقاد سے سکہ بند اور وحدانی طریق کار کے بجائے نئے، آزاد، اور'بین العلومی' تکثیری پیمانوں کو بروئے کار لانے کا مطالبہ کرتی ہے۔ آج جب کہ شاعری کے طلسم خانے میں داخل ہونے، اور متن میں معنی کے عمل سے متعلق مختلف اور متضاد اصول اور نظریات (Theories) سامنے موجود ہیں، اردو کا نقاد ایسا کوئی تازہ کار تنقیدی رویہ اور طریق کار اختیار کرکے ہی غالب کی شاعری میں 'حاضر' صاف اور سادہ 'کہی' باتوں کے علاوہ 'ان کہی' باتوں یا علامتوں استعاروں کے 'غیاب' میں چھپے معنی ومفہوم کے 'دوسرے پن' تک پہنچ سکتا ہے جسے عام طور پر الہام، ابہام، اشکال، القا، فریب نظر، خواب یا'عدم وجود' وغیرہ کہہ کر ٹال دیا جاتا ہے۔

دراصل غالب کی شاعری میں معنی ومفہوم کی پیچیدگی کا ایک اور بڑا سبب غالب کی تخلیقیت کا تہذیبی، نسلی اور لسانی 'الجھاؤ' بھی ہے۔ترکی، ایرانی روابط پر فخر، اور شعرگوئی میں فارسی کو اردو پر ترجیح دینے نہ دینے کے حوالے سے غالب کی'تخلیقیت' میں انتشار اور'کنفیوژن' نظر آتا ہے۔ غالب نے کہا تو ہے کہ ''میری شاعری ایک باغ ہے جس کے دو دروازے ہیں، ایک اردو اور دوسرا فارسی، لیکن فخر وہ اپنی فارسی شاعری پر ہی کرتے تھے۔ اور سیانے بتا گئے ہیں کہ مرزا کی فارسی شاعری میں اتنے الجھاوے نہیں ہیں بلکہ مقابلتاً سادہ بیانی ہے۔ اس کی بھی ایک وجہ یہ سمجھ آتی ہے کہ غالب ضدی تھے اور انھیں 'روش عام پر چلنا منظور نہ تھا اس لیے غالباً اپنے معاصرین کی شاعری اور خود پر ہونے والی نکتہ چینیوں کے ردعمل میں پیچیدہ طرز فکر واسلوب اختیار کیا۔لیکن یہ سوال بھی اہم ہے کہ غالب کے اکثر اشعار کی تفہیم وتعبیر میں آج بھی دشواری کیوں پیش آتی ہے؟ کیا آج کے ناقدین تخلیقی زبان کے مضمرات سے آگاہ نہیں اور کیا وہ شعرفہمی کے ہنر اور طریقوں سے بہرہ ور نہیں۔؟(25-4-4)

کہا جاتا ہے کہ غالب کو روش عام پر چلنا منظور نہ تھا، اس لیے انھوں نے اپنے معاصرین کی شاعری کے ردعمل میں پیچیدہ اسلوب اختیار کیا۔ غالب کا زمانہ، وہ تھا جب اردو غزل کے مزاج میں فساد پیدا ہو چلا تھا۔ شاہ نصیر اور ذوق، دہلی میں، لکھنؤ میں ناسخ اور آتش کی چشمک اور ان کے تلامذہ کی جانب سے شاعری کو زبان اور صنایع بدائع کی بازیگری بنانے کی روش غزل کے دامن کو داغدار کر رہی تھی، چنانچہ امیر مینائی اور اسیر لکھنوی کے شاگردوں اور داغ دہلوی اور استاد ذوق کے پیروؤں کی ابتذال پسندی کی مذمت کرتے ہوئے حالی نے تو ایسی ہی مبتذل غزلوں کو''سنڈاس سے بھی بدتر قرار

دے دیا تھا۔ شیفتہ نے بھی اپنے تذکرہ 'گلشن بے خار' میں اس دور کی اردو غزل پر تنقید کرتے ہوئے، ہائے توبہ کی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو غالب نے اردو غزل کے اس ابتذال کے ردعمل کے طور پر ہی غزل کی پاکیزگی اور حرمت قائم رکھنے کے لیے وہ اسلوب بیان اختیار کیا جسے بجنوری، مجنوں اور شمس الرحمٰن فاروقی سے لے کر گوپی چند نارنگ تک سب نے مبہم اور تعبیر وتشریح سے عاری قرار دیا ہے۔ جب کہ یہ پیچیدہ بیانی غالب کی خود اختیار کردہ، ''تخلیقیت کی تمنا کا دوسرا قدم ہے۔ اصلاً، غالب نے اپنی پیچیدہ بیانی سے اردو غزل کی کتھارسس کی جو شروعات کی اسے شیفتہ، حالی، اور مومن نے اپنے اپنے انداز میں آگے بڑھایا۔ کیونکہ غالب خود بھی نہیں چاہتے تھے کہ '' کوئی ان کی پیچیدہ طرز فکر اور ان کے معمول سے ہٹے ہوئے اسلوب، زبان و بیان کو جوں کا توں اختیار کرے۔ یوں بھی صرف بیدل ہی نہیں طرز غالب میں بھی ریختہ کہنا قیامت ہی ہے۔''

غالب کی فارسی اور اردو شاعری میں لسانی، اسلوبیاتی، فکری اور فنی اعتبار سے مماثلت اور مغائرت کا تناسب بھی غالب کی 'تخلیقیت' کے کنفیوزن، کجی اور دوسرے پن کی ہی نشاندہی کرتا ہے۔ اس زاویے سے بھی غالب کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔ غالب کی 'طبیعت' اور 'تخلیقیت' دونوں پر کنفیوژن حاوی تھا، غالب کے مزاج میں ایک کجی تھی (جسے 'پوربی بولی میں 'ٹیڑھ پن' کہتے ہیں) 'دلی کالج کی پروفیسری چھوڑنے جیسے واقعے اور کعبہ جانے کے لیے درواز کھلا ہونے کی شرط عائد کرنے جیسی باتوں سے اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن اردو تنقید کے شرفا نے غالب کی اس 'کجی' کو، انانیت، انا پسندی، اور خود داری کا نام دے کر غالب کی توقیر کا تحفظ ہی کیا ہے۔ اسے اردو تہذیب کی برکت کہئے، لیکن ''تخلیقی عمل' کے حوالے سے، قابل غور بات یہ ہے کہ غالباً طبیعت اور 'تخلیقیت' کی 'کجی' اور کنفیوژن کے سبب ہی غالب نے اپنی فارسی اور اردو شاعری میں خود ہی فرق کیا ہے۔ غالب اپنے اکثر و بیشتر اردو اشعار میں، مشکل تشبیہات واستعارات خلق کر کے اپنے مافی الضمیر، 'مضمون ومعنی' کی تخم کاری (Dissemination) تو کرتے ہیں لیکن یہ تخم کاری کبھی غالب کی منشا سے زیادہ (Surplus) ہوگئی ہے اور کبھی کم، اس کا سبب خود غالب کی سمجھ میں بھی نہیں آسکا اور غالباً اسی لیے انھوں نے اپنے دل کے بہلانے کو گریز کا یہ پہلو نکالا کہ ؎

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں   غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

حالانکہ جب غالب بیدل اور دوسرے فارسی اساتذہ کے اثر سے باہر آتے ہیں تو اردو میں، ایسے سادہ اور سہل اشعار بھی کہتے ہیں ؎

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے   آخر اس درد کی دوا کیا ہے
موت کا ایک دن معین ہے   نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

یہ بھی ایک نکتہ ہے جو غالب کی تخلیقیت کے طلسم کو توڑ کر غالب کے مشکل اور پیچیدہ اشعار کے

معنی ومفہوم اور ان کے انفراد وامتیاز کے گوہر نایاب کو 'غیاب' سے حضور میں لانے میں کارگر ثابت ہوسکتا ہے۔ اس بات کا اندازہ ایک ہی بحر بلکہ ایک ہی موضوع پر، سودا، میر اور غالب کے درج ذیل عام سے اشعار سے بھی لگایا جا سکتا ہے، سودا کہتے ہیں ۔

ہے یہ دیوانہ مرید اس زلف چھٹ کس پیر کا سلسلہ بہتر ہے سودا کے لیے زنجیر کا

میر کا شعر ہے ۔

سیر کے قابل ہے دل صد پارہ اس نخچیر کا جس کے ہر ٹکڑے میں ہو پیوست پیکاں تیر کا

اور غالب کا یہ شعر تو ہر ایک کو یاد ہی ہوگا ۔

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

ان شعروں میں مضمون آفرینی، معنوی پہلوداری، انداز بیان، الفاظ کی تقلیل وکفایت، حشو وزوائد، تشبیہ واستعارہ، اور علامت و پیکر کے برتاوء کی بنا پر ان تینوں شعرا کی جو الگ الگ انفرادیتیں نظر آتی ہیں اس کی وجہ بھی ان تینوں بڑے شعرا کی ''تخلیقیت' کا فرق ہی ہے۔ سودا کے کلام میں علامتی و استعاراتی طرز بیان کا فقدان ہے۔ میر کی تخلیقیت شکست ذات کے احساس سے عبارت ہے جب کہ غالب کی تخلیقیت عرفان ذات سے۔ میر کی تخلیقیت زندگی کی دردمندی کی کیفیات کا اظہار کرتی ہے، لیکن غالب کی تخلیقیت زندگی سے نبردآزمائی کے جذبات پیدا کرتی ہے۔ میر کا شعر ہے،

بعد ہمارے اس فن کا جو کوئی ماہر ہووے گا دردانگیز انداز کی باتیں، اکثر پڑھ پڑھ رووے گا

اور غالب کہتے ہیں ۔

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

یہاں یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ میر ہوں یا غالب، اقبال ہوں کہ فیض کسی بھی شاعر کی شاعری کو مخصوص رنگ، مزاج کا نام دینے کی رسم نقاد ہی انجام دیتا ہے، کیونکہ نقاد ہی متن یا شعر کے معنی ومفہوم، کیفیت وتاثر کی گرہیں کھولنے اور حالیہ کا سابقہ سے رشتہ جوڑنے والا فن کار ہوتا ہے۔ لیکن یہ قطعی ضروری نہیں کہ ہر نقاد کو شعر سے ہمیشہ ایک ہی جواب ملے ۔

کیا شرط ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی

اور یہ بھی سچ ہے کہ ۔

یہ توہم کا کارخانہ ہے یاں وہی ہے، جو اعتبار کیا

'غالبیات' میں ایسا بہت کچھ ہے جو ان کے عہد میں بھی، انسان کی ذات، حیات اور کائنات کے حوالے سے پردہ خفا میں تھا ''غیر' تھا'، جسے غالب نے اپنے غزلیہ اشعار میں غیر، غیریت، اور غیر پن Other,Otherness,Otherin& unsolved کے زاویوں سے پیش کیا ہے ۔

رشک کہتا ہے کہ اس کو غیر سے اخلاص حیف عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا؟

نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے
وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا
بوئے گل، نالۂ دل، دود چراغ محفل
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا
شوق ہر رنگ رقیب سرو ساماں نکلا

ایسے اشعار میں غالب نے اپنے وقت کے حالات، شخصیات اور مروجہ Narratives یعنی 'غیر' پر علامتی، استعاراتی اسلوب میں جو طنز کیا ہے، نکتہ چینی کی ہے اسے شمس الرحمٰن فاروقی کے ذہن سے سمجھا جاسکتا ہے۔ فاروقی نے 'تعبیر کی شرح میں کہا ہے:

''غزل کی شعریات کا بنیادی اصول یہ ہے کہ اس میں ایک متکلم بطور مرکزی کردار (یا عاشق کا ہوگا) اور ایک ذیلی۔ لیکن بہت اہم کردار 'غیر' کا ہوگا۔ اس 'غیر' کو رقیب، دشمن، غیر لوگ، سیاسی مخالف یا مخالفانہ سیاسی، سماجی کلام (Discourse) کسی بھی معنی میں پیش کر سکتے ہیں۔'' (شمس الرحمٰن فاروقی: تعبیر کی شرح، ص 92)

غالب بھی بہر حال معاشرتی انسان تھے۔ ضروریات زندگی کے مسائل اور احباب اور اقتدار یعنی 'غیر' کی بے حسی اور بے رخی کے سبب مرزا اکثر اپنے آپ کو بے دست و پا بھی محسوس کرتے تھے۔

مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ
آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد
دیتے ہیں بادہ ظرف قدہ خوار دیکھ کر
گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طور پر
مٹا جس سے تقاضا شکوہ بے دست و پائی کا
تمنائے زباں محو سپاس بے زبانی ہے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا
کس سے محرومئ قسمت کی شکایت کیجیے

غالب کے یہاں 'غیر، غیاب، خواب، حیات و کائنات، یزدان و اہرمن، حقیقت اور تماشہ.... وغیرہ سے متعلق تصورات کو سمجھنے کے لیے، غالب کے 'لفظیاتی اور معنیاتی نظام' کے ان گوشوں اور زاویوں تک بھی پہنچنا ہوگا، جو روشنی سے زیادہ تاریکی، غیاب میں رہ گئے ہیں اور جس کا احساس غالب کو پڑھتے ہوئے بار بار ہوتا ہے۔ اس پر شمس الرحمٰن فاروقی نے 'شعر، غیر شعر اور نثر' میں اور گوپی چند نارنگ نے 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' میں تفصیل سے بحث کی ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ فاروقی صاحب نے جہاں غالب کے شعری، جمالیاتی امتیازات کو اپنی تنقید کے مرکز میں رکھا ہے، فکری پہلوؤں پر زیادہ گہرائی سے توجہ نہیں دی ہے وہیں گوپی چند نارنگ،، صائب، کلیم اور غنی کاشمیری کے علاوہ بطور خاص بیدل سے غالب کی وابستگی بلکہ عقیدت مندی کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''غالب کا کلام' جام جہاں نما ہے، غالب کے اشعار میں نہایت دقیق، دوررس اور پیچ در پیچ معانی کی حیرت زا اور عمیق دنیا آباد ملتی ہے۔''

غالب کی شخصیت اور شاعری کو ان کی مفلسی نے بھی بہت توڑا مروڑا تھا۔ ولی نے بہت پہلے کہا تھا۔

مفلسی سب بہار کھوتی ہے
مرد کا اعتبار کھوتی ہے

اور غالب کی مفلسی کا یہ عالم تھا کہ ۔

گھر میں تھا کیا ؟ کہ ترا غم اسے غارت کرتا　　　　وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرت تعمیر،سو ہے
حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں　　　　مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں

مرزا قربان علی بیگ سالک کے نام اپنے ایک خط میں خود اپنی مفلسی ومحرومی کا مذاق اڑاتے ہوئے خود اپنے آپ کے لیے 'غیر' ہوجانے کا ذکر اس طرح کیا ہے:

''.....اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔رنج وذلت سے خوش ہوتا ہوں،یعنی میں نے اپنے کو اپنا 'غیر' تصور کیا جو دکھ مجھے پہنچا ہے، کہتا ہوں کہ،لو، غالب کے ایک اور جوتی لگی ۔بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعراور فارسی داں ہوں آج دور دور تک میرا جواب نہیں ۔لے، اب تو قرضداروں کو جواب دے... ایک قرضدار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرضدار بھوگ سنا رہا ہے ...کوٹھی سے شراب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے جاتا ہے، یہ بھی تو سوچا ہوتا کہ کہاں سے دوں گا''

قرض کی پیتے تھے مئے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں　　　　رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

احساس محرومی کی شدت کے سبب ہی غالب نے اپنا بہت سارا کلام رد بھی کیا اور ضائع بھی ۔کئی محققین نے غالب کے جو 'دیوان باہر(محذوف) 'اشعار دریافت کیے ہیں ان میں سے بیشتر یادگار ہیں، غالب نے انھیں غالبًا اپنے Frustration کے عالم میں 'عاق' کر دیا ہوگا۔ ورنہ 'نسخۂ حمیدیہ' (بھوپال) میں ایسے اشعار ہیں جو غالب کے مزاج اور معیار کے عین مطابق ہیں۔

غالب نے اپنی محرومیوں اور نارسائیوں کے اس 'غیر' پر قابو پانے کی بھی ہر ممکن کوشش کی۔ 'پنشن' کے لیے سفر کلکتہ کی صعوبتیں اس کی مثال ہیں۔باندہ، بنارس،عظیم آباد سے گزرتے ہوئے غالب کو 'ہمیشہ غرق دریا' ہونے کی رسوائی کا دھڑکا لگا رہتا تھا۔لیکن غالب خوف یا دھمکی سے مرنے والے بھی نہ تھے اس لیے ہاتھ پاؤں میں جنبش نہ ہونے کے باوجود غالب، شب و روز اس 'غیر اور غیریت کے تماشے دیکھتے رہے اوران' پر دسترس پانے اور 'غیب' کے امکانات کو حضور میں لانے کے لیے تصور وتخیل کی قوت کی بنا پر گلشن نا آفریدہ میں نت نئی تراکیب، علامتوں اور استعاروں کی مدد سے ایک نئے انداز بیاں کے ساتھ معنی ومضمون کے گل بوٹے بھی کھلاتے رہے۔ حالانکہ غالب کی چاہت کے باوجود 'غیروں کی ستم گری کم نہ ہوئی، احباب انھیں بس غیب کی مہربانیوں کے خواب ہی دکھلاتے رہے۔

میں نے چاہا تھا کہ زندان وفا سے چھوٹوں　　　　وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا
بغل میں غیر کی آج آپ سوتے ہیں کہیں،ورنہ　　　　سبب کیا خواب میں آکر تبسم ہائے پنہاں کا

غالب کے یہاں مضمون و معنی آفرینی کی جو گہرائیاں اور تہہ داریاں ہیں وہ زندگی جینے اور ہر کام کی دشواریوں کو کاغذ پر اتارنے کے عمل کی وجہ سے ہیں۔ لیکن یہ غالب کے انفرادا ور عظمت کی تشفی بخش دلیل نہیں اور اردو تنقید کے سامنے آج بھی یہ سوال اپنی جگہ قائم ہے کہ:

”غالب کے یہاں وہ کون سی ’شئے‘ ہے جو شعر کی قرات یا سماعت کے ساتھ ہی نور کے تڑکے کی طرح نمودار ہوتی ہے اور ذوق و ذہن کو منور کرتی چلی جاتی ہے؟ غالب کے شعر میں وہ کیسا تیر ہے جو نشانے پر تو بیٹھتا ہے لیکن جگر کے پار نہیں ہوتا، اور بڑے سے بڑے سخن فہم کے اندر غالب شناسی کے حوالے سے بہر حال ایک خلش باقی رہ جاتی ہے۔ لیکن یہی وہ خلش ہے جو اکثر غالب کے اشعار میں ’حاضر معنی‘ ہونے یا نہ ہونے کے باوجود قاری / نقاد کو معنی و مفہوم اور کیفیت و تاثر کی جستجو میں بار بار غالب کے اشعار کے دشت امکاں کی طرف قدم بڑھانے کا جواز پیدا کرتی رہتی ہے۔“

ابھی تک تو ایسے چند ایک ہی ناقدین سامنے آسکے ہیں جن کی تعبیرات و توضیحات کو غالب فہمی کے باب میں قول فیصل کی حد تک تشفی بخش قرار دیا جا سکتا ہے ہر چند کہ اردو میں غالب تنقید کے حوالے سے ہزاروں کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔ پھر بھی، غالب کے حوالے سے، مختلف اور متضاد کلیوں (Statements) اور فتووں کے اژدہام کے باوجود صاف محسوس ہوتا ہے کہ ’کہیں کچھ کمی ہے اور یہی احساس ناقدین کو غالب کی باز قرات اور نئے زاویوں کی جستجو کے لیے آمادہ بھی کرتا ہے۔

❖

Prof. Quddus Jawaid
27, Green Hills Colony
Bathindi
Jammu-181152 (J&K)
Mob.: 9419010472
jawaidquddus@gmail.com

وسیم حیدر ہاشمی

پروفیسر امرت لعل عشرت

(چند کتابوں کا مختصر جائزہ)

تلخیص

پروفیسر امرت لعل عشرت کی ولادت لاہور کے کوچہ رادھا کرشن میں ہوئی۔ تلاش معاش کے سلسلہ میں موصوف نے بنارس کو اپنا وطن ثانی بنایا اور پھر بنارسی ہو گئے۔ موصوف کے ساتھ گزارے بیس برس راقم کی زندگی میں بڑی اہمیتوں کے حامل ہیں۔ اس مختصر مضمون کو پڑھ کر قارئین کو اس امر کا اندازہ ہوگا کہ بھارت اور ایران ہمیشہ سے ایک دوسرے کے لیے کس درجہ اہم رہے ہیں۔ ایرانی اور ہندوستانی، ایک جڑ سے نکلی دو شاخیں ہیں۔ زمانۂ قدیم میں جہاں ایک سمت ایرانیوں نے اپنے ملک کا نام ایران کیشتر رکھا وہیں ہندوستانی اس ملک کو آریہ ورت کہہ کر پکارنے لگے۔ ایران اپنے قیام کے آغاز سے آج تک ہندوستان سے جس درجہ متاثر رہا، اسی درجہ بھارت کے ساتھ اپنی قربت اور دوستانہ تعلقات کو بڑھانے کے لیے کوشاں رہا ہے۔ اس امر میں شاعری کے تحت 'سبک ہندی' کو اپنا کراس کے توسط سے ادب کے جو دریا ایرانی شعرا نے بہائے اور اس روشنی کو تمام ایران میں مقبول بنایا وہ بڑی اہمیتوں کا حامل ہے۔ ایرانی ادب میں رائج تین سبک، عراقی، خراسانی اور دورۂ بازگشت کے ساتھ سبک ہندی کو شامل کرنا ہندوستان کے لیے اعزاز ہے۔ پندرہویں صدی عیسوی میں ایرانیوں پر ہندوستان کی ایسی دیوانگی طاری تھی کہ ایران کے بیشتر ہنرمند ہندوستان کی ڈیوڑھی پر جبیں سائی کو اعزاز اور فخر گردانتے تھے۔ ایران کے شاہی خاندان کے ایک اہم فرد شیخ علی حزیں فروری 1734 میں بنارس آ کر یہیں پر مستقل سکونت اختیار کر لی اور 1765 میں ان کا انتقال ہوا۔ بھارت اور ایران کے بادشاہوں نے ایک دوسرے کے ساتھ اپنے تعلقات استوار کرنے کے لیے اپنے بچوں کی شادیاں بھی آپس میں کرنا شروع کر دی تھیں جس کی اہم مثال ہمایوں، راجپوت راجہ باپادل، شنگل، بہرام گور، ایرانی امیر شیخ جام اور نوشیروان ہیں۔ کھانے پینے اور پہننے اوڑھنے سے لے کر ہندوستانی موسیقی تک کا زبردست اثر آج بھی ایران کے عوام پر صاف نظر آتا ہے۔ متذکرہ مضمون میں انھیں پر روشنی ڈالنے کی کوشش ہے۔ کتاب 'ایران صدیوں کے آئینے میں' کے علاوہ ان کی دیگر کتب 'مقالات عشرت، سخنوران بنارس اور یادگار عشرت' پر بھی اسی مضمون میں روشنی ڈالی گئی ہے۔

کلیدی الفاظ

سبکِ ہندی، چلو، شنگل، سولن، ماقوس، بختانشی، قزوین، گندھار، پہلوی، آریہ، اوِستا، ایرانِ کیشتر، آریہ ورت، زرتشت، منتر، ساسانی، گردھ بیل، لرستان، پنچ تنتر، طہماسپ، پراکرت اور اَپ بھرنش، پرشپور، بھکشو، وادیٔ بامیان، بھیروی، دادرے، کہروے۔

پروفیسر امرت لعل عشرت (2 نومبر 1930، 18 مئی 1989) نے اپنی حیات میں کل سات عدد کتابیں تحریر فرمائیں ہیں، جو راقم کے مختصر سے ذاتی کتب خانے میں محفوظ ہیں۔ راقم نے ان کی تمام کتب پر خامہ فرسائی کا ارادہ کیا تھا مگر چونکہ پیش نظر مضمون، رسالے کے لیے تحریر کیا گیا ہے اس لیے راقم نے موصوف کی سب سے اہم کتاب 'ایران صدیوں کے آئینے میں' کے علاوہ دو دیگر کتب پر بھی خامہ فراسائی کا ارادہ کیا ہے۔

موصوف کے انتقال سے فارسی اور اردو ادب کا جو بڑا نقصان ہوا ہے اس خلا کا عنقریب پر ہوسکنا ممکن نظر نہیں آتا۔ ہر چند کہ موصوف کی تصنیفات پر خامہ فرسائی کے لیے جس علم و فضل کی ضرورت ہے، وہ تو راقم میں نہیں، پھر بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ موصوف کی تصنیفات پر کچھ روشنی ڈالنے کی کوشش کی جائے۔ موصوف کی اوّلین تصنیف 'ایران صدیوں کے آئینے میں' ہے جو پہلی مرتبہ سن 1967 میں زیور طبع سے مزین ہوکر منظر عام پر آئی تو فارسی دنیا میں اس کتاب کا ویسا ہی خیر مقدم ہوا، جس پذیرائی کی یہ کتاب مستحق تھی۔ جن علمائے معنی تک اس کتاب کی رسائی ہوئی، ہر کسی نے اس کا خیر مقدم دل کھول کر کیا۔ ان کی اس بیش بہا تصنیف کے وجود میں آنے کے سلسلہ میں مختصر پیش لفظ بعنوان 'گزارشِ احوال' میں موصوف فرماتے ہیں:

> ''ایران صدیوں کے آئینے میں' راقم الحروف کے سفرِ ایران کی یادگار ہے۔ 1962 کی بہار میں شیراز کی ایک پرلطف صحبت میں جناب آقای علی اصغر حکمت (سابق سفیر کبیر ایران در ہند) نے اپنی مشہور تصنیف 'سرزمین ہند' مجھے عنایت فرمائی تھی۔ اس کتاب کو پڑھ کر موجودہ کتاب کی تالیف کا خیال آیا۔''[1]

راقم کی معلومات کے مطابق موصوف کی نصف درجن سے زائد کتب زیور طبع سے مزین ہوکر منظر عام پر آچکی ہیں۔ ان کے عناوین مع سن اشاعت: ایران صدیوں کے آئینے میں (1967,1986)، اردو شاعری اور پنجاب (1988)، مقالات عشرت (2009)، بہار عشرت (2009)، مرتب ڈاکٹر عبدالسلام۔ سخنوران بنارس (2015) بار دوم، یادگار عشرت (1994,2016)۔ مرزا غالب کے مہتم بالشان چیندہ اشعار، 1960۔ ان کتب کے علاوہ موصوف کی حیات اور ادبی خدمات پر مشتمل تحقیقی مقالہ برائے پی. ایچ. ڈی. از ڈاکٹر عبدالسلام و بنارس ایک تفصیلی اور معلوماتی کتاب ہے۔ اس مقام پر پہلے ان کی ان کتب کا ذکر کرنا چاہوں گا، جس کا اردو اور فارسی ادب میں بہت علیٰ مقام ہے۔ موصوف کی مشہور زمانہ کتاب 'ایران صدیوں کے آئینے میں' کا ضمنی ذکر کرنے کے بعد ان دیگر کتب کا ذکر کروں گا۔

ایران صدیوں کے آئینے میں

اس کتاب کی اوّلین اشاعت 1967 میں ہوئی تھی۔ اس وقت یہ کتاب گیاوہ ابواب پر مشتمل تھی،

جس کے آخری باب کا عنوان 'عہد پہلوی' تھا۔ اس باب میں خاص طور سے کرنل رضاخان پہلوی کا قاجار حکمرانوں سے ایران پر تسلط پانے کا ذکر ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر امرت لعل عشرت صاحب رقم فرماہیں:

''1921 کے آغاز میں جب قاجار حکمران اپنی روز بروز گرتی ہوئی حالت کو سنبھالنے کے لیے ماسکو میں وہاں کی برف باری کی صعوبتیں برداشت کر کے روسی حکومت سے پیمان وفا باندھنے کی فکر میں تھے، ان کے اپنے گھر میں انھیں بے دخل کرنے کی سازش ہو رہی تھی۔ ایران اور روس کے دوستانہ معاہدے سے ٹھیک پانچ دن پہلے یعنی اخیر فروری 1921 کو کرنل رضاخان اپنے مٹھی بھر سپاہیوں کے ساتھ قزوین سے تاخت کر کے تہران میں وارد ہوا،اور دن ڈھلتے ڈھلتے ایرانی سیاست کا نقشہ پلٹ دیا..... 1926 رضاخان نے خاندان پہلوی کے بانی کی حیثیت سے رضاشاہ کا لقب اختیار کر کے ایرانی حکومت کی باگ ڈور سنبھالی''2

11 فروری، 1079 میں جب ایران میں اسلامی جمہوریہ کے قیام کے بعد علمائے دین کی ایک بین الاقوامی کانفرنس کا انعقاد کیا گیا تو اس میں بنارس ہندو یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی کے ایک پروفیسر عالیجناب مولانا سید سلیمان عباس صاحب رضوی کو بھی مدعو کیا گیا۔ اس بین الاقوامی کانفرنس میں حصہ لینے کے غرض سے وہ ایران تشریف لے گئے تھے۔ وہاں سے واپسی کے بعد انھوں نے عشرت صاحب سے اس نئے ایران کی اتنی تعریفیں کی کہ انھوں نے بھی نئے ایران کو دیکھنے کا مستحکم ارادہ ظاہر کیا۔ اس وقت تک ان کے ذہن میں اپنی متذکرہ کتاب کی توضیح کا خیال نہیں پیدا ہوا تھا۔ اسی صراحت کے تحت موصوف نے باقاعدہ یونیورسٹی سے چھٹی لے کر ایران جانے کی اجازت بھی طلب فرمائی اور حسب صراحت ایران کے لیے روانہ ہو گئے۔ اس مرتبہ چونکہ موصوف کا ارادہ نئے ایران کو دیکھنے پرکھنے کا تھا اس لیے انھوں نے وہاں زیادہ دن نہیں گزارے۔ تقریباً بیس روز تک نئے ایران کی سیر کرنے کے بعد ہندوستان واپس لوٹ آئے۔ موصوف کے وہاں سے واپس لوٹنے کے دوسرے روز میں ان سے ملاقات کی غرض سے سن بیم ہاؤس پہنچ گیا۔

چند رسمی گفتگو کے بعد موصوف نے بتایا کہ ''میں نے اس مرتبہ جو ایران دیکھا ہے اس کے ذکر کے لیے میں اپنی کتاب کے اخیر میں ایک اور باب کے اضافہ کا ارادہ رکھتا ہوں'' اور اس نیک کام کی بسم اللہ موصوف نے فوراً کر دی۔ اس کام کو انھوں نے چند ہفتوں میں ہی مکمل کرنے کے بعد اسے اپنے شاگرد رشید ڈاکٹر حفیظ الدین احمد صاحب کرمانی کو 'ایران صدیوں کے آئینے میں' کے دوسرے ایڈیشن کی اشاعت کی ذمہ داری سپرد کر دی۔ چونکہ ڈاکٹر کرمانی صاحب کا مزاج کسی کام میں کبھی تاخیر کا نہیں ہوتا، چنانچہ انھوں نے چند ماہ کے اندر ہی اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن بنارس کے 'بھارگو پریس'

سے شائع کروا دیا۔ اس کتاب کا سرورق انھوں نے نہایت جاذب و جالب طریقہ سے ڈیزائن کروایا جو عشرت صاحب کو بہت پسند آیا۔

فصل دوازدہم 'ایران نو'

اپنی اس کتاب میں موصوف نے اس ایران اور ہندوستان کے گزشتہ ساڑھے پانچ ہزار برسوں کے تعلقات کا ذکر کیا ہے، جب دنیا میں اسلام آیا ہی نہیں تھا اور ایرانی عوام کی عبادت 'اگنی پوجا' یعنی آتش پرست تھی۔ اپنی اس کتاب کی بارہویں فصل میں 'بھارت ایران کے نئے پرانے تعلقات' میں موصوف نے جو کچھ بھی رقم فرمایا ہے، وہ سب لائق مطالعہ ہے۔ چونکہ ایران میں تعلیم حاصل کرنے کے تعلق سے موصوف نے ایران میں کافی طویل وقت گزارا تھا اس لیے تمام ذکر نہایت جاذب و جالب محسوس ہوتا ہے۔ موصوف کے پورے ذکر میں جابجا افسانوی کیفیت بآسانی محسوس کی جا سکتی ہے۔ وہ اس باب کا آغاز ذیل الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''ایران اور ہندوستان کے تعلقات اتنے گہرے اور اتنے پرانے ہیں کہ تاریخ دانوں کی دور رس نگاہیں بھی ان کی ابتدا کا سراغ لگانے میں ناکام رہی ہیں۔ ہزاروں سال پہلے ایک ہی جڑ سے نکلی ہوئی دو شاخوں کی طرح آریہ لوگوں کے دو ایسے دستوں نے ان دونوں ملکوں کو آباد کیا تھا جو ایک ہی قسم کا کلچر رکھتے تھے اور جن کی زبان اور آداب ورسوم میں بہت معمولی فرق تھا'' [3]

اس کے بعد موصوف اپنی درج بالا کتاب کے صفحہ یکم کی یاددہانی کرواتے ہوئے مزید رقمطراز ہیں:

> ''ہم پہلے لکھ چکے ہیں کہ ایران 'ایر' کی جمع ہے اور یہ لفظ آریہ سے مشتق ہے جس کا مطلب سنسکرت اور اوستا میں آزاد اور پاک نژاد ہے۔ ایران کا پرانا نام 'ایران کیشتر' تھا جو رفتہ رفتہ ایران شہر یعنی آریوں کا دیش ہو گیا۔ اس طرح ہندوستانی آریوں نے بھی اپنے ایرانی بھائیوں کے نقش قدم پر چل کر اپنی قیام گاہ کا نام 'آریہ ورت' رکھا اور اپنے نئے جغرافیائی ماحول کے سانچے میں ڈھلنے لگے۔ آب و ہوا کے اختلاف اور دیگر مقامی ضرورتوں نے ایرانیوں اور ہندوستانیوں کو الگ الگ ضرور رکھا لیکن آریائی ذہن کا انداز فکر صدیوں تک نہ بدل سکا۔ زرتشت کی آتش پرستی، ہندوستانیوں کی اگنی پوجا سے مختلف نہ تھی۔ آوستا کے شلوک، سنسکرت کے مقدس منتروں سے اِس حد تک ملتے جلتے ہیں کہ تلفظ کی بہت ادنیٰ سی تبدیلی سے ایرانی اور ہندوستانی یکساں طور پر ان سے فیض یاب ہو سکتے تھے۔ بدھ دھرم اور جین دھرم کی مقبولیت ایرانی عوام میں اس درجہ تک پہنچ چکی تھی کہ تیسری صدی عیسوی میں ظاہر ہونے والے مشہور ایرانی پیغمبر مانی کا مذہب دراصل عدمِ تشدّد یعنی 'اہنسا' ہی کا پرچار تھا'' [4]

مصنف کے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ایرانی عوام بدھ اور جین دھرم سے پہلے سے ہی بہت متاثر تھے اور اسی وجہ سے وہ ہندوستانیوں کو اپنے مذہب کے بہت قریب محسوس کرنے لگے تھے۔ اس مذہبی قربت کے سبب ان کی آپسی قربت بہت بڑھ گئی تھی۔ موصوف کے مطابق ایرانی اور ہندوستانی بادشاہوں نے رشتہ داریاں قائم کر کے آپسی تعلقات کو مزید مستحکم بنانے کے غرض سے اپنے بچوں کی شادیاں بھی آپس میں کیں۔

فصل سیزدہم بعنوان 'ایران اور ہندوستان کے نئے پرانے رابطے' اس کتاب کے دوسرے ایڈیشن کا اہم ترین باب کہا جائے تو شاید مبالغہ نہ ہوگا۔ باب یازدہم کے درج بالا حصہ میں موصوف نے وہ تمام معلومات قارئین کے حوالے کی ہیں جن سے کماحقہ تاریخ کی سوجھ بوجھ رکھنے والے بیشتر لوگ واقف تو ہیں مگر ان میں کم افراد ایسے ملیں گے جو متذکرہ تمام واقعات کو مع حوالہ پیش کر سکیں۔ موصوف نے اس نئے باب میں شاہ طہماسب، باپادل، نوشیروان عادل اور مغلیہ سلطنت کے بادشاہ ہمایوں کے ساتھ ایرانی امیر شیخ جام کی بیٹی، حمیدہ بانو کی شادی کا اور ہمایوں کو ایرانی فوج عطا کرنے کا جو مہتم بالشان ذکر کیا ہے وہ آج کے تاریخ دانوں کے لیے معتبر حوالہ بن گیا ہے۔ چونکہ یہ باب کئی معنی میں بہت اہم ہے اس لیے بجا معلوم ہوتا ہے کہ اسی باب سے کچھ اور حوالے پیش کیے جائیں تا کہ اسلامی انقلاب ایران کے بعد کے ہند اور ایران تعلقات پر بھی کچھ معلومات پیش کی جا سکیں۔ ملاحظہ فرمائیں:

> ''.....فارسی، غزنویوں اور غوریوں کے ساتھ ہندوستان میں وارد ہوئی تھی اور تھوڑی ہی مدت میں یہاں سرکاری، دینی اور ادبی حیثیت سے بہت اہمیت حاصل کر گئی تھی۔ منگولی حملے کی قیامت میں شاعروں، ادیبوں، عالموں اور دوسرے بزرگوں کے ساتھ عوام کے مختلف طبقوں کی ایران سے ہندوستان کی طرف ہجرت نے اِس زبان کے قدم اور مضبوط کر دیئے۔ اور رفتہ رفتہ اسے ہندوستان میں وہی مرتبہ حاصل ہو گیا جو اس سے پیشتر سنسکرت، پراکرت اور اپ بھرنش کو مل چکا تھا۔ سولہویں صدی میں فارسی کو مقبولیت اور قابل رشک ترقی کا سب سے بڑا سبب مغل بادشاہوں اور ان کے متعلقین کی سرپرستی ہے۔ شاعروں، ادیبوں اور عالموں کی حوصلہ افزائی میں ہندوستانی بادشاہوں نے ایسی فیاضی اور فراخ دلی کا ثبوت دیا کہ بیشتر فنکار ایرانی درباروں کو سونا کر کے ہندوستانی آستانوں پر آ کھڑے ہوئے۔ جن ہنر مندوں کو با مجبوری لوٹنا پڑا وہ روتے ہوئے گئے۔ اور ان کی آنکھیں سارے راستے میں مڑ مڑ کر پیچھے کی طرف دیکھتی رہیں۔''[5]

درج بالا اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ ہند اور ایران کے باہمی تعلقات کی بناء پر دونوں ممالک کے عوام ایک دوسرے سے قریب تر ہوتے گئے۔ ایران کے بیشتر ہنر مندوں اور فنکاروں کا یہ عالم تھا کہ وہ ہندوستان کو اپنا وطن ثانی قرار دینے کو مجبور ہو گئے اور جن کو کچھ مجبوریوں کے سبب لوٹنا پڑا وہ لوگ اشکبار آنکھوں سے پیچھے مڑ مڑ کر دیکھتے ہوئے واپس لوٹے۔ ان فنکاروں اور عالموں کے دلوں کی

کیفیت اور ہندوستان سے محبت کا اندازہ موصوف کے درج بالا جملوں سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ یہ غالبًا وہی زمانہ تھا (سترہ ویں صدی عیسوی) جب شیخ علی حزین لاہجی (اصفہانی) نے ہمیشہ کے لیے ایران کو خیر باد کہہ کر ہندوستان کو اپنا وطن ثانی قرار دے دیا تھا اور بنارس آنے کے بعد پھر پلٹ کر اپنے وطن عزیز کے بارے میں سوچا تک نہیں اور بنارس کے ہو رہے۔ بنارس کے فاطمان (محلّہ سِگرا) میں اپنے ہاتھوں اپنی قبر تیار کر لینے کا سیدھا مطلب ہی تھا کہ شیخ علی حزیں نے بنارس سے لوٹ کر واپس ایران جانے کے ارادے کو اپنے دل سے ہمیشہ کے لیے نکال دیا تھا۔ شیخ کی قبر آج بھی بنارس کے فاطمان میں اچھی حالت میں موجود ہے۔ کبھی کبھار ایران اِمبیسی اور ایران کلچر ہاؤس، نئی دہلی کے بڑے افسران، علی حزیں کی قبر پر فاتحہ خوانی کے لیے آتے ہیں۔ شیخ کے حالیہ خوبصورت مزار کی تعمیر کا کام انھیں افسروں کے مالی تعاون اور کوششوں کا نتیجہ ہے۔ گزشتہ 7 دسمبر 2023 کو بھی ایران کلچر ہاؤس اور شعبۂ فارسی، بنارس ہندو یونیورسٹی کی کوششوں سے شیخ علی حزیں پر ایک بین الاقوامی کانفرنس کا انعقاد بنارس ہندو یونیورسٹی کے اڈوپا آڈیٹوریم میں کیا گیا تھا۔ اس کانفرنس کے ناظم پروفیسر حسن عباس صاحب، صدر شعبۂ فارسی نے راقم کو تحقیقی مقالے کے ساتھ مدعو کیا تھا اور میں اس پورے پروگرام میں حاضر رہا۔

پروفیسر امرت لعل عشرت صاحب، شیخ علی حزیں اور بنارس کے تعلق سے رقم طراز ہیں:

''الغرض ہندوستانیوں کی داد و دہش نے جب بڑے بڑے ایرانی فنکاروں کو اپنے آستانے پر جبیں سائی کے لیے مجبور کر دیا، فارسی ادب نے مستقل طور پر یہیں اپنا مرکز قائم کر لیا۔ اس مرکز کا قیام شیخ علی حزیں اصفہانی کے بنارس میں منتقل ہونے اور 1765 میں یہیں وفات پانے تک بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اور اس اہمیت کی روشن دلیل فارسی شعر و ادب میں اس تحریک کا ظہور ہے جسے جدید ایرانی 'سبک ہندی*' یعنی ہندوستانی اسٹائل کا نام دیتے ہیں۔ شیرازی، آملی، کاشانی، تبریزی اور اصفہانی شاعر ہندوستان میں آئے اور 'سبک ہندی' کو اپنا کر فصاحت اور بلاغت کے دریا بہانے لگے۔ ان میں بہت سے اسی خاک کے پیوند ہو گئے۔ جو ایران لوٹے انھوں نے اس روشنی کو سارے ایران میں مقبول بنا دیا۔ اور یہی سبب ہے کہ آج بھی ایران میں سعدی اور حافظ کے بعد سبک ہندی کے نمائندہ شاعر صائب تبریزی کو بیحد مقبولیت حاصل ہے یا یوں کہیے کہ ہندوستانی انداز فکر نے فارسی ادبیات پر جو گہرے نقوش چھوڑے ہیں وہ آج بھی ایران میں قدر و احترام کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں اور ان عناصر کو مزاج فارسی کے اجزائے ترکیبی میں سے خیال کیا جاتا ہے''[6]

* 'سبک ہندی' کی وضاحت کے تعلق سے چند باتیں کرنا چونکہ ناگزیر ہے اس لیے اس سلسلہ

میں یہ بتادینا ضروری ہے کہ جدید فارسی ادبیات کے چار اسلوب تسلیم کیے جاتے ہیں۔خراسانی، عراقی، ہندی اور دورۂ بازگشت۔ضروری معلوم ہوتا ہے پہلے لفظِ 'سبک' کی وضاحت کر دی جائے۔حقیقتاً سبک 'طرز یا اِسٹائل' کو کہتے ہیں۔'سبکِ ھندی یعنی ھندوستانی اِسٹائل۔ایرانی شعرانے جب ہندوستان کا سفر اختیار کیاتو ھندوستانی شعرا کے فارسی کلام سے آگاہ اور مستفیض ہوئے تبھی 'سبک ھندی' کی قدر ومنزلت سے واقف ہوئے، اس لیے کہ یہ سبک خاص ہندوستانی تھا۔ پھر ہندوستان کے فارسی گوشعرا بھلا اس میدان میں پیچھے کیوں رہتے۔انھوں نے بھی اپنی کمیت قلم کی عنان سے فارسی شاعری کے باغ میں جونئ نئ قلمیں باندھیں اس سے ایرانی اتنے متاثر ہوئے کہ انھوں نے 'سبک ھندی' کو اس شد و مد کے ساتھ اپنایا کہ 'سبک ھندی' بھی سبک خراسانی، سبک عراقی اور دورۂ بازگشت کی ہم پلہ بن گئی، جسے فارسی ادب میں ایرانیوں کے لیے میل کا پتھر کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ ویسے تو عام طور پر یہی سمجھا جاتا ہے کہ ہندوستانی فارسی گو شعرا کے کلام ہی سبک ہندی کے آئینہ دار ہیں، جو درست نہیں ہے۔ایرانی شعرا کلیم کاشانی، صائب تبریزی اور ایسے ہی متعدد شعرا کے کلام سبک ھندی کا بہترین نمونہ ہیں۔علی قلی سلیم کا ایک وہ شعر ملاحظہ فرمائیں جس میں وہ صاف صاف کہتا ہے کہ شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے ایران میں اس وقت تک کچھ حاصل نہیں ہوتا جب تک کہ ہندوستانی طرز سے استفادہ نہ کیا جائے۔شعر ملاحظہ فرمائیں ۔

نیست در ایران زمین، سامانِ تحصیلِ کمال   تا نیاید سوئی ھندوستان، حنا رنگین نہ شد

اور صائب تبریزی بھی علی العلان کہتا ہے کہ جب تک میں 'سبک ھندی' سے بیگانہ تھا، شہرت سے بھی بعید تھا۔اس کا قول اسی کے شعر میں ملاحظہ فرمائیں ۔

ھند را چون نہ ستایم کہ درین خاکِ سیاہ   شعلہ شہرتِ من جامۂ رعنائی یافت

اس سلسلہ میں ضروری معلوم ہوتا ہے کہ جدید فارسی کے مایۂ ناز اسکالر پروفیسر امرت لعل عشرت کے خیال پر بھی نظر ثانی کر لی جائے تا کہ مفہوم کی وضاحت قدرے آسان ہو سکے۔موصوف فرماتے ہیں:

> ''یہاں ایک غلط فہمی کا ازالہ کرنا چاہتا ہوں۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ ھندوستان کے فارسی گوشعرا کا کلام ہی سبک ھندی کا حامل ہے اور یہ کہ ایران میں یہ روش نہیں اپنائی گئی۔حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔سبک ھندی کو فارسی ادب میں ایک ایسی تحریک سمجھنا چاہیے، جس کے اجزائے ترکیبی میں بیشتر ہندوستانی اندازِ فکر کارفرما تھے۔مضمون اور زبان، دونوں لحاظ کی ہندوستانی چھاپ اس پر صاف نظر آتی ہے لیکن بحیثیت مجموعی، ہندوستانی شاعروں نے اس روش کو پسند کیا۔آملی کاشانی، تبریزی اور اصفہانی شاعر، ہندوستان میں آئے اور اسلوب ہندی کو اپنا کر فصاحت و بلاغت کے دریا بہانے لگے۔''7

امید کی جاسکتی ہے اب ہندوستانی فارسی گوشعرا کے کلام میں 'سبک ہندی' کی وضاحت بخوبی ہوگئی ہوگی۔پروفیسر امرت لعل عشرت اپنی مایۂ ناز کتاب 'ایران صدیوں کے آئینے میں' میں ہندوستانی

کلچر کی ایرانیوں پر چھاپ کا ذکر کرتے ہوئے مزید رقم طراز ہیں:

''ہندوستانی کلچر کی ایک اور گہری چھاپ جو اب تک ایرانیوں کے عارفانہ تصورات میں موجود ہے، رہبانیت اور فلسفۂ عرفانِ حق کی زبردست تبلیغ ہے۔ یہ ہندوستانی بدعت، بھگتی اور اپنشدوں کا پیغام ہی تھا جس نے ان صوفیانہ نظریات کی تشکیل میں حصہ لیا جو بعد میں تصوّف کے عنوان سے ایک مکمل نظامِ معرفت بن گئے۔ ایرانی صوفی انھیں عارفانہ نظریات کی وجہ سے آج بھی ہندوستان کے یوگیوں اور سنتوں سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ بدھ دھرم کے ماننے والوں کے لیے وہ زمانہ بھی ایک سنہری یادگار کی حیثیت رکھتا ہے۔ پرش پور یعنی پیشاور کے بھکشو ایران ہوتے ہوئے دمشق تک جا پہنچے تھے اور مذہبی تبلیغات کے علاوہ ہندوستانی فکر وفن کے مختلف پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالتے تھے۔ قدیم ایرانی وادی بامیان میں بودھی خانقاہوں اور مہاتما بدھ کے عظیم الشان مجسموں کا انکشاف ایران قدیم میں ہندوستانی مذاہب کی مقبولیت کی انکشاف کا ثبوت بھی ہے اور 'گندھارا' آرٹ کی ترقی کا مظہر بھی۔ فارسی زبان میں بت کا لفظ بدھ سے ہی نکلا ہے اور یہ اسی زمانے کی دین ہے۔'' 8

مہمان نوازی میں ہندوستان جیسی اپنائیت

ہندوستانی عوام اپنے مہمانوں کو 'بھگوان' مانتے ہیں اور اسی لیے کہتے ہیں کہ 'اتتھ دیوو بھوٗ'۔ اس کلمہ پر ہندوستانی عوام کو ناز ہے۔ ایرانیوں کے تعلق سے اس سلسلہ میں موصوف ان کا تقابل ہندوستانیوں سے کرتے ہوئے نہائت جاذب و جالب انداز میں ایرانی ماحول کا جائزہ لیتے ہوئے جو کچھ فرماتے ہیں، اس میں ان کا طرزِ تحریر اور افسانوی کیفیت ملاحظہ فرمائیں:

''آج ایرانی زندگی کے ہر پہلو پر اگرچہ مغرب کی چھاپ بہت گہری دکھائی دیتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ایک ہندوستانی سیاح بہت دنوں تک اس ماحول میں اجنبیت محسوس نہیں کرتا۔ مغربی انداز کا رہن سہن اختیار کرنے کے باوجود ایرانی آداب و رسوم اور اندازِ فکر میں اب بھی وہی قدیم آریائی روح کارفرما نظر آتی ہے جو ایران اور ہندوستان میں ایک قدیم مشترک کی سی حیثیت رکھتی ہے۔ مغرب کے اثرات دوررس سہی لیکن وہ روایات ابھی زندہ و تابندہ ہیں جن کے مضبوط اور قدیم رشتے سیکڑوں سال پہلے کی مشترک تہذیت سے وابستہ ہیں۔ مغربی لباس اور مغربی زبان و آداب کے چاہنے والے کثرت سے ملتے ہیں لیکن بزرگوں کے سامنے مشرقی لباس ہی احترام کی نشانی ہے۔ اور دل کی بات اپنی ہی زبان میں کہی سنی جاتی ہے۔ دسترخوان

پر بیٹھیے تو چلو، پلو، بریانی، کوفتہ اور کباب کی موجودگی سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ آپ تہران میں نہیں بلکہ دہلی کے موتی محل ہوٹل میں تشریف رکھتے ہیں، جہاں مہمان داری کی لذیذ روایات قایم رکھتے ہوئے آپ سے بار بار اصرار کیا جا رہا ہے کہ ہر چیز کو زیادہ سے زیادہ کھایئے۔ میزبان اور اس کے دوست خالص ہندوستانی انداز میں اپنے حصے کے کھانے میں سے اچھی اچھی چیزیں نکال کر آپ کو پیش کر رہے ہیں تا کہ مہمان کے احترام اور پذیرائی میں کچھ بڑھ چڑھ کر حصہ لیا جا سکے۔ صاحبِ خانہ اور اس کے ساتھیوں کے نام اتنے جانے پہچانے ہیں کہ ہندوستانی مہمان اپنے آپ کو لکھنؤ یا دہلی کے حلقۂ احباب میں گھرا ہوا محسوس کرتا ہے۔ احمد، حسن، ناہید، نسرین، یاسمین، فاطمہ وغیرہ۔ سبھی ہندوستانی نام ہی تو ہیں۔ ان کے علاوہ بیسیوں الفاظ شب و روز ایسے سنائی پڑتے ہیں جو ہندی الاصل ہیں اور جن کی مفرد صورتیں بڑی آسانی سے پہچانی جا سکتی ہیں۔ پنکا، گاری، کرباس، برشگال، نارجیل، شیت وغیرہ۔ اسی قبیل کے الفاظ ہیں جن کے ہندوستانی روپ پنکھا، گاڑی، کپاس، ورشگال، ناریل اور چھینٹ ہیں۔'' 9

موسیقی

ہندوستانی موسیقی کی ایرانیوں کے دلوں پر جو چھاپ ہے اس کا ذکر بھی موصوف مدلل کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''ہم ہندوستانیوں کی طرح ایرانیوں کو بھی موسیقی سے بہت دلچسپی ہے۔ گھر میں، بازاروں میں، ریسٹورانوں میں، خلوت میں، جلوت میں، غرض ہر جگہ موسیقی کی روح پرور لہریں ماحول کو سیراب و شاداب کرتی رہتی ہیں۔ ایرانی موسیقی کی عام دھنیں کچھ اس انداز سے پیش کی جاتی ہیں کہ ایک ہندوستانی سنگیت کار کو فوراً اپنے سنگیت کا وہ روپ یاد آ جاتا ہے جس کو موسیقی کی اصطلاح میں بھیروی کا مصری انگ کہا جاتا ہے۔ لے کاری کا انداز بھی ہمارے یہاں کے دادرے اور کہروے سے مختلف نہیں بلکہ کئی دفعہ تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سنگیت خالص ہندوستانی ہے اور محض الفاظ فارسی کے۔'' 10

ہندوستانی فلموں کا ایران پر اثر

اسی طرح ہندوستانی فلموں اور یہاں کے کلاکاروں کی جو چھاپ ایرانیوں کے دلوں پر موجود ہے، اس کا ذکر بھی موصوف جس انداز سے کرتے ہیں، وہ تمام لائق داد و تحسین ہے۔ یہ سب کچھ انھوں نے ایران میں رہائش کے دوران دیکھ اور محسوس کر کے لکھا ہے اس لیے اس میں شک کی کوئی

گنجائش نہیں نظر آتی۔ ایرانیوں کے درمیان رہ کر جو کچھ انھوں نے محسوس کیا اور اس سے جس درجہ متاثر ہوئے، قارئین کو بھی اپنے تجربات سے متعارف کراتے ہوئے کہتے ہیں:

''ایران میں ہندوستانی فلموں کو بہت مقبولیت حاصل ہے۔ ہندوستان کی فلمی شخصیتوں کے یہ لوگ اس حد تک عاشق ہیں کہ تہران کے خیابانوں میں اکثر 'نرگسِ راجکپورہ' کی صدائیں سنائی دیتی ہیں۔ پوچھنے پر معلوم ہوگا کہ کوئی لڑکا نرگس کے پھول بیچ رہا ہے اور ان پھولوں کو 'نرگسِ راجکپورہ' یعنی راج کپور کی نرگس کہہ کر گاہکوں کو متوجہ کر رہا ہے۔ ہندوستانی فلموں کے مکالمے اور گیت فارسی میں 'ڈب' کر لیے جاتے ہیں اور لیکن سنگیت ہندوستانی ہی رہنے دیا جاتا ہے۔ اس طرح گلی کوچوں میں ہندوستانی دھنیں گونجتی رہتی ہیں اور ہر خاص و عام کی دلچسپی کا باعث بنتی ہیں۔ فلموں کے ذریعہ ہی ہمارے رسم و رواج، آدابِ معاشرت اور لباس وغیرہ کی تفصیل ایران میں پہنچی ہے۔ ہندی لباس یعنی ساڑی اور ہندی رقص سے دل بستگی زیادہ تر فلموں ہی کی وجہ سے ہے۔'' 11

ایرانی طرزِ حکومت اور تعلیم

''ایران کا طرزِ حکومت ہم سے مختلف ہے لیکن عوام کی اکثریت ہمارے جمہوری نظام کو احترام کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ ادبی حلقوں میں دنیا کے بہترین شعراء کے مقابلے میں ٹیگور کو ترجیح دی جاتی ہے۔ ایرانی محقق عربی کے ساتھ ساتھ سنسکرت تعلیم بھی ضروری سمجھتا ہے۔ لسانی تحقیق کے سلسلہ میں گم شدہ کڑیوں کا پتہ چلانے کے لیے عربی کی طرح سنسکرت کی ضرورت بھی پڑتی ہے اِسی لیے تہران یونیورسٹی میں سنسکرت کا ایک مستقل شعبہ قائم کیا گیا ہے جس کی صدارت کے لیے عام طور پر کسی برگزیدہ ہندوستانی عالم کو مدعو کیا جاتا ہے۔'' 12

جس حد تک راقم السطور اس کتاب سے واقف ہے، اس کے پیشِ نظر قارئین سے اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ اگر انھیں بھارت اور ایران کے قدیمی اور باہمی رشتوں کے تعلق سے بہتر معلومات حاصل کرنی ہوں تو وہ اس کتاب سے استفادہ ضرور فرمائیں۔ جب میں نے اس کتاب کا بغائر مطالعہ کیا تو میرا دل چاہا کہ مجھے بھی زندگی میں کم از کم ایک مرتبہ ایران ضرور جانا چاہیے۔ الحمدللہ میری یہ خواہش 2010 میں پوری ہوئی۔ ایران میں قدم رکھنے کے بعد میں نے وہاں پر وہی سب کچھ محسوس کیا جیسا عشرت صاحب کی مذکورہ بالا کتاب میں درج ہے۔ حد تو یہ ہے کہ جب کسی ایرانی سے میری ملاقات ہوتی اور اسے یہ معلوم ہوتا کہ میں ہندوستانی ہوں تو وہ اپنی خوشی کا اظہار میرے ہاتھ پر بوسہ دے کر

کرتا تھا، جو مجھے بہت بھلا محسوس ہوتا تھا۔ اس سفر میں ایران میں میرا قیام بہت مختصر تھا۔ صرف چودہ دن، کیونکہ مجھے اس سلسلہ میں بنارس ہندو یونیورسٹی سے زیادہ دنوں کی چھٹی نہیں مل سکی تھی۔

سخنوران بنارس

'ایران صدیوں کے آئینے میں' کا ذکر کرنے کے بعد ان کی اس کتاب کا ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے جس کی تالیف موصوف نے بنارس ہندو یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کی ملازمت کے دوران کی تھی۔ اس کتاب کا نام 'سخنوران بنارس' ہے جس میں انھوں نے بنارس کے تعلق سے سلسلۂ مصحفی کے شعرا کا ذکر ان کے کلام پر تبصرے کے ساتھ کیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

'سلسلۂ مصحفی کے سخنوران بنارس': (متذکرہ کتاب کا اصل عنوان 'سخنوران بنارس' ہی ہے۔ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ بتا دیا جائے کہ اس کتاب کے ساتھ 'سلسلۂ مصحفی.....' کا لاحقہ کیوں ہے۔ معاملہ دراصل یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اخیر اور بیسویں صدی کے آغاز میں بنارس میں جتنے شاعر ہوئے، وہ تمام مرزا محمد حسن فائز صاحب بنارسی (7 جولائی 1856۔13 مئی 1929) کے شاگرد تھے یا ان شاگردوں کے شاگرد تھے۔ اس مقام پر یہ بتا دینا بھی ضروری ہے کہ بنارس ہندو یونیورسٹی کے اولین صدر شعبۂ عربی و فارسی، مرزا محمد حسن صاحب فائز بنارسی خود مصحفی کے آخری شاگرد تھے۔ اس کے بعد سے اب تک بنارس کے جتنے بھی شاعر ہیں وہ تمام یا تو فائز صاحب کے شاگرد تھے یا ان کے شاگردوں کے شاگرد۔ اسی سبب اس کتاب کے نام کے ساتھ 'سلسلۂ مصحفی.....' کا لاحقہ ہے۔ مرزا فائز کو ان کی انھیں خوبیوں کی بنا پر استاذوں کا استاذ بھی کہا جاتا ہے۔

پروفیسر عشرت کی یہ کتاب کل 31 ابواب کے ساتھ 398 صفحات کا احاطہ کرتی ہے جس کا حال ذیل ہے:

مقدمہ از ڈاکٹر عبدالسلام، تعارف از ڈاکٹر علیم مسرور، عرض حال از ڈاکٹر امرت لعل عشرت۔ اس کتاب میں بنارس کے جن شعرا کو موصوف نے شامل کیا ہے، ان کے نام ذاکر بنارسی، فائز بنارسی، محشر بنارسی، غنی بنارسی، بیتاب بنارسی، فرخ بنارسی، آفاق بنارسی، ریاض بنارسی، اسد بنارسی، طاہر بخش طاہر، نذیر بنارسی، حفیظ بنارسی، بھولے بسرے لوگ، کلیم بنارسی، سعید بنارسی، خیر الدین حسن طاہر بنارسی، شوق بنارسی، ناصر بنارسی، ساجد بنارسی، جمیل بنارسی، افسوس بنارسی، فضا بنارسی، کامل بنارسی، کوکب بنارسی، اقبال بنارسی، علیم مسرور، مسلم بنارسی اور جوہر صدیقی۔

اس کتاب میں جن شعرا کے احوال درج ہیں، ان میں سب سے اہم نام چونکہ مرزا محمد حسن فائز صاحب بنارسی کا ہے اس لیے بجا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں کے احوال و آثار پر اکتفا کیا جائے تاکہ مضمون کے صفحات حد سے تجاوز نہ کرنے پائیں۔ ملاحظہ فرمائیں:

فائز کا پورا نام مرزا محمد حسن اور فائز بنارسی تخلص تھا۔ فائز کے مورث اعلیٰ میر ولایتی اصفہان (ایران) سے ہندوستان آئے تھے۔ یہ خاندان ایک عرصے تک بہار کے بھاگل پور میں مقیم رہا۔ اس خانوادہ کے میر نوازش حسین، بنارس تشریف لائے اور اپنے زرخرید مکان واقع محلّہ گوری گنج میں آباد ہو گئے۔ یہ سلسلہ مولوی الطاف حسین رابط اور فائز بنارسی پر آ کر ختم ہو گیا کیونکہ فائز کو کوئی نرینہ اولاد نہ تھی۔ ان کی صرف دو بیٹیاں تھیں، جن میں ایک بیٹی کی شادی مولوی الطاف حسین رابط سے ہوئی تھی۔ اس سلسلہ میں پروفیسر امرت لعل عشرت، سابق صدر شعبۂ فارسی، بنارس ہندو یونیورسٹی، سخنوران بنارس میں فرماتے ہیں:

''ان کے (مرزا فائز) ایک داماد میر وزیر حسن عروج تھے جن کا شمار اپنے دور کے اچھے شعرا میں ہوتا تھا اور جنھوں نے محلّہ گوری گنج میں اپنا پرنٹنگ پریس قائم کر رکھا تھا۔ فائز کا دیوان 'تاج سخن' اسی پریس میں عروج صاحب نے 1320ھ مطابق 1904 میں چھاپا تھا۔ بعد میں 1926 میں فائز کے دیوانے نواسے واجد حسین نے اس مطبع جلالی میں آگ لگا دی تھی جس سے بہت سے قدیم ادبی ذخائر تلف ہو گئے۔ شاید خود فائز کے اردو و فارسی کلام کا ایک کثیر حصہ اسی آگ کی نذر ہو چکا ہے۔''[13]

فائز کی علمیت کی بدولت ان کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا مگر پنڈت مدن موہن مالویہ، ڈاکٹر بھگوان داس، آچاریہ رام چندر شکل اور جناب شیو پرساد گپت کا شمار ان کے خاص الخاص احباب میں ہوتا تھا۔ مرزا فائز بنارسی کی بیٹی کے صاحب زادے جناب کاظم رضوی صاحب راقم کو ایک انٹرویو میں بتاتے ہیں کہ جس دن جناب بھگوان داس کو مالویہ جی سے ملاقات کی غرض سے ہندو یونیورسٹی جانا ہوتا، اس روز وہ فائز صاحب کو اطلاع بھیج دیتے کہ اگر مالویہ جی سے ملاقات کی غرض سے آج آپ کا یونیورسٹی جانے کا ارادہ ہو تو میرا انتظار فرمائیے۔ اور فائز صاحب انھیں کی بگھّی میں سوار ہو کر مالویہ جی سے ملنے اکثر جایا کرتے تھے۔

مادر وطن ہندوستان کی محبت فائز کی شریانوں میں لہو بن کر گردش کرتی تھی۔ اس سلسلہ میں پروفیسر امرت لعل عشرت فرماتے ہیں:

''ہندو یونیورسٹی کی تعمیر و تشکیل میں ان بزرگوں (پنڈت مدن موہن مالویہ، ڈاکٹر بھگوان داس، آچاریہ رام چندر شکل اور جناب شیو پرساد گپت وغیرہ) کے ساتھ فائز کی حب الوطنی نے بھی کارہائے نمایاں انجام دیے۔''[14]

موصوف نے انگریزی میں انٹر پاس کرنے کے بعد 'سگرا مشن اسکول' میں اردو اور فارسی کے مدرّسِ اعلیٰ کی حیثیت سے علمی خدمات کا آغاز کیا۔ کچھ عرصے بعد جے نرائن کالج میں مدعو کیے گئے جہاں پر انھوں نے تدریس کا کام شروع کر دیا مگر وہاں بھی زیادہ عرصے تک نہیں رہے اور اپنے

شاگردعزیز بھارتیندو ہریش چندر کی فرمائش پر موصوف نے ہریش چندر کالج، بنارس میں درس دینے کا کام شروع کیا۔

بھارت رتن مالویہ جی کی صائب نظری کو اگر ان الفاظ میں تعبیر کیا جائے تو کوئی مبالغہ نہ ہوگا کہ موصوف نے فائز بنارسی سے وقتاً فوقتاً ملاقاتوں کے درمیان اس جواہر کی پرکھ بہت پہلے ہی کر لی تھی چنانچہ بنارس ہندو یونیورسٹی کے قیام اور اس میں شعبۂ عربی و فارسی کے آغاز (1918) کے ساتھ ہی موصوف نے فائز صاحب کا انتخاب اس شعبہ میں صدر شعبہ کی حیثیت سے کر دیا۔اس طرح فائز کو بنارس ہندو یونیورسٹی کے شعبۂ عربی و فارسی کے اولین صدر ہونے کا فخر حاصل ہے۔ فائز یہاں سے تاعمر وابستہ رہ کر ہندو یونیورسٹی کی خدمات انجام دیتے رہے۔

فائز بنارسی کی شاعری میں جو گہرائی اور گیرائی تھی اسی سبب ان کا چرچہ بنارس اور قرب و جوار ہی تک نہیں بلکہ دور دور تک پھیلا ہوا تھا۔ اسی سبب بیشتر علم دوست حضرات نے اپنے بچوں کو موصوف کی خدمت میں بھیجنا شروع کر دیا تاکہ وہ استاذ الشعرا کے آگے زانوے تلمذ تہہ کریں۔ ان کے سیکڑوں تلامذہ اپنی غزلوں وغیرہ پر اصلاح پانے کی غرض سے موصوف کی خدمت میں ان کے دولت کدے (گوری گنج) پر حاضری دینے لگے۔موصوف کے تلامذہ میں خاص نام ہندی ادب میں میل کا پتھر کہے جانے والے جگن ناتھ داس رتناکر، جے شنکر پرساد، بھارتیندو ہریش چندر وغیرہ خاص الخاص تھے۔فائز صاحب اپنے تلامذہ میں جگن ناتھ داس رتناکر سے بہت قریب تھے۔کچھ لوگ تو رتناکر کو برج بھاشا کا آخری کوی بھی گردانتے ہیں۔رتناکر نے جب اردو میں شاعری کا آغاز کیا تو فائز کی صلاح پر اپنا تخلص ذکی رکھا۔رتناکر جی کی صلاحیتوں سے فائز صاحب حد درجہ متاثر تھے۔فائز نے اپنے اس چہیتے شاگرد کی شان میں ایک نہائت جاذب وجالب دعائیہ شعر کہا، جو ذیل ہے۔

بہ محفل شمعِ تاباں و بہ گلشن رنگ و بو باشی الٰہی ہر کجا باشی، محیط آبرو باشی

ڈاکٹر سمپورنانند، جو کہ اردو میں بھی شاعری کرتے تھے، ان کا تخلص آنند تھا۔اردو شاعری کے تعلق سے انھوں نے بھی اپنا زانوے تلمذ فائز صاحب کے آگے تہہ کیا تھا۔ ان حضرات کے علاوہ ڈراموں کے معاملے میں ہندوستان کے شیکسپیئر کہے جانے والے آغا حشر کشمیری کے علاوہ منشی بیتاب بنارسی، جناب رام کمار چوبے(جن کے بارے میں مشہور تھا کہ انھوں نے 25 زبانوں میں ایم.اے.کیا تھا۔ منشی غنی بنارسی (والد مسلم الحریری)، مرزا عباس بیگ محشر جیسی قدآور شخصیات کا نام ان کے تلامذہ میں شامل تھا۔ نظام حیدرآباد نے فائز کو اپنا درباری شاعر بنانے کے لیے دعوت نامہ بھیجا تھا مگر چونکہ موصوف کو بنارس از حد عزیز تھا اس لیے انھوں نے وہ عہدہ کسی بہانے سے قبول نہ فرمایا۔ بنارس اور قرب و جوار میں منعقد ہونے والے بڑے مشاعروں کی صدارت اکثر فائز صاحب کے حصے میں آتی تھی۔ جے شنکر پرساد جب کبھی اپنے دولت کدے پر 'کوی گوسٹھی' کا انعقاد فرماتے تھے تو اس میں

صدارت کے لیے اپنے استاد فائز سے ملتجی ہوتے۔ پرساد جی جب بھی انھیں صدارت کے لیے مدعو کرتے، وہ اسے خوش دلی کے ساتھ قبول فرماتے تھے۔نواب مرشدآباد سے بھی فائز کے گہرے اور نجی مراسم تھے۔موصوف شیخ علی حزیں کے بڑے معتقد تھے۔

فائز صاحب کے دونواسے تھے۔اپنے دونوں نواسوں، واجد حسین اور حامد حسین کی پرورش انھوں نے بڑے تزک واحتشام کے ساتھ کی تھی۔1926 سے بڑے نواسے واجد حسین پر دیوانگی کا دورہ پڑنے لگا۔کافی تگ ودو اور معالجے کے باوجود جب وہ صحت یاب نہ ہوسکا تو خیراندیشوں کی صلاح پر اسے رانچی کے پاگل خانے میں داخل کروا دیا جہاں سے وہ لاپتہ ہوگیا۔ان کے دوسرے نواسے، جسے موصوف جان سے بڑھ کر عزیز رکھتے تھے، اچانک 8 مئی 1929 کو اس کا بھی انتقال ہوگیا۔اس سلسلے میں پروفیسر عشرت صاحب کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

> ''آخری عمر میں فائز کو بہت صدمات سہنا پڑے۔انھوں نے اپنے دونوں نواسوں واجد حسین اور حامد حسین کو اسی دلار سے پالا تھا جیسے مرزا غالب نے باقر علی خاں اور حسین علی خاں کو۔ 1926 میں واجد حسین پر دیوانگی کا زبردست دورا پڑا اور انتہائی مجبوری میں فائز نے اس کو آگرہ کے پاگل خانے میں داخل کروا دیا۔ یہاں سے واجد حسین ایک دن ایسے گم ہوے کہ اب تک کوئی نشان نہیں مل سکا۔ دوسرے نواسے حامد حسین، جن کو اب فائز اپنی جان سے عزیز رکھتے تھے، 8 مئی1929 کو اچانک انتقال کر گئے۔13 مئی کی صبح کو کسی طرح فائز کو اس موت کی خبر مل گئی۔ایسا صدمہ ہوا کہ اسی دن نواسے کے پیچھے پیچھے ملک عدم کی راہ لی۔''15

1913 میں سید وزیر حسن عروج نے فائز صاحب کا ایک دیوان شائع کرایا تھا جس کا نام 'تاج سخنور' تھا۔یوں تو فائز صاحب کی شاعری کے بہترین نمونے 'سخنوران بنارس' کے علاوہ ان کے دیوان اور اس تحقیقی مقالے میں بھی دستیاب ہیں جو شعبۂ اردو میں برائے تفویض سند پی.ایچ.ڈی.داخل کیا گیا تھا۔ میں اس مختصر مضمون میں چند وہ اشعار سپرد قلم کر رہا ہوں جو فائز صاحب کے غیر مطبوعہ کلام کا حصہ ہیں۔ملاحظہ ہوں ؎

فائز کو ملی روشنیِ تاب ازل سے
تا شمع بنارس میں جلے قبر حزیں پر

مرنے کے بعد بھی نہ گیا بانکپن ترا
تختے پہ بہر غسل لِٹایا، اکڑ گیا

کیوں دل جلوں کے لب پہ ہمیشہ فغاں نہ ہو
ممکن نہیں کہ آگ لگے اور دھواں نہ ہو

ہونا جسے سب کی نگاہوں میں ہو ذلیل
کہہ دے وہ عزیزوں سے مصیبت اپنی

پردے سے پوچھتے ہو، مرا دل کہاں ہے اب
پہلو میں میرے آؤ تو کہہ دوں یہاں ہے اب

حسرتِ دید مجھے کھینچ یہاں لائی ہے
کیوں نکالا مجھے، حسرت کو نکالا ہوتا

بعد راحت نہ خدا دے تکلیف　　دھوپ بدلی کی کڑی ہوتی ہے

فائز صاحب کی آخری رسومات میں مع پنڈت مدن موہن مالویہ جی، شہر بنارس کے بیشتر شاعر، ادیب اور اکابر شہر شامل تھے۔ موصوف کی قبر جمعہ شاہ گیانی کی مزار کے نزدیک (واقع محلّہ ریوڑی تالاب، بنارس) میں آج بھی نہائت خستہ حال میں موجود ہے۔ جس زمانے میں ڈاکٹر سمپورنا نند جی آنند اتر پردیش کے وزیر اعلیٰ تھے، انھوں نے فائز صاحب کے مزار کی مرمت کی پیشکش کی تھی مگر نہ جانے کس سبب یہ کام ممکن نہ ہو سکا۔

فائز کی زود گوئی اور خوش کلامی کا اندازہ ان کے اسی امر سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ موصوف چشم زدن میں تضمین کا مصرعہ کہہ لینے میں بڑی مہارت رکھتے تھے۔ کاظم رضوی صاحب نے راقم کو بتایا تھا کہ ایک مرتبہ پٹنہ کے ایک شاعر جناب شاد صاحب عظیم آبادی، فائز کے گھر مہمان ہوئے۔ رخصت کے وقت ان کی شیروانی کا دامن آنگن میں اگی گلاب کی جھاڑیوں میں الجھ گیا تو شاد عظیم آبادی نے فائز سے مخاطب ہو کر یہ مصرعہ کہا ''دامنِ گل جو الجھ جائے کہیں خاروں سے''، تو فائز نے توقف کے بغیر اس مصرعے پر فوری تضمین لگاتے ہوئے فرمایا کہ ''بلبلیں آ کے چھڑا دیں وہیں منقاروں سے۔''

عام طور پر اچھے شعرا کی خواہش ہوتی ہے کہ ان کے اشعار صاحب علم و فضل کی داد کا نشانہ بنیں۔ فائز بھی اس فطری امر سے مستثنیٰ نہ تھے۔ ویسے تو ایک باظرف شخص کی مانند اس شکائت کا اظہار انھوں نے کبھی اپنے حلقۂ احباب یا تلامذہ میں نہیں کیا مگر موصوف کی درج ذیل رباعی میں یہ شکایت صاف نظر آتی ہے۔

کس درجہ ہوں ناچیز و فقیر اے فائز　　بات اپنی نہیں ہے دل پذیر اے فائز
گویا کہ زمانہ مولوی شبلی ہے　　میں ہوں ہمہ تن نظم دبیر اے فائز

چونکہ اردو کے اساتذہ اور اکابر ادب بہتر جانتے ہیں کہ اپنے اشعار کی خاطر خواہ داد نہ موصول ہونے کے تعلق سے فائز نے اس مقام پر علامہ شبلی نعمانی اور نظم دبیر کا ذکر کیوں کیا ہے، اس لیے راقم السطور کو اس سلسلہ میں مزید وضاحت کی ضرورت نہیں۔

فائز کے قلمرو کی وسعت نے ان کے نام نامی کو اتنی دور تک پہنچایا کہ ہر چہار سمت شعرا، ادبا اور اکابر کو انھیں کا پرچم لہراتا نظر آتا تھا۔ موصوف کی شاعرانہ خصوصیات میں ایک یہ بھی تھی کہ وہ ایک تلمیح کو مختلف طریقوں سے نظم کرنے میں بھی مہارت تھے۔ مثال کے لیے۔

ہو عزیزوں سے جو تکلیف تو غربت بہتر　　بِک کے یوسفؑ یہی کہتے تھے کہ سستا چھوٹا
جان کی فکر نہ تھی، رنج تھا یہ یوسفؑ کو　　باپ کا نام ڈبوتے ہیں برادر ہو کر
نرخِ بازار اب اے یوسفؑ ثانی یہ ہے　　جان دیدیتے ہیں سب نام تمھارا لے کر
اگر سچ پوچھیے تو زر کا عالم میں یہ رتبہ ہے　　کہ یوسفؑ سے بھی بڑھ کر اس کو اہل کارواں سمجھے

یوں تو فائز کے فارسی کلام کا ایک مختصر دیوان بعنوان 'چمنستانِ عجم' دستیاب ہے پھر بھی مضمون کی طوالت سے گریز کے پیش نظر یہاں موصوف کی ایک اور فارسی غزل پیش کی جا رہی ہے جسے موصوف کا شاہکار بھی کہا جاتا ہے، تا کہ جن شائقین کی رسائی متذکرہ دیوان تک نہ بھی ہو سکے وہ بخوبی اندازہ کر لیں کہ استاذ الشعرا مرزا محمد حسن فائز بنارسی، فارسی کے بھی کیا خوشگو شاعر تھے۔

در مہر تجلّی تو پیدا شدنی نیست — ہر دست کہ سوزد یدِ بیضا شدنی نیست
گوہر بصفایت نرسد ای یمِ خوبی — این قطرۂ آبست کہ دریا شدنی نیست
بر میتِ مجنوں شدہ انبوہِ غزالاں — اکنوں گذرِ ناقۂ لیلیٰ شدنی نیست
این عرصۂ حشرست کہ کوی تو ستمگر — عذری ز گنہگار پذیرا شدنی نیست
خون جوش عبث میزند ای نافہ آہو — خو بو صفتِ زلفِ سمن سا شدنی نیست
باشد دلِ من مسکن مخصوص کدورت — گنجائشِ این خاک بصحرا شدنی نیست
ہر چند کہ زود آمدنی نیست قیامت — چون صبح شبِ ہجر مگر نا شدنی نیست
مالیدہ مسی و دھن از ناز خموش است — این غنچۂ گل ہست و بشب وا شدنی نیست
نزدیک بوذ مرگ و ز فائز تو بعیدی — ای جانِ جہان وصل تو آیا شدنی نیست

درج بالا غزل میں بیشتر شعری صنعتوں، الفاظ کی بہترین نشست اور ترتیب کا خیال بدرجہ اتم رکھا گیا ہے، جسے موصوف کی قادرالکلامی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یہ غزل فائز کی کہنہ مشقی کے زمانے کی ہے، اس کا بیّن ثبوت اس غزل کا مقطع ہے، جس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ غزل موصوف کی عمر کے آخری زمانے کی ہے۔

فائز صاحب شیخ غلام ہمدانی مصحفی کے سلسلے کی آخری کڑی تھے جب کہ فائز کے زمانے سے اب تک بنارس کے بیشتر شعرا یا تو فائز کے شاگرد تھے یا ان کے شاگردوں کے شاگرد۔ اسی سبب موصوف استاذ الشعرا کے لقب سے یاد کیے جاتے ہیں۔ انھوں نے علم وفن کی تسکین و تبلیغ کے پیش نظر کبھی آرام اور راحت کو فوقیت نہیں دی بلکہ ان کا زیادہ وقت درس و تدریس کے لیے وقف تھا۔ شاعری اور علم عروض کے فن میں مہارت کے ساتھ متون قدیم پر بھی موصوف کو زبردست عبور حاصل تھا۔ اسی سبب ان کی شہرت بنارس اور قرب و جوار کے علم دوستوں کے علاوہ دور دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ شاید اسی وجہ سے ان کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا۔

فائز کے شاگردوں کی کثرت کے سلسلہ میں پروفیسر عشرت صاحب: فرماتے ہیں:

> ''فائز کا حلقہ تلمذ بہت وسیع تھا۔ شاگردوں کا ایک جم غفیر ان کے ساتھ رہتا تھا۔ اس شان سے وہ لوگ مشاعروں اور ادبی نشستوں میں شریک ہوتے تھے کہ مصحفی اور انشا کی معرکہ آرائیاں یاد آجاتی تھیں۔ اس ماحول میں مصحفی کے براہ راست نمائندے تو

فائز بذات خود ہوتے تھے اور میر، انشا کی اتفاقیہ جانشینی کا افتخار قدرت نے اقبال بنارسی کو بخشا تھا۔''16؎

فائز کی علمی اور ادبی صلاحیتوں سے کما حقہ واقفیت کے بعد قارئین حضرات کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہونا فطری ہے کہ اِتنے بڑے شاعر کو فارسی اور اردو شعرا میں وہ مقام کیوں نہیں حاصل ہو سکا جس کے وہ مستحق تھے۔اس سلسلہ میں کوتاہ نظر راقم کا کم مایہ خیال یہ ہے کہ موصوف اپنی سادہ مزاجی کی وجہ سے دنیاوی چمک دمک اور نمائش سے ہمیشہ کنارہ کش رہے۔شہرت حاصل کرنے کے سلسلہ میں انھیں جو مواقع دستیاب ہوے،اس کی طرف بھی انھوں نے کبھی توجہ نہیں دی۔کسی کی مصاحبت کو انھوں نے کبھی پسند نہیں کیا،جس کا بیّن ثبوت یہ ہے کہ موصوف نے نظام حیدرآباد کی پیشکش کو ٹال دیا تھا اور نواب مرشدآباد کی قربت سے فائدہ اٹھانے کے بجائے ان سے بھی صرف دوستی اور ہم نشینی کا ہی رشتہ استوار رکھا۔ بقول مرزا دبیر ؎

منت بھی گر کروں گا تو دیں گے بھلا وہ کیا　　　نے مانگنا ہی آتا ہے مجھ کو نہ التجا

مقالات عشرت، مرتبہ ڈاکٹر عبدالسلام

کل 11 مقالات میں مقدمہ، ڈاکٹر عبدالسلام، غالب چراغ دیر کی روشنی میں،لالہ سری رام کے فارسی مخطوطات، میرزا ابوطالب خان لندنی، فارسی جدید کے چند دلچسپ پہلو، اردو ادب میں وطن کی محبت، حسرت بحیثیت ادیب و شاعر، بچوں کے ادیب: تلوک چند محروم، نذیر بنارسی 'جواہر سے لال تک'، حفیظ بنارسی 'درخشاں' کی روشنی میں،کلیات سودا حصہ اوّل قابل ذکر ہیں۔

پروفیسر امرت لعل عشرت کی درج بالا کتاب کل گیارہ عدد پرمغز مقالات کا مجموعہ ہے۔ اپنے مضمون کے لیے راقم نے جس ایک مقالے پر خامہ فرسائی کا ارادہ کیا ہے وہ اس مجموعے کا اولین مقالہ 'غالب: چراغ دیر کی روشنی میں' ہے۔

عام طور پر یہی دیکھا گیا ہے کہ ناقدین حضرات جب کسی بڑے شاعر کے کلام پر گفتگو کرتے ہیں تو اس کے کلام کے محاسن کا حوالہ دیتے ہوئے بیشتر تعریفی الفاظ ہی استعمال کرتے ہیں مگر عشرت صاحب ایسا نہیں کرتے بلکہ شعرا و ادبا کے کلام میں جہاں کہیں بھی ہلکا پن ہوتا ہے اسے نہایت سلیقہ سے اپنی بامحاورہ زبان میں بیان فرما دیتے ہیں۔ کلام کی کمیوں اور خوبیوں، دونوں کا محاکمہ نہایت پرلطف انداز میں کرتے ہیں۔ کسی بھی شاعر یا ادیب کے کلام کے تعلق سے موصوف کو پڑھیے تو ان کے کلام کی گہرائی و گیرائی ہر کسی کو صاف نظر آ جاتی ہے۔ وہ تنقید کا اصل حق سلیقے سے ادا کرنے کے ماہر ہیں۔کوتاہ نظر راقم الحروف نے اب تک چراغ دیر پر جتنے ناقدین کو پڑھا ہے ان میں بیشتر نے غالب کی تعریف دل کھول کر کی ہے۔ ہاں پروفیسر مالک رام اور پروفیسر گیان چند جین صاحب نے چند

مقامات پر کھل کر اس حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے کہ غالب نے بنارس کی تعریف نہیں کی بلکہ وہ بنارس میں کسی حسینہ کو دل دے بیٹھے تھے اسی سبب یہ مثنوی وجود میں آئی ہے۔ مثنوی کے ایک شعر کے نصف مصرعہ ''غارت گر ہوش'' کو عنوان بنا کر یہاں تک کہہ بیٹھے کہ اس غارت گر ہوش کو بنارس سے جانے کے بعد بھی نہیں بھولے مگر ان حضرات نے مثنوی کے کسی شعر کو ہلکا یا کمتر نہیں کہا مگر عشرت صاحب نے نقد کے تمام تقاضوں کو پورا کیا۔ خوبصورت زبان اور شائستہ لہجے میں غالب کی چار دیگر مثنویوں کے حوالے کے ساتھ جس شان سے تبصرہ کیا ہے وہ قابل ذکر ہے:

> ''صنم کدۂ بنارس کو انھوں نے ایک بار دیکھا اور بار بار دیکھنے کی تمنا لے کر گئے۔ اس کی یاد بڑھاپے تک ان کے دل و دماغ کو مسحور کرتی رہی۔ احباب کو خط لکھتے وقت برسوں کے بعد بھی انھوں نے ہمیشہ کے لیے بنارس میں مقیم ہونے کی آرزو کا اظہار کیا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ 'چراغ دیر' میں انھوں نے جس والہانہ جوش وخروش اور سرمستی و پاکوبی کا مظاہرہ کیا ہے، وہ اس بات کا روشن ثبوت ہے کہ اس مثنوی کے روپ میں مرزا نے اس 'کعبۂ ہندوستان' کو اپنے دھڑکتے ہوئے دل کا نذرانہ پیش کیا ہے۔ مرزا سے پہلے اور بعد میں بنارس اور صبح بنارس کی رومان آفرینیوں اور رنگینیوں کی تفسیر بہت سے شعرا نے کی ہے۔ یہ سلسلہ شیخ علی حزیں اصفہانی سے جاں نثار اختر، میر معز فطرت سے نذیر بنارسی تک چلا آیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ جو چراغ اس بتکدے میں مرزا غالب نے روشن کیا ہے اس کی روشنی میں اس کا ماحول اور بھی سحر انگیز نظر آنے لگا ہے۔ اس چراغ دیر کے سامنے کسی اور چراغ کا چلنا مشکل دکھائی دیتا ہے''[17]

غالب کی دیگر مثنویوں کا ذکر کرتے ہوئے موصوف نے جو اپنا تجزیہ پیش کیا ہے، وہ بھی قابل مطالعہ ہے:

> ''مرزا بنیادی طور پر فارسی گو تھے۔ غزلیات اور قصائد کے علاوہ چھ مثنویاں بھی ان کلیات فارسی میں موجود ہیں۔ ان کے عنوانات ''باد مخالف، رنگ و بو، درد و داغ، سرمۂ بینش، ابر گہر بار اور چراغ دیر'' ہیں۔ ان چھ کے علاوہ پانچ چھوٹی بڑی مثنویاں اور بھی دکھائی دیتی ہیں، جو مختلف کتابوں کی تقاریظ اور تہنیت عید شوال سے متعلق ہیں۔ ''باد مخالف'' ہنگامہ کلکتہ کی یادگار ہے۔ اس میں مرزا نے اپنی غریب الوطنی کا واسطہ دے کر اہل کلکتہ سے دامن چھڑانے کی کوشش کی ہے۔ اس میں حقیقت حال زیادہ ہے اور شاعری کم، چناں چہ رومان، حسن اور شعریت سے یہ مثنوی یکسر عاری ہے۔ 'درد و داغ' کا موضوع وہی دقیانوسی خیال کہ آدمی لاکھ چاہے، نوشتۂ تقدیر کے سامنے دم نہیں مار سکتا''[18]

موصوف نے غالب کی دیگر مثنویات کے حوالوں سے ہر مقام پر غالب کی کمزور رگ پر کچھ اس طرح ہاتھ رکھا ہے کہ ہر قاری بآسانی اسے محسوس کرسکتا ہے۔ جابہ جا غالب کی کمزور شاعری، مثنوی میں قصہ زیادہ اور شاعری کم ہونے کا شکوہ بھی موصوف بے دریغ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایسا اس لیے ہے کہ وہ چراغ دیر کی کمزوری قارئین کو بتانے کے لیے اس کے دماغ کو پہلے سے ہموار کردینے کی کامیاب کوشش کرتے ہیں۔ اسی سلسلہ کی ایک اور عمدہ مثال ملاحظہ فرمائیں:

> 'سرمۂ بینش' میں غالب نے بہادر شاہ ظفر کی مدح کے ساتھ ساتھ تصوف و اخلاق کو بھی موضوع قرار دیا ہے لیکن یہ غیر واضح نقوش قاری پر چنداں گہرا اثر نہیں چھوڑتے۔ اسی طرح مثنوی 'رنگ و بو' بھی کسی غیر معمولی خصوصیت کی حامل نہیں۔ ایک بادشاہ کے مثالی کردار کے توسل سے یہ بات ثابت کرنے کی سعی کی گئی ہے کہ منزل حق تک پہنچنے کے لیے اس جہان گزراں میں صرف ہمت مردانہ ہی کام آسکتی ہے۔ اس کے مقابلے میں زر و مال اور رعب و اختیار سب ہیچ ہیں۔ ندرت خیال بعض مقامات پر بجلی کی طرح آنکھوں کے آگے کوند جاتی ہے، لیکن مجموعی طور سے رنگ و بو کو بھی مرزا کی مثنوی نگاری کا اچھا نمونہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ مثنوی 'ابر گہر بار' مرزا کی آخری عمر کی یادگار ہے اور ان کی زبردست شاعرانہ صلاحیتوں کی مظہر ہے کہ تقریباً ہزار اشعار پر مشتمل اس مثنوی میں مرزا نے حمد و نعت، منقبت، ساقی نامہ، مغنی نامہ، معراج نامہ اور مناجات کے عنوانات قائم کر کے اپنے دینی معتقدات کا اظہار کیا ہے۔ سپاس گزاری اور مدح کے بعد مرزا نے مناجات ہی میں خدا سے اپنی بدبختیوں اور محرومیوں کے بارے میں گفتگو کی ہے۔ مثنوی کا یہ حصہ ہندوستانی فارسی شاعری کے شاہ کاروں میں شامل کیے جانے کے قابل ہے۔''19

غالب کی دیگر مثنویوں کا ذکر کرنے کے بعد موصوف کافی عرصہ کے بعد اپنے قلم کی عنان کو 'چراغ دیر' کی طرف کچھ اس طرح پھیرتے ہیں کہ مقالے کی لذت دوبالا ہو جاتی ہے۔ وہ مثنوی کے آغاز کے چند بندوں کے ساتھ جو کچھ فرماتے ہیں وہ لائق داد و تحسین ہے:

> ''مرزا کی طبع شرر بار بنارس پہنچ کر اپنے دہلوی احباب کے شکوۂ تغافل میں شعلہ نوائی پر آمادہ ہوتی ہے۔ چراغ دیر کے ابتدائی بیس اشعار اسی ماحول کے ہیں، مرزا کی منفرد فکر نے اظہار و بیان اور تشبیہ و استعارہ کی انوکھی مثالیں تو حسب معمول پیش کی ہی ہیں، ایک خاص بات جو شروع ہی سے قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتی ہے مرزا کی 'بیدلانہ' ترکیب و طرز تخیل ہے۔ مرزا بیدل کی یہ چھاپ اتنی گہری ہے کہ یہ نازک کاری اور باریک اندیشی تقریباً ہر مصرعے میں دکھائی دے جاتی ہے۔ 'سبک ہندی'

کی یہ وہی فضا ہے جس کو ایرانی آج بھی 'خیلی ہندی است' کہہ کر اپنا دامن چھڑانے کی کوشش کرتا ہے اور ہزار کوشش کے باوجود اس دقیق النظری کی لطافتوں تک نہیں پہنچ سکتا۔ چراغ دیر کے شروع کے اشعار ملاحظہ ہوں:

رگ سنگم شراری مینویسیم　　کف خاکم غباری مینویسیم

(شرارنوشتن اور غبارنوشتن مرزا کا اجتہاد ہے)

دل از شور شکایت ہا بجوش است　　حباب بی نوا طوفاں خروش است

(دل شور شکایت سے اس طرح جوش میں ہے گویا ایک بےصدا پانی کا بلبلہ طوفان کا ساخروش لیے ہوئے ہے)

درآتش از نوائی ساز خویشم　　کباب شعلۂ آواز خویشم

(اپنی آواز کے شعلے کا کباب بن جانا طرز بیدل والی قیامت ہے)

نفس ابریشم ساز فغان است　　بسانِ نی تپم دراستخوان است

(اپنے سانس کو ساز کے فریاد کے تار سے انوکھی تشبیہ دی ہے۔ فرماتے ہیں "میری ہڈیوں میں بانسری کی طرح بخار کی آگ بھری ہوئی ہے" تپ دراستخواں بودن، یعنی بہت تیز بخا ہونا)

بنارس میں جن دہلوی احباب کی فرقت بہت شاق گذری ہے مرزا ان کو یکے بعد دیگرے ان اشعار میں یاد کرتے ہیں۔

زاربابِ وطن جویم سہ تن را　　کہ رنگ و روغن اندایں چمن را

(یعنی ارباب وطن میں سے مجھے ان تین آدمیوں کی تلاش ہے کیوں کہ یہ تینوں باغ وطن کے لیے باعث زینت ہیں) 20

بنارس کی تعریف میں رطب اللسان ہوتے ہیں تو بےساختہ منھ سے نکل جاتا ہے۔

تعالی اللہ بنارس چشم بد دور　　بہشت خرم و فردوس معمور

اب نادر اور انوکھی تشبیہوں کا ایک طویل سلسلہ شروع ہوتا ہے اور مرزا کا اجتہاد اس انداز سے منظر کشی میں مصروف ہو جاتا ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس طوفان رنگ و نور میں ڈوب کر روحانی مسرت محسوس کرتا ہے۔

بنارس را کسی گفتہ کہ چین است　　ہنوز از گنگ چینش بر جبین است

فرماتے ہیں کہ یہ گنگا جو بہہ رہی ہے دراصل بنارس کی پیشانی کی شکن ہے اور اس شکن پڑنے کا سبب یہ ٹھہرایا ہے کہ ایک دفعہ کسی نے خوبصورتی میں بنارس کو نگارخانۂ چین سے تشبیہ دے دی تھی۔ بنارس نے اس مشابہت کو سخت ناپسند کر کے ماتھے پر شکن ڈال رکھی ہے۔

مگر گوئی بنارس شاہدی ہست　　زگنگش صبح و شام آئینہ دردست

بنارس کی مثال ایک معشوق کی ہے جس نے صبح وشام گنگا کے روپ میں ایک آئینہ اپنے ہاتھ میں تھام رکھا ہے۔ بناؤ سنگار کے لیے معشوق آئینہ لیے رہتے ہیں۔ بنارس کے لیے گنگا کا آئینہ قدرت کا عطیہ ہے۔

بگنگش عکس تا پرتو فگن شد　　بنارس خود نظیر خویشتن شد

بنارس بے نظیر تھا لیکن جوں ہی گنگا میں اس کا عکس ہویدا ہوا، بنارس اپنی نظیر آپ بن گیا۔

چودر آئینہ آبش نمودند　　گزندچشم زخم ازدی ربودند

یعنی بنارس اگر بے نظیر رہتا تو اس کو نظر لگ جانے کا خطرہ تھا۔ پانی کے آئینے میں ایک اور بنارس ظاہر ہو جانے سے یہ خطرہ جاتا رہا۔20

یادگارِعشرت: (شعری مجموعہ)

مرتب ڈاکٹر عبدالسلام چاپ اوّل 1994 اور بار دوّم 2016، ناشر جناب دیپک مدھوک، جواہر نگر کالونی، بھیلوپر، وارانسی۔ تعداد1000، قیمت:200روپے۔

یہ کتاب ناگری ہندی اور اردو، دونوں رسم الخط میں شائع کی گئی ہے، جس میں عشرت صاحب کی کل 29 غزلوں اور 9 نظموں کے علاوہ متفرقات بھی شامل ہیں۔ اس میں عرض مرتب کے ساتھ موصوف کا شرح حال وآثار اور تاثرات کے عناوین سے پہلا تاثر بنارس کے مایہ ناز شاعر نذیر صاحب بنارسی کا ہے۔ دوسرا تاثر پروفیسر حنیف صاحب نقوی، تیسرا تاثر پروفیسر قمر جہاں صاحبہ اور اخیر میں خانم عشرت کی جانب سے عشرت صاحب کو خراج عقیدت پیش کی گئی ہے۔

موصوف عام طور پر پانچ چھ اشعار کی غزلیں ہی کہا کرتے تھے اور یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں بھرتی کے اشعار ایک دم نہیں ملتے۔ شاعری کرتے وقت وہ اپنے کلام میں بیشتر شعری لوازمات کے ساتھ ہر شعر میں باطنی کیفیت کا خیال بدرجۂ اتم رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں غور وفکر کے بعد کمی یا شعری کجی نظر نہیں آتی۔

متفرقات

مے خانے کی توقیر جو منظور ہے ساقی　　نا اہل کے ہاتھوں میں کبھی جام نہ دینا

ہمارے بعد اس محفل میں افسانے بیاں ہوں گے　　بہاریں ہم کو ڈھونڈیں گی، نہ جانے ہم کہاں ہوں گے

غالب و میر کی میراث ہے اردو عشرت　　ہند ٹھکرائے اِسے، ہم اِسے اپنائیں گے

عشرت صاحب کے منظوم کلام کے سلسلہ میں اتنا کہنا ضروری ہے کہ اگر ان کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ موصوف صرف اچھے نثر نگار ہی نہیں بلکہ بلا شبہ ایک اچھے شاعر بھی تھے۔ غزل اور نظم، دونوں اصناف پر انھیں عبور حاصل تھا۔ ان کی غزلوں میں ایک بھی شعر ایسا نہیں ملے گا جس میں شاعرانہ لوازمات شامل نہ ہوں۔ موصوف کی غزلوں میں خاص طور سے داخلی کیفیت کا بہت عمدہ بیان ملتا ہے، جو معمولی غزل گویوں کے بس کی بات نہیں۔ موصوف کو سن 60 کی دہائی سے 80 تک مشاعروں میں جانا بہت پسند تھا۔ اس کے بعد انھوں نے مشاعروں میں شامل ہونا تقریباً ترک کر دیا تھا۔ موصوف چونکہ ایک فطری شاعر اور نہایت رحم دل قسم کے انسان تھے، اس لیے کبھی کسی کے سوال کو ٹھکراتے نہیں دیکھا۔ وہ اپنے پرانے دوستوں کا بہت خیال رکھتے تھے۔

مصادر و مراجع

1. از پیش لفظ 'ایران صدیوں کے آئینے میں'
2. ایران صدیوں کے آئینے میں۔ ص 41-340۔ بار دوم 1986 بھارگو آفسٹ، وارانسی۔
3. ایران صدیوں کے آئینے میں ص 416/ بار دوم 1986 بھارگو آفسٹ، وارانسی۔
4. ایضاً 18019
5. ایضاً 21-420
6. ایضاً ص 421
7. ایضاً ص 81-80
8. ایضاً ص 422
9. ایضاً ص 23-422
10. ایضاً ص 24-423
11. ایضاً ص 424
12. ایضاً ص 224
13. (سخنوران بنارس، ص 58)
14. (ایضاً ص 59)
15. ایضاً ص 58 تا 59، بار دوم 2015
16. ایضاً ص 53 تا 54۔ بار دوم 2015
17. مقالات عشرت مرتب ڈاکٹر عبدالسلام۔ ص 14-13، ناشر جے. پی. انٹر پرائزز، بسنت وہار، پانڈے پور، وارانسی۔
18. ایضاً ص 15-14
19. ایضاً ص 16-15
20. ایضاً ص 22-21

❖

Waseem Haidar Hashmi
B.10/43, Krim-Kund (Shivala),
Varanasi-221001 (UP)
e-mail:whh55bhu@gmail.com
Mobile: 9451067040 & 9580698805.

صابر علی سیوانی

تدوینِ متن کی روایت شمالی ہند میں

تلخیص

تدوینِ متن کی روایت کا آغاز شمالی ہند میں آزادی سے قبل ہو چکا تھا، لیکن اصول تدوین وضع نہیں ہوئے تھے۔ متعدد متون کو محققین نے ترتیب دے کر انھیں ضائع ہونے سے بچانے کی کوشش کی۔ آزادی کے بعد اس روایت کو استحکام حاصل ہوا۔ تدوین کے اصول وضع کیے گئے۔ سائنٹفک طریق کار کو تدوین کے عمل کے لیے ضروری قرار دیا گیا اور حواشی، مصادر، فرہنگ، مقدمہ، اور صحت متن کے حوالے سے بہت سی شرائط کو تدوین کے لیے لازمی قرار دیا گیا۔ قاضی عبدالودود، حافظ محمود شیرانی، امتیاز علی عرشی، مالک رام، مختار الدین احمد، مسعود حسن رضوی ادیب، رشید حسن خاں، نور الحسن ہاشمی، نذیر احمد، محمود الٰہی، تنویر احمد علوی، نثار احمد فاروقی، خلیق انجم، مظفر حسین برنی، حنیف نقوی اور ظفر احمد صدیقی وغیرہ نے نہایت اہم متون کو مرتب کر کے شائع کیا۔ ان مدونین نے کلاسیکی متون خصوصاً تذکروں، دواوین، نثری تحریروں اور خطوط کے مجموعوں کو مرتب کر کے شائع کیا اور انھیں ضائع ہونے سے بچالیا۔ تدوین کا فریضہ انجام دینے والوں میں ایک اہم نام رشید حسن خاں کا آتا ہے، جنھوں نے فسانہ عجائب، باغ و بہار کے علاوہ دیگر کئی متون مرتب کیے، ان پر اعراب لگائے اور انھیں شائع کرایا جو نہایت اہمیت کی حامل ہیں۔ امتیاز علی عرشی نے رشید حسن خان سے قبل تدوین کے اہم کام کیے۔ دیوانِ غالب (نسخۂ عرشی) کی ترتیب کی وجہ سے انھیں شہرت حاصل ہوئی۔ اسی طرح مالک رام و مختار الدین احمد کی مرتبہ 'کربل کتھا' نذیر احمد کی مدوّنہ کتاب نورس، نور الحسن ہاشمی کی مرتبہ کلیات ولی، مسعود حسن رضوی ادیب کی مرتبہ فیض میر، قاضی عبدالودود کی تدوین کردہ کلامِ شاد، حنیف نقوی کی مرتّبہ انتخابِ کربل کتھا اور ظفر احمد صدیقی کی ترتیب کردہ شرح دیوان اردوئے غالب وغیرہ نہایت اہم متون ہیں، جنھیں مدونین نے زیور تدوین سے آراستہ کر کے اشاعت کی منزل تک پہنچایا۔ علاوہ ازیں دیگر متعدد کلاسیکی متون کو بھی ترتیب دیا۔ شمالی ہند میں تدوین متن کی روایت کو فروغ دینے والے مدونین کی فہرست کافی طویل ہے۔ ان کی تدوینی کاوشوں کے نتیجے میں ہمارے سامنے متعدد متون کی مستند شکلیں موجود ہیں، جن سے ہم استفادہ کر رہے ہیں۔ تدوین متن کا سلسلہ شمالی ہند میں آج بھی جاری ہے، اور کلاسیکی متون کی ترتیب میں بہت سے مدونین مصروف ہیں، لیکن رشید حسن خاں جیسی تدوینی صلاحیت اور دیدہ ریزی کا فقدان نظر آتا ہے۔ ممکن ہے نئی نسل اس سلسلے کو آگے بڑھائے اور انہی میں سے کوئی دوسرا رشید حسن خاں پیدا ہو۔

کلیدی الفاظ

متن، تدوین، ترتیب متن، تدوین متن، اختلاف نسخ، نسخہ، تحقیق، زبان، تذکرہ، متروکات، صحت متن، روایت، اصول تدوین، منشائے مصنف، شمالی ہند، مدون، غالبیات، بنیادی نسخہ، مُرتب، محقق، کلاسیکی متون، پیغمبر تدوین، خدائے تدوین، موسیقی، خطوط، تذکرے، کلیات، دیوان، دریافت، بازیافت، تلاش، حواشی، ناقص نسخہ، فرہنگ، مصادر، مراجع، اساسی نسخہ، مکاتیب، مقدمہ، کتابیں، مطبوعہ کلام۔

متن کی تدوین اصطلاح میں تدوین متن کہلاتی ہے۔ تدوین متن سے مراد کسی بھی وجہ سے تحریف شدہ یا بگڑے ہوئے متن کو اصلی حالت میں واپس لانا ہے۔ انگریزی زبان میں تدوین متن کے لیے Textual Criticism کی اصطلاح رائج ہے۔ اردو میں تدوین متن کے علاوہ اس کے لیے 'متنی تنقید' اور 'ترتیب متن' کی اصطلاحات بھی مستعمل ہیں، رشید حسن خاں کے مطابق ''تدوین متن منشائے مصنف کی بازیافت کا نام ہے۔''

اردو میں تدوین متن کا باضابطہ آغاز آزادی کے بعد ہوا۔ جس طرح اردو تحقیق کو ایک نئی جہت آزادی کے بعد حاصل ہوئی، اسی طرح تدوین متن کی روایت بھی آزادی کے بعد ہی شروع ہوتی ہے۔ تدوین متن کا کام تحقیق کے رواج پانے کے کئی سال بعد شروع ہوا۔ 1970 کے بعد تدوینی کام سائنٹفک طریقے سے کیا جانے لگا۔ متون کی تدوین میں جن علما نے کارہائے نمایاں انجام دیے، ان میں چند نام کافی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کی تدوینی کاوشیں قابل تقلید اور لائق تحسین ہیں۔ متون کی تدوین میں مولوی عبدالحق، حافظ محمود شیرانی، قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، مسعود حسن رضوی ادیب، مسعود حسین خان، مالک رام، مختار الدین احمد اور رشید حسن خاں وغیرہ نہایت اہمیت کے حامل تصور کیے جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ سیکڑوں محققین اور متنی ناقدین نے تدوینی خدمات انجام دیں لیکن جس معیاری انداز کی تدوینی خدمات مذکورہ محققین نے انجام دیں، اس کی مثال اردو میں شاذ و نادر ہی ملتی ہے۔ 1947 سے اب تک متعدد کلاسیکی متون کی ترتیب عمل میں آئی ہے۔ میری کوشش ہے کہ تدوین متن کی روایت کے حوالے سے اہم کلاسیکی متون کی تدوین اور چند مدونین کے متعلق اپنی کم سوادرائے کا اظہار کرسکوں۔

آزادی کے بعد محققین میں سب سے زیادہ شہرت حافظ محمود شیرانی کو حاصل ہوئی۔ حالانکہ تدوین میں ان کا کام بہت زیادہ نہیں ہے، اور نہ ہی سائنٹفک طریق تدوین کے معیار پر پورا اترتا ہے۔ ہاں تحقیق کے ضمن میں ان کی بیش بہا خدمات ضرور ہیں۔ حافظ محمود شیرانی کو رشید حسن خاں 'تحقیق کا معلم ثانی' قرار دیتے ہیں۔ رشید حسن خاں اردو میں تدوین کی روایت، محمود شیرانی کی تحقیق اور اردو میں ان کی

تحقیقی حیثیت کے متعلق رقمطراز ہیں:

''اردو میں تدوین کی روایت کچھ دیر میں اپنے نقش کو درست کر سکی۔ اس تاخیر کے اثرات بہت دنوں تک کارفرما رہے۔ اس صدی کے نصف اول اور نصف ثانی میں ہمارے درجۂ اول کے ان محققین نے تدوین کا کوئی بڑا کام نہیں کیا جو اس کے پوری طرح اہل تھے۔ حافظ محمود شیرانی اور قاضی عبدالودود، یہ دونوں جس طرح اعلا پائے کے محقق تھے، اسی طرح تدوین کے بھی رمز شناس تھے۔ شیرانی صاحب کی حیثیت اردو میں تحقیق کی نسبت سے بنیاد گذار کی ہے۔ اردو میں ادبی تحقیق درحقیقت انھیں سے شروع ہوتی ہے اور ان کی نگارشات سے فروغ پاتی ہے۔ قاضی صاحب نے اس روایت میں اضافے کیے اور اسے استحکام بخشا۔ تحقیق میں ان کی حیثیت رجحان ساز کی ہے۔ ان دونوں نے تدوین کے کام بھی کیے۔ شیرانی صاحب کے کام 1950 سے پہلے کے ہیں اور قاضی صاحب نے 1950 کے بعد کئی کام کیے ہیں۔ مگر دونوں نے تدوین کا ایسا کوئی کام نہیں کیا جو معیار ساز ہوتا اور مثال بن سکتا۔ اس طرح تدوین کی روایت، تحقیق کی روایت سے پیچھے رہ گئی۔''[1]

رشید حسن خاں کی اس بے باک رائے سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ حافظ محمود شیرانی اور قاضی عبدالودود کے اندر تدوینی صلاحیتیں بدرجۂ اتم موجود تھیں، لیکن ان دونوں نے تدوین کے میدان میں ایسا کوئی بڑا کارنامہ انجام نہیں دیا، جسے ہم مثالی کہہ سکیں۔ یہ حقیقت ہے کہ ان دونوں نے جو بھی تدوین کے کام کیے ہیں وہ اس دور کے لحاظ سے بنیادی کام ضرور ہیں۔ چوں کہ آزادی سے قبل اور آزادی کے بہت دنوں بعد تک یہ رجحان تھا کہ جو بھی مواد اور تصانیف مختلف کتب خانوں میں موجود تھیں، انھیں منظر عام پر لانا ہی اہمیت کا حامل تھا۔ آزادی کے برسوں بعد اصول تدوین متن کا آغاز ہوا۔ تدوین متن کے طریقے، اختلافات نسخ اور منشاے مصنف کا لحاظ وغیرہ جیسے اصول وضع کیے گئے اور تدوین متن کے لیے ان شرائط کو ضروری قرار دیا گیا۔ آزادی کے بعد اور موجودہ تدوین متن کے رجحان کے متعلق ڈاکٹر جمیل جالبی کی یہ رائے ہے:

''آزادی سے پہلے اور اس کے بہت بعد تک تدوین متن کا معیار یہ تھا کہ جو تصانیف مختلف کتب خانوں میں دبی پڑی ہیں، انھیں فوراً سامنے لایا جائے۔ اس خواہش نے متعدد مخطوطات کی اشاعت کے لیے راستہ ہموار کیا۔ یہ اس وقت کی ضرورت تھی۔ اب نیا رجحان یہ ہے کہ ان بنیادی کتابوں، تذکروں، دواوین وغیرہ کو دوبارہ مدون و مرتب کر کے شائع کیا جائے تاکہ مستند ترین متن سامنے آجائے۔''[2]

تدوین متن کا معیار جو بھی رہا ہو لیکن محمود شیرانی کی دو تدوینی خدمات نہایت اہمیت کی حامل ہیں۔

انھوں نے معروف تذکرہ 'مجموعۂ نغز' کو نہایت وقیع مقدمے کے ساتھ ترتیب دیا۔ قدرت اللہ قاسم کے تذکرہ 'مجموعۂ نغز' کو پنجاب یونیورسٹی نے شائع کیا تھا۔لیکن ان کی اس کاوش کو اتنی شہرت حاصل نہ ہوسکی جو ان کے تحقیقی کارنامے 'تنقید شعر العجم' اور 'فردوسی پر چار مقالے' کو حاصل ہوئی۔ حافظ محمود شیرانی نے 'خالق باری' کی بھی تدوین کی۔اس کتاب پر انھوں نے نہایت مبسوط اور معلوماتی مقدمہ لکھا۔ لیکن ان کے یہ دونوں کام رجحان ساز اور تدوین متن کے اصول پر پورے نہیں اُترتے۔

حافظ محمود شیرانی کے بعد اردو ادبی تحقیق کے شناوروں میں پہلا نام قاضی عبدالودود کا آتا ہے۔ یہ محقق کی حیثیت سے جتنے مشہور ہیں، مدّون کی حیثیت سے انھیں وہ مقام حاصل نہ ہوسکا۔ حالانکہ وہ تدوین پر بھی اتنا ہی دسترس رکھتے تھے جتنا کہ تحقیق پر۔لیکن ان کی توجہ تحقیق پر زیادہ تھی تدوین پر کم۔ انھوں نے تدوین میں جو بھی نمایاں کام انجام دیے وہ 1950 کے بعد کے ہیں۔ان کا سب سے بڑا اور اہم تدوینی کارنامہ 'تذکرۂ شعرا' مصنفہ ابن امین اللہ طوفان ہے جسے بڑی عرق ریزی کے ساتھ مدون کیا۔ یہ تذکرۂ شعرائے اردو ہے۔اس کا متن صرف سترہ صفحات پر مشتمل ہے۔حالانکہ یہ کوئی مکمل تذکرہ نہیں ہے۔ قاضی عبدالودود نے یہاں تک لکھا ہے کہ ایسا لگتا ہے کہ یہ کسی کتاب کا ضمیمہ ہے۔اس پر مقدمہ بہت مختصر لکھا ہوا ہے لیکن اس کے حاشیے میں بہت سی تفصیلات موجود ہیں۔قاضی عبدالودود کے 'تذکرۂ شعرا' مصنفہ ابن امین اللہ طوفان کے علاوہ 'قاطع برہان ورسائل متعلقہ'، 'مسرت افزا'، 'اُشتر وسوزن' اور 'عیارستان' بھی وقیع کارنامے ہیں۔'قطعات دلدار' (بہار کے قدیم شاعر دلدار بیگ دلدار کا کلام) 'دیوانِ جوشش عظیم آبادی' بھی قاضی صاحب کی تدوینی کاوشیں ہیں۔رشید حسن خاں، قاضی عبدالودود کے تدوینی کارناموں میں صرف 'تذکرۂ ابن امین اللہ طوفان' ہی کو کچھ اہمیت دیتے ہیں۔ رشید حسن خاں کی قاضی عبدالودود کی تدوینی خدمات کے متعلق دوٹوک رائے یہ ہے:

> ''ہاں ان کا (قاضی عبدالودود کا) ایک کام ضرور ایسا ہے جس پر کچھ دیر کے لیے نظر ٹھہرتی ہے، وہ ہے 'تذکرۂ شعرا' مصنفہ ابن امین اللہ طوفان' اس کا متن کل سترہ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ کوئی مستقل تذکرہ نہیں ہے۔اس کا مقدمہ مختصر ہے، لیکن حواشی میں بہت سی معلومات کو یکجا کردیا گیا ہے۔مگر اس میں ایک طرح کا بکھراؤ ہے۔''[3]

'کلام شاد' اور 'مآثرِ غالب' کی تدوین بھی قاضی عبدالودود کے اہم ترین علمی کارناموں میں شمار کی جاتی ہے۔ قاضی صاحب نے متعدد کتابیں لکھیں اور بہت سے تنقیدی اور تحقیقی مقالے تحریر کیے۔ ان اردو ادب پر ان کا یہ احسان ہے کہ انھوں نے اردو ادیبوں، ریسرچ اسکالرس اور ادب سے ذوق رکھنے والوں میں تحقیق کو پروان چڑھانے میں اہم کردار ادا کیا۔ انھوں نے تحقیق کا معیار بلند کیا اور اردو تحقیق کو اصول تحقیق کے اسرار ورموز سے روشناس کرایا۔

شمالی ہند میں اردو کلاسیکی متون کی تدوین کی روایت کو آگے بڑھانے میں امتیاز علی عرشی کی

خدمات نا قابل فراموش ہیں۔ امتیاز علی عرشی کی شہرت غالبیات کے حوالے سے ہے۔ انھوں نے غالب پر تحقیقی کام کیا اور غالب کی تحریروں کو سلیقے سے مرتب کر کے منظر عام پر پیش کیا۔ ان کی کم و بیش 27 کتابیں منظر عام پر آچکی ہیں۔ امتیاز علی عرشی نے تدوین کی معیاری روایت قائم کی اور اصول تدوین کو فروغ دیا۔ جس طرح تحقیق کی روایت سازی میں حافظ محمود شیرانی کو اولیت حاصل ہے، اسی طرح تدوین کی روایت کو استحکام بخشنے اور معیاری تدوین کی مثال قائم کرنے میں عرشی کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ عرشی نے جس طرح اور جس معیاری انداز سے تدوین کے کام کیے، اس سے ان کی علمی اور تحقیقی صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ عرشی کی اہم تدوینات میں 'دستور الفصاحت' (سید احد علی خان یکتا) 'مکاتیب غالب'، 'تاریخ محمدی' اور 'دیوانِ غالب (نسخۂ عرشی)' اہمیت کی حامل ہیں۔ دیوانِ غالب مرتبہ عرشی کو انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی نے بھی شائع کیا۔ بعد میں اسے مجلس ترقی ادب لاہور نے 2011 میں خوبصورت ٹائٹل کے ساتھ شائع کیا۔ ان کتابوں نے روایت تدوین کو ایک خاص شکل عطا کی۔ انھوں نے یہ ثابت کر دیا کہ شعری متون کو کس طرح ترتیب دیا جاتا ہے۔ اس سے شعری متون کی تدوین کی مثالی روایت کا آغاز ہوتا ہے۔ ان کی دوسری تدوینی کاوش 'دستور الفصاحت' ہے۔ دستور الفصاحت، احد علی خان یکتا کی تصنیف ہے۔ جس انداز سے عرشی نے اس کتاب کو ترتیب دیا ہے، اور جس تحقیق کے ساتھ مقدمہ لکھا ہے، وہ بھی ایک مثالی کارنامہ ہے۔ امتیاز علی عرشی نے 'دستور الفصاحت' کے مقدمے میں اس کتاب کی دستیابی اور اس کی ادبی اہمیت کے متعلق لکھا ہے:

> ''مئی 1939 میں سید احد علی یکتا لکھنوی کی 'دستور الفصاحت' نام کی ایک کتاب، کتاب خانۂ عالیہ، رامپور کے لیے خریدی گئی، تو اس کے مطالعے سے معلوم ہوا کہ انشا کی 'دریائے لطافت' سے پہلے اس کی تالیف کا کام شروع کر دیا گیا تھا، اور غالباً اس سے قبل ہی انجام بھی پا گیا تھا۔ مگر انشا کی خوش بختی کہ اس کی کتاب شائع ہو کر ملک بھر میں پھیل گئی اور یکتا کی بدقسمتی کہ اوّلاً تو برسوں کے بعد مسودہ صاف کرنے کی مہلت ملی، ثانیاً مسودہ صاف ہو کر بھی 1939 تک گوشۂ گمنامی سے باہر نہ آسکا۔ 'دستور الفصاحت' انشا کی کتاب کی طرح دلچسپ تو نہیں کہی جا سکتی، مگر جہاں تک فنی افادی حیثیت کا تعلق ہے، اس سے کسی طرح کم بھی نہیں ہے۔''[4]

امتیاز علی عرشی غالبیات کے حوالے سے بھی جانے جاتے ہیں۔ 'مکاتیب غالب' پہلی بار 1937 میں شائع ہوئی تھی، جسے عرشی نے نہایت دیدہ ریزی اور محنت سے ترتیب دی تھی۔ اس مجموعے میں غالب کے وہ خطوط شامل ہیں، جو انھوں نے نواب یوسف علی خاں ناظم والی رامپور کو لکھے تھے۔ میری معلومات کے مطابق اب تک اس کے سات ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ غالبیات کے حوالے سے امتیاز علی عرشی کا مرتبہ 'انتخاب غالب' بھی ہے۔ علاوہ ازیں عرشی نے 'دیوانِ غالب' کی تدوین کی۔

1958 میں 'دیوانِ غالب' کی اشاعت عمل میں آئی۔ اس کا دوسرا ایڈیشن 1982 میں منظر عام پر آیا۔ 'دیوانِ غالب' کی تدوین امتیاز علی عرشی کا ایک 'معرکتہ الآرا کارنامہ ہے' جس میں انھوں نے تدوین کے جملہ اصول وضوابط کا لحاظ رکھا ہے اور ایک جامع، عالمانہ اور محققانہ مقدمہ لکھ کر 'دیوانِ غالب' کو شائع کیا۔ اس طرح ہم ان کی جملہ تدوینی خدمات سے یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ امتیاز علی عرشی نے تدوین کے اعلیٰ نمونے ہمارے سامنے پیش کر کے آنے والی نسلوں کی رہنمائی کا سامان فراہم کیا۔

امتیاز علی عرشی کے معاصرین میں مالک رام بھی ماہر غالبیات کی حیثیت سے ادبی دنیا میں شہرت رکھتے ہیں۔ 1950 کے بعد مالک رام کی مرتبہ کئی کتابیں شائع ہوئیں۔ ان کتابوں میں 'دیوانِ غالب کا صدی ایڈیشن' بھی شامل ہے۔ مالک رام نے بیک وقت تحقیق و تدوین کا کام کیا اور نہایت معیاری تحقیق پیش کی۔

مالک رام کا تدوین کے سلسلے میں اہم کام غالب اور مولانا ابوالکلام آزاد کے متعلق ہے۔ 'کربل کتھا' بہ اشتراک مختار الدین احمد ان کا اہم تدوینی شاہکار ہے لیکن اس میں مختار الدین احمد کا رول زیادہ ہے۔ کیوں کہ مخطوطہ کی تلاش اور جرمنی سے تلاش بسیار کے بعد اس کی بازیافت میں مختار الدین احمد کی ہی کوششیں شامل ہیں۔ مالک رام نے 'ذکر غالب' مرتب کیا اور اس کا پہلا ایڈیشن مکتبہ جامعہ، نئی دہلی سے 1938 میں منظر عام پر آیا۔ اس کے پانچ ایڈیشن اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ اسی طرح 1938 میں ہی مالک رام نے 'سبد چین' مرتب کر کے چھاپا۔ غالب کا روزنامچہ 'دستنبو' بھی مالک رام نے ترتیب دے کر شائع کیا۔ حالاں کہ مرتب کی حیثیت سے اس کتاب پر مالک رام کا نام نہیں ہے۔ علاوہ ازیں انھوں نے غالب کی تصنیف 'گل رعنا' کی 1970 میں تدوین کی اور 'یادگارِ غالب' کو 1971 میں مرتب کیا۔ چوں کہ مرزا غالب سے مالک رام کو بہت زیادہ دلچسپی تھی، اس لیے غالب کی مختلف تصنیفات اور متعدد شعری تخلیقات کو مرتب کر کے شائع کیا۔ ساتھ ہی غالب پر متعدد کتابیں اور بہت سے تحقیقی اور تنقیدی مضامین بھی لکھے۔ ان کے لکھے ہوئے مضامین 'فسانۂ غالب' (1977) اور 'گفتار غالب' (1985) کے نام سے چھپ چکے ہیں۔ مرزا غالب کے علاوہ مالک رام نے مولانا ابوالکلام آزاد کی تحریروں اور تقریروں پر بھی تحقیقی کام کیے ہیں۔ انھوں نے مولانا آزاد کی تصنیفات 'ترجمان القرآن'، 'غبارِ خاطر'، 'تذکرہ'، 'خطبات آزاد'، 'خطوط آزاد' کو بھی سائنٹفک طریقے سے مرتب کیا اور اس پر مبسوط اور معلوماتی مقدمہ لکھا۔ حواشی پر زور دیا اور حوالہ جات پر تحقیق کی۔ مالک رام کثیر التصانیف شخصیت کے مالک تھے۔ انھوں نے مختلف اصناف ادب پر کام کیا۔ 'تذکرۂ ماہ وسال' ان کی گراں قدر تصنیف ہے، جس میں انھوں نے مختلف ادبا وشعرا کا تحقیقی تعارف پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، مالک رام کی ادبی خدمات کے متعلق لکھتے ہیں:

''مالک رام کے شعور ادبی نے اہم وغیر اہم میں ہمیشہ فرق کیا۔ اور انھیں موضوعات

پر اپنی تحقیقی قوت صرف کی جن کی افادیت واہمیت ہمیشہ تسلیم کی جائے گی۔ یہی بات ابوالکلام آزاد کے بارے میں ان کی تحریروں کے متعلق کہی جاسکتی ہے۔ مالک رام نے اردونثر کے اس بھاری پتھر کو بھی اٹھایا، چوم کر رکھ نہیں دیا بلکہ اس پتھر میں جتنی چنگاریاں یا شرارے تھے ان سب کو بیرون سنگ لاکر ان کی روشنی عام کردی۔''[5]

مالک رام اپنے عہد کے ایک ممتاز ناقد اور محقق تھے۔ تدوینی خدمات چاہے جس معیار کی رہی ہوں لیکن ان کی دوسری ادبی اور علمی خدمات نے اردو ادب کو ثروت مند بنانے میں نہایت اہم رول ادا کیا ہے۔ مالک رام کے نظریات اور ان کے تحقیقی افکار اور خصوصاً تدوین کے تعلق سے ان کا فکری رجحان تحقیق کے طالب علم کے لیے کسی نعمت سے کم نہیں ہے۔

مرتب متن کی حیثیت سے پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے کئی نمایاں کام کیے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے بعض اہم متون کی تدوین کی، جو نہایت اہمیت کی حامل ہیں۔ انھوں نے نہایت تحقیقی مقدمے بھی لکھے۔ ان کتابوں میں ایک 'فیض میر' ہے۔ اس کتاب کے متعلق ان کے تجسّس کو بیان کرتے ہوئے گیان چند جین لکھتے ہیں:

''ایک زمانے میں اشپرنگر کی کٹیلاگ میں 'ذکر میر' کا نام دیکھ کر وہ اس کی تلاش میں تھے۔ ایک مدت کے بعد انھیں میر کی غیر مطبوعہ کمیاب تصانیف کا ایک مجموعہ مل گیا، جس میں ذکرِ میر، میر کا فارسی دیوان اور رسالۂ فیض میر تھا۔ انھوں نے سب سے پہلے ذکر میر کی اشاعت کا ارادہ کیا۔ متن کی کتابت قریب الختم تھی۔ میرے سامنے اس کا دوسرا ایڈیشن ہے، جو نسیم بک ڈپو لکھنؤ سے شائع ہوا ہے۔ اس میں کہیں سال اشاعت نہیں دیا ہے۔ طویل مقدمے پر مارچ 1929 درج ہے۔ میرے استفسار پر فاضل مرتب نے بتایا کہ پہلا ایڈیشن 1929 میں اور دوسرا 1964 میں شائع ہوا۔''[6]

'فیضِ میر' کو مسعود حسن رضوی ادیب نے ترتیب دیا۔ ادیب کے پاس 'مجالس رنگین' 1264ھ کا ایک مطبوعہ نسخہ موجود تھا۔ انھوں نے اس کتاب کی معنویت کے پیش نظر اسے اپنے مبسوط مقدمے کے ساتھ شائع کردیا۔ اس کتاب پر جو مقدمے کی تاریخ درج ہے وہ 14/اگست 1929 ہے۔ یہ کتاب نومبر 1929 میں منظر عام پر آئی۔ تیسری کتاب انھوں نے 'شاہکار انیس' کے نام سے ترتیب دی۔ اس کتاب کو بہت ہی اہتمام کے ساتھ مسعود حسن رضوی ادیب نے 1943 میں شائع کیا۔ اس کتاب پر 24 صفحات پر مشتمل مقدمہ شامل کیا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے 'روحِ انیس' کے نام سے ایک اہم شاہکار ترتیب دے کر اردو ادب میں قابل قدر اضافے کا کام کیا۔ اسی طرح انھوں نے جن کتابوں کی تدوین کی ان میں 'دیوانِ فائز'، 'رزم نامۂ انیس'، 'تذکرۂ نادر'، رادھا کنہیا کا قصہ'، 'اندر سبھا از امانت' فسانۂ عبرت'، 'تذکرۂ گلشنِ سخن'، 'قواعد کلیہ بھاکا'، 'ناٹک بزم سلیمان' وغیرہ نہایت اہمیت کی حامل

ہیں۔مسعود حسن رضوی ادیب نے بعض کتابوں کو پہلی بار ترتیب و تدوین سے آراستہ کرکے زیورطبع سے مزین کیا۔ان میں 'دیوانِ فائز' اور 'فیض میر' بھی شامل ہیں۔فائز کے دیوان کو مرتب کرکے اس پر جامع مقدمہ لکھ کر فائز کو متعارف کرانے کا سہرا مسعود حسن رضوی کے سر جاتا ہے۔ 1925 میں مسعود حسن رضوی نے دیوان فائز کا نسخہ دریافت کیا لیکن اس کی اشاعت 1946 میں عمل میں آئی۔ یہ انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی سے شائع ہوئی۔اس کے اندرونی سرورق پر یہ تحریر موجود ہے:

> ''شمالی ہند میں اردو کا سب سے پہلا صاحب دیوان شاعر نواب صدر الدین محمد خاں فائز دہلوی اور اس کا دیوان۔''

پروفیسر نورالحسن ہاشمی کی شہرت ان کی ایک اہم تصنیف 'دلی کی دبستان شاعری' کی وجہ سے ہے، لیکن انھوں نے مدون متن کی حیثیت سے بھی شہرت حاصل کی۔ترتیب متن کے سلسلے میں ان کا ایک بڑا کام 'کلیات ولی' 1945 کی تدوین ہے۔'کلیات ولی' کے ابتدائی صفحات میں نورالحسن ہاشمی نے نہایت جامع مقدمہ لکھا ہے، جو ولی کو سمجھنے اور ولی کی شاعری کی تفہیم میں معاون ہے۔'کلیات ولی' کی تدوین کے علاوہ انھوں نے مثنوی سراپا سوز، تذکرۂ مشاہیر سندیلہ، بکٹ کہانی (بہ اشتراک مسعود حسین خان) اور 'نوطرز مرصع' کی تلاش و تحقیق کے بعد تدوین کی۔'کلیات حسرت' اور مثنوی 'طوطی نامہ' کو نہایت عالمانہ مقدمے کے ساتھ ترتیب دیا۔ان کی یہ خدمات اردو ادب میں اس قدر وقیع ہیں کہ اس کی اہمیت کے بارے میں بڑے بڑے دانشوروں نے صفحاتِ قرطاس سیاہ کیے ہیں۔

ہاشمی صاحب کی تدوینات میں 'کلیاتِ ولی' ایک ایسی مثال ہے جسے دکنیات کے ماہرین نے بھی سراہا ہے۔ اسی طرح 'کلیات حسرت'، 'نوطرزِ مُرصّع'، 'ایک نادر روز نامچہ'، 'مثنوی طوطی نامہ' اور 'مثنوی سراپا سوز' کے متون کی تدوین بھی انھوں نے بڑی تحقیق کے ساتھ کی جس سے ان کتابوں کی قدر و قیمت کا تعین کرنے میں مدد ملی۔ان تصنیفات کے علاوہ نورالحسن ہاشمی نے 'بِکٹ کہانی' بھی ترتیب دی۔

نصیرالدین ہاشمی کا شمار دکنی اردو کے ماہر کے طور پر ہوتا ہے۔ ہندوستان کے دیگر ماہرین دکنیات جیسے ڈاکٹر زور، ڈاکٹر نصیرالدین ہاشمی، عبدالقادر سروری، اور پروفیسر مسعود حسین خان جیسے معتبر ناموں کے ساتھ نورالحسن ہاشمی کا نام بھی نہایت احترام سے لیا جاتا ہے۔کلیات ولی کی تدوین سے ہی نورالحسن ہاشمی کو ادبی حلقوں میں شہرت حاصل ہوئی۔ پروفیسر سیدہ جعفر، نورالحسن ہاشمی کی تدوینی مہارت اور متعدد متون کی ترتیب کے حوالے سے اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''نورالحسن ہاشمی نے 1945 میں 'کلیاتِ ولی' مرتب کرکے اپنی تحقیقی صلاحیتوں کا ثبوت دیا۔ ان سے پہلے احسن مار ہروی نے 'کلیاتِ ولی' مرتب کیا تھا لیکن انھوں نے تحقیقی اضافوں کے ساتھ اس کلیات کو مدون کیا۔'نوطرز مرصع' بھی 1956 میں مرتب کرکے شائع کی۔ نورالحسن نے پہلی بار عزیز مرزا کے انگریزی مقالے

(مطبوعہ اسلامک ریویو) سے استفادہ کر کے نئی معلومات اکٹھا کی تھیں۔ 'مثنوی سراپا سوز' 1961 'طوطی نامہ' 1961 اور 'تذکرۂ مشاہیر سندیلہ' 1976 مرتب کر کے شائع کی ہیں اور تحقیق میں اضافے کیے ہیں۔ مسعود حسین خاں کے اشتراک سے 'بکٹ کہانی' 1965 کو بھی مستند متن اور ضروری معلومات کے ساتھ ہدیۂ ناظرین کیا ہے۔ 1988 میں 'فسانۂ اعجاز' (فریاد کا کوروی) کی تدوین بھی ان کا ایک علمی اور تحقیقی کارنامہ ہے۔'' 7

نورالحسن ہاشمی کے عہد میں تدوینی کاموں کی طرف مدونین کی توجہ مبذول ہوئی۔ محققین نے کلاسیکی متون کو از سرِ نو مرتب کرنا شروع کیا اور جدید سائنٹفک اصولوں کے تحت تدوین کے کام انجام دیے جانے لگے۔ اس عہد میں کئی نام ابھر کر آئے جنھوں نے اردو کے کلاسیکی ادب کو اپنی تدوینی مہارت کے ذریعے نئی آب و تاب کے ساتھ پیش کیا۔ ان میں ایک بڑا نام جس نے تدوین میں ایک گراں قدر اضافے کا کام کیا، رشید حسن خاں کا ہے۔ رشید حسن خاں نے اپنی علمی صلاحیت اور عربی، فارسی اور اردو پر مہارت کے باعث تدوینِ متن کی روایت کو وسعت بخشی۔ جس کلاسیکی متن کی بھی تدوین انھوں نے کی، اس کا حق ادا کر دیا۔

انھوں نے جن متون کو مدون کیا، ان کی گہرائیوں میں جا کر حقائق تک پہنچنے کی کوشش کی اور پھر تدوینی اصولوں کے مطابق تدوین کا فریضہ انجام دیا۔ رشید حسن خان نے جن متون کی تدوین کی، ان کی زبان، پس منظر، مصنف کے حالاتِ زندگی اور ادب میں ان کی اہمیت بھی اپنے مقدمے میں بیان کر دی۔ صحتِ الفاظ اور اعراب کا خاص خیال رکھا اور مشکل الفاظ پر خاص طور سے اعراب سازی کی تا کہ قاری کو تفہیمِ متن میں کسی طرح کی تشکیک کا شائبہ نہ ہو۔ اس کی بہتر مثال ان کی مدونہ 'فسانۂ عجائب' اور 'باغ و بہار' ہیں۔ فسانۂ عجائب کی زبان میں بہت سی خامیاں انھوں نے تلاش کیں۔ لفظوں کے بے جا استعمال پر حرف گیری کی اور حسنِ بیان میں جھول کی نشاندہی کی۔ فسانۂ عجائب کے مقدمے میں رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

''زبان کے لحاظ سے بھی اس میں بہت سے جھول تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ اکھڑے اکھڑے سے جملے تو اچھی خاصی تعداد میں مل جائیں گے۔ حُسنِ بیان کا رنگ بھی کئی جگہ اُڑا ہوا دکھائی دے گا۔ لفظوں کا بے محل صرف بھی ملے گا اور ایسا پیرایۂ بیان بھی ملے گا جس کو بے کمالی کی نشانی کہا جا سکتا ہے۔ یہ سب مسلّم اور برحق، مگر بات وہی ہے کہ یہ کتاب محض ایک داستان نہیں، صرف زبان کا نگارخانہ نہیں، یہ دراصل ایک اسلوب کا دوسرا نام ہے، اور اصل حیثیت اس اسلوب کی تھی اور ہے۔ آج ہم اپنے زمانے اور ذہن کے لحاظ سے جو بھی کہیں، لیکن یہ حقیقت ہے کہ لکھنؤ کا وہ معاشرہ اسی انداز کا پرستار اور اسی اسلوب کا دل دادہ تھا۔'' 8

رشید حسن خاں نے 'باغ و بہار'، 'فسانۂ عجائب'، 'مثنویاتِ شوق'، 'مثنوی گلزار نسیم'، 'سحرالبیان' اور 'کلاسیکی ادب کی فرہنگ' وغیرہ کو اپنے تحقیقی مقدموں کے ساتھ ترتیب دیا۔ ان تمام کتابوں کی تدوین میں انھوں نے جی جان لگا دی اور تدوین کے جدید اصولوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے مذکورہ کتابوں کو مدّون کیا۔ رشید حسن خاں تحقیق میں قاضی عبدالودود کی روایت کے پیرو کار تھے اور تدوین میں مولانا امتیاز علی عرشی کو اپنا آئیڈیل تصور کرتے تھے۔ عرشی جس انداز سے مخطوطات اور تصنیفات کی تدوین میں محنت کرتے تھے، رشید حسن خاں بھی کسی طرح سے ان سے پیچھے نہیں رہے۔ دونوں بزرگ عربی فارسی اور اردو زبانوں کے ماہر تھے اور دونوں کلاسیکی ادب پر دسترس کامل رکھتے تھے۔ رشید حسن خان کو گیان چند جین نے 'خدائے تدوین' کہا ہے لیکن دوسری جانب گیان چند جین، رشید حسن خان کو ایک 'طیش زدہ محقق' بھی قرار دیتے ہیں۔ سیدہ جعفر کا خیال ہے کہ ''رشید حسن خاں کے اس منفی رویے سے اردو تحقیق کو فائدہ پہنچا اور محققین حزم و احتیاط کی اہمیت سے واقف ہو گئے۔''[9]

خان صاحب نے مذکورہ کلاسیکی متون کے علاوہ انتخاب ناسخ، انتخاب سودا، انتخاب شبلی، انتخاب نظیر اکبرآبادی، انتخاب مراثی انیس و دبیر اور انتخاب میر درد ترتیب دے کر بے مثال اور باوقار کام کیا ہے۔ جس کے باعث بہتوں نے رشید حسن خاں کی علمی صلاحیت اور علمی خدمات کو سراہا ہے۔

مرزا غالب پر تحقیقی کام کرنے والوں میں خلیق انجم کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ خلیق انجم نے غالب کے خطوط کو بڑی محنت اور تلاش و جستجو کے بعد جمع کیا اور اسے ترتیب دے کر چھاپا۔ خلیق انجم کا مرتب کیا ہوا خطوطِ غالب کا مجموعہ چار جلدوں میں شائع ہوا۔ اس مجموعے کی پہلی جلد 1984 میں طبع ہوکر منظر عام پر آئی اور چوتھی جلد 1993 میں شائع ہوئی۔ جس انداز سے خلیق انجم نے غالب کے خطوط کو مرتب کر کے شائع کیا، اس سے قبل خطوط غالب کو اس تحقیقی انداز سے مرتب نہیں کیا گیا تھا۔ اس کتاب کی صوری اور معنوی حیثیت کا تنقیدی جائزہ لیا جائے تو یہ بات واضح ہوگی کہ اس کی ترتیب میں مرتب نے بے پناہ محنت اور دیدہ ریزی کی ہے۔ انھوں نے اس کتاب کے حواشی میں ضروری معلومات یکجا کر دیے ہیں اور بعض اہم نکات اور مشکل الفاظ کی صراحت کر دی ہے۔ خلیق انجم نے اس کتاب کی تدوین سے برسوں قبل یعنی 1961 میں 'غالب کی نادر تحریریں' کے نام سے مرزا غالب کے بعض اردو خطوط اور تحریریں جمع کر کے شائع کر دیا تھا۔ اس میں غالب کے ان اہم خطوط اور نادر تحریروں کو جمع کر دیا تھا جو لوگوں کی نظروں سے پوشیدہ تھے۔ خلیق انجم کی اہم تصنیف 'متنی تنقید' ہے جو 377 صفحات پر مشتمل ہے، اور جسے ترمیم و اضافے کے بعد انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی نے 2006 میں نہایت عمدہ گیٹ اپ کے ساتھ شائع کیا ہے۔

غالب کے ماہرین میں پروفیسر نذیر احمد کا بھی نام آتا ہے۔ پروفیسر نذیر احمد علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں فارسی کے پروفیسر تھے۔ انھوں نے بیک وقت فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں تحقیقی کام کیے

ہیں۔ پروفیسر نذیر احمد نے تحقیق، تاریخ، زبان و ادب اور خوش نویسی جیسے موضوعات پر بڑے اہم اور تحقیقی کام کیے ہیں۔ تدوین کے سلسلے میں اردو میں ان کا ایک اہم کام 'کتاب نورس' کی تدوین ہے۔ 'کتابِ نورس' کے مقدمے میں موسیقی اور مختلف راگوں کے متعلق طویل مقدمہ لکھا جو اس فن سے تعلق رکھنے والوں کے لیے ایک عظیم سرمایے سے کم نہیں ہے۔ فارسی فرہنگوں پر نذیر احمد کو بے پناہ قدرت حاصل تھی۔ انھوں نے غالب کے 'قاطع برہان' کے معرکے کے سلسلے میں بہت سے مقالے لکھے۔ ان کے یہ مضامین 'نقد قاطعِ برہان' کے نام سے غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی سے شائع ہو چکے ہیں۔ غالب کی فارسی دانی اور فارسی شاعری کے حوالے سے پروفیسر نذیر احمد کا یہ بڑا کارنامہ ہے۔

جس طرح خطوط غالب کو خلیق انجم نے مرتب کیا، اسی طرح 'کلیاتِ مکاتیب اقبال' کو سید مظفر حسین برنی نے بڑی محنت سے جمع کر کے مرتب کیا۔ اس کی تین ضخیم جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔ پہلی جلد 1989 میں شائع ہوئی اور تیسری جلد 1993 میں چھپ کر منظر عام پر آئی۔ مرتب نے اس کتاب میں اقبال کے تمام اردو انگریزی خطوط جمع کر دیے ہیں۔ اس میں حواشی مفصل اور معلوماتی ہیں۔ اپنی نوعیت کا یہ تدوینی کام نہایت عمدہ اور معیاری ہے۔

شمالی ہند کی پہلی نثری تصنیف 'کربل کتھا' کا جب بھی ذکر آتا ہے، مختار الدین احمد کا نام زبان پر رقص کرنے لگتا ہے۔ ڈاکٹر مختار الدین احمد اردو کے پروفیسر نہیں تھے، عربی زبان و ادب سے ان کا لگاؤ رہا اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں عربی کے استاد تھے۔ مختار الدین احمد اپنے عہد کے جید عالموں میں سے ہیں۔ ان کی ایک کتاب کی تدوین اور تلاش نے انھیں تدوین متن کے ماہرین کی صف میں لا کھڑا کر دیا اور جس طرح سے انھوں نے اپنی تدوینی خدمات انجام دی ہیں، یہ انھیں کا حصہ تھا۔ گیان چند جین لکھتے ہیں:

> ''تحقیق کے شعبوں میں تدوین ایک نہایت مشکل کام ہے اور ڈاکٹر مختار الدین احمد نے اسی کو اپنایا ہے۔ تنقید کے ایک انداز کو تخلیقی تنقید کہا گیا ہے۔ اگر ایک مجموعۂ ضدین قسم کی اصطلاح وضع کروں تو ڈاکٹر مختار الدین کو تخلیقی تدوین کا کارگزار قرار دے سکتا ہوں۔ انھوں نے بہت سے ایسے متون مرتب کیے ہیں، جن کی دریافت کا سہرا بھی انھیں کے سر ہے یا جنھیں انھوں نے کتابوں سے مستخرج کیا ہے۔ اس سے پہلے دوسروں نے بھی یہ کام کیا ہے مثلاً عرشی صاحب نے تذکرۂ دستور الفصاحت اور مسعود حسن رضوی صاحب نے تذکرۂ نادر تعمیر کیے، لیکن مختار صاحب کی یہ خصوصیت ہے کہ انھوں نے کوئی ایسا متن مرتب نہیں کیا جو عام طور پر دستیاب ہو۔''[10]

مختار الدین احمد کی شہرت کی سب سے بڑی وجہ 'کربل کتھا' کی دریافت اور تدوین ہے۔ 'کربل کتھا' کی تدوین اور تلاش و دریافت کے سلسلے میں انھیں کتنے پاپڑ بیلنے پڑے، یہ اہل علم و ادب سے پوشیدہ

نہیں۔تحقیق و تدوین دونوں اعتبار سے 'کربل کتھا' مختار الدین احمد کا شاہکار کارنامہ ہے۔کربل کتھا کا تعارف پہلی بار مولوی کریم الدین نے اپنے تذکرے 'طبقات شعرائے ہند' 1848 میں کیا تھا۔اس کے بعد محمد حسین آزاد نے 'کربل کتھا' کا ذکر 'آب حیات' میں کیا۔ 1953 میں مختار الدین احمد یورپ کے سفر پر روانہ ہوئے تو قاضی عبدالودود نے ذکر کیا کہ کہیں ذخیرۂ اشپرنگر کا پتا چل سکے تو کربل کتھا تلاش کیجیے گا۔تلاش بسیار کے بعد کربل کتھا مختار الدین احمد کے ہاتھ لگ گئی اور وہ اسے لے کر ہندستان آئے۔مختار الدین احمد اور مالک رام کے اشتراک سے 'کربل کتھا' کی ترتیب عمل میں آئی۔'کربل کتھا' کا مقدمہ جس تحقیقی انداز سے تحریر کیا گیا ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان دونوں نے کتنی محنت، تلاش اور تحقیق کے بعد اسے مزین کیا ہوگا۔ ہر اعتبار سے یہ مقدمہ جامع اور مانع ہے۔ تدوین متن کا کام کرنے والوں کے لیے یہ ایک مشعل راہ سے قطعی کم نہیں ہے۔اس کتاب پر حواشی اور ضروری تفصیلات، فٹ نوٹ میں موجود ہیں۔کتاب کے آخری حصے میں عربی عبارتوں کی فرہنگ ہے۔اس میں یہ وضاحت بھی موجود ہے کہ یہ عبارت کہاں سے لی گئی ہے۔حاشیے کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ حاشیہ نگار، مختار نے کتنی کتابوں سے مدد لی ہوگی۔اور کتنی تحقیق کے بعد حاشیے لکھے ہوں گے۔ بہرحال یہ بات قطعی طور پر کہی جاسکتی ہے کہ مختار الدین نے 'کربل کتھا' کی تدوین کے ذریعے یہ ثابت کر دیا کہ متون کی تدوین میں کتنی تحقیق اور محنت درکار ہوتی ہے اور اسے عملی طور پر پیش کرکے یہ بھی ہمیں احساس دلا دیا کہ کسی بھی متن کو ترتیب دینے کے لیے مختلف نکات تدوین کو ملحوظ خاطر رکھنا پڑتا ہے۔'کربل کتھا' تدوین کے اعتبار سے ایک مثالی متن ہے، جس کی پیروی تدوین کا کام کرنے والوں کو کرنا چاہیے۔

گلشن ہند یعنی تذکرۂ حیدری بھی مختار الدین احمد کا اہم تدوینی کارنامہ ہے۔حیدر بخش حیدری، جو فورٹ ولیم کالج میں اردو کی خدمات پر مامور تھے۔'گلشن ہند' انھیں کی تصنیف ہے۔مختار الدین احمد نے اس کتاب کی بھی دریافت کی اور اس پر مقدمہ لکھ کر اسے مرتب کیا۔ یہ کتاب بھی انھیں کی کوششوں سے منظر عام پر آئی۔

'تذکرۂ آزردہ' کی دریافت کا سہرا بھی مختار الدین احمد کے سر کو جاتا ہے۔اس کتاب کی تلاش کے متعلق گیان چند جین لکھتے ہیں:

> ''ان کے مرتبہ متون میں زیادہ تر ایسے ہیں جنھیں پہلے معدوم یا کم یاب سمجھا جاتا تھا۔ اسی طرح کا ایک کارنامہ آزردہ کے تذکرے کی دریافت اور اشاعت ہے۔آزردہ کے تذکرے کا ذکر صرف 'گلشن بے خار' میں سودا کے احوال میں ملتا ہے۔لالہ سری رام نے 'خم خانۂ جاوید' میں لکھا ہے کہ آزردہ کا تذکرہ نایاب ہے۔مختار صاحب نے اس تذکرے کا ایک ناقص نسخہ کرسٹی کالج کیمبرج میں ڈھونڈ نکالا۔اس میں ابتدائی 44 صفحات ہیں، جو قائم کے حالات کے بیچ ختم ہوجاتے ہیں۔ قائم 106 واں شاعر

ہے۔اس ناقص الآخر تذکرے کے کسی اور نسخے کا علم نہیں۔''[11]

مختار الدین احمد کا ترتیب دیا ہوا 'دیوانِ حضور' بھی ایک اہم تدوینی کام ہے۔ یہ دیوان بقول گیان چند جین، ''شیخ غلام یحییٰ حضور عظیم آبادی کا ہے، جو علی ابراہیم خلیل، صاحب تذکرۂ گلزار ابراہیم کے معاصر تھے۔ اسے مختار صاحب نے 1977 میں شائع کیا۔ یہ کام بھی اہمیت کا حامل ہے۔ مختار الدین احمد نے صرف چند ہی کتابیں ترتیب دی ہیں، لیکن ان میں ترتیب و تدوین کا اعلیٰ معیار اور تحقیق کا وقار برقرار رکھا ہے۔ان کے یہ سارے تدوینی کام ہمارے لیے مشعل راہ ہیں اور اردو ادب میں ایک خوبصورت اضافے کا باعث ہیں، جو مثالی ہونے کے ساتھ ساتھ نہایت معلوماتی اور علمی ہیں۔

دواوین، تذکرے اور دیگر نثری متون کا تعارف اور ان کی تدوین کی ایک فہرست یہاں پیش کی جارہی ہے۔

ڈاکٹر حنیف نقوی کو بنی نرائن جہاں کی حکایات کی کتاب 'تفریح طبع' دستیاب ہوئی۔اس کتاب کا تعارف انھوں نے 'نوائے ادب'، بمبئی، اکتوبر 1977 میں پیش کیا۔ غلام غوث تشنہ کی غیر مطبوعہ داستان'ہفت سیاح' (1822) کا مفصل تعارف گیان چند جین نے ماہنامہ 'شاعر' ہم عصر نمبر، بمبئی 1877 میں پیش کیا۔اسی طرح ڈاکٹر محمود الٰہی کو'فسانۂ عجائب' کا ایک سادہ نقش اول ملا، جسے انھوں نے 'فسانۂ عجائب کا بنیادی متن' کے عنوان سے اپریل 1973 میں لکھنؤ سے شائع کیا۔اسی طرح نورالحسن ہاشمی کو یہی بنیادی متن ملا جس کے متعلق انھوں نے تفصیل سے لکھا۔ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے عطا حسین تحسین کی 'نوطرز مرصع' متعدد نسخوں کی مدد سے ترتیب دے کر 1958 میں الہ آباد سے شائع کیا۔انصاراللہ نظر نے 'برہمن کی کہانی' یعنی مقصود کا بارہ ماسہ 1974 میں اور'شعرائے اردو کے اولین تذکرے' 1978 میں تدوین کے بعد شائع کیا۔مظفر حنفی نے غزلیات میر حسن ترتیب دی۔ایک دوسرے محقق ڈاکٹر سلیمان حسین نے 'نوآئین ہندی' مصنفہ مہر چند کھتری کو ترتیب دے کر 1988 میں لکھنؤ سے شائع کیا۔ڈاکٹر معین الحق نے 'اخبار رنگین' کو اپنے مقدمے کے ساتھ ترتیب دیا۔خلیل الرحمٰن داؤدی نے 'نورتن' مصنفہ مہجور کو 1962 میں شائع کیا۔'فسانۂ عجائب' کو مختلف محققین نے اپنے اپنے مقدمات کے ساتھ شائع کیا۔ان میں اطہر پرویز اور سلیمان حسین کا بھی نام آتا ہے۔اطہر پرویز نے فسانۂ عجائب کو 1969 میں اور سلیمان حسین نے 1981 میں ترتیب دے کر شائع کیا۔اس کتاب کی مختلف لوگوں نے تدوین کی لیکن جس تحقیقی اور تدوینی مہارت کا ثبوت دیتے ہوئے رشید حسن خاں نے اسے ترتیب دیا۔اس کی مثال بہ مشکل مل سکے گی۔

کلام غالب اور'دیوانِ غالب' کو مختلف مدونین نے ترتیب دیا اور اپنے اپنے انداز سے تفہیم غالب کی راہ ہموار کی، لیکن نسخۂ عرشی کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ بیاض غالب کے مرتبین میں پروفیسر نثار احمد فاروقی کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔نثار احمد فاروقی نے 'غالب بہ خط غالب' کو نقوش 'خاص نمبر' کے

طور پر پیش کیا۔ اس کے علاوہ 'تذکرۂ طبقات الشعرا'، 'کلیات مصحفی' (دو حصے)، میر تقی میر اور تلاش غالب کی تدوین ان کے اہم کارنامے ہیں۔ نثار احمد فاروقی نے متعدد تحقیقی مضامین مختلف رسالوں اور مجلوں میں شائع کیے، جن میں تحقیقی نکات اور تدوینی امور پر بڑی تفصیلی بحثیں ملتی ہیں۔ فضل الحق نے 'دیوان شاکر ناجی' کی تدوین کی۔ صدیق الرحمٰن قدوائی نے 1971ء میں 'فسانۂ مبتلا' کو ترتیب دے کر شائع کیا۔ اسی طرح فضل حق قریشی نے 'دیوان اثر' ترتیب دے کر چھاپا۔ خواجہ احمد فاروقی نے 'کربل کتھا' (فضل علی فضلی) کو مختصر مگر معلوماتی مقدمے کے ساتھ 1961 میں شائع کیا۔ خواجہ احمد فاروقی نے 'تذکرۂ عمدۂ منتخبہ' کو ترتیب دے کر شائع کیا۔ شبیہ الحسن نے 'دیوانِ حسین علی تأسف' کی تدوین کی۔ اس کے علاوہ انھوں نے کئی تحقیقی کتابیں تحریر کیں۔ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی نے کلیات سودا 1976 میں شائع کیا۔ ڈاکٹر اقتدار حسن نے 'کلیات قائم چاندپوری' کو ترتیب دے کر شائع کیا۔

نثری کتابوں کی تدوین میں کئی اہم تدوینات ایسی ہیں، جن کے ذریعے اردو ادب کو ایک خاص نہج حاصل ہوئی۔ اردو میں متعدد شہ پارے جو گوشۂ گمنامی میں پڑے ہوئے تھے، تدوین سے مزین ہوکر منظر عام پر آئے۔ اگر نثری متون کی دریافت اور تدوین کی بات کریں تو سب سے پہلے 'کربل کتھا' کی دریافت اور تدوین کا ذکر آتا ہے جسے 1965 میں مختار الدین اور مالک رام نے ترتیب دے کر شائع کیا، جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ ڈاکٹر نجم الاسلام نے شاہ حاتم کی نسخۂ 'مفرح الضحک' کو نقوش، لاہور، شمارہ 105 میں پیش کیا۔ بعد میں اس کا ذکر ڈاکٹر جمیل جالبی نے 'تاریخ ادب اردو' جلد دوم، حصہ اول میں کیا۔ سید رستم علی بجنوری کے 'قصۂ احوال روہیلہ' (1781) کی تفصیلات نجم الاسلام نے نقوش کے شمارہ 105 میں ہی پیش کیں۔ مرزا مغل غافل کی 'زادِ آخرت' کی تدوین پر ڈاکٹر شبیہ الحسن کو ڈی۔ لٹ کی ڈگری حاصل ہوئی۔ مولانا امتیاز علی عرشی نے انشا کی غیر منقوط داستان 'سلک گہر' کو 1948 میں شائع کیا۔ فورٹ ولیم کی کئی نثری داستانوں کو ڈاکٹر عبادت بریلوی نے دریافت کیا اور انھیں مدون کیا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے 'گلزار دانش' کے حصۂ اول کو اورینٹل کالج، لاہور، میگزین، شمارہ 95-1994 میں شائع کرایا۔ چوں کہ عبادت بریلوی کا سارا تحقیقی کام پاکستان سے شائع ہوا اس لیے صرف ان کی تدوین کردہ کتابوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ بعد میں ان کتابوں کے ایڈیشن ہندوستان سے بھی شائع ہوئے۔ بنی نرائن جہاں کی 'چار گلشن' ولا کی ہفت گلشن، اشک کی 'گلزار چین' وغیرہ کی تفصیلات عبادت بریلوی نے شائع کیں۔

ڈاکٹر وحید قریشی کو شاہ عالم ثانی کے عہد کے سیف اللہ کی مثنوی 'چندر بدن و مہیار' ملی، جس میں ایک بارہ ماسہ بھی شامل تھا۔ انھوں نے اس کا تفصیلی تعارف اپنی کتاب 'کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ' لاہور 1965 میں کرایا۔ 'آب حیات' کی روایت کے مطابق ''میر ضاحک کا دیوان تلف کر دیا گیا تھا۔ لیکن بتیا راج، بہار میں قیام الدین کو اس کا ایک نسخہ مل گیا انھوں نے سہ ماہی معاصر، پٹنہ، جولائی

1962 میں اس کا مکمل و مفصل تعارف پیش کیا۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے 'مقدمہ شعر و شاعری' کو نہایت عمدہ طریقے سے ترتیب دیا اور اس میں جملہ مآخذ کی نشاندہی بھی کر دی۔ خواجہ احمد فاروقی نے میر امن کی 'گنج خوبی' کو نہایت محنت سے ترتیب دیا۔ نورالحسن ہاشمی کے علاوہ 'کلیات ولی' کو احسن مارہروی نے بھی زیورِ تدوین سے آراستہ کیا اور یہ انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی سے 1927 میں چھپ کر منظر عام پر آیا۔ ان اہم تصانیف کے علاوہ 'شاہ ولی اللہ کے سیاسی مکتوبات'، کو پروفیسر خلیق احمد نظامی نے ترتیب دے کر 1969 میں شائع کرایا۔ 'فسانۂ عجائب کا بنیادی متن' کو محمود الٰہی نے ترتیب دیا اور یہ دانش محل، لکھنؤ سے 1972 میں چھپ کر منظر عام پر آیا۔

تنویر احمد علوی نے رسالہ تذکرات (گارساں دتاسی) ترجمہ مولوی ذکاء اللہ کو مرتب کیا۔ حبیب الرحمٰن خان شروانی نے کئی تذکرے مرتب کیے جس کا تذکرہ تذکروں کی تدوین کے زمرے میں آئے گا۔ انھوں نے دیوان درد کو ترتیب دے کر مطبع نظامی، بدایوں سے 1970 میں شائع کرایا۔ دیوان غالب نسخۂ حمیدیہ کو مفتی انوار الحق نے مرتب کیا اور اس پر عبدالرحمٰن بجنوری نے مقدمہ تحریر کیا۔ جو 'محاسنِ کلام غالب' کے نام سے بعد میں علیٰحدہ کتابی شکل میں شائع ہوا۔ غالب کا یہ دیوان آگرہ سے شائع ہوا۔ محمد شاکر ناجی کا 'دیوان ناجی' ڈاکٹر فضل الحق نے ترتیب دیا۔ دیوانِ شاکر ناجی کو ادارۂ صبح ادب، دہلی نے 1968 میں شائع کیا۔ 'دیوان یقین' کو مرزا فرحت اللہ بیگ نے ترتیب دیا اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے یہ دیوان 1930 میں شائع ہوا۔

تذکروں کی تدوین کے ذریعے اردو ادب کی اہم خدمات انجام دی گئیں۔ کیوں کہ تذکروں میں ایک پورا عہد، پورا ماحول اور شاعر کی زندگی و شاعری کے حوالے سے تاثرات پائے جاتے ہیں۔ اولین تنقیدی اور تحقیقی مواد ہمیں تذکروں کی بدولت ہی فراہم ہوتے ہیں۔ اس کا ایک مختصر سا تعارفی خاکہ یہاں پیش کیا جا رہا ہے تاکہ یہ اندازہ ہو جائے کہ شعرائے اردو کے اہم تذکروں کو کن مدونین نے ترتیب دیا۔ میر حسن کے تذکرۂ شعرائے اردو کو مولوی حبیب الرحمٰن خان شروانی نے ترتیب دے کر 1959 میں شائع کرایا۔ تذکرۂ شورش، جو سید غلام حسین شورش کا تذکرہ ہے، اسے کلیم الدین احمد نے زیورِ تدوین سے آراستہ کیا، وجیہ الدین کے 'تذکرۂ عشقی' کو بھی کلیم الدین احمد نے ترتیب دیا۔ یہ تذکرہ مجلس ترقی ادب، لاہور سے 1958 میں شائع ہوا۔ 'تذکرۂ گلدستۂ نازنیناں' مصنفہ مولوی کریم الدین کو رشید حسن خان نے ترتیب دے کر 1945 میں شائع کرایا۔ 'تذکرۂ گلستان سخن' مرزا قادر بخش صابر کو ڈاکٹر وزیر الحسن عابدی نے ترتیب دیا۔ 'تذکرۂ گلشنِ بے خار' مصنفہ نواب مصطفیٰ خان شیفتہ کو کلب علی خان فائق نے مدّون کیا اور مجلس ترقی ادب، لاہور سے 1973 میں چھاپا۔ مردان علی خان مبتلا کا 'تذکرۂ گلشنِ سخن' کو پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے ترتیب دے کر انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی سے 1965 میں شائع کرایا۔ حیدر بخش حیدری کی 'تذکرۂ گلشن ہند' کو مختار الدین احمد نے مدون

کیااور یہ تذکرہ علمی مجلس، دہلی سے 1966 میں چھپ کر منظر عام پر آیا۔محمود خان شیرانی نے حکیم قدرت اللہ قاسم کا 'تذکرۂ مجموعۂ نغز' مرتب کیا اور اسے لاہور سے 1933 میں شائع کرایا۔ میر تقی میر کے فارسی تذکرہ 'تذکرۂ نکات الشعرا' کو حبیب الرحمٰن خان شروانی نے بدایوں سے 1920 میں شائع کرایا۔'تذکرۂ نکات الشعرا' (نسخۂ پیرس) کی ڈاکٹر محمود الٰہی نے تدوین کی ۔ یہ تذکرہ مکتبہ دانش محل، لکھنؤ سے 1972 میں شائع ہوا۔شمیم انہونوی نے 'تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا' کو ترتیب دیا۔ یہ تذکرہ 1971 میں چھپ کر سامنے آیا۔اسی تذکرے کومشفق خواجہ نے ترتیب دے کرنہایت مبسوط مقدمے کے ساتھ پاکستان سے شائع کرایا۔ مذکورہ تمام اہم تذکرے جن لوگوں نے مدّون کیے وہ تمام اہمیت کے حامل ہیں۔ مدونین نے تدوین کے اصولوں کو مدِنظر رکھتے ہوئے سائنٹفک طریقے سے ان تذکروں کومدّون کیا۔ یہ تمام تذکرے اردوادب میں تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔

پروفیسر نثار احمد فاروقی عربی، فارسی اور اردو کے عالم تھے۔ انھوں نے تحقیق اور تدوین کے میدان میں اہم خدمات انجام دیں۔شوق کی 'طبقات الشعرا'،کمال کی 'مجمع الانتخاب' مبتلا کی 'طبقات سخن' کے علاوہ خواجہ حسن نظامی کی شخصیت اور ادبی خدمات (ماہنامہ کتاب نما، دہلی 1994) ترتیب دے کر شائع کرایا۔ اکبر حیدری نے تذکرۂ میر حسن کولکھنؤ سے 1979 میں ترتیب دے کر چھاپا۔ ہندوستان کے بڑے نقاد کلیم الدین احمد نے دو تذکرے (شورش او رعشقی) جلد اول 1959 میں اور جلد دوم 1963 میں شائع کیے۔شورش کا تذکرہ 'رموز الشعرا' کومحمود الٰہی نے 1984 میں لکھنؤ سے شائع کیا۔قاضی عبدالودود نے 'تذکرۂ مسرت افزا' امراللہ ابوالحسن کو معاصر، پٹنہ 55-1954 میں شائع کیا۔مسعود حسن رضوی ادیب نے مبتلا لکھنوی کا تذکرۂ گلشن سخن' کو ترتیب دے کر 1965 میں لکھنؤ سے طبع کرایا۔ اکبر حیدری نے مصحفی کے تذکرۂ ہندی گویان' کو ترتیب دے کر 1980 میں لکھنؤ سے شائع کرایا۔ حیدری کے 'گلشن ہند' کو مختار الدین احمد نے رسالۂ اردو ادب میں 1966 میں شائع کیا۔نورالحسن نقوی نے خوب چند ذکا کے 'خیارالشعرا' کوعلی گڑھ میں ترتیب دیا لیکن یہ تذکرہ شائع نہ ہوسکا۔رام بابوسکسینہ نے مرقع شعرا کوترتیب دے کر 1956 میں شائع کیا۔ دیوان جہاں کوکلیم الدین احمد نے پٹنہ سے 1959 میں ترتیب دے کرشائع کیا۔نساخ کی 'قطعۂ منتخب' کو انصار اللہ نے رسالہ اردو میں 1969 میں شائع کرایا۔ان تمام تذکروں میں بیشتر مدونین نے زیادہ تفصیلات پیش نہیں کیں ۔ان میں بعض ایسے بھی تذکرے ہیں جن پر صرف مقدمہ لکھ کر شائع کرادیا گیا ہے۔ان میں حواشی اورحوالوں کے متعلق زیادہ جانچ پرکھ نہیں کی گئی ہے بلکہ یوں کہا جائے تو بہتر ہوگا کہ مرتبین نے تدوین کا حق ادا نہیں کیا ہے۔

تنویر احمد علوی نے اپنی کتاب 'اصول تحقیق و تدوین متن' میں سید مبارز الدین رفعت کا ایک قول نقل کیا ہے، جس میں قدیم طرز تدوین اور جدید اصول تدوین کے متعلق اشارہ کیا گیا ہے، کہ قدیم اردوادب کی تصحیح اوراس کی معنوی حسن و قبح پر مدون متن کی نظر نہیں رہی۔ وہ لکھتے ہیں:

''قدیم اردو ادب کے متون ونصوص کی بلند پایہ تصحیح، لسانی تحقیق یا معنیاتی تدقیق ان کے پیش نظر نہیں رہی۔ اس وقت اس کی ضرورت بھی نہ تھی۔ لیکن اب قدیم اردو کے ادب پاروں کی صرف طباعت واشاعت چنداں ضروری نہیں۔ اب وقت آ گیا ہے کہ اس قدیم ڈگر کو چھوڑ کر تحقیق وتدقیق کے میدان کا رخ اختیار کیا جائے۔''[11]

اردو ادب کی تاریخ میں جاوید وششٹ کا نام ماہر دکنیات کے طور پر آتا ہے۔ حالاں کہ ان کا تعلق شمالی ہند سے ہے لیکن انھیں جنوبی ہند کی تاریخ اور دکنی ادبیات پر دسترس حاصل تھی۔ انھوں نے کئی کتابیں لکھیں اور متعدد دکنی تصانیف کو مدون کیا۔ ان کی تدوینی خدمات میں ملا وجہی کی 'سب رس کا قصہٴ حسن و دل' ہے جس پر انھوں نے 100 صفحات کا مقدمہ لکھا اور ملا وجہی اور اس کی علمی خدمات کا ناقدانہ جائزہ لیا ہے۔ اس کتاب کے مقدمے میں انھوں نے وجہی کی حُب الوطنی، وجہی کا مکان، وجہی کی عمر، وجہی کے مذہبی عقائد اور وجہی کی وفات سے متعلق تحقیقی بحث کی ہے۔

جاوید وششٹ نے 'غزال رعنا' (1968)، محمد قلی قطب شاہ، 'روپ رس' (1971) قلی قطب شاہ اور روپ رس محمد قلی قطب شاہ کی 'بارہ پیاریاں' (1971) کو مدّون کیا۔ ان تمام پر تحقیقی مقدمے نہایت شرح وبسط کے ساتھ تحریر کیے۔

'سب رس' کو جاوید وششٹ کے علاوہ شمیم انہونوی نے بھی مرتب کیا۔ ان کی مرتب کردہ 'سب رس'، 'مکتبہ کلیاں' بشیرت گنج، لکھنؤ سے 1971 میں لیتھو پریس کے ذریعے چھپ کر منظر عام پر آیا۔

ڈاکٹر محمد حسن نے شاہ مبارک آبرو کا دیوان مرتب کیا۔ انھوں نے آبرو کے متعلق پوری تفصیل مقدمے میں درج کی ہے اور آبرو کی شاعری کے خصائص ومعائب پر بھی بھرپور روشنی ڈالی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے 'کلیات سودا' کا رچرڈسن نسخہ شائع کیا۔ ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی نے اس کا دوسرا ایڈیشن شائع کیا۔ ڈاکٹر فضل الحق نے مرزا مظہر جان جاناں کے شاگرد مصطفےٰ خان یکرنگ کا دیوان ترتیب دیا۔ حسرت عظیم آبادی کا دیوان اسما سعیدی نے مرتب کیا۔ پروین فاطمہ نے دیوان انعام اللہ خاں یقین کو ترتیب دیا، جس پر دلّی یونیورسٹی نے پروین فاطمہ کو پی ایچ ڈی کی ڈگری تفویض کی۔ ڈاکٹر نعیم احمد نے جعفر زٹلی کا کلیات مرتب کر کے شائع کیا۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام نے 'دیوان قائم' کو صحت متن کے ساتھ ترتیب دے کر 1963 میں دلی سے شائع کیا۔ 1967 میں حبیب خان نے 'افکار میر' مرتب کر کے شائع کیا۔ پروفیسر ضیا احمد بدایونی نے 'دیوان مومن' شرح کے ساتھ ترتیب دے کر شائع کیا۔ بقول پروفیسر حبیب نثار اس کا چوتھا ایڈیشن 1962 میں شائع ہوا۔ 1971 میں فائق رام پوری نے 'کلیات مومن' کو مدون کیا۔

نورالحسن نقوی ایک اہم مدون بھی تھے۔ انھوں نے 'کلیات مصحفی' ترتیب دی اور یہ کلیات، علی گڑھ سے چھپ کر منظر عام پر آئی۔ 'کلیات میر' کو متعدد محققین نے ترتیب دیا، اس فہرست میں ایک نام ظل عباسی کا بھی ہے۔ ظل عباسی کوئی مشہور نام نہیں ہے لیکن انھوں نے کلیات میر ترتیب دی اور یہ

کلیات دہلی سے 1983 میں شائع ہوا۔ میر امن کی 'گنج خوبی' جو ملا حسین واعظ کاشفی کی تصنیف 'اخلاق محسنی' کا ترجمہ ہے، کو پروفیسر خواجہ احمد فاروقی نے ترتیب دے کر دہلی سے شائع کرایا۔ اظہر راہی نے 'کلیات نظیر اکبر آبادی' کو ترتیب دیا اور الہ آباد سے یہ کلیات 1976 میں طبع ہو کر منظر عام پر آئی۔

خلیق انجم نے خواجہ بندہ نواز کی کتاب 'معراج العاشقین' کو 1957 میں ترتیب دیا۔ 'آثار الصنادید' مصنفہ سید احمد خان کی دونوں جلدوں کی تدوینی خدمات خلیق انجم نے انجام دی، جو پہلی بار 2003 میں شائع ہوئی۔ ابن نشاطی کی پھول بن کو پروفیسر اکبر الدین صدیقی نے مرتب کیا۔ یہ کتاب 1978 میں چھپی۔ فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور کو اطہر پرویز نے 1969 میں ترتیب دے کر شائع کرایا۔ آرائش محفل کو بھی اطہر پرویز نے 1972 میں مرتب کر کے دہلی سے شائع کیا۔ خلیق انجم نے ابن الوقت کو ترتیب دیا اور 1980 میں یہ شائع ہوا۔ افادت سلیم کو خلیق انجم نے ترتیب دیا۔ امیر اللہ تسلیم کا دیوان 'خنجر عشق' ڈاکٹر فضل امام نے ترتیب دیا اور لکھنؤ سے یہ دیوان 1972 میں شائع ہوا۔ کامل قریشی نے دیوان اثر، میر اثر کو ترتیب دے کر 1978 میں دہلی سے چھاپا۔ خواجہ احمد فاروقی نے میر سوز کا 'دیوان سوز' ترتیب دیا۔ دیوان عزلت، سید عبدالولی عزلت کو عبدالرزاق قریشی نے 1962 میں ترتیب دے کر بمبئی سے شائع کیا۔ ناطق گلاوٹھی کے دیوان کو محمد عبدالحلیم نے 1976 میں ترتیب دے کر 1976 میں ناگپور سے شائع کیا۔ انشاء اللہ خان انشا کی 'رانی کیتکی کی کہانی'، سید سلیمان حسین نے ترتیب دے کر لکھنؤ سے 1975 میں شائع کیا۔ کلام آتش لکھنوی کو پروفیسر اعجاز حسین نے الہ آباد سے 1972 میں اور 'کلیات آتش' کو پروفیسر ظہیر احمد صدیقی نے الہ آباد سے 1972 میں شائع کیا۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے 'کلیات مومن' کو ترتیب دیا اور 1971 میں الہ آباد سے شائع کیا۔ ڈاکٹر نسیم احمد نے 'دیوان درد' کو مرتب کر کے معلوماتی مقدمے کے ساتھ ترتیب دیا اور یہ دیوان قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی سے 2003 میں شائع ہوا۔

بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے اوائل میں تحقیقی و تدوینی خدمات انجام دینے والوں میں ڈاکٹر حنیف نقوی اور ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی کے کارنامے لائق ستائش اور قابلِ تقلید ہیں۔

حنیف نقوی کو تحقیقی کاموں سے دلچسپی تھی۔ انھوں نے تحقیق کی دنیا میں منفرد شناخت قائم کی۔ ایک صاحب اسلوب محقق کے طور پر حنیف نقوی نے اپنی پہچان بنائی۔ ان کی اہم تدوینی خدمات میں 'انتخاب کربل کتھا' کو بڑی مقبولیت اور پذیرائی حاصل ہوئی۔ حنیف نقوی نے 'انتخاب کربل کتھا' مرتب کیا، جو تحقیقی طور پر ایک اہم کارنامہ تصور کیا جاتا ہے۔ اس کتاب پر حنیف نقوی نے 23 صفحات کا ایک مبسوط مقدمہ تحریر کیا اور اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ کے زیر اہتمام یہ کتاب پہلی بار 1983 میں شائع ہوئی۔

انتخاب کلام رجب علی سرور، تذکرۂ شعرائے سہسوان، مآثرِ غالب، تصحیح و ترتیب دیوان ناسخ نسخۂ بنارس کی تدوین کے علاوہ نقوی صاحب نے متعدد تحقیقی و تنقیدی کتابیں تحریر کیں۔

ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی اردو تحقیق و تدوین کا ایک بڑا نام ہے۔ انھوں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں تدریسی خدمات انجام دیں۔ متعدد تحقیقی مقالات لکھے جنھیں پذیرائی حاصل ہوئی۔ انھوں نے متعدد متون کی تدوین کی اور اس پر مبسوط علمی مقدمے تحریر کیے۔ غالب شناسی کے میدان میں بھی انھوں نے ایک خاص مقام حاصل کیا۔ ان کے تدوینی کاموں میں اہم ترین 'شرح دیوانِ اردوے غالب' ہے، جسے سید حیدر علی نظم طباطبائی کا ایک وقیع کارنامہ تصور کیا جاتا ہے۔

ظفر احمد صدیقی کے تدوینی کارناموں میں شاہ مبارک آبرو کی مثنوی 'موعظۂ آرائش معشوق' کی تدوین ہے۔ 1983 میں انھوں نے انتخاب کلام آبرو مرتب کیا اور اس پر محققانہ مقدمہ لکھا۔ مثنوی کی تدوین میں انھوں نے نہایت تحقیقی ژرف نگاہی کا مظاہرہ کیا۔ یہ مثنوی طویل نہیں ہے لیکن اس کو ترتیب دینے میں ظفر صاحب نے جس قدر محنت اور تحقیق کی ہے۔

تدوینِ متن ایک مشکل کام ہے، جس کے لیے دیدہ ریزی، محنت، لگن، تحقیق اور جستجو جیسی خصوصیات کی ضرورت پیش آتی ہے۔ ہر شخص مدون نہیں ہوسکتا اور نہ ہی ہر محقق و ناقد متن کی تدوین کا فریضہ بہ حسن وخوبی انجام دے سکتا ہے۔ مدّون کی علمی لیاقت اور اس کی تحقیقی ژرف نگاہی کے متعلق رشید حسن خاں نے اپنی کتاب ادبی تحقیق میں کچھ یوں وضاحت کی ہے:

> ''تدوین کا کام کرنے والے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کو آداب تحقیق سے بھی اسی قدر واقفیت ہو اور لگاؤ بھی ہو۔ اس کے بغیر تدوین کے تقاضوں کو پورا نہیں کیا جا سکتا۔ حواشی، مقدمہ، متن کا زمانۂ تصنیف، مصنف اور اس کے عہد سے متعلق ضروری معلومات، داخلی شواہد کا تعین، اور ایسی ہی متعلقہ باتیں ہوں گی، جن سے ایسا کوئی شخص عہدہ برآ نہیں ہوسکتا جو تحقیق سے کما حقہ آشنا نہ ہو اور طبعاً اس سے مناسبت نہ رکھتا ہو۔ جو شخص تحقیقی مزاج نہیں رکھتا، وہ تدوینی کام بھی انجام نہیں دے سکتا۔''[13]

آج کل تدوین کے سلسلے میں یہ روایت بن چکی ہے کہ اگر آسانی سے تمام نسخے مل جائیں تو بہتر ہے، ورنہ گر ایک بھی نسخہ بہ آسانی مل جاتا ہے تو اسی کو بنیادی نسخہ بنا کر تدوین کا کام مکمل کرلیا جاتا ہے۔ یہ کوشش ہی نہیں کی جاتی کہ دوسرے نسخوں سے مدد لی جائے۔ مقدمہ لکھنے کی بھی روایت اب سہل پسندی سے متاثر نظر آتی ہے۔ مقدمہ لکھنے میں بھی تحقیق کا دامن مضبوطی سے نہیں پکڑا جاتا ہے۔ مدون بس مصنف کی ایک مختصر سی سوانح عمری، اس کے کارنامے، اس کی اہم تخلیقات اور تحریروں کا تعارف پیش کرتا ہے اور صرف چند صفحوں میں اپنے مقدمے کی تفصیلات سمیٹ دیتا ہے۔ بڑی تعداد میں مخطوطات عجائب گھروں اور ملک کے اہم کتب خانوں میں تدوین کے انتظار میں پڑے ہوئے ہیں جو نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ اگر ہماری توجہ ان مخطوطات کی جانب مبذول ہوجائے تو یہ اہم علمی ذخیرے منظر عام پر آسکتے ہیں۔

حوالہ جات

1. تدوین، تحقیق روایت، ناشر: مصنف، 1999، ص 177-176
2. ادبی تحقیق، ڈاکٹر جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2004، ص 18
3. تدوین تحقیق، روایت، رشید حسن خان، ناشر: مصنف، 1999، ص 178
4. مقدمۂ دستورالفصاحت، احد علی خان یکتا، مرتبہ، امتیاز علی خان عرشی، ہندوستانی پریس، رامپور، 1943، ص 3
5. مالک رام حیات اور کارنامے، ڈاکٹر محمد ارشد، ماڈرن بک ڈپو، بیکن گنج، کانپور، 2010، ص 260
6. حقائق، ڈاکٹر گیان چند جین، ناشر: مصنف، 1978، ص 90
7. تاریخ ادب اردو، جلد سوم، سیدہ جعفر، گیان چند جین، حیدرآباد، 2002، ص 151-150
8. مقدمہ، فسانۂ عجائب، مرتبہ رشید حسن خان، انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی، 2009، ص 5-4
9. تاریخ ادب اردو، جلد سوم، سیدہ جعفر، گیان چند جین، حیدرآباد، 2002، ص 144
10. پرکھ اور پہچان، ڈاکٹر گیان چند جین، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 1990، ص 284
11. ایضاً، ص 298
12. اصول تحقیق وترتیب متن، ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 2009، ص 207
13. ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ: رشید حسن خاں، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، 2005، ص 122

❖

Dr. Sabir Ali Siwani
H. No. 9-4-87/C/12 First Floor
Behind Moghal Residency
Tolichowki, Hyderabad - 500008
Mobile: 9989796088
Email: mdsabirali70@gmail.com

گیان چند جین

نسلی لسانیات یا بشریاتی لسانیات اور سماجی لسانیات

بشریات (Anthropology) کا موضوع انسان ہے۔ نام کے مطابق تو اس علم میں انسان سے متعلق جملہ علوم کو شامل ہونا چاہیے تھا لیکن ایسا نہیں ہے ہو بھی نہیں سکتا۔ یہ قبل تاریخ انسان کا اور موجودہ پس ماندہ انسانوں ہی کا مطالعہ کرتی ہے۔ نسلی لسانیات بشریاتی نقطۂ نظر سے لسانیات کا مطالعہ ہے جس میں کسی نسل کی زبان کو اس کی ثقافت کے پس منظر میں دیکھا جاتا ہے۔ بشریات کے دو خاص شعبے بشریات اور ثقافتی نشریات ہیں۔ طبعی بشریات میں انسانی نسل اور نسلی تقسیم کو دیکھا جاتا ہے۔ ثقافتی بشریات میں پچھڑے ہوئے قبیلوں کی معاشرت کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

طبعی بشریات کا لسانیات سے کوئی تعلق نہیں بجز یہ تسلیم کرنے کے کہ نسل اور وراثت کا زبان سے کوئی پیدائشی رشتہ نہیں ہوتا یعنی نسل وراثت کسی شخص کی زبان کے ڈھانچے کو متعین نہیں کرتی۔ ثقافتی بشریات اہل لسانیات کے نقطۂ نظر کو وسیع کرتی ہے۔ یورپ میں لسانیات کا ارتقا فائلا لوجی سے ہوا جہاں لسانیات کو ادب کی توسیع سمجھا گیا۔ امریکہ میں لسانیات نے بشریات سے نشو و نما پائی جہاں مختلف ریڈ انڈین قبائل کی زبان کا مطالعہ کیا گیا۔

ساخت کے اعتبار سے پس ماندہ زبانوں میں بڑے اختلافات ملتے ہیں۔ ترقی یافتہ زبانوں میں اسم وضمیر کی جنس، تعداد اور حالت اور فعل کے زمانے اور تعداد کو جتنی قطعیت سے ادا کیا جاتا ہے ابتدائی زبانوں میں کہاں تھا۔ ملائے جیسی ترقی یافتہ زبان ان امور میں کتنی پچھڑی ہوئی ہے۔ بہت سی قبائلی زبانوں میں قواعدی رشتوں کو ادا کرنے کے لیے چسپیے نہیں ہوتے بلکہ محض مقام سے ظاہر کیا جاتا ہے کہ کون سا لفظ فاعل ہے کون سا مفعول، قواعد کی بنا پر زبانوں کی مرکبی اور تحلیلی تقسیم مشہور ہے۔ بعد میں انھیں غیر ترکیبی، شمولی، امتزاجی اور تصریفی میں تقسیم کر دیا گیا۔ قبائلی زبانوں میں زیادہ تر شمولی ہے اور کچھ امتزاجی ہیں۔ تصریفی تو کوئی ہے ہی نہیں۔

پچھڑی ہوئی زبانوں میں مفاہیم کو ادا کرنے میں تعمیم ہوتی ہے۔ تخصیص نہیں مثلاً:

ریڈ انڈین زبان میں توڑنے، پھاڑنے، کاٹنے، دانتوں سے کترنے کے لیے الگ الگ الفاظ نہیں ایک ہی لفظ ہے جس کے معنی 'کاٹا جانا' ہے 'توڑنے' کو وہ دباؤ سے 'کاٹا جانا' پھاڑنے کو کھینچنے سے 'کاٹا جانا'۔ کاٹنے کو 'کاٹنے سے کاٹا جانا' کہتے ہیں۔ ریڈ انڈین Haidov زبان میں بیانی الفاظ کا

اور زیادہ اضافہ کیا جاتا ہے۔ ان زبانوں میں فعل کے مقابلے میں اسما کو ظاہر کرنے والے الفاظ میں نسبتاً زیادہ تخصیص ہوتی ہے اور اگر نہیں ہوتی تو ان میں بھی تخصیصی فقروں کا اضافہ کرلیا جاتا ہے مثلاً ہماری زبان میں دیکھیے چیز، بات کتنے عمومی اسم ہیں۔ ان میں فقروں کے اضافے سے مفہوم کو محدود کرلیا جاتا ہے کھانے کی چیز؟ پینے کی چیز وغیرہ۔

لیکن یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ ابتدائی زبانوں میں مفاہیم ترقی یافتہ زبانوں کی نسبت عمومی ہی ہوتے ہیں۔ ان کی تہذیب میں جن اشیا کی اہمیت ہوتی ہے ان کے بارے میں طرح طرح کی تفصیلات ملتی ہیں مثلاً ہمارے میدانی علاقوں میں آسمان سے برف نہیں گرتی۔ اس لیے ہم نے قیاس کرلیا کہ مشینی برف اور بارانی برف یکساں ہیں اس لیے دونوں کو ایک لفظ 'برف' سے ادا کیا۔ انگریزی میں ان دونوں کی تخصیص ہے لیکن اسکیموز بانوں میں برسنے والا برف، زمین پر نرم برف، پھسلنے والا برف، بہنے والا برف، میٹھے پانی کا برف، نمکین پانی کا برف، یہ سب علیحدہ تصورات ہیں اور سب کے لیے علیحدہ الفاظ ہیں۔ ہندوستانی زبان میں گھوڑے کے لیے ایک لفظ ہے لیکن جن اقوام میں گھوڑے کی سواری میں خاص دلچسپی لی جاتی ہے، ان کی زبانوں میں گھوڑے کے رنگ، جنس اور چال وغیرہ کے اعتبار سے مختلف الفاظ ہوتے ہیں۔ شمالی امریکہ کی چک چی زبان میں رین ڈیر کی مختلف اقسام کے لیے مختلف الفاظ ہیں۔ جس طرح حیوانات کی ہر آواز کئی تصورات و جذبات کو ادا کرتی ہے اسی طرح ابتدائی زبانوں میں ایک ایک لفظ بہت سے عمومی اور پھیلے ہوئے تصورات کو ادا کرتا تھا لیکن جن شعبوں میں ان کے کلچر کو دلچسپی ہوتی ہے ان میں تخصیص سے کام لیا جاتا تھا۔

مفاہیم کے زمروں سے اس زبان کی تہذیبی صورت حال کا اندازہ ہوجاتا ہے مثلاً رشتوں کے الفاظ کو دیکھیے کہ ان میں عمر، جنس، پشت کے لحاظ سے تفریق کی گئی ہے یا نہیں کی گئی۔ اس سے معلوم ہوجاتا ہے کہ اس معاشرے میں کسی رشتے کی اہمیت ہے، کسی کی نہیں۔ انگریزی کے Uncle، Aunt اور Cousin کے مقابلے میں دیکھیے ہماری زبانوں میں کس قدر تفصیل ہے۔ وہاں سالے اور بہنوئی دونوں کے لیے ایک لفظ ہے۔ ہمارے یہاں بہن کے دینے اور لینے میں بڑا فرق ہے اس لیے دونوں کے لیے علیحدہ الفاظ ہیں۔ بہن اور بیٹی کو دینا اتنی سبکی کی بات ہے کہ سالا اور سسرا جو رشتے کے الفاظ ہیں گالی کے مترادف ہوگئے ہیں۔ ہماری زبان میں باپ کے بڑے اور چھوٹے بھائی کے لیے مختلف الفاظ ہیں لیکن اپنے بڑے یا چھوٹے بھائی کے لیے نہیں۔ بعض زبانوں میں ان دونوں میں بھی فرق کیا جاتا ہے مثلاً سنسکرت ہندی کا لفظ انج دیکھیے جس کے معنی چھوٹے بھائی ہیں۔ ماموں اور چچا میں فرق کرنا یہ ظاہر کرتا ہے کہ ہمارے معاشرے میں یہ فرق سماجی اعتبار سے اہم ہے۔ جن قوموں میں رشتے داروں سے کم سروکار رہتا ہو وہاں بہتوں کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکنے کا رجحان ہوگا۔

کلچر اور زبان کے گہرے تعلق سے ظاہر ہوتا ہے کہ جب کوئی قبیلہ جدید تمدن سے ارتباط میں آتا

ہے اور نئے تصورات حاصل کرتا ہے تو اس کی زبان بھی انھیں ادا کرنے کی صلاحیت پیدا کر لیتی ہے۔ یہ راز مشنریوں کو بخوبی معلوم ہوتا ہے عموماً قبائلی لوگ واقعی تجربوں اور دکھائی دینے والے افعال سے تو آشنا ہوتے ہیں لیکن غیر مرئی تصورات بالخصوص اخلاقی قدروں مثلاً نیک، بد، خیر، شر وغیرہ کے بارے میں نہیں سوچتے۔ مشنریوں نے ان کی زبان سیکھ کر انھیں کے محاورے میں یہ تصورات ادا کر کے دکھا دیے اور اب یہ ان کی زبان کا جزو ہوگئے۔ پچھڑی ہوئی زبانوں میں صفات بھی کمی کے ساتھ ہوتی ہیں۔ اسم ہی سے صفت کا تصور ادا کرنے میں مدد لی جاتی ہے مثلاً مفلس یا بیمار کی جگہ کہیں گے 'وہ شخص جس کے پاس افلاس ہے، یا 'وہ شخص جس کو بیماری ہے' اسکیمو زبانوں میں بڑے اور چھوٹے کا تصور مندرجۂ سابق طریقے ہی سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس طرح زبان تہذیب کی حالت کی عکاس ہوتی ہے اور تہذیبی ضرورتوں کے ساتھ ارتقا کرتی رہتی ہے۔

زبان اور کلچر کے تعلق سے سپیر نے ایک فلسفیانہ نظریہ پیش کیا جسے اس کے شاگرد بنجامن وھورف نے اپنی کتاب Language, Thought, and Reality میں تفصیل سے پیش کیا۔ اسے سپیر وھورف ادعا (Spire Whorf Hypothesis) کہتے ہیں۔ اس کے مطابق کسی زبان کی جیسی ساخت ہوگی اس کے بولنے والے اسی کے مطابق اپنے اطراف کی دنیا کو دیکھتے اور سمجھتے ہیں مثلاً ہند یورپی زبانوں میں فعل کے تین زمانے ماضی، حال، مستقبل ہوتے ہیں جس کی وجہ سے ہمیں وقت کا احساس بڑی وضاحت سے ہوتا ہے۔ لیکن ایک ریڈ انڈین زبان ہوپی (Hopi) میں فعل میں صرف یہ پہلو اہم ہوتا ہے کہ کوئی کام ایک بار میں واقع ہوا یا بار بار دائروں یا ارتعاش کی شکل میں۔ یہ بعض زبانوں سے مماثل چیز ہے جس میں کسی فعل کی تکمیل یا عدم تکمیل ہی دیکھی جاتی ہے۔ اس طرح ہوپی شخص کو زمانے کا وہ شعور نہیں ہوتا جو ہمیں ہوتا ہے۔

ایک اور مثال دیکھیے۔ ہند یورپی زبانوں میں تین بنیادی اجزائے کلام اسم، صفت اور فعل ہیں۔ اسم وصفت کی وجہ سے ارسطوئی فلسفے میں شے اور وصف (عرض اور جوہر) کا تصور نمایاں ہوگیا۔ اگر یونانی زبان میں یہ زمرے نہ ہوتے تو ارسطو دنیا کو اس نقطۂ نظر ہی سے نہ دیکھتا۔ سپسیر کا خیال ہے کہ تمام زبانوں میں مضمر تجربات یکساں ہیں لیکن قائل اپنی زبان کی عینک سے ان کی تشکیل کرتا ہے۔

ذخیرۂ الفاظ اور مفاہیم سے تہذیب کی تاریخ بھی معلوم ہوتی ہے۔ مستعار الفاظ پر نظر کرنے سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ کس لسانی گروہ نے کس دوسرے لسانی گروہ سے ارتباط پیدا کیا، اس سے کیا لیا اور اسے کیا دیا۔ انگریزی نے ہندوستانی زبان سے پنڈت، ٹھگ، ڈکیت، جنگل، لوٹ جیسے الفاظ اور جرمن زبان سے غذا کی موٹی چیزوں کے نام اور سائنسی اصطلاحات لیں۔ دوسری طرف انگریزی نے فرنچ اور دوسری یورپی زبانوں کو کھیل کود کے الفاظ مثلاً میچ، گولف، فٹ بال، رگبی، بیس بال نیز نفسی ماندو بود کے الفاظ مثلاً کلب، فیشن ایبل وغیرہ دیے۔ قبائلی زبانوں میں فوقِ فطرت کو ظاہر کرنے

والے الفاظ بہت اہم ہیں۔ Taboo ،Mana اور Totem جیسے الفاظ ان قوموں کے مذہبی اور فوق فطری تصورات کے خزینے ہیں۔ ہماری زبان میں ان الفاظ کا بے کم و کاست ترجمہ نہیں ہوسکتا۔

بعض الفاظ و محاورات کے معنی اس زبان کی تہذیب ہی سے معلوم ہوتے ہیں مثلاً قدیم اطالوی میں حاضر کو خطاب کرنے کے لیے دو الفاظ Tu (واحد) اور Vas (جمع) تھے۔ بعد میں تعظیم کے مراتب کے اعتبار سے چار الفاظ ہوگئے، lei ،voi ،tu اور loro۔ ان میں سے lei کے استعمال کی ایک دلچسپ تاریخ ہے اصلاً یہ لفظ your lordship کے معنی دیتا ہے۔ اب تعظیمی خطابیہ کے لیے عام طور سے استعمال ہونے لگا ہے۔ مسولینی کے عہد میں فاسسٹ حکومت نے فرمان جاری کیا کہ lei کا استعمال متروک قرار دیا گیا اس کی جگہ محض voi بولنا چاہیے۔ لوگوں کے ٹیلی فون چھپ کر سنے جاتے تھے کہ کہیں وہ lei کا استعمال تو نہیں کر رہے۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے ہماری زبان میں 'آپ' کے استعمال پر پابندی لگا کر 'تم' بولنا ضروری قرار دے دیا جائے۔ حکومت کی یہ کوشش ناکام ہوگئی اور lei کا ضمیر حاضر برقرار رہا۔

زبانوں میں زماں اور مکاں میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ ان تبدیلیوں کا نام ارتقا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ پچھڑی ہوئی زبانوں میں تغیر اور ارتقا کی رفتار مہذب زبانوں کے مقابلے میں بہت دھیمی رہی ہے۔ ہر قبائلی زبان کے پیچھے تاریخی ارتقا کی اتنی ہی طویل مدت ہے جتنی کسی ترقی یافتہ زبان کے پیچھے لیکن قبائلی زبانوں کا حاضران کے ماضی بعید سے بہت زیادہ مختلف نہیں۔ میکسکو کے ریڈ انڈینوں کی نہوا (Nahua) زبان سولہویں صدی میں جیسی تھی ذخیرۂ الفاظ کے علاوہ اب بھی تقریباً ویسی ہی ہے۔ گرین لینڈ کی اسکیموں بولیوں اور کناڈا کے دور افتادہ میکنزی ندی کے اسکیموں کی بولیوں میں کوئی خاص فرق نہیں جس کے معنی یہ ہیں کہ صدیوں کے امداد میں یہ بولیاں زیادہ نہیں بدلیں۔ ان کے مقابلے میں مہذب زبانیں اتنی سرعت سے بدلتی رہتی ہیں کہ پانسو سے لے کر ہزار سال میں بالکل دوسری زبان کہلانے لگتی ہیں۔

اس تغیر کے سبب زبانوں کے بہت سے خاندان اور شجرے قائم ہوجاتے ہیں۔ بعض خاندان یا زبانیں بہت بڑے علاقے پر پھیلی ہوتی ہیں۔ بعض بہت مختصر قطعے ہیں۔ بعض لسانی خاندانوں کا پھیلاؤ تاریخی دور میں ہوا ہے مثلاً ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ آریہ کب ایران گئے کب ہندوستان، کب یورپ۔ عربی زبان تاریخی دور میں شمالی افریقہ میں پھیلی ہے۔ ان لسانی فرقوں کی توسیع اور غلبے کے ساتھ ان علاقوں کی بعض زبانیں مرگئیں۔ دورِ حاضر میں بعض زبانیں ایسی ہیں جو کسی خاندان سے وابستہ نہیں کی جاسکتیں مثلاً کوریائی۔ قدیم زمانے میں اس طرح کی منفرد زبانوں کی تعداد اور زیادہ رہی ہوگی۔ اس پس منظر میں زبان اور نسل کے بٹوارے کا تقابلی مطالعہ دلچسپ ہوگا۔

زبانوں میں کچھ واضح اور قابل شناخت خاصے ہوتے ہیں۔ اصوات، قواعدی چسپیے، بنیادی

الفاظ ایسے قطعی عناصر ہیں جن کے اشتراک یا مماثلت کی بنا پر زبانوں اور بولیوں کی آزاد یا تابع حیثیت کا تعین کیا جاسکتا ہے لیکن نسل کے خاصے یعنی طبعی خصوصیات اتنی واضح اور جامع و مانع نہیں ہوتیں کہ ان کی بنا پر ہر فرد کی نسل قطعیت سے طے کی جاسکے مثلاً یوپی کے باشندوں کو دیکھیے طبعی اعتبار سے کتنے مختلف قسم کے ٹائپ دکھائی دیتے ہیں۔ اسی لیے نسل یا طبعی ٹائپ کے مقابلے میں زبانوں کا پھیلاؤ اور بٹوارہ انسانی تاریخ کو زیادہ وضاحت سے پیش کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ملیشیا اور جزیرہ مدغاسکر کی زبان یکساں ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ کسی قبل تاریخی زمانے میں ملایا انڈونیشیا کے لوگ مدغاسکر گئے ہوں گے۔ گلگت اور شنا علاقے کی دردی زبانوں سے یہ معلوم ہوجاتا ہے کہ یہاں آریوں کی ایک علیحدہ شاخ وارد ہوئی۔

عہد قدیم میں ایسی زبانوں کی تعداد وافر تھی جو کسی خاندان سے وابستہ نہ تھیں جن کی وجہ سے کل ملا کر زبانوں کی تعداد بہت کافی رہی ہوگی، انسانی نسلوں کی تعداد بہت زیادہ نہیں۔ اس لیے یہ ماننا ہوگا کہ ایک ہی نسل کی مختلف اقوام مختلف زبانیں بولتی ہوں گی۔ عہدِ عتیق کے بارے میں ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں:

ا: ایک زبان کے تمام بولنے والے ایک نسل کے تھے۔

ب: دو یا کئی مختلف زبانوں کے بولنے والے بھی ایک ہی نسل کے ہوسکتے ہیں۔

دورِ حاضر میں پہلی صورتِ حال باقی نہیں رہی مثلاً امریکہ میں گورے اور حبشی دونوں انگریزی بولتے ہیں۔ ہندوستان کے پارسی ہندآریائی زبان گجراتی بولتے ہیں۔ شمالی ہند میں آسٹرک نسل والے ہندآریائی کی لسانی برادری میں ضم ہوگئے۔

عہدِ عتیق میں زبانوں کی تعداد زیادہ تھی۔ بعد میں عاریت اور مماثلت کے سبب ان کے اختلافات کم ہوتے گئے۔ بڑے بڑے علاقوں میں مختلف خاندانوں کی زبانوں میں یکساں صوتی خصوصیات دیکھنے میں آتی ہیں۔ یہ صورت قدیم زمانے میں ان سب کے ایک دوسرے کے زیراثر آنے ہی سے پیدا ہوئی ہوگی مثلاً شمالی اور شمال مغربی امریکہ میں غشائی آوازوں کی کثرت ہے جب کہ مشرقی امریکہ میں ان کی کمی ہے یا مغربی یوایس اے کے ریڈ انڈینوں میں (te)، (dl) (غیر مصیتی) جیسی آوازیں پائی جاتی ہیں۔ افریقہ کی بانتو زبانوں کی درکشیدہ چٹکار اصوات بش مین خاندان السنہ کے زیراثر درآئی ہوں گی۔ لیکن یکساں لسانی خاصے ہمیشہ ایک ہی منبع سے رونما نہیں ہوتے۔ بعض مثالوں سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ دور دراز کی غیر متعلق زبانوں میں ایسے یکساں خاصے پائے جاتے ہیں جو یقیناً ایک دوسرے سے آزادانہ طور پر ابھرے ہوں گے مثلاً سنسکرت اور عربی میں تثنیے کا صیغہ، دور دور کی زبانوں میں شمولی اور اخراجی ضمیر متکلم کا وجود جمع کے لیے تکرار سے کم لینا۔

مندرجہ بالا دو مختلف بلکہ مخالف صورتوں کی وجہ سے زبانوں کے گروہ نسلی گروہوں سے بہت

مختلف ہو گئے ہیں۔

لسانیاتی طریقے نے نظریاتی طور پر بشریات بلکہ سماجیات کو بھی راہ دکھائی۔ صوتیات میں غیر ضروری جزئیات اور فونیمیات میں مفید خصائص کا احساس پایا جاتا ہے۔ اسی طریق کی مماثلت پر غذا، ملبوس، تعمیر وغیرہ میں مفید (Functional) اور غیر ضروری کا تصور لیا گیا۔ بشریات میں ایک بحث ہے کہ کلچر گروہ کی دین ہوتی ہے کہ فرد کی لسانیات میں فرد بولی اور بولی کا تعلق موج و دریا کے رشتے کی طرح ہے۔ بولی بہت سی فرد بولیوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ یہی حال کلچر کا ہے کہ وہ فرد میں بھی ہے اور مختلف افراد کے کلچر مل کر گروہ کے کلچر کی تشکیل کرتا ہے۔

علاقائی جائزے کے طریقے

یہ لسانیات کی علیحدہ شاخ نہیں بلکہ لسانی طریقۂ کار ہے جو بشریاتی لسانیات کی دین ہے۔ امریکہ میں لسانیات بشریات کے شاخسانے کے طور پر ابھری ہے۔ وہاں ریڈ انڈینوں کی سیکڑوں زبانیں ماہرین لسانیات کے لیے ایک چیلنج تھیں۔ بوآس، سپیر اور بلوم فیلڈ وغیرہ نے ان کی طرف توجہ کی۔ ان کے سامنے مسئلہ تھا ایسی زبانوں سے واقفیت حاصل کرنا جنھیں اب تک کوئی گورا شخص نہ جانتا تھا اور ریڈ انڈین کسی دوسرے کی زبان نہیں جانتے تھے۔ ان ماہرین کی کوششوں سے انجان زبان کا اکتساب کرنے کے جو طریقے ابھرے ذیل میں ان کو مختصراً بیان کیا جاتا ہے۔

جو شخص کسی زبان یا بولی کا علم حاصل کرنے جاتا ہے اسے جائزہ کار (Surveyos) یا علاقائی کارکن (Field Work) کہتے ہیں۔ اس میں کچھ اوصاف کا ہونا ضروری ہے۔

1. اس کو لسانیات بالخصوص صوتیات کا اچھا علم ہونا چاہیے۔
2. اس کا سامعہ صوتیاتی اعتبار سے ذکی الحس ہونا چاہیے یعنی وہ توجہ سے سن کر مختلف مصوتوں، مصمتوں، بل، صوت درجہ اور سُر لہر وغیرہ کا ادراک کر سکے۔
3. اسے تیزی سے لکھنے کی مشق ہونی چاہیے اور حتی الامکان صوتی تحریر میں نوٹ لینے چاہئیں۔
4. اس کا مزاج اور برتاؤ شگفتہ، ملنسار اور حلیم ہونا چاہیے تاکہ وہ اجنبیوں سے گھل مل کر انھیں مطلوبہ معلومات دینے پر آمادہ کر سکے۔

جس زبان یا بولی کے بارے میں اسے واقفیت حاصل کرنی ہے اسے چاہیے کہ اس زبان کے مقام اور باشندوں کے بارے میں کتابوں اور دوسرے ذرائع سے جو کچھ معلومات بہم پہنچ سکیں حاصل کر لے، بالخصوص وہاں کی معاشرت اور لسانی کیفیت کے بارے میں جو کچھ بھی معلوم ہو سکے وہ مفید ہوگا۔

جس اہل زبان فرد سے معلومات حاصل کی جاتی ہیں اسے اطلاعی (Informent) کہتے ہیں۔ یہ

ممکن ہے کہ اطلاعی کو اپنے یہاں بلا کر اس سے پوچھ پاچھ کر ریکارڈ کر لیا جائے لیکن یہ غیر فطری طریقہ ہے۔ بہتر یہ ہے کہ زبان کے اپنے خطے میں جا کر جائزہ لیا جائے کیونکہ وہاں اطلاعی اپنے فطری ماحول میں زیادہ فطری طریقے سے بولے گا نیز اس کی فراہم کردہ کسی معلومات کے بارے میں تذبذب ہو تو دوسرے اطلاعیوں سے تصدیق کی جا سکتی ہے۔ ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ ہر زبان یا بولی میں بعض الفاظ وہاں کی مخصوص اشیا کو ظاہر کرتے ہیں مثلاً کشمیر کی مخصوص انگیٹھی کانگڑی یا ہاؤس بوٹ کشمیر ہی میں جا کر دیکھی جا سکتی ہیں دور دراز کے علاقے میں ان کا ناقص تصور ہی دیا جا سکتا ہے۔

جائزے کے دو طریقے ہیں۔ ایک میں ایسے اطلاعیوں سے سابقہ پڑتا ہے جو اپنی زبان کے علاوہ دوسری زبان نہیں جانتے، اس طرح اطلاعی اور جائزہ کار کے بیچ کوئی مشترک زبان نہیں ہوتی۔ اس صورت میں جائزہ کار کو پوری قابلیت کے ساتھ اشاروں کے ذریعے سب کچھ پوچھنا پڑتا ہے۔ اس صورت حال کو ایک زبانی طریقہ (Mono-lingual method) کہتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ اطلاعی اپنی زبان کے علاوہ ایسی کوئی زبان جانتا ہو جس سے جائزہ کار بھی واقف ہو۔ یہ طریقہ دو زبانی کہلائے گا۔ اگر دو زبانی اطلاعی میسر آ سکے تو اسے یک زبانی اطلاعی پر ترجیح دی جائے گی کیونکہ مشترک زبان کے ذریعے پوچھنا آسان ہو جاتا ہے اور بہت کچھ پوچھا جا سکتا ہے۔ یک زبانی طریقے میں بہت سی دقتیں ہیں۔ یہاں یک زبانی طریقے کو پیش نظر رکھ کر ہی غور کیا جاتا ہے۔

اطلاعی کے انتخاب میں بہت چابک دستی کی ضرورت ہے۔ اطلاعی ایک سے زیادہ ہونے چاہئیں۔ اگر سوءِ اتفاق سے ایک ہی ہو تو وہ بچہ یا بوڑھا نہ ہو کر جوان یا ادھیڑ عمر کا ہو تو بہتر ہے۔ بچے کو زبان پر پورا قابو نہیں ہوتا اور وہ دیر تک بتانا بھی نہ چاہے گا۔ بوڑھے سے بھی تعاون کی اس قدر توقع نہیں۔ دو اطلاعی ہوں تو ایک نوجوان اور دوسرا سال خوردہ ہو تو بہتر ہے تاکہ دو نسلوں کی نمائندگی ہو سکے۔ ایسے اطلاعی زیادہ بہتر ہوتے ہیں جو باہر گھومنے پھرنے نہ گئے ہوں یا کم گئے ہوں۔ ان کی زبان زیادہ خالص اور محفوظ ہوگی۔ مرد کے علاوہ عورت اطلاعی بھی مل سکے تو اور بہتر ہے کیونکہ عورتوں کی زبان بیرونی اثرات سے نسبتاً مبرا ہوتی ہے۔ اطلاعی سمجھ دار اور شگفتہ مزاج ہو تو زیادہ مفید رہے گا۔ یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ اس کے اعضائے نطق معمول پر ہیں۔ اگر ان میں کوئی سقم یا فرق ہو تو وہ آوازوں کو صحت سے ادا نہ کر سکے گا۔ جذباتی یا بھڑ بھڑ یا قسم کا اطلاعی بھی ٹھیک نہیں ہوتا۔ ایسا شخص بہتر ہوتا ہے جو صبر و سکون کے ساتھ گفتگو کرتا ہو۔ اچھا ہو کہ جائزہ کار اپنے ساتھ کچھ اشیا لے جائے اور وہ اطلاعی کو دکھائے۔ انھیں دیکھنے پر اطلاعی جو جملہ کسے گا اس کا مفہوم کچھ اس قسم کا ہونا چاہیے۔

اس کا کیا نام ہے؟
یہ کیا چیز ہے؟
اسے کیا کہتے ہیں؟

یہ جملہ دھیان سے سن کر لکھ لیجیے اور یاد کر لیجیے۔ آپ بھی اس کی اشیا کے بارے میں یہی جملہ کہہ کر پوچھ تاچھ کیجیے۔ مختلف اشیا کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے یا چھوکر دریافت کیا جاسکتا ہے۔ افعال کے بارے میں پوچھنے کی صورت یہ ہے کہ انھیں واقعی عمل میں لاکر دکھایئے مثلاً دوڑ کر، چل کر، لیٹ کر، بیٹھ کر، کھڑے ہوکر، کھا کر، پی کر وغیرہ۔ آہستہ آہستہ بہت سے الفاظ معلوم ہوجائیں گے۔

جائزہ کار کو چاہیے کہ زبان کے خطے میں جانے سے قبل ایک سوال نامہ تیار کرلے تاکہ اطلاعی کے سامنے سوچنا نہ پڑے کہ کیا کیا سوال کرنے ہیں نیز کوئی ضروری بات ذہن سے اتر نہ جائے۔ سوال نامے میں حسب ضرورت اندراج کیے جاسکتے ہیں لیکن یہ یاد رہے کہ پہلے قد کے طور پر ٹھوس چیزوں کے بارے میں دریافت کرنا بہتر ہے، غیر مرئی تصورات بعد میں لیے جاسکتے ہیں۔ کوشش یہ ہونی چاہیے کہ بیشتر بنیادی الفاظ کے بارے میں علم حاصل کرلیا جائے تاکہ زبان یا بولی کا صحیح رشتہ قائم کرنے میں سہولت ہو۔

اول اسما کو لیجیے۔ اعضائے جسم کے بارے میں دریافت کرنا بہت سہل ہے۔ اس کے بعد خانگی سامان، فرنیچر، ظروف، ماکولات، ملبوسات وغیرہ کے بارے میں پوچھیے۔ ان کے علاوہ بیرون خانہ کے مشاغل، کاشتکاری، اناج، فصلیں، پھل پھول، ماہی گیری وغیرہ کے متعلقات پوچھے جاسکتے ہیں۔ مظاہرِ فطرت مثلاً چاند، سورج، زمین، آسمان، بادل، بجلی، ندی نالے پہاڑ، درخت، سبزہ نیز پالتو جانوروں وغیرہ کے بارے میں دریافت کرنا بھی مشکل نہیں۔ کسی طرح رشتے داریوں مثلاً ماں باپ، شوہر بیوی، بیٹا، بیٹی، بھائی بہن وغیرہ کے الفاظ معلوم کیجیے۔ غرضیکہ ان کی تہذیب کے جتنے اہم اسما کے الفاظ حاصل کیے جاسکیں وہ کرنے چاہئیں۔ اس کے ساتھ ساتھ بنیادی افعال مثلاً چلنا، کھڑے ہونا، بیٹھنا، لیٹنا، سونا، کھانا، پینا وغیرہ بھی نہایت اہم ہیں۔ افعال کے بعد صفات کی منزل آتی ہے۔ اچھا، برا، چھوٹا، بڑا، لمبا، موٹا، پتلا وغیرہ۔ چونکہ یہ غیر مرئی تصورات ہیں اس لیے ان کو آسانی سے نہیں پوچھا جاسکتا۔ جب ایک لسانی برادری میں رہتے رہتے کچھ عرصہ گزر جائے گا تب ان کا عرفان حاصل کرنا ممکن ہوگا۔ صفات سے زیادہ اہم اور زیادہ آسان اعداد ہیں۔ زبان کا اعدادی نظام کلچر کے بنیادی عناصر میں ہوتا ہے۔ زبان کو کسی قدر جان لینے کے بعد جملوں، محاوروں، کہاوتوں، لوک گیتوں اور لوک کہانیوں وغیرہ کو پوچھ کر ضبط تحریر میں لانا ہوتا ہے۔

جائزہ کار کو انسانی نفسیات، انسانی تعلقات اور برتاؤ کا ماہر ہونا چاہیے۔ اس میں اور اطلاعی میں تہذیبی، ذہنی اور علمی حیثیت سے بہت تفاوت ہوتا ہے۔ اطلاعی کو زیادہ باتیں کرنے اور بتانے میں پس و پیش ہوسکتا ہے۔ وہ جائزہ کار کو شبہ کی نظر سے بھی دیکھ سکتا ہے کہ کہیں وہ کسی معاندانہ مقصد سے تو نہیں آیا۔ جائزہ کار کو چاہیے کہ وہ اس قسم کے تمام شبہات کا ازالہ کرکے خود کو اطلاعی کی سطح پر لے آئے اور اس کا اعتماد حاصل کرلے۔ اس سے سب کچھ اس طرح دریافت کرے جیسے ایک شاگرد استاد سے

کچھ حاصل کرنا چاہتا ہے۔ تمام استفسارات کے جواب صوتی تحریر میں لکھ لینے چاہئیں۔ ساتھ ہی ہر بات کا مطلب یا اس پر تبصرہ لکھ لینا چاہیے۔ جس بات میں کچھ شبہ ہو اسے اسی اطلاعی سے یا کسی دوسرے سے دوبارہ پوچھ لینا چاہیے۔

جملہ معلومات حاصل کرنے کے بعد دریافتی زبان کا تجزیہ کرنا ہوتا ہے۔ سب سے پہلے اس کی آوازوں اور فونیموں کا تعین کیا جاتا ہے تاکہ اسے ایک رسم الخط دیا جا سکے۔ یہ خط بسا اوقات رومن رسم الخط کی ترمیم شدہ شکل ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ زبان کا قواعدی اور معنوی جائزہ لیا جاتا ہے جس کی روشنی میں اس زبان کی قواعد اور فرہنگ مرتب کی جاتی ہے۔ یہ قواعد اور فرہنگ روایتی انداز کی بجائے لسانیاتی نہج کی ہوں تو زیادہ کارآمد ہوتی ہیں۔

نئی زبانوں کی پہلی جانکاری حاصل کرنے کے سلسلے میں مشنریوں نے قابل قدر خدمات انجام دی ہیں۔ انھوں نے امریکہ، افریقہ، آسام وغیرہ کے قبیلوں میں سرایت کر کے وہاں کی زبانوں سے واقفیت بہم پہنچائی۔ لیکن ابھی متعدد قبائلی زبانوں کے بارے میں کتابیں تیار نہیں ہوئیں۔ ان پر کام کرنے کی ضرورت ہے۔

سماجی لسانیات (Socio-linguistics)

یہ لسانیات کی ایک نئی شاخ ہے۔ اس میں زبان کا مطالعہ سماجی سیاق میں کیا جاتا ہے۔ Fishermant نے اسے زبان کی سماجیات کہا ہے اس کی مرتبہ کتاب کا نام Readings in the Sociology of Language ہے۔ نسلی لسانیات اور سماجی لسانیاتی میں وہی تعلق ہے جو ثقافتی بشریات (Cultural anthropology) اور سماجیات میں ہوتا ہے۔ ثقافتی بشریات میں پچھڑے ہوئے قبیلوں یا عہد عتیق کے معاشروں کے کلچر کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ سماجیات میں بالعموم عصری سماج کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ سماجی لسانیات، سماجیات اور لسانیات کو ملانے والا عبوری مطالعہ ہے۔ سماج میں جتنی وسعت، تنوع، پیچیدگیاں اور مسائل ہوتے ہیں سماجی لسانیات کے موضوع بھی اسی قدر متنوع ہوتے ہیں۔

ایک ترقی یافتہ اور مکمل زبان کئی بولیوں اور راسالیب کا وفاق ہوتی ہے اس میں کچھ اس قسم کے بٹوارے پائے جاتے ہیں:

1. علاقائی بولیاں اور معیاری زبان۔
2. سماجی طبقوں اور معاشی گروہوں کی روزمرہ یا بولیاں۔
3. ایک شخص کی زندگی مختلف مشاغل یا حلقوں میں بٹی ہوتی ہے مثلاً خاندان، اسکول، کلب، سرکاری کام کاج، معاشی حلقہ وغیرہ۔ یہ اس زبان کے اسلوب اور موضوع کا انتخاب کرتے ہیں۔

یہ تو ایک زبان کی کیفیت تھی لیکن موجودہ معاشروں کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ایک لسانی نہیں دو

لسانی یا کثیر لسانی ہیں۔ ان میں متعدد افراد ایسے ہوتے ہیں جو ایک سے زیادہ زبانیں بولتے یا سمجھتے ہیں۔ انھیں ان زبانوں پر کتنا عبور ہے یہ ان کی سماجی زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ سماجی لسانیات ان سب پہلوؤں کا مطالعہ کرتی ہے۔ ہم ان پر ایک مختصر نظر ڈالتے ہیں۔

جو زبان بہت چھوٹے علاقے میں مرکوز ہو ممکن ہے اس میں ایک ہی بولی ہو ورنہ بیشتر زبانوں میں علاقائی اعتبار سے ایک سے زیادہ بولیاں ہوتی ہیں۔ ان بولیوں میں ایک بولی معیاری زبان یا معیاری بولی بن جاتی ہے۔ یہی زبان کی مرکزی نمائندہ ہوتی ہے۔ کسی بولی کا معیاری قرار پانا غیر لسانی وجوہ سے ہوتا ہے مثلاً وہ دارالسلطنت یا کسی مقدس مقام کی بولی ہے۔ بالفاظ دیگر اس کے بولنے والے زیادہ اہم ہوتے ہیں۔ اس طرح معیاری زبان کا تعین سماجی عوامل کی بنا پر ہوتا ہے۔

خود معیاری زبان میں بھی کئی سطحیں ہوتی ہیں نیز وہ اپنے علاقے سے باہر بھی استعمال کی جاتی ہے۔ اس طرح اس کا پست معیار، دیہاتی بولی اور صوبائی معیار بھی ہوتا ہے۔ یہ تمام قسمیں ساخت کی بنا پر ہوتی ہیں۔ معیاری بولی اور دوسری بولیوں کا فرق کبھی لسانی بنیادوں پر ہوتا ہے لیکن ان سب کے پیچھے کچھ سماجی اور نفسیاتی عوامل بھی کام کرتے ہیں۔ معیاری زبان کے ساتھ ایک برتری اور وقار کا احساس وابستہ ہوتا ہے جب کہ پست معیار اور صوبائی معیار کو ساقط از معیار مانا جاتا ہے۔ مثلاً دلی اور لکھنؤ کے شرفا کی اردو کا جو منصب تھا وہ عوام کی اردو یا پنجابی اردو، بھوپالی اردو یا حیدرآبادی اردو کا نہیں۔ اہل لکھنؤ فیض آباد اور ہردوئی وغیرہ کے باشندوں کو بھی لسانی اعتبار سے دیہاتی کہتے ہیں۔

معیاری زبان اور علاقائی بولیوں کا تعلق بھی محض علاقائی نہیں ہوتا بلکہ سماجی بھی ہوتا ہے۔ یہ نہیں کہ ہندی کی معیاری زبان کھڑی بولی مغربی یوپی اور دلی میں محدود ہے اور ہریانی برج یا اودھی وغیرہ اپنے اپنے علاقوں میں۔ ہوتا یہ ہے کہ معیاری زبان دوسری بولیوں کے علاقے میں در انداز ہو کر توقیر کی مسند پر قبضہ کر لیتی ہے۔ کہا گیا ہے کہ بولی وہ زبان ہے جو نفیس سوسائٹی سے بدر کر دی گئی ہو یعنی ہر مہذب موقع پر معیاری زبان کا استعمال ہوتا ہے بے تکلفی کے موقعوں پر بولی کا۔

اگر ایک ملک میں کئی معیاری زبانیں ہوتی ہیں تو ان میں سے ایک قومی زبان بن جاتی ہے۔ مثلاً ہندوستان میں ہندی اور اگر ایک سے زیادہ قومی زبانیں ہوتی ہیں تو ان میں ایک زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہے مثلاً پرانے پاکستان کی دو قومی زبانوں اردو اور بنگالی میں اردو زیادہ اہم تھی یا سوئٹزرلینڈ کی تین قومی زبانوں میں جرمن زیادہ اہم ہے۔ کثیر لسانی اقوام میں مرکزی قومی زبان کے ساتھ اسی طرح کی وقعت وابستہ ہوتی ہے جس طرح بولیوں کے بیچ معیاری زبان کو۔ یہ قومی زبان دوسری معیاری زبانوں کے دائرے میں گھس کر ان پر غلبہ پانے کی کوشش کرتی ہے مثلاً ہندوستان میں دوسری زبانوں کے علاقے میں بھی ہندی کا استعمال ہوتا ہے یا پاکستان میں بلوچستان اور پنجاب جیسے صوبوں نے اپنی زبان اردو قرار دی ہے۔ بعض قومی زبانیں تو دوسری قومی زبانوں کی سرحد میں گھس کر ان کو دبانے لگتی

ہیں جس طرح انگریزی نے ہندوستان میں ہندی کو اور پاکستان میں اردو کو دبایا ہوا ہے یعنی قومی زبانیں بین الاقوامی زبان بن جاتی ہیں اور دوسری زبانوں کے مقابلے میں برتری کا دعویٰ کرنے لگتی ہیں۔ امریکیوں کے لیے ہندی اسی طرح کم رتبہ زبان ہے جس طرح ہندی والوں کے لیے اڑیہ یا آسامی۔ امریکہ کے رسالے News Week میں ہندی کے لیے ذیل کا توصیفی فقرہ لکھا تھا:

A relativity primitic & language sadly deficient in scientific and technical.

علاقائی اعتبار سے زبانوں اور بولیوں کا بٹوارہ عمودی تقسیم ہے۔ اس کے مقابلے میں ایک زبان کے اندر افقی اعتبار سے بھی تقسیم ہوتی ہے۔ ایک لسانی قوم میں طرح طرح کے طبقے اور گروہ ہوتے ہیں جن کا روزمرہ (Jargon) کسی حد تک مختص ہوتا ہے۔ ایسے گروہ ذیل کی بناؤں پر قائم کیے جاسکتے ہیں:

1. سماجی طبقے یعنی طبقۂ بالا، طبقۂ متوسط، طبقۂ زیریں۔
2. تعلیم کی بنا پر یعنی زیادہ پڑھے لکھے، اوسط یا کم پڑھے لکھے، بے پڑھے لکھے۔ جدید علوم پڑھے ہوئے یا کلاسکی طرز پر پڑھے ہوئے۔
3. پیشہ ورانہ طبقے یعنی انجینئر، ڈاکٹر، معلم، وکیل، منیم اور آڑھتی، مستری، شہری، مزدور، کسان وغیرہ۔
4. مذہبی بنا پر ہندو، مسلمان، سکھ، عیسائی، پارسی، یہودی وغیرہ۔
5. ایک ہی زبان کے بولنے والوں میں قومیت کی بنا پر مثلاً امریکہ کے انگریزی بولنے والوں میں جرمن الاصل، ہندوستانی الاصل، انگریزی الاصل یا ہندی بولنے والوں میں بنگالی نژاد، پنجابی نژاد، مراٹھی نژاد، گجراتی نژاد۔
6. عمر کی بنا پر بوڑھے، جوان، بچے۔

ان سماجی زمروں کو انگریزی میں Social Variables کہا گیا ہے۔ ان کے زیراثر زبان کی مختلف سطحوں یعنی صوتیات، صرف، نحو، معنیات اور ذخیرۂ الفاظ سب میں کم وبیش کچھ فرق آجاتا ہے۔ طبقاتی یا گروہی فرق صوتیات اور ذخیرۂ الفاظ میں سب سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ اول اصوات کو لیجیے۔ کسی قسم کی بولی کی تعین میں یہ سب سے نمایاں نشاں گر ہوتی ہیں۔ اہل اردو میں ایک محاورہ رائج ہے، شین قاف درست ہونا، یہ درستی محض سماجی اسباب سے ہوتی ہے۔ ہندوستانی بولنے والے علاقے میں ہندوؤں اور مسلمانوں کی زبان کا خاص فرق یہی ہوتا ہے کہ مسلمان عموماً ش، ق، ز، ف وغیرہ کو صحیح ادا کرتے ہیں اور ہندوان میں صوتی تبدیلی کرکے انھیں مماثل دیسی تہہ داروں یعنی س، ک، ج، پھ وغیرہ میں بدل لیتے ہیں۔ خواندہ اور ناخواندہ شہری اور دیہاتی میں بھی یہی فرق ہوتا ہے۔ مصمتی خوشوں کی یہ کیفیت ہے کہ لفظ کی ابتدا یا انتہا کے خوشوں کو اہلِ ہندی درست بولتے ہیں اور اردو والے بالخصوص مسلمان انھیں توڑنے پر مائل ہوتے ہیں وہ پریمی، کلب، رجیندر، کرشن چندر کو بالترتیب پ،

ک، د، دمفتوح سے بولنے کا رجحان رکھتے ہیں۔اسی طرح اہل اردو پنڈت، امرت کو پنڈت، امرت بولتے ہیں۔ ہندوؤں میں چاچا، تاؤ، ماما کہا جاتا ہے اور مسلمانوں میں چچا، تایا، ماموں۔ یہ سب سماجی فرق ہیں۔ بے پڑھوں کا لائن، سگنل، لکھنؤ کو لین، سنگل، لکھنؤ کہنا بھی ان کے سماجی زمرے کا اثر ہے۔

صرف میں خالص سماجی اسباب سے فرق کم دیکھنے میں آتا ہے مگر پھر بھی اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔خود ہمارے ہندوستانی علاقے میں کیا، کرا۔ کی، کری۔ مجھے، میرے کو۔ مجھ پر، میرے پر۔ اسی، اسی ہی۔ انھیں، ان ہی۔ لو، لیو۔ لیجیو، لیجو۔ ہے، ہے گا جیسے اختلافی صرف استعمال دیکھنے میں آتے ہیں۔کرا، کری، ہے گا جیسے روپ کم پڑھے لکھے ہی استعمال کرتے ہیں۔ وہ مرکب افعال کو اکثر مختصر کر دیتے ہیں مثلاً 'دیکھتے ہیں' کو دیکھتیں۔تو کیا کرتا ہے، کو'تو کیا کرے' بولتے ہیں۔ ذیل کے استعمال اردو پڑھے لکھوں تک محدود ہیں ہندی پس منظر والوں کے بس کے نہیں۔

دیکھا لیے۔ بجا چاہتے ہیں۔ مستی پابندِ حال نہیں ہونے کی۔

نحو میں بھی سماجی اثرات دیکھنے میں آتے ہیں۔ اردو میں تعظیمی ضمیر اور فعل کا استعمال (مثلاً آپ آیئے، آپ کھانا کھایئے)طبقۂ بالا، شہریوں یا اردو پڑھے لکھوں میں زیادہ رائج ہے۔کم پڑھے ان کو اس طرح مسخ کرتے ہیں۔

آپ آؤ، آپ کھانا کھاؤ

جملے کے مختلف اجزا میں جنس اور عدد کی جو مطابقت ہوتی ہے وہ بعض صورتوں میں مختلف سماجی طبقوں میں بدل جاتی ہے۔لفظوں کی تذکیرو تانیث کا فرق نحو ہی کے تحت آتا ہے ذیل کے استعمال بھی اردو پس منظر میں رونما ہو سکتے ہیں۔

غالب کے خصوصیات لکھیے:

مجھے اتنی پریشانی اٹھانا پڑی (بہ مقابلہ اٹھانی پڑی)

آپ کو یہ آم کھانا ہوں گے (بہ مقابلہ کھانے ہوں گے)

اور انگریزی زدہ حضرات اپنے ہندوستانی جملوں میں نحو کو انگریزی طرز پر ڈھال دیتے ہیں۔ویسے یہ حقیقت ہے کہ نحو زبان کے زیادہ مضبوط اور قائم عناصر میں ہوتا ہے۔طبقاتی اثرات سے نحو میں فرق کی مثالیں کم دیکھنے میں آتی ہیں۔اسی طرح معنیات میں اصطلاحوں سے قطع نظر زیادہ اختلاف نہیں ملتا۔

اصطلاح کی صورت یہ ہے کہ بھوپال میں معمار اور ٹھیکیدار سیمنٹ کے مسالے کو مال کہتے ہیں یا کرکٹ کے میدان میں duch اور eatih کے مخصوص معنی ہو جاتے ہیں۔ یہ طبقاتی بولی کے استعمال ہیں لیکن معنی کی یہ تبدیلی سماجی اسباب سے کم تکنیکی اسباب سے زیادہ ہے اس لیے ہم اس سے قطع نظر کر سکتے ہیں۔ ہاں بعض اوقات خالص سماجی اعتبار سے بھی معنی بدل جاتے ہیں۔کم پڑھے لکھے لوگ عالمانہ لفظوں کو غلط معنی میں بول جاتے ہیں مثلاً میں نے اردو سے ناواقف ایک شخص کو 'کوئی ہرج نہیں'

کے مفہوم میں کوئی حرکت نہیں، بولتے سنا ہے۔ اسی طرح عوام پریشانی کے مفہوم میں حیرانی کا لفظ بولتے ہیں مثلاً:

مجھے بے کار اسٹیشن تک بھیج کر حیران کیا

سماجی وجوہ سے سب سے زیادہ فرق لفظیات اور محاوروں پر پڑتا ہے۔ معاشی، علمی، مذہبی، تہذیبی اعتبار سے مختلف گروہوں کا مرغوب ذخیرۂ الفاظ ہوتا ہے جو دوسرا گروہ اتنی کثرت سے استعمال نہیں کرتا۔ مولوی اور پنڈت، ایکٹر اور منیم کا ذخیرۂ الفاظ یکساں نہیں ہوتا۔ ہندوؤں میں رسوئی، بھگوان، ایشور، موسا؟؟ جیسے الفاظ کا استعمال کیا جائے گا تو مسلمانوں میں اس کے مقابل باورچی خانہ، خدا، اللہ، خالہ، خالو وغیرہ کا۔ جنسیات اور فطری حاجات سے متعلق الفاظ اور محاوروں کو دیکھیے مختلف طبقوں حتیٰ کہ مردوں اور عورتوں تک میں کتنا اختلاف ہوتا ہے۔ کچھ گالیاں مردوں سے مخصوص ہیں تو کچھ کوسنے عورتوں سے۔

موجودہ سماجی لسانیات کے مطالعے کا ایک دلچسپ موضوع ہے، لسانی آداب جس میں خطاب کے طریقے بہت اہم ہیں۔ ہم کس کو پہلے نام سے پکارتے ہیں کس کو آخری نام سے کس کے نام کے پہلے یا بعد میں کون سا تعظیمی لفظ لگاتے ہیں اس کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ ایک عوامی کہاوت ہے۔

مایا تیرے تین نام پرسی، پرسا، پرَس رام

دراصل دولت یا سماج کے اعتبار سے تین نام ہی نہیں کئی نام ہوتے ہیں۔ بہتوں کو ہم نام سے بلا ہی نہیں سکتے، ان کے عہدے یا رشتے ہی سے کام چلاتے ہیں۔ لسانی آداب کے باب میں دو زبانیں بہت متمول ہیں۔ اردو اور جاپانی۔ اردو میں لسانی تکلفات کی جو بھرمار ہے وہ انیسویں صدی کے لکھنؤ میں اور بھی زیادہ تھی۔ جن الفاظ سے والیانِ ملک کو مخاطب کیا جانا چاہیے ان سے عام رؤسا کو خطاب کیا جاتا تھا، حضور، سرکار، خداوند۔ بادشاہوں کو جہاں پناہ، دولت مآب، ان کے کھانے کو خاصہ اور پانی کو آبِ حیات کہنا یہ سب سماجی اثرات ہیں۔ جاگیردارانہ نظام اور ہر نظام کے طبقۂ بالا میں تکلفات کی زبان زیادہ عام ہوتی ہے مثلاً اردو میں: دولت خانہ، غریب خانہ، عرض کرنا، فرمانا، تشریف رکھیے، سماعت فرمائیے، پان نوش کیجیے، پان ملاحظہ کیجیے وغیرہ۔

جاپانی زبان میں ضمیر حاضر کے لیے چھ سات روپ ہیں جو مختلف طبقوں کے لیے مخصوص ہیں چنانچہ ان میں سے بعض بادشاہوں ہی کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ شاہی خاندان اور طبقۂ رؤسا کے لیے متعدد الفاظ عوام سے مختلف ہیں لیکن اب ان میں کمی آتی جارہی ہے۔

ایک شخص کی زندگی مشاغل کے اعتبار سے مختلف حصاروں میں بٹی ہوئی ہے۔ یہ لسانی موضوع اور الفاظ کا انتخاب متعین کرتے ہیں۔ 1932 میں Schmidt-Rolar نے جرمنوں کے لیے ذیل کے نو لسانی حلقے (Linguistic domain) قرار دیے۔

خان دان، کھیل کا میدان اور کوچہ۔ اسکول۔ کلیسا۔ ادب۔ پریس۔ فوج۔ عدالت۔ سرکاری ادارے۔

بعد میں دوسروں نے انھیں کم زیادہ کیا۔ ہندوستانی معاشرے کے اعتبار سے ہم حسب ضرورت لسانی برتاؤ کے حلقے قائم کر سکتے ہیں۔ بعض نے زبان کے رسمی (Formal) اور بے تکلفی استعمال کی قسمیں کیں جو اہم ہیں۔

پڑھا لکھا شخص مختلف موقعوں پر مختلف قسم کی زبان کا استعمال کرتا ہے۔ اس کی بآسانی دو قسمیں کی جا سکتی ہیں۔ تحریری اور بول چال کی یا پر تکلف اور بے تکلف یا اونچی اور نیچی۔ اسٹیج اور کلاس میں بولنے کا اسلوب گھر میں اور دوستوں سے بولنے کے اسلوب سے مختلف ہوتا ہے۔ فرگسن نے 1959 میں اونچ اور نیچے اسلوب کو Dig lossial کی اصطلاح دی۔ 1967 میں Fishman نے اس تصور کو اور ترقی دی Aiatype اور گریگوری (1967) انھیں Hangen کہنا پسند کرتے ہیں اور Denism انگریزی کی حد تک انھیں Schizoglossia کہتا ہے اردو میں ہم اسے لسانی ثنویت کہہ سکتے ہیں۔

واضح ہو کہ کتابوں میں جو مکالمے دیے ہوتے ہیں وہ بول چال کی زبان کو ہو بہو پیش نہیں کرتے بلکہ اسے صحیح اور فصیح بنا کر درج کرتے ہیں۔

اسی سے ملتی جلتی چیز لسانی خلط ہے جو ہمارے ملک میں بہت رائج ہے۔ ایک زبان میں دوسری زبان کے الفاظ کو شامل کر دینا منجملہ دوسری وجوہ کے بعض اوقات سماجی توقیر کے سبب بھی ہوتا ہے مثلاً آج کل ہندوستان میں اپنی زبان میں انگریزی الفاظ حتیٰ کہ افعال تک کو شامل کر لینا سماجی اعتبار سے موجب افتخار سمجھا جاتا ہے جب کہ انھیں معنوں کے مشرقی الفاظ لانا دقیانوسی ہے مثلاً تین جملے دیکھیے:

میں اس ریزولوشن میں ایک امنڈمنٹ Submit Amendment کرتا ہوں۔

میں اس قرارداد میں ایک ترمیم پیش کرتا ہوں۔

میں اس پرستاؤ میں ایک سنشودھن رکھنا چاہتا ہوں۔

کسی سوسائٹی کی میٹنگ میں پہلا جملہ سب سے زیادہ قبولِ عام پائے گا۔ باقی دو کو مولویانہ اور پنڈتانہ سمجھا جائے گا۔ یہ سماجی لسانی قدریں ہیں۔ آج جسے دیکھیے ہندی اور اردو میں ماں باپ بیوی کو ممی ڈیڈی (یا ماما پاپا) وائف کہتا ہے۔ پتا جی، ابا، ماتا جی، والدہ وغیرہ کہنا غیر شستہ زبان سمجھا جاتا ہے۔ ہم یوں بولتے ہیں:

میرے فادر آنے والے ہیں

میری وائف بیمار ہے

ہم میں سے کتنے فادر کی جگہ والد اور وائف کی جگہ بیوی کہنے کی جرأت کر سکتے ہیں۔ اس قسم کے سماجی تابو اور پسند و ناپسند دراصل لسانی تابو ہیں۔ ان کا جائزہ سماجی لسانیات کے حیطۂ کار میں آتا ہے۔

نفسیاتی بیماری Schizophrenia میں ایک شخصیت دوحصوں میں شق ہوجاتی ہے۔ اردو اور انگریزی کی یہ ملاوٹ ایک قسم کا لسانی شق ہے۔

سماجی لسانیات کے مطالعے کا ایک اہم موضوع دولسانیت (Bilingualism) اور کثیر لسانیت ہے۔ چونکہ مختلف وجوہ سے اب لوگ بڑی تعداد میں دور دراز کے علاقوں میں جا کر عارضی یا مستقل طور پر جا بستے ہیں۔ اس لیے کثیر لسانیت موجودہ سوسائٹی کی نمایاں خصوصیت ہوگئی ہے۔ اس مسئلے کو دو نقطہ ہائے نظر سے دیکھا جاسکتا ہے:

1. ایک علاقے یا معاشرے کا جائزہ لیا جائے جس میں ایک سے زیادہ زبانیں بولی جاتی ہیں مثلاً جموں میں ڈوگری، پنجابی، ہندوستانی اور کشمیری چار زبانیں استعمال میں آتی ہیں۔ زبانوں کی کثرت سے سماجی طور پر جو اثرات ہوتے ہیں وہ دریافت کیے جائیں۔

2. ایسے فرد یا افراد کو لیا جائے جو ایک سے زیادہ زبانیں جانتے ہیں۔ ان میں سب سے پہلے دیکھا جائے کہ انھیں مختلف زبانوں پر کتنا عبور ہے۔ اس بات کو اعدادیات کے بقول سے ناپا جاسکتا ہے۔ بسا اوقات یہ ہوتا ہے کہ ایک فرد کی مادری زبان کچھ ہوتی ہے اور وہ کسی دوسری زبان کے علاقے میں رہتا ہوتا ہے۔ وہ اپنے نئے ماحول کی زبان کا اکتساب کرتا ہے۔ امریکہ میں یہ مسئلہ نہایت عام ہے۔ غیر انگریزی ممالک سے جانے والوں کی پہلی نسل انگریزی کو اس قدرت سے نہیں بول سکتی جیسے امریکی باشندے۔ اس کی وجہ سے انھیں بعض سماجی دشواریوں اور نفسیاتی الجھنوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ دوسری نسل نئی زبان کو بہتر طریقے سے حاصل کر لیتی ہے۔

ہندوستان میں جہاں مختلف ریاستوں کی زبانیں مختلف ہیں اور جہاں رفتہ رفتہ اپنی علاقائی زبان میں کام کاج کی رفتار بڑھتی جارہی ہے وہاں لسانی اقلیتوں کو تعلیمی، انتظامی اور دوسری حیثیتوں سے گوناگوں مسائل کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ حیدرآباد کے اردو بولنے والے مسلمان تیلگو پڑھنے اور بولنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ کراچی کے اردو پناہ گزینوں کے بچے کسی حد تک سندھی بولنے لگے ہیں۔ یہ لوگ کس حد تک نئی زبان کو حاصل کر لیتے ہیں اور اس میں کس قسم کی ترمیمیں کرتے ہیں۔ ان کی نئی زبان ان کی مادری زبان پر کس حد تک اثر انداز ہوتی ہے۔ یہ سب سماجی لسانیات کے مطالعے کے موضوع ہیں۔ ہندوستان جیسے کثیر لسانیاتی ملک میں اہلِ لسانیات کو لسانیات کی طرف زیادہ توجہ کرنی چاہیے۔

❖

ماخذ: عام لسانیات، **مصنف**: پروفیسر گیان چند جین، **دوسرا ایڈیشن**: 2003 **ناشر**: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

مسعود حسین خاں

مطالعہ شاعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے

لسانیاتی مطالعہ شعر اور اصل شعریات کا جدید ہیئتی نقطۂ نظر ہے، لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے۔ اس لیے کہ یہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔ ہیئت اور موضوع کی قدیم بحث اس نقطۂ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقد ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدما کے مشاہدات اور اصطلاحات ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلیات، صرف و نحو اور معنیات کی پر پیچ وادیوں سے گزرتا ہوا 'اسلوبیات' پر ختم ہوتا ہے۔ 'اسلوبیات' کو ابھی تک ماہرین لسانیات علم اللسان کا حصہ تسلیم نہیں کرتے۔ گو فرانسیسی زبان کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے بھی ہو چکا ہے اور اس کے جمالیاتی استعمال کو لسانیات کی اصطلاحات میں پیش کرنے کی کامیاب کوششیں ہو چکی ہیں۔ ان ذہنی کاوشوں نے تنقید شعر کا ایک نیا لسانیاتی (سائنسی) رخ متعین کر دیا ہے اور اس کے ساتھ یہ توقع بھی ہے کہ زبان کے تخلیقی استعمال کو علم بہت جلد اپنی گرفت میں لا سکے گا۔

جدید تنقید، بوجوہ سماجی علوم کا بہت زیادہ سہارا لیے ہوئے ہے، اس سے مکمل چھٹکارا تو کسی خیال پرست کا محض تصور ہوگا لیکن جہاں تک فن شعر کا تعلق ہے، بہتیرے نابلد فن بھی سماجی علوم کے فارمولوں کے ذریعے نقاد شعر ہونے کا دم بھرنے لگے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ زبان ایک سماجی مظہر ہے لیکن بحیثیت ایک مظہر کے یہ سماج کی اقتصادی اور معاشرتی تبدیلیوں کے تابع اس طور پر نہیں ہوتی جیسا کہ انقلابِ روس کے بعد کے روسی ماہرین لسانیات نے ثابت کرنا چاہا تھا۔ سماج کے دیگر نظاموں اور اداروں کی طرح زبان اس کے اقتصادی اساس کی اوپری پرت نہیں ہوتی کہ طبقاتی انقلاب اس کی نوعیت کو یک لخت بدل دے۔ یہ سماج کا ایک محکم اور پائدار نظام ہوتی ہے۔ اسی طرح شعر انفرادی ذہن کی تخلیق ہونے کی حیثیت سے حرف صوت کی تہہ میں انفرادیت کی توانائی کو محفوظ رکھتا ہے اس لیے مارکس بھی اس مشاہدے پر مجبور تھا کہ فنونِ لطیفہ کی اعلیٰ ترقی کے بعض ادوار کا سماج کے عام ارتقا یا اس کی مادی اساس اور تنظیمی ساخت سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں رہا ہے۔ انفرادی زندگی قطعی طور پر سماجی زندگی سے مربوط ہے۔ بعینہٖ جس طرح ہم سماجی زندگی کو طبیعی ماحول سے مربوط دیکھتے ہیں لیکن حیات اپنے ارتقا کی ہر سطح پر نئی ترکیب اور نئی ٹیکنک ڈھالتی ہے۔ یہی ترکیب وہ محکم قدر ہوئی ہے جس

کو سمجھنا اور سمجھانا اس سطح کے محقق کا اصل کام ہے۔

شعر انفرادی ذہن کے طلسم کا گنجینۂ معنی ہوتا ہے اور اس نوعیت میں معاشرہ کی مخصوص جمالیاتی قدر اور سطح بھی۔ اس سطح پر کام کرنے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد شعرا سے خود اسی کے معیار پر پرکھے۔ یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے جو ذہن شاعر اور لسانیاتی مواد کے عمل اور ردعمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ سماجی علوم کے تصورات نے ادبی تنقید کو اس کے اصل محور سے دور کر دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ عمرانی تنقید سے اس کو ایک فلسفیانہ پس منظر ملتا ہے لیکن اس پس منظر میں فن پارہ اکثر غائب ہو جاتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر میں نہ تو فن کار کا اصول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی راہ ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔

صوتیات، لسانیات کی پہلی سطح ہے جس پر نقد شعر کا عمل شروع ہونا چاہیے۔ اس کا احساس قدیم زمانہ سے ناقدین شعر کو رہا ہے۔ مفرد آوازوں کے خوش آہنگ، یا بد آہنگ ہونے کا تذکرہ بار ہا ملتا ہے۔ صوت اور معنی میں جو باہمی رشتہ ہوتا ہے اس کا ذکر مغربی تنقید اور اس کی پیروی میں کبھی کبھی اردو تنقید میں بھی مل جاتا ہے لیکن یہ تمام تنقیدی کاوشیں کسی مربوط نقطۂ نظر کے تحت نہیں ملتیں، اس کی نوعیت عام طور پر تاثراتی یا ذوقی ہے اس لیے کے ناقدین کو اپنے مشاہدات کی علمی بنیاد کا علم نہیں۔

اس علمی بنیاد کے لیے آوازوں کے مخرج، ان کی ادائیگی اور باہمی ربط پر نظر رکھنی پڑے گی۔ زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر و نغمہ کے تار و پود تیار ہوتے ہیں اس لیے موسیقی کی طرح کسی زبان کی غنائی شاعری کا بھی ایک قومی مزاج ہوتا ہے۔ یہ قومی مزاج ہم آہنگ یا متضاد یا متوازی آوازوں اور اس زبان کے مخصوص نظامِ صوت سے ملتا ہے۔ اس لیے جب ہم ایک غیر زبان کی شاعری سنتے ہیں تو اپنی صوتیاتی عادتیں یا پسند اور ناپسند کو اس زبان کے نظام صوت میں منتقل کر دیتے ہیں اور اس کے اسی حصے کو لائق تحسین سمجھتے ہیں جس کا آہنگ ہمارے کانوں میں پہلے ہی سے رچا ہوا ہے۔

ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں شعر کا صوتی مطالعہ تاثراتی اور ذوقی تنقید کی اکثر اصطلاحوں کو ایک علمی اساس بخشتا ہے۔ اس لیے کہ شعر نہ صرف پڑھنے کی چیز ہے بلکہ سننے اور گانے کی بھی، تنقید شعر میں اکثر 'لہجہ' کا (بلکہ لب و لہجہ کا) ذکر ملتا ہے، مدھم یا 'پنچم' سروں کا تذکرہ ملتا ہے۔ 'لے' اور 'نغمگی'، 'روانی' اور 'ربط' پر زور دیا جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید کے یہ احساسات عام طور پر صحیح ہوتے ہیں۔ لسانی مطالعۂ شعر ان کلمات کی سائنسی بنیاد تلاش کرتا ہے اور اس کوشش میں کل زبان کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتا ہے۔

اردو کے نظامِ صوت کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

1. حروفِ علت: جو تعداد میں دس ہیں۔
2. حروفِ صحیح: صوتی (نہ کہ تحریری) نقطۂ نظر سے جن کی تعداد 37 ہے

چونکہ حروفِ صحیح آواز کے بہاؤ میں وہ چوٹیاں ہیں جن پر حروفِ علت کا نغمہ رقص کرتا ہوا برآمد ہوتا ہے۔ اس لیے ان کی ادائیگی اور مخرج کے بارے میں تفصیل سے جاننا ضروری ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے ان آوازوں کو حسبِ ذیل طریقے پر ترتیب دیا جاسکتا ہے۔

حروف صحیح

		لہاتی (کوے کی)	غشائی	حکی (تالوی)	کوز (مڑی ہوئی)	لثوی (اوپر کے مسوڑھوں کی)	دندانی	لب دندانی	دو لبی	
منھ بند آوازیں	غیر مسموع / غیر ہ مخلوط	ق	ک	چ	ٹ		ت	۔	پ	
	غیر مسموع / ہ مخلوط		کھ	چھ	ٹھ		تھ	۔	پھ	
	مسموع / غیر ہ مخلوط		گ	ج	ڈ			۔	ب	
	مسموع / ہ مخلوط		گھ	جھ	ڈھ			۔	مجھ	
	غنہ مسموع						ن		م	
چپتانی	غیر مسموع	ہ	خ	ش		س				
	مسموع		غ	ژ		ز		ف		
	تھپک دار		۔		ر					
	تھپک دار (کوز)				ڑھ ڑ					
	بغلی					ل				
	نیم حروف علت			ی				و		

مذکورہ بالا جدول میں افقی تقسیم مخرج کے نقطۂ نظر سے کی گئی ہے اور عمودی تقسیم انداز ادائیگی کے نقطۂ نظر سے۔ اردو کے حروف صحیح کا تجزیہ کیجیے گا تو معلوم ہوگا کہ خالص ہندی آوازوں کے ساتھ ساتھ اس میں خالص عربی، فارسی آوازیں بھی شامل ہیں۔ چونکہ ہماری شاعری کی صوتی روایت فارسی اور عربی سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ اس لیے اردو کے حروف صحیح کا حسب ذیل تجزیہ لائق توجہ ہے:

1. خالص ہندی آوازیں: ٹ، ڈ، ڑ
   کھ، چھ، تھ، ٹھ، پھ، گھ، جھ، ڈھ، دھ، بھ، ڑھ
2. خالص عربی آواز: ق
3. خالص فارسی آواز: ژ
4. عربی فارسی مشترک آوازیں: خ، غ، ف، ز
5. فارسی ہندی مشترک آوازیں: ک، چ، ت، پ، گ، ج، د، ب، ن، م، ش، س، ر، ل، و، ہ، ی
6. عربی ہندی مشترک آوازیں: ب، ت، ج، د، ر، س، ش، ک، ل، و، ہ، ی
7. ہندی، عربی، فارسی مشترک آوازیں: ب، ت، ج، د، س، ش، ک، ل، م، ن، و، ہ، ی

اردو شاعری کا تمام تر صوتی نظام مذکورہ بالا آوازوں کے تار و پود پر قائم ہے۔ حروفِ صحیح کے ان سنگ پاروں کو اردو کے دس حروفِ علت اَ، آ، اِ، ای ل سے جوڑا جاتا ہے جن میں سے چار (ِ، ی، اِ ے، اَے) منہ کے اگلے حصے سے برآمد ہوتے ہیں۔ اور پانچ (اَ، اُ، اُو، اُو، اَو) منہ کے پچھلے حصے سے اور ایک (٘) درمیانی حصہ ہے۔

اردو، خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے بھی ایک ہندوستانی زبان ہے لیکن ہمارا شعری آہنگ بہت کچھ فارسی شعر گوئی کی روایات پر مبنی ہے۔ اردو شاعری کا سابقہ خاص طور پر ہندی کی کوز (ٹ، ڈ، ڑ) اور ہائے مخلوط والی آوازوں (کھ، چھ، دھ، وغیرہ) سے پڑا۔ تاریخ صوتیاتی شعر تمام تر ان آوازوں کو ہضم کرنے کی داستان ہے۔ یہ داستان مرزا معز موسوی خان فطرتؔ کی ؎

از زلفِ سیاہ تو بدل دوم پری ہے ‏ ‏ ‏ ‏ درخانۂ آئینہ گتا جوم پری ہے

سے شروع ہوتی ہے اور میر ونظیر کے کوز آوازیں رکھنے والے الفاظ (ڈاگ) ڈانس، ڈول، ڈھنڈ، ڈھیر، ڈھینڈس، لنڈھا، ڈھب، بھڑک اور رنگا مٹ) سے گزرتی ہوئی غالب و اقبال کے فارسی صوتی آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ جب کبھی ہندیت اور ہندی لہجہ غالب آجاتا ہے تو اس کا یہ ٹھاٹھ ہوتا ہے ع

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارا

اور جب غالب اردو کے لہجے پر چھا جاتے ہیں تو یہ فردوسِ گوش بن جاتا ہے۔ صفحے کے صفحے الٹتے چلے جایئے ٹ، ڈ، ڑ کی آوازیں اردو شاعری کے مقدس یعنی دیوان غالب میں نہیں ملتیں۔ یہی حال اقبال کا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ٹ، ڈ، ڑ (کوز آوازیں) بذات خود ناہنجار اور بدآہنگ ہوتی ہیں۔ ہمیں اس سے اختلاف ہے۔ یہ تصور ایرانی، عربی، فرانسیسی یا اطالوی ہوسکتا ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کا شعری ادب ان آوازوں سے مملو ہے اور اس کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں طبلے اور ڈھول کے رشتے سے پیوست ہیں۔ ان کے ناہنجار ہونے کا تصور دراصل پیدا ہوتا ہے اس ایرانی شعری روایت کی بدولت جو آج بھی ہماری شاعری پر سایہ فگن ہے اور جو کوز آوازوں کو حسب ذیل انداز میں ملائم بناتی ہے ۔

کروڑ کا کردار

ساڑی کا ساری

پھلواڑی کا پھلواری

لیکن اس اساس اور غالب اور اقبال کے باوجود، کوز آوازوں کو اردو شاعری کے نازک ترین دماغوں (میر) نے قبول کیا ہے اور فارسی کی روایت کے ساتھ اس طرح گل، گلاب، بنا دیا ہے کہ کوز آوازوں کی کوزیت ہمارے شعری آہنگ کا جزو لاینفک بن گئی ہے ع

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

کوز آوازوں کے صوتی آہنگ ہی میں میر نے اپنے پھوڑوں کا ذکر کیا ہے۔ نظیر نے عوامی زبان کا ٹھاٹھ باندھا ہے۔ اور سودا اور انشا نے ظرافت کی کلیاں چٹکائی ہیں۔ مزاح کی یہ روایت جعفر زٹلی کی زٹلیات سے شروع ہوتی ہے اور سودا کی شعری 'بھیڑ بھاڑ' سے ہوتی 'ڈھرام' سے انشا تک پہنچتی ہے اور پھر وہاں سے اکبر کی 'ڈانٹ ڈپٹ' اور 'رپٹ' میں نمودار ہوتی ہے۔ کوز آوازوں سے مرکب الفاظ جب قافیہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں تو ان سے عام طور پر کسی نہ کسی مضحک پہلو کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ چکبست کی حضرت کرزن سے جھپٹ کسے از بر نہیں ۔

آپ اگر منھ کے کڑے ہیں تو ہوں میں بھی منہ پھٹ!

ہندی کی ہائے مخلوط رکھنے والی آوازیں (کھ، دھ، بھ وغیرہ) کوز آوازوں کی بہ نسبت اردو، شعری روایت میں زیادہ بہتر طریقے پر کھپ سکتی ہیں۔ اس کی صوتیاتی وجہ یہ ہے کہ یہ آوازیں بذات خود زیادہ دقت طلب نہیں۔ دوسرے یہ کہ ان سے مرکب الفاظ کی تعداد اردو زبان میں بہت زیادہ بھی ہے۔ یہ آوازیں نہ صرف درمیان شعر میں واقع ہوئی ہیں بلکہ قوافی اور ردیف میں بھی زیادہ کامیابی کے ساتھ لائی گئی ہیں۔ گو ان میں وہ روانی نہیں ملتی جو حروفِ علت (ا) یا (ی) (ں) یا (م) سے مرکب قوافی اور ردیف میں ملتی ہیں۔ تاہم دیکھیے میر کے مدھم لہجہ میں اس سے کیا نغمہ برآمد ہوتا ہے ۔

ہم سے کچھ آگے زمانے میں ہوا کیا کیا کچھ　　تو بھی ہم غافلوں نے آکے کیا کیا کیا کچھ

دل گیا، ہوش گیا، صبر گیا، جی بھی گیا　　شغل میں غم کے ترے ہم سے گیا کیا کیا کچھ

حسرتِ وصل و غمِ ہجر و خیالِ رخ دوست　　مرگیا میں پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

میر تو تائے ہندی (ٹ) کی ردیف تک میں غزل لکھتے ہیں اور مزاح سے پہلو بچا کر ایسا جلا بھنا شعر کہہ لیتے ہیں۔

دل ہے جدھر کو اودھر کچھ آگ سی لگی ہے　　اُس پہلو ہم جو لیٹے جل جل گئی ہے کروٹ

لیکن غالب اور اقبال ہائے مخلوط والی آوازوں کو بھی ردیف کے طور پر استعمال نہیں کرتے۔ میر کی آہ وزاری کی واردات کھ، چھ، تھ، پھ کے صوتی آہنگ میں کامیابی کے ساتھ آہیں بھرتی ابھرتی ہے۔ کبھی کبھی ان کی کثرت ان کے اشعار کی روانی کو کم بھی کر دیتی ہے لیکن جذبہ کا لہو اس کی رنگینی کو سنبھالتا ہے۔ اقبال کی فکر پرستی اور غالب کی حیات پرستی کا آہنگ ان سے بالکل مختلف حروف صحیح کا سہارا لیتا ہے۔ نہ وہ اس قدر منھ پھٹ ہے۔ جیسے کہ نظیر یا انشا کا اور نہ اس قدر ہائے بھرا جس قدر کہ میر یا فانی کا۔

دل فانی کی تباہی کو نہ پوچھ　　المِ لاتناہی کو نہ پوچھ
زندگی جادۂ بے منزل ہے　　مسلک رہرو و راہی کو نہ پوچھ
غلط انداز نگاہوں کو سنبھال　　میری گستاخ نگاہی کو نہ پوچھ
منع ہے لذت غم بھی فانی　　ہمہ گیری نواحی کو نہ پوچھ

اردو حروف صحیح، مسموع اور غیر مسموع آوازوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں۔ تمام حروف علت مسموع آوازیں ہیں اور موسیقی کی جان ہیں۔ ان کے علاوہ گ، گھ، ج، جھ، ڈ، ڈھ، د، دھ، ب، بھ، ن، م، ع، ں، ز، ر، ڑھ، ر، ق، ی، ل، و۔ مسموع حروف صحیح ہیں، یعنی اردو شاعری کے تانوں بانوں میں کل دس حروف علت + بائیس حروف صحیح، کل بتیس مسموع آوازیں ہیں۔ غیر مسموع آوازیں تعداد میں کل پندرہ ہیں۔ ک، کھ، چ، چھ، ٹ، ٹھ، ت، تھ، پ، پھ، خ، ش، س، ف، ہ۔

ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی وادیاں بنتی ہیں کیونکہ موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروف علت پر ہوتی ہے۔ گلے کے پردوں کے زیر و بم میں تمام راگوں کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے۔ اس لیے منزل میں جس قدر غنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروف علت کی بہتات ہوگی۔ حروف علت کے بعد ترجیح مسموع حروف صحیح کو دی جائے گی اور وہ غیر مسموع آوازوں کا تناسب عام طور پر 1/3 سے زیادہ نہیں ہوگا۔ مثال کے طور پر میر یا غالب کی مشہور نغمہ ریز غزلوں کا جائزہ لیجیے:

1. ع: الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
2. ع: نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے

تو حسب ذیل نتائج مرتب ہوتے ہیں۔ ہر صورت میں حروف علت کی تعداد سب سے زیادہ ملتی

ہے۔اس کے بعد مسموع حروف صحیح آتے ہیں اور سب سے آخر میں غیر مسموع دو غیر مسموع آوازوں کا اتصال بہ مشکل ملے گا، جب کہ مسموع مرکب بھی آتے ہیں۔ عام طور پر غنائی ردیفیں ا۔و۔ی سے مرکب ہوتی ہیں۔ یا 'ز' اور 'ل' سے غیر مسموع حروف صحیح کی ردیفوں میں اساتذہ نے کہا ضرور ہے، مثلاً ؎

نفس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ　　　اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

مگر 'ز' کے ارتقا 'س' کی عدم موجودگی کی وجہ سے رواں نہیں ہوتیں۔ حروفِ علت والی ردیفوں میں یہ بھی خصوصیت ہوتی ہے کہ انھیں موسیقی کی ضرورت کے مطابق کھینچ کر بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ چنانچہ عام طور سے ہمارے اساتذۂ غزل نے اچھا اور زیادہ ا۔و۔اور ی کی ردیفوں ہی میں کہا ہے۔

حروفِ علت کی کمی بیشی شعر کی کیفیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ چھوٹی یا طویل بحروں میں حزن و یاس کی کامیابی ترجمانی کا انحصار بہت کچھ حروفِ علت کی کثرت پر ہوتا ہے۔ غالب کی دونوں مشہور غزلوں میں ؎

1. دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

2. کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی

حروفِ علت اور صحیح کا تناسب 50 فیصد کا ہے۔اس کے برعکس ان کی فکریہ غزل ؎

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا　　　آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

میں حروف کا تناسب گھٹ کر 40 فیصدی رہ جاتا ہے۔ مذکورہ بالا غزلوں کا صوتیاتی تجزیہ اس بات کی واضح دلیل ہے کہ جب جذبہ دل کی آنچ بن کر برآمد ہوتا ہے تو وہ حروف صحیح کی رکاوٹوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروفِ علت کی گزرگاہوں کو پسند کرتا ہے۔ موجودہ تنقید میں اس قسم کی تاثراتی اصطلاحات اور تراکیب کا جواز کہ میر کی شاعری کا لہجہ مدھم ہے یا غالب بلند بانگ انداز میں نغمہ سرا ہوتے ہیں۔صرف یہی ہوسکتا ہے کہ میر طویل حروفِ علت (ا۔و۔ی) بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ اس درجہ کے کوز آوازوں کے روڑے تک ان کے آہنگ میں تبدیل ہوجاتے ہیں۔ اس کے برعکس غالب کوز آوازوں سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔ وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے چلتے سروں میں گاتے ہیں۔ چلتے سروں کی صوتیاتی توجیہ یہ ہے کہ وہ عربی و فارسی چستانی آوازوں (رگڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں، مثلاً خ،ش،ف،ز وغیرہ) سے اپنا صوتی آہنگ تیار کرتے ہیں اور بیشتر انھیں ن، م، کی انفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں۔ یہی آہنگ اقبال کا ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے میر کے انداز کی ناتمام توسیع فراق کے کلام میں ملتی ہے۔ جو صوتیات اور آہنگ دونوں کی سطح پر بے شمار 'پیوند' پیش کرتی ہے۔

اردو شاعری کے صوتی تار و پود میں ق، خ اور غ بہت کم اثر انداز ہوئے ہیں۔ ق کی صوتی قدر سے اردو داں طبقہ کا بڑا حصہ (مغربی پاکستان بہ استثنیٰ سرحد) بے بہرہ ہے۔ خ اور غ بھی لہاتی یا غشائی چستانی آوازیں ہونے کی حیثیت سے ہندی آوازوں سے بہت زیادہ ہم آہنگ نہیں۔ میر کے دل کی تپش اور اقبال کے فکر کی روشنی بھی صوت کی ان اکائیوں کو فردوسِ گوشہ نہ بنا سکیں۔

ہم اور تیری گلی سے سفر دروغ دروغ   کہاں دماغ ہمیں اس قدر دروغ دروغ
تم اور ہم سے محبت تمھیں خلاف خلاف   ہم اور الفتِ خوبِ دگر دروغ دروغ
کسو کے کہنے سے مت بدگماں ہو میر سے تو   وہ اور اس کو کسو پر نظر دروغ دروغ

ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق   یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق
ہجوم کیوں ہو زیادہ شراب خانے میں   فقط یہ بات کہ پیر مغاں ہے مرد خلیق
اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی   نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق
(اقبال)

ان غزلوں پر اعتراض معنوی حیثیت سے صرف صوتی حیثیت سے عائد ہوتا ہے بلکہ جب یہ خیال آتا ہے کہ خود اقبال کے کانوں میں 'ق' کا نغمہ 'ک' کی شکل میں نمودار ہوا ہوگا تو لہاتی منہ بند آواز (ق) کی حلقیت ختم ہو جاتی ہے اور اس کی بجائے غشائی منہ بند آواز 'ک' کا نغمہ سنائی دیتا ہے جس سے ہمارے کان آشنا ہیں۔

اردو شاعری کے صوتیاتی تجزیے سے تنقید شعر کی بعض اصطلاحوں کا بھی علمی جواز مل جاتا ہے جنھیں اساتذہ نے قدیم زمانے سے استعمال کیا ہے، ان میں قابل ذکر تنافر لفظی اور نقص روانی ہیں۔ عیب تنافر کے زیر عنوان حسرت موہانی 'معائب سخن' میں لکھتے ہیں:

> ''جب کسی شعر میں دو ایسے لفظ متصل آجاتے ہیں جن میں سے پہلے لفظ کا حرف آخر وہی ہوتا ہے جو دوسرے لفظ کا حرفِ اول ہوتا ہے تو ان دونوں حرفوں کے ایک ساتھ تلفظ میں ایک خاص قسم کا ثقل اور ناگواری پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کا نام عیب تنافر ہے۔''

مثالیں:

ع   آنکھوں میں عالم سارا سیاہ ہے اب   (سیاہ ہے) میر
ع   اس کی چشم سیہ ہے وہ جس نے   (سیہ ہے) میر
ع   میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے   (خلق کو) غالب
ع   اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں   (اشک کو)

ع اب عشق کو درکار ہے اک عالم حیرت (عشق کو)
ع اے ذوق دیکھ! دختر رز کو نہ منہ لگا (دختر رز)
ع اس کی تمکینِ ناز سے مجروح (تمکینِ ناز)
ع مخمور مجھے بادۂ سرخوش سے چھکایا (سرخوش سے)

قدیم تنقید میں حرف اور لفظ دونوں کا تصور غلط ہے اس لیے کہ عیب تنافر صوتیات کا مسئلہ ہے، نہ کہ رسم الخط اور صرف کا۔ اوپر تنافر کی جس قدر مثالیں دی گئی ہیں ان کے صوتیاتی اصول ذیل میں مرتب کیے جاتے ہیں:

1. ایک ہی آواز، بالخصوص منہ بند آوازوں کی علی الترتیب ادائیگی مشکل ہوتی ہے ع اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں (ک۔ک) اس کی عضویاتی وجہ ظاہر ہے۔
2. ہم مخرج آوازوں مثلاً، ک، گ، س، ز، وغیرہ کی علی الترتیب ادائیگی میں دشواری ہوتی ہے۔ ان میں سے پہلی غیر مسموع ہیں اور دوسری (گ۔ز) مسموع ہیں۔ ایسی صورت میں لازماً ادغام کا عمل پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے پہلی غیر مسموع آواز آنے والی مسموع آواز کے زیر اثر مسموع بن جاتی ہے۔ یہ تبدیلیاں عام طور پر حسب ذیل انداز میں ہوتی ہیں اور ان کا قدیم سنسکرت کے قواعد نویسوں نے بالتفصیل 'سندھی' کے نام سے مطالعہ کیا۔

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل
پ	ب	ب
ت	د	د۔ع۔ولے مشکل ہے حکمت دل میں سوزِ غم چھپانے کی (غالب)
تھ	د	د۔ع۔خونے تیری افسردہ کیا وحشتِ دل کو (غالب)
ٹ	ڈ	ڈ
ٹھ	ڈ	ڈ
ک	گ	گ
چ	ج	ج
ف	و	د
س	ز	ز
خ	غ	غ

یہ عمل الٹا بھی ہوسکتا ہے۔ اگر لفظ میں آواز پہلے اور غیر مسموع بعد کو واقع ہو۔ مثلاً:

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل
ب	پ	پ

د	ت	ت
ز	س	س۔ع۔اس کی تمکین ناز (س) سے مجروح
گ	ک	ک۔ع۔ مددائے مرگ (ک)! کہ گھیرا ہے قضا نے ہم کو
غ	خ	خ۔ع۔اے داغ (خ)! خاک پائے رسولِ خدا ہیں ہم

3. قریب المخرج آوازوں میں تنافر اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ ادائیگی کے وقت روانی میں مخرج قریب ہونے کی وجہ سے وہی عضویاتی دقت پڑتی ہے جو ایک ہی آواز کو علی الترتیب ادا کرنے میں ہوتی ہے۔

ع میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

یہاں 'ق' حلقی ہے اور 'ک' غشائی

ع مخمور مجھے بادۂ سرخوش سے چھکایا

یہاں 'ش' اور 'س' قریب المخرج چستانی تلفظ کی آوازیں ہیں۔'ش' تالو کی آواز ہے اور 'س' دانتوں کے پیچھے سے برآمد ہوتا ہے۔'س' کی 'ش' میں تبدیلی تاریخی صوتیات کا ایک دلچسپ مظہر بھی ہے۔

❖

ماخذ: اردو میں لسانی تحقیق، **مرتب**: پروفیسر عبدالستار دلوی، **سنہ اشاعت**: 2015، **ناشر**: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

مغنی تبسم

اصوات اور شاعری

شاعری اور موسیقی فنکارانہ اظہار کے وہ ابتدائی طریقے ہیں جن سے زمانہ قدیم کے انسان نے اپنے جذبات کے نکاس اور ان کی بازیابی کا کام لیا۔ یہ دونوں فنون اپنی تخلیقی نوعیت میں بنیادی طور پر اصوات سے تعلق رکھتے اور حسن سماعت کو متوجہ کرتے ہیں۔ تحریر کی ایجاد اور موجودہ زمانے میں طباعت کی سہولتوں نے شاعری کو مطالعہ کی چیز بنا دیا ہے۔ اب شعر کے محاسن اور معائب میں اس کی بعض صوری خصوصیات بھی شامل ہوگئی ہیں۔ اردو اور فارسی شاعری میں بعض ایسی صفتیں ملتی ہیں جن کا تعلق صرف رسم خط سے ہے۔ مثلاً ایک صنعت جسے 'عاطلہ' کہتے ہیں یہ ہے کہ شعر یا عبارت میں کوئی نقطہ دار حرف نہ آنے پائے۔ اس طرح صنعت 'تحتانیہ' اور صنعت 'فوقیانہ' بھی ہیں۔ ان صنعتوں میں علی الترتیب صرف نیچے اور صرف اوپر نقطے رکھنے والے حروف لائے جاتے ہیں۔ ایک اور صنعت موصل ہے جس میں تمام الفاظ ایسے لائے جاتے ہیں جن کے حروف تحریر میں متصل رہتے ہیں۔ شعر کے نظری مطالعے سے بعض ایسی خوبیاں (بالخصوص اس کا آہنگ اور نغمگی) نظرانداز ہوجاتی ہیں جن کو بلند آواز سے پڑھ کر یا سن کر ہی محسوس کیا جاسکتا ہے اور لطف اٹھایا جاسکتا ہے۔ اسی پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے آج کل یورپ اور امریکہ کے مدارس میں شعرخوانی کے صحیح طور پر زور دیا جارہا ہے۔ اور اس سلسلے میں علمی صوتیات سے مدد لی جارہی ہے۔ چند نقاد شاعری کے صوتی اور سماعی پہلو پر یہاں تک زور دیتے ہیں کہ ان کے نقطۂ نظر سے شاعری مسلسل اصوات کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ بعض نفسیات دانوں کے نزدیک شاعری الفاظ کے ذریعے باطنی یا حسی نکاس ہے جس میں خوش آہنگ الفاظ منہ میں گھولے اور چوسے جاتے ہیں۔ بچہ ابتدائی جنسی لذت ماں کی چھاتی سے حاصل کرتا ہے بعض میں ایسی ہی لذت کی تلاش دوسرے مفروضات میں جاری رہتی ہے۔ شاعری کے بارے میں ایک خیال یہ ہے کہ وہ قاری کا اپنا ذہنی تجربہ ہے۔ آئی اے رچرڈ نے اس تعریف سے پیدا ہونے والے التباس سے بچنے کے لیے 'صحیح قسم کے' قاری کی تخصیص کردی ہے۔ اس کے برخلاف یہ نقطۂ نظر بھی پیش کیا جاتا ہے کہ ہم جو شعر سنتے ہیں وہ خود شاعر کا اپنا تجربہ ہوتا ہے Warren اور Wellek نے اپنی کتاب Theory of literature میں ان مختلف نظریوں سے تفصیلی بحث کی ہے اور وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ حقیقی نظم نہ تو چھپے ہوئے کاغذ پر ہوتی ہے اور نہ قاری کی زبان پر۔ وہ نہ تو انفرادی تجربہ ہے اور نہ تجربات کا مجموعہ۔ بلکہ وہ تجربات کا ایک امکانی سبب ہے۔ حقیقی نظم (Norms) سے مرکب ہوتی ہے جو بے شمار قاریوں

کے اپنے تجربے میں محض جزوی طور پر گرفت میں آتے ہیں۔شعر کی صوتی کیفیت اور سماعی تاثر کو انھیں حدود میں رکھ کر دیکھنا چاہیے۔

شعر کو محض مسلسل اصوات کا مجموعہ قرار دینا ایک مہمل سی بات ہے۔لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ شعر کی ہیئت میں اصوات کو بنیادی مقام حاصل ہے۔شعر کی خارجی موسیقی اصوات ہی کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔شاعر اصوات کے بامعنی مجموعوں کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے اور ہم ان آوازوں کو سن کر شعر سے متاثر ہوتے ہیں۔اس کا اطلاق لکھے ہوئے شعر پر بھی ہوتا ہے۔حروف محض اصوات کی علامتیں ہیں۔جب ہماری نظر لکھے ہوئے لفظ پر پڑتی ہے تو وہ ہمارے کانوں میں بج اٹھتا ہے۔یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ کسی فن پارے کا جائزہ موضوع کو علاحدہ کر کے نہیں لیا جاسکتا۔ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ شعر و ادب میں موضوع کا اس کے لسانی طبق زیریں (Substratum) سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔اس لیے جمالیاتی نقطۂ نظر سے ضروری ہوجاتا ہے کہ شاعری کا مطالعہ صرف موضوع اور مفہوم تک محدود نہ رہے بلکہ اس کے ساتھ اس کے ناقابل علاحدگی اجزا 'ہیئت' اور آہنگ کا جائزہ بھی لیا جائے۔''ہر ادب پارہ سب سے پہلے اصوات کا سلسلہ ہوتا ہے۔جن سے معنی ابھرتے ہیں۔شعر میں جہاں غنائیت اور معانی ایک ہوجاتے ہیں، زبان اپنی غایت تکمیل کو پالیتی ہے۔زبان کا شعری حسن بڑی حد تک اس کی غنائی خصوصیت پر مبنی ہوتا ہے۔شعر کی غنائیت کی تشکیل میں صوتی کیفیات تکرار اصوات، بحر کا آہنگ اور ردیف وقوافی اجتماعی طور پر حصہ لیتے ہیں۔اس طرح ''شاعری زبان ہی میں اپنی جڑیں رکھتی ہے جس طرح سے کہ پھل، پھول میں اپنا وجود رکھتا ہے۔'' زبان کے غنائی وصف اور شاعری سے اس کے گہرے تعلق کے پیش نظر شاعری کے صوتی آہنگ کا مطالعہ اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

صوتیاتی نقطۂ نظر سے مطالعۂ شعر کوئی نیا میلان نہیں ہے۔ہر زبان کی کتب بلاغت میں ایسے اشارے مل جاتے ہیں جن سے اس نقطۂ نظر کی موجودگی کا پتہ چلتا ہے۔بہت سی لفظی اور معنوی صنعتوں کی بنیاد اصوات کی تکرار اور ترتیب پر قائم ہے۔محاسن اور معائب شعر کے ضمن میں بھی صوتی آہنگ اور صوتی تنافر کی بحثیں ملتی ہیں۔جدید لسانیاتی اور معنیاتی نقطۂ نظر انھیں مشاہدات پر مبنی ہے لیکن چونکہ صوت، مخارجِ صوت، آلۂ صوت کے بارے میں اب علم زیادہ ہوگیا ہے اس لیے ان مشاہدات کی نئی اور زیادہ آسان توجیہات کی جاسکتی ہیں۔

ہم اس نقطۂ نظر کی حدود سے واقف ہیں۔اس لیے تخلیق شعر ایک عمل ہے جس میں صوت کے علاوہ زبان کی دوسری مسلمات جو صرف، نحو، اسلوبیات اور معنیات سے عبارت ہیں، بہت گہرے انداز میں پیوست ہوتی ہیں اور شعر میں جہاں 'چیزے دگر ہست' کا عنصر شامل رہتا ہے محض لسانی توجیہات اس کی ترجمانی نہیں کرسکتیں۔شعر صرف اصوات کی بازیگری نہیں ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ

قد ما کے مشاہدات 'حرف' کے تصور پر مبنی ہیں۔ جب کہ شعر میں 'صوت' مقدم ہے۔

اردو شاعری کے آہنگ کا صوتیاتی نقطۂ نظر سے مطالعے کے لیے اردو زبان کے صوتی نظام کو نظر میں رکھنا ضروری ہوگا۔ اردو ایک ریختہ زبان ہے جس کی بنیاد میں ہند آریائی اصوات کا نظام ہے، لیکن اس پر عربی فارسی کے لسانی اثرات اتنے شدید ہیں کہ ان کا نفوذ اصوات تک پہنچ گیا ہے۔ لیکن خالص عربی صوت 'ق' اور خالص فارسی صوت 'ژ' کے علاوہ عربی فارسی کی مشترک اصوات /ف/ز/، خ/اور/غ/ بھی اس کے صوتی نظام میں شامل ہوگئی ہیں۔ اس وجہ سے اردو کا صوتی نظام ہندوستان کی دوسری بڑی زبانوں کے صوتی نظام سے قدرے مختلف ہے۔ کسی زبان کا نظامِ اصوات دو اجزا پر مشتمل ہوتا ہے:

1. مصمتے 2. مصوتے

اردو زبان کے رسم خط میں مصمتوں کی جملہ 49 شکلیں ملتی ہیں۔ (ہکار مصمتوں کو ملا کر) لیکن صوتی نقطۂ نظر سے ان کی تعداد صرف 41 ہے۔ اردو میں صوتی اعتبار سے:

1. /ت/ اور /ط/ میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اگر چہ عربی میں ان کے مخارج الگ ہیں۔ اور ادائیگی کے طریقوں میں بھی فرق ہے۔
2. /ث/، /ص/ اور /س/
3. /ذ/، /ز/، /ض/ اور /ظ/ کی بھی یہی صورت ہے۔ مصوتہ /ع/ کا تلفظ /ء/ کی طرح کیا جاتا ہے۔ چونکہ بعض علاقوں میں /خ/ اور /ق/ کا فرق ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس لیے یہ دو علاحدہ مصمتے قرار دیے جاسکتے ہیں۔

مصمتوں کی گروہ بندی دو طرح سے کی جاسکتی ہے:

1. بہ اعتبار مخارج
2. بہ اعتبار ادائیگی۔ مخارج کے اعتبار سے اردو مصمتوں کی دس اقسام ہیں۔

1. دولبی (Bi-Labial) /پ/ /پھ/ب/ /بھ/م/ اور /مھ/۔ ان کے ادا کرنے میں دونوں ہونٹ ملتے ہیں۔
2. لب دندانی (Labrio-Dental) /ف/، /د/ اور /دھ/۔ یہ اوپر کے دانتوں اور نیچے کے ہونٹ کی مدد سے ادا ہوتے ہیں۔
3. دندانی (Dental) /پ/، /تھ/، /د/، /دھ/۔ ان کی ادائیگی میں زبان کی نوک اوپر کے دانتوں سے ٹکراتی ہے۔
4. لثوی (Alveoral) /ن/، /نھ/، /ل/، /لھ/، /ر/، /س/، /ز/، ان کے ادا کرنے میں زبان کی نوک اوپر کے مسوڑھوں یا دانتوں کے پیچھے لگتی ہے۔

5. کوز (Retroflex) رٹ ر،رٹھ ر،رڈ ر،رڈھ ر،رڑ ر،رڑھ ر ان آوازوں کو نکالنے میں زبان کی نوک تالو کی طرف مڑتی ہے۔ رڑ راور رڑھ رکی ادائیگی میں زبان کی نوک تالو سے مس کھا کر نیچے گر جاتی ہے۔
6. حنکی (Palatal) رچ ر،رچھ ر،رج ر،رجھ ر،رش ر،رژ ر،ری ر۔ ان کی اصوات کے نکالنے میں زبان کا اگلا حصہ تالو سے ملتا ہے۔
7. غشائی (Velar) رک ر،رکھ ر،رگ ر،رگھ ر ان کے ادا کرنے میں زبان کا پچھلا حصہ تالو کے پیچھے لگتا ہے۔
8. لہاتی (Uvular) رق ر یہ صوت کوئے یا لہات کے پاس سے نکلتی ہے۔
9. حجروی (Pheryngeal) رخ ر،رغ ر یہ آوازیں حجرے سے نکلتی ہیں۔
10. حلقی (Glottal) ره ر یہ حلق سے ادا ہوتی ہے۔

ادائیگی کے اعتبار سے اردو مصمتوں کی گروہ بندی بطور ذیل کی جاسکتی ہے۔

1. بندشی (Plosive) رپ ر،رپھ ر،رب ر،ربھ رت ر،رتھ ر،ر د ر،ردھ ر،رٹ ر،رٹھ ر،رڈ ر،ر ڈھ ر،ر چ ر،رچھ ر،رج ر،رجھ ر،رک ر،رکھ ر،رگ ر،رگھ ر،رق۔

ان مصمتوں کو ادا کرنے میں ہوا منہ سے اس انداز سے خارج ہوتی ہے کہ صوت تنتریوں (Vocal cords) یا زبان یا بولیوں کے عمل سے ہوا کسی ایک مقام پر روک لی جاتی ہے اور پھر فوراً رکاوٹ دور کی جاتی ہے اور آواز ہلکے سے دھماکے کے ساتھ نکلتی ہے۔ ان آوازوں کے ادا کرنے میں ایک طرح کی رکاوٹ اور شکست نفس ہوتی ہے۔ یا صوتی جھٹکا پیدا ہوتا ہے اور اس کا اثر شعر کے مجموعی صوتی آہنگ پر پڑتا ہے۔ بندشی مصوتوں کی صوتی کیفیت اور موسیقیت مخارج کی تبدیلی کے ساتھ بدلتی گئی ہے۔ وہ آوازیں زیادہ سبک ہوتی ہیں جو منہ کے اگلے حصے سے نکلتی ہیں یا جن کی ادائیگی میں زبان کی نوک آزادانہ جنبش کرتی ہے۔ بندشی اصوات ٹھوس اور بجتی آوازیں ہیں۔ اور اپنی اس خصوصیت کی بنا پر اردگرد کی اصوات کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ ان اصوات کی بندشی کیفیت سے شاعروں نے ایمائی اور محاکاتی تاثرات پیدا کرنے میں مدد لی ہے۔ مثلاً ؎

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی　　اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

صغیری آوازوں کی 'چیخ' میں اس شعر کا کلیدی لفظ 'سنگ' ہے۔ شاعر نے مصمتہ رگ رکی بندشیث سے کس طرح فائدہ اٹھایا ہے۔ اس کی توضیح اثر لکھنوی کی زبانی سنیے:

''اس شعر میں لفظ 'سنگ' ایسی جگہ واقع ہوا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک پا بہ زنجیر دیوانے نے جو ہاتھ میں پتھر لیے ہوئے ہے پہلا مصرعہ پڑھا اور دانت بھینچ کر، آنکھیں بند کر کے پتھر سے سر پھوڑ لیا ہے اور لہو میں نہا گیا۔ حالانکہ شعر میں ان امور کا

ذکر نہیں ہے۔''

انفی مصمتے = رم ر، رمھ ر، رن ر اور رنھ ر ان کے ادا کرنے میں ہوا کا کچھ حصہ ناک سے بھی خارج کیا جاتا ہے۔ یہ غنائی آوازیں نغمگی اور کبھی غم واندوہ کی کیفیاتِ صوت پیدا کرنے میں مد ہوتی ہیں۔ تقریباً تمام اچھے شاعروں نے ان سے یہ کام لیا ہے۔ اس کی عمدہ مثال اقبال کے یہ اشعار ہیں ۔

من کی دنیا، من کی دنیا، سوز و مستی، جذب وشوق تن کی دنیا، تن کی دنیا، سود و سودا مکر و فن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں تن کی دولت چھاؤں ہے آتا ہے دھن جاتا ہے دھن
من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن
پانی پانی کرگئی مجھ کو قلندر کی یہ بات تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن

3. پہلوی مصمتہ (Lateral) رل ر کی ادائیگی میں زبان کی نوک اوپر کے مسوڑھوں (دانتوں کے پچھلے حصے) سے پیوست ہوکر جھٹکے کے ساتھ جدا ہوتی ہے اور ہوا سامنے کے علاوہ پہلوؤں سے بھی خارج ہوجاتی ہے۔ اس صورت میں بندشیت کے ساتھ کسی قدر صفیریت بھی جاتی ہے اور اس کا نغمہ جو کبھی پانی کی آواز سے مشابہ ہوتا ہے۔ ایک خاص نشاطیہ کیفیت رکھتا ہے ۔

دل کہ یک قطرہ خوں نہیں ہے بیش ایک عالم کے سر بلا لایا
(میر)

3. تھپک دار (کوز) مصمتے (flapped) رڑ ر، رڑھ ر کے مخارج کے سلسلے میں ان مصمتوں کی ادائیگی کا طریقہ بھی بیان کیا جاچکا ہے۔ یہ آوازیں زور، جوش، سختی، تشدد اور بعض کیفیات کے اظہار میں معاون ہوتی ہیں۔ نظیر، انیس، دبیر، حالی، اکبر، بعض متاخرین اور جدید شعرا نے ان اصوات کی رمزیت سے خاص طور سے فائدہ اٹھایا ہے۔ انیس کی شاعری کے صوتی آہنگ میں ان اصوات کی تکرار کافی نمایاں ہے اور ان سے انیس نے رزم نگاری اور ڈرامائی کیفیات پیدا کرنے میں مدد لی ہے۔ مثال کے طور پر یہ بند ملاحظہ ہوں ۔

گھوڑا کبھی نہ پھول کی جس پر چھڑی پڑی کھولی گرہ وہ تیغ نے جب گل چھڑی پڑی
ضرب اس کی جو پڑی وہ زرہ پر کڑی پڑی فوجوں میں شور تھا کہ لڑائی بڑی پڑی
قوت علی کے ہاتھ کی تھی اس دلیر کی
کیوں کر بچائیں صید کو پنجے سے شیر کی

گرنے لگی صفوں پہ جھڑا جھڑ اِدھر اُدھر ہر قصرِ تن گرا ہے دھڑا دھڑ اِدھر اُدھر
بے سرطیاں ہر ایک کا تھا دھڑ اِدھر اُدھر ہلچل تھی قلبِ فوج میں بھاگڑ اِدھر اُدھر
برپا تھا حشر چار طرف رزم گاہ میں
تھی ابتری یزید کی جنگی سپاہ میں

اب حالی کی شاعری میں ان اصوات کی رزم آفرینی دیکھتے جایئے ؎

گھر ہے وحشت خیز اور بستی اجاڑ ہوگئی اک اک گھڑی تجھ بن پہاڑ
بس بس کے ہزاروں گھر اجڑ جاتے ہیں گڑ گڑ کے علم لاکھوں اکھڑ جاتے ہیں
آج اس کی ہے نوبت تو کل اس کی باری بن بن کے یونہی کھیل بگڑ جاتے ہیں

4. ارتعاشی مصمتہ (Rolled) /ر/ کی ادائیگی میں زبان کی نوک ہوا میں تھرتھراتی ہے۔ یہ آواز عام طور پر تسلسل، حرکت اور تکرار کے اظہار میں معاون ہوتی ہے۔ اس صوتی رمزیت سے اقبال نے بیش از بیش فائدہ اٹھایا ہے ؎

کبھی جو آوارۂ جنوں تھے وہ بستیوں میں پھر آبسیں گے
برہنہ پائی وہی رہے گی مگر نیا خارزار ہوگا
میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو
شرر فشاں ہوگی آہ میری نفس مرا شعلہ بار ہوگا

5. صفیری مصمتے (Fricative) /ف/، /س/، /ز/، /ش/، /ژ/، /خ/، /غ/، /ہ/

ان کی ادائیگی کے وقت ہوا رگڑ کے ساتھ باہر نکلتی ہے۔ بندشی مصمتوں کے برخلاف ان میں ایک صوتی تسلسل پایا جاتا ہے۔ اس طرح یہ اصوات شعر کے آہنگ پر جداگانہ اثر ڈالتی ہیں اور شاعری میں مخصوص قسم کی کیفیات پیدا ہوتی ہیں۔ مثلاً تسلسل (جذباتی یا صوتی) جذبات کی شدت اور ان کا صوتی نکاس وغیرہ مناظر فطرت کی بعض کیفیات بھی ان اصوات کے آئینے میں منعکس ہوتی ہے۔ جیسے /س/ اور /ش/ کی تکرار سے اقبال نے اپنی ایک نظم 'ایک شام دریائے نیکر کے کنارے' میں خاموشی کا سماں باندھا ہے ؎

خاموش ہے چاندنی قمر کی شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوافروش خاموش کہسار کے سبزہ پوش خاموش

صفیری اور حلقی مصمتے /ہ/ کی نفسی کیفیت سے اکثر شاعروں نے حزن و یاس اور آہ کے اظہار میں مدد لی ہے۔ جیسے ؎

مصائب اور تھے پر جی کا جانا عجب اک سانحہ سا ہوگیا ہے

ادائیگی کے اعتبار سے مصمتوں کو مسموع اور غیر مسموع میں بھی تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ یہ مصمتے تنتریوں یا پردوں کے ارتعاش کی کیفیت سے بنتے ہیں۔ مسموع مصمتوں کی ادائیگی میں صوتی تنتریوں یا پردوں میں ارتعاش زیادہ ہوتا ہے اور غیر مسموع میں بہت کم۔ بیشتر زبانوں کے مصوتے مسموع ہوتے ہیں۔ اس طرح اس زبان میں مسموع آوازوں کی تعداد غیر مسموع کے مقابلے میں بہت زیادہ اور عام طور پر جملہ اصوات کا تقریباً 2/3 حصہ ہوتی ہے۔ اردو میں بھی یہی صورت پائی جاتی ہے۔ اردو میں

جملہ مسموع اصوات 16 ہیں۔ اور صرف ان مصمتوں پر مشتمل ہیں:

پ /، / پھ /، / ت /، / تھ /، / ٹ /، / ٹھ /، / چ /، / چھ /، ک /، / کھ /، / ق /، / ف /، / س /، / ش /، / خ /، / ہ /، / مسموع اور غیر مسموع اصوات کا رشتہ پہاڑ کی چوٹیوں اور وادیوں کا سا ہے۔ اگر کسی زبان میں غیر مسموع (وادیاں) زیادہ ہوں تو بیشتر اوقات جملے کی سماعت میں دقتیں ہوں گی۔ لیکن شاعری میں اکثر اوقات جب شاعر کا ناپھوسی یا خودکلامی یا دھیمی آواز اور تاسفی لہجے کا اظہار چاہتا ہے تو غیر مسموع آوازوں کی تعداد لاشعوری طور پر بڑھا دیتا ہے۔

اردو چونکہ بنیادی طور پر ایک ہند آریائی زبان ہے۔ اس لیے عام ہند آریائی زبانوں (بمقابلہ دراوڑی) کی طرح مسموع اور غیر مسموع دونوں قسم کی ہکاری اصوات پائی جاتی ہیں۔ کوز آوازوں کی طرح یہ بھی عربی اور فارسی پڑھنے والوں کے لیے مکمل اجنبیت رکھتی ہیں۔ لیکن ان کا تکرر (Frequency) بمقابلہ کوز آوازوں کے بہت زیادہ ہوتا ہے اور یہ زیادہ بہتر طور پر اردو شاعری کے صوتی نظام میں ہم آہنگ ہو چکی ہیں۔ چونکہ ان کا مجموعی تاثر ایک قسم کی کشیدگی تنفس یا نفس کی جانب ہوتا ہے۔ اس لیے حزن و یاس اور آہ وزاری کی کیفیات کے ساتھ یہ مدغم کی جاسکتی ہیں۔ ان کا ایک اور میلان بے ساختگی، جذبات کی جانب بھی ہوتا ہے اور یہ آہ کے علاوہ 'واہ' کی بھی ترجمانی کرتی ہے۔ ہکار مصوتوں میں /ڑھ/ کی صوت اردو الفاظ کے آخر میں ہکار مصمتہ / پھ / کبھی نہیں آتا۔ یہ مشاہدہ بھی قابل توجہ ہے کہ اردو میں بہت کم الفاظ ایسے ہیں جو غیر مسموع بندشی مصمتے سے شروع اور غیر مسموع ہنکار بندشی مصمتے پر ختم ہوتے ہیں۔

مصمتوں کی طرح مصوتے بھی اپنے مخارج اور ادائیگی کے طرز کے فرق کے ساتھ جداگانہ کیفیات کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کی رمزی کیفیت، جذبات و احساسات کے اظہار و ابلاغ میں معاون ہوتی ہے۔ مصوتوں کی ادائیگی کے وقت منہ کے کھلنے اور زبان کے نیچے رہنے یا اوپر اٹھنے کی حالتیں مختلف رہتی ہیں۔ اس اختلاف کے ساتھ مصوتوں کی کیفیت بدلتی جاتی ہے۔ زبان کے اگلے اور پچھلے حصوں کے اوپر اٹھنے اور منہ کے کھلنے کے مدارج کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو مصوتوں کی گروہ بندی ذیل کے طریقوں پر کی جاسکتی ہے:

1. اگلے مصوتے۔ پست، اونچا (iِ) اونچا (ِ ی = اً) متوسط (یے =e)
   جڑوان (َ یے =ai)
2. درمیانی مصوتہ:۔ متوسط (ً =a)
3. پچھلے مصوتے:۔ پست اونچا گول (و=ں) اونچا گول (وَ=:ں)
   متوسط۔ گول_ و=ہ
   پست (i= α)، جڑواں_ و۔ ∂u

مخرج کے علاوہ صوتی نقطۂ نظر سے ان مصوتوں کا طول یا اختصار شعری آہنگ کے تار و پود میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اردو کے دس مصوتوں کو حسب ذیل انداز میں ترتیب دیا جا سکتا ہے۔

چھوٹے مصمتے: ـِ (i) َ (ə) ُ (ŭ)

اس سلسلے میں اردو عروضیوں کے یہ مشاہدات بھی قابل غور ہیں جن پر ہمارے اساتذہ نے عمل کیا ہے:

1. چھوٹے مصوتوں کا حذف جائز ہے۔
2. لانبے مصوتوں والے الفاظ میں

الف: ہندی الفاظ کی الف۔ واؤ اور 'یا' کا گرا دینا جائز ہے۔ مثلاً ؎

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کر لے
اپنَ (مومن)

مجھ کو دیکھو تو ہوں بقیدِ حیات
تُ ہندی

اور چھ ماہی ہو سال میں دوبار
اَر (غالب)

کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں
تِ نِ
اک تیر میرے سینے پہ مارا کہ ہائے ہائے
نِ (غالب)

زخم نصیب تھا جگر زخم جگر سے کیا کہیں
ان کی نظر نے کیا کیا ان کی نظر سے کیا کہیں
کِ کِ (فانی)

ب: عربی فارسی الفاظ میں ان اصوات کا حذف جائز نہیں ہے۔ صرف ایسے مستثنیات میں جائز ہے جو اساتذۂ فارسی کرتے آئے ہیں۔ اس کی وجہ صوتیاتی نہیں ہے بلکہ سماجی ہے۔ یعنی عربی اور فارسی الفاظ کی پاسداری اور لحاظ اردو کے دکنی دور کو چھوڑ کر ہر زمانے میں کیا گیا۔ اردو کی ساری تحریکات اصلاح زبان (مظہر جان جاناں اور امام بخش ناسخ کی تحریکات) اسی رجحان کی غماز ہیں۔

ج: عربی فارسی الفاظ کے آخر میں ہائے مختفی ہو تو اس کا گرانا جائز ہے کیونکہ اردو میں یہ مصوتہ آ (a) کے برابر ہے اور 'الف' کے قاعدے کا اطلاق اس کے ہائے مختفی پر بھی کیا جائے گا۔

اے دیدہ! شرط گریہ ہے ابر بہار ہے
(مصحفی)

رخصت اے زنداں جنوں زنجیر در کھڑکائے ہے
مژدہ خارِ دشت پھر تلوا مرا کھجلائے ہے
(ذوق)

شعر میں جہاں حروف اس طرح دبتے یا گرتے ہیں تو ہوتا دراصل یہ ہے کہ لانبے مصوتے کی جگہ ہم مخرج یا قریب المخرج یا ادائیگی میں مماثلت رکھنے والا چھوٹا مصوتہ لے لیتا ہے۔

3. کسرے کو کھینچ کر پڑھنا جائز ہے جس سے یائے تحتانی پیدا ہوتا ہے۔

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
(غالب)

اس ضمن میں ے یے (e) کی صوتی لمبائی کے بارے میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ اس کی مختصر آواز کو ظاہر کرنے کے لیے حرکت زیر (ِ) سے کام لیا جاتا ہے۔ جیسے ایک = اک جب کہ یہی حرکت چھوٹے مصوتے (i) کی نمائندہ ہے = مل، دل)

مصوتوں کے طول اور اختصار کے سلسلے میں یہ مشاہدہ اہمیت رکھتا ہے کہ مسموع مصوتوں کے بعد مصوتہ کسی قدر طویل ہو جاتا ہے اور غیر مسموع مصمتوں کے بعد نسبتاً مختصر ہو جاتا ہے۔ مثلاً ب، پا، جا، چا، گا، کا کی ادائیگی میں رب/رچ/اور رگ/ر کے ساتھ مصوتہ/آ/ کی لمبائی بڑھ جاتی ہے۔

اردو کا عروض عربی الاصل ہے جسے فارسی والوں نے اپنایا۔ فارسی عربی کے لسانی اثرات کے ساتھ اردو شاعری نے اس عروضی نظام کو بھی قبول کرلیا۔ عربی فارسی عروض کے بعض قاعدے اردو زبان کے لہجے میں موسیقیت کے مطابق نہیں تھے۔ اس لیے ہمارے شاعروں کو ان میں مناسب رد و بدل کی ضرورت محسوس ہوئی اور زحافات کا اضافہ کردیا گیا۔

صوتی رمزیت اور موسیقیت

زبان کی صوتی رمزیت نقادوں، شاعروں اور ماہرین لسانیات کی توجہ کا مرکز رہی ہے۔ زبان کے آغاز کا ایک نظریہ یہ ہے کہ الفاظ فطری اصوات کی نقلیں ہیں۔ (Bou-Bau Theory)

بچے مختلف جانوروں اور پرندوں کی آوازیں سنتے ہیں تو ان کی طرف اشارہ کرنے کے لیے انھیں آوازوں کی نقل کرتے ہیں۔ اس مشاہدے سے یہ قیاس کیا گیا کہ زبانوں کا آغاز بھی اسی طریقے سے

ہوا ہوگا۔لفظ سازی کے اس طریقے سے آج بھی کام لیا جاتا ہے۔اس میں شک نہیں کہ ہر زبان میں چند الفاظ ایسے مل جاتے ہیں جنھیں اس نظریے کے ثبوت میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ایک اور نظریہ ہے کہ خارجی مظاہر سے انسان کے دل میں جو جذبات اور احساسات پیدا ہوتے ہیں انھیں وہ موزوں آوازوں کے ذریعے ظاہر کرتا ہے۔اس کی مثال ہر زبان کے فجائیے ہیں۔(Poahpoah Theory)

ان نظریات کے خلاف بہت کچھ کہا جاسکتا ہے، لیکن اس حد تک قبول کرنے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اکثر زبانوں میں ایسے الفاظ موجود ہیں جو تقلید صوت کے طریقے سے فجائی اظہار کے طور پر وجود میں آئے۔ یہ نظریے ہماری توجہ زبان کی صوتی رمزیت کی طرف مبذول کراتے ہیں۔اس نقطۂ نظر سے جب ہم زبان کی اصوات کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ بعض الفاظ کا سماعی تاثر معانی سے پیدا ہونے والی کیفیات سے مطابقت رکھتا ہے۔ چنانچہ بلوم فیلڈ (Bloomfield) کا خیال ہے کہ انگریزی میں لاحقہ 'ash' کی آواز ایک سریع اور پرتشدد حرکت کو ظاہر کرتی ہے۔اردو میں مماثل کیفیت بعض ہندی الفاظ میں ڑ/ر کی مختتم صورت سے پیدا ہوتی ہے۔ جیسے توڑ، پھوڑ، اکھاڑ پچھاڑ، مور، دوڑ، ماردھاڑ، چیر پھار، وغیرہ۔ فرانسیسی شاعر Rimbaud نے اپنی ایک نظم 'Lesvoylles' میں ہر مصوتے کو ایک الگ رنگ سے تعبیر کیا ہے:

You vowels. 'A' The Black white 'E', Grean 'u' Blue 'o' some Day
will i Reveal your Hid Nativities.

یہ بہرحال ایک حقیقت ہے کہ مختلف مصوتوں کا سماعی تاثر باہم ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے اور ان میں جداگانہ صوتی رمزیت ہوتی ہے جس سے شعوری یا غیرشعوری طور پر شاعر استفادہ کرتے ہیں۔ Reme Etimble کے خیال میں سماعی تجربات سے یہ ثابت کیا جاسکتا ہے کہ مصوتے /e/ (اے) اور /i/ (ِی) بنیادی طور پر لطیف، تیز، واضح اور روشن معروضات سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اس بیان کو کلیے کے طور پر قبول کرنا مشکل ہے۔اتنا ضرور ہے کہ پچھلے گول مصوتوں کے مقابلے میں یہ مصوتے خوشی اور مسرت کے اظہار میں منہ سے نکلنے والی آوازوں کا تاثر اپنے اندر رکھتے ہیں۔ان مصوتوں کے ادا کرتے وقت عضویاتی حالت ہنسی یا ہلکے قہقہے کے وقت کی عضویاتی حالت کے مشابہ ہوتی ہے۔پچھلے گول مصوتوں (بالخصوص ان کی انفیائی ہوئی آوازوں کے ادا کرنے میں عضویاتی حالت مختلف ہوتی ہے اور کسی حد تک رونے اور منہ بسونے کی عضویاتی حالت سے مماثلت رکھتی ہے۔

صوتی رمزیت کا انحصار ایک طرف کسی زبان کے بولنے والوں کی تہذیبی روایات، ان کے ماحول، معاشرت، مزاج اور عادات واطوار پر ہوتا ہے جن کی متابعت میں الفاظ کے اندر یہ صلاحیت پیدا ہوجاتی ہے کہ وہ اپنی اصوات سے خاص کیفیات کی بازآفرینی کریں۔دوسری طرف ان کیفیات سے اثر قبول کرنے کا دارومدار شاعر اور قاری کی شخصیت پر ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ صوتی رموز عالم گیر زبان نہیں بن سکتے۔ مثال کے طور پر اردو کو کوز آوازوں کا آہنگ فارسی یا عربی (جن کی اصوات سے پیوندکاری کی گئی ہے)

بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کئی صدیوں کے تجربات کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ اب کہیں جا کر یہ اصوات اردو شاعری میں رچ بس گئے ہیں اور ان کی موجودگی اردو بولنے والوں کی نفسیات کو کسی طرح کا دھکا نہیں پہنچاتی، لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ان کا تکرر اردو شاعری میں اب بھی بہت کم ہے۔ فطری ہوتے ہوئے بھی اردو شاعران سے اجتناب کرتا ہے اور یہیں سے انتخاب فرہنگ شعر کی بحث آ جاتی ہے۔

کسی زبان کی صوتیاتی ہیئت اس کی غنائی صلاحیت کے مطابق ہوتی ہے۔ اصواتِ شعر میں بنیادی ربط مفہوم کے ذریعے قائم ہوتا ہے۔ وہی ان کے جتماع سے خاص آہنگ تشکیل پاتا ہے۔ جو شاعر کے جذباتی آہنگ کا صوتی عکس ہوتا ہے۔ بہترین الفاظ کے بہترین استعمال کا نام شاعری ہے۔

اس تعریف میں بہترین کا اطلاق صوتی ہیئت پر بھی اتنا ہی ہوتا ہے جتنا کہ لفظ کے مفہوم پر۔ اسی وجہ سے فن شعر میں صوتی اعتبار سے الفاظ کے انتخاب اور ان کی تنظیم کو اہمیت دی جاتی ہے۔ ہر زبان کی شاعری میں ایسی بہت سی صفتیں ملتی ہیں جن کا مقصد صوتی ہیئت کو بہتر بنانا اور غنائیت پیدا کرنا ہے۔ انگریزی میں سہ حرفی صنعت Allitration اور تجنیس صوتی Assonemce ایسی ہی صنعتیں ہیں۔ سہ حرفی صنعت میں مختلف الفاظ ایک ہی صوت سے شروع ہوتے ہیں۔ تجنیس صوتی کی بنیاد ہم آواز اور قافیہ بندی پر ہے۔ ان صنائع سے شعر میں اصوات کی تکرار ہوتی ہے اور شعر کی غنائیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ خاص خاص اصوات کی تکرار سے کبھی صوتی رمزیت اور ایمائیت پیدا ہوجاتی ہے۔ انگریزی میں ٹینسن Tenniyson اور کیٹس Keats نے اپنے شعری آہنگ میں تکرار اصوات سے خاص طور پر کام لیا ہے۔ اردو میں بہت سی لفظی اور معنوی صنعتوں کا تعلق اصوات کی تکار اور تنظیم سے ہے مثلاً ز دالعجز علی الصدر تجنیس، عکس، قلب، تکریر وغیرہ۔

بحور و اوزان

مصوتوں اور مصمتوں کی باہم ترتیب و تنظیم سے بحور و اوزان وجود میں آتے ہیں۔ ہر بحر کی اپنی ایک موسیقی ہوتی ہے۔ جو جذبے کی موسیقی سے ہم آہنگ ہو کر شعر کی تاثیر کو دوبالا کر دیتی ہے۔ مخصوص جذبات کے اظہار کے لیے مناسب بحریں اختیار نہ کی جائیں تو گا کر بین کرنے یا منہ بسور کر ہنسنے کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بعض بحروں میں یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ متضاد قسم کے جذبات سے مطابقت پیدا کر لیتی ہیں۔ دیکھا جائے تو ہر بڑے شاعر کی کامیاب اور مشہور غزلیں چند خاص بحروں ہی میں ملیں گی جو اس شاعر کے جذباتی مزاج سے توافق رکھتی ہیں۔ اسی وجہ سے کبھی یہ بحریں یا اوزان ان شاعروں کے نام سے منسوب ہو جاتے ہیں، مثلاً :

متقارب مثمن اثرم دو چند میں 'الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا' والی غزل کی مقبولیت کی بنا پر یہ بحر میر کے نام کا مضاف بن گئی۔ اور ہم جب بحر کامل، مثمن سالم میں کسی شاعر کی

غزل پڑھتے یا سنتے ہیں تو سراج کی یہ غزل یاد آ جاتی ہے۔ 'خبرِ تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی' بعض بحور اور اوزان مخصوص جذبات و کیفیات سے زیادہ موانست رکھنے کی بنا پر چند خاص خاص مضامین اور خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنا لیے جاتے ہیں۔ تو آگے چل کر یہ صورت پیدا ہو جاتی ہے کہ ان اوزان میں شعر کہتے ہوئے از خود ویسے ہی خیالات وارد ہونے لگتے ہیں۔ اس خیال کی تصدیق اقبال کی غزل 'کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباس مجاز میں' سے ہوتی ہے جو سراج کی متذکرہ غزل کی بحر میں کہی گئی ہے۔

شاعر کے اسلوب اور لہجہ پر بحور اور اوزان کا ایک بالواسطہ اثر یوں پڑتا ہے کہ وہ کبھی شاعر کے انتخاب الفاظ کی آزادی میں مانع ہو جاتے ہیں۔ بحر شعر میں لفظ کا تعین کرتی ہے لیکن بعض اوقات جملے کی ساخت یا کبھی محاورہ یا مرکب کا جزو ہونے کی بنا پر فصاحت کلام کا اقتضا یہ ہوتا ہے کہ شعر میں لفظ کی نشست کسی اور مقام پر ہو اور تعقید، تنافر یا دوسرے عیوب سے بچنے کے لیے شاعر اس لفظ کو ترک کر کے کسی اور لفظ کا انتخاب کرتا ہے اور چونکہ اکثر صورتوں میں متبدلہ لفظ کی صوتی مقدار مختلف ہوتی ہے اس لیے وزن کی کمی یا بیشی کو دور کرنے کے لیے دوسرے الفاظ بھی بدل دیے جاتے ہیں۔ مثلاً میر کے اس شعر میں ؎

میر ان نیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے

'شراب' کی جگہ مئے باندھنا چاہیں تو شعر کو از سر نو لکھنا ہوگا۔ نہ صرف وزن کی تکمیل بلکہ فصاحتِ کلام باقی رکھنے کے لیے بھی دوسرے الفاظ میں رد و بدل کرنا ہوگا۔ ایسی تبدیلیاں شعر کے صوتی آہنگ پر لازماً اثر انداز ہوتی ہیں۔

صوتی نقطۂ نظر سے فارسی اور اردو، بحور کی موسیقی ان چار اجزا پر مشتمل ہوتی ہے:

1. لانبے مصوتوں کی زیادہ سے زیادہ گنجائش
2. چھوٹے مصوتوں کی ناگزیر کم سے کم تعداد
3. چھوٹے اور لانبے مصوتوں کی ترتیب
4. مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب

شاعر کسی بحر میں شعر کہتے ہوئے لمبے مصوتوں کی جگہ چھوٹے مصوتے لا سکتا ہے، ایسی صورت میں جتنے لمبے مصوتے کم ہوں گے مصمتوں کی تعداد اتنی ہی بڑھ جائے گی لیکن مصوتوں اور مصمتوں کی مجموعی تعداد بحر کی فراہم کردہ گنجائش سے آگے نہیں بڑھ سکے گی۔ صوتی مقدار ہر صورت میں یکساں رہے گی۔ اس اصول کو ریاضی کی زبان میں یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ بحر کی صوتی مقدار =2 (لمبے مصوتے + جڑواں مصوتے) + (چھوٹے مصوتے + مصمتے + (بطور حرف صحیح)[1]

---

[1] صوتیاتی اعتبار سے مصوتہ ہے۔ یہاں صرف صوتی مقدار کو ملحوظ رکھتے ہوئے لفظ کے آغاز میں اسے بطور حرف صحیح شمار کرنا ہوگا۔ جیسے 'اب'، 'جب' کا ہم وزن ہے۔ 'اب' میں ایک چھوٹا سا مصوتہ اور ایک مصمتہ ہے۔ جب کہ 'جب' میں ایک چھوٹا سا مصوتہ اور مصمتے ہیں۔ اس لیے مساوات کو برقرار رکھنے کے لیے اس کو ایک بار بطور مصوتہ اور ایک بار بطور حرف صحیح گننا ہوگا۔

ہر بحر کا ایک معیاری صوتی آہنگ ہوتا ہے جو ارکان کی تکرار سے تشکیل پاتا ہے لیکن بہت کم اشعار میں یہ معیاری صوتی آہنگ برقرار رہ سکتا ہے۔ شاعر کے انتخاب الفاظ کی وجہ سے مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب بدل جاتا ہے۔ کسی شعر کے الفاظ کی نوعیت کا دار و مدار کسی حد تک ردیف اور قافیہ پر بھی ہوتا ہے۔ جن سے شاعر کے ذہن میں خیال کے مختلف تلازمے ابھارے جاتے ہیں۔ غزل میں ردیف اور روی کی تکرار مقررہ صوتی وقفوں کے ساتھ واقع ہوتی ہے اور وہ ایک طرف بحر کے صوتی آہنگ میں اپنی لے بڑھا دیتے ہیں تو دوسری طرف مصمتوں اور مصوتوں کی فراہم کردہ گنجائش کو محدود کر دیتے ہیں۔ بحر اور ردیف وقوافی کا مجموعی صوتی انضباط شاعر کے لہجے اور انتخاب الفاظ پر کس طرح اثر ڈالتا ہے، اس کا اندازہ مختلف شاعروں کے چند ہم زمیں اشعار کے تقابلی مطالعہ سے ہوسکتا ہے۔

ناسخ کی ایک غزل بحر ہزج مثمن سالم میں ہے۔

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغ ہجراں کا　　طلوع صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

اس زمین میں آتش، غالب، ذوق، امیر، تسلیم اور بعض دوسرے شاعروں نے بھی غزلیں کہی ہیں۔

خدا سر دے تو سودا دے تری زلفِ پریشاں کا　　جو آنکھیں ہوں تو نظارہ ہو ایسے سنبلستاں کا

(آتش)

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا　　وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاق نسیاں کا

(غالب)

لگا ہے تیر دل پر آہ کس کافر کے مژگاں کا　　نشاں سوفار کا معلوم ہوتا ہے نہ پیکاں کا

(ذوق)

نہیں سودا فقط یوسف کو اس کے درد ودرماں کا　　.................................. چاکِ گریباں کا

(امیر)

لکھا ہے یک قلم مضمون صفت ہائے یزداں کا　　جوابِ دفتر کن ہر ورق ہے اپنے دیواں کا

(تسلیم)

عیاں ہر حرف سے ہے دائرہ مہر درخشاں کا　　ہے رشکِ مطلع خورشید مطلع میرے دیواں کا

(فانی)

یہ بحر ہر مصرعے میں چار چھوٹے اور بارہ لمبے مصوتوں، اس طرح جملہ سولہ کی گنجائش فراہم کرتی ہے۔ یہ سولہ مصوتے تمام چھوٹے بھی ہوسکتے ہیں۔ لیکن لمبے مصوتے کسی مصرع میں بارہ سے زیادہ نہیں لائے جاسکتے۔ مصمتوں کی تعداد کم سے کم سوا اور زیادہ سے زیادہ اٹھائیس ہوگی۔ اس بحر میں جو بھی شعر کہا جائے گا ہر مصرع کا صوتی اتار چڑھاؤ ان حدود کے تابع رہے گا۔

مندرجہ بالا مطلعوں میں ردیف اور قافیہ کی وجہ سے دو لمبے انفی اور دو لمبے غیر انفی مصوتوں کا اندراج لازمی ہوگیا ہے۔ اس طرح چھوٹے مصوتے مجموعی طور پر کسی مطلع میں اٹھائیس سے زیادہ نہیں لائے جا سکتے۔ ناسخ، آتش، غالب، ذوق، امیر، تسلیم اور فانی کے مطلعوں میں لمبے جڑواں اور چھوٹے مصوتوں کا تناسب بہ صراحت ذیل ہے:

	لمبے اور جڑواں مصوتے	چھوٹے مصوتے	مصمتے	بطور حرف صحیح
ناسخ	18	14	36	2
آتش	17	15	38	1
غالب	12	20	41	3
ذوق	19	13	36	1
امیر	20	12	33	3
تسلیم	13	19	40	3
فانی	16	16	37	3

اس جدول پر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ لمبے مصوتے سب سے زیادہ امیر اور ذوق نے اور سب سے کم غالب اور تسلیم نے استعمال کیے ہیں۔ اس طرح مصمتوں کی تعداد سب سے زیادہ غالب اور تسلیم کے پاس اور سب سے کم امیر اور ذوق کے مطلعوں میں ہے۔ تسلیم کے مطلع میں مسموع مصمتے غیر مسموع مصمتوں کے دو چند سے بھی زیادہ ہیں۔ دوسرے شاعروں کے پاس ان کا تناسب قریب قریب مساوی ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے اپنے ایک مقالے میں غالب کے صوتی آہنگ کی یہ خصوصیت بیان کی ہے کہ وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے جلتے سروں میں گاتے ہیں۔ جلتے سروں کی صوتیاتی توجیہ یہ ہے کہ وہ عربی و فارسی صفیری آوازوں (رگڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں مثلاً رخ ر، رش ر، رف ر، رز ر، ر وغیرہ) سے اپنا صوتیاتی آہنگ تیار کرتے ہیں اور بیشتر انھیں رن ر، رم ر، ر کی انفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں۔'' غالب کے آہنگ کی یہ خصوصیت ان کے زیر نظر مطلع میں نمایاں ہے۔ سب سے زیادہ صفیری آواز رہ ر اور ارتعاشی آواز ر ر ر کا اندراج ایک قدر مشترک ہے۔ غشائی آوازیں رک ر، رگ ر، رگھ ر، راور رخ ر آتش کے مطلع میں زیادہ ہیں۔ اس طرح ذوق اور تسلیم اور امیر کے مطلعوں میں علی الترتیب رک ر، ر، ن ر اور رہ ر کی آوازیں الگ الگ صوتی تاثر پیدا کررہی ہیں، لیکن تمام مطلع چونکہ ایک ہی زمین میں ہیں۔ اسی لیے ان کا آہنگ کچھ تو تال کی یکسانیت کی وجہ سے ایک دوسرے کے بہت قریب ہے اور اس کے علاوہ ہر مطلع کی صوتی مقدار ہمارے اخذ کردہ ضابطے کے مطابق بحر کی صوتی مقدار کے مساوی ہے۔ بحر ہزج مثمن سالم کی صوتی مقدار 88 ہوتی ہے اور یہی مقدار ہر مطلع کی ہے:

ناسخ	(1+17)2	+	=(2+36+14)	88
آتش	(2+15)2	+	=(1+38+15)	88
غالب	(1+11)2	+	=(3+41+20)	88
ذوق	((3+16)2	+	=(1+36+13)	88
تسلیم	(2+11)2	+	=(3+40+19)	88
امیر	3+17)2	+	=(3+33+12)	88
فانی	1+15)2	+	=(3+37+16)	88

اس تجزیے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ شاعر کا لہجہ بحراور ردیف وقوافی کے فراہم کردہ صوتی آہنگ کے نظام کے تابع ہوتا ہے۔شاعر کو اس قدر آزادی رہتی ہے کہ اگر وہ چاہے تو لمبے مصوتے کی جگہ ایک چھوٹا مصوتہ اور ایک مصمتہ یا دو چھوٹے مصوتے استعمال کرے۔ اس طرح بحر کے صوتی نظام میں شاعر کو اپنا لہجہ شامل کرنے کی گنجائش نکل آتی ہے۔اس طرح شعر میں ایک نیا آہنگ ابھرتا ہے جو بحر کا آہنگ نہیں ہوتا۔

شعر میں لمبے مصوتوں کی زیادتی ہی روانی پیدا کرنے کی ضامن نہیں ہوتی بلکہ الفاظ کا صوتی اعتبار سے انتخاب اور مناسب مقام پران کا استعمال بھی اہمیت رکھتا ہے۔اگراس کا لحاظ نہ رکھا جائے۔ لمبے مصوتوں کی جگہ چھوٹے اور چھوٹے مصوتوں کی جگہ لمبے مصوتے لائے جائیں یا ساکن مصوتوں کو متحرک اور متحرک کو اس طرح ساکن کردیں کہ شعر کا مفہوم لفظ کی ادائیگی میں جس لہجہ کا طالب ہو وہ لہجہ قائم نہ رہ سکے تو مذاق سلیم اسے گوارا نہ کرے گا اور شعر کی حقیقی موسیقیت بھی مجروح ہوگی۔ لمبے مصوتے کے مقام پر چھوٹا مصوتہ یا چھوٹے مصوتے کی جگہ ساکن مصمتہ آئے اوراس کے ماقبل یا مابعد کو لمبا مصوتہ یا صفیری مصمتہ ہوتو زیادہ مضائقہ نہیں۔ کیونکہ قرأت میں ماقبل کے مصوتے کو کسی قدر زیادہ کھینچ کر پڑھنے سے چھوٹے مصوتے کو زیادہ کھینچ کر پڑھنے کی ضرورت نہ ہوگی۔ یا ساکن مصمتہ ساکن ہی رہے گا۔مثال کے طور پر اقبال کے مصرع ؎

اے ہمالہ! اے فصیلِ کشور ہندوستاں!

میں 'فصیل' اور 'کشور' 'فصیلے' اور 'کشورے' پڑھے جائیں گے، لیکن 'فصی' اور 'کش' کو ادا کرنے میں زیادہ وقت لیں تو ان اضافتوں کو کھینچ کر پڑھنے کی ضرورت باقی نہ رہے گی۔

ہم دیکھ آئے ہیں کہ ردیف اورقوافی بحر میں مصوتوں اور مصمتوں کی گنجائش سے اپنا حصہ پہلے ہی لے لیتے ہیں۔اس کے علاوہ بالواسطہ طور پر بھی شعر کے صوتی آہنگ کو متاثر کرتے ہیں۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ ردیف وقوافی نہ صرف انتخاب الفاظ میں شاعر کی رہنمائی کرتے ہیں بلکہ اس کے انتخاب کو مشروط اور محدود بھی بنادیتے ہیں۔شعر میں دوسرے کلموں کی صرفی حیثیت اورنحوی اعتبار سے

جملوں کی ساخت کا انحصار بڑی حد تک ردیف وقوافی پر ہوتا ہے۔ ناسخ کے ہم زمین مطلعوں کی متذکرہ مثالوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ردیف حروفِ اضافت سے ہونے کی وجہ سے تمام قافیے مضاف الیہ ہیں اور ہر شعر میں ان کے مضاف اسما واحد مذکر آئے ہیں۔ ان مطلعوں میں اسماء صفات کی کثرت، فعلِ ناقص کا استعمال اور بیانیہ انداز ردیف وقوافی کے اثر کو ظاہر کرتا ہے۔ حاصل کلام یہ کہ ردیف وقافیے بحر کے آہنگ کو زیادہ متعین کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب دو مختلف مزاج شاعر ایک ہی زمین میں طبع آزمائی کرتے ہیں تو ان کے اشعار کے آہنگ اور اندازِ بیان میں کسی قدر مشابہت پیدا ہو جاتی ہے۔

شعر میں لے، نغمگی، روانی اور خاص سماعی کیفیات پیدا کرنے میں مصوتے اہم حصہ لیتے ہیں۔ شعر کی روانی اور غنائیت کا انحصار بڑی حد تک مصمتوں کے مقابلے میں مصوتوں (بالخصوص لمبے مصوتوں) کی کثرت پر ہوتا ہے۔ اردو میں جو بحریں رائج ہیں۔ ان میں بہت سی بحروں میں اس کی گنجائش ہے کہ مصوتے مصمتوں سے زیادہ لائے جائیں اور طویل مصوتوں کا تناسب بھی چھوٹے مصدوتوں کے مقابلے میں لمبے مصوتوں کے اندراج کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ بحروں میں لمبے مصوتوں کی گنجائش ارکان کی نوعیت اور تعداد کے ساتھ کم یا زیادہ ہوتی گئی ہے۔ مثلاً بحر رمل کے آٹھ رکنی سالم (فاعلاتن)، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، دوبار) میں جو بیس لمبے مصوتے لائے جاسکتے ہیں۔ اب وزن متدارک مخبون مضاعف (فعلن، فعلن، فعلن، فعلن دوبار) کو لیجیے۔ اس وزن میں صرف آٹھ لمبے مصوتے لائے جاسکتے ہیں، جب کہ چھوٹے مصوتوں کی تعداد کم سے کم سولہ ہوگی۔ اس وزن میں اگر کہا جائے تو اس کا آہنگ بہت ہی مرتعش ہوگا۔ اس میں شک نہیں کہ بعض مخصوص جذبات و کیفیات کے اظہار کے لیے یہ آہنگ مفید اور موزوں ثابت ہوسکتا ہے اور شعر کا سماعی تاثر بھی خوشگوار ہوسکتا ہے لیکن یہ وزن ہر طرح کے جذبات اور لہجوں کو سہار نہیں سکتا۔

ردیف وقوافی

پابند شاعری بالخصوص غزل کی موسیقیت کو بڑھانے میں ردیف وقوافی اہم حصہ لیتے ہیں۔ ردیف وقوافی میں مسموع اصوات جتنی زیادہ ہوں گی غزل کا نغمہ اتنا ہی خوشگوار ہوگا۔ نغمگی کے اعتبار سے شعر کی صوتِ آخر بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ عام طور پر جو ردیفیں لمبے مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں ان میں زیادہ غنائیت ہوتی ہے۔ غزل اگر غیر معروف ہو تو قافیہ کی مختتم صوت پر اس اصول کا اطلاق ہوگا۔ قافیہ یا ردیف کی مختتم صوت رم/، ان/، رر/، یا رل/ جیسے بجتے ہوئے مصمتے وں تو ردیف وقوافی زیادہ خوش آہنگ ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف غیر مسموع مصمتوں سے ردیف وقوافی کی غنائیت مجروح ہوجاتی ہے، ہکار مصمتے، کوز مصمتے اور بعض بندشی مصمتے صوتِ مختتم کے طور پر آکر ردیف وقوافی میں غنائیت پیدا کرنے کی بجائے انھیں بدآہنگ بنا دیتے ہیں۔ قدما نے تختی کے حروف کی ترتیب کے

ساتھ ردیف وار دیوان کی تکمیل کے لیے ان اصوات پر ختم ہونے والی ردیفیں بھی باندھی ہے، لیکن ایسی غزلیں صرف دیوان کی زینت بن کر رہ گئیں اور مقبول نہ ہو سکیں۔

ردیف وقوافی کا آہنگ جو اندرونی صوتی تنظیم سے ترتیب پاتا ہے، بحر کے آہنگ کا جزو ہوتا ہے۔ بحر کی صوتی مقدار میں سے کچھ حصے پر ردیف وقوافی متصرف رہتے ہیں، اور ان کا کچھ حصہ ان اصوات کے لیے چھوڑ دیتے ہیں جن کی تکرار نہیں ہوتی اور جو کسی خیال کو متواتر نہیں دوہراتیں۔ شعر کی تاثیر کے لیے جو معنویت اور نغمگی کے امتزاج سے ابھرتی ہے اس کے دونوں اجزا میں توازن ضروری ہے۔ اسی لیے ردیف وقوافی کے آہنگ کا جائزہ لیتے ہوئے ان بحروں اور اوزان کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے جن میں وہ مندرج ہوتے ہیں۔

ردیف وقوافی کے تعین اور ان کے صوتی آہنگ کے تجزیے میں مروجہ علم قافیہ ہماری مدد نہیں کرتا۔ قدیم علم قافیہ کی بنیادی خرابی یہ ہے کہ اس میں لانبے غیر انفی اور انفی مصوتوں کو حروف صحیح کا مقام دیا جاتا ہے اور ان کے ماقبل حرکت متصور کر کے مختلف ساعدوں کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ مثلاً جس طرح قافیوں 'یار' اور 'بار' میں مصمتے ر/ر کو حرف روی اور ماقبل کے مصوتے اَ=(ā) کو ردیف مانا جاتا ہے۔ اسی طرح قافیوں 'انسان' اور 'شیطان' میں بھی غنہ کی علامت 'ں' کو حرف روی قرار دے کر ان کے ماقبل غیر انفی مصوتہ اَ=ā متصور کیا جاتا ہے اور اسے ردیف ٹھہراتے ہیں۔ اسی طرح 'شناخت اور 'تاخت' کی ر/خ ر کے مقابل 'چاند' اور 'ماند' میں غنہ کی علامت کو بھی ردیف اور روی کے درمیان مستقل حرف مان کر اسے 'ردفِ زائد' کہا جاتا ہے۔ قافیے کی بحث میں حرف اصلی اور حرف زائد کا فرق ملحوظ رکھنا اور ایطائے خفی اور تضمین وغیرہ کو عیوب قافیہ قرار دینا بھی نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے کہ قافیہ مستقل کلمہ نہیں ہوتا، اس کی بنیاد محض تکرارِ اصوات پر قائم ہے۔

قدیم علم قافیہ میں قافیہ دو ساکن پر منحصر سمجھا جاتا ہے اور ان کے درمیان متحرک حروف کی تعداد کی تبدیلی سے قافیہ کی مختلف صورتیں قرار دی جاتی ہیں جیسے مترادف = جس میں دو ساکن فصل کے بغیر آئیں۔ مثلاً خان، جان، دور، طور، متواتر جس میں دو حروف ساکن کے درمیان ایک متحرک حرف ہو۔ جیسے نشتر، دلبر، اسی طور پر درمیانی حرف متحرک کے اضافے سے قافیے کی دیگر قسمیں، متدارک، متراکب، متکاوس وغیرہ وجود میں آئی ہیں۔ دراصل یہاں بھی لانبے مصوتوں کے تعلق سے وہی مغالطہ ہوا ہے کہ وہ مصمتوں کی طرف ساکن یا متحرک ہوتے ہیں۔ قافیے کے لیے دو ساکن کا لزوم رکھنے پر 'ملا'، 'اٹھا'، 'سنا' جیسے الفاظ ہم قافیہ نہیں رہیں گے۔ اس لیے قافیے کا تعین صوتی نقطۂ نظر سے کیا جانا چاہیے۔ صوتی اعتبار سے قافیے کی اکائی ایک طویل مصوتہ ہوگا۔ جو کسی مصمتے کے بعد آئے جیسے 'برا' اور 'بھلا' کا افتتاحی مصوتہ اَ= س یا ایک چھوٹا مصوتہ + ساکن مصوتہ جیسے منصب، غضب میں، (َ + ِ) مصوتوں اور مصمتوں کی کمی، زیادتی اور باہمی ترکیب ہے، مختلف آہنگ کے قافیے بنتے چلے جاتے

ہیں۔مصوتوں اور مصمتوں کی تکرار وترکیب کے اعتبار سے قافیوں کے چند نمونے ملاحظہ ہوں :

مص	=	کہیں، کہیں
مص مصم	=	مل، دل
مص مصم مص	=	سفینہ، مہینہ
مص مصم مص مصم	=	چمن، دمن
مص مصم مصم	=	غرق، فرق
مص مصم مصم مص	=	سوختہ، دوختہ
مص مص	=	کئی، گئی

اب ضرورت اس بات کی ہے کہ ہماری زبان کی اصوات ان کی ترتیب اور تکرر کو ملحوظ رکھتے ہوئے صوتی نقطۂ نظر سے علم بلاغت، علم بدیع، عروض اور علم قافیہ کو از سرنو مدون کیا جائے۔ اس کی وجہ سے فن اور بیان کے بہت سے جھگڑے از خود رفع ہو جائیں گے۔ ہمارا فن شاعری جو تقلیدی اور روایتی ہونے کی وجہ سے از کار رفتہ ہوتا جارہا ہے، اگر سائنٹفک بنایا جائے تو وہ ہیئت اور آہنگ کے نئے تجربوں میں بھی ہماری رہ نمائی کرسکے گا۔

❖

ماخذ: اردو میں لسانی تحقیق، **مرتب**: پروفیسر عبدالستار دلوی، **سنہ اشاعت**: 2015، **ناشر**: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

عبدالحلیم ندوی

صعالیک یا خانماں برباد شعرا

اب تک ہم نے جن شعرا کا تذکرہ کیا ہے ان میں سے اکثر وہ ہیں جو عام طور سے اپنے خاندان قبیلہ اور سماج سے نہ صرف متعلق رہے تھے بلکہ ان کے قابل ذکر فرد بھی تھے۔ اور ان کے رسم ورواج، قوانین اور ریت کو مانتے، ان پر فخر کرتے اور ان کے گن گاتے تھے۔ جس کی وجہ سے یہ شعرا، اپنے قبیلوں اور خاندان کی آنکھ کا تارا اور اپنے معاشرہ کے معزز ومحترم اور بھاری بھرکم اشخاص بن کر چمکے، اور اس کی وجہ سے باہر کی دنیا میں بھی بڑی وقعت اور عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے۔ لیکن اب ہم شعرائے جاہلیت کے ایسے طبقہ کا ذکر کرتے ہیں جو مذکورہ بالا شعرا کے طبقوں سے بالکل مختلف، نرالا اور اپنے انداز و اطوار میں بالکل اچھوتا ہے۔ اور شاید عربی زبان وہ واحد سامی زبان ہے جس میں اس قماش کے شعرا کا طبقہ پایا جاتا ہے اور یہ طبقہ ہے 'صعالیک الشعرا' یا خانماں برباد شعرا کا طبقہ۔

صعالیک کون تھے؟

'صعلوک'' کے لغوی معنی ہیں 'مفلس وقلاش'[1] کے۔ ادبی اصطلاح میں صعلوک اس مفلس کو کہتے ہیں جو ایک طرف اپنی غربت و افلاس کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتا ہو اور دوسری طرف اپنی عزت نفس و شرف ذات کو برقرار رکھنے اور اپنی حیثیت اور وجود کو ثابت کرنے اور اپنی قوت کو حاصل کرنے میں لگا رہتا ہو۔[2]

'صعالیک الشعرا' یا خانماں برباد شعرا، وہ منچلے، آزاد منش سخت جان وسخت کوش نوجوان شعرا تھے جن میں سے اکثر کے عزیز واقارب خاندان، قبیلہ سب کچھ تھا لیکن انھوں نے ان سب سے یا تو از خود یا مجبور ہوکر رشتہ توڑ لیا تھا اور صحرا نوردی اور قتل و غارت گری کو اپنا پیشہ بنا لیا تھا اور تن بتقدیر و جان بہ تدبیر زندگی گزارتے تھے اور اس طرح ساری زندگی فاقہ مست اور خانماں برباد رہے۔ اس دنیا میں

---

1. 'الصعلوک' الفقیر الذی لا مال لہ وقد تصعلک الرجا- اذا کان کذا لک۔
2. تفصیل کے لیے دیکھیے : الشعرا الصعالیک، للدکتور حسین عطوان، شائع شفہ مجلّہ العربی، ماہ اکتوبر 1971 عبدالمعین الملوجی نے 'اشعار اللصوص واخبارہم' کے عنوان سے ایک سلسلہ مقالات عربی میں رسالہ مجمع اللغۃ العربیۃ دمشق ماہ آب (اگست 1982 میں ص: 383 شروع کیا ہے۔ اس میں الاحمر السعدی کا ذکر ہے۔ مضمون بہت فاضلانہ ہے

سوائے ان کے اپنے ہم جنسوں کے نہ ان کا کوئی یار تھا نہ مددگار، نہ دوست نہ غمگسار اور اسی کسمپرسی اور خانماں بربادی کی حالت میں مر گئے۔

صعلوک بننے کی وجہ

یہ نو جوان صعالیک کیسے بن گئے۔ اس کے مختلف اسباب تھے۔ جیسا کہ معلوم ہے بدوی عرب معاشرہ میں اقتصادی بدحالی اور معاشی تنگ دستی کی وجہ سے قتل و غارت گری اور لوٹ مار کی وبا عام تھی۔ ہمارے ان شعرا میں سے بعض کو قدرت نے بڑی طاقت و توانائی اور بڑا عزم و حوصلہ دے رکھا تھا۔ اس عزم و حوصلہ اور طاقت و توانائی کی جولان گاہ، بالکل اسی طرح محدود تھی جس طرح ان کا معاشرہ۔ چنانچہ ان کو قدرت کی بخشی ہوئی ان طاقتوں کو صالح اور پاک مقصد حیات پر لگانے کا موقع نہ مل سکا۔ پھر معاشرہ میں جرم و سزا کا نہ کوئی واضح ضابطہ اور مقرر قانون تھا اور نہ انھیں نافذ کرنے کا کوئی ایسا فعال ادارہ جو انھیں خوف سزا یا پاداش عمل کے تازیانے سے اپنی توانائیوں کو غلط راستے پر لگانے سے روک سکتا۔ چنانچہ ان کے یہ بلند حوصلے اور ابھرتی ہوئی توانائیاں غلط راستے پر لگ گئیں اور انھوں نے اپنا پیشہ قتل و غارت گری رہزنی اور لوٹ مار بنالیا۔ جب ان کے جرائم اتنے بڑھ گئے کہ ان کے خاندانوں کی عزت و آبرو پر حرف آنے لگا اور وہ ان کے جرائم کا تاوان دیتے دیتے تھک گئے اور اب اس کی سکت نہیں رہ گئی کہ ان کی ناعاقبت اندیشیوں کی مزید سزا بھگت سکیں اور اس کے ساتھ ان کی جان کی بھی حفاظت کرسکیں تو انھوں نے عاجز آکر ایسے نو جوانوں کو برادری سے باہر کر دیا۔ ایسے شخص کو اصطلاح میں 'خلیع یا طرید' کہتے تھے۔ جب کسی کے متعلق خلیع یا طرید ہونے کا اعلان کر دیا جاتا تو اس کا مطلب یہ ہوتا کہ اب یہ شخص اس خاندان یا قبیلہ کا فرد نہیں رہا۔ اس لیے اس کے کسی فعل یا عمل کا ذمہ دار اس کا خاندان یا قبیلہ نہیں۔ اب اگر کوئی اسے کسی جرم کی سزا میں مار ڈالے تو خاندان اس کے خون کا مطالبہ نہیں کرے گا اور قاتل سے ثار، یعنی خون کے بدلے خون کی مانگ نہیں کرے گا اور اس طرح ایسے آدمی کا خون 'ہدر' یعنی مباح ہو جاتا۔ ظاہر ہے جب کوئی اس طرح برادری سے باہر ہو جاتا تو اس کو ہر وقت اپنی جان کا خطرہ رہتا اور کوئی قبیلہ یا شخص اس کو اپنے یہاں پناہ دینے پر تیار نہ ہوتا۔ نتیجہ یہ ہوتا کہ ایسا شخص مجبور ہو کر صحراؤں اور پہاڑوں کے دامنوں میں پناہ لیتا۔ جہاں اس کے ساتھی جنگلی جانور یا اس کے ہم جنس خلعا یعنی برادری باہر نو جوان ہوتے اور قتل و غارت گری اور رہزنی سے اپنی زندگی چلاتا۔

ان میں سے بعض کے صعلوک ہونے کا سبب یہ ہوا کہ باپ کے مرجانے یا خاندان کی سخت معاشی تنگ دستی کی وجہ سے قبیلہ نے ان سے آنکھیں پھیر لیں اور سخت تکلیف و پریشانی کے عالم میں بچپنے کے دن گزرے یا کسی معرکے میں گرفتار ہو کر فاتح قبیلہ کے یہاں غلامی اور ذلت کی زندگی گزاری اور جب جوان ہوئے اور عزت نفس، خودداری اور خودی نے گوش و ہوش کی آنکھیں کھولیں

اور اپنے انجام کو دیکھا تو اس قبیلہ اور خود اپنے قبیلہ کے خلاف نفرت وحقارت کا سخت جذبہ پیدا ہو گیا اور غلامی وذلت کی ساری زنجیریں توڑ کر صحراؤں اور بیابانوں کی راہ لی اور یہاں فطرت کی آغوش میں خودداری وخودمختاری اور خودی کی زندگی گزارنے لگے، کیونکہ خود بقول شنفری ؎

وفي الارض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متحول

یعنی ''چمن میں آہ کیا رہنا جو ہو بے آبرو رہنا''

ان صعالیک کا خیال تھا کہ اس معاشرہ کے لوگ بڑے خود غرض مطلب پرست اور چھوٹے دل و دماغ کے لوگ ہیں۔ ہمارے ایسے اولوالعزم، حوصلہ مند نوجوان ان کے ساتھ نہیں رہ سکتے۔ اس لیے ہم نے جنگلی جانوروں اور درندوں کو اپنا خاندان بنالیا ہے کیونکہ یہ انسانوں کے مقابلہ میں زیادہ قابل بھروسہ ہیں، وہ دوسروں کے راز افشا نہیں کرتے اور اگر ان کا کوئی فرد جرم کر بیٹھے تو اسے دوسروں کے حوالے نہیں کرتے۔ اور یہ قابل اعتماد افراد خاندان۔ ایک 'سید عملس' یعنی بڑا خوف ناک بھیڑیا، دوسرا 'ارقط زہلول'، یعنی دھاری دار چکنا چیتا، اور تیسرا 'عرفاجیئل' یعنی بدبودار بجو، یہ ہیں ہمارے خاندان کے افراد اور ہم انھیں کے ساتھ خوش ہیں۔ شنفری ان کی ترجمانی کرتے ہوئے کہتا ہے ؎

ولی دونکم أهلون سِيُدٌ عَمَلَّس وأرقط زُهلول وعرفاء جيئل

هم الرهط لا مستودع السرشائع لديهم ولا الجانى بجما جر يخذل

مگر یہ افراد خاندان اپنی فطری مجبوریوں کی وجہ سے ہم دم ودمساز اور مرنے جینے کے ساتھی نہیں ہو سکتے۔ اسی لیے ہم نے ہر حال میں ساتھ دینے والے اپنے تین جگری دوست بھی پیدا کیے ہیں اور وہ ہیں ایک — بے باک اور نڈر دل، دوسرے — سفید چمچاتی ہوئی تیز تلوار اور تیسرے — پیلے رنگ کی ایک لمبی کمان ؎

ثلاثة اصحاب فواد مشيح وابيض اصليت وصفر أعيطل

یہ صعالیک یہ سمجھتے تھے کہ اگر آدمی صرف اپنے اوپر بھروسہ کرنا سیکھ لیں تو پھر اس کے لیے خدا کی زمین تنگ نہیں ہے، جسے شنفری نے اپنی زبان میں یوں کہا ہے ؎

لعمرك ما فى الأرض ضيع على إمرى سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل

پائے مرالنگ نیست ، ملک خدا تنگ نیست

اور اس خاندان اور اپنے ان تین جگری دوستوں کے ساتھ یہ نوجوان صحراؤں میں آسمان کی چھت کے نیچے زندگی گزارنے لگتے اور لوٹ مار اور راہ زنی سے اپنا پیٹ بھرتے۔ جہاں رات ہوئی وہیں بستر جما دیا اور سوختہ سامانی کا عالم یہ تھا کہ بستر کی جگہ صرف زمین کا بچھونا ہوتا اور اس پر اپنی سوکھی اور مڑی ہوئی پسلیوں کے بل لیٹ جاتے اور تکیہ کی جگہ اپنے کھردرے سوکھے اور ہڈیاں ابھرے ہوئے ہاتھ رکھ لیتے ؎

وألف وجه الارض عند افتراشها باهدأتنثيه سناسن قحّل

کیونکہ یہ صعالیک زندگی کو حریر و پرنیاں اطلس و کم خوب نہیں سمجھتے تھے۔ زندگی میں انسان کو ہر قسم کی نرم گرم جھیلنے کی عادت ڈالنی چاہیے۔ مصیبتوں میں رونا دھونا نہیں چاہیے اور جب فارغ البالی ہو تو اترانا نہیں چاہیے۔ شنفری کہتا ہے۔

تلا فزع من خلة متكشف ولا مرح تحت الغنیٰ أتخيّل

اور ۔

کسی درخت کے نیچے کہیں بیاباں میں گزر ہی جائے گی ہم خانماں خرابوں کی

دوست احباب اگر بے وفائی کریں تو بھی ہم کو غم نہیں۔ ہم اس پر افسوس نہیں کرتے۔ ان کے غم میں روتے دھوتے نہیں یا ان کی بے وفائی و سرد مہری کا گلا نہیں کرتے۔ بقول' تابط شرا' ۔

ولا أقول إذا ما خلّة مرمت يا ويح نفسى من شوق وإشفاق

اس طرح اپنی عزت و شرف، خودی و خود داری اور اعلیٰ اقدار کو حرز جان بنائے ہوئے موت آجائے۔ اور ہمیں رونے والا کوئی بھی نہ ہو تو ہمیں مطلق بھی غم نہ ہوگا، کیونکہ ہمارا اس دنیا میں سوائے اپنی ذات اور اپنی قوت بازو کے ہے کون؟ نہ خالائیں، نہ چچیاں اور نہ عیادت و غمگساری کرنے والے دوست۔ اپنا سب کچھ میں ہوں اور میری تگ و دو۔ بقول شنفری! ۔

اذا ما اتتنى ميتتى لم ابالها ولم تذر حالاتى الدموع وعمتى

ألا لا تعد فى إن تشكيت خلتى شفافى بأعلى ذى البر يقين عدوتى

پئے فاتحہ کوئی آئے کیوں، کوئی آ کے شمع جلائے کیوں

کوئی چار پھول چڑھائے کیوں، میں وہ بے کسی کا مزار ہوں

جب ان کی مہموں اور آزاد کوشیوں کے قصے ان آبادیوں میں آتے تو ان کے منچلے نوجوانوں کے دلوں میں بھی آزاد زندگی گزارنے کی امنگیں انگڑائیاں لینے لگتیں اور ان میں سے بعض ان سے جا ملتے اور اس طرح ع

ہم سفر آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

عام طور سے یہ نوجوان بڑے طاقتور، بڑے بہادر اور بڑے سخت جان تھے۔ صحرا کی چلچلاتی سخت دھوپ میں یا خون جما دینے والی سخت سرد یا تاریک راتوں میں، میلوں اور مدتوں سفر کرنا ان کے لیے معمولی بات تھی۔ خطرے کے موقعوں پر ہرنوں سے زیادہ میلوں تیز بھاگنا، مدتوں بغیر کھائے پیے چلتے رہنا اور ہر وقت جان کو ہتھیلی پر لیے رہنا۔ ان کی زندگی کے معمولات میں داخل ہو چکا تھا۔ یہ لوگ غریب، مفلس اور قلاش تھے۔ لیکن ان میں غربت و فلاکت سے پیدا شدہ بیماریاں، جیسے ٹچا پن، خودی اور ضمیر کا فقدان اپنی بے وقعتی یا احساس کمتری ذرہ برابر نہ تھا۔ اپنی تہی مائیگی و سوختہ سامانی کے باوجود

یہ لوگ بڑے غیرت مند، فیاض، ایک دوسرے کے غم گسار، دوست نو از صلح جو، دل کے جیالے اور عزم وارادہ کے پختہ نوجوان تھے۔

أبی لما أبی سریع مباء تی إلٰی کل نفس تنتحی فی مسرتی

حالات نے انھیں مادی وسائل سے محروم کر دیا تھا لیکن قدرت نے ان میں سے بعض کو ایسا ذہن رسا اور ایسا ذوق سلیم اور ایسا حس لطیف اور باریک نظر عطا کی تھی کہ باوجود اپنی سخت کوشی و بے راہ روی کے دنیائے شعر وشاعری میں روشن ستارے بن کر چمکے۔

ان صعالیک نے اپنی شاعری میں ایک طرف اپنی مخصوص زندگی سے حاصل شدہ تجربات کی روشنی میں، زندگی کے بعض لافانی حقائق کی نشان دہی کی ہے اور ازلی قدروں کے گیت گائے ہیں۔ فقر وغنا کے رمز کو سمجھانے اور موت وحیات کے چہرے سے نقاب ہٹانے کی کوشش کی ہے تو دوسری طرف دکھ درد کی ماری زندگی اور اپنے پیاروں اور اعزہ واقارب سے دوری و مجبوری کے جان گسل لمحات نے ان کے دل کے تاروں کو جب جھنجھنایا ہے تو اس کی صدائے بازگشت ہجر وفراق کے ان دل خراش اشعار میں سنائی ہے، جن کی کسک اب بھی دل والوں کے رگ جان پر نشتر کا کام کرتی ہے اور یہ سب کچھ ان کے ان لمبے قصیدوں میں ملتا ہے جو اب بھی بڑے ذوق وشوق سے پڑھے جاتے ہیں اور اپنی سلاست وروانی، شگفتہ بیانی اور فصاحت وبلاغت میں نمونہ سمجھے جاتے ہیں۔

دور جاہلی کے طبقہ صعالیک میں پانچ نوجوان بہت مشہور ہوئے۔ الشنفری، تأبط شرا، سلیک بن السلکہ، عمرو بن براق اور اسید بن جابر۔ ان میں سے ذیل کے تین صعالیک نے میدان شعر وشاعری میں بھی بڑا نام پیدا کیا۔ ایک الشنفری اور دوسرے تابط شرا، اور تیسرے سلیک بن السلکہ۔ ذیل میں ان میں سے صرف دو پر تفصیل سے گفتگو کی جاتی ہے۔ اور وہ ہیں الشنفریٰ اور دوسرا تابط شرا۔

الشنفریٰ (510)

الشنفریٰ خالص عرب قحطانی یمنی اور قبیلہ ازد کا فرد اور صعالیک الشعرا میں ایک ممتاز پر گو شاعر ہے۔[1] تذکرہ کی کتابوں میں جابجا متفرق طور سے اس کے زندگی کے جو حالات ملتے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا باپ بچپنے ہی میں مار ڈالا گیا تھا اور اس کے خاندان والوں نے نہ صرف یہ کہ اس کے خون کا بدلہ نہیں لیا بلکہ باپ کے مرتے ہی آنکھیں بھی پھیر لیں۔ ماں نے جب یہ دیکھا کہ مصیبت کے یہ دن سسرال میں نہ بیت سکیں گے تو الشنفریٰ اور اس کے ایک چھوٹے بھائی کو لے کر اپنے میکہ قبلہ فہم میں چلی آئی۔ لیکن یہاں بھی اسے وہ سکون چین اور عزت نہ نصیب ہو سکی جس کی

1. سلسلہ نسب یوں ہے: الشعری بن ربیعہ بن الا داس بن الحجر بن الہن بن الازد۔ آگے جا کر سلسلہ نسب بنو الحارث سے جاملتا ہے۔

اسے توقع تھی۔ چنانچہ جب شنفریٰ بڑا ہوا تو اسے اپنے دادی ہالی اور نانہالی دونوں خاندانوں سے سخت نفرت اور عداوت پیدا ہو گئی جس کی وجہ سے نہ صرف اس نے ان سب سے رشتہ توڑ لیا بلکہ بعد میں انھیں قبیلوں پر سخت حملے کرتا رہا۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ اس کے قبیلہ ازد نے اس کے نانہالی قبیلہ فہم کے ایک شخص کو قتل کر دیا تھا۔ جب ان لوگوں نے خون بہا کا مطالبہ کیا تو ازدیوں نے الشنفریٰ، اس کی ماں اور اس کے چھوٹے بھائی کو بطور رہن ان کے حوالے کر دیا اور ان کی کسمپرسی اور بے چارگی کی وجہ سے خون بہا ادا کر کے ان کو آزاد نہیں کرایا۔ چنانچہ شنفریٰ انھیں کے یہاں بڑی ذلت وخواری کی حالت میں پلا بڑھا اور جب جوان ہوا تو ان لوگوں کی طرف سے سخت نفرت وعداوت کے جذبات اس کے دل میں پیدا ہو چکے تھے۔ اسی وجہ سے اپنی غارت گری اور حملہ کا نشانہ انھیں کو بناتا تھا اور ان میں سے جو بھی مل جاتا، اسے جان سے مار ڈالتا۔ مفضل ضبی نے روایت کی ہے کہ الشنفریٰ کے نانہالی قبیلہ 'فہم بن قیس بن عیلان' کی ایک شاخ 'بنوشابہ' نے اسے بچپنے میں قید کر لیا۔ چنانچہ الشنفریٰ ان کے یہاں رہنے لگا۔ ایک دفعہ بنوسلامان بن مفرج نے جو بنوازد (شنفری کا داد یہالی خاندان) کا ایک بڑا خاندان تھا۔ بنوشابہ کے ایک آدمی کو جو بنوفہم (شنفری کا نانہالی خاندان) کا ایک فرد تھا کہیں گرفتار کر لیا۔ جب بنوشابہ نے اپنے آدمی کو واپس مانگا تو بنوسلامان نے اس کے بدلے میں 200 سو اونٹ مانگے۔ چنانچہ انھوں نے الشنفری کو بدلے میں دے کر اپنا آدمی چھڑا لیا اور شنفری اب ان کے یہاں رہنے سہنے لگا۔ لیکن ایک ایسا واقعہ پیش آیا کہ جس سے اس کی آنکھوں سے پردہ ہٹ گیا اور اسے اپنی ذلت وخواری کا ایسا احساس ہوا جو اسے ہمیشہ انتقام کی آگ میں جلاتا رہا۔ ہوا یہ کہ ایک دفعہ اس نے اپنے خیالی باپ کی لڑکی سے یہ کہا کہ ''اے بہن ذرا میرا سر تو دھو دو'' تو اس نے چٹاخ سے اس کے سر پر ایک طمانچہ رسید کر دیا اور بولی کہ تو مجھے اپنی بہن کہتا ہے۔ تیری یہ مجال؟ اس پر وہ غصہ میں بھرا ہوا اپنے خیالی باپ کے پاس گیا اور بولا کہ یہ بتاؤ کہ میں کون ہوں، کس کا بیٹا ہوں؟ تو اس نے کہا کہ تم دراصل 'اداس بن حجر' کے خاندان کے فرد ہو۔ میرے بیٹے نہیں۔ یہ سن اس کے تن بدن میں آگ لگ گئی اور اس نے اس کو مخاطب کر کے کہا کہ تم نے مجھے غلام بنا کر جس طرح ذلیل وخوار کیا ہے، اس کے بدلے میں میں تمھارے 100 آدمی جب تک جان سے نہ مار ڈالوں گا اس وقت تک چین سے نہ بیٹھوں گا۔

یہ بھی روایت ہے کہ اس کے باپ کو ازدہی کے قبیلے کے ایک آدمی حرام بن جابر نے قتل کیا تھا جس کی وجہ سے اسے ساری ذلتیں اٹھانی پڑیں اور در بدر کی ٹھوکریں کھانی پڑیں۔ چنانچہ اس نے سب سے پہلے منی کے مقام پر موقع پا کر جابر بن حرام کو قتل کیا اور اس کے بعد جو بھی ازدی اس کے ہاتھ لگ جاتا اسے زندہ نہ چھوڑتا۔

غرضیکہ شنفریٰ کی خانماں بربادی اور صعلوکیت اختیار کرنے کے مختلف اسباب راویوں نے بیان

کیے ہیں۔ان کوغور سے پڑھ کرایک دوسرے سے جوڑ دیا جائے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شنفری کے ساتھ نہ تو اس کے ننہالی رشتہ داروں نے اور نہ ہی اس کے اپنے خاندان ازد نے محبت خلوص اور اپنائیت کا سلوک کیا، بلکہ اسے ہر جگہ ذلیل سمجھا گیا، اسے غلام بنایا گیا۔اسے یتیمی اور کسمپرسی کی زندگی پر مجبور کیا گیا اور ان حالات کا ردعمل شنفری پر یہ ہوا کہ وہ جوں جوں بڑا ہوتا گیا اسے عزیز و اقارب، خاندان حتی کہ اس معاشرہ سے بھی نفرت پیدا ہوگئی جس نے اسے اس طرح تباہ و برباد ہوتے دیکھا۔لیکن اس کی دادرسی نہیں کی۔ظالموں کو سزا نہ دی اور مظلوموں کی فریاد نہ سنی۔اور اس طرح اس کے دل میں اس ظالم سماج کے خلاف بھی جذبات پرورش پانے لگے، جس کی وجہ سے اس نے اور اس کے ساتھیوں نے اس سماج کی ہر ریت اور رسم ورواج کی دھجیاں بکھیر کر رکھ دیں۔

قدرت نے اسے بڑے اچھے ہاتھ پاؤں دیے تھے۔ بڑا ہو کر بڑا گرانڈیل، تنومند اور طاقتور جوان نکلا اور دوڑنے میں اتنا برق رفتار تھا کہ بڑے سے بڑا صبا رفتار گھوڑا بھی اس کی گرد کو نہیں پہنچ سکتا تھا۔تابط شرا کی نگاہ دور بین نے، جو خود بھی ایک صعلوک تھا، اور رشتہ میں اس کا ماموں لگتا تھا، اس نے نوجوان کی تیکھی نگاہوں، اور دل و دماغ میں ابلتے جذبات کو تاڑ لیا چنانچہ اس نے اس کو اپنی جمعیت خانماں برباداں میں شامل کرلیا اور ساری عمر بڑی محبت اور خلوص کا سلوک کرتا رہا۔شنفری بھی اپنے قبیلہ ازد کی ریت کے مطابق اسے اپنی ماں یعنی گرد کہا کرتا تھا' ازدی اپنے سردار کو 'الام' یعنی ماں کے لقب سے پکارتے تھے)اور مرتے دم تک اس کا ہمدم ودمساز رہا اور رزم و بزم ہر جگہ اس کا شریک وسہیم۔

الشنفری اپنی جسمانی طاقت وتوانائی کے ساتھ عرب قوم کا سب سے تیز دوڑنے والا شخص بھی تھا۔ان صعالیک میں تین یعنی الشنفری، تابط شرا اور سلیک بن السلکہ ایسے تیز دوڑنے والے مشہور تھے کہ ان کو گھوڑے بھی نہیں پکڑ سکتے تھے۔چنانچہ بسا اوقات وہ لوٹ مار کر کے اتنی تیزی سے بھاگ جاتے کہ گھوڑ سوار ان کی گرد راہ ہی میں الجھ کر رہ جاتے۔ روایتوں میں یہاں تک آتا ہے کہ یہ لوگ ہرنوں کے غول کو جب دیکھتے تو اس میں سب سے موٹے ہرن کو چن لیتے اور پھر غول کو دوڑانا شروع کرتے اور آخر کار اسی موٹے ہرن کو پکڑ کر دم لیتے۔اسے ذبح کرتے اور خوب سیر ہو کر کھاتے۔

کہتے ہیں کہ قدرت کسی کے ساتھ ظلم یا زیادتی نہیں کرتی۔اگر کسی کو کسی چیز سے محروم کرتی ہے تو کوئی دوسری نعمت بے بہا ایسی عطا کر دیتی ہے کہ ساری محرومیوں کی نہ صرف تلافی ہو جاتی ہے بلکہ کچھ زیادہ ہی مل جاتا ہے۔شنفری کو قدرت نے بچپنے ہی سے باپ سے محروم کر دیا تھا جس کی وجہ سے اس نے جگہ جگہ کی ٹھوکریں کھائیں، ذلت وخواری کی زندگی گزارنے پر مجبور ہوا لیکن دوسری طرف قدرت نے اسے تنومند وتوانا جسم کے ساتھ بلا کا ذہن رسا عطا کیا تھا۔ابھی پوری طرح وہ جوان بھی نہیں ہوا تھا کہ اس نے شعر کہنا شروع کر دیا اور سب سے پہلا شعر جو اس نے کہا اس کی تقریب یہ ہوئی کہ اس کا چھوٹا بھائی مر گیا، اس حادثے پر اس کی ماں رونے دھونے لگی، تو اس نے کہا۔

ليس لوالدة همها ولا قيلها لا بنها دع دع

تطوف وتحذر أحواله وغيرك أملك بالمصرع

شنفری جب جوان ہوا تو اس نے ذلت ونکبت، غلامی وخواری کی یہ زندگی چھوڑ کر صحراؤں اور پہاڑوں کی راہ لی۔ اپنے اس عزم کا اظہار اور اس کو عملی جامہ پہنانے کی مہم کے سلسلے میں اس نے ایک لمبا قصیدہ بھی کہا ہے جس میں اپنے ننہال والوں کو مخاطب کر کے اس عزم وارادہ کے اسباب بتائے ہیں اور زندگی سے متعلق اپنا فلسفہ واضح کیا ہے۔ قصیدہ کا مطلع ہے:

'اقيمو بنى عمى صدور مطيكم'

اس نئی دنیا میں شنفری تنہا نہ تھا بلکہ اس جیسے کچھ اور بھی دل جلے، جیسے تابط شرا، سلیک بن السلکہ اور دوسرے منچلے اور چھٹیرے نوجوان اسے مل گئے تھے اور اس طرح یہ فطرت کی آغوش میں آزاد اور قید وبند سے دور زندگی گزارنے لگا۔

خاندان اور اس کی چیرہ دستیوں سے آزاد ہونے کے بعد اس نے انھیں کو اپنا نخچیر بنایا اور جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے اس نے اپنے منہ بولے باپ، قبیلہ بنوسلامان کے اس آدمی سے اسی وقت کہہ دیا تھا، جب اس کی لڑکی نے طمانچہ مار کر اس کی ہتک عزت کی تھی کہ جب تک میں تم میں سے سو آدمی نہ مارلوں گا، چین وسکون سے نہ بیٹھوں گا۔ چنانچہ اس نے اپنے ساتھیوں کے ہمراہ ان پر مختلف اوقات میں سخت حملے کیے جن میں بہتوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔ بنوسلامان پر اس قسم کے حملوں کے دوران ہی وہ واقعہ پیش آیا جس میں ایک سلامی ان کے ڈر سے بھیڑیا کے شکار کرنے کے لیے گڑھے میں کود پڑا تھا اور جسے ان لوگوں نے تیروں کی بارش کر کے بھیڑیے کے ساتھ موت کے گھاٹ اتار دیا۔ اور جس کے بعد سلامیوں سے بہت سخت معرکہ ہوا۔ اس معرکہ کی یاد شنفری کا وہ قصیدہ ہے، جس کا مطلع ہے ۔

ألا أُم عمرو أجمعت فاستقلت وما ودعت جيرا انها إذتولت

ادھر سلامی بھی شنفری کے آئے دن کے حملوں سے تنگ آ کر اس کی جان کے در پے ہو گئے تھے اور جہاں موقع ملتا تھا گھات لگا کر اس کو قتل کرنے کی ترکیبیں کرتے رہتے تھے لیکن شنفری ہمیشہ ان کے جال سے نکل بھاگتا اور وہ منہ تکتے ہی رہ جاتے۔

مفضل فعمی نے مورّج سے روایت کی ہے کہ شعری نے بنوسلامان کے 99 آدمی قتل کر دیے تھے۔ کہتے ہیں کہ جب وہ کسی سلامی کو زندہ پکڑ لیتا تھا تو اس سے کہتا تھا کہ بول اب تیری آنکھیں پھوڑ دوں؟ اور اس کے بعد تاک کر اس کی آنکھ میں تیر مارتا اور اس کے بعد اسے قتل کر دیتا۔ سلامی جب خود اس کو پکڑنے میں ناکام ہو گئے تو انھوں نے ایک دوسرے قبیلہ بنوالرمد کو اس کام پر مامور کیا۔ چنانچہ جب شعری ایک دن ان پر حملہ کرنے کے لیے آیا تو وہ سب اس پر ٹوٹ پڑے لیکن وہ ان سے پیچھا

چھٹرا کر ایسا بھا گا کہ یہ لوگ اس کی گرد کو بھی نہ پا سکے۔ چنانچہ ان لوگوں نے اس کے تعاقب میں جیش نامی ایک کتے کو چھوڑ دیا لیکن وہ بھی اس کو نہ پا سکا اور شنفری صاف بچ کر نکل گیا۔

شنفری کے اس قسم کے معرکوں میں ایک اور بہت نامی معرکہ کا ذکر آتا ہے۔ شنفری کے باپ کو حرام بن جابر نے جو خود شنفری کے قبیلہ از وکا ایک فرد تھا قتل کر دیا تھا۔ اس کا باپ غریب آدمی تھا اس لیے کسی نے اس کے خون کا مطالبہ نہیں کیا۔ باپ کے اس طرح بے دردی سے قتل ہو جانے اور پھر بدلہ نہ لینے پر اس کا دل بہت دکھا اور اس نے اس سلسلہ میں کچھ شعر بھی کہے جس میں اس کی بے کسی اور کسمپرسی کا ذکر کر کے اس وقت اپنی غیر موجودگی پر اظہار افسوس کیا ہے اور اپنے خاندان والوں کو غیرت دلائی ہے۔ اتفاق سے حرام بن جابر حج کے دوران اسے منی کے مقام پر مل گیا اور اس نے وہیں اسے قتل کر دیا۔ لوگ جب اس پر جھپٹے تو سرپٹ بھاگ کھڑا ہوا اور کسی کے ہاتھ نہ آیا۔ اس موقع پر اس نے فخریہ ایک شعر بھی کہا۔

قتلت حراماً مهديا بملبد بطن منىٰ وسط الحيج المصوت

یعنی حرام کو میں نے عین حالت احرام میں وادی منی میں لبیک کہنے والے حاجیوں کے درمیان ایک دوسرے احرام باندھے ہوئے شخص (اس کا والد) کے بدلے میں قتل کر ڈالا۔ اس واقعہ کی خبر حرام کے بھائی اسید بن جابر کو جو خود بھی بہت نامی اور بہادر سردار تھا، ایک آدمی نے سنائی اور یہ بھی کہا کہ میں نے ابھی اسے حباشہ کے بازار میں دیکھا ہے۔ اسید نے اس سے پوچھا کہ تم نے اچھی طرح اطمینان کر لیا ہے کہ وہ الشنفری ہی تھا۔ اس پر اس آدمی نے کہا کہ خدا کی قسم وہی تھا۔ یہ سن کر اسید بولا کہ خدا کی قسم وہ جب تک اپنے کرتوتوں کا مزہ نہ چکھ لے گا بچ کر نہیں جا سکتا۔ چنانچہ اس نے اپنے مقتول بھائی حرام کے دو لڑکوں کو ساتھ لیا اور سب رات کی تاریکی میں شنفری کے راستے میں گھات لگا کر بیٹھ گئے۔ جب رات بھیگ گئی تو شنفری کے آنے کی آہٹ ہوئی مگر اس طرح کہ اس کے ایک پاؤں میں جوتا تھا اور دوسرے پاؤں سے ننگا تھا۔ یہ چال اس نے اس لیے چلی تھی کہ کسی کو آدمی کی چال کا شک نہ ہونے پائے، چنانچہ آہٹ جب اور قریب ہوئی تو اسید کے بھتیجوں نے کہا کہ بخدا یہ انسان کی چاپ نہیں تو یہ بجو کی چال ہے۔ مگر اسید نے کہا کہ ہرگز نہیں، خدا قسم یہ وہی کمبخت ہے۔ اس لیے تم لوگ اب تیار ہو جاؤ۔ ادھر شنفری کو جب ان کے سائے دکھائی دیے تو وہ الٹے پاؤں واپس ہو گیا۔ اس پر لڑکے نے کہا بخدا بڑا چالاک ہے۔ ہماری موجودگی کو بھانپ گیا اور بھاگ گیا۔ اسید نے کہا ہرگز نہیں، وہ اپنی اس حرکت سے ہمیں اپنا پیچھا کرنے کی دعوت دے رہا ہے۔ وہ پھر واپس آئے گا تم دیکھ لینا۔ چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ شنفری تھوڑی دیر کے بعد پھر واپس آیا۔ اب کی دفعہ بھی جب اسی جگہ پر اسے ان لوگوں کی موجودگی کا شبہ ہوا تو اس نے تاک کر اس اندھیرے میں ایسا تیر مارا جو اسید کی دونوں پنڈلیوں کو چیرتا ہوا نکل گیا۔ مگر موقعے کی نزاکت کی وجہ سے اسید نے کوئی حرکت نہیں کی بلکہ دم

ساڑھے بیٹھا رہا۔ اب شنفری کو اطمینان ہو گیا کہ راستے میں کوئی ہے نہیں۔ چنانچہ وہ بے دھڑک آگے بڑھ گیا۔ یہاں تک کہ جب ان لوگوں کے برابر پہنچا تو وہ سب اس پر ٹوٹ پڑے اور اس کو پکڑ کر رسے سے ہاتھ پاؤں باندھ دیے اور گھسیٹتے ہوئے اپنے قبیلہ میں لائے اور اوندھے منہ زمین پر ڈال دیا۔ جب یہ خبر قبیلہ میں پہنچی تو بہت سے لوگ جمع ہو گئے۔ اور شنفری کے انجام کے بارے میں گفتگو ہونے لگی۔ بعض کا خیال تھا کہ اس کی گردن مار دی جائے مگر غالبا بڑے بوڑھوں کی رائے یہ ہو رہی تھی کہ ہمارے ہی خاندان کا آدمی ہے۔ طاقتور، بہادر، دوڑنے میں برق رفتار اور ان سب خصوصیات سے بڑھ کر اچھا شاعر بھی ہے۔ اس لیے اس سے صلح کر کے اسے اپنا لیا جائے تا کہ یہ قوت اور اپنی خداداد صلاحیتیں جو یہ پہلے ہمارے خلاف استعمال کرتا تھا۔ ہماری طرف سے مدافعت میں استعمال کرنے لگے۔ یہ گفتگو ایک نوخیز لڑکا بھی سن رہا تھا جس کے باپ کو شنفری نے قتل کر دیا تھا۔ اسے یہ خطرہ ہوا کہ یہ بڑے بوڑھے اسے کہیں معاف نہ کر دیں اور اس طرح میرے باپ کے خون کا بدلہ رہ جائے۔ اس نے بغیر کسی کو بتائے خنجر کے ایک وار سے اس کا ہاتھ کاٹ کر اس کے سامنے ڈال دیا۔ اس ہاتھ کی ہتھیلی میں ایک کالا تل بھی تھا جسے دیکھ کر شنفری نے چند شعر بھی کہے۔

لوگوں نے جب یہ دیکھا کہ پھوڑے سے اس کا ہاتھ کٹ گیا ہے تو سمجھ گئے کہ اب اس کا بچنا مشکل ہے۔ چنانچہ اسید بن جابر نے اعلان کیا کہ اگر شنفری پر کسی کا کوئی مطالبہ ہو تو آ کر اپنا مطالبہ مانگ لے۔ چنانچہ لوگ جمع ہوئے اور سب کے سامنے اسے ایک درخت سے باندھ دیا گیا اور اسی حالت میں مر گیا۔

ابن ضمی نے ایک دوسری روایت میں بیان کیا ہے کہ اسید بن جابر وغیرہ اسے رسیوں سے باندھ کر اپنے قبیلہ میں لائے اور ایک درخت سے باندھ دیا۔ جب صبح ہوئی تو اس سے شعر پڑھنے کی فرمائش کی۔ اس پر شنفری نے جواب دیا کہ 'انما النشید علی المسرة' شعر خوشی کے موقع پر اچھا لگتا ہے۔ چنانچہ اس کا جملہ ضرب المثل بن گیا۔ اس کے بعد ایک لڑکے نے اس کا ہاتھ پھوڑوں سے کاٹ کر اس کے سامنے ڈال دیا۔ اپنی ہتھیلی کے کالے تل پر جب شنفری کی نظر پڑی تو اس نے ایک شعر پڑھا۔ اس کے بعد لوگوں نے اس سے پوچھا کہ سولی پر چڑھانے کے بعد تم کو کہاں دفن کریں، تو جواب میں اس نے شعر پڑھے۔

لا تقبروانی إن قبری محرم　　علیکم لکن أبشری أُم عامر
إذا احتملوا رأسی وفی الرأسی أکثری　　وغو در عند الملتقی ثمّ سائری
هنالك لا أرجو حیاة تسرنی　　سجیس اللیالی میسلاً بالجرائر

تم لوگ مجھے دفن نہ کرنا۔ تم لوگوں پر میرا دفن کرنا حرام ہے۔ البتہ بجو کو بشارت ہو کہ جب لوگ میرا سر کاٹ لے جائیں گے اور باقی دھڑ ڈال جائیں گے تو اسے کھانے کا موقع مل جائے گا۔ ایسی

حالت میں کہ میں لمبی لمبی راتوں میں بے یارو مددگار جرائم کا بوجھ اٹھائے پڑا رہوں، مجھے کسی خوش کن زندگی کی تمنا نہیں ہے۔

کہتے ہیں کہ جب شعر پڑھ چکا تو ایک سلامی نے سامنے آ کر اس سے کہا کہ بول اب تیری آنکھیں پھوڑ دوں؟ پھر اس نے اس کی آنکھوں میں ایک نیزہ مارا اور اس طرح اسے قتل کر دیا۔ مرنے سے پہلے شنفری نے اس سے کہا کہ ''ایسا ہی میں تم لوگوں کے ساتھ بھی کرتا تھا۔'' جیسا کہ معلوم ہے کہ شنفری نے قسم کھائی تھی کہ قبیلہ ازد کے اس شاخ بنو سلامان میں سے 100 آدمی جان سے مارے گا۔ اب تک وہ 99 آدمی مار چکا تھا۔ اس کو قتل کرنے کے بعد سلامیوں نے اس کے سر کو قبیلہ میں ڈال دیا تھا۔ اتفاق سے ادھر سے ایک سلامی گزرا اور اس نے اس کے سر کو ٹھوکر ماری۔ کھوپڑی کی ایک ہڈی اس کے پیر میں چبھ گئی اور اس سے زہر باد ہو گیا اور وہ مر گیا اور اس طرح 100 آدمی مارنے کی شنفری کی قسم پوری ہو گئی۔ شنفری کے مرنے کے بعد اس کے مربی اور دکھ درد کے ساتھ تابط شرا نے اس طرح اس کا مرثیہ کہا۔

علی الشنفری ساری العمام درائح غزیر الکلی وصیب الماء باکر

علیك جزأ مثل یومك بالجبا وقدر عفت منك السیوف البواتر

ویومك یوم العیکتین وعطفة عطفت وقدمس القلوب الحناجر

تجول ببزأ الموت فیه کأنّهم لشوتك الحدّیٰ ضیئن نوافر

فانّك لو لاقیتنی بعد ماتری وهل یلقین من غیبته المقابر

کہتے ہیں کہ شنفری کا ڈگ (دو قدموں کے درمیان کا فاصلہ) جب ناپا گیا تو معلوم ہوا کہ پہلا ڈگ 21 قدم کا، دوسرا 17 قدم کا اور تیسرا ڈگ 15 قدم کا تھا اور اس سے اس کے ہرنوں سے بھی تیز دوڑنے کا راز معلوم ہو جاتا ہے۔

شنفری کا قصیدہ

ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت وما ودعت جیرانها إذا تولّتِ

شنفری کے اس قصیدہ کی شان نزول میں مختلف واقعات بیان کیے گئے ہیں، جن میں سب سے معتبر اور اشعار کی فضا سے مطابق وہ شان نزول ہے جسے ابو محمد القاسم بن محمد بن بشار الانباری! نے اپنی مرتب کی ہوئی دیوان المفضلیات کی شرح میں بیان کی ہے۔ چنانچہ الانباری نے احمد بن عبید وغیرہ سے روایت کی ہے کہ اس قصیدہ کے کہنے کا سبب یہ ہوا کہ فطری اپنے 30 ساتھیوں کے ساتھ، جن میں تابط شرا بھی تھا، بنو سلامان بن مفرح پر جو قبیلہ ازد (شنفری کا قبیلہ) کی ایک شاخ تھا، حملہ کرنے کی نیت سے نکلا۔ یہ لوگ بنو سلامان کی جائے اقامت کے قریب مشعل نامی ایک وادی میں رات گزارنے کی نیت سے ٹھہرے۔ تھوڑی دیر میں انھوں نے بکری کے ممیانے کی آواز سنی، اور سمجھ گئے کہ

آس پاس کوئی آدمی بھی ضرور ہوگا۔ چنانچہ انھوں نے اپنی آنکھیں اس طرف لگا دیں۔ اتنے میں ایک بھیڑ یا بکری کی آواز سن کر ادھر آیا اور اس کو شکار کرنے کی غرض سے اس نے جو جست لگائی تو اس گڑھے میں گر پڑا جسے اس کو شکار کرنے کے لیے کھودا گیا تھا۔ یہ دیکھ کر یہ سب لوگ ادھر دوڑ پڑے۔ گڑھے کے پاس پہنچے تو دیکھا کہ ایک آدمی بھی اسی طرف دبے پاؤں رینگ رہا ہے۔ آدمی نے جب ان لوگوں کو اپنی طرف آتے دیکھا تو ڈر اور گھبراہٹ میں اس نے اسی گڑھے میں چھلانگ لگا دی جس میں بھیڑیا گرا تھا۔ ان صعالیک نے جو یہ منظر دیکھا تو گڑھے کے اندر تیروں کی بارش شروع کر دی۔ جس سے بھیڑیا اور آدمی دونوں مر گئے۔ جب گڑھے میں سے اس آدمی کو باہر نکالا تو معلوم ہوا کہ یہ ابن الافطس، ایک دوسرے قبیلہ کا آدمی ہے۔ چنانچہ یہ لوگ قبیلہ کے ڈر سے وہاں سے بھاگ کھڑے ہوئے اور ایک پہاڑ کے دامن میں جا کر پناہ لی۔ ادھر مقتول کے قبیلہ والے اس کی چیخ سن کر اس طرف کو چل پڑے تھے، اور سن گن پا کر وہ بھی پہاڑ کے دامن تک آ لیے۔ اور چاروں طرف سے ان سب کو گھیر لیا، جب شنفری اور اس کے ساتھیوں نے دیکھا کہ اب بھاگنے کی کوئی راہ نہیں ہے تو وہ بھی خم ٹھونک کر سامنے آ گئے۔ اب کیا تھا دونوں پارٹیوں میں معرکہ گرم ہو گیا اور خاصی دیر تک جم کر مقابلہ ہوتا رہا، جس کے نتیجے میں دونوں فریقوں کو سخت زخم آئے اور بغیر ہار جیت کے فیصلہ کے دونوں فریق نے اپنی اپنی راہ لی۔

ان صعالیک کے یہاں یہ رواج تھا کہ جب یہ لوگ غارت گری کرنے کے لیے نکلتے تو تابط شرا کو کھانے پینے کی چیزوں کا ذمہ دار بنا دیتے تھے۔ چنانچہ اس معرکہ میں بھی حسب روایت، تابط شرا ذمہ داری سنبھالے ہوئے تھا۔ تابط شرا کی یہ عادت تھی کہ لڑائی کے موقعوں پر کھانا بہت ناپ تول کے دیتا تھا، اور کہتا تھا کہ میں یہ حرکت بخل کی وجہ سے نہیں کر رہا ہوں بلکہ صرف اس خیال سے کہ کہیں لڑائی طول کھینچ گئی اور مال غنیمت نہ حاصل ہوا اور اپنا پس انداز بھی ختم ہو گیا تو تم لوگ بھوکوں مر جاؤ گے۔ چنانچہ اس موقع پر شہری نے یہ قصیدہ کہا جس میں تابط شرا کی اس مصلحت بینی اور دور اندیشی کی طرف اشارہ بھی کیا ہے۔

شنفری نے یہ قصیدہ جاہلی شعرا کی ریت کے مطابق، اپنی محبوبہ ام عمرو سے اظہار تشبیب کے ساتھ شروع کیا ہے اور حسین و چیدہ الفاظ اور بڑے ہی دل نشیں انداز، اور خوبصورت اسلوب بیان سے اس کا ایسا حسین اور دل آویز مرقع کھینچا ہے کہ دشمن دین وایمان بنا دیا ہے۔ خود کہتا ہے کہ ''لوجن انسان من الحسن جنت' یعنی اگر کوئی آدمی اپنے حسن کی وجہ سے دیوانہ ہو سکتا تو وہ بھی دیوانی ہو جاتی۔ آگے جب اس کی شرم و حیا و عفت و عصمت کا ذکر کرتا ہے تو ایک بدوی دوشیزا اپنی تمام رعنائیوں اور سحر طرازیوں کے ساتھ سامنے کھڑی ہو جاتی ہے۔ اور جب وہ مست خرام ہوتی ہے تو اسے ہولے ہولے، نظریں نیچے گڑوئے کہ جیسے کوئی قیمتی شے کھو گئی ہو اور وہ اسے پگ پگ ڈھونڈھ رہی ہو۔ پھر اپنی

تعریف میں چند اشعار کہتا ہے اور اس کے بعد تابط شرا کی تعریف شروع کرتا ہے۔ اور اس کو ام عیال (بچوں کی ماں) سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ اس وجہ سے کہ جس طرح ماں اپنے بچوں کے کھانے پینے، آرام و آسائش کا خیال رکھتی ہے۔ تابط شراً بھی ان لوگوں کا ایسا ہی خیال رکھتا تھا۔ قصیدہ کے آخر میں شنفری نے اپنی عادات و اطوار اور خو بتائی ہے اور اسی پر قصیدہ ختم کر دیا ہے۔ اس قصیدہ میں الا نباری کی روایت کے مطابق 34 شعر ہیں۔

شنفری کا قصیدہ لامیۃ العرب[2]

شنفری کا دوسرا مشہور قصیدہ وہ ہے جو عربی ادب میں لامیۃ العرب کے نام سے موسوم ہے۔ اس قصیدہ میں باتفاق روات 68 شعر ہیں۔[1] اس قصیدہ میں شنفری نے نہ صرف اپنی ملکہ اپنے جیسے تمام صعالیک الشعرا کی زندگی کا حقیقی نقشہ بڑے اچھوتے انداز سے کھینچا ہے۔ ایک بے گھر، بے درد، بے یار و غم گسار، مگر غیور خوددار، اور بہادر بدوی کس طرح اپنی زندگی صحراؤں بیابانوں میں درندوں اور جنگلی جانوروں کے درمیان گزارتا ہے۔ بھوک پیاس اور گرمی کی شدت، راتوں کی ہوش ربا وحشت اور تاریکی، صحرا کی ہولنا کی، میں کس طرح صرف اپنی اونٹنی کے سہارے ایک منزل موہوم کی طرف چلتا رہتا ہے۔ اور اس طرح زندگی صرف اپنے سہارے، بغیر کسی کا احسان لیے، بغیر دست سوال دراز کیے بیت جائے کہ صعلوک کے لیے کسی کے سامنے دست سوال پھیلانا ننگ ہے چاہے اسے اس پیٹ کی خاطر اپنی جان ہی کیوں نہ دینی پڑے، کیونکہ ان سرپھروں کا نظریہ تھا کہ ؎

ہے کبھی جان اور کبھی تسلیم جان ہے زندگی

اور 'کبھی جان' اور 'کبھی تسلیم جان' کے اس پاٹ کے بیچ میں آ کر عام طور سے یہ لوگ ہمیشہ کے لیے اپنی زندگی سے بہادرانہ ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔

اس قصیدہ کا مطلع ہے ؎

أقيمو بنى عمى صدور مطيكم فانى إلى قوم سواكم لأميل

یعنی اے میرے ننھیال والو کان کھول کر سن لو تم نے میری بڑی بے عزتی کی ہے، اب میں تم لوگوں کو چھوڑ کر ہمیشہ کے لیے جا رہا ہوں۔

شنفری کا یہ قصیدہ محض ان آزاد منش سر پھرے نوجوانوں کی داستان حیات اور نظریہ موت و زیست ہی نہیں ہے بلکہ دور جاہلی کے شاعرانہ کلام کا بہترین نمونہ اور ایک بدوی نوجوان کی صحیح زندگی کا مرقع بھی ہے۔ اس قصیدے کی مقبولیت کا اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ صرف اسی کو لامیۃ العرب کا خطاب دیا گیا۔ اس کی شہرت اور حسن قبول کی وجہ سے اس کی مختلف شرحیں لکھی گئی ہیں۔ اور اب تک

---

1. خزانۃ الادب ولب لباب لسان العرب، عبدالقادر بن عمر البغدادی، ج 2، ص 15
2. طغرائی نے اس کے مقابلہ میں 'لا فیۃ العجم' لکھی تھی جو ایک قسم کا شہر آشوب ہے۔

اہل ذوق اسے فردوس گوش بنائے ہوتے ہیں۔[1]

بعض نقادوں کا خیال ہے کہ شنفری کا قصیدہ لامیۃ العرب اس کا کہا ہوانہیں ہے بلکہ عباسی دور میں اسے گڑھ کراس کے نام سے منسوب کر دیا گیا ہے۔[2]

شنفری کے بعض چیدہ اشعار

شنفری نے مدح، فخر اور حماسہ کے علاوہ غزل میں بھی طبع آزمائی کی ہے، اس کے غزلیہ اشعار اس کی محبوبہ امیمہ کی طرف منسوب کیے جاتے ہیں۔ اس کی غزلیہ شاعری کی مثال اس کے تائیہ قصیدہ میں ملتی ہے، جو بہت دل آویز اور موثر ہے۔ اس قصیدہ میں اپنی محبوبہ کا سراپا کھینچتے ہوئے صرف ایک شعر میں اس کے سارے خدوخال کو ابھار کے رکھ دیا ہے کہتا ہے:

فدقت وجلت واسبکوت واکملت　　فلوجن انسان من الحسن جنت

یعنی اس کا ناک نقشہ بڑا تیکھا ہے۔ اعضا بڑے سبک، اخلاق و عادات بہت ہی پیارے اور انداز واطوار بڑے بانکے اور قد، قدرعنا بس یوں سمجھو کہ قدرت نے اسے ہر طرح سے ایسا مکمل پیدا کیا ہے کہ اگر کوئی آدمی حسن کی وجہ سے دیوانہ ہوسکتا ہے تو وہ بھی دیوانی ہو جاتی۔

شنفری جیسے صحرا نورد، آزاد منش اور خون کی ہولی کھیلنے والے نوجوان کے دل میں بھی جب محبت اپنی جوت جگاتی تھی تو اس کی لپٹ سے اس کا پتھر جیسا دل بھی سلگ اٹھتا تھا اور جب ہجر وفراق کے جاں گسل لمحات زندگی کی لذتوں اور بادہ شبانہ کی سرمستیوں کو دکھ درد کی کہانی بنا دیتے تو وہ بھی دل پر ہاتھ رکھ کر آہ سرد بھرتا:

فوا کبداً ایمة بعدما طمعت، فھبھا نعمة العیش زلت

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے　　آخر اس درد کی دوا کیا ہے

زندگی نے اور خود تو نے مجھے بڑے دکھ دیے، مگر میں تجھ کو برا بھلا نہ کہہ سکا۔ تجھ کو بھلا نہ سکا اور جب بھی تیری یاد آ گئی، تڑپا گئی۔

شنفری نے باوجود اپنی جہالت اور صعلوکیت کے حکمت وفلسفہ کی باتیں بھی کہی ہیں۔ اس قسم کے اشعار میں اس کا وہ شعر بہت مشہور ہے جس میں کہتا ہے کہ جب آدمی کو ایک جگہ عزت وآبرو سے رہنا

---

1. لامیۃ العرب کی شرحوں میں مشہور یہ ہیں (1) شرح لامیة العرب المحمود بن عمر الزمخشری م38ھ،

(2) 'شھامة الادب فی شرح الامیة العرب' لعطاء اللہ بن احمد عطاء اله بن احمد المصری ثم المکی۔

(3) 'تفریح الکرب عن قلوب اھل العرب فی معرفة لامیة العرب' لمحمد بن قاسم بن زاکور المغربی۔

2. الشنفری کے دونوں قصیدوں کا تجزیہ و تحلیل ملاحظہ کیجیے: رسالہ برہان، دہلی ماہ دسمبر 74 وفروری 75 بقلم مصنف

نصیب نہ ہوتو اسے وہ جگہ چھوڑ کر اپنی دنیا الگ بسانی چاہیے۔

وفی الأرض منأی للکریم عن الأذی　　وفیھا لمن خاف القلی متحول

شنفری نے اپنی غربت وفلاکت کے باوجود جو ہر خودی کو کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ کہتا ہے۔

ولکن نفساً حرۃ لاتقیم بی　　علی الذم الا ریشما اتحول

صعالیک الشعرا میں تابط شراً، سلیک بن السلکہ کا بھی یہی انداز زندگی اور طرز کلام تھا۔

تابط شرا (م530)

صعالیک، یا خانماں برباد شعرا میں تابط شرا، بڑا جیالا، طاقتور، دوڑنے میں صبا رفتار اور معاملات کو سمجھنے، خطرات کو بر وقت اپنی چھٹی حس کے ذریعہ بھانپ لینے اور بر موقع تدبیر نکال کر اس پر عمل کر کے اپنا مقصد حاصل کرنے میں طاق تھا۔ اسی کے ساتھ اپنے ساتھیوں کا انتہائی مخلص، بر وقت ضرورت ان کی خاطر اپنی جان کی بازی لگا دینے سے بھی دریغ نہیں کرتا تھا۔ اسی لیے اس کو جیسا کہ پہلے ذکر ہوا سب صعالیک 'ام العیال' بچوں کی ماں یعنی سر پرست وگرو کے نام سے یاد کرتے تھے اور بڑی قدر ومنزلت کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ چنانچہ جیسا کہ پہلے گزر چکا ہے شنفری نے اپنے قصیدے میں اس کی دل کھول کر تعریف وتوصیف کی ہے۔ بدوی امتیازی خصوصیات کے ساتھ میدان شعروشاعری میں بھی اس کو کمال فن حاصل تھا۔ اس کا کلام فکروفن کا اچھا مرقع اور زبان وبیان میں مثالی نمونہ ہے۔ اس لیے اب تک ذوق وشوق سے پڑھا اور پڑھایا جاتا ہے۔

اس کا نام ثابت اور لقب تابط شرا تھا۔ باپ کا نام جابر اور ماں کا نام امیمہ تھا۔ جو قبیلہ فہم کی ایک شاخ بنوالقین کے ایک فرد کی لڑکی تھی۔ اس طرح تابط شرا نجیب الطرفین (یعنی ماں اور باپ دونوں کی طرف سے) عرب ہے۔[1]

نام تو اس کا ثابت تھا لیکن تابط شرا کا لقب اس کے ساتھ ایسا چپکا کہ اس کا اصلی نام تو غائب ہو گیا اور وہ صرف 'تابط شرا' ہو کر رہ گیا۔ 'تابط' کے معنی ہیں بغل میں رکھنا، اور 'شر' کے معنی ہیں 'برائی' اس طرح 'تابط شرا' کے معنی ہوئے 'برائی کو بغل میں رکھا' یا 'بری چیز کو بغل میں مار کر چلا'

ثابت بن جابر کے نام کے ساتھ اس لقب کے چپکنے کے سلسلہ میں کئی قصے بیان کیے جاتے ہیں:

(1) کہتے ہیں کہ ثابت بن جابر ایک دفعہ صحرا میں چلا جا رہا تھا۔ اتفاقاً اسے ایک مینڈھا نظر پڑا۔ وہ اس مینڈھے کو اپنے بغل میں دبا اپنے قبیلہ میں واپس آنے لگا، راستہ بھر مینڈھا پیشاب کرتا رہا۔ جس سے اس کے سارے کپڑے خراب ہو گئے لیکن اس کو اتارا نہیں لیکن جب گاؤں کے قریب پہنچا تو

1. پورا سلسلہ نسب بروایت مفضل ابن الضبی یوں ہے: ثابت جانر بن سفیان بن عدی بن کعب بن حربہ بن تمم بن سعد بن فہم بن عمرو بن قیس ابن عیلان بن مضر بن نزار (دیوان المفضلیات الضبی) الاغانی ج18، 1009۔

مینڈھا اتنا بھاری لگنے لگا کہ اس کو لادنا دشوار ہو گیا، چنانچہ ثابت نے اسے زمین پر پٹک دیا۔ اب جو اسے دیکھا تو معلوم ہوا کہ وہ 'غول' یعنی بھوت ہے۔ قبیلہ کے لوگوں نے جب پوچھا کہ بھئی تم یہ بغل میں کیا دبائے لا رہے تھے؟ تو بولا کہ بھوت۔ اس پر لوگوں نے کہا کہ 'لقد تابط شرا' بری چیز بغل میں لایا اور اسی کے بعد اس کا یہ لقب پڑ گیا۔

بھوت سے متعلق ایک قصہ اور بھی بیان کیا جاتا ہے۔ کہتے ہیں کہ تابط شرا ایک بہت ہی تاریک اور مہیب رات میں قبیلہ حذیل کے علاقہ رحی بطان سے گزر رہا تھا کہ اسے 'الغول' بھوت یا جن مل گیا اور راستہ روک کر کھڑا ہو گیا، تابط شرا اس سے رات بھر لڑتا رہا اور آخر کار اسے قتل کر ڈالا اور اس کی لاش سے ٹیک لگا کر سو گیا تا کہ صبح کو اچھی طرح دیکھے۔ جب صبح کو اس کا اچھی طرح معائنہ کیا تو دیکھا کہ وہ ایک بد ہیئت، بدقوارہ اور بھیانک مخلوق ہے، سر ایسا جیسے کسی بڑے بلے کا اور زبان پھٹی ہوئی... اس کے بعد اس کو بغل میں دبا کر اپنے قبیلہ میں لایا۔ لوگوں نے پوچھا کہ یہ کیا؟ تو بولا بھوت۔ اس پر لوگوں نے کہا کہ 'تابط شرا' بری چیز بغل میں دبا کر لایا۔

بھوت سے اپنے معرکہ کا ذکر اور اس کے انجام کے بارے میں اس نے چند اشعار بھی کہے جس میں اس نے بھوت کا سراپا کھینچا ہے۔ کہتا ہے ۔

الا مَن مبلغ قتيان فهم　　بما لاقيت عند رحى بطان
وانّى قد لقيت الغول تهوى　　بسهب كالصحيفة صحصحان

مارنے کے بعد ٹیک لگا کر سونے اور صبح کو اسے دیکھ کر اس کا نقشہ یوں کھینچا ہے ۔

فلم انفك مُتكئاً عليها　　لانظ مصبحا ماذا اتانى
اذا عينان فى رأسٍ قبيح　　كرأس الهم مشتوق اللسان

(2) دوسری روایت یہ ہے کہ اس کی ماں نے ایک دفعہ اس سے کہا تو بڑا نکھٹو ہے، تیرے بھائی باہر جا کر کچھ کما کر لاتے ہیں مگر تو بیٹھا بیٹھا روٹیاں توڑتا رہتا ہے۔ اس پر ثابت نے کہا کہ اچھا ماں میں بھی آج شام کو کچھ کما کر لاؤں گا، تو مجھے اپنا تھیلا دے دے۔ ثابت تھیلا لے کر جنگل گیا اور وہاں بہت سے سانپ پکڑے اور انھیں جھولے میں بھر، بغل میں دبا کر شام کو گھر پہنچا اور جھولا ماں کے سامنے ڈال دیا، ماں نے جب شوق میں جھولا کھولا تو سارے سانپ نکل کر گھر بھر میں رینگنے لگے، بیچاری ڈر کے مارے چیخنے چلانے لگی اور گھر چھوڑ باہر بھاگ گئی۔ پڑوسیوں نے پوچھا کہ ''بہن ثابت آج کیا لایا ہے؟'' تو بولی کہ ''تھیلے میں سانپ بھر کر لایا تھا''، اس پر عورتوں نے کہا کہ آخر سانپ بھرے تھیلے کو لایا کیسے؟ ماں نے کہا کہ ''بغل میں دبا کر'' اچھا عورتیں بولیں۔ تو یوں کہو کہ 'تابط شرا' بغل میں بری چیز کو دبا کر لایا۔ اور اسی دن سے اس کا یہی لقب پڑ گیا۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ تابط شرا لقب پڑنے کی وجہ اس کا یہ شعر تھا ۔

تابط شراً ثم راح اوا غتدی   یوائم غنماً او سیف علی ذحل

ان دونوں قصوں میں سے بھوت والا قصہ بالکل مہمل اور خرافاتی ہے، اس قصے کی وجہ شاید اس خیال کو تقویت دینا ہے کہ صحرائے عرب میں بھوت یا جن پائے جاتے تھے اور یہی بھوت یا جن شعرا پر خیالات و افکار اور مضامین شاعری کا الہام کرتے تھے۔

تابط شراً، دبلا پتلا پستہ قد اور چھریرے بدن کا بدصورت اور آزاد منش نو جوان تھا۔ سماج کی پابندیوں اور خاندان کی ذمہ داریوں سے ہمیشہ گھبرا تا رہا اسی لیے سب سے رشتہ توڑ کر صعلوک بن گیا۔ قدرت نے بھی اسے صحرا کی بے رحم زندگی گزارنے کے لیے ساری صلاحیتیں عطا کر دی تھیں۔ بہادر اور نڈر ہونے کے علاوہ کہتے ہیں کہ وہ دو پیروں والی مخلوقات میں سب سے زیادہ تیز دوڑنے والا اور سب سے زیادہ مضبوط پنڈلی کا اور سب سے زیادہ تیز نگاہ کا آدمی تھا، چنانچہ جب بھوک اسے بہت ستاتی تو وہ دور سے ہرنوں کی ڈار کو دیکھ کر ان میں سب سے زیادہ موٹے ہرن کو اپنی نگاہ سے کوت لیتا اور اس کے بعد پوری ڈار کو دوڑانا شروع کرتا، یہاں تک کہ اسی موٹے ہرن کو پکڑ کر دم لیتا اور اپنی تلوار سے ذبح کر کے کھال کھینچ کر کھا جاتا، اسی لیے اسے عربوں میں 'اعدی عداء العرب' یعنی عربوں میں سب سے زیادہ تیز دوڑنے والا آدمی کا خطاب بھی دیا گیا ہے۔ کہتے ہیں کہ تابط شرالشنفر ی اور سلیک ابن السلکہ ایسے برق رفتار تھے کہ گھوڑے بھی ان کی گرد راہ کو نہ پہنچ پاتے تھے۔ ان خوبیوں کے ساتھ تابط شراً میں اپنے دوسرے صعالیک ساتھیوں کے مقابلہ میں ایک ایسی خوبی بھی تھی جس کی وجہ سے یہ صعالیک اسے اپنا سردار مانتے تھے اور وہ تھی اس کی دوری اور عاقبت اندیشی اور دور بینی۔ اسی لیے معرکوں میں تابط شراً ہی ان صعالیک کا سردار ہوتا تھا اور سامان رسد اور کھانے پینے کی چیزوں کا انچارج۔ چنانچہ اسے یہ صعالیک 'ام عیال' بچوں کی ماں کہا کرتے تھے۔ اوپر گزر چکا ہے کہ شہری نے اس کی تعریف میں جو اشعار کہے ہیں ان میں اپنے قبیلہ کی ریت کے مطابق اسے 'ام عیال' ہی کے لقب سے یاد کیا ہے۔ دور بینی، عاقبت اندیشی کے علاوہ تابط شرا خطرے کا احساس کرنے میں بھی بڑا زود حس تھا۔ پہاڑ کی چوٹی پر سے نیچے دشمنوں کے دل کی دھڑکنیں تک محسوس کر لیتا۔ اپنی اس خوبی کی وجہ سے وہ اکثر موقعوں پر اپنے دشمنوں کو جل دے کر نکل بھاگتا یا گھات لگا کر وار کر کے انھیں شکست دے دیتا تھا۔

تابط شرا کی ان صفات بے مثال بہادری اور مصیبتوں پریشانیوں میں صبر وسکون اور سوجھ بوجھ سے کام کرنے کی وجہ سے سارے عرب میں اس کی بڑی دھاک بیٹھی ہوئی تھی۔ قبائل اس کے نام سے گھبراتے تھے اور اس کو اپنے سامنے دیکھ کر ٹھہر جاتے تھے۔

کہتے ہیں کہ ایک دفعہ قبیلہ ثقیف کا ایک آدمی ابو وھب نامی، جو بڑا بزدل اور بیوقوف اور خبط الحواس سا آدمی تھا نیا جوڑا پہنے ہوئے تابط شرا سے ملا اور اس سے کہا کہ ثابت تم دیکھنے میں تو اتنے

دبلے پتلے اور بدصورت آدمی ہو، پھر تم کس ترکیب سے لوگوں پر غلبہ پا لیتے ہو؟ تابط شراً نے کہا کہ صرف اپنے نام کی وجہ سے۔ چنانچہ جب میں اپنے مقابل سے ملتا ہوں تو کہتا ہوں کہ دیکھ لو میں تابط شرا ہوں۔ یہ سنتے ہی اس کا دل سینے سے نکل جاتا ہے، پھر میں جو چاہتا ہوں اس کے ساتھ کرتا ہوں۔ ابو وہب نے کہا کہ ہمیشہ یہی ترکیب کرتے ہو؟ تابط شرا نے کہا کہ ہاں۔ تب ثقفی بولا اچھا اپنا نام بیچو گے؟ ہاں کیوں نہیں؟ تابط شرا نے جواب دیا مگر یہ تو بتاؤ کہ تم میرا نام خریدو گے کس چیز سے؟ ابووھب نے کہا کہ اپنے اس نئے جوڑے اور اپنی کنیت سے... چلو منظور۔ تابط شراًبولا۔ آج سے تابط شرا تمھارا نام ابو وھب میرا۔ اس کے بعد ثقفی سے اس کا نیا جوڑا لے لیا اور اسے اپنے پھٹے پرانے کپڑے دے دیے اور وہاں سے چل دیا۔ بعد میں ابو وھب ثقفی کی بیوی کو مخاطب کر کے چند اشعار کہے جن میں کہا ہے کہ۔

ألاهل أتى الحسناء ان جليلها　　تأبّط شراً واكتينت ابا وهب

فهبه تسمّى اسم و سميت باسمه　　فاين له صبرى على معظم الخطب

واين له باس كباسى　　واين له فى كل فارحة قلبى

''یعنی کیا گوری کو یہ خبر مل چکی ہے کہ اب اس کا شوہر تابط شرا بن گیا ہے اور میں نے ابو وھب کی کنیت اختیار کر لی ہے مگر یہ مان بھی لو کہ اس نے میرا نام رکھ لیا ہے اور میں نے اس کا تو کیا وہ اس طرح مصیبتوں اور پریشانیوں میں میرے جیسا صبر وسکوں بھی کہیں سے لا سکتا ہے؟ پھر میری جیسی طاقت وتوانائی رعب و دبدبہ اور مصیبت وآفت سے مقابلہ کرنے کے لیے میرے جیسا جری دل کہاں سے لائے گا؟

یہ صعالیک اپنی زندگی گزارنے اور اپنی روزی حاصل کرنے کے لیے عام طور سے بڑے اور متمول قبائل پر حملے کرتے رہتے تھے، ان جملوں میں ان کی اپنی بہادری، معرکہ میں حکمت عملی اور بھاگنے میں اپنی برق رفتاری کے علاوہ ان کی تدبیر اور حاضر دماغی سوجھ بوجھ اور خطرے کے وقت چھٹی حس کی بیداری بہت بڑا ہتھیار تھی۔ تابط شراًبہادر دور اندیش ہونے کے علاوہ خطرات کو بھانپ لینے غنیم کی حرکتوں کو بروقت سمجھ کر، اس کی کاٹ کرنے میں بڑا ماہر تھا۔ اپنی انھیں صفات کی وجہ سے وہ اکثر معرکوں سے کامیاب وکامران ہو کر نکلتا تھا، اگر چہ اس کے ساتھیوں کی تعداد حریف کے مقابلہ میں بہت کم ہوتی تھی۔ تابط شرا کی ان صفات کی بہترین مثال اس کی وہ چال ہے جس کی بدولت وہ خود اور اس کا ایک ساتھی دشمنوں کی قید سے نکل بھاگنے میں کامیاب ہو گیا۔

کہتے ہیں کہ ایک دفعہ تابط شراً اپنے دوسرے صعلوک ساتھی الشنفری اور ابن براق الفہمی کے ساتھ قبیلہ بجیلہ کے اونٹ ہنکالا یا۔ بجیلہ والوں کو جب خبر لگی تو وہ ان دونوں کے پیچھے ہو لیے۔ یہ دونوں بھاگ کر سراۃ کے پہاڑوں سے ہوتے ہوئے نیچے اتر لیے تا کہ پہاڑ کی اوٹ لے کر بھاگ

نکلیں۔بجیلہ والے ان کی چال سمجھ گئے ،اورانھوں نے بجائے ان کا پیچھا کرنے کے آگے جا کرایک تالاب وھط نامی پر گھات لگالی،تابط شراً اورابن براق بھاگتے بھاگتے تھک گئے تھے اور پیاس سے ان کا برا حال ہورہا تھا۔ چنانچہ تالاب پر پیاس بجھانے اور ذرا ستانے کے لیے اترے۔تابط شرا نے ادھرادھر دیکھا اوراپنی چھٹی حس سے معلوم کرلیا کہ یہاں خطرہ ہے چنانچہ اس نے ابن براق الفہمی سے کہا کہ دیکھو جلدی سے پانی پی لو۔تم تو جانتے ہی ہو کہ ہمارے پیچھے لوگ لگے ہوئے ہیں یہاں خطرہ ہے۔ابن براق نے کہا کہ ارے کیا خطرہ؟ تم کو کیسے معلوم ہوا؟ اس پر تابط شرا نے کہا کہ قسم ہے اس ذات کی جس کی مدد سے میں بھاگتا ہوں۔ مجھے اپنے پاؤں کے نیچے سے لوگوں کے دلوں کی دھڑکنوں کی آواز سنائی دے رہی ہے۔ابن براق بولا کہ اماں جاؤ، یہ تو تمھارے ہی دل کی دھڑکن ہے۔اماں نہیں،تابط شرا بولا،میرا دل ایسا بودا کبھی نہیں تھا، پھراس نے زمین پراپنے کان لگا دیے، اور بولا کہ قسم ہے اس ذات کی جس کی مدد سے میں بھاگتا ہوں، میں حریف کے دلوں کی دھڑکنیں سن رہا ہوں۔ ''اچھا بھئی ابن براق نے کہا، ایسا ہی ہے تو میں پہلے تالاب میں اتر کر پانی پیتا ہوں۔ چنانچہ اس نے تالاب میں اتر کر پانی پیا اور نکل آیا اور کوئی حادثہ نہیں پیش آیا۔تابط کو کچھ اطمینان ہوا اور وہ تالاب میں گھسا، جونہی بیچ میں پہنچا بجیلی چاروں طرف سے اس پر ٹوٹ پڑے،اوراسے پکڑ اس کی مشکیں کس لیں اور گھسیٹتے ہوئے باہر لائے۔قریب ہی ابن براق بھی تھا۔لیکن اس نے کچھ تعرض نہ کیا، کیونکہ جانتے تھے کہ ابھی ہوا ہو جائے گا۔ اب تابط شرا جو اس طرح گرفتار ہوگیا تو اسے اپنے کیے پر بڑا پچھتاوا ہوا۔اورسوچنے لگا کہ اس مصیبت سے کس طرح چھٹکارا حاصل کروں، چنانچہ اس کے ذہن میں ایک ترکیب آئی۔اس نے بجیلیوں سے کہا کہ دیکھتے کیا ہو، یہ ابن براق سامنے ہی تو ہے، اسے بھی پکڑ لو۔ اس کی ترکیب یہ ہے کہ میں اس سے کہتا ہوں کہ تم بھی میرے ساتھ اپنے آپ کو بجیلیوں کے حوالے کردو لیکن تم جانتے ہو کہ اسے اپنی دوڑ پر بڑا ناز ہے۔اور وہ یہ سنتے ہی بھاگ کھڑا ہوگا لیکن تم لوگ گھبرانا نہیں وہ پہلی دوڑ میں بیشک ہوا سے بھی تیز بھاگتا ہے لیکن دو چار کھیت جا کر اس کی رفتار دھیمی ہو جاتی ہے اور دوسرے مرحلہ میں تیز گھوڑے کی رفتار سے بھاگتا ہے، لیکن دو چار کھیت کے بعد ہانپنے لگتا ہے اور پھر قدم قدم لڑکھڑانے لگتا ہے، اور ٹھوکر کھا کر گرنے لگتا ہے، تم لوگ اس کے پیچھے لگے رہو، جب دیکھنا کہ اس کا دم پھول گیا ہے، اور وہ لڑکھڑا کر گرنے لگا ہے تو دبوچ لینا۔ میں چاہتا ہوں کہ وہ بھی میری طرح تمھاری قید میں آجائے۔ یہ بات بجیلیوں کے سمجھ میں آگئی، پر انھوں نے کہا کہ اس کی ابتدا کیسے کی جائے۔ یونہی دوڑانے میں تو کوئی فائدہ نہیں۔ تابط بولا کہ دیکھو میں ابھی اس کی بھی ترکیب نکالے دیتا ہوں۔ چنانچہ اس نے ابن براق کو مخاطب کر کے کہا کہ ارے یہ کیا بے وفائی ہے، اچھے دنوں میں تو تم میرے ہم دم و دمساز تھے، اور اب مصیبت کے وقت ساتھ چھوڑ دو گے؟ ارے تم بھی میرے ساتھ اپنے کو ان لوگوں کے حوالے کردو ورنہ خواہ مخواہ گھیر کر کے پکڑے جاؤ گے۔

ان لوگوں نے وعدہ کیا ہے کہ ہم دونوں کے ساتھ اچھا سلوک کریں گے۔ یہ سن کر ابن براق بڑے زور سے ہنسا اور سمجھ گیا کہ تابط شراً نے ان لوگوں کے ساتھ کوئی چال چلی ہے، پھر بولا کہ ارے جاؤ ثابت یہ چکمہ کسی اور کو دینا، جب تک میری ٹانگیں سلامت ہیں۔کون مجھ کو پکڑ سکتا ہے؟ یہ کہہ کر اس نے ایک زقند بھری، اور یہ جاوہ جا۔بجلی بھی اس کے پیچھے ہو لیے۔ابن براق پہلی دوڑ میں چھلاوے کی طرح بھاگتا رہا اور دو چار کھیت جا کر اس نے اپنی رفتار دھیمی کر دی، اور تیز گھوڑے کی رفتار سے بھاگتا رہا، تھوڑی دور جا کر اس نے اپنی چال اور دھیمی کر دی، اور لڑکھڑانے لگا۔بجیلیوں نے جب یہ دیکھا تو سرپٹ اس کی طرف دوڑ پڑے اور سمجھے کہ بس ب دھر لیا۔ادھر تابط شرا نے جو یہ دیکھا کہ جبلی خاصے دور نکل گئے ہیں تو مع اپنی مشکوں کے بھاگ نکلا، اور دوسری طرف سے ابن براق کے پاس پہنچ گیا، ابن براق نے جلدی سے اس کے ہاتھ کھولے، اور دونوں سر پر پاؤں رکھ کر بھاگ کھڑے ہوئے اور بجیلی منہ دیکھتے رہ گئے۔موت کے منہ سے اس طرح نکلنے کے بعد تابط شرا نے ایک زوردار قصیدہ کہا جس کا مطلع ہے۔

يا عيد مالك من شوق و ايراق ومر طيف على الاهوال طراق

مفضل ضبی نے مذکورہ بالا قصیدہ کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ اس حادثہ میں تابط شرا نہیں گرفتار ہوا تھا بلکہ عمر بن براق گرفتار ہوا تھا۔ان کے ساتھ شنفری بھی تھا۔چنانچہ تابط شرا نے ابن براق کے آزاد کرانے کی یہ ترکیب نکال کر شنفری سے کہا کہ تم ابن براق کے قریب کہیں چھپے رہو۔اور میں بجیلیوں کے سامنے سے کچھ لنگڑاتا سا، تھکا سا بھاگتا ہوں وہ میرے پیچھے ہو لیں گے، ان کو میں اس طرح خاصی دور لے جاؤں گا، تم اتنے میں ابن براق کے ہاتھ پاؤں کھول دینا، چنانچہ اس کی یہ ترکیب کارگر ثابت ہوئی اور شنفری نے ابن براق کے ہاتھ پاؤں کھول دیے اور تینوں وہاں سے بھاگ لیے۔اس کے بعد تابط شرا نے یہ قصیدہ کہا۔اصمعی نے ان دونوں واقعات کے علاوہ ایک تیسرا واقعہ بھی بیان کیا ہے۔

تابط شراً کی تیز نگاہی کے سلسلہ میں ایک عجیب واقعہ بیان کیا گیا ہے، کہتے ہیں کہ تابط شرا اپنے بیوی کے چچازاد بھائی کو لے کر قبیلہ بجیلہ پر حملہ کی غرض سے نکلا، دور سے ہی دیکھا کہ بکریوں کا ریوڑ چر رہا ہے، چنانچہ وہ دبے پاؤں آیا اور چرواہے کو قتل کر کے ساری بکریاں ہنکا لے گیا۔بجیلہ والوں کو جب خبر ہوئی تو وہ گھوڑوں پر، اور پیدل ایک جم غفیر کو لے کر انھیں پکڑنے کے لیے نکل کھڑے ہوئے تابط شراً کی نگاہ اتنی تیز تھی کہ اس نے بجیلیوں کو دور سے دیکھ کر سمجھ لیا کہ وہ پیچھا کر رہے ہیں، اس نے اپنے ساتھی سے کہا کہ دیکھوں بجیلی ہمارا پیچھا کر رہے ہیں جلدی سے بھاگ نکلو۔اس نے ادھر ادھر دیکھا اور کہا کہ مجھے تو کچھ نہیں دکھائی دیتا۔ابھی یہ باتیں کر ہی رہے تھے کہ بجیلی آ گئے۔تابط نے اس سے کہا کہ تم اب سرپٹ بھاگ جاؤ، میں آخری تیر تک ان لوگوں کو آگے بڑھنے سے روکے رکھوں گا۔

چنانچہ وہ آدمی بھاگ کھڑا ہوا اور تابط شراً اپنی تیر کمان سنبھال کر بجیلیوں کے سامنے آ گیا اور ان پر تیروں کی بارش شروع کر دی جب آخری تیر بھی ختم ہو گیا تو تابط شرا بھاگا اور جب اپنے سالے کے پاس پہنچا تو دیکھا کہ وہ ابھی محفوظ جگہ سے بہت دور ہے اور بجیلی اسے پکڑ لیں گے چنانچہ اسے اس نے وہیں قتل کر دیا، اور وہاں سے بھاگ لیا، بجیلیوں نے لاکھ کوشش کی مگر اسے پکڑ نہ پائے، دوسرے دن جب اپنے قبیلہ پہنچا اور اس کی بیوی کا چچازاد بھائی اس کے ساتھ نہ تھا تو لوگوں نے سمجھ لیا کہ وہ مارا گیا، اس پر اس کی بیوی نے طعنہ دیا کہ خود تو بچ کر آ گئے اور میرے بھائی کو مروا آئے، یہ سن کر تابط شرا نے ایک قصیدہ کہا جس میں کہا ہے کہ۔

تقول تركت صاحباً لك ضائعاً وجئت الينا فارقا متباطنا

مذکورہ بالا قصیدہ کہنے میں ایک دوسرا واقعہ بھی بیان کیا جاتا ہے جس میں تابط شرا اپنے دو ساتھیوں کو گنوا کر جب قبیلہ پہنچا تو اس کی بیوی نے اسے لعنت ملامت کی اور طعنہ دیا تو اس نے مذکورہ بالا قصیدہ کہا۔ کہتے ہیں کہ اس کے بعد اس نے دونوں کا مرثیہ بھی کہا جس کا مطلع ہے۔

ابعد قتيل العوص آسى على فتى وصاحبه اويامل الزاد طارق

ہر وقت خطرات میں رہنے، لوگوں سے دھو کے اٹھانے، اور اپنے خون کے مباح ہونے کی وجہ سے یہ صعالیک اور خاص طور سے تابط شراً ہر وقت چوکس و چوکنا رہتا تھا۔ اس طرز زندگی نے اس کے اندر یہ ملکہ پیدا کر دیا تھا کہ وہ لوگوں کے حرکات وسکنات اور ان کی غیر معمولی برتاؤ کو دیکھ کر ان کے دل کی بات بھانپ لیتا تھا۔ اور حسب موقعہ احتیاطی تدابیر اختیار کر لیتا تھا۔ اس ضمن میں اغانی نے ایک دلچسپ قصہ نقل کیا ہے، جس کا خلاصہ یہ ہے کہ تابط شرا قبیلہ ہذیل پر حملہ کرنے کی نیت سے اپنے چند ساتھیوں کو لے کر نکلا۔ اور اپنے ایک حلیف اجل بن فنصل کے یہاں جو قبیلہ بجیلہ کا فرد تھا، رات گزارنے کے لیے پہنچا، اس نے ان سب کا بڑی گرم جوشی سے استقبال کیا اور غیر معمولی عزت و اکرام سے اپنے یہاں اتارا۔ چونکہ تابط شرا اور اس کے ساتھی عام طور سے بجیلیوں پر حملہ کیا کرتے تھے، اس لیے اجل نے سوچا کہ آج موقعہ اچھا ہے، سب کو ختم کر دو تا کہ بدلہ بھی ہو جائے اور ان سے ہمیشہ کے لیے چھٹکارا مل جائے، چنانچہ اس نے ان کے پینے کے لیے زہریلا شراب منگایا، تابط شراً اس کی اس غیر معمولی آؤ بھگت اور احترام و اکرام کو دیکھ کر ٹھنک گیا، اور سمجھ گیا کہ دال میں کچھ کالا ہے، چنانچہ اس نے اپنے ساتھیوں سے اپنا شبہ بتا کر چپکے سے کہا کہ دیکھو اسے یہ شبہ نہ ہونے پائے کہ ہم اس کی چال سمجھ گئے ہیں اور جب شربت یا کھانا آئے تو تم سب قسم کھا لینا کہ ہم آج کھانا نہیں کھائیں گے، ہمارا پیٹ بھرا ہے۔ پھر میں موقع دیکھ کر اسے قتل کر ڈالوں گا، تابط شرا کو اجل بن فنصل کو قتل کرنے کا موقع تو نہ ملا۔ لیکن خطرے کو اس طرح بھانپ لینے کی عادت کی بدولت وہ اس کے سارے ساتھی بچ گئے، یہاں سے بچ نکلنے کے بعد اور سب ساتھی تو شکار میں لگ گئے، تابط شرا نے تنہا قبیلہ ھذیل پر حملہ

کر کے انھیں شکست دی، اور مال غنیمت حاصل کیا۔ اس واقعہ کی یاد میں اس نے ایک قصیدہ کہا ہے جس کا مطلع ہے۔

اقسمت ان لا انسی وان طال عیشنا ضیع یکز والاجل بن فنضل

جان جوکھوں میں ڈال کر جان بچانے کی ایک ایسی مثال تابط شرا کی زندگی میں ملتی ہے جس کی نظیر مشکل سے ملے گی اور اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ صعالیک عزت آبرو کے ساتھ مر جانے کو ذلت ورسوائی سے زندہ رہنے پر کتنا ترجیح دیتے ہیں۔

کہتے ہیں کہ قبلہ ہذیل کے پہاڑوں کے اندر ایک غار میں شہد کی مکھیاں اپنا چھتا لگاتی تھیں اور جب شہد تیار ہو جاتا تو تابط شراً اپنے چند ساتھیوں کو لے کر آتا اور سارا شہد نکال کر ایک مشکیزہ میں بھر کر چل دیتا۔ ہذیل اس کی اس حرکت سے بہت پریشان تھے۔ ایک سال انھوں نے طے کر لیا کہ اب کی دفعہ تابط شرا کو گرفتار کر کے اس کی اس حرکت کا مزہ چکھائیں گے، چنانچہ جب چھتہ پک گیا تو تابط شرا حسب عادت اپنے چند ساتھیوں کو لے کر غار پر پہنچا اور ایک رسی کے ذریعہ غار کے اندر گھس گیا، ہذیلی تاک میں چھپے بیٹھے تھے۔ وہ دوڑ پڑے، تابط شرا کے ساتھی جو باہر تھے بھاگ لیے۔ اور تابط شراً غار ہی کے اندر رہ گیا۔ ہذیلیوں نے آ کر رسی پکڑ کر ہلائی، تابط شراً نے غار سے منہ نکال کر جھانکا تو ہذیلیوں کو دیکھ کر اس کی روح فنا ہوگئی۔ سوچا برے پھنسے، ہذیلیوں نے کہا کہ اب خیریت اسی میں ہے چپ چاپ باہر آ جاؤ، تابط شرا نے کہا کہ آؤں تو، پر کس شرط پر یا بغیر لیے دیے مجھے چھوڑ دینے کا وعدہ کرو یا فدیہ لے کر چھوڑنے کا وعدہ کرو، ویسے تو میں نہیں نکلوں گا، ہذیلیوں نے کہا کہ شرط اور کوئی نہیں، بس بلا شرط باہر آ جاؤ، ورنہ دیکھو اب بچ کر نہیں جا سکتے ہو۔ تابط بولا، جی ہاں اپنی بوٹیاں کروانے کے لیے نکل آؤں، یہ مجھ سے نہ ہوگا میں ہرگز نہ نکلوں گا اور اندر گھس گیا۔ غار کے اندر اس نے پہلے ہی سے دوسری طرف ایک سوراخ کر رکھا تھا کہ اگر کہیں پھنس گیا تو اس سے نکل بھاگوں گا، چنانچہ اس نے اس سوراخ کے ذریعہ غار کے دوسری طرف خوب شہد بہایا۔ پھر اپنے سینہ پر اپنا چمڑے کا مشکیزہ چپکا کر اور سوراخ سے نکل کر ٹانگیں او پر منہ نیچے کر کے شہد کی روانی پر پھسلنا شروع کر دیا۔ اور آنا فانا پہاڑ کی دوسری طرف پر آ گیا۔ اور اس کے ذرہ برابر خراش بھی کہیں جسم پر نہیں آئی۔ یہ جگہ جہاں یہ اترا تھا، غار کے منہ سے تین دن کی مسافت پر تھا اس لیے اسے اطمینان تھا کہ اب ہذیلی مجھ کو قیامت تک نہیں پکڑ سکتے، چنانچہ ایمان سے اٹھا، اپنی حالت درست کی اور بلا خوف وخطر اپنے قبیلہ پہنچ گیا۔ اس واقعہ کی یادگار میں بھی اس نے ایک بہت زوردار قصیدہ کہا ہے جس کا مطلع ہے۔

اقول للحیان وقد صفرت لھم وطابی ویومی ضیق الحجر معور

جس میں مذکورہ بالا قصہ کی طرف اشارہ کر کے ایک بڑے پتہ کی بات کہتا ہے، کہتا ہے کہ آدمی جب کسی مصیبت میں پھنس جائے اور اس سے نکلنے کی تدبیر نہ کر سکے تو پھر اس کی خیر نہیں یا تو وہ ختم ہی

ہو جاتا ہے یا پھر شدید تکلیف اور پریشانی اٹھا کر اس کی جان بچ پاتی ہے، لیکن عقل مند آدمی پر جب کوئی آفت آن پڑتی ہے اور وہ حکمت عملی سے کام لے کر اس سے چھٹکارا حاصل کر لیتا ہے تو ایسا آدمی دنیا میں کامیاب ترین رہتا ہے، اور جب بھی اس کے سامنے ایک دروازہ بند ہوتا ہے تو وہ اپنی کوشش سے دوسرا دروازہ کھول لیتا ہے۔

إذا المرء لم يحتل وقد جد جده اضاع وقاسى امره وهو مدبر
ولكن اخوالحزم الذى ليس نازلاً به الامر الاوهو للحزم مبصر
فداك قريع الدهر ماكان حولا اذا سد منه منتحر جاش منحتر

تابط شراً کے اس قسم کے قصے تمام تذکرے کی کتابوں میں بھرے پڑے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اور اس کے ساتھی ہر موقعہ پر اپنی بہادری، عاقبت اندیشی، چالاکی اور حکمت عملی سے بڑی بڑی مصیبتوں اور پریشانیوں سے ہمیشہ نکل جاتے تھے۔

تحلیل و تجزیہ قصیدہ

يا عيد مالك من شوق و ايراق ومر طيف على الاهوال طراق

زیرِنظر قصیدہ صعالیک عرب یعنی خانماں برباد شاعروں کی زندگی کے دونوں رخ کا صحیح عکس ہے۔ ایک طرف تو یہ لوگ بڑے سفاک اور سنگدل تھے، مگر دوسری طرف ان کے سینہ میں ایک بڑا گداز اور محبت سے لبریز دھڑکتا دل تھا، جو اپنی محبوبہ دلنواز سے بچھڑنے کے بعد اس کی یاد میں، صحرا کی بے پناہ وسعتوں میں چپکے چپکے روتا تھا۔ اور جب کوئی ہم دم و غمگسار نہ ملتا تو یہ غم جاناں شعر و نغمہ میں ڈھل کر ساری فضا اور ماحول ہی کو اپنا ہم دم و دمساز بنالیتا، اور پھر خیال حبیب، مجسم حبیب بن کر شاعر کے سامنے کھڑا ہو جاتا، پھر کیا تھا، نقشہ بدل جاتا اور اب ' خلوت میں ان سے ہونے لگیں ملاقاتیں ' کا سماں بندھ جاتا، مگر ایسے دل جلوں کی قسمت میں ایسے سماں کا دوام کہاں، سپیدہ صبح نمودار ہوتے ہی، پھر وہی تگ و دو، جان بچانے کے لیے وہی صحرا پیمائی اور روزی و رزق کے لیے وہی جاں کاہی، اور یوں غم دوراں کے ساتھ غم جاناں کو سینے سے لگائے، آخر میں اپنی زندگی کو ہی مداوائے غم بنا دیتے۔

چنانچہ تابط شرا نے اس قصیدہ میں سب سے پہلے محبوبہ کے ہجر و فراق کا ذکر کیا ہے، پھر بجیلہ والوں کے ہاتھوں اپنے قید ہونے کے واقعہ کا ذکر کر کے عمر بن براق اور الشنفری کی مدد سے اس تدبیر کا ذکر کرتا ہے، جس کی وجہ سے اس قید سے اس کو نجات ملی، اس ضمن میں اپنی برق رفتاری کا ذکر کرتا ہے، اس کے بعد اپنے اس مثالی آدمی کے صفات گناتا ہے جس کے آگے وہ جھک سکتا ہے، پھر اپنی بہادری کا ذکر کر کے، خطرات میں بےخوف و خطر کود پڑنے کی عادت اور اپنی فیاضی و سخاوت پر فخر کرتا ہے اور آخر میں ان لوگوں کو لعنت و ملامت کرتا ہے، جو اسے اپنا مال خرچ کرنے پر لعنت و ملامت کرتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے بیان ہوا تابط شرا کا یہ قصیدہ یادگار ہے۔ اس واقعہ کا جس میں پانی پیتے وقت وہ قبیلہ بجیلہ کے ہاتھوں گرفتار ہوگیا تھا، اور ابن براق اور شنفری کی مدد سے نکل بھاگنے میں کامیاب ہو گیا تھا۔ بھاگتے بھاگتے تھک کر چور ہوکر، جب وہ ایک محفوظ مقام پر ٹھہرتا ہے تو سورج بھی اس کا ساتھ دیتے دیتے تھک کر پہاڑوں کی اوٹ میں چلا جاتا ہے اور رات کی تاریکی آہستہ آہستہ صحرا پر چھانے لگتی ہے اور تھوڑی ہی دیر میں ہر طرف سناٹا اور موت کا سکوت طاری ہوجاتا ہے۔ عمرو بن براق اور شنفری نہ جانے کس طرف نکل گئے اور اب یہ ہے اور یہ صحرا اور اس میں سائیں سائیں کرتی ہوائیں، اتنے میں خیال محبوب آجاتا ہے، جو'اک تیز چھری ہے جو اترتی چلی جائے' اور چند لمحوں کے بعد یہ خیال محبوبہ کی شکل میں مجسم ہوکر سامنے کھڑا ہوجاتا ہے۔

یا عید مالك من شوق و ایراق　　ومر طیف علی الاھوال طراق

راستہ پر خطر ہے، سانپ بچھوؤں سے بھرا پڑا ہے، پھر بھی خیال حبیب براہ دلنوازی و دلداری پیدل چل کر آئے تو دیدہ و دل کیسے نہ فرش راہ کیجیے؟ کہتا ہے۔

یسری علی الاین والحیات محتفیا　　نفسی فدائوك من سار علی ساق

تشبیب کے ان دونوں شعروں کے بعد اپنی اس ریت کا اظہار کرتا ہے کہ جب دوست احباب ساتھ چھوڑ دیں اور مصیبت و پریشانی میں کوئی سہارا و مددگار نہ رہ جائے تو میں اپنے اوپر اور اپنی دوڑ پر بھروسا کرتا ہوں اور اس مصیبت سے چھٹکارا حاصل کر لیتا ہوں۔ اس ضمن میں اس قصہ کی طرف اشارہ کرتا ہے جس میں وہ پانی پیتے وقت قبیلہ بجیلہ کے ہاتھوں گرفتار ہوگیا تھا، اور ابن براق کے ساتھ سانٹھ گانٹھ کر کے اس مصیبت سے بچ سکا تھا اور بجیلہ والے منہ دیکھتے رہ گئے تھے۔

کہتا ہے کہ جب میں قبیلہ بجیلہ کے ہاتھوں، پانی پیتے وقت رات میں مقام الرھط میں گرفتار ہو گیا تو پھر اپنی دوڑ کے سہارے ہی بچ سکا۔ ان لوگوں نے میرے پیچھے اپنے تیز دوڑنے والے گھوڑے اور آدمی بھی دوڑائے، جنھوں نے میرا پیچھا ابن براق کے دوڑ کی جگہ تک کیا مگر مجھے پا نہ سکے۔

نجوت منها، نجاتی من بجیلة اذ　　القیت لیلة خبت الرهط اوراقی

لیلة صاحوا واغروا بی سراعهم　　بالعیکتین لدی معدی ابن براق

پھر اپنی اس تیز دوڑ کا نقشہ کھینچتا ہے اور کہتا ہے کہ میں اتنی تیزی اور برق رفتاری سے بھاگا کہ جیسے انھوں نے مجھے نہیں بلکہ کسی صبا رفتار شتر مرغ یا برق رفتار ہرنی کو دیا ہو اور وہ بھی جان چھوڑ کر بھاگ کھڑے ہوئے ہوں۔ کیونکہ چوپایوں اور پرندوں میں کوئی بھی ایسی قسم نہیں ہے جو مجھ سے تیز دوڑ سکے۔ یہاں تک کہ آخر کار میں ان لوگوں کے چنگل سے بچ گیا حالانکہ میں ایسا پھنس گیا تھا کہ بجیلہ والے میرا کام ہی تمام کر دیتے، اپنے اوپر بھروسا اور مصیبت کے وقت ہوش وحواس قائم رکھنے اور عقل مندی سے کام لینے کی وجہ سے اب میں دوستوں کا محتاج نہیں رہ گیا ہوں، اگر ایسے وقت میں

کوئی ساتھ چھوڑ دیتا ہے تو میں آہ و بکا نہیں کرتا۔ خوف اور ڈر سے واویلا نہیں مچاتا کہ یہ صعلوک کی ریت کے خلاف بات ہے۔

کانما حثحثوا حصاً قوادہ او ام خشف بذی شث وطباق
لاشی اسرع منی لیس ذاعذر وذا جناح بجنب الربد خفاق
حتی نجوت، ولما ینزرعوا سلبی بوالہ من غیداق قبیص الشد
ولا اقول اذا ما خلہ صرمت یا ویح نفسی من شوق واشفاق

نویں شعر میں پھر تیسرے شعر سے ملتی جلتی بات کہتا ہے جس میں دوست احباب جب قطع تعلق کر لیں تو پرواہ نہ کرنے اور اپنے اوپر صرف بھروسہ کرنے کی بات کہی ہے۔ دسویں شعر سے 14 ویں شعر تک تابط شرا اپنی اس مثالی شخصیت کا مرقع پیش کرتا ہے جس پر وہ بھروسہ کر سکتا ہے، جس سے مصیبت کے وقت مدد مانگ سکتا ہے اور جس کے سامنے سرِ تسلیم خم کر سکتا ہے۔ کہتا ہے کہ اگر میں کسی سے مدد لے سکتا ہوں اور اس کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھا سکتا ہوں تو صرف اس شخص کی طرف جو آزمودہ کار، دوربین، اور شکر اور تعریف کو حاصل کرنے میں سبقت لے جانے کی کوشش کرتا ہو۔ جو اپنے قبیلہ کا سردار ہو، اور ہر چھوٹا بڑا اس کے احکامات کو بہ چوں چرا مان لیتا ہو اور اتنا جری نڈر، اور پختہ عزم وارادہ کا آدمی کہ گھٹا ٹوپ اندھیاری رات میں جب کے موسلا دھار بارش ہو رہی ہو بلا خوف وخطر اپنی منزل کے لیے نکل کھڑا ہوتا ہو، اور معرکوں میں جس کے ہاتھوں میں جھنڈا رہتا ہو۔ جو مجلسوں کی جان، بے لاگ فیصلہ کرنے والا اور جہانیا جہاں گشت ہو، جس آدمی میں یہ صفات جمع ہوں وہ میرا مثالی گرو ہے اور صرف ایسے ہی آدمی سے اگر وقت پڑ جائے تو میں اپنا ہاتھ مدد کے لیے بڑھا سکتا ہوں۔

افذاك همی و غزوی استغیث بہ اذا استغیث بضافی الرس نفلق

16 ویں شعر سے 19 ویں شعر تک دشمنوں سے بھاگ کر ایک پہاڑ کی چوٹی پر اپنے ساتھیوں سے پہلے پہنچ جانے کا ذکر کرتا ہے اور اس طرح کہ جوتا اس بری طرح سے پھٹ چکا ہے کہ صرف انگلیاں چھپ پاتی ہیں، تلا بھی اکھڑ چکا ہے اور اسے پاؤں سے اٹکائے رکھنے کے لیے ایک تسمہ سے باندھ رکھا ہے، اس غربت وافلاس کے باوجود اگر کوئی اسے سخاوت اور دریا دلی سے روکتا ہے اور بخل کی تلقین کرتا ہے تو اس کے تن بدن میں آگ لگ جاتی ہے۔ چنانچہ 22 ویں شعر میں کہتا ہے کہ اے مجھے ملامت کرنے والے اتنی سختی سے کیوں لعنت ملامت کرتا ہے۔ یہ سب روپیہ پیسہ دھن دولت آنی جانی ہے، بھلا تو بخل کر کے اسے روکنا چاہے گا تو وہ تیرے پاس رک جائے گی؟

عاذلتی ان بعض اللوم معنفة وهل متاع وان ابقیتہ باق؟

آخر کے اشعار میں اپنے اخلاق حمیدہ اور پاکیزہ کردار کا ذکر کر کے لعنت ملامت کرنے والوں کو

مخاطب کر کے کہتا ہے کہ ''جب تم میرے ان اخلاق حمیدہ اور صفات عالیہ کو یاد کرو گے تو اپنے کیے پر شرم سے پانی پانی ہو جاؤ گے۔''

لتقر عن ال سن من ندم   اذا تذکرت یوماً بعض اخلاقی

یہ تھا تابط شرا کا وہ مشہور قصیدہ جو نہ صرف اس کی بلکہ اس جیسے تمام صعالیک عرب کی زندگی اور اس سے متعلق ان کے نقطہ نظر کا عکاس اور ان کی زندگی کا آئینہ دار ہے۔ اس میں حکایت غم دوراں بھی ہے اور شکایت غم جاناں بھی۔ ایک خت کوش تندخو آزادمنش نوجوان کے جذبات کی تصویر کشی بھی ہے اور ان خانماں برباد شاعروں کی فلاکت زدہ انتہائی عسرت وغربت کی ماری زندگی کا نقشہ بھی اور اس کے ساتھ اس زندگی سے حاصل شدہ تجربات کی روشنی میں اخذ کی ہوئی حکمت وفلسفہ کی باتیں بھی جن میں اگر چہ آج کل کے اعتبار سے بظاہر کوئی ندرت یا رفعت تخیل نہیں ہے لیکن اس معاشرہ اور ان حالات میں بہت وقیع اور اہم سمجھی جاتی تھیں۔

یہ تھا صعالیک الشعرا کے ایک دوسرے نمائندہ کی زندگی اور اس کے کلام کا نمونہ جس سے ہم کو یہ اندازہ ہوا کہ اس کے کلام میں بھی وہ جاہلی اور بدوی گمبھیر پن، خیالات میں سطحیت لیکن صفائی، الفاظ میں ثقل لیکن معانی کے لیے مناسب ہیں، اور انداز گفتار اور اسلوب گھٹا ہوا ہے، جس میں جھول یا کمزوری نہیں ہے۔

موازنہ

تابط شرا کے کلام کا شنفری کے کلام سے موازنہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ تابط شراً اور شنفری میں مضامین کے اعتبار سے بڑی مشابہت ہے، اور انداز بیان میں بھی دونوں جاہلی انداز کے پابند ہیں، مگر تنوع اور سلاست وروانی اور نغمگی میں شنفری تابط شرا سے بڑھا ہوا ہے، خاص طور سے غزل میں شنفری تابط سے بہت بڑھا ہوا ہے، وصف اور سراپا میں بھی شنفری تابط سے ممتاز نظر آتا ہے۔ چنانچہ ہم نے شنفری کے قصیدہ جس کا مطلع ہے 'الا ام عرو جمعت ...' میں غزل اور وصف میں جو باریکی اور اثر دیکھا وہ تابط کے کلام میں نہیں ملتی۔ امیمہ سے اظہار محبت اور ہجر وفراق کی کہانی میں جو درد اور اثر ہے، وہ تابط سے زیادہ موثر اور جاندار ہے پھر شنفری نے اس جاہلی دور میں 'لامیۃ العرب' کہہ کر ہمیشہ کے لیے اپنے کو ان صعالیک میں ممتاز کر لیا ہے۔

تابط کی طرف بعض حکیمانہ اور فلسفیانہ اشعار بھی منسوب ہیں۔ جیسے اس معنی کا شعر کہ آدمی جب مصیبت میں پھنس جائے اور حکمت وتدبیر سے کام نہ لے تو وہ ختم ہو جاتا ہے اور ہوش وحواس قائم رکھ کر تدبیر سے کام لے تو وہی عقل مند کہلاتا ہے اور وہ زندگی بھر خوش وخرم رہتا ہے، اور ایک دروازہ جب بند ہوتا ہے تو دوسرا کھول لیتا ہے۔

اذا المر لم يحتل وقد جد جده　　اضاع وقاسی امره مدبر
ولکن اخوالخرم الذی الیس نازلا　　به الخطب الا وهو للقصد مبصر
فذاك قریع الدهر ماعاش حول　　اذا اسد منه منحر جائش منخر

اپنے مثالی نوجوان کے بارے میں کہتا ہے (اپنے چچازاد بھائی شمس بن مالک کو مثال سمجھ کر)۔

قلیل التشکی للمهم یصیبه　　کثیرالهوی، شتی النوی والمسالك
یظل بمومدة ویمسی بغیرها　　جحیشا ولعیروری ظور المهالك

یعنی وہ مصیبتوں اور پریشانیوں میں شکوہ و شکایت نہیں کرتا، اس کے عزائم بلند اور اسفار کا خوگر ہے، جو اپنا دن ایک صحرا میں اور شام دوسرے میں گزارتا ہے اور تن تنہا ہلاکتوں اور پریشانیوں کا مقابلہ کرتا ہے۔ وغیرہ وغیرہ اس کا آخری شعر ہے۔

یری الوحشته الانس الانیس ویهتدی　　بحیث اهتدث ام البخوم الشوابك

یعنی تنہائی و کسمپرسی کو ہی وہ مونس و غم خوار سمجھتا ہے، اور عزائم کا اتنا بلند کہ ستاروں پر کمندیں ڈالتا ہے۔

جو دوڑنے میں ہوا سے بھی بازی لے جائے اور سونے کی حالت میں بھی جس کا دل جاگتا رہے اور جس کی آنکھیں دل پر پہرا بٹھائے رکھیں اور بڑے بڑے سورماؤں سے مقابلہ میں جم جائے اور جب اپنے نیزے کی اَنی یا تلوار کی دھار اس کی ہڈیوں میں پیوست کر دے تو موتیں کھلکھلا کر ہنس پڑیں۔

ویسبق وفدالریح من حیث ینتحی　　بمنخرق من شدة المتدارك
اذا حاص عینیه کری النوم لم یزل　　له کالی من قلب شیحان فاتك
ویجعل عینیه ربیة قلبه　　الی سلته من حدا خلق صائك
اذا هزه فی عظم قرن تهلك　　نواجذ افواه المنایا الضواحك

ابن الشجری نے اپنے حماسہ میں تابط شراً کا ایک اور قصیدہ نقل کیا ہے جس کا مطلع ہے۔

تقول سلیمیٰ لجاراتها　　اری ثابتا یفنا حوقلا

آخر میں کہتا ہے۔

وکنت اذا ما هممت اعتذ　　مت، واجرا اذا قلت ان افعلا

حوالہ جات

1. لسان العرب لابن منظور 179/7، 267/14، 121/9
2. الاغانی الاصفهانی 209/18
3. المفضلیات لابن ضبی شرح الانباری تحقیق کارلوس یعقوب لایل
4. شرح شواهد المغنی للسیوطی 82,43,19
5. الشعر والشعر الابن قتیبه 174، 177، 422، 425 **اور آگے**
6. خزانة الادب ولب لباب لسان العرب للبغدادی 66/1، 16/2، 17
7. مروج الذهب للمسعودی 8، دائرة المعارف الاسلامیة۔
8. التذکرة السعدیة: عبدالله الجبوری/64
9. تاریخ آداب اللغة العربیة الجرجی زیدان 162/1
10. **حماسہ ابوتمام مختلف مقامات پر**
11. حماسه ابن الشجری /47
12. اشعرا الفرسان للبستانی

محمد ریحان

منتخب فرانسیسی ڈراموں کے اردو تراجم کا تنقیدی مطالعہ

تلخیص

فرانسیسی ڈراما نگاری کی شاندار اور طویل روایت ہے، جس نے صدیوں سے تھیٹر کی دنیا کو اپنی تخلیقی جہات سے متاثر کیا ہے۔ فرانسیسی ڈرامے کا آغاز قرونِ وسطیٰ کے مذہبی اور اخلاقی موضوعات پر مبنی ڈراموں سے ہوا، مگر سترہویں صدی میں یہ فن اپنے کلاسیکی عروج کو پہنچا، جب پیئر کورنئی، مولیئر اور ژاں راسین جیسے نابغہ روزگار مصنفین نے ایسے شاہکار تخلیق کیے جن میں فنی ساخت، اخلاقی پہلوؤں، وقت، مقام اور واقعے کی وحدت کو غیر معمولی اہمیت دی گئی۔ خصوصاً مولیئر نے اپنی طنزیہ اور مزاحیہ تخلیقات کے ذریعے معاشرتی تضادات، منافقت اور انسانی کمزوریوں کو بے نقاب کیا۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں فرانسیسی ڈراما نئی فکری لہروں جیسے رومانویت، علامتیت اور مہملیت کے زیر اثر نئی جہتوں سے آشنا ہوا۔ انیسویں اور بیسویں صدی کے آغاز میں وکٹر ہیوگو اور موریس مترلنک نے علامتی تحریک کو اسٹیج پر ایک نئے رنگ میں پیش کیا۔ ان کے ڈرامے ایک پراسرار اور شاعرانہ فضا پیدا کرتے ہیں، جہاں وہ انسانی تقدیر پر اثر انداز ہونے والی پوشیدہ قوتوں کو دریافت کرتے ہیں۔ ژاں پال سارتر، سامؤئل بکیت اور البیغ کامیو وغیرہ نے ڈرامے کو فلسفیانہ گہرائی عطا کی۔

فرانسیسی زبان کے اکثر بڑے ڈراما نویس کی اہم نگارشات کو اردو میں منتقل کر دیا گیا ہے۔ کچھ فرانسیسی ڈراموں کے اصل مفہوم کو سامنے رکھ کر ہندوستانی تہذیب کے مطابق پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ ان میں سے بیشتر ایسے بھی ہیں جن کو ہند و پاک کے بہت سے شہروں میں اسٹیج پر کھیلا بھی گیا ہے۔ اس مقالے میں کل تین ڈراموں پر تین زاویوں سے گفتگو کی گئی ہے یعنی ڈرامہ نویس کی زندگی، ڈرامے کا موضوع اور ان کے اردو تراجم کے حوالے سے بات کی گئی ہے۔ ڈراما نویس پر بات کرتے ہوئے اس کی ابتدائی زندگی اور اہم کارنامے کا تفصیلی ذکر کیا گیا ہے۔ منتخب ڈرامے کے موضوع پر بات کرتے ہوئے ان کا خلاصہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ ترجمے پر بات کرتے ہوئے یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کہاں ترجمہ اصل متن کے قریب ہے اور کہاں اصل متن سے دور ہو گیا ہے۔ یہ کیوں اور کیسے ہوا ہے اس کو مثالوں کے ذریعے سمجھنے اور سمجھانے کی سعی کی گئی ہے۔

کلیدی الفاظ

ڈراما، فرانسیسی، اردو ترجمہ، مولیئر، مترلنک، بیویوں کا مدرسہ، تارتوف، مونا وانا، مثالیت پسندی، نرگس جمال، نفاستِ خیال، لطافتِ ادب، صوتی آہنگ، تہذیبی سیاق وسباق، ساختیاتی حسن، مغربی زبانیں۔

انیسویں اور بیسویں صدی میں فرانسیسی ڈراما نئی فکری لہروں جیسے رومانویت، علامتیت اور مہملیت کے زیرِ اثر نئی جہتوں سے آشنا ہوا۔ انیسویں اور بیسویں صدی کے آغاز میں وکٹر ہیوگو اور مورس مترلنک نے علامتی تحریک کو اسٹیج پر ایک نئے رنگ میں پیش کیا۔ ان کے ڈرامے ایک پراسرار اور شاعرانہ فضا پیدا کرتے ہیں، جہاں وہ انسانی تقدیر پر اثر انداز ہونے والی پوشیدہ قوتوں کو دریافت کرتے ہیں۔ ژاں پال سارتر، سامؤئل بکیت اور البیغ کامیو وغیرہ نے ڈرامے کو فلسفیانہ گہرائی عطا کی۔ انھوں نے اسٹیج کو اپنے نظریات کے اظہار کا ذریعہ بنایا، جہاں انھوں نے انسانی جدوجہد اور زندگی کی بے معنویت جیسے پیچیدہ موضوعات کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا۔ جارج فیدو نے مزاحیہ ڈرامے کو ایک نیا روپ دیا۔ ان کے ڈرامے تیز رفتار مکالموں، پیچیدہ پلاٹوں اور کاٹ دار طنز سے بھرپور ہوتے ہیں، جو ناظرین کو نہ صرف محظوظ کرتے ہیں بلکہ سماج پر تنقید بھی کرتے ہیں۔

مذکورہ بالا تمام ڈرامہ نگاروں نے اپنے اپنے انداز اور اسلوب میں فرانسیسی ڈرامے کی ترقی، تنوع اور اس کی تازگی کو برقرار رکھنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ فرانسیسی زبان کے اکثر بڑے ڈراما نویس کی اہم نگارشات کو اردو میں منتقل کر دیا گیا ہے۔ کچھ فرانسیسی ڈراموں کے اصل مفہوم کو سامنے رکھ کر انھیں ہندوستانی تہذیب کے مطابق پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ ان میں جارج فیدو کا ڈرامہ بھی شامل ہے۔ ان میں سے بیشتر ایسے بھی ہیں جن کو ہند و پاک کے بہت سے شہروں میں اسٹیج پر کھیلا بھی گیا ہے۔

اس مضمون میں فرانسیسی اقتباسات پیش کرنے سے دانستہ طور پر گریز کیا ہے۔ ذیل کی سطور میں مولیئر کے دو ڈرامے 'بیویوں کا مدرسہ' اور 'تارتوف' اور مورس مترلنک کے ایک ڈراما 'مونا وانا' پر تفصیلی گفتگو کی گئی ہے۔

مولیئر

مولیئر سترہویں صدی کا ایک مشہور و معروف فرانسیسی مزاحیہ ڈرامہ نویس، اداکار، ہدایت کار اور مصنف تھا۔ اس کا اصل نام ژاں باپتِست پوکلیں (Jean-Baptiste Poquelin) تھا۔ مولیئر اس کا اسٹیج نام تھا۔ اس کی پیدائش کی کوئی حتمی تاریخ نہیں ملتی۔ البتہ تحقیق سے یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ 15 جنوری 1622 کو بپتسمہ کیے جانے سے کچھ دن پہلے وہ پیدا ہوا تھا۔ یعنی اس کی سال ولادت کے بارے میں حتمی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے وہ پیرس میں 1622 میں پیدا ہوا۔ اس کے والد ژاں پوکلیں کا قالین کا کاروبار تھا اور اس کی ماں میری کریسے بھی ایک قالین فروش کی بیٹی تھی۔ مولیئر کے والد نے بعد میں شاہ فرانس کے دربار میں ایک چھوٹی سی ملازمت بھی حاصل کر لی تھی۔ مولیئر کا خاندان خوش حال تھا۔ اس کی پرورش ایک اچھے ماحول میں ہوئی جہاں اس کے احساس جمال کی عمدہ تربیت ہوئی۔ مولیئر کی عمر جب دس سال کی ہوئی تو اس کی ماں کا انتقال ہو گیا۔ اس کے والد نے 1633 میں دوسری شادی کیتھرین فلوریت سے کر لی۔

مولیئر کے والد نے اپنے بچے کی تعلیم کا پورا خیال رکھا۔ اسے اچھی سی اچھی تعلیم دلوائی۔ پیرس کے کالج Collège de Clermont میں اس کا داخلہ 1636 میں کرایا گیا اور وہاں 1641 تک تعلیم حاصل کرتا رہا۔ یہاں سے تعلیم مکمل کرنے کے بعد اس نے قانون کی بھی تعلیم حاصل کی۔ مولیئر کے والد نے شاہ فرانس سے اپنی جگہ اپنے بیٹے کو ملازمت پر رکھنے کی سفارش کی۔ شاہ فرانس نے اس کی سفارش منظور کر لی۔ اس طرح لوئی ہشتم کے دربار میں مولیئر ملازم ہو گیا۔ لیکن مولیئر یہاں زیادہ دنوں تک نہ رہ سکا۔ اسے یہ روایتی طرز کی نوکری پسند نہ تھی۔ اس کو تھیٹر سے لگاؤ پیدا ہو گیا تھا اور وہ اسی میں اپنا مستقبل دیکھ رہا تھا۔ اس کی ملاقات ایک تھیٹر اداکارہ مادلیں بےژار سے ہوئی۔ اداکاری میں دلچسپی تو مولیئر کو بھی تھی۔ مادلیں بےژار سے مل کر مولیئر نے ایک فنکار کی زندگی گزارنے کا حتمی فیصلہ کر لیا۔ مولیئر نے مادلیں بےژار اور دیگر لوگوں کے ساتھ مل کر محض 21 سال کی عمر میں 1643 میں ایک تھیٹر کمپنی Illustre Théâtre قائم کی اور اسی وقت اپنے لیے مولیئر نام تجویز کیا۔ اس کمپنی کو پیرس میں پیر جمانے کا موقع نہیں مل سکا۔ سترہویں صدی میں تھیٹر میں لوگ کم ہی جاتے تھے اور پیرس میں پہلے سے ہی دو مشہور تھیٹر کمپنیاں موجود تھیں۔ مولیئر کی کمپنی جلد ہی دیوالیہ ہو گئی۔ مولیئر کافی مقروض ہو چکا تھا۔ قرض ادا نہ کرنے کی وجہ سے اسے 1645 میں دو بار جیل جانا پڑا۔ مولیئر اور اس کی ٹیم کو بادل ناخواستہ پیرس کو الوداع کہنا پڑا۔ مولیئر اپنی ٹیم کے ساتھ فرانس کے دوسرے چھوٹے شہروں کی طرف نکل گیا اور تقریباً بارہ سال تک فرانس کے مختلف علاقوں میں ڈرامہ اسٹیج کرتا رہا۔ پروفیسر ثریا حسین لکھتی ہیں:

> ''مولیئر کے گروپ نے دو سال تک کوشش کی کہ عوام میں مقبولیت حاصل کرے لیکن شروع سے ہی ناکام رہا۔ ایسا لگتا تھا گویا پیرس کا شہر انھیں راس نہ آیا۔ اس شہر میں 'اوتل دبورگوں' اور تھیٹر 'دوماہے' پہلے سے مشہور تھے۔ جن کی موجودگی میں کسی تیسری ڈرامہ پارٹی کا پنپنا محال تھا۔ اس ناکامی کی وجہ سے مولیئر مقروض ہو گیا۔ پاداش میں اسے جیل جانا پڑا۔ جہاں سے وہ اپنے باپ اور چند دوستوں کی وجہ سے رہا ہوا۔ نتیجتاً یہ لوگ ایسے مایوس ہوئے کہ پیرس میں قدم جمانے کی ہمت نہ رہی اور انھوں نے دار السلطنت کو خیر باد کہا۔ تقریباً بارہ سال تک فرانس کے مختلف علاقوں میں قسمت آزمائی کرتے رہے کیونکہ انھیں اضلاع میں کامیابی کا یقین تھا۔''
>
> (مولیئر اور اس کے دو ڈرامے: ثریا حسین، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی 1948، ص: 23)

مولیئر 1645 سے 1658 تک نشیب و فراز سے گزرتا رہا۔ اس نے اپنے گروپ کی کامیابی کے لیے خوب محنت کی۔ مولیئر اپنی محنت اور لگن کی وجہ سے 1652 میں اپنے گروپ کا لیڈر بن گیا۔ وہ اپنے تھیٹر گروپ کا مصنف، ہدایت کار اور اداکار سبھی کچھ تھا۔ 1658 میں اسے پیرس میں ایک بار پھر موقع ملا۔ یہاں اس نے شاہ فرانس کے سامنے 24 اکتوبر 1658 کو پیئر کورنئی کا ڈرامہ 'نکومیڈ' پیش کیا جسے

کافی پسند کیا گیا۔ اس کے بعد مولیئر نے اپنا لکھا ڈرامہ Le Docteur amoureux (عاشق ڈاکٹر) بھی پیش کیا۔ مولیئر کی اس پیش کش کو بے حد سراہا گیا۔ اسی دوران مولیئر کو شاہ فرانس کے بھائی کی قربت بھی حاصل ہو گئی۔ اس نے پیرس کے قریب ورسیئی کے دربار میں تفریح کے لیے مولیئر کو ڈراما پیش کرنے کی ذمہ داری دے دی۔ مولیئر اس بات سے بہت خوش تھا کہ شاہ فرانس کا بھائی اب اس کے دوستوں میں سے ہے۔ مولیئر نے مزاحیہ ڈرامے لکھ کر بہت سے لوگوں کو اپنا دشمن بنا لیا تھا۔ اس نے خاص طور پر رومن کیتھولک چرچ کے اہم لوگوں کو اپنی تنقید کا نشانہ بنایا۔ دربار سے براہ راست رشتہ کے استوار ہو جانے سے وہ بہت سی پریشانیوں سے بچ گیا۔ یہاں سے اس کی مالی پریشانی کا مسئلہ بھی حل ہو گیا تھا۔

مولیئر نے کئی ڈرامے تخلیق کیے اور انھیں خود اسٹیج بھی کیا۔ ان کے مشہور ڈراموں میں 'شوہروں کا مدرسہ' (L'École des maris,1661)، 'بیویوں کا مدرسہ' (L'École des femmes,1662)، 'تارتوف' (Tartuffe ou L'Imposteur, 1664)، 'ڈاکٹر کی محبت' (L'Amour médecin,1665)، 'عالم فاضل خواتین' (Les Femmes savantes,1672) اور 'وہمی مریض' Le Malade (1673) imaginaire قابل ذکر ہیں۔ مولیئر کے طربیہ ڈراموں میں انسانی کمزوریوں جیسے حسد، تنگ دلی اور منافقت کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کو مضحکہ خیز حالات میں ڈال کر ایک طرف ناظرین کو تفریح کا سامان مہیا کرتا ہے اور دوسری طرف ایک سماجی اور اخلاقی پیغام بھی دیتا ہے۔

مولیئر کی زندگی کا آخری ڈراما 'وہمی مریض' ہے۔ جیسا کہ وہ اپنے بہت سے مزاحیہ ڈراموں میں خود ہی مرکزی کردار ادا کرتا تھا، اس ڈرامے کی چوتھی پرفارمنس کے دوران 'ارگوں' کا کردار ادا کرتے ہوئے وہ اسٹیج پر ہی خون کی قے کرنے لگا۔ اسے ہسپتال لے جایا گیا لیکن 17 فروری 1673 میں اس کا انتقال ہو گیا۔ چرچ کے ساتھ اس کی عدم موافقت کے سبب اس کی لاش کو چرچ کے قبرستان میں دفن کرنے کی اجازت نہیں دی گئی۔ بادشاہ کی مداخلت کے بعد اسے پیرس کے سین جوزف قبرستان میں دفن کر دیا گیا۔

مولیئر کے مزاحیہ ڈراموں میں 'بیویوں کا مدرسہ' کو کافی شہرت ملی۔ یہ ڈرامہ پہلی مرتبہ 26 دسمبر 1662 میں تھیٹر 'پیلے رویال' میں اسٹیج کیا گیا۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار 'ارنولف' کا رول خود مولیئر نے ادا کیا۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ یہ شاہی اور نجی محفلوں میں مسلسل اکتیس بار پلے کیا گیا۔ اس کی کامیابی کو دیکھتے ہوئے بادشاہ نے مولیئر کا وظیفہ مقرر کر دیا۔ پروفیسر ثریا حسین رقم طراز ہیں:

> ''مولیئر کی اس عظیم الشان کامیابی پر اسے بادشاہ کی طرف سے وظیفہ مرحمت ہوا۔ یہ ڈراما شاہی اور نجی محفلوں کے علاوہ کرسمس سے اسٹر تک متواتر اکتیس بار کھیلا گیا۔ اس زمانے میں تھیٹر ہفتہ میں صرف تین بار دکھایا جاتا تھا اس لیے اتنی مدت تک کسی ڈرامے کا مسلسل چلنا تعجب خیز اور اس کی غیر معمولی مقبولیت کا ثبوت تھا۔ جون میں

یہ کھیل پھر دس ہفتے تک اسٹیج ہوتا رہا۔ انیسویں صدی کے ناقدین ہیز لیٹ اور بالزاک کی رائے میں یہ مولیئر کا شاہکار اور لازوال کارنامہ ہے۔''

(مولیئر اور اس کے دو ڈرامے: ثریا حسین، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی 1984، ص 42)

مولیئر سے حسد کرنے والوں کو اس کی مقبولیت برداشت نہ ہوئی۔ وہ اس پر بے جا اعتراضات کرنے لگے۔ مولیئر نے اپنے دشمنوں کو ڈراما 'بیویوں کے مدرسہ' میں تنقید کا نشانہ بنایا۔ یہ ڈراما جون 1663 میں کھیلا گیا۔ اس میں مولیئر نے تنقید کی اخلاقیات اور معیاری اور غیر معیاری تنقید پر بے لاگ محاکمہ کیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف ایک اچھا تخلیق کار تھا بلکہ تنقید کے بنیادی اصولوں سے بھی خوب واقف تھا۔

بیویوں کا مدرسہ

مولیئر کے کئی ڈراموں کا ترجمہ اردو میں ہو چکا ہے۔ L'École des femmes کا ترجمہ 'بیویوں کا مدرسہ' کے نام سے پروفیسر ثریا حسین نے کیا ہے۔ یہ پانچ ایکٹ پر مشتمل ایک طربیہ ڈرامہ ہے۔ اس میں کرداروں کی کل تعداد 8 ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار ارنولف ایک بیالیس سالہ بیچلر ہے جس کا یہ ماننا ہے کہ ذہین خواتین پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ اسے یقین ہے کہ اگر وہ کسی پڑھی لکھی اور ذہین عورت سے شادی کرتا ہے تو اس کی بیوی اسے دھوکہ دے کر پورے سماج میں ذلیل کر سکتی ہے۔ وہ 'اگنیس' کو کنونٹ میں تعلیم کی غرض سے داخلہ دلاتا ہے لیکن درخواست کرتا ہے کہ اس کی تعلیم محدود ہی رکھی جائے۔ اگنیس ایک چار سالہ بچی ہے جو اس کی نگرانی میں ہوتی ہے اور وہ اس سے شادی کرنے کا خواہش مند ہوتا ہے۔ 'ارنولف' کا خیال ہے کہ عورتوں کو صرف تین چیزوں کی تعلیم دینی چاہیے: عبادت، سلائی اور شوہروں سے محبت۔ اگر اتنی تعلیم اسے دی جاتی ہے تبھی وہ شادی کے بعد اپنے شوہر کے ساتھ وفادار رہ سکتی ہیں۔ ارنولف کا پرانا دوست 'شیری سالڈ' ذہین اور تعلیم یافتہ عورتوں کی خوبیوں کی بات کر کے اسے اپنے منصوبے سے باز رکھنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن ارنولف اس کی بات تسلیم کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔

جب اگنیس بڑی ہو جاتی ہے تو ارنولف اسے اپنے محل لے جاتا ہے۔ اگنیس کو اس بات کی خبر بھی نہیں ہوتی کہ ارنولف اس سے شادی کرنے کا منصوبہ بنا رہا ہے۔ ہوریس نامی ایک نوجوان کردار ہے۔ اس کی نظر اگنیس پر پڑتی ہے اور اس سے محبت ہو جاتی ہے۔ اگنیس بھی ہوریس کو چاہنے لگتی ہے۔ ہوریس ارنولف کے دوست اورونت کا بیٹا ہے۔ ہوریس کو اس بات کا علم نہیں ہے کہ ارنولف اگنیس سے شادی کرنے کا ارادہ رکھتا ہے اور اس کو یہ بھی نہیں معلوم ہوتا ہے کہ ارنولف کا ایک نام 'دَلا سوش' بھی ہے۔ وہ ارنولف سے ہی کہتا ہے کہ اسے اگنیس سے عشق ہو گیا ہے۔ ہوریس کو لگتا ہے کہ

اگنیس دلاسوش کی نگرانی میں ہے۔ ہوریس ارنولف سے کہتا ہے کہ وہ اس کی محبت کو راز ہی رکھے اور کسی طرح بھی اس کے تعلقات کا علم اس کے والد اور دلاسوش کو نہ ہو۔

ارنولف غصے اور حسد کا شکار ہے۔ اسے لگتا ہے کہ اگنیس نے اس کے ساتھ دغا بازی کی ہے۔ جب کہ اگنیس کو اس بات کا علم ہی نہیں ہے کہ ارنولف اس سے شادی کرنا چاہتا ہے۔ ارنولف اگنیس کو تنبیہ کرتا ہے کہ بنا شادی کے ہوریس کو اپنا ہاتھ چومنے کی اجازت دینا ناپسندیدہ اور نامناسب رویہ ہے۔ یہ سن کر اگنیس فوراً شادی کی درخواست کرتی ہے۔ یہاں صورت حال کو سمجھنے میں ارنولف سے غلطی ہوتی ہے۔ وہ یہ سمجھ لیتا ہے کہ اگنس اس سے شادی کرنا چاہتی ہے، جب کہ حقیقت میں اگنیس نے ہوریس سے شادی کرنے کی خواہش ظاہر کی تھی۔ جب ہوریس دوبارہ اگنیس سے ملنے آتا ہے تو اگنیس اس سے شادی کرنے کی اپنی خواہش کا اظہار کرتی ہے۔ ہوریس جس کو ابھی تک یہ نہیں معلوم ہے کہ اگنیس ارنولف کی ہی نگرانی میں ہے، وہ ارنولف سے گزارش کرتا ہے کہ وہ اگنیس کو اس کے خوفناک سرپرست دلاسوش سے بچانے میں مدد کرے۔ ارنولف ہوریس سے جھوٹ بولتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ اس کی مدد کرے گا مگر پھر بعد میں اپنے نوکروں سے اس کی پٹائی بھی کروا دیتا ہے۔

ادھر ارنولف اگنیس سے شادی کرنے کے لیے اپنی کوششیں جاری رکھتا ہے۔ اگنیس جب شادی سے انکار کرتی ہے تو ارنولف اسے کنونٹ میں واپس بھیجنے کی دھمکی دیتا ہے۔ آخر میں جب اگنیس کا حقیقی باپ سامنے آتا ہے اور بتاتا ہے کہ اس نے ہوریس کے والد سے شادی کی بات کر لی ہے۔ اگنیس کی شادی ہوریس سے طے ہو جاتی ہے۔ کامل بیوی کی تربیت کے لیے اپنی تمام تر کوششوں کے باوجود ارنولف دھوکہ کھاتا ہے اور ذلیل ہوتا ہے۔

جہاں تک L'École des femmes کے اردو ترجمے کا سوال ہے تو اس کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترجمہ بہت خوبصورت اور اصل متن سے قریب ہے۔ اردو ترجمے میں مفہوم کی بخوبی ادائیگی ہو جاتی ہے۔ ترجمہ سادہ اور سلیس ہے۔ جہاں جہاں مترجم کو محاوراتی زبان استعمال کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے وہاں اردو کے روزمرہ کے محاورے استعمال کیے گئے ہیں۔ دونوں متون کا بہ نظر غائر تجزیہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مترجم نے فرانسیسی زبان سے براہ راست ترجمہ کیا ہے۔ مترجم نے ڈرامے کا اردو عنوان دینے کے ساتھ اس کا فرانسیسی نام بھی درج کیا ہے۔ اگر انگریزی سے ترجمہ کیا گیا ہوتا تو انگریزی نام درج ہوتا۔ حالانکہ مترجم نے کتاب کے دیباچے میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اس کتاب کی تیاری میں اس نے انگریزی اور فرانسیسی دونوں زبانوں کی مدد حاصل کی ہے۔ لیکن وہاں بھی یہ بہت واضح نہیں ہوتا کہ یہ ترجمہ فرانسیسی زبان سے براہ راست کیا گیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''اس کتاب کی تیاری کے سلسلے میں انگریزی کے علاوہ فرانسیسی کتب کی مدد لی گئی ہے۔ مجھے مولیئر کے یورپین اور امریکن ناقدین کے خیالات سے واقفیت حاصل

کرنے کے علاوہ اس کے ڈراموں کو فرانسیسی زبان میں تفصیل سے پڑھنے کا موقع ملا اور مولیئر کے چند شاہکاروں کو پیرس کے اسٹیج پر دیکھنے کا بھی اتفاق ہوا۔

(مولیئر اور اس کے دو ڈرامے: ثریا حسین، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی 1984، ص 6)

بہت ممکن ہے کہ مترجم کے سامنے انگریزی اور فرانسیسی دونوں زبانوں کے متون رہے ہوں۔ ترجمے میں جس طرح اصل متن کے معنی کو برقرار رکھا گیا ہے اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ترجمہ فرانسیسی زبان سے ہی کیا گیا ہے۔ میں نے کئی پیراگراف کا لفظ بہ لفظ تقابلی مطالعہ کیا اور پایا ہے کہ ثریا حسین اصل متن سے ذرا بھی نہیں بھٹکی ہیں۔ یہاں ذیل میں کچھ نمونے پیش کیے جا رہے ہیں جن سے ترجمہ اور زبان کی خوبصورتی دونوں کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ پہلے ایکٹ میں شیری سالد ارنولف سے کہتا ہے:

شیری سالد: ''بقول آپ کے، آپ اس سے شادی کرنے کے لیے آئے ہیں؟''

ارنولف: ''جی ہاں! میں کل ہی اس معاملہ کو حل کیا چاہتا ہوں۔'' (ایضاً، ص 44)

اگر فرانسیسی متن کو سامنے رکھ کر اس کا تجزیہ کریں تو اردو متن میں صرف زبان کا فرق نظر آئے گا۔ ورنہ مفہوم دونوں کا بالکل ایک ہی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مترجم نے donner la main کا ترجمہ شادی کرنا کیا ہے۔ اس کا لفظی ترجمہ ہوگا 'ہاتھ دینا'۔ اردو میں بھی شادی کرنے کے لیے محاورے کی زبان میں ہاتھ مانگنا اور ہاتھ دینا استعمال کرتے ہیں۔ یہاں اگر یہ محاورہ استعمال ہوتا تو اس ترجمے کی خوبصورتی اور بڑھ سکتی تھی۔ لیکن چونکہ اس ڈرامے کا آغاز ہی اسی جملے سے ہوتا ہے اس لیے اس محاورے کے استعمال سے قاری کے ذہن میں کنفیوژن بھی پیدا ہونے کا خدشہ تھا کہ ہاتھ کس کو دینا اور کس لیے دینا ہے۔ اگر شادی کا ذکر پہلے آ چکا ہوتا تو اس محاورے کا استعمال مناسب ہوتا۔ مترجم نے متن کا ترجمہ نہ صرف اس کے سیاق وسباق میں کیا ہے بلکہ ٹارگیٹ ریڈر کا بھی خیال رکھا ہے۔ یہاں ایک اور ترجمہ پیش کرتا ہوں جہاں مترجم نے متن سے قریب رہتے ہوئے نہایت ہی سلیس انداز میں ترجمہ کیا ہے۔ ارنولف اپنے دوست شیری سالد سے کہتا ہے:

''آپ میرے غم میں دبلے نہ ہوں۔ وہ بڑا ہی چالاک شخص ہوگا جو مجھے زک دے سکے۔ میں ان تمام چالوں اور حربوں سے باخبر ہوں جو عورتیں اختیار کرتی ہیں۔ میں نے اس کے تدارک کی ترکیبیں پہلے ہی سوچ لی ہیں۔ جس لڑکی سے میں شادی کر رہا ہوں وہ انتہائی معصوم ہے، اس کے ذہن میں وہ سارے حربے آ بھی نہیں سکتے جن سے وہ مجھے مشکلات میں ڈال سکے۔'' (ایضاً، ص 45)

یہاں مترجم نے اردو کے محاورے کا بھی استعمال کیا ہے اور اصل متن سے قریب رہنے کی حتی الامکان کوشش کرتے ہوئے اردو زبان کے لب و لہجے کو اپنایا ہے۔ ترجمہ میں اصل متن کی طرح مزاحیہ عنصر بھی پوری طرح نمایاں ہے۔ البتہ اس ترجمے میں بعض مقامات پر کچھ الفاظ اور ایکسپریشن کی

طرف سے آنکھ موند لی گئی ہے۔ مثال کے طور پر اسی پیراگراف کا فرانسیسی متن دیکھیں تو Mon Dieu کا ترجمہ نہیں ہوا ہے جس سے یہ عبارت شروع ہو رہی ہے۔ اس کا ترجمہ 'میرے خدا' کر کے آگے کا ترجمہ کیا جا سکتا تھا۔ بہر کیف اس سے اصل متن کے معنی کے ابلاغ میں کوئی کمی پیدا نہیں ہو رہی ہے۔ یہ ایک طربیہ ڈرامہ ہے اس لیے مترجم نے اس بات کا پورا خیال رکھا ہے کہ ترجمے میں بھی مزاح کی کیفیت پیدا ہو اور مترجم اس میں کامیاب بھی ہے۔

تارتوف

تارتوف بھی مولیئر کے مشہور و معروف مزاحیہ ڈراموں میں سے ایک بہترین مزاحیہ ڈراما ہے۔ مولیئر نے یہ ڈراما ورسیئی کے شاہی محل میں پہلی مرتبہ 1664 میں پیش کیا تھا۔ اس میں کچھ کرداروں جیسے تارتوف اور گوں اور ایلمیر کو فرانس کے کلاسیکی تھیٹر کے اہم کرداروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ یہ ڈراما پانچ ایکٹ پر مشتمل ہے لیکن اسے جب پہلی بار کھیلا گیا تھا تو اس کے صرف تین ایکٹ کو ہی دکھایا گیا تھا۔

پروفیسر ثریا حسین نے Tartuffe کا ترجمہ تارتوف کے ہی نام سے کیا ہے۔ یہ ڈراما پانچ ایکٹ پر مشتمل ہے اور اس میں کل ۱۱ کردار ہیں۔ اس ڈرامے میں مولیئر نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ انسان کے ظاہری اعمال اور عادات و اطوار اسے نیک اور متقی نہیں بناتے۔ کچھ لوگ نیک اور پرہیز گار صرف اس لیے دکھنا چاہتے ہیں کہ وہ اس کے پیچھے اپنے کالے کارناموں کو انجام دے سکیں۔ مذہبی ہونا اور بات ہے اور مذہبی ہونے کا ڈھونگ کرنا دوسری بات ہے۔ اس ڈرامے میں مولیئر نے مذہبی منافقت کو بے نقاب کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

پروفیسر ثریا حسین نے اس ڈرامے کا ترجمہ بالکل اسی طرز پر کیا ہے جس طرز پر 'بیویوں کا مدرسہ' ڈرامے کا ترجمہ کیا ہے۔ ترجمے کی زبان بہت صاف اور ستھری ہے۔ ہر منظر اور مکالمہ سمجھ میں آتا ہے۔ کہیں کوئی پیچیدگی اور الجھاؤ نہیں ہے۔ جس طرح مولیئر کے یہاں ایک منظر کے بعد دوسرے منظر میں تسلسل باقی رہتا ہے، ترجمے میں بھی یہ تسلسل نہیں ٹوٹتا ہے۔ ترجمہ شدہ متن کو پڑھتے ہوئے یہ خیال نہیں گزرتا کہ یہ ترجمہ ہے۔ اگر اس کے کردار بدل دیے جائیں تو یہ ترجمہ بالکل طبع زاد معلوم ہوگا۔ مفہوم اور معنی کے ابلاغ اور ترسیل میں کوئی چیز حائل نہیں ہوتی ہے۔ زبان کا خلاقانہ استعمال اس ترجمہ کو مزید خوبصورت بنا دیتا ہے۔ کہیں کہیں پر البتہ یہ ہوا ہے کہ مترجم نے اصل متن کے دو جملوں کی بات کو ایک ہی جملے میں سمیٹ دیا ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مترجم نے قطع و برید سے کام لیا ہے۔ اس قطع و برید سے اردو ترجمے پر کوئی فرق نہیں پڑتا ہے۔ اردو ترجمے میں مفہوم کی مکمل ادائیگی ہو جاتی ہے۔ اردو متن پڑھتے ہوئے قاری کو یہ احساس نہیں ہوتا ہے کہ کوئی چیز درمیان سے غائب ہے۔ کہیں کہیں مترجم نے قصداً اردو متن میں اردو اور ہندوستانی کلچر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

جہاں جہاں ایسا کیا گیا ہے وہاں اپنی طرف سے ترجمے میں کچھ الفاظ ڈالیں گئے ہیں۔ ہم ذیل میں ایک دو پیراگراف میں ترجمے کی خوبصورتی کا جادو دیکھیں گے۔ ایک جگہ مادام پرنیل اپنی بہو سے اس کے عادات واطوار کے متعلق کہتی ہے:

> ''بہو! مجھے کہنے دو، تمھارا رویہ انتہائی غلط ہوتا ہے۔ تمھیں ان سب کے لیے نمونہ ہونا چاہیے تھا۔ ان کی مرحومہ ماں تم سے کہیں زیادہ اچھی تھی۔ تم انتہائی غیرمحتاط ہو۔ تمھیں شہزادیوں کی طرح بنے ٹھنے دیکھ کر مجھے دکھ ہوتا ہے۔ اگر عورت صرف اپنے شوہر کو خوش دیکھنا چاہتی ہے تو اسے اپنی کنگھی چوٹی کی اتنی فکر نہیں ہوتی۔ سمجھیں بہو۔''
>
> (ایضاً، ص 104)

مذکورہ بالا اردو ترجمے کے تجزیے سے ہی ترجمہ شدہ مکمل ڈرامے کی خوبیوں اور خامیوں کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس پیراگراف کا سب سے پہلا جملہ ہے Ma Bru, qu'il ne vous en déplaise, Votre conduite en tout, est tout à fait mauvaise۔ اس کا ترجمہ مترجم نے کیا ہے ''بہو! مجھے کہنے دو، تمھارا رویہ انتہائی غلط ہے'' اگر اس کا لفظی ترجمہ کیا جائے تو اس طرح ہوگا ''میری بہو، تم برا نہ مانو، ہر معاملہ میں تمھارا رویہ انتہائی خراب ہے۔'' یہاں پر جو غور کرنے والی بات ہے وہ یہ کہ مترجم نے qu'il ne vous en déplaise کا ترجمہ ''تم برا نہ مانو یا تمھیں برا نہیں لگنا چاہیے کی جگہ پر ''مجھے کہنے دو'' کیا ہے۔ یہاں لفظی ترجمے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں تھا۔ لیکن مترجم نے اردو لہجے کا خیال کرتے ہوئے اس کا ترجمہ ''مجھے کہنے دو'' کیا ہے۔ یہاں کوئی چیز حذف نہیں کی گئی ہے بلکہ کہنے کا انداز بدل دیا گیا ہے۔ اگر چہ میری نظر میں یہاں لفظی ترجمہ ہی بہتر تھا۔ اسی میں آگے ایک جملہ ہے Votre conduite en tout, est tout à fait mauvaise۔ اس کا ترجمہ کرتے ہوئے مترجم نے لفظ en tout کا ترجمہ نہیں کیا ہے۔ لیکن چونکہ یہ لفظ اس جملے کا کلیدی لفظ نہیں ہے، اس لیے اس کے ترجمہ نہ ہونے سے بھی اردو متن کے عام معنی پر کوئی اثر نہیں پڑ رہا ہے۔ البتہ ایک شدت کی کمی ضرور چغلی کھا رہی ہے۔ ظاہر ہے یہاں پر ساس اپنی بہو کے غلط رویے کو بیان کر رہی ہے جس میں وہ یہ کہہ رہی ہے کہ ہر معاملے میں اس کا رویہ غلط ہے۔ اگر اصل متن کے کسی لفظ سے معنی میں شدت پیدا ہو رہا ہے اور مصنف نے دانستہ طور پر اسے استعمال بھی کیا ہے تو مترجم کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیے۔ اسی پیراگراف کا آخری جملہ ہے Quiconque à son mari veut plaire seulement, Ma Bru, n'a pas besoin de tant d'ajustement۔ پروفیسر ثریا حسین نے اس کا ترجمہ ''اگر عورت صرف اپنے شوہر کو خوش دیکھنا چاہتی ہے تو اسے اپنی کنگھی چوٹی کی اتنی فکر نہیں ہوتی۔ سمجھیں بہو'' کیا ہے۔ اس ترجمے میں مترجم نے کنگھی اور چوٹی کا اضافہ اپنی طرف سے کیا ہے۔ اصل متن میں اس کے لیے کوئی لفظ استعمال نہیں ہوا ہے۔ اصل متن کا ترجمہ ہوگا ''جو عورت صرف اپنے شوہر کو خوش کرنا چاہتی

ہے، بہو! اسے اتنا بناؤ سنگار کی ضرورت نہیں ہوتی ہے۔'' مترجم نے ترجمے میں مشرقی رنگ و آہنگ پیدا کرنے کے لیے بناؤ سنگار کی جگہ کنگھی اور چوٹی کا استعمال کیا ہے، جس سے ترجمہ خوبصورت ہوگیا ہے۔ مترجم کا یہی انداز پورے ترجمہ میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ یعنی ٹارگیٹ زبان کی اپنی تہذیب وثقافت کا بھی پورا پورا خیال رکھا گیا ہے۔ اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ پروفیسر ثریا حسین کا یہ ترجمہ کامیاب ہے۔

مورس مترلنک

مورس مترلنک کا پورا نام مورس پولیدور میری برنارڈ مترلنک (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) تھا۔ ادبی دنیا میں وہ اپنے مختصر نام مترلنک سے مشہور ہوا۔ اسے کاؤنٹ مترلنک کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ اس کی پیدائش بلجیم کے شہر گینٹ (Ghent) میں ایک متمول خاندان میں ہوئی۔ مترلنک کے والد پولیدور ایک وکیل تھے اور اچھی ملکیت کے حامل تھے۔ اس کی ماں ماتھلڈ کولیت فرانسواز کا تعلق بھی امیر گھرانے سے تھا۔ مترلنک کی ابتدائی تعلیم ایک یسوعی کالج 'Sante-Barbe' میں ہوئی۔ اس کالج کی خاص بات یہ تھی کہ اس میں صرف مذہبی موضوعات سے متعلق ڈرامے کی تعلیم کی اجازت تھی۔ فرانسیسی رومانوی تحریک کے مصنفین کی تعلیم پر پابندی تھی۔ مترلنک نے 1885 میں اپنے والد کی خواہش کے مطابق شہر کی یونیورسٹی University of Ghent سے قانون کی تعلیم حاصل کی۔ وکالت کی ڈگری حاصل کرنے کے بعد وہ اپنے آبائی شہر میں وکیل کی حیثیت سے کام کرنے لگا۔ مختصر عرصے میں اسے یہ احساس ہوگیا کہ وکالت کا کام اس کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا۔ مترلنک اپنے کالج کے زمانے سے ہی شاعری کرنے لگا تھا۔ تعلیم کے دوران اس نے مختصر ناول بھی لکھے تھے۔ ادب میں اس کی دلچسپی شروع سے تھی۔ اسی درمیان اسے پیرس جانے کا موقع ملا۔ پیرس کے قیام کے دوران اس کی ملاقات Auguste Villiers de L'Isle-Adam اور علامتی تحریک سے جڑے بڑے ادیبوں سے ہوئی۔ یہاں ادبی ذوق کے حامل افراد سے مل کر اپنے ادبی ذوق کو جلا بخشی اور پورے طور پر ادب سے اپنا رشتہ استوار کرلیا۔ چونکہ وہ علامتی اور تمثیلی انداز و اسلوب کے پرچارک ادیبوں کے قریب تھا اس لیے ان ادیبوں کی قربت نے مترلنک کو کافی متاثر کیا اور وہ بھی علامت نگاری کے زیر اثر لکھنے لگا۔ مترلنک بنیادی طور پر اپنے علامتی اور تمثیلی ڈراموں کی وجہ سے مشہور ہے، لیکن یہ بھی ایک عجیب بات ہے کہ اس کی ادبی کاوشوں میں نظموں کا مجموعہ سب سے پہلے شائع ہوا۔ 1889 میں اس کی نظموں کا مجموعہ Serres chaudes کے نام سے منصۂ شہود پر آیا۔ ادبی حلقوں میں اس کی نظموں پر کوئی خاص گفتگو نہیں ہوئی۔ اسی سال یعنی 1889 میں ہی اس کا ڈرامہ La Princesse Maleine (شاہزادی مالین) بھی شائع ہوا۔ اس ڈرامے کے حوالے سے Le Figaro اخبار کے ادبی ناقد اوکتاو میر بو نے اس کی دل کھول کر تعریف کی۔ پروفیسر آرزو جلیلی

نے پیلی یاس اور ملی ساند کے تعارف میں اوکتاو میر بو کا اقتباس نقل کیا ہے۔ وہ مترلنک کے ڈرامے کے متعلق لکھتا ہے:

> ''مختصر یہ کہ مورس مترلنک نے ہم لوگوں کے سامنے اپنے زمانہ کا بہترین شاہ کار پیش کیا ہے۔ عجیب وغریب اور سادہ ترین شاہکار، شیکسپیئر کے کلام کے مقابل۔ بلکہ یہ کہنے کی جرأت کروں گا کہ حسن بیاں میں شیکسپیئر کے حسین ترین کلام سے بھی بڑھا ہوا۔ اس شاہکار کا نام 'شاہزادی مالین' ہے۔''

(پیلی یاس اور ملی ساند، ترجمہ تمنائی لاہور بک ڈپو، ص8)

اس کے بعد کے سالوں میں اس نے کئی علامتی اور تمثیلی ڈرامے لکھے۔ ان ڈراموں میں موت کی مسلسل موجودگی، محبت، تقدیر پرستی اور تصوف کو دیکھا جا سکتا ہے۔ مترلنک کے ڈراموں جیسے Marie Magdeleine ،Joyzelle ،Aglavaine et Sélysette ،Les Aveugles ،L'Intruse میں محبت، موت، قسمت، خاموشی اور فنا و بقا کے تصورات کو پیش کیا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کی علامت نگاری انگریزی ڈرامے خاص طور پر ولیم شیکسپیئر اور جیکو بین میں اس کی دلچسپی کی وجہ سے متاثر ہونے لگی تھی۔ مترلنک نے 1902 میں ایک تاریخی ڈرامہ Monna Vanna کے نام سے لکھا۔ مترلنک کی ادبی تصانیف میں تقریباً 30 ڈرامے، دو شعری مجموعے اور نثری کتابیں بھی شامل ہیں۔ مترلنک کو اس کی ادبی کاوشوں کے اعتراف میں 1911 میں ادب کے نوبل انعام سے سرفراز کیا گیا۔

مترلنک نے 1903 میں فرانس کے شہر نیس میں ایک بنگلہ خریدا اور اس کا نام Orlamonde رکھا۔ 1904 میں بلجیم اور فرانس پر نازی حملوں کے ڈر سے وہ لزبن، امریکہ اور پرتگال کے مختلف شہروں میں چھپا رہا۔ اسے ڈر تھا کہ اگر وہ پکڑا گیا تو جرمن فوج اسے مار دے گی۔ 1947 میں تقریباً سات سال بعد وہ پھر فرانس واپس آیا اور نیس میں اپنے مکان میں رہنے لگا۔ یہیں اس کی وفات حرکت قلب کے بند ہونے سے 6 مئی 1949 میں ہوئی۔

مترلنک کے نزدیک اشیاء و مظاہر کی معنویت کی تکمیل اور متعدد غیر یقینی مسائل کا حل محبت اور سکوت سے ہی ممکن ہے۔ سکوت اس کے نزدیک باطنی مکالمہ وحرکت کا نام ہے۔ لفظوں سے بالاتر خفتہ حقائق اور جذبات کا اظہار اس کے ذریعے ممکن ہوتا ہے۔ مترلنک کے فلسفے جمالیات کا مرکز محبت اور سکوت ہی ہیں۔ انفرادی زندگی کے ساتھ اجتماعی حوالے سے بھی مترلنک اتحاد ومحبت کا قائل رہا ہے۔ وہ زندگی کا حسن اس کے پراسرار طریقۂ کار میں پاتا ہے۔ اس لیے وہ ڈراموں میں بھی پراسرار ماحول اور ویران و خاموش زندگی کو پیش کرتا ہے۔ وہ روز مرہ زندگی کے تمام واقعات وحرکات کی بجائے ذہنی کیفیت و افعال کی تمثیلی پیشکش کا قائل تھا۔ مترلنک سے قبل ڈرامے کی امتیازی خصوصیت عمل وحرکت کو قرار دیا جاتا تھا۔ لیکن مترلنک نے اپنی تخلیقات کے ذریعے یہ ثابت کر دیا کہ زندگی کے

سر بستہ رازوں اور تہہ در تہہ پیچیدگی کا اظہار صرف خاموش ڈرامے کے فن کے ذریعے ہی ممکن ہے۔

مترلنک اسٹیج کے فن کو فن جمالیات سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کے ڈراموں کی مجموعی فضا خاموش اور سنجیدہ موضوعات کے سہارے قائم ہوتی ہے۔ کرداروں کے جذبات و احساسات میں تبدیلی و تغیر کے ساتھ ساتھ مناظر بھی بدلتے رہتے ہیں۔ مترلنک کی مثالیت پرستی کا اظہار اس کے مثالی کرداروں سے ہوتا ہے۔ عام انسانوں کے بجائے مافوق الفطرت اور عظیم کردار ہی اس کے نظامِ فکر سے میل کھاتے ہیں۔ اس نے غیر مرئی عناصر کو بھی مادی روپ میں پیش کیا ہے۔ مثلاً تقدیر، موت اور انسانی ضمیر اس کے ہاں کرداروں کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ اس کے مثالی کردار آئندہ ہونے والے واقعات و حوادث کی نشاندہی بھی کسی نہ کسی طور اپنی گفتگو یا حرکات سے کر دیتے ہیں۔ مترلنک کے بیشتر ڈراموں میں کوئی نہ کوئی کردار ایسا ضرور ہوتا ہے جو اس کے افکار و خیالات کا مبلغ بن جاتا ہے مثلاً 'مریم مجدلانی' میں سیلانوس، 'پیلی یاس اور میلی ساند' میں ارقل، 'سکون' میں بوڑھا آدمی، 'پروین وثریا' میں پروین، 'جائزل' میں مرلن، 'ظفر کی موت' میں شاکر اور 'مونا وانا' میں مارکو، ایسے کردار ہیں جو مترلنک کے فلسفہ وفکر کی عکاسی کرتے ہیں۔ یہ تمام کردار ڈرامے کے مرکزی کردار نہ ہونے کے باوجود اپنے علم و حکمت اور دانائی سے لبریز گفتگو سے پورے ڈرامے پر چھا جاتے ہیں۔ ان کے فلسفیانہ افکار و خیالات کو مترلنک نے جس مہارت کے ساتھ فن تمثیل سے ہم آہنگ کیا، اس میں اس کی برتری اور کمال کا راز مضمر ہے۔ فن تمثیل پر مترلنک کی مہارت اور عبور نے ان موضوعات کو بھی اور انوکھا بنا دیا، جن کے ماخوذ ہونے کا اعتراف اس نے خود کیا۔ انتہا کی سنجیدگی اور فلسفیانہ انداز و اسلوب نے مترلنک کے ڈراموں کو عالمی ادب میں گراں قدر مقبولیت سے نوازا۔

مترلنک کی مثالیت پسندی، علامتی انداز اور سکوت و ترک کا ایک انوکھا اسلوب فن ڈراما نگاری کے نئے امکانات کو روشناس کرانے کا موجب بنا۔ شاید اسی وجہ سے وہ آج بھی اپنے فن میں یکتا ہے۔ دنیا کی متعدد زبانوں میں اس کی تخلیقات کے تراجم ہوئے ہیں۔ اردو زبان میں مترلنک کے بہت سے ڈراموں کا ترجمہ ہوا ہے۔ اس کا سب سے پہلا ڈراما جو اسٹیج کیا گیا وہ Les Aveugles ہے۔ اس کا اردو ترجمہ شاہد احمد برساتی نے 'اندھے' کے نام سے کیا ہے۔ ممنوع اور لاحاصل محبت پر مبنی علامتی ڈراما Pelléas et Mélisande کا ترجمہ 'پیلی یاس اور میلی ساند' کے نام سے تمنائی نے کیا ہے۔ مترلنک کے تاریخی ڈراما Monna Vanna کے دو تراجم ہوئے ہیں اور دونوں تراجم 'مونا وانا' کے ہی نام سے ہوئے ہیں۔ ایک ترجمہ جلیل احمد قدوائی نے کیا ہے اور دوسرا اے این سپرو نے کیا ہے۔ Joyzelle ڈرامے کا ترجمہ شاہد احمد دہلوی نے 'نرگس جمال' کے نام سے کیا ہے۔ پروفیسر آرزو جلیلی نے Intérieur کا ترجمہ 'سکون' کے نام سے پیش کیا ہے۔ La Mort de Tintagil کا ترجمہ نور الٰہی اور محمد عمر نے مل کر 'ظفر کی موت' کے نام سے کیا ہے۔ 'پروین وثریا' مترلنک کے ڈرامہ Aglaviane

Celeste کا اردو ترجمہ ہے۔ مترلنک کا تمثیلی اور المیہ ڈرامہ Marie-Magdeleine کا ترجمہ 'مریم مجدلانی' کے نام سے مجنوں گورکھپوری نے کیا ہے۔ اردو ترجمے میں کچھ مترجمین نے اصل کردار کے نام بدل دیے ہیں۔ جیسے شاہد احمد دہلوی نے ''نرگس جمال اور پروین وثریا کے تمام کرداروں کے نام اردو ناموں سے بدل دیے ہیں۔ظفر کی موت میں بھی اسمائے خاص کے نام بدل دیے گئے ہیں۔ یہاں پر ان تمام ترجمہ شدہ ڈراموں پر گفتگو نہیں کی جاسکتی ہے۔ Monna Vanna کے چونکہ دو تراجم ہوئے ہیں، اس لیے میں نے ان تراجم کو اصل متن کے سامنے رکھ کر ترجمے کی خوبی اور خامی کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔

مونا وانا

مترلنک کے ڈراما Monna Vanna کا اردو ترجمہ مونا وانا ہے۔ یہ تین ایکٹ پر مشتمل ہے اور اس میں کل آٹھ کردار ہیں۔ اس ڈرامے کا عہد پندرہویں صدی کا آخری عہد ہے۔ ڈرامے کا پہلا اور تیسرا منظر پیزا میں واقع ہوتا ہے اور دوسرا پیزا سے باہر کا ہے۔ ڈرامے میں اعتبار، خلوص اور محبت کا ایک بلند تصور پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ پندرھویں صدی کے اختتام پر ہسپانوی ریاست میں رونما ہونے والے ایک واقعے کا احاطہ کرتا ہے۔ پرنزوال فلورنس کی فوج کا ایک نامور اور وفادار سپہ سالار ہے۔ جس نے تین ماہ سے پیزا کا محاصرہ کر رکھا ہے۔ پیزا کے عوام سامان خورد ونوش اور آلات حرب سے محروم ہو چکے ہیں اور ان کی زندگی و آزادی کو شدید خطرہ لاحق ہے۔ اسے پیزا پر حملے کا حکم مل چکا ہے۔ لیکن وہ اس پر عمل درآمد سے گریز کر رہا ہے۔ کمشنر ٹریولز حکومت فلورنس کو پرنزوال کی بے وفائی اور دغابازی کی من گھڑت کہانی کہتا ہے تو پرنزوال کو اس بات کا یقین ہو جاتا ہے کہ پیزا کی فتح کے بعد جب وہ واپس جائے گا تو اسے مار دیا جائے گا۔ اس لیے اب وہ حقیقتاً فلورنس کے ساتھ بے وفائی اور اپنی دیرینہ آرزو کی تکمیل کا ارادہ کرتا ہے۔ امیرلشکر پیزا گیڈو کا لونا کے والد مارکو کو پرنزوال کے پاس پیزا کی رہائی کی شرائط طے کرنے بھیجا جاتا ہے تو وہ پرنزوال کو اس کی عام شہرت کے برعکس ایک حساس اور انسان دوست آدمی پاتا ہے۔ پرنزوال پیزا کے فاقہ زدہ عوام کو اشیائے خوردونوش اور سامان حرب دینے کے لیے اس شرط پر تیار ہوتا ہے کہ گیڈو کی بیوی مونا وانا کو ایک رات کے لیے صرف برقعہ میں اس کے خیمے میں بھیجا جائے۔ اپنے والد سے یہ پیغام سن کر گیڈو بہت ناراض ہوا۔ لیکن مونا وانا پیزا کے عوام کو قتل و غارت اور فاقہ کشی سے بچانے کے لیے یہ قربانی دینے کو تیار ہو جاتی ہے۔ جوں ہی وہ پرنزوال کے خیمے میں داخل ہوتی ہے پیزا کے شہریوں کو سامان خوراک اور سامان حرب دینے کا حکم دے دیا جاتا ہے۔ مونا وانا کی پاک بازی کا یقین کر لینے کے بعد پرنزوال نے اسے بتاتا ہے کہ جب مونا آٹھ اور وہ بارہ برس کا تھا تو وہ اپنے والد کے ہمراہ وینس میں اس کے گھر آیا کرتا تھا۔ تب سے اب تک مونا وانا کی محبت پرنزوال کے دل میں پروان چڑھتی رہی، دونوں

گزرے وقت کو یاد کرتے ہیں اور علی الصبح جب پرنزوال کو فلورنس کے کمشنر کی آمد کی خبر ملتی ہے تو مونا وانا پرنزوال کو اپنے ساتھ پیزا لے جاتی ہے۔ مارکو کے علاوہ کوئی اس کی اس بات پر یقین کرنے کو تیار نہیں کہ اس کی عصمت و پاکیزگی پر کوئی حرف نہیں آیا۔ گیڈو سمجھتا ہے کہ مونا وانا پرنز وال کو اس لیے ساتھ لائی ہے کہ گیڈو اس سے انتقام لے سکے۔ گیڈو پرنزوال کو تہہ خانے میں قید کروا دیتا ہے۔ مونا وانا گیڈو سے تہہ خانے کی چابی یہ کہہ کر لیتی ہے کہ وہ پرنزوال کو خود سزا دے گی، لیکن وہ پرنزوال کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔

ڈرامے کا مرکزی خیال یہ ہے کہ مونا وانا اپنے شہر کو تباہ حالی سے بچانے کے لیے اپنی عفت و پاکیزگی قربان کرنے پر تیار ہو کر ایک بے مثل قربانی کا ثبوت دیتی ہے۔ اس کا یہ پاکیزہ ایثار رائیگاں نہیں جاتا۔ پیزا کے شہریوں کو مونا وانا کے پرنزوال کے خیمے میں داخل ہوتے ہی وہ سب کچھ مل گیا جو ان کی زندگی اور آزادی کے لیے ضروری تھا۔ قسمت نے مونا وانا کا ساتھ دیا اور پرنز وال ایک نیک فطرت عاشق نکلا۔ جس نے بچپن کی بارہ ملاقاتوں کے بدلے تمام عمر مونا وانا کے عشق کے شعلے سے اپنے وجود کو روشنی بخشتا رہا۔ اس کی اپنی خواہش و ہوس مونا وانا کی عظمتِ کردار کے سامنے شکست خوردہ ہو جاتی ہے۔ وہ مونا کو اپنے تصور سے بڑھ کر نیک، پاک اور حسین پاتا ہے۔ مونا وانا کی صداقت اور اپنے شوہر سے محبت وعقیدت کا جذبہ اس کے عشق کو ایک نیا رنگ دیتا ہے۔ دوسری طرف مونا بار بار اپنے شوہر کے اس اعتماد اور خلوص کا اظہار کرتی ہے، جو ان کی شادی کی بنیاد بنا۔ لیکن قلعہ میں واپس آنے پر جب وہ دیکھتی ہے کہ گیڈو اس کی صداقت اور سچائی پر اعتماد کرنے کو تیار نہیں اور اعتماد و محبت کا وہ رشتہ جس پر ان دونوں کے رشتے کی بنیاد تھی، پارہ پارہ ہو رہا ہے تو بغیر کسی کشش و پیچ کے وہ پرنزوال کی محبت کو اپنے بہت قریب پاتی ہے اور اس کے لیے ایک بڑا خطرہ مول لے لیتی ہے۔ پرنزوال کو خود سزا دینے کا بہانہ اس کے بھیانک خواب کو ایک پرمسرت خواب میں بدل دیتا ہے۔

مترلنک نے 'نرگسِ جمال' کی طرح اس ڈرامے میں بھی محبت کا ایک بلند تصور پیش کیا ہے۔ محبت اور قسمت کی خفیہ اخلاقیات کو بیان کرتے ہوئے مترلنک نے مارکو کے تجربے اور مطالعے سے مدد لی ہے۔ مارکو ازمنہ وسطٰی کے ایک عالم اور تجربہ کار شخص کی نمائندگی کرتا ہے۔ مارکو کا بیٹا گیڈو اپنے بلند مقام اور رتبے کے باوصف ایک عام شوہر ہے۔ پرنزوال کا مطالبہ اسے سخت کشمکش میں مبتلا کر دیتا ہے۔ وہ اپنی تمام تر محبت کے باوجود مونا وانا کو سمجھنے اور اس پر اعتماد کرنے سے قاصر ہے۔ تاہم اس کا رویہ حالات و واقعات کا فطری ردِ عمل ہے۔ جبکہ مونا وانا اور پرنزوال کے کرداروں میں قدرے مثالیت کا رجحان ہے۔

موضوع کے علاوہ فن کے لحاظ سے بھی مترلنک نے ڈرامے کی تشکیل کی ہے۔ تاریخی پس منظر اور واقعے کے باوجود اس میں مصنف نے اپنے عہد کے مذاق اور تقاضوں کا پورا پورا خیال رکھا ہے۔

مترلنک کے دیگر ڈراموں کی طرح اس میں ویران، تنہا قلعے اور بلند و بالا مینار دکھائی نہیں دیتے تاہم دوسرے منظر میں پیزا سے باہر خیمے کے اندر مونا وانا اور پرنزوال کی ملاقات ایک دلکش تاثر چھوڑتی ہے۔ پھر خیمے سے باہر جھانکنے پر مونا وانا روشنیوں اور ہنگاموں کا ایک طوفان دیکھتی ہے۔ جو اس کی قربانی کے نتیجے میں پیزا کے عوام کا مقدر بن گیا ہے۔ مونا وانا اور پرنزوال اپنے پس منظر کے ساتھ مترلنک کے اکثر کرداروں کے مقابلے میں تکمیل کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ مترلنک نے فلیش بیک کی تکنیک کی مدد سے قارئین کو ان دونوں کے ماضی سے روشناس کرایا ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا ہے، Monna Vanna کے دو تراجم ہوئے ہیں۔ دونوں تراجم پڑھنے کے بعد یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ وہ دونوں انگریزی سے ترجمہ کیے گئے ہیں۔ دونوں مترجمین نے ڈرامہ نگار کے انداز و اسلوب اور موضوع کو اردو ترجمے میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ چونکہ ترجمہ براہ راست نہیں ہوا ہے اس لیے بعض مقامات پر یہ احساس ہوتا ہے کہ کسی عبارت کا ترجمہ نہیں ہوا یا کسی منظر کی تصویر کشی میں اصل متن کا انداز اور حسن پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ اور کہیں ہوا بھی ہے تو آدھے ادھورے طریقے سے۔ یہاں پر یہ بھی بتاتا چلوں کہ اگرچہ Monna Vanna کے دونوں تراجم براہ راست نہیں ہوئے ہیں، تاہم مجھے اے این سپرو کا ترجمہ اصل متن سے زیادہ قریب معلوم ہوتا ہے۔ کبھی کبھی یہ گمان گزرتا ہے کہ اے این سپرو کا ترجمہ براہ راست تو نہیں ہوا؟ حالانکہ اس کا کہیں ذکر نہیں کیا گیا ہے کہ انھوں نے ترجمہ فرانسیسی زبان سے کیا ہے۔ ترجمہ شدہ دونوں ڈراموں کے متن کا اصل متن سے تقابلی مطالعہ کرنے پر یہ فرق بہت واضح ہو جاتا ہے کہ اے این سپرو نے زیادہ اچھا ترجمہ کیا ہے۔ ایک دو پیراگراف میں دونوں ترجموں کے بیچ کے فرق کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

جلیل احمد قدوائی کا ترجمہ دیکھیں:

پرنزوال: ''آپ اس شخص کو نہیں جانتیں جو آپ کو اس طرح دیکھ رہا ہے۔ جیسے وہ پریوں کی دنیا میں ہو۔ جیسے وہ اپنی خوشی اور مسرت کے سرچشمہ کو دیکھ رہا ہو؟''

وانا: ''نہیں... کم از کم مجھے یقین نہیں۔''

پرنزوال: ''ہاں، تم بھول گئیں ....اور مجھے یقین تھا کہ افسوس تم مجھے بھول گئی ہوگی! .... آپ آٹھ برس کی تھیں اور میں بارہ برس کا تھا جب میں آپ سے پہلے پہل ملا۔''

وانا: ''کہاں؟''

پرنزوال: ''وینس میں، ایک اتوار کے دن، جون کے مہینہ میں... میرے والد جو ایک پرانے اور مشہور سنار تھے۔ آپ کی والدہ کا ایک ہار لائے تھے۔ وہ ہار دیکھ کر خوش ہو رہی تھیں... میں ٹہلتا ٹہلتا باغ میں چلا گیا... میں نے وہاں آپ کو دیکھا۔ ایک

تالاب کے کنارے ایک پتلی سونے کی انگوٹھی پانی میں گر گئی تھی... آپ کنارے پر رو رہی تھیں میں تالاب میں کود گیا... حوض کی تہ میں انگوٹھی چمک رہی تھی۔ میں نے اسے نکال کر آپ کی انگلی میں پہنایا... میں ڈوبتے ڈوبتے بچا تھا... لیکن آپ نے مجھے چوما اور مجھ سے آپ خوش ہوئیں...''

(موناوانا، جلیل احمد قدوائی، مخزن لاہور، نومبر 1929، ص25-26)

اب اسی پیراگراف کا ترجمہ بھی دیکھیں جو اے این سپرو نے کیا ہے:

پرنزوال: ''کیا تم اس آدمی کو نہیں پہچانتیں جو تمھیں اس طرح دیکھ رہا ہے جیسے پریوں کی دنیا میں اپنے وجود اور مسرت کے چشمے کو دیکھتا ہو۔''

وانا: ''نہیں، کم سے کم مجھے کچھ خیال نہیں۔''

پرنزوال: ''اچھا تو تم بالکل بھول گئیں... مجھے تو ڈر تھا ہی کہ تم بھول گئی ہوگی... تم آٹھ برس کی تھیں اور میں بارہ برس کا جب پہلی مرتبہ میں نے تمھیں دیکھا۔''

وانا: ''کہاں؟''

پرنزوال: ''وینس میں۔ اتوار کے دن۔ جون کے مہینے میں۔ میرے والد جو تمھاری والدہ کے پرانے سنار تھے، ان کے لیے موتیوں کا ہار لائے تھے۔ وہ اسے دیکھنے اور پسند کرنے لگیں۔ میں باغ میں اتفاقیہ جا پہنچا۔ میں نے تم کو ایک حوض کے کنارے حنا کے کنج کے پاس دیکھا... تمھاری سونے کی نازک انگوٹھی پانی میں گر گئی تھی... تم کنارے پر کھڑی رو رہی تھیں... میں ایک دم حوض میں کود پڑا... انگوٹھی حوض کی مرمریں تہہ پر پڑی چمک رہی تھی۔ میں نے اس کو نکالا اور تمھاری انگلی میں پہنایا۔ میں ڈوبتے ڈوبتے بچا۔ تم نے مجھے پیار کیا اور خوش نظر آئیں۔''

(موناوانا، ترجمہ اے۔ این سپرو، اتر پردیش اردو اکاڈمی 1968، ص:55-54)

اب ان دونوں مترجمین کے ترجمے پر بات کرتے ہیں۔ دونوں ترجمے میں جس عبارت کا ترجمہ نہیں ہو سکا ہے وہ comme je n'espérais pas vous regarder un jour ہے۔ ممکن ہے انگریزی مترجم نے اس کا ترجمہ نہ کیا ہو۔ یہ ایک باضابطہ مکمل جملہ ہے۔ ایک لفظ ہوتا تو کوئی بات نہ تھی۔ اگر اس کا ترجمہ ہوتا تو اس طرح ہوتا ''جیسا کہ میں نے کسی دن آپ کو دیکھنے کی امید نہیں کی تھی۔'' اردو میں اس کا ترجمہ نہ ہونا اس لیے کھٹک رہا ہے کہ پرنزوال کے انتظار کی شدت اردو میں ماند پڑ جا رہی ہے۔ مدتوں بعد ملنے والے عاشق و معشوق کی ایک ایک بات اہمیت رکھتی ہے۔ خاص طور پر اس وقت جب وہ اپنی پرانی باتیں یاد کر رہے ہوں۔ اصل متن میں براہ راست ترجمہ نہیں ہونے سے یہ نقصان تو ہوتا ہے۔ اسی طرح جلیل احمد کے ترجمے میں sous un bosquet de myrtes کا ترجمہ

بھی ندارد ہے۔ حالانکہ اس کا ترجمہ اے۔این سپرو کے ترجمے میں موجود ہے۔ اس کا ترجمہ انھوں نے ''حنا کے کنج کے پاس'' کیا ہے، جو بہت مناسب ہے۔ je vous trouvai sous un bosquet de myrtes اس پوری عبارت کا ترجمہ جلیل احمد نے ''میں آپ کو وہاں دیکھا'' کیا ہے۔ اسی عبارت کا ترجمہ اے۔این سپرو نے ''میں نے تم کو ایک حوض کے کنارے حنا کے کنج کے پاس دیکھا'' کیا ہے۔ اب ظاہر ہے ان دونوں ترجمے پر غور کرنے پر احساس ہوتا ہے کہ ثانی الذکر ترجمہ اصل متن سے زیادہ قریب ہے۔ عبارت کے علاوہ جلیل احمد کے ترجمے میں اکثر مقام پر بہت سے لفظوں کا ترجمہ نہیں ہو سکا ہے۔ مثال کے طور پر un collier de perles کا ترجمہ صرف ہار کیا گیا ہے جب کہ موتیوں کا ہار کرنا چاہیے تھا۔ اے۔این سپرو کے یہاں اس طرح کی چیزیں کم ہیں۔ ترجمے میں کہیں کہیں پر مترجم نے اپنی طرف سے الفاظ بڑھا دیے ہیں، جن کی ترجمے میں کوئی ضرورت نہیں تھی۔ Mon pére, le vieil orfèvre اس کا ترجمہ صرف یہ ہونا چاہیے تھا کہ میرے والد جو ایک پرانے سنار تھے۔ مترجم نے اس کا ترجمہ ''میرے والد جو ایک پرانے اور مشہور سنار تھے'' کیا ہے۔ اس میں لفظ 'مشہور' اضافہ کرنے کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ اے۔این سپرو نے مشہور لفظ کا اضافہ تو نہیں کیا ہے لیکن ان کا ترجمہ بھی ذرا مختلف انداز میں ہوا ہے۔ ان کا ترجمہ ہے ''میرے والد جو تمھاری والدہ کے پرانے سنار تھے''۔ اصل متن میں اس کا کوئی اشارہ نہیں ہے کہ وہ سنار وانا کی والدہ کا سنار تھا۔ دونوں مترجم نے ایک جگہ لکھا ہے ''حوض کی تہ میں انگوٹھی چمک رہی تھی''، اس کا فرانسیسی متن میں کوئی ذکر نہیں ہے۔ حیرت ہو رہی ہے کہ یہ چیز اے۔این سپرو کے ترجمے میں بھی ہے۔ ممکن ہے انگریزی مترجم نے اپنی طرف سے اضافہ کیا ہو۔ ورنہ دونوں اردو تراجم میں موجود ہونے کا سوال پیدا نہیں ہوتا تھا۔ جلیل احمد نے کہیں کہیں پر متن کا لفظی ترجمہ کر کے ترجمہ خراب کر دیا ہے۔ Vous m'avez embrassé et vous étiez heureuse اس عبارت کا ترجمہ جلیل احمد نے ''لیکن آپ نے مجھے چوما اور مجھ سے آپ خوش ہوئیں''۔ کیا ہے۔ یہاں چومنا بالکل لفظی ترجمہ ہے۔ اے۔این سپرو نے اس کا خوبصورت ترجمہ کیا ہے۔ ان کا ترجمہ ہے ''۔تم نے مجھے پیار کیا اور خوش نظر آئیں''۔

دونوں اردو تراجم میں ایک اور چیز ہے جو پڑھتے ہوئے گراں گزرتی ہے۔ اصل متن میں پرنزوال نے وانا کو 'Vous' یعنی 'آپ' سے مخاطب کیا ہے۔ جلیل احمد کے ترجمے میں کہیں 'آپ' اور کہیں 'تم' استعمال کیا گیا ہے۔ اس سے اردو زبان کی اپنی چاشنی کم ہو جاتی ہے۔ اے۔این سپرو نے کچھ اور ہی انداز اختیار کر لیا ہے۔ انھوں نے 'تم' استعمال کیا ہے لیکن پھر افعال جمع کے استعمال کیے ہیں۔ جیسے ''کیا تم اس آدمی کو نہیں پہچانتیں'' یا تم آٹھ برس کی تھیں'' یہاں 'تم' کے ساتھ 'پہچانتیں' اور 'تھیں' عجیب لگ رہا ہے۔ فرانسیسی زبان میں لفظ Vous فورمل صورت حال میں استعمال کرتے ہیں۔ اس کا ترجمہ 'آپ' بہتر ہے۔

ترجمہ بہت ٹیڑھی چیز ہے۔ اس میں نہ صرف دونوں زبانوں کا علم ضروری ہے بلکہ دونوں زبانوں کی تہذیبوں سے بھی واقفیت ضروری ہے۔ ہر لفظ کی اپنی شخصیت ہے اور اس کی اپنی آواز ہے۔ اس کو سننا اور محسوس کرنا ہوتا ہے۔ ترجمے میں ابلاغ و ترسیل بھی ضروری ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اصل متن کے دامن کو پکڑے رہنا بھی ضروری ہے۔ یہ بڑا مشکل فن ہے۔ اس میں میں کوئی کبھی کامیاب ہو جاتا ہے اور کوئی بری طرح ناکام بھی ہو جاتا ہے۔ ادبی تخلیقات کا ترجمہ تو ویسے بھی کٹھن ہے۔ اس میں اکثر و بیشتر الفاظ اپنے لغوی اور ظاہری معنی میں استعمال نہیں ہوتے۔ ایسے میں مترجم کے لیے مشکل ہوتا ہے کہ وہ کیسے ترجمہ کرے کہ مفہوم کی ادائیگی بھی ہو جائے اور ترجمہ اصل متن سے قریب بھی رہے۔ یہ ایک مشکل مرحلہ ہوتا ہے اور اس میں مترجم کے عذر کو قبول کرنا چاہیے۔ البتہ یہ کسی بھی طور پر مناسب نہیں کہ مترجم اس خوف سے کسی عبارت کا ترجمہ نہ کرے کہ اس کے کیے ہوئے ترجمہ سے اصل متن کے مفہوم کی ادائیگی نہیں ہو پا رہی ہے۔ مترجم سے جہاں تک ممکن ہو اسے مشکل عبارت کا ترجمہ کرنا چاہیے۔ مفہوم کی مکمل ادائیگی نہیں ہونے پر اسے شرمندہ ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس کو اس بات کا اعتراف کتاب کے حاشیے میں کر لینا چاہیے کہ وہ اصل متن کے مفہوم کو اپنی زبان میں ٹھیک سے بیان نہیں کر سکا ہے۔ ایک دیانت دار مترجم کا یہ اخلاقی فریضہ ہے۔ اردو زبان اب اتنی زرخیز ہو گئی ہے کہ اس میں دنیا کی کسی بھی زبان کے متن کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ایک لفظ کے لیے اردو میں کوئی متبادل لفظ نہ ملے۔ لیکن مرکب الفاظ میں ہم اس کا مفہوم ادا کر سکتے ہیں۔ اردو کی تنگ دامنی کی شکایت محمد حسن عسکری کو بھی رہی ہے اور جلیل احمد بھی یہی شکایت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مترلنک کی نفاستِ خیال اور لطافتِ ادب کو ترجمہ میں قائم رکھنا دشوار ہے اور اہل زبان مجھے معاف فرمائیں اگر موصوف کے پیرایۂ خیال کی تقلید کی کوشش میں میرے قدم ڈگمگا جائیں۔ اردو باوصف اپنی مفروضہ وسعت کے ابھی تنگ زبان ہے۔ خود انگریزی مترجم بعض جگہ اپنی بے چارگی کا معترف معلوم ہوتا ہے۔''
>
> (مونا وانا، جلیل احمد قدوائی، مخزن لاہور، نومبر 1929، ص 24)

اس بات کا اعتراف کرنا چاہیے کہ ابھی اردو میں الفاظ کی کمی ہے۔ یورپی اور مغربی زبانیں ذخیرۂ الفاظ کے معاملے میں آگے ہیں۔ اردو زبان الفاظ کے معاملے میں پیچھے ہے، لیکن اپنے انداز اور اسلوب میں کسی بھی بڑی زبان سے کسی بھی طور پر کمتر نہیں ہے۔ اس لیے مجھے ایسا لگتا ہے کہ اب ہر جگہ یہ عذر بھی قابل قبول نہیں کہ اردو میں اتنی گنجائش نہیں ہے کہ وہ مغربی زبانوں کے تمام خیالات اپنے سانچے میں ڈھال لے۔ بہر کیف! جلیل احمد کی اتنی بات تو تسلیم کی جا سکتی ہے کہ اردو میں ابھی بھی الفاظ کی کمی ہے اور بسا اوقات ترجمہ کرنے میں مشکل ہوتی ہے۔ ایسے میں مترجم کا کام ہے کہ وہ مرکب الفاظ میں خیالات کو بیان کرے یا پھر کوئی نیا لفظ یا نئی اصطلاح وضع کرنے کی کوشش کرے۔

جب تک ایسا نہیں ہوگا زبان میں وسعت پیدا نہیں ہوگی اور ترجمہ ہمیشہ آدھا ادھورا ہی ہوتا رہے گا۔

مجھے اس بات کا بہ خوبی اندازہ ہے کہ ترجمہ نگاری کا فن دو دھاری تلوار کی طرح ہے۔ کسی متن کا ترجمہ اچھا ہو یا برا، دونوں ہی صورتوں میں اس کی گرفت کی جاتی ہے اور کی جانی بھی چاہیے۔ الفاظ کے بدلے الفاظ رکھ دینے سے معنی منتقل ہوتا ہے، اس سے جڑے دوسرے اہم خصائص جیسے صوتی آہنگ، تہذیبی سیاق وسباق اور ساختیاتی حسن وغیرہ اصل زبان کے الفاظ سے ہی چپکے رہتے ہیں۔ ترجمے کا پروسیس تخلیق سے بالکل الگ ہے۔ تخلیقی عمل میں پہلا مرحلہ فکر کا ہوتا ہے، بعد میں زبان آتی ہے۔ ترجمے کے عمل میں پہلے زبان سے سابقہ ہوتا ہے، بعد میں غور وفکر سے کام لیا جاتا ہے۔ تخلیق میں خیال کو اولیت حاصل ہے اور ترجمے میں زبان کو۔ اس لیے یہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ ترجمے میں اصل متن کا بہت کچھ حصہ چھوٹ جاتا ہے۔ ان سب کے باوجود ترجمے کا کام ہوتا رہنا چاہیے کیوں کہ اس سے علم وادب کو بڑا فروغ ملتا ہے۔ اردو کے عظیم مفکر اور نقاد شمس الرحمٰن فاروقی ترجمہ کے حوالے سے اپنے ایک مضمون 'دریافت اور بازیافت' میں رقم طراز ہیں:

> ''ترجمے کو جاری رہنا چاہیے تاکہ ترجمے والی زبان، اور اس زبان کے ادب اور اس کے بولنے والوں کو تونگری حاصل ہو'' (ترجمہ نگاری کا فن: مرتبہ خلیق انجم)

میں فاروقی کی اس بات سے مکمل طور پر اتفاق رکھتا ہوں کہ ترجمے کا کام ہوتے رہنا چاہیے۔ اس کی اپنی کمیاں ہیں، ترجمے کے عمل میں بہت کچھ کھو جاتا ہے، لیکن اس کی مدد سے ایک زبان کی جتنی بھی چیزیں دوسری زبان میں منتقل ہو جاتی ہیں، ان کے بھی بے شمار فائدے ہیں۔

❖

Mohd Raihan
N-120, Abul Fazal Enclave
Jamia Nagar, Okhla
New Delhi- 110025
Mob.: 7366083119
mdraihanjmi@gmail.com

اس شمارے کے قلمکار

قدوس جاوید

قدوس جاوید(پ: 27 اکتوبر 1947) نے ابتدائی اسکولی تعلیم کے بعد 1966 میں بی اے اردو آنرس رانچی کالج (رانچی یونیورسٹی) سے پہلی پوزیشن (گولڈ میڈل) کے ساتھ پاس کیا۔ انھوں نے ایم اے کے لیے شعبہ اردو پٹنہ یونیورسٹی میں داخلہ لیا۔ ایم .اے کے بعد قدوس جاوید نے پی ایچ ڈی بھی پٹنہ یونیورسٹی سے ہی کیا۔ ان کے مقالے کا موضوع 'جدیدیدیت اور اردو افسانہ' تھا 67-1966 سے 1977 تک کے دورانیے میں قدوس جاوید آزادانہ صحافت کرتے رہے اور اخبارات اور رسالوں میں کالم تبصرے اور مضامین کے علاوہ اردو نظم ونثر کے حوالے سے ادبی مقالے بھی لکھتے رہے۔

1977 میں قدوس جاوید کی تقرری کشمیر یونیورسٹی میں ہوگئی۔ قدوس جاوید 08-2007 بحیثیت پروفیسر (صدر شعبہ) ریٹائر ہوئے۔ 2013 تک وہ یو.جی.سی.امیریٹس فیلوٗ کی حیثیت سے جموں یونیورسٹی سے وابستہ رہے۔ اسی سال سینٹرل یونیورسٹی کشمیر کے وائس چانسلر پروفیسر عبدالواحد قریشی نے انھیں شعبہ اردو کی سربراہی کے لیے بلایا جہاں انھوں نے شعبہ اردو کی تشکیل جدید کی، نصاب تیار کیا اور، چند نئے عارضی اساتذہ کی تقرری کی۔ قدوس جاوید کی اب تک ایک درجن سے زائد کتابیں شائع ہوچکی ہیں۔ ان میں درج ذیل مشہور ہیں: ادب اور سماجیات، ادب کے جمالیاتی مسائل، تعبیر وتنقید، اقبال کی جمالیات، متن، معنی اور تھیوری، اقبال تخلیقیت، اور مابعد جدید شعریات، ادب کے معمار جموں، کشمیر اور لداخ میں اردو ادب کی تاریخ، اکیسویں صدی میں اردو شعریات۔ اس کے علاوہ سیکڑوں مضامین رسائل میں بکھرے پڑے ہیں۔ قدوس جاوید کو اتر پردیش اردو اکادمی، بہار اردو اکادمی، مغربی بنگال اردو اکادمی اور کئی دیگر مقامی وغیر مقامی اداروں کے علاوہ 'غالب ایوارڈ' سے بھی نوازا جاچکا ہے۔

وسیم حیدر ہاشمی

وسیم حیدر ہاشمی (پ: 2 جولائی 1955) کا تعلق قصبہ بڑا گاؤں، تحصیل شاہ گنج، ضلع جونپور سے ہے۔ انھوں نے اردو سے ایم کیا ہے۔ ان کی اہم تصانیف میں رسائی ادب کے چند پہلو، مضامین ہاشمی، ناقدین انیس قابل ذکر ہیں۔ ان کے افسانوی مجموں میں کرچیاں، مریخ کا سفر، گوہر پس انداز کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ ہندی میں ان کی زیر طبع کتابوں میں کاشی درشن، کاشی واس، اور کاسی استُت اور رشحات، گھنگری، تاریخ بنارس، ناقدین انیس II شامل ہیں۔ ان کے تحقیقی مقالات ومضامین ملکی وغیرملکی رسائل وجرائد میں شائع ہوتے رہتے ہیں۔ انھوں نے بہت سی اہم کتابوں کا ہندی سے اردو ترجمہ بھی کیا ہے۔ عبدل بسم اللہ کے مشہور ناول 'جھینی جھینی بنی چدریا' کا انھوں نے اردو میں ترجمہ کیا جو مکتبہ جامعہ نئی دہلی شائع ہوا۔ سیمناروں میں تحقیقی مقالات پیش کرتے رہے ہیں۔

صابر علی سیوانی

ڈاکٹر صابر علی سیوانی (پ 14/مارچ 1970) کا تعلق موضع چوکی حسن، ضلع سیوان (بہار) سے ہے۔ انھوں نے سیوان سے ہی ابتدائی تعلیم حاصل کی۔ اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے انھوں نے نئی دہلی کا سفر کیا، جہاں جامعہ ملیہ اسلامیہ سے بی اے (آنرز) فارسی اور بی ایڈ کی سند حاصل کی۔ بعد ازاں جواہر لعل نہرو یونیورسٹی سے ایم اے (فارسی) اور پی ایچ ڈی (فارسی) کی ڈگریاں حاصل کیں۔ 2009 میں انھوں نے یونیورسٹی آف حیدرآباد میں بہ عنوان 'روضۃ الشہدا کربل کتھا کا تقابلی مطالعہ' کے موضوع پر مقالہ داخل کیا جس پر انھیں ایم فل (اردو) کی ڈگری تفویض کی گئی۔ 2014 میں 'تدوین متن کی روایت آزادی کے بعد' عنوان پر انھوں نے پی ایچ ڈی کا مقالہ تحریر کیا، جس پر یونیورسٹی آف حیدرآباد نے انھیں پی ایچ ڈی کی ڈگری سے نوازا۔ صابر علی کو مغربی بنگال گورنرس اردو خطاطی ایوارڈ (1991) حاصل ہو چکا ہے۔ وہ ایک بہترین خطاط ہیں اور انھوں نے دوسالہ خطاطی کا ایڈوانسڈ ڈپلوما کورس نامور خطاط خلیق ٹونکی (مرحوم) کے زیر نگرانی 1991 میں غالب اکیڈمی، نئی دہلی سے مکمل کیا۔ ان کی اب تک آٹھ کتابیں منظر عام پر آچکی ہیں، جن میں 832 صفحات پر مشتمل ایک ضخیم کتاب 'تدوین متن کی روایت آزادی کے بعد' 2021 میں شائع ہوکر مقبولیت حاصل کر چکی ہے۔ 2024 میں ان کی ایک اور تحقیقی کتاب 'روضۃ الشہداء اور کربل کتھا (تقابلی مطالعہ) شائع ہوکر منظر عام پر آئی ہے۔ ملک کے متعدد رسائل، جرائد اور اخبارات میں ان کے متعدد تحقیقی مضامین شائع ہو چکے ہیں۔ وہ فی الوقت مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد کے مرکز مطالعاتِ اردو ثقافت سے بہ حیثیت اسسٹنٹ پروفیسر وابستہ ہیں اور مانو سے شائع ہونے والے ششماہی جریدہ 'ادب وثقافت' کے نائب مدیر کی ذمہ داری بھی نبھا رہے ہیں۔

محمد ریحان

ڈاکٹر محمد ریحان (پ: 12 دسمبر 1991) کا تعلق مشرقی چمپارن (بہار) سے ہے۔ انھوں نے اپنی ابتدائی تعلیم بہار میں حاصل کی۔ اعلیٰ تعلیم کی غرض سے وہ دہلی منتقل ہوئے اور فرانسیسی ادب کے اردو تراجم کے موضوع پر پروفیسر شہپر رسول کی نگرانی میں اپنی پی ایچ ڈی کا مقالہ لکھا۔

فرانس میں قیام کے دوران، محمد ریحان نے پیرس کے ایک معروف ادارہ انالکو میں اردو زبان و ادب کی تدریس کے فرائض انجام دیے۔ 'اختر انصاری کی غزل تنقید: ایک مطالعہ' ان کی پہلی باضابطہ تصنیف ہے۔ اس کتاب پر انھیں اردو اکادمی، دہلی نے انعام سے نوازا ہے۔ ابھی گزشتہ سال ان کی ترجمہ کردہ کتاب 'اندرون کا سفر' شائع ہو کر منصۂ شہود پر آئی ہے، یہ فرانسیسی زبان سے براہ راست ترجمہ ہے۔ اس کے علاوہ وہ تواتر سے فرانسیسی افسانے اور مضامین کے اردو تراجم کرتے رہتے ہیں اور ہندو پاک کے مختلف رسالوں چھپتے رہتے ہیں۔

❖

تاثرات

سہ ماہی 'فکر و تحقیق' کے شمارے بہت اچھے مضامین کے ساتھ آ رہے ہیں۔ ان مضامین کو دیکھ کر بہت خوشی ہوتی ہے۔ اول چیز تو یہ ہے کہ اس میں جن موضوعات پر مضامین ہوتے ہیں ان میں تفصیلی گفتگو کے ساتھ تحقیق کے معیار کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ اس میں مضمون نگاروں کے بارے میں تفصیلات بھی درج کی جاتی ہیں۔ کچھ سے تو ادبی دنیا بخوبی واقف ہوتی ہے لیکن بعض ایسے افراد بھی شائع ہوتے ہیں جن سے بہت کم واقفیت ہوتی ہے۔ اکتوبر تا دسمبر 2024 کے شمارے میں صغیر افراہیم کا مضمون قدیم ترین کہانیاں، شمس بدایونی کا مضمون حرف ب بطور سابقہ اور وسطیہ، سلطان آزاد کا مضمون 'داغ دہلوی اور ان کے بہاری تلامذہ'، خاور نقیب کا مضمون 'دیوان مجید کی بازیافت'، عادل حیات کا مضمون 'شبلی کے شعری ابعاد'، ارشاد سیانوی کا مضمون 'اردو کے چند اہم غیر مسلم ادیب'، وجاہت مظہر کا مضمون 'دیگر اصناف نثر میں خودنوشت سوانح نگاری کے عناصر'، معصوم زہرا کا مضمون حلقہ ارباب ذوق اور نظم نگاری میں ہیئتی وموضوعاتی تجربات اور فسانہ عجائب اور رشید حسن خاں کی تحقیق ژرف بینی تحقیقی اعتبار سے بہت عمدہ اور اچھا ہے۔ ان مضامین کو پڑھ کر لگتا ہے کہ بہت محنت اور جانفشانی کے ساتھ لکھا گیا اور موضوع کا حق ادا کیا گیا ہے۔ بیشتر رسالے عام طور سے تحقیق کے تعلق سے سنجیدگی کا اظہار نہیں کرتے۔ لیکن فکر و تحقیق کو دیکھ کر اس حوالے سے بہت خوشی ہوتی ہے۔

—**محمد فیصل**، بٹلہ ہاؤس، جامعہ نگر، نئی دہلی

سہ ماہی 'فکر و تحقیق' جنوری تا مارچ 2025 کا شمارہ میرے سامنے ہے۔ اس شمارے کے بعض مضامین مجھے ذاتی طور پر بہت پسند آئے۔ ظاہر ہے کہ پسند نہ پسند کا تعلق میری اپنی دلچسپی سے بھی ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ جو مضامین میری توجہ کا مرکز نہ بن سکے بہت اچھے نہیں تھے۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ بعض مضامین کو پڑھ کر تکرار خیال کا احساس ہوتا ہے۔ یہ بات بھی بہت اہم ہے کہ تحقیق کے میدان میں خیال کا لفظ کم معنی ہو جاتا ہے۔ لیکن خیال سے کہاں تک گریز کیا جائے۔ خیال کہیں نہ کہیں ضرور راہ پا جاتا ہے۔ مجھے اس رسالے سب سے اچھی بات یہ لگتی ہے کہ ہر مضمون کے شروع میں تلخیص دی جاتی ہے۔ اگر تلخیص پڑھ کر دلچسپی پیدا ہوگئی تو پھر مکمل مضمون پڑھ لیا گیا ورنہ اگلے مضمون کا رخ کیا جاتا ہے۔ میں شعبے کے تمام اراکین کو اس رسالے کے حوالے سے مبارک باد پیش کرتا ہوں۔

—**عبدالوحید خان**، جھانسی انٹر کالج، جھانسی

❖

Registered with the registrar of news papers for India RNI. no. 69302/98 ISSN. No. 2249-0647
त्रैमासिक फ़िक्र—ओ—तहक़ीक़, अप्रैल—जून 2025, वर्ष: 28, अंक: 02 Total Pages: 160

Quarterly **FIKR-O-TAHQEEQ** New Delhi

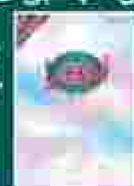
National Council for Promotion of Urdu Language

Ministry of Education, Department of Higher Education, Government of India
FAROGH-E-URDU BHAWAN, FC-33/9, Jasola New Delhi-110025
Phone: 011-49539000, Fax:011-49539099

Vol-28, Issue-02 April-June-2025

قومی اردو کونسل کی فخریہ پیشکش

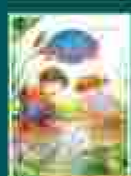
رنگین صفحات اور دیدہ زیب تصاویر سے مزین ماہانہ
عالمی جریدہ جسے آپ پوری دنیا میں اردو زبان کے کسی بھی ماہنامے
سے بہتر پائیں گے۔ اردو کو آج کی دنیا سے جوڑنے والا اور عام اردو قاری و ادبی حلقوں
کی دلچسپی کے ساتھ طلبا و اساتذہ کی ضرورتوں کا بھی خیال رکھنے والا اردو کا ماہنامہ



ہر شمارے میں پڑھیے: اردو کے ادبی شہ پاروں کے علاوہ علمی مضامین، انٹرویو، طب، تہذیب،
صحافت، سائنس، سماجیات، تراجم، نئی کتابوں پر تبصرے، قومی اردو کونسل کی سرگرمیوں، سمیناروں اور
فروغ اردو سے متعلق خبریں اور بہت کچھ!

فی شمارہ: 25 روپے، سالانہ: 240 روپے

قومی اردو کونسل کی فخریہ پیشکش



بچوں کے لیے دنیا بھر سے خوب صورت اردو رسالہ تفریح اور معلومات کا حسین سنگم

• پیاری پیاری نظمیں • معلوماتی مضامین • دلچسپ کہانیاں • صحت اطفال • سائنس و ٹیکنالوجی • بچوں کا ادب

• کہکشاں • زبان شناسی • میری انجمن • بچوں کے بڑے ادیب • بچوں کی پینٹنگ • ڈاک خانہ جیسے مستقل کالم

• بچوں کے قلمکاروں سے انٹرویو

چہرے سلسلہ وار تصویروں کا مرقع

فی شمارہ: 15 روپے، سالانہ: 145 روپے

سالانہ خریداری اور ایجنسی کے لیے رابطہ فرمائیں

شعبۂ فروخت: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک 8، ونگ 7، آر کے پورم، نئی دہلی-110066
فون: 011-26109746، فیکس: 011-26108159، E-mail: ncpulsaleunit@gmail.com, sales@ncpul.in
شاخ: 22-7-110، قمرالنسا بلڈنگ کمپلیکس، بلاک نمبر 5-1، چارمینار، حیدرآباد-500002، فون: 040-24415194

Printed and Published by Dr. Md. Shams Equbal, Director NCPUL, on behalf of National Council for Promotion of Urdu Language, and printed at Salasar Imaging Systems, A-97, Sector-58 Nouda-201301(UP) And Published at Farogh-E-Urdu Bhawan FC-33/9 institutional Area Jasola New Delhi-110025