سہ ماہی

فکر و تحقیق

نئی دہلی

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی

National Council for Promotion of Urdu Language
Quarterly "FIKR-O-TAHQEEQ" New Delhi
Vol. IV January, February, March 2001 Issue - 1

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

سہ ماہی فکر و تحقیق نئی دہلی

(علمی و تحقیقی جریدہ)

National Council for Promotion of Urdu Language ★ New Delhi ★
ACC NO. 59014
18/10/08

اس شمارے کی قیمت	:	25 روپے
زرِ سالانہ	:	100 روپے
رجسٹرڈ ڈاک سے	:	140 روپے

طابع اور ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
محکمہ تعلیم، وزارت ترقیِ انسانی وسائل، حکومتِ ہند
ویسٹ بلاک-1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی
فون-6103938, 6103381

مدیرِ اعلیٰ : ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
مدیر : انوار رضوی
مشیر : مخمور سعیدی

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

ڈائرکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے لبرٹی آرٹ پریس، دریا گنج، نئی دہلی-110002 میں چھپوا کر شائع کیا۔

ترتیب

1.	ہماری بات	محمد حمید اللہ بھٹ	5
2.	شمس الرحمٰن فاروقی سے ایک گفتگو	عارف ہندی، جاوید انور	7
3.	شیخ سعدی شیرازی (وفات ۶۹۲ھ) کے عہد کا ایک علمی خانوادہ	نذیر احمد	49
4.	ہندستانی قصّوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ اسطور/ دیومالا	شکیل الرحمٰن	65
5.	اُردو زبان کا ہند آریائی پس منظر	مرزا خلیل احمد بیگ	77
6.	غالب کے چند فارسی قطعاتِ تاریخ	محمد امین عامر	99
7.	ہندستانی لوک گیتوں کی سماجی معنویت	سید اطہر رضا بلگرامی	111
8.	فیض کی پیکر تراشی	ناز بیگم	125
9.	مَنڈاری زبان پر اُردو کے اثرات	خورشید پرویز صدیقی	133
10.	داؤد اورنگ آبادی	محمد نسیم الدین فریس	149
11.	اُڑیا زبان پر اُردو فارسی اثرات	حفیظ اللہ نیولپوری	163
12.	گلستانِ بے خزاں (نغمۂ عندلیب)	رئیس احمد	173

Form IV / فارم ۴۔

1- اشاعت کی جگہ — قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
ویسٹ بلاک ۱، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۶۶

2- اشاعت کی مدت — سہ ماہی

3- طابع کا نام و پتہ — لبرٹی آرٹ پریس
دریا گنج نئی دہلی-110002

کیا ہندوستانی شہری ہے — ہاں

4- ناشر کا نام و پتہ — ڈائرکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
ویسٹ بلاک ۱، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۶۶

کیا ہندوستانی شہری ہے — ہاں

5- مدیر کا نام و پتہ — ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
ڈائرکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
ویسٹ بلاک ۱، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۶۶

کیا ہندوستانی شہری ہے — ہاں

6- اس فرد اور پارٹنر کا نام و پتہ جو جریدہ کا مالک ہے۔ — قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
ویسٹ بلاک ۱، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۶۶

میں ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ اعلان کرتا ہوں کہ مندرجہ بالا تفصیلات میرے علم کی رو سے بالکل صحیح ہیں۔

ناشر کے دستخط

ہماری بات

اِس شمارے کا ایک خاص تحفہ جنابِ شمس الرحمٰن فاروقی کا انٹرویو ہے جو عارف ہندی اور جاوید انور صاحبان نے کیا ہے۔ اردو شعر و ادب کو جدیدیت کے رجحان سے متعارف کرانے اور اس رجحان کے زیرِ اثر لکھی جانے والی شعری اور نثری تخلیقات کی ترویج و تفہیم میں فاروقی صاحب نے اپنی تنقیدی تحریروں کے ذریعے اور اپنے ماہانہ رسالے "شب خون" کے وسیلے سے جو اہم کردار ادا کیا وہ ناقابلِ فراموش ہے۔ فاروقی صاحب کی علمی دلچسپیوں کا دائرہ وسیع ہے لیکن ان کی پہلی پہچان ایک ایسے ناقد ہی کی ہے جس نے ہم عصر ادب پر اپنی فکر و نظر کے گہرے نقوش ثبت کیے ہیں۔ امید ہے ان سے کیا گیا یہ تفصیلی انٹرویو خصوصی دلچسپی سے پڑھا جائے گا۔

پروفیسر نذیر احمد فارسی ادبیات کے ماہرین میں ہیں۔ ہم ان کے ممنون ہیں کہ وہ قدیم و جدید فارسی ادب پر اپنی قیمتی معلومات میں "فکر و تحقیق" کے قارئین کو اکثر شریک کرتے رہے ہیں۔ اس بار انھوں نے شیخ سعدی شیرازی کے زمانے کے ایک علمی خانوادے کا تعارف کرایا ہے جبکہ پروفیسر شکیل الرحمٰن نے ہندستان میں رائج قصے کہانیوں کے ایک قدیم سرچشمے ہندستانی دیومالا پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے اور بہت سی معروف چیزوں کا ایک نئے انداز نظر سے معنی خیز جائزہ لیا ہے۔

مرزا خلیل احمد بیگ معروف ماہر لسانیات ہیں۔ انھوں نے اردو زبان کے ہند

آریائی پس منظر پر بلیغ علمی گفتگو کی ہے نیز اردو ایک ارتقا پذیر زبان کی صورت میں مختلف ادوار میں اپنی تشکیل کے جن مراحل سے گزری ہے ان کی نشاندہی کی ہے۔ جنابِ محمد امین عامر نے غالب کے چند فارسی قطعاتِ تاریخ کا ذکر کیا ہے۔ تاریخ گوئی ہمارا ایک قدیم فن ہے جس سے ہم بڑی حد تک دست بردار ہو گئے ہیں، اگر اس فن کی تجدید ہو سکے تو یہ ایک گم شدہ میراث کی بازیافت ہو گی۔ لوک گیت بھی ہمارا ایک قیمتی ورثہ ہیں، سید اطہر رضا بلگرامی نے ہندستان کے لوک گیتوں کی اس سماجی معنویت کو اجاگر کیا ہے جو ان گیتوں کی قدر و قیمت کی ضامن ہے۔

فیضؔ ہمارے زمانے کے مقبول ترین شاعر ہیں، ناز بیگم نے ان کی شاعری کے ایک خاص پہلو پیکر تراشی پر روشنی ڈالی ہے۔ جنابِ خورشید پرویز صدیقی نے ایک ایسی علاقائی زبان پر جو ابھی تحریری شکل میں زیادہ عام نہیں ہوئی ہے لیکن اپنے علاقے میں بولی جانے والی زندہ زبان ہے، اردو کے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔ امید ہے ان کا اور اسی شمارے میں شامل جنابِ حفیظ اللہ نولپوری کا مضمون جس میں اڑیا زبان پر اردو اور فارسی کے اثرات کی کارفرمائی دکھائی گئی ہے، زبانوں کے باہمی لین دین سے دلچسپی رکھنے والے اہل علم کی خصوصی توجہ حاصل کریں گے۔

جنابِ محمد نسیم الدین فریس نے وؔلی اور سراؔج کی سرزمین اورنگ آباد کے ایک اہم غزل گو شاعر داؤد اورنگ آبادی کے بعض شاعرانہ اوصاف کا ذکر کیا ہے اور جنابِ رئیس احمد نے شعرا کے ایک تذکرے "گلستانِ بے خزاں" کے بارے میں کچھ معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ یہ تذکرہ شیفتہ کے تذکرے "گلشن بے خار" کے جواب میں لکھا گیا تھا۔

امید ہے اس شمارے میں شامل تحریروں کا علمی انداز اور ان کے موضوعات کا تنوع آپ کو پسند آئے گا۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

عارف ہندی
جاوید انور

شمس الرحمٰن فاروقی سے ایک گفتگو

سوال: فاروقی صاحب سب سے پہلے جدیدیت پر بات کی جائے۔ وہ کون سی وجوہ تھیں کہ آپ نے ترقی پسند نظریات کی پر زور مخالفت کرتے ہوئے جدیدیت کی سربراہی کی؟

جواب: بھائی جدیدیت کی سربراہی کا رتبہ تو میں قبول نہیں کرسکتا۔ میں اتنا بڑا آدمی نہیں ہوں۔ جدیدیت کی تاریخ میں بہت سے لوگ ہوئے ہیں۔ لیکن میں بہر حال یہ کہہ سکتا ہوں کہ باقاعدہ اور مسلسل طور پر ادبی نظریات کو سامنے رکھتے ہوئے ایسی تحریریں شاید پہلے میں نے لکھیں جن میں ترقی پسند نظریاتِ ادب کو رد کرنے اور جدیدیت کو قائم کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ ترقی پسند نظریات میں جو چیز مجھے سب سے زیادہ نامکمل معلوم ہوئی وہ یہ تھی کہ ان کے یہاں فرد پر کوئی زور نہیں تھا۔ انسان کے اپنے وجود پر، اس کے مسائل پر، اس کے اپنے داخلی باطنی تصورات پر کوئی زور نہیں تھا۔ انسان صرف سماج کا ایک حصہ تھا اور مفروضہ یہ تھا کہ سماج کے مسائل اگر بیان ہو جائیں تو انسان کے مسائل بیان ہو جائیں گے۔ اس پر طرہ یہ کہ سماج کے مسائل کے بارے میں بتانے والا کون ہے؟ کمیونسٹ پارٹی یا مارکس۔ یعنی سماج کے کوئی ایسے مسائل ہیں جنھیں پارٹی پروگرام یا مارکسی تھیوری میں جگہ حاصل نہیں ہے، تو وہ سماج کے مسائل نہیں کہلائیں گے۔ اس طرح دو مشکلیں پیدا ہوئیں۔ ایک تو یہ کہ اس ادب میں فرد غیر حاضر ہے۔ اور دوسری بات یہ کہ جو مسائل ہیں ان کے بارے میں بھی یہ حکم ہے کہ ان میں سے وہی مسائل درست اور قابلِ ذکر مانے جائیں گے جن کا تصور پارٹی کے خیالات میں ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ترقی پسند تحریک کے زمانے میں عورتوں کے مسائل کے بارے میں نہیں لکھا گیا۔ عورتوں کے صرف ایک طرح کے مسائل یعنی جنسی مسائل کے بارے میں صرف عصمت نے لکھا تو ان کو برا بھلا کہا گیا اور کہا گیا کہ یہ ترقی پسند تصورات کے منافی ہے کہ ہم اس طرح کی چیزیں لکھیں اور ان کو فحش بھی قرار دیا گیا۔ ظاہر ہے کہ فحش

یا غیر فحش کوئی مسئلہ نہ تھا۔ مسئلہ دراصل پارٹی لائن کا تھا۔ طوائف کے بارے میں سب نے لکھا۔ طوائف ایک فیشن ایبل مسئلہ تھی۔ لہٰذا اس کے بارے میں بیدی نے بھی لکھا، منٹو نے بھی لکھا جو اگرچہ ترقی پسندی سے بعد میں ہٹا دیے گئے۔

سوال۔ لیکن شاعری میں تو لکھا گیا۔ جیسے مجاز نے، جوش وغیرہ نے لکھا۔

جواب۔ جوش، مجاز دونوں ہی ترقی پسند شاعر نہیں ہیں۔ لیکن اگر ان کو ترقی پسند مان بھی لیا جائے تو عورتوں کے مسائل سے مراد یہ نہیں ہے کہ ؎

ترے ماتھے پہ لہراتا یہ آنچل خوب ہے لیکن　　　تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

عورتوں کے مسائل سے مطلب یہ ہے کہ عورت بطور طبقے کے، سماج کے ایک حصّے کے طور پر اتنی ہی ناانصافی اور ظلم کا شکار ہے جتنا کہ مثال کے طور پر مزدور۔ لیکن مارکسی تھیوری میں اس کی گنجائش ہی نہیں ہے۔ مارکسی تھیوری میں تو یہ ہے کہ دو ہی طرح کے لوگ ہو سکتے ہیں ایک تو Super Structure ہوگا جو طاقت والے لوگ ہیں اور ایک نچلا طبقہ ہوگا جس میں ہم آپ آتے ہیں۔ اور طبقاتی کشمکش ان لوگوں کے درمیان ہوتی ہے جو لوگ طاقت ور اور دولت مند ہیں، اور جو طاقت ور اور دولت مند نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس نقشے میں کہیں سے عورتوں کا کوئی حصّہ الگ سے نہیں۔ ہر چند یہاں عورتیں بھی مظلوم ہیں اور انصاف ان کو نہیں مل رہا ہے۔ لیکن ترقی پسندوں کو اس سے غرض نہیں۔ یعنی کلاس یا طبقے کی حیثیت سے عورت کا وجود ترقی پسند ادب میں نہیں ملتا ہے۔ طوائف کا وجود ضرور ملتا ہے۔ وہ سماج کے بے انصاف نظام کا ایک نمونہ ہے۔ طوائف اس وجہ سے مظلوم نہیں کہ وہ عورت ہے، بلکہ تصور یہ تھا کہ وہ طوائف ہے لہٰذا مظلوم ہے۔ تو مطلب کہنے کا یہ ہے کہ سب سے پہلی بات مجھے یہ نظر آئی کہ خود میرے، ایک انسان کی حیثیت سے کوئی تصورات یا خیالات ہیں، کچھ پریشانیاں ہیں، کچھ ذہنی الجھنیں ہیں، کچھ گہرائیاں ہیں میری، لیکن ترقی پسند ادیب کی حیثیت سے میں ان کو ظاہر نہیں کر سکتا کہ میرا کوئی وجود ہی نہیں ہے، وجود تو سماج کا یا پارٹی کا ہے۔

دوسری بات جو مجھے ناپسند لگی وہ یہ کہ انھوں نے تحریر کی پیچیدگی کو، کثیر المعنویت کو بُرا سمجھا، استعارے کو بُرا سمجھا، ایسی تحریر کو جس میں کئی معنی نکل سکتے ہیں، بُرا سمجھا۔ وہ یہ چاہتے تھے کہ بالکل صاف تحریر ہو، جیسے کہ نعرہ یا تقریری بیان ہوتا ہے جس میں کسی کو شک کی

گنجائش نہ ہو۔ لوگوں کو ایک خاص طرح سے، خاص لہجے میں زبان استعمال کرتے ہوئے سماجی تبدیلیوں اور انقلاب کی طرف مائل کیا جائے۔ جو کچھ ادب میں نے پڑھا تھا اس میں تو میں نے یہ دیکھا تھا کہ ادب کی خوبی اس میں ہے کہ وہ کتنا معنی خیز ہے، اس میں کتنی باریکیاں ہیں۔

تیسری بات یہ تھی کہ ترقی پسند تحریک میں ادب بطور فن کا ذکر نہیں آتا۔ ایک زمانے میں جب بہت نعرہ بازی تھی اور براہ راست گفتگو کا بڑا زور تھا' ترقی پسند تحریریں بالکل اخباری بیان کی طرح ہو کر رہ گئیں، تو ڈاکٹر علیم صاحب نے لکھا ضرور کہ صاحب ادب وہ ہے جو نظریاتی طور پر بھی ٹھوس اور درست ہو اور فنی تقاضوں کو بھی پورا کر سکے۔ لیکن انھوں نے یہ واضح نہیں کیا کہ فنی تقاضے کون سے ہیں اور کس طرح سے پورے ہو سکتے ہیں؟ کیا یہ ممکن ہے کہ نظریاتی تبلیغ کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے ہم فنی تقاضوں کو پورا کر سکیں؟ اس کا جواب انھوں نے کچھ نہیں دیا۔ کیسے پورا کر سکیں گے؟ اس بارے میں کچھ نہیں کہا۔ فنی تقاضے کیا ہوتے ہیں؟ اس کے بارے میں کچھ نہیں کہا۔

چوتھی بات یہ کہ میں نے یہ دیکھا کہ ترقی پسند مزاج میں تجربے کی طرف سے بھاگنے کا رجحان ہے۔ یہ لوگ تجربے سے بھاگتے ہیں۔ بہت دن تک تو ان لوگوں نے معرّا نظم کو قبول نہیں کیا۔ آزاد نظم کو قبول نہیں کیا۔ بہ مشکل تمام قبول کیا پھر یہ بھی تھا کہ غزل کے بھی منکر تھے وہ۔ میں نے دیکھا کہ نہ ان کے پاؤں روایت میں مضبوط ہیں اور نہ ان کے پاؤں جدید تجربے کی طرف قدم بڑھانے کے لیے تیار ہیں۔ بلکہ وہ ۱۹۲۵ء اور ۱۹۳۰ء کی شاعری جس میں زیادہ تر سادہ اور سیدھی بات کہی جاتی تھی، اسی طرح کی شاعری کے دلدادہ نظر آتے تھے۔ میں چاہتا تھا کہ ادب میں نئے خیالات آئیں۔ نئے تجربات بھی آئیں۔ تجربات چاہے وہ ہیئت کے ہوں' چاہے موضوع، چاہے زبان کے ہوں۔ ان سب باتوں کے باعث میں نے محسوس کیا کہ ترقی پسند تحریک ختم ہو چکی۔ جو کچھ بھی اس کا کام تھا وہ ہو چکا۔ اچھا یا برا۔ اب اس نے جو پابندیاں ادب پر عائد کر دی ہیں۔ وہ پابندیاں ادب کو نقصان پہنچا رہی ہیں۔

سوال۔ جدیدیت کو فروغ دینے میں آپ کے بنیادی خیالات کیا تھے؟

جواب۔ اب جو میں نے آپ سے کہا اسی کو آپ دیکھ لیجیے کہ اسی میں میرے خیالات منعکس ہیں۔ جدیدیت نے سب سے پہلے یہ کہا کہ ادب کو کسی فلسفے، کسی نظریے، کسی پابندی کا محکوم

نہیں ہونا چاہیے۔ ترقی پسند ادب کہتا تھا کہ ادیب کو ایک خاص نظریے کا محکوم ہونا چاہیے۔ ہم نے کہا کہ ادیب کو حق ہونا چاہیے کہ وہ کسی کی توقعات کو پورا کرنے کے لیے نہ لکھے بلکہ وہ اپنے طور پر جو سمجھتا سوچتا ہے وہ بیان کرے۔

دوسری بات یہ کہ زمانے کے نئے تقاضوں نے ادب کے معاملے میں بھی کچھ تبدیلیاں برپا کر دی ہیں۔ مثلاً اب لوگ ادب سے یہ توقع نہیں کرتے کہ اس سے کچھ اصلاح یا فائدہ ہو، بلکہ لوگ یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ ادب سے مجھے اپنے بارے میں، انسان کے وجود کے بارے میں، کیا معلوم ہو سکتا ہے۔ مسائل بدل گئے۔ اب جب انسان کی توقعات بہت حد تک ختم ہو چکی ہیں، اصلاح کی اور ترقی کی۔ پہلے جو بہت سی توقعات وابستہ کی تھیں۔ ہم نے سائنس سے، فلسفے سے، مذہب سے، بڑی حد تک وہ شکست ہو چکی ہیں۔ اقدار جو پہلے اچھی تھیں اب ان کو برا کہا جا رہا ہے۔ نسل کشی کو اب اچھا سمجھا جا رہا ہے۔ ہم اپنے یہاں دیکھ رہے ہیں، یورپ میں دیکھ رہے ہیں، ویتنام میں دیکھ رہے ہیں، جگہ جگہ دیکھ رہے ہیں۔ نئے حالات کو، نئے ذہنی تناظر کو، بیان کرنے کے لیے نئی زبان چاہیے اور وہ نئی زبان اکثر مشکل ہو گی۔ اس لیے میں نے خاص کر اس بات کی طرف توجہ دلائی کہ جدید شاعری اگر مشکل ہے مبہم ہے یا سمجھ میں آسانی سے نہیں آتی ہے تو یہ قصور پڑھنے والوں کا ہے کہ وہ اپنے ذہن کو اس طرف مائل نہیں کر رہے ہیں ورنہ یہ لامحالہ ہے کہ بدلے ہوئے حالات بدلے ہوئے مسائل کو بیان کرنے کے لیے بدلی ہوئی زبان کا استعمال کیا جائے۔

سوال۔ ابتدا میں جدیدیت پر دو الزامات عاید کیے گئے۔ ایک تو یہ کہ جدیدیت مغرب کی نقالی ہے۔ دوسرے یہ کہ جدیدیت کو اپنے روایتی ادب سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ جدیدیت نے ان الزامات کی تلافی کہاں تک کی؟ اور کیا یہ الزامات درست تھے؟

جواب۔ ظاہر ہے کہ درست نہیں ہیں۔ نہ تھے اور نہ ہیں۔ میں نے لکھا ہے اور کہا بھی ہے میری جو کتاب بہت مرکزی مانی جاتی ہے "شعر غیر شعر اور نثر" اس میں اشاریۂ اسماء شامل ہے۔ آپ دیکھ لیں، اس میں کتنے نام مغربی ہیں اور کتنے نام مشرقی ہیں؟ اسی سے معلوم ہو جائے گا آپ کو کہ اگر اس کتاب کا لکھنے والا سراسر مغرب سے متاثر ہو کر لکھ رہا ہوتا تو اس میں زیادہ تر ذکر مغربی لوگوں کا ہوتا اور زیادہ تفصیل ان کے بارے میں ہوتی، مگر ایسا نہیں ہے۔ دوسری بات یہ کہ مغرب سے مستعار لینا یا کہیں سے مستعار لینا، یہ ہماری تاریخی ضرورت تھی جب ہمیں

انگریزوں نے شکست دی اور اپنا نظام ہمارے اوپر عائد کیا تو انھوں نے منظم طریقے سے ہماری اپنی روایات کی بیخ کنی شروع کر دی جس میں وہ بہت بڑی حد تک بلکہ تقریباً پوری طرح کامیاب ہوئے۔ لہٰذا دنیا کے بارے میں معلوم کرنے کے لیے ضروری تھا کہ ہم مغربی تصورات کی طرف رجوع ہوں کہ دیکھیں وہ کیا کر رہے ہیں۔ تیسری بات یہ کہ جب زمانہ ترقی کر گیا، اس معنی میں ترقی کر گیا کہ دنیا پہلے بہت لمبی چوڑی تھی پھر بہت چھوٹی ہو گئی۔ سائنس نے دنیا کے ممالک کو نزدیک کر دیا اور بہت سی قومیں مغرب کی محکوم ہو گئیں، تو یہ عام ہو گیا کہ مغرب کے خیالات کا احترام ہو۔

اب رہا سوال یہ کہ مغرب کے خیالات کو ہم بالکل مثل نوکر چاکر اور غلام کے برت رہے تھے، تو یہ صحیح نہیں ہے۔ بلکہ اگر یہ صحیح ہے تو ترقی پسندوں کے بارے میں صحیح ہے کیونکہ ترقی پسندوں کا پورا کا پورا فلسفہ مغرب سے لایا گیا ہے۔ آپ مغرب سے مراد یورپ لیں، روس لیں تو، مغرب سے مراد آپ جرمنی لیں، مغربی یورپ لیں تو جس طرح سے آپ دیکھیں پوری پوری مارکسی تھیوری وہیں سے آئی ہوئی ہے۔ ہمارے یہاں پیدا نہیں ہوئی ہے۔ لہٰذا مغرب کی غلامانہ تقلید کا کوئی الزام اگر لگتا ہے تو وہ ترقی پسندوں پر لگتا ہے ہم لوگوں پر نہیں لگتا۔

ویسے ہی یہ کہنا ہے کہ ہم روایت سے منحرف ہیں۔ روایت سے منحرف ہونے کے معنی اگر یہ نکالے جائیں کہ ہم لوگ نہیں چاہتے کہ ہماری شاعری حالی اور آزاد کی "نیچرل شاعری" کے تقاضوں کو پورا کرے تو یقیناً ہم روایت سے منحرف ہیں۔ لیکن اگر یہ کہا جائے کہ آپ غالب کے منکر ہیں، میر کے منکر ہیں، سودا کے منکر ہیں تو یہ بالکل غلط بات ہے۔ بلکہ ترقی پسند البتہ ان کے منکر تھے۔ ان لوگوں نے بار بار پرانے لوگوں کا انکار کیا اور کہا کہ یہ شاعری بالکل بے کار ہے، اور از کار رفتہ ہو چکی ہے۔ غزل کو ان لوگوں نے کہا کہ جاگیردارانہ سماج اور مزاج کی آئینہ دار ہے۔ یہ تو بہت بعد میں سردار جعفری نے میر کی غزل میں انقلابی تصورات کے عنصر ڈھونڈے، ورنہ پہلے یہ سب کہاں تھا؟ غزل لکھتے ہی نہیں تھے یہ لوگ۔ مجروح صاحب نے غزل لکھی بہت مشکل سے۔ پھر ان کی غزل مقبول ہوئی۔ شروع میں مجروح سلطانپوری کے مقبول نہ ہونے کی وجہ ترقی پسندوں کے یہاں ایک یہ بھی تھی کہ وہ غزل لکھتے رہے۔ آخر کار مجبور ہو کر ان کو ایسی غزل لکھنی پڑی ــــ

آنکل کے میداں میں دوزخی کے خالے سے ۔۔۔۔۔ کام چل نہیں سکتا اب کسی کے بہلنے سے

میں نے ایک دفعہ فیض صاحب سے کہا تھا کہ صاحب آپ ترقی پسند ضرور ہیں لیکن آپ کی شاعری کے بارے میں جو بہترین تحریریں ہیں وہ ہم لوگوں نے لکھی ہیں۔ ایک دفعہ میں نے ایک مضمون پڑھا علی گڑھ میں تو فیض صاحب کی نظم "ملاقات" کا ذکر تھا۔ میں نے اس نظم کی بہت تعریف کی۔ جذبی صاحب جو ظاہر ہے فیض صاحب کے بزرگ دوست بھی ہیں اور ترقی پسندوں کے بڑے شاعر بھی ہیں، مجھ سے انھوں نے کہا کیا یہ نظم آپ کی سمجھ میں آتی ہے؟ میں نے کہا جی ہاں تو انھوں نے کہا میری سمجھ میں تو بالکل نہیں آئی۔ تو ترقی پسند ہوتے ہوئے بھی جذبی صاحب کو اس نظم کے بارے میں شک رہا کہ یہ بامعنی ہے کہ نہیں۔ میں نے فیض صاحب سے کہا کہ اس نظم کے بارے میں سب سے اچھا مضمون افتخار جالب نے لکھا ہے۔

یہ کہنا بھی بالکل غلط ہے کہ ہم لوگوں نے اپنے پیش روؤں کی ہر چیز کو مسترد کیا۔ نہیں، جو چیزیں مسترد کرنے کے لائق تھیں انھیں مسترد کیا گیا۔ اچھا اب میرے بارے میں لوگ کہتے ہیں کہ صاحب آپ صرف میر ہی میر اور غالب ہی غالب کر رہے ہیں۔ داستان پر لکھ رہے ہیں لیکن سوچیے تو پھر میں یہ کیوں لکھ رہا ہوں؟ اگر میری آنکھ پر صرف مغرب کی عینک چڑھی ہوئی تھی اور میں شیکسپیئر، ملٹن، بودلیئر اور ملارمے وغیرہ کے سوا کسی سے واقف نہیں تھا، تو میر اور غالب اور داستان اور کلاسیکی اردو شعریات یہ چیزیں میں کہاں سے لکھ رہا ہوں؟

سوال۔ تو کیا روایتی ادب کو اس کا مرکزی مقام جدیدیت نے عطا کیا ہے؟

جواب۔ میں تو یہی سمجھتا ہوں۔ اور کم از کم میں اپنے بارے میں کہہ سکتا ہوں۔ روایتی ادب سے یہ مراد نہیں ہے کہ اس طرح کا ادب جس میں کوئی تخلیقی قوت نہ ہو۔ بلکہ یہ کہ جو ہماری روایت ہے، جو ہمارا تہذیبی ورثہ ہے، جو ہماری تہذیبی تاریخ ہے، جو ہمارا تاریخی حافظہ ہے۔ ایسی تحریروں کو اپنی ادبی تاریخ کے مرکز میں ڈالنا، یہ کوئی خراب بات ہے؟ یہ کام کیا میں نے ضرور۔ یہ کام ترقی پسندوں کے وقت میں نہیں کیا گیا تھا، بلکہ ان کے پہلے بھی نہیں کیا گیا تھا۔ ترقی پسندوں ہی کو آپ کیوں کہتے ہیں؟ سچ تو یہ ہے کہ پچھلے سوسوا سو برس سے ہمارے تہذیبی ورثے کو، ہماری روایت کو، بڑی حد تک بے دخل کرنے کا کام انگریزوں کے زیر نگرانی ہو رہا تھا اور اس کے کرنے والے ہمیں لوگ تھے۔ کیا حالی اور کیا آزاد سب لوگ یہی کرتے تھے۔

سوال۔ جدیدیت کو عام طور پر ایک تحریک قرار دیا گیا۔ ترقی پسندوں کے نزدیک تو یہ تحریک تھی

ہی لیکن بعض جدیدیوں نے بھی اسے تحریک کہا۔ تو کیا اصل میں یہ کوئی تحریک تھی یا صرف ایک میلان تھا؟

جواب۔ جدیدیوں نے تو نہیں کہا کہ یہ تحریک ہے۔ لیکن اگر کہا ہوگا...

سوال۔ مثال کے طور پر لطف الرحمٰن نے اپنی کتاب "جدیدیت کی جمالیات" میں اسے جگہ جگہ تحریک لکھا ہے۔

جواب۔ انھوں نے لکھ دیا ہوگا۔ میں پہلے بھی یہ کہہ چکا ہوں، یہاں بڑی خوبی یہی ہے کہ سب لوگ کسی ایک پارٹی لائن پر نہیں ہیں جدیدیوں کا یہ کہنا تھا کہ جدیدیت تحریک نہیں ہے کیونکہ تحریک کے ساتھ ایک نظم وضبط وابستہ ہوتا ہے۔ اس کا منشور ہوتا ہے۔ اس کی ممبر شپ ہوتی ہے، اس کا کوئی صدر ہوتا ہے۔ شعوری طور پر اس کے کارکن اس تحریک کو جگہ جگہ عام کرنے کا کام کرتے ہیں۔ ہم نے ایسا کچھ نہیں کیا۔ پھر یہ کہ ہر تحریک کے پیچھے کوئی فلسفہ، کوئی ذہنی اور فکری چوکھٹا ہوتا ہے جس میں وہ فٹ ہوتی ہے۔ اگر ہم جدیدیت کو کوئی تحریک مان لیں تو ہمیں یہ پوچھنا پڑے گا کہ وہ کون سا فلسفہ یا نظام ہے جس کو ہم جدیدیت کے چوکھٹے میں فٹ کر سکیں۔ ظاہر ہے کوئی نہیں ہے۔

فلسفے سے انکار سے یہ مراد نہیں کہ ہم فلسفے کو مانتے نہیں ہیں۔ بلکہ ہم یہ کہتے ہیں کہ ہر شخص کو آزادی ہے کہ وہ اپنے فلسفے کو خود اختیار کرے۔ وہ اس کا پابند نہیں ہے کہ مارکس کو وہ اپنا خدا مان لے یا شیطان۔ ہمارے یہاں تو یہ تھا کہ آپ کامیو کو پڑھیے، آپ سارتر کو پڑھیے، آپ شنکر آچاریہ کو پڑھیے، آپ ابن عربی کو پڑھیے۔ جو کچھ اچھا لگے آپ اس کو پڑھیے۔ پھر دیکھیے کہ اس میں سے کیا حاصل ہو سکتا ہے؟ جو حاصل ہو سکتا ہے وہ لے لیجیے۔ اگر یہ تحریک ہوتی تو ہم یہ کہتے کہ فلاں کو پڑھیے فلاں کو نہ پڑھیے جیسا کہ ترقی پسندوں نے کہا تھا۔ ترقی پسندوں نے اپنے یہاں کے تھرڈ کلاس کے لوگوں کو مثلاً Christophor Caud Well جیسے لوگوں کو جو بالکل دو کوڑی کے لکھنے والے تھے، ان کو بہت بڑا نقاد بنا کر پیش کیا اور ہاورڈ فاسٹ (Aoward Fast) جو نہایت تھرڈ کلاس ناول نگار تھا اس کو بڑا ناول نگار بنا کر پیش کیا۔ یہ چیزیں ان کی پارٹی لائن کے مطابق تھیں۔ ہم نے تو ایسا کچھ بھی نہیں کہا۔

سوال۔ ترقی پسندوں کا آج یہ خیال ہے بلکہ چند جدیدیت پسندوں کا بھی خیال ہے کہ جدیدیت کوئی الگ نظریۂ ادب نہیں بلکہ ترقی پسندی کا ہی اگلا قدم ہے۔ اس خیال سے آپ کہاں

تک اتفاق کرتے ہیں؟
جواب۔ ظاہر ہے کہ میں بالکل متفق نہیں ہوں۔ ابھی تک میں جو کہہ چکا ہوں اور جو آپ سن چکے ہیں کہ ترقی پسند نظریۂ ادب کی جو بنیادی باتیں ہیں ان سب سے میں انکار کرتا ہوں۔ میں ادب کو کسی فلسفے، کسی نظریے کا پابند بنانا نہیں چاہتا۔ میں ادب کو ذات کا اظہار سمجھتا ہوں نہ کسی سماجی مسئلے کا اظہار۔ اور اگر سماجی مسئلے کا اظہار بھی سمجھتا ہوں تو اس معنی میں نہیں کہ وہی مسئلہ سماجی مسئلہ ہے جس کے بارے میں پارٹی طے کرے گی کہ مسئلہ ہے کہ نہیں ہے۔ اور ادب کو تجربے کے اظہار کے طور پر استعمال کرنا چاہتا ہوں۔ میں ادب کو روایت سے الگ کرنا نہیں چاہتا، بلکہ اس سے اس کو جوڑنا چاہتا ہوں۔ یہ تمام باتیں ایسی ہیں جو کہ کسی صورت سے بھی ترقی پسندوں کو قبول نہیں ہو سکتیں۔ وہ ختم ہو گئے تو اب رو رو کے کہتے ہیں کہ ادب میں سماجی معنویت ہونا چاہیے۔ چنانچہ وہ پہلے تو یہ دعویٰ کرتے تھے کہ مارکسزم ہونا چاہیے۔ اس سے کھسکے تو کہنے لگے صاحب سوشلزم ہونا چاہیے۔ اس سے کھسکے تو سوشلسٹ حقیقت نگاری کا ذکر کیا۔ وہاں سے پیچھے ہٹے تو سماجی معنویت پر آ گئے یعنی اپنے کو انھوں نے اتنا بے چارہ پایا کہ اب وہ اس کا اصرار نہیں کرتے کہ آپ مارکس کے یا انگلز کے یا لینن کے خیالات کی ترجمانی کریں۔ بلکہ اب وہ یہ کہنے لگے ہیں کہ اگر آپ سماجی شعور رکھتے ہیں تو ترقی پسند افسانہ نگار یا شاعر ہیں۔ تو ظاہر ہے کہ سماجی شعور تو ہر آدمی رکھتا ہے۔ سماجی شعور کے بارے میں تو کوئی شک ہی نہیں ہے کہ کسی میں نہ ہو۔ ہم لوگوں میں ہے۔ لیکن ہم اس سماجی شعور کو کسی کی پابندی کا اظہار نہیں سمجھتے، بلکہ اپنے طور پر بیان کرتے ہیں۔

تو بہرحال ترقی پسندوں سے میرا بنیادی اختلاف ہے۔ ترقی پسندوں میں سے کچھ لوگوں نے مثلاً، اسے نئی ترقی پسندی کہنا چاہا، کچھ لوگوں نے توسیع کہنا چاہا۔ لیکن نہ وہی لوگ اپنی بات پر قائم رہے نہ ان کی بات کوئی آج مانتا ہے۔ آج یہ بات بالکل واضح ہو چکی ہے کہ بنیادی طور پر جو اختلافات ہیں، فکری اور ادب کے نظریے کے بارے میں 'ترقی پسندی' جدیدیت کے درمیان، وہ اتنے گہرے ہیں کہ اب یہ سمجھنا کہ ایک دوسرے کے ساتھ کوئی ایسا رشتہ قائم ہو سکتا ہے جو کہ تسلسل کا ہو، ایسا ممکن نہیں ہے۔

سوال۔ جدیدیت کس سنہ میں آپ کے نزدیک مکمل طور پر وجود میں آئی۔ ترقی پسند تحریک کے ختم ہونے کے فوراً بعد یا اور بعد میں؟

جواب ۔ اصل میں ترقی پسند تحریک کا معاملہ اور ہے۔ تحریک کے بارے میں آپ ایک تاریخ مقرر کر سکتے ہیں۔ ۱۹۳۵ء میں جلسہ ہوا اس کا لندن میں، پھر ۱۹۳۶ء میں جلسہ ہوا ہندوستان میں۔ یہ تاریخ آپ مقرر کر سکتے ہیں۔ چونکہ جدیدیت کوئی تحریک نہیں ہے، لہٰذا اس کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگا سکتے کہ صاحب فلاں جگہ فلاں تاریخ، فلاں وقت پیدا ہوئی۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسندی کے بیس سال کے اندر اندر ہی ایک حلقہ ایسے لوگوں کا پیدا ہو گیا تھا لاہور میں حلقۂ اربابِ ذوق نام کا جو کہ ترقی پسند تحریک کے مؤید اور معاون نہیں تھے۔ وہ الگ سمجھتے تھے اپنے آپ کو۔ پھر ایسے لوگ بھی تھے جیسے منٹو صاحب تھے، ن۔م۔ راشد تھے، میراجی تھے، اختر الایمان تھے، یہ وہ لوگ تھے جن کو ترقی پسند تحریک کے زمانے میں شہرت ملی لیکن وہ آہستہ آہستہ یا تو ترقی پسندی سے الگ ہو گئے یا نکال دیے گئے۔ محمد حسن عسکری تھے، ان کو بھی ترقی پسند کہہ دیا گیا۔ ایک زمانے تک یہ خیال رہا کہ جو نیا لکھ رہا ہے وہ ترقی پسند ہے لیکن محمد حسن عسکری ظاہر ہے، کبھی ترقی پسند نہیں رہے۔ ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں بھی ایسے لوگ موجود تھے جو ترقی پسند نہیں تھے یا اپنے کو ترقی پسند مانتے بھی تھے تو ان کو ترقی پسند تحریک کے بڑے لوگوں نے ترقی پسند قرار نہیں دیا اور ان کو ترقی پسندی سے خارج کر دیا، یا وہ خود ہی اس سے الگ ہوتے چلے گئے۔ ان لوگوں کے یہاں کچھ تصورات اور تھے ادب کے بارے میں وہ ترقی پسند خیالات سے مختلف تھے۔ یہ لوگ ترقی پسندی سے منکر تھے لیکن بنیادی طور پر ادب کے بارے میں کوئی خاص نظریہ لے کر نہیں آئے تھے۔ ترقی پسندی کے ۲۵۔۳۰ سال کے اندر یہ ہوا کہ ایسے لکھنے والے پیدا ہوئے جنھوں نے ایک تو یہ کیا کہ ترقی پسندی کی نظریاتی بنیادوں کو پوری طرح سے رد کیا۔ راشد نے، میراجی نے، اختر الایمان، محمد حسن عسکری نے بھی یہ کام نہیں کیا تھا بلکہ وہ اپنے طور پر لکھ رہے تھے۔ منظم ادبی نظریے کے طور پر جدیدیوں نے ادب کے بارے میں ایسی باتیں لکھیں یا ادب کے بارے میں ایسی باتیں بتائیں جو کہ ترقی پسندی کی غلطیاں ثابت کریں۔

سوال ۔ بعض لوگوں کا یہ خیال ہے کہ ۱۹۶۰ء کے پہلے کی جدیدیت اور ۱۹۶۰ء کے بعد کی جدیدیت میں فرق تھا۔ اس طرح ۱۹۷۰ء اور ۱۹۸۰ء کی جدیدیت نے بھی الگ الگ ابعاد تلاش کیے اور اب نئی نسل ۱۹۹۰ء کے بعد بھی جدیدیت کے نئے ڈائمینشن کی تلاش میں ہے؟

جواب ۔ میں نے ابھی کہا کہ ۱۹۶۰ء کے پہلے ایسے لوگ موجود تھے، جن کے نام ابھی لیے گئے، پھر سے دہرا لو وہ نام، جیسے راشد ہیں، میراجی ہیں، اختر الایمان ہیں، منٹو ہیں، محمد حسن عسکری ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو ترقی پسند تھے یا ترقی پسند شمار کیے جاتے تھے لیکن یہ ان سے الگ ہو گئے، یا الگ قرار دیئے گئے۔ ان لوگوں کو ہم اپنا پیش رو مانتے ہیں۔ خاص کر نظم میں شعر میں ہم میراجی کو، راشد کو اپنا پیش رو مانیں گے۔ اب رہا یہ کہ ۱۹۶۰ء کے بعد جو لوگ آئے یعنی ہم لوگ، تو میں نے، وارث علوی نے، گوپی چند نارنگ نے، وزیر آغا نے، سلیم احمد نے ایسے مضامین لکھے، کتابیں لکھیں جن میں ترقی پسند نظریے کو سامنے رکھ کر باضابطہ طور پر اور پورے استدلال کے ساتھ اس کی غلطیاں واضح کی گئیں۔ دو کام اس میں کیے گئے ایک تو یہ کہ ترقی پسند ادب میں جو خامیاں ہیں اور اس ادب میں جو کمزوریاں ہیں ان کو کھول کر واضح کیا جائے۔ مخدوم پر میں نے سخت تبصرہ لکھا۔ اس زمانے میں مخدوم کی شہرت کا آفتاب بالکل عروج پر تھا۔ لیکن میں نے تبصرہ انتہائی سخت لکھا۔ سردار جعفری پر میں نے سخت تبصرہ لکھا۔ بتایا کہ ان کی شاعری میں کیا کیا خرابیاں ہیں۔ تبصروں اور مضامین کی شکل میں میں نے ایسے ترقی پسند ادیبوں کی، جو بالکل مستحکم ہو چکے تھے، خرابیاں واضح کیں۔ دوسری بات یہ کہ نظریاتی طور پر ترقی پسند تحریک کے نظریات میرے لیے کہاں تک قابلِ قبول ہیں اور کہاں تک قابلِ قبول نہیں ہیں اور کیوں قبول نہیں ہیں، ان کا تفصیلی محاکمہ میں نے کیا۔ گویا جس کو آپ لٹریری تھیوری کہیے اس کو میں نے پیش کیا۔ پھر وہ لوگ جن کو ترقی پسند بہت بڑا شاعر سمجھتے تھے جیسے فراق اور جوش، ان کے یہاں بھی میں نے بتایا کیا کمزوریاں ہیں کیا خامیاں ہیں۔ تیسری بات یہ کہ بہت سے جدید شعرا اور ادیب تھے جن کے بارے میں انفرادی طور پر میں نے لکھا۔

سوال ۔ تو کیا کل کی جدیدیت اور آج کی جدیدیت میں کوئی فرق نہیں ہے؟

جواب ۔ جدیدیت کی بنیاد میں فرق اس لیے نہیں ہو سکتا کہ جدیدیت کی جو پوزیشن ہے وہی ہے جو تھی۔ لیکن فرق ایک طرح سے ہو سکتا ہے۔ مثلاً ایک خاص طرح کی شاعری جو ۱۹۶۰ء کے آس پاس بہت مقبول ہو رہی تھی آج اس کا چرچا سننے میں کم آتا ہے۔ ایک خاص طرح کا افسانہ، اس کا بھی چرچا کم سننے میں آتا ہے۔ تو ان چیزوں کو کبھی میں نے جدیدیت کا جوہر نہیں کہا۔ میں نے ہمیشہ یہی کہا کہ جدیدیت کے دو چار پانچ سات بنیادی تصورات ہیں، جو ان کو

تسلیم کرے، ان پر عمل کرے وہ جدید ہے۔ اس سے بحث نہیں کہ وہ تجریدی افسانہ لکھ رہا ہے، مشکل افسانہ لکھ رہا ہے، آسان افسانہ لکھ رہا ہے، اس کی شاعری مشکل ہے، آسان ہے، یہ ضرور ہے کہ نئی شاعری میں مشکل ہونے کے امکانات زیادہ ہیں کیونکہ نئی شاعری ایسے مسائل کا اظہار کرنا چاہتی ہے جن کا اظہار پہلے نہیں ہوا ہے۔ اب یہ ہے کہ ہر پانچ، سات، دس برس کے بعد کچھ نئے لکھنے والے سامنے آئے ہیں تو ظاہر ہے کہ وہ اپنے پرانوں سے کچھ چیزیں لیتے ہیں، کچھ نہیں لیتے۔ ہم لوگوں نے بھی بہت چیزیں راشد سے لیں، بہت چیزیں نہیں لیں۔ میراجی سے کچھ لیا بہت سارا نہیں لیا۔ اختر الایمان سے بھی کچھ لیا، بہت سارا نہیں لیا وغیرہ وغیرہ۔ یہ ہوتا ہی رہتا ہے، کوئی حرج نہیں۔ جدیدیت کے جو اصول ہیں جن کا کہ میں نے شروع میں بھی ذکر کیا ہے، جو ادبی اصول ہیں، جو بھی ان کو مانتا ہے وہ جدید کہلائے گا، چاہے اس کی شاعری افتخار جالب کی شاعری جیسی ہو یا اس سے مختلف ہو لیکن کہلائے گا وہ بھی جدید ہی۔

سوال۔ آپ نے یہ کہا کہ محمد حسن عسکری نے فراق کو عظیم شاعر مانا تھا لیکن آپ ان سے مختلف نظریہ رکھتے ہیں۔ محمد حسن عسکری سے آپ کن وجوہ کی بنا پر اختلاف رکھتے ہیں؟

جواب۔ پہلی بات یہ ہے کہ جدیدیت کا تقاضا یہی ہے کہ آدمی اپنی رائے قائم کرے۔ محمد حسن عسکری کو ہم اپنا پیش رو مانتے ہیں۔ میں کہتا ہوں کہ ان سے بڑا نقاد اردو میں کوئی نہیں ہوا۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کی ہر بات کو صحیح مانا جائے۔ اس لیے یہ بالکل جدید طرزِ عمل کے مناسب اور موافق ہے کہ کوئی شخص محمد حسن عسکری کی کسی بات سے انکار کرے اور اس انکار کے وجوہ اس کے پاس ہوں۔ تو میں ان سے اختلاف کرتا ہوں، فراق کے معاملے میں۔ میں فراق کے بارے میں بہت کچھ کہہ چکا ہوں جو تحریری طور پر موجود ہے۔ یہاں دوبارہ دہرانے کا وقت نہیں ہے۔

سوال۔ فراق پر آپ نے ایک مضمون لکھا اس کے جواب میں شمیم احمد نے ایک طویل مضمون لکھا۔ آپ نے وہ مضمون پڑھا ہوگا۔ اس مضمون کے حوالے سے کچھ کہنا چاہتے ہیں آپ؟

جواب۔ شمیم صاحب کا مضمون تو گویا گالیوں پر مشتمل تھا، اس میں اور کچھ تھا ہی نہیں۔ اس کے جواب میں خاموشی ہی ممکن ہے۔ افسوس مجھے یہی رہا کہ فراق کیا، کسی اور بھی مسئلے پر کچھ میں نے لکھا تو رد کرنے والوں نے صرف ذاتیات پر بات رکھی۔ یا تو گالیاں دیں یا پھر منفی باتیں کہیں کہ یہ نہیں جانتے، وہ نہیں جانتے، فلاں چیز نہیں پڑھی ہے۔ لیکن اس سے یہ

ثابت کہاں ہوتا ہے کہ جو باتیں میں نے کہی ہیں غلط ہیں؟ شمیم صاحب نے بھی گالیاں بہت دیں مجھے۔ نثر نہیں جانتے، ادب نہیں سمجھتے، شعر نہیں سمجھتے، الفاظ کے معنی نہیں جانتے۔ اس کے کچھ دن بعد احمد ہمدانی نے ایک مضمون میں فراق کے حوالے سے کہا؟ فاروقی الفاظ کے معنی نہیں جانتے۔ یہ کوئی استدلال تو ہے نہیں۔ اس کا کیا جواب دیا جائے؟

سوال۔ فراق کے طرفداروں کا یہ کہنا ہے کہ آپ احمد مشتاق کو فراق سے بڑا شاعر مانتے ہیں؟

جواب۔ ہاں میں نے ایسا لکھا ہے میں اب بھی یہ کہتا ہوں۔ نہ مانیں لوگ تو کوئی بات نہیں۔ کل کے لوگ شاید مانیں گے۔ آپ دیکھیے گا کل کو جب لوگوں کی آنکھوں سے چربی ہٹے گی اور وہ لوگ سامنے آئیں گے جو اس نسل کے نہیں ہیں جنھوں نے فراق کو بڑا شاعر قرار دیا تو وہ لوگ مانیں گے۔ اگر ہمیں بچپن سے یہ بتایا گیا کہ چنے کی دال اچھی ہوتی ہے، ہمارے باپ کھایا کرتے تھے، دادا کھایا کرتے تھے، ہم بھی کھا رہے ہیں لیکن آج کے جاوید انور کہنے لگیں کہ نہ کھایا کرو، بری ہوتی ہے تو پہلا ردِ عمل یہ ہوگا کہ ان کو کیوں مانیں؟ ہم تو اپنے باپ کی بات مانیں گے لیکن کچھ دن کے بعد جب لوگ دیکھیں گے کہ چنے کی دال نقصان کر رہی ہے تو نہیں کھائیں گے۔ آہستہ آہستہ یہ بات کھل جائے گی لوگوں پر لیکن اس ایک بات کو کہاں تک آپ کھنگالیں گے؟ یہ تو ایسی اہم بات بھی نہیں ہے یہاں پیچھے فراق کے بارے میں یا کسی اور کے بارے میں نظیر اکبرآبادی کے بارے میں جوش کے بارے میں میری رائے صحیح نہیں بھی ہے تو فرق کیا پڑتا ہے؟ یہ تو وہی معاملہ ہے کہ عسکری صاحب کی رائے کو میں صحیح نہیں مانتا فراق کے بارے میں' لیکن میں ان کو بہت بڑا نقاد مانتا ہوں۔ تو کسی نقاد کی کسی ایک دو رایوں کو صحیح نہ ماننا اتنی اہم بات تھوڑے ہی ہے کہ اس کے پیچھے ڈنڈا لے کر کھڑا رہا جائے۔

سوال۔ تو کیا اس کی وجہ یہ نہیں ہو سکتی کہ بہت سے لوگوں نے احمد مشتاق کو پڑھا ہی نہ ہو جبکہ فراق کو غالباً سبھی نے پڑھا ہے؟

جواب۔ یہ بات بالکل صحیح ہے کہ احمد مشتاق نے کہا بہت کم ہے اور جو کہا ہے وہ سب یہاں پہنچا نہیں ہے ہندستان میں۔ پاکستان کے لوگوں نے بھی شاید اتنا نہیں پڑھا ہے احمد مشتاق کو۔ ناصر کاظمی کا عسکری صاحب نے بہت خیر مقدم کیا تو اس پر تو کسی نے نہیں کہا کہ یہ کیا ظلم کر رہے ہیں آپ۔ جب انھوں نے یہ کہا کہ صاحب نئی غزل کی نئی کروٹوں کو میں ناصر اور احمد مشتاق کے کلام میں دیکھتا ہوں تو کسی نے نہیں کہا کہ آپ جھوٹ بول رہے ہیں۔ میں نے کم و بیش وہی بات کہی جو عسکری نے کہی تھی۔ عسکری صاحب کا رویہ ظاہر ہے کہ فراق کے

بارے میں نرم تھا۔ میرا رویہ ایسا نہیں ہے اور احمد مشتاق ہوں، ناصر کاظمی ہوں، سلیم احمد ہوں، کتنے لوگوں نے غور سے پڑھا ہے ان لوگوں کو؟

سوال۔ کیا احمد مشتاق اور ظفر اقبال میں آپ کوئی قدرِ مشترک دیکھتے ہیں؟

جواب۔ احمد مشتاق اور ظفر اقبال میں قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں کو غزل کہنے کا فن آتا ہے۔ غزل کو غزل بنانا آتا ہے۔ مصرعے کو مربوط کرنا آتا ہے بات کو مکمل کر کے کہنا آتا ہے۔ جھول نہیں ملے گا آپ کو غیر ضروری الفاظ نہیں ملیں گے۔ شعر کہنے کے ضروری تقاضے یہ ہیں کہ الفاظ غیر ضروری نہ ہوں۔ جو الفاظ ہوں وہ پورا پورا اپنا کام کر رہے ہوں، معنویت رکھتے ہوں۔ مصرعے برابر کے ہوں، یا ان میں بہت تفاوت نہ ہو، دونوں مصرعوں میں وحدت ہو۔ فراق کے یہاں کیا بڑے بڑے لوگوں کے یہاں یہ بات نہیں ملتی ہے۔ مگر ظفر اقبال اور احمد مشتاق کے یہاں یہ کمی نہ پائیے گا۔ آپ ان کے شعر کو ناپسند کر دیجیے وہ الگ بات ہے۔ آپ پسند نہ کریں آپ کی مرضی۔

سوال۔ جدیدیت نے جس جہانِ نو کی تلاش شروع کی تھی کیا اس میں وہ کامیاب ہے؟

جواب۔ میں سمجھتا ہوں سراسر کامیاب ہے۔ اگر وہ کامیاب نہ ہوتی تو جو نقشہ تم ادب میں اس وقت دیکھ رہے ہو وہ نہ ہوتا۔ جن لوگوں کو آج ہم اپنی گفتگو میں روزانہ لاتے ہیں جیسے احمد مشتاق کا ذکر ہو رہا ہے، ظفر اقبال کا ذکر ہو رہا ہے۔ سلیم احمد کا ذکر ہو رہا ہے، بیدی صاحب کے یہاں نئی نئی معنویتیں کھل رہی ہیں، منٹو کے یہاں نئی نئی معنویتیں زیر بحث آ رہی ہیں، اقبال کو نئے رنگ سے ہم دیکھ رہے ہیں، غالب کو دیکھ رہے ہیں، افسانے کے بارے میں توقعات بدل گئی ہیں۔ انتظار حسین اور انور سجاد کو بیک وقت پڑھا جا رہا ہے۔ سریندر پرکاش اور سید محمد اشرف کا ذکر ایک ساتھ ہو رہا ہے یہ سب کہاں ممکن ہوتا؟ جہاں ۱۹۶۰ء میں ادب ٹھہرا ہوا تھا، جبکہ لوگ قرۃ العین حیدر کو، بیدی کو، منٹو کو ترقی پسند ادب سے نکال چکے تھے اگر وہاں ادب ٹھہرا ہوتا تو کیا جو کچھ آج ہو رہا ہے وہ ہوتا؟ ظاہر ہے کہ نہ ہوتا۔ تو جس چیز کے لیے ہم نے جدوجہد کی، برے بھلے تو میرا خیال ہے کہ اس میں میں اور میرے ساتھی کامیاب ہوئے۔ جیسا میں نے کہا، اور میں بار بار کہتا ہوں کہ آج کوئی ایسا آدمی نہیں ہے ترقی پسندوں کو ہی لے لو یعنی ان کو جو اپنے کو ترقی پسند کہتے ہیں، ان میں بھی ایسا کوئی آدمی نہیں ہے جو یہ کہے کہ ادیب کو فرد کے داخلی مسائل کو بیان کرنے کا حق نہیں ہے۔ کوئی ایسا آدمی نہیں ہے جو یہ کہے کہ ادیب کو اپنے طور پر اپنی بات کہنے کا حق نہیں ہے۔ کوئی ایسا آدمی نہیں ہے جو یہ کہے

کہ ادیب کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ کسی خاص ازم یا کسی خاص فلسفے کا اپنے آپ کو ماتحت رکھے۔ ایسا کیوں ہے؟

سوال۔ جدیدیت نے اپنا سب سے کامیاب تجربہ صنف غزل پر کیا ہے لیکن جہاں جدیدیت نے غزل میں ایک نئی روح پھونک کر اسے از سرِ نو زندہ کیا ہے وہیں کچھ جدید شعرا نے اینٹی غزلیں بھی تخلیق کی ہیں جن سے جدید غزل بدنام ہوئی۔ اس طرح کے تجربے کے بارے میں آپ کا کیا کہنا ہے؟

جواب۔ دیکھیے صاحب جدید غزل کے بدنام ہونے یا بدنام کرنے کا معاملہ ایسا ہے کہ اگر ہم لوگ اپنے تہذیبی ورثے سے واقفیت نہیں رکھتے تو ہمیں بعض چیزیں الوکھی معلوم ہوتی ہیں۔ جب ہم سے کہا جانے لگا کہ اصغر گونڈوی، حسرت موہانی یا اس طرح کے اور جو شعرا ہیں، یہ غزل کے بہت بڑے شاعر ہیں غزل کے لیے انھیں نمونہ ہونا چاہیے۔ مثلاً آنسو بہانا یاد ہے ۔۔۔ بام پر آنا یاد ہے جیسی غزلیں ہی غزلیں ہیں۔ تو جو اینٹی Anti غزلیں کہی گئیں ان کے پیچھے دراصل دو چیزیں تھیں۔ ایک تو یہ کہ اگر اصغر گونڈوی، حسرت موہانی، جگر مرادآبادی وغیرہ کی غزل غزل ہے تو ہم غزل نہیں کہہ رہے ہیں، ہم کچھ اور کہہ رہے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ حالی کے بعد کا جو منظر ہے ہمارے یہاں، وہ کلاسیکی منظر نہیں ہے بلکہ کلاسیکی منظر سے کٹا ہوا منظر ہے جس میں یہ کہا گیا کہ شاعری میں استعارہ نہ ہو، شاعری میں پیچیدگی نہ ہو، شاعری میں تجربہ نہ ہو، شاعری میں بے تکلفی نہ ہو، شاعر چونچال نہ ہو، شاعر مذاق نہ کرے۔ یہ منظر حالی کے بعد کا پیدا کردہ ہے۔ اگر کسی نے آدھی آنکھ بھی چھوڑ کر میر کو، مصحفی کو یا سودا کو یا سوز کو پڑھا ہوگا یا انشا کو پڑھا ہوگا۔ ولی کو پڑھا ہوگا تو اس نے دیکھا ہوگا کہ غزل کی شاعری میں یہ سب کچھ ہوتا ہے۔ غزل کے شاعر نے کبھی اپنے آپ کو بند نہیں کیا ہے، پھکڑپن سے، غصہ کرنے سے، ناراض ہونے سے، لڑنے جھگڑنے سے، ہنسی کی بات کہنے سے۔ کیونکہ غزل کا شاعر تو اس بات میں اپنی خوبی سمجھتا ہے کہ ہم جو چاہیں سو کہہ دیں۔ انسانی فطرت کے بارے میں جو کچھ ہم نے دیکھا، جو کچھ سوچا، ہم کہہ سکتے ہیں۔ غزل کی عام شاعری کا یہ مزاج ضرور ہے کہ اس میں ایک طرح کی نارسائی، ایک طرح کی محرومی، ایک طرح کی ناکامیابی ہوتی ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ غزل کا شاعر ہمیشہ ہی آنسو بہاتا رہے۔ بھائی شاعر انسان ہوتا ہے اس کو بھوک لگتی ہے، غصہ بھی آتا ہے، ناراض بھی ہوتا ہے، مذاق بھی کرتا ہے۔ آخر وہ ہماری ہی دنیا کا باسی ہے۔ تو اگر کسی نے کانی آنکھ سے بھی پڑھا ہوگا انشا کو، سودا کو، جرأت کو،

سوز کو یا کسی کلاسیکی شاعر کو بھی پڑھا ہوگا (غالب کو نہیں کیونکہ غالب نے اپنے آپ کو خاص طور پر ان چیزوں سے الگ رکھا کیونکہ غالب کا زمانہ آتے آتے بعض چیزیں ایسی تھیں جو گویا انھوں نے اپنے یہاں غزل سے خارج قرار دیں۔ غالب کو چھوڑ دیجیے) لیکن اور کوئی شاعر آپ کو نہیں ملے گا۔ کیا ناسخ، کیا آتش جن کے یہاں اس طرح کے شعر نہ ملیں جن شعروں پر آپ ظفر اقبال یا عادل منصوری کو، محمد علوی کو یا کسی اور شاعر کو بدنام کرتے ہیں۔

سوال۔ جدید غزل پر یہ بھی الزام لگایا گیا کہ اس کے اندر یاسیت بہت ہے؟

جواب۔ یاسیت تو نہیں لیکن ہاں پوری کی پوری جدید شاعری میں آپ کہہ سکتے ہیں کہ امید کی کمی ہے۔ مایوسی آج کل تمام عالم انسانیت پر طاری ہے۔ جب آپ یہ تسلیم نہیں کرتے کہ کوئی ایسا فلسفہ یا لائحہ عمل یا لائحہ حیات ہو سکتا ہے جو کہ تمام انسانوں کو بھلائی کی طرف لے جائے جبکہ انسان کے اندر برائی کے امکانات زیادہ پائے جاتے ہیں، خاص کر آج ہم لوگ دیکھ رہے ہیں کہ تباہی زیادہ پھیل رہی ہے اور تیسری دنیا پر ظلم بھی بڑھتے جا رہے ہیں تو اس لیے ایک طرح کی ناامیدی کا ماحول اور موت کا، ناکامی کا احساس جدید ادب میں نظر آتا ہے۔ لیکن ضروری نہیں ہے کہ یہ ہمیشہ ہو۔ ایک زمانے میں تھا، ممکن ہے کل نہ ہو۔ ان چیزوں سے شعر کی خوبی خرابی طے نہیں ہوتی۔ یہ سب چیزیں اوپر اوپر گویا تشخیصی علامات ہیں۔ ہاں یہ ہے کہ انسان کے مستقبل سے ایک طرح کی ناامیدی آج ضرور پائی جاتی ہے جدید شعرا کے یہاں۔ اور وہ اس ناامیدی کو شاعری کے ذریعے ختم کرنا چاہتے ہیں، کیونکہ انسان کے لیے اگر کوئی پناہ گاہ ہے، آماج گاہ ہے تو وہ تخلیقی قوت ہے، تخلیقی عمل ہے، تخلیقی قوت کے ذریعے سے ہم اپنا عالم آپ بنائیں گے، اپنی کائنات آپ بنائیں گے۔ جگر صاحب نے بہت پہلے کہا کہ ؎

اپنی اپنی وسعتِ فکر و نظر کی بات ہے جس نے جو عالم بنا ڈالا اسی کا ہو گیا

یہ تو شاعر کا حق ہے فرض ہے کہ وہ اپنا عالم آپ بنائے۔ اپنا عالم وہ اس لیے بنائے گا کہ وہ باہر کے عالم سے مطمئن نہیں ہے۔ لیکن یاسیت، رجائیت، یہ سب سطحی اور سرسری بیانات ہیں شاعری ان سب سے زیادہ پیچیدہ اور بلند شے ہے۔

سوال۔ کیا جدید غزل عصری مسائل اور مستقبل کے آفاقی تقاضوں کو پورا کرنے میں حسب سابق صفِ اوّل کی صنف قرار پائے گی یا آگے چل کر فکشن کو زیادہ کارآمد سمجھا جائے گا؟

جواب۔ بھئی آگے چل کر کیا ہوگا اس کے بارے میں پتہ نہیں ہے۔ یہ تو وہی بتا سکتا ہے جو

منجم ہو۔ ہمیں معلوم نہیں آگے چل کر کیا ہوگا۔ غزل کی مقبولیت میں کمی غالباً نہیں آئے گی۔ لیکن اس سے آگے چل کر کوئی دعویٰ کرنا اس بارے میں ممکن نظر نہیں آتا۔ اب رہ گئے آفاقی تقاضے، تو یہ کیا ہوتے ہیں؟ پتہ نہیں کیا ہوتے ہیں؟ شاعری کے کچھ تقاضے ضرور ہیں۔ شاعری بنیادی طور پر آج کے زمانے میں اپنے خیالات کا، محسوسات کا، تصورات کا، تجربات کا، انسان کی باطنی کیفیات کا، انسان اور معاشرے کی کشمکش کا، انسان اور کائنات کی کشمکش کا، انسان میں کائنات کا وجود ہے کہ نہیں ہے، انسان تنہا ہے کہ نہیں ہے، اس طرح کی چیزوں کا اظہار شاعری میں، ادب میں ہم کرتے ہیں۔ اب یہ آفاقی ہیں غیر آفاقی ہیں' یہ میں نہیں جانتا۔

سوال۔ تو کیا آج کی غزل عصری مسائل کو پورا کر پا رہی ہے؟

جواب۔ عصری مسائل کو پورا کرنے سے مطلب کیا ہے؟ ارے بھائی انسان معاشرے میں ہے، معاشرے میں جو کچھ محسوس کرتا ہے اسی کو بیان کرتا ہے۔ اب اگر آپ کی مراد یہ ہے کہ اس نے قحط پڑ جانے پر، سیلاب پر، کتنا لکھا ہے تو اس کا جواب یہ ہے کہ نہیں لکھا ہے۔ یا لکھا تو کیا، نہیں لکھا تو کیا؟ ممکن ہے لکھا ہو تو خراب لکھا ہو، مطلب یہ کہ شاعر کوئی اخباری بیان نہیں لکھتا ہے۔ مثلاً آج کی خبر کیا ہے، آج کیا ہوا ہے، یہ خبر اخبار میں ہے کہ نہیں ہے؟ اگر کسی اخبار میں نہیں ہے تو آپ کہیں گے کہ صاحب وہ اخبار ناکام ہے کیونکہ آج اس نے خبر نہیں بتائی یا بتائی تو کم بتائی۔ تو آپ کہیں گے، یہ اخبار نامکمل ہے اس نے اصل بات بتائی نہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔ لیکن غزل ہو یا کوئی بھی ادبی صنف ہو اس کا کام معاصر حالات کا اس طرح اظہار کرنا نہیں ہے جس طرح اخبار کا ہے۔ بلکہ جو معاصر تصورات ہیں، ذہنی کیفیات ہیں، جو روحانی کوائف ہیں ان کے نتیجے میں آدمی کبھی کسی خاص بات کا اظہار کرتا ہے کبھی نہیں کرتا ہے۔ اپنی بات کہتا ہے لیکن رہتا وہ معاشرے کے اندر ہی ہے، معاشرے کے باہر نہیں جاتا۔ وہ کبھی کوئی ایسی بات نہیں کہتا جو معاشرے سے حاصل نہ ہوتی ہو۔

سوال۔ جدید غزل یا جدید نظم زبان، استعارہ، علائم، لہجے اور آہنگ کے اعتبار سے کہیں سکّہ بند چیزوں کی طرف تو مائل نہیں ہو رہی ہے؟

جواب۔ سکّہ بند سے کیا مطلب؟ سکّہ بند سے تمھاری کیا مراد ہے، سمجھ میں نہیں آیا۔

سوال۔ یعنی سبھی لوگ کسی خاص پلان کے تحت کام کر رہے ہوں؟

جواب۔ کون لوگ ہیں، بتاؤ؟ کیا جدیدیت کو آپ سکّہ بند کہہ سکتے ہیں؟ ابھی جاوید انور سے

بات ہو رہی تھی کہ آپ نے چار جدید شاعروں کا تنقیدی اور تجزیاتی مطالعہ کرنے کا ارادہ کیا ہے لیکن چاروں الگ طرح کے شاعر ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، بانی، شہریار اور محمد علوی چاروں جدید شاعر ہیں لیکن الگ الگ طرح کے شاعر ہیں۔ پھر وہ سکّہ بند کہاں سے ہوئے؟ اب یہ ضرور ہے کہ جو شاعر اوسط سے بہت کم درجے کا ہوتا ہے تو وہ زیادہ دُور تک بھاگتا نہیں ہے۔ وہ اپنی اسی میں عافیت سمجھتا ہے جو آگے سامنے کہا جا رہا ہے اسی کو اُلٹ پلٹ کر کہہ دیا جائے تو اسی میں کام چل جائے گا اپنا۔ اس میں اتنی طاقت نہیں ہوتی کہ وہ دُور تک بھاگے یا نیا راستہ ڈھونڈنے کا حوصلہ کرے۔ جتنا جوکھم مثال کے طور پر بانی مول لیتے تھے اتنا جوکھم کوئی معمولی شاعر نہیں مول لے سکتا۔ یہ تو ضرور ہو گا، لیکن اس میں سکّہ بندی نہیں ہے۔ یہ تو ایک ادبی صورتِ حال ہے۔ کیا غالب کے زمانے میں ہر آدمی غالب تھا؟ میر کے زمانے میں ہر آدمی میر تھا؟ ظاہر ہے نہیں تھا۔ ارے بھائی! چار پانچ بڑے شاعر تھے کچھ اوسط درجے کے شاعر تھے کچھ تھرڈ کلاس Third Class شاعر تھے۔ کچھ بہت زیادہ خراب شاعر تھے یہ تو ہوتا ہی رہتا ہے۔ میں نے پچاسوں بار یہ بات کہی ہے لیکن کوئی سنتا ہی نہیں کہ بھائی کس زمانے میں ایسا ہوا ہے کہ ہر شاعر اعلیٰ درجے کا شاعر ہو؟

سوال۔ تو اس کے بعد کے جو شاعر ہیں یعنی جو شاعر صفِ اوّل کے قرار پائے ان کے بعد کے شاعروں کی شناخت کس طرح ہو گی؟

جواب۔ شناخت کی ضرورت کیا ہے؟ میں نے تو کہا ہے کتنی ہی بار کہا ہے کہ اچھا کہنا ضروری ہے منفرد ہونا ضروری نہیں۔ اور یہ کہنا کہ شاعری اظہارِ شخصیت ہے اور ہر انسان کی شخصیت مختلف ہوتی ہے تو یہ بات اور بھی غلط ہے اگر ہر انسان کی شخصیت مختلف ہوتی بھی ہے تو وہ خود شاعری کی شخصیت سے باہر نہیں ہے، شاعری بہت سی چیزوں کا اظہار ہے۔ بڑے پتے کی بات ایک انگریز نقاد نے کہی ہے کہ یہ اکثر ہو سکتا ہے کہ ادیب اپنی اصل شخصیت کا اظہار تخلیق میں نہ کرے۔ دیکھیے خسرو اتنے بڑے شاعر تھے جن سے بڑا شاعر ہندستان میں کوئی ہوا نہیں کم از کم فارسی میں۔ اور دنیا کے بڑے شاعروں میں تو وہ ہیں ہی۔ انھوں نے صاف لکھا کہ استاد وہ ہوتا ہے جو اپنے طرز کا موجد ہوتا ہے۔ اور خود کو لکھا ہے کہ میں استاد نہیں ہوں۔ یہ الگ بات ہے کہ میں تو کہوں گا وہ استاد تھے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ ان کو یہ معلوم تھا کہ شاعر کا کسی طرز کا موجد ہونا آسان کام نہیں ہے کہ ہم ہر ایرے غیرے کو صاحبِ طرز

ہونے پر مکلف ٹھہرائیں۔

غالب طرز تو ہر زمانے میں ایک ہوتا ہے۔ جو طرز ہمارے زمانے میں مقبول ہے وہ پہلے زمانے میں نہ تھا۔ جو طرز غالب کے زمانے میں مقبول تھا، وہ غالب سے پہلے نہیں تھا۔ ہر زمانے میں ایک طرز ہوتا ہے۔ اس طرز میں ہر آدمی شعر کہتا ہے کچھ اچھے ہوتے ہیں کچھ خراب ہوتے ہیں۔

سوال۔ اس طرح تو ہمارا ۹۰ فیصد ادب برباد ہو جائے گا۔

جواب کیوں؟

سوال۔ جب صفِ اوّل کے بعد کے شاعروں کی شناخت نہیں ہو پائے گی تو ان کا شمار کس طرح ہوگا وہ کس خانے میں جائیں گے؟

جواب۔ کیوں نہیں شناخت ہوگی بھائی۔ اوّل تو یہ کوئی بہت Important بات نہیں ہے۔ تذکرے آپ کے سامنے رکھے ہوئے ہیں۔ ہر تذکرے میں کتنے شعرا کا ذکر ہے؟ ان میں کتنے شعرا کو آپ جانتے ہیں؟ کوئی تذکرہ لکھتا ہے اس میں پچاس شاعروں کا ذکر کرتا ہے، کوئی لکھتا ہے تو سَو شاعر کا ذکر کرتا ہے، کسی کے یہاں آٹھ سَو شاعر ہیں، کسی کے یہاں دو سَو شاعر ہیں لیکن ان میں سے چند ہی شاعروں کو ہم جانتے ہیں۔ تو اس سے کیا نتیجہ نکلتا ہے؟ یہی نہ کہ ہر شاعر کا ہر وقت موجود ہونا ضروری تھوڑے ہی ہے۔ کچھ ہیں موجود، کچھ نہیں ہیں مگر وہ آپ کے ادب کا حصّہ ہیں۔ یہ مان لیجیے کہ آپ کے ادب کی جو چوٹیاں ہیں پانچ، سات، دس جو بڑے بڑے سربلند مینار ہیں ان کے بعد جو چیزیں ہیں ان کے بغیر وہ بلند مینار نہیں ہو سکتا۔ جیسے بیدی کا ہونا ضروری ہے، تاکہ بیدی کے ذریعے سے ہم مہندر ناتھ کا قد ناپ سکیں اور مہندر ناتھ کا ہونا ضروری ہے تاکہ مہندر ناتھ کو پڑھ کر ہم سمجھ سکیں کہ بیدی کے یہاں کیا باریکیاں ہیں جو مہندر ناتھ کے یہاں نہیں ہیں۔

سوال۔ لوگوں کو جدید شاعری اور کلاسیکی شاعری میں بنیادی فرق اسلوب کا ہی نظر آتا ہے۔ جبکہ آپ کے نزدیک یہ فرق کائنات کے بارے میں روّیے کا ہے، اس کی وضاحت فرمائیں۔

جواب۔ بھائی پڑھ کے دیکھو، ہم کیا بتا سکتے ہیں۔ دیکھو زندگی کے بارے میں جو روّیہ غالب کا ہے وہ ہم لوگوں کے روّیے کے بہت نزدیک ہے لیکن پھر بھی مجموعی حیثیت سے ہم لوگوں کے مقابلے میں ان کا روّیہ قدیم ہے۔ ان کے یہاں کچھ چیزیں موجود ہیں، جو اٹل ہیں بدلتی نہیں ہیں۔ میر کے یہاں تو یقیناً اور میر کے پہلے تو اور بھی یقیناً، مثلاً خسرو کے یہاں یا کسی کے یہاں بھی

کائنات کی بعض چیزیں مقرر اور اٹل ہیں کہ ایسی ہی ہوں گی۔ جدید شاعر کے یہاں ایسا نہیں ہے۔ جدید شاعر ہر جگہ سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ بہت سی چیزوں کو تو مانتا ہی نہیں ہے بہت سی چیزوں کو مانتا ہے لیکن سوال وجواب سے مانتا ہے۔ یہ تو بالکل سامنے کی چیز ہے کہ جس طرح کا شعر جس طرح کا افسانہ آج لکھا جارہا ہے یا کل لکھا گیا یا دس، بیس، تیس سال کے اندر لکھا گیا اس میں جو سوال ہیں، جو بے اطمینانیاں ہیں، جو فریب شکستگیاں ہیں، جو انکار ہیں وہ آپ کو کلاسیکی زمانے کے ادیب و شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ وہ بنے بنائے نظام کائنات کو قبول کرتے ہیں اور اسی میں خوش ہیں۔ وہ جانتے ہیں کم از کم اٹل نہیں بدلے گا یہاں تو یہ معاملہ نہیں ہے۔

اب رہ گیا اسلوب کا معاملہ تو میں کتنی بار کہہ چکا ہوں کہ آج سینکڑوں لفظ ایسے ہیں جو ۱۹۵۵ء یا ۱۹۷۰ء میں نہیں بولے جارہے تھے تو؟؛ مجروح صاحب نے مجھ کو لکھا کہ تم نے جدید شاعری کا جو چکر چلایا اس میں تم نے لوگوں کی زبان خراب کردی ہے۔ تم خود تو زبان اچھی لکھتے ہو مگر جو لوگ خراب لکھتے ہیں ان کو تم ٹوکتے نہیں۔ تو میں نے ان سے کہا کہ صاحب دیکھیے زبان تو بدلتی رہتی ہے۔ اور زبان کا استعمال ادیب کے لیے ذاتی عمل ہوتا ہے۔ مثلاً یہ مجھے حق ہے کہ آج جو محاورہ بولا جارہا ہے میں اسے قبول نہ کروں۔ لیکن جو تسلیم ہو چکا ہے اس کے وجود سے آپ انکار نہیں کرسکتے۔ تو میں نے ان سے کہا کہ دیکھیے آپ کے کلام کے شروع ہی کے صفحوں میں بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو "نوراللغات" میں نہیں ہیں۔ تو کیا میں یہ کہوں کہ آپ کی زبان الگ ہے؟ یا آپ کی زبان خراب ہے؟ بس یہ ہے کہ "نوراللغات" لکھی گئی ۱۹۲۴ء میں ۱۹۲۴ء تا ۱۹۳۱ء ساتھ سال میں مکمل ہوئی ہے۔ اب اس ساٹھ ستر برس میں زبان میں بہت سے نئے لفظ آگئے اور انھیں آپ نے بھی قبول کرلیا۔ اور آپ اپنے آپ کو کلاسیکی طرز کا کہنے والا شاعر سمجھتے ہیں، لیکن آپ کے یہاں فلاں فلاں الفاظ ایسے ہیں جو "نوراللغات" میں نہیں ملتے۔ اس کا مطلب میرا یہ نہیں نکلتا کہ آپ کی زبان خراب ہے۔

ہم الفاظ کو پوری طرح برتنا چاہتے ہیں، الفاظ کے معنی کو پوری طرح کارگر بنانا چاہتے ہیں۔ اب اصل فرق بس یہ رہ گیا کہ قدیم لوگوں کے لیے کائنات اٹل چیز تھی۔ شاہ حاتم کے لیے، میر کے لیے یا سوز کے لیے یا غالب کے لیے کائنات بڑی حد تک اٹل چیز تھی لیکن ہمارے لیے نہیں ہے۔ اور یہی ہمارا المیہ ہے۔

سوال۔ بعض لوگوں کا بیان ہے کہ آپ بات تو جدید شاعری کی کرتے ہیں مگر جب کوئی مثال دینی

ہوتی ہے تو کلاسیکی شعروں سے دیتے ہیں تو کیا جدیدیت کے پاس ایسے اشعار مفقود ہیں؟
جواب۔ اگران لوگوں کا یہ بیان ہے تو قطعی غلط ہے۔ یہ تو میں آج سے ۲۰۔۲۵ برس پہلے ہی لکھ چکا ہوں کہ جدید شاعری اور کلاسیکی شاعری میں کوئی فرق نہیں ہے کیونکہ دونوں شاعری ہی ہیں۔ لہٰذا یہ تو کوئی بات نہیں ہے۔ میر کو پڑھنا مجھے اتنا ہی اچھا لگتا ہے مثال کے طور پر جیسے شہریار کو پڑھنا، علوی کو پڑھنا، کومل کو پڑھنا۔ دوسری بات یہ ہے کہ شاعری کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ہمارے یہاں رویہ ہمیشہ یہ رہا ہے کہ اردو میں، ہندستانی فارسی روایت میں، سنسکرت کی روایت میں، شاعری کو ہمیشہ موجود مانتے ہیں۔ ہم لوگ یہ نہیں کہتے کہ میر کا دروازہ بند ہوگیا ہے، اب نہیں کھلے گا۔ غالب بند کر دیئے گئے کوٹھری میں، اب نکالے نہیں جاسکتے۔ تو کیا حرج ہے کہ ہم جدید شاعری کی گفتگو کرتے وقت حسبِ ضرورت حسبِ حال کسی کلاسیکی شاعر کا ذکر کردیں۔ لیکن یہ مان لیجیے کہ میں لکھ رہا ہوں عمیق حنفی کے بارے میں، منیر نیازی کے بارے میں یا عادل منصوری کے بارے میں تو ظاہر ہے کہ بیوقوفی ہوگی اگر میں دلیل کے لیے کہوں کہ صاحب کتنا اچھا شعر کہا ہے کیونکہ غالب نے بھی لکھا ہے میر نے لکھا ہے۔ ایسا نہیں ہے لیکن ہاں جہاں فکری یا تصوراتی طریق کار کی مشابہتیں ہوتی ہیں، میں ضرور انھیں سامنے لاتا ہوں۔

سوال۔ کیا مشرقی اور مغربی جدیدیت میں کوئی بنیادی فرق ہے؟ مغربی ادب کی جدیدیت نے ادب میں کیا کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں اور مشرقی جدیدیت کے کارنامے ان کے مقابلے میں کہاں ٹھہرتے ہیں؟

جواب۔ آخری سوال کا جواب تو یہ ہے کہ کچھ کہنا ابھی مشکل ہے، یہ بہت دن میں طے ہوگا۔ جدید خیالات مغرب میں سوسوا سو برس پہلے آئے ہیں۔ بلکہ کچھ پہلے بھی کہہ سکتے ہیں ہم کیونکہ وہاں جب یہ تصور قائم ہوا کہ جس چیز کو کہ Enlightenment کہتے ہیں، روشن خیالی کہتے ہیں۔ روشن خیالی یا روشن فکری کو جب ناکام دیکھا گیا، یہ دیکھا گیا کہ روشن فکری کے ذریعے سے انسانی مسائل حل نہیں ہوسکتے تو پھر ہر جگہ سوالیہ نشان لوگوں نے لگانا شروع کیا فرانس میں Symbolists نے اور جرمنی کے Expressionists نے انگریزی میں Edwardious کے بعد جو شعرا آئے ۱۹۱۵ء کے آس پاس، جن میں الیٹ Eliot بھی شامل ہے، یہ کام کیا۔ اس طرح وہاں جدیدیت کی عمر زیادہ ہے، اور یہ بھی ہے کہ وہ لوگ

آہستہ آہستہ ایک فکری ارتقا کے طور پر قدم بہ قدم آگے بڑھتے ہوئے اس منزل پر پہنچے۔ ہمارے یہاں یہ معاملہ ہے کہ ہم لوگوں کی پچھلی سو برس کی جو تاریخ ہے، بلکہ کچھ اور زیادہ وہ گویا تھی ہی نہیں۔ ہمارے یہاں یہ ہوا کہ انگریزی تعلیم کے پھیل جانے کی بنا پر ہماری تاریخ بیچ میں سے غائب ہو گئی۔ ہمارا رشتہ میر سے، غالب سے، سوز سے، قلی قطب شاہ سے، غواصی سے، مصحفی سے اس طرح کا نہیں رہ گیا جو ایک جدید انگریزی کے شاعر کا تعلق Spenser یا Pope سے ہے۔ ان کے یہاں تو ایک تسلسل باقی تھا۔ ہمارے یہاں تسلسل باقی نہیں تھا۔ ہم لوگوں نے جدید خیالات کو جب اختیار کیا تو ایک طرح سے مغربی اثر سے دور ہونے پر اختیار کیا جب مغربی اثر سے ہم آزاد ہوئے اور ہمیں پتہ لگا کہ مغربی سائنس اور مغربی فلسفے میں ہر بیماری کا علاج نہیں ہے تو جدیدیت پیدا ہوئی ہمارے یہاں، تو یہ ایک بنیادی فرق ہے۔

سوال۔ مشرقی جدیدیت کے کارنامے مغربی جدیدیت کے مقابلے میں کہاں ٹھہرتے ہیں؟

جواب۔ میں نے آپ سے پہلے ہی کہا کہ یہ ضروری نہیں ہے کہ آپ مقابلہ کریں، موازنہ کریں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اگر آپ موازنہ کرنا ہی چاہتے ہیں تو یہاں کا معاملہ ۴۰۔۳۵۔۳۰ برس کا ہے۔ ان کے یہاں تو سو برس سے زیادہ سے چل رہا ہے، اس لیے ان کے یہاں ایسے کارنامے وجود میں آ چکے ہیں جن کو ہم Modernism کے کارنامے کہتے ہیں۔

الیٹ کی نظم The Waste Land ۱۹۲۲ء میں سامنے آئی۔ اسی سال جوائس Joyce کا ناول Ulysses سامنے آیا۔ جرمن اور روسی اور فرانسیسی ادب میں نیا سیلاب آیا۔ تو اس طرح سے ایسے کارنامے بھی وجود میں آ چکے ہیں ان کے یہاں جو کہ آج سے ۸۰۔۷۰۔۶۰۔۵۰ برس پہلے لکھے گئے تھے۔ تو وقت مل چکا ہے ان کو اپنے آپ کو قائم کرنے کا۔ ہمارے یہاں کہاں وقت ملا ہے؟ ہمارے یہاں جو کہا گیا پچھلے ۴۰۔۳۰۔۲۵ برس میں اس میں کتنا اگلے ۵۰ برس تک قائم رہے گا، اس کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتے۔

سوال۔ کیا جدید غزل میں بڑی شاعری کے امکانات ہیں؟

جواب۔ امکانات یقیناً ہیں۔ لیکن وہ امکانات کب بروئے کار آئیں گے اور کیا وہ امکانات بروئے کار بھی آ چکے ہیں یا اس کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔ "بڑے" کا تصور ادب میں ہمیشہ دو چیزوں سے قائم ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ اس ادب کو یا اس تحریک کو معاصرین نے اور بعد کے لوگوں نے کس حد تک قبول کیا؟ اسے کس حد تک اپنے تجربے کا حصہ بنایا اور

کس نے اسے بڑا بنایا؟ دوسری بات یہ کہ ادبی معاشرے میں کیا کوئی ایسے قوانین اور اصول اور حالات موجود تھے جن کی روشنی میں بے تکلف ہم یہ کہہ سکیں کہ ہاں وہ معاشرہ اس شاعر کو بڑا شاعر مانتا تھا۔ پہلی بات کا جواب یہ ہے کہ ظاہر بات ہے کہ جدیدیت کو بہت کم دن ابھی ہوئے ہیں۔ ہو سکتا ہے دس پندرہ سال کے بعد کوئی بڑا شاعر پیدا ہو جائے یا آج کے شعرا میں سے کوئی شاعر بڑا شاعر مان لیا جائے۔ دوسری بات یہ کہ ہمارا ادبی معاشرہ ابھی بہت منتشر ہے۔ مثلاً پہلے زمانے میں بڑی حد تک لوگوں کو غالب کے بارے میں اتفاق تھا کہ غالب بڑے شاعر ہیں۔ جو لوگ یہ قصہ سناتے ہیں کہ غالب کی قدر ان کے زمانے میں نہیں ہوئی تھی جھوٹ کہتے ہیں۔ قدر ان کی بہت تھی اور اس کا ایک ثبوت یہ ہے کہ آپ گن لیجیے کہ غالب کے شاگرد کون کون تھے اور کہاں کہاں تھے؟ ذوق کے شاگرد لے دے کے وہیں کے دلّی کے آس پاس کے تھے۔ کون ایسا ہے جس کے شاگرد مدراس سے لے کر لاہور تک اور سورت اور احمد آباد سے لے کر کلکتہ تک پھیلے ہوئے تھے؟ غالب کے سوا کوئی تھا ہی نہیں۔ تو یہ سمجھنا بالکل غلط ہے کہ غالب کی قدر نہیں تھی۔ یہ تو ہم لوگوں نے ایک قصہ گڑھ لیا ہے کہ غالب اپنے دَور میں بڑے شاعر نہیں مانے جاتے تھے۔ بہر حال، غالب کے دَور تک Literary Community یا جو ادبی معاشرہ تھا تو اس ادبی معاشرے کا اکثر باتوں پر اتفاقِ رائے تھا۔ آج کا ادبی معاشرہ اتنا بکھرا ہوا ہے کہ وہ کسی ایک بات پر اتفاقِ رائے نہیں رکھتا۔ اقبال تک کے بارے میں اتفاقِ رائے مشکل ہے۔ لہٰذا راشد یا میراجی یا فیض اور ان کے بعد کے شاعروں کے بارے میں مکمل اتفاقِ رائے نہیں ہے۔ اب دیکھیے کہ انگریزی میں Yeats ہے، ایلیٹ ہے یا فرانسیسی لکھنے والوں میں سارتر (Sartre) ہے، کامیو (Camus) ہے یہ اپنے زمانے ہی کے ادبی سماج میں پوری طرح سے قائم ہو چکے تھے کہ ہاں یہ ہمارے بڑے لوگ ہیں۔ اب یہ دیکھا جا رہا ہے کہ کامیو کو مرے ہوئے آج ۴۰ سال ہو گئے۔ وہ ۶۰ میں مرا تھا۔ اس کے ناول پھر بھی پڑھے جا رہے ہیں۔ سارتر کے اچھے ناول، ڈرامے جو ۷۰ سال پہلے لکھے گئے تھے۔ ۲۰۔ ۳۰۔ ۴۰ میں، آج بھی وہ پڑھے جا رہے ہیں تو ان کے بارے میں دونوں چیزیں موجود ہیں۔ ان سے ہمارا زمانی فاصلہ بھی ہے اور اس کے باوجود وہ مقبول ہیں۔ اور وہ اپنے زمانے میں بھی، اپنی Literary Community میں، بڑے مانے جاتے تھے۔ تمھیں خیال ہوگا جب پولس کے محکمے نے ڈی گال کو مشورہ دیا کہ سارتر کو قید کر دیا جائے، تو ڈی گال نے جواب دیا،

کیا میں فراق کو قید کر دوں؟ ہمارے یہاں ابھی دونوں باتیں نہیں ہیں۔ آج یہ بھی نہیں ہے کہ کسی ایک کے بارے میں سبھی لوگ اتفاق رائے رکھتے ہوں مثلاً فراق کے بارے میں سب لوگوں کا اتفاق نہیں ہے۔ فیض کے بارے میں کچھ لوگوں کا ہے۔ کچھ لوگوں کا نہیں ہے۔ باقی لوگ معرض سوال میں ہیں، راشد کیا، میراجی کیا اور اخترالایمان کیا، منٹو اور بیدی اور کرشن کیا۔ لہٰذا ایک تو یہ۔ اور دوسری بات کہ فاصلہ بھی ابھی نہیں ہوا، یہ لوگ کم و بیش ہمارے معاصر ہیں، دور نہیں گئے ہیں۔

سوال۔ اردو میں شاعری میں لسانی تشکیلات کا عمل جدیدیت کے دور میں نمایاں نظر آتا ہے کیا یہ عمل اس زمانے میں درست تھا یا اس زمانے میں درست ہے؟

جواب۔ یہ عمل کوئی ایسی چیز تھوڑی ہے جو ایک خاص زمانے میں ہو۔ ہمارا رویہ ہے کہ شاعری یا ادب زبان کا عمل ہے اور الفاظ کے ذریعے خوبصورتی خلق کرنے کا عمل ہے۔ ادب کے لکھنے والوں کا یہ خیال ہے کہ ادب بنیادی طور پر لفظی کارگزاری ہے اس کے پیچھے کوئی سماجی مقصد یا کوئی اصلاحی نظریہ یا پروگرام نہیں ہے بلکہ وہ الفاظ کو مجتمع کر کے ایک معنی خیز بیان مرتب کرتا ہے۔ تو اسے اس زمانے میں افتخار جالب نے اور دوسرے نقادوں نے یہ نام دیا کہ ادب ایک Lingvistic construet ہے۔ اسے انھوں نے اردو میں لسانی تشکیل کہا۔ تو یہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو ایک خاص زمانے میں ہوتی ہو۔ یہ کوئی موسم کا پھل نہیں ہے کہ آم گرمی میں اور سنگترہ سردی میں ہوتا ہے۔ ادب کے بارے میں یہ ایک رویہ ہے جو تب بھی درست تھا اور اب بھی درست ہے۔ اگر ادب سے یہ مراد لی جائے کہ الفاظ کو معنی خیز طور پر مجتمع کرنے کا نام ہے تو یقیناً یہ بات آج بھی صحیح ہے اور کل بھی صحیح تھی۔

سوال۔ جیسا کہ ظفر اقبال اور عادل منصوری اور صلاح الدین محمود وغیرہ نے تجربے کیے ہیں تو کیا یہ رائج ہو سکیں گے؟

جواب۔ یہ تو مختلف طرز ہیں شعرگوئی کے اور ان میں سے کچھ مقبول ہوں گے، کچھ نہیں ہوں گے۔ بنیادی بات یہ نہیں ہے کہ کتنے مقبول ہوئے؟ بلکہ بنیادی بات یہ ہے کہ ان کا اثر کیا پڑا؟ ظفر اقبال نے یا صلاح الدین محمود نے یا عادل منصوری نے یا افتخار جالب نے ایسے اشعار لکھے، اس طرح کی نظم لکھی، تو اس سے یہ فائدہ لوگوں کو ہوا کہ لوگوں کی ہمت کھلی اور انھیں

معلوم ہوا کہ ہاں شاعری اسے بھی کہتے ہیں۔ شاعری ایسی بھی ہو سکتی ہے۔ شعر کہنے کے لیے یہ ضروری نہیں کہ ہر بات کو جیسے لوگ ۱۹۳۰ء اور ۱۹۲۵ء میں کہا کرتے تھے، اسی پر ہم عمل کریں۔ اور راستے بھی نکالے جا سکتے ہیں۔ تو یہ ایک آزادی کی ہوا جو چلی ادب کے میدان میں زیادہ اہم بات ہے۔ لیکن افتخار جالب کے جو انتہائی نمونے تھے ان میں ایک خاص بات تھی کہ وہ اپنی مثال آپ تھے۔ نہ ان کی نقل ممکن تھی نہ ان سے اثر لینا ممکن تھا۔ سوائے اس کے کہ اس طرح سے اثر لیا جائے نمونے کے طور پر، کہ صاحب ایسا بھی کر سکتے ہیں۔ تجربہ مقبول ہو جائے تو اچھی بات ہے مگر ضروری بات یہ ہے کہ آدمی تجربہ کرتا ہے تو اپنی ہمت کا اظہار کرتا ہے۔

سوال۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جدید افسانہ جسے تجریدی افسانہ بھی کہا جا سکتا ہے اس نے ایک طرح سے اپنی سپر ڈال دی ہے۔ تو کیا فکشن میں جدیدیت کمزور ہوتی جا رہی ہے؟

جواب۔ جدیدیت اور تجریدی افسانہ یہ بالکل ایک ہی چیز نہیں ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی تحریر تجریدی افسانہ نہ ہو لیکن جدید افسانہ پھر بھی ہو۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ تجریدی افسانہ ہو اور میں اسے جدید نہ کہوں۔ تجریدی افسانہ ایک زمانہ میں بہت مقبول ہوا تھا جس طرح کہ Anti غزل کا ایک میلان تھا وہ لوگ یہ کہنا چاہتے تھے کہ افسانے کی جو روایت یا جو ضابطے پریم چند سے لے کر ہمارے اوپر جاری کیے جا رہے ہیں، ہم ان کو نہیں مانتے۔ ہم یہ کہتے ہیں کہ افسانہ بنانے کی اور بھی شکلیں ہوتی ہیں۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ افسانے میں پلاٹ کو اور واقعات کو اس طرح پیش کریں جس طرح کہ پریم چند اور ان کے ساتھی پیش کرتے تھے۔ پھر یہ کہ افسانے میں بھی مشکل کہنے کا رجحان پیدا ہوا جیسا کہ نظم میں تھا، غزل میں تھا، مشکل کہا جائے، مبہم کہا جائے، زیادہ معنویت پیدا کی جائے۔ یہ کوشش تھی۔ لیکن یہ چیزیں ایسی نہیں ہیں کہ ہمیشہ ہی جدیدیت کے ہم معنی ہوں۔ ایک زمانہ تھا ان چیزوں کا اور ان سے فائدہ بھی بہت ہوا۔ تو اگر ایسا افسانہ آج نہیں لکھا جا رہا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس افسانے نے اپنا کام پورا کر لیا۔ یہ بھی ہے کہ افسانے سے جو توقعات تھیں لوگوں کو وہ آج بہت بدل گئی ہیں۔ جس طرح کا افسانہ پریم چند لکھتے تھے اس طرح کا افسانہ اگر آج آپ لکھیں تو اسے کوئی پڑھے گا بھی نہیں، کیونکہ وہ افسانے آج اپنی معنویت کھو چکے ہیں۔ اور جدید افسانے نے افسانے کی طرز کو اتنا بدل دیا ہے کہ براہ راست اظہار اور بیان کا وہ رنگ، کہ جس میں ہر بات پہلے سے معلوم تھی کہ جو غریب آدمی ہوگا وہ اچھا ہوگا اور امیر آدمی ہے،

وہ برا ہوگا، جو دیہات کی لڑکی ہے، وہ معصوم ہوگی جو شہر کا لڑکا ہے وہ بد معاش ہوگا، طوائف ہے تو یقیناً وہ بہن بھی ہوگی، بیٹی بھی ہوگی، شہر کی لڑکی ہے، یونیورسٹی میں پڑھتی ہے تو وہ بے وفا بھی یقیناً ہوگی۔ اس طرح کے جو عمومی تصورات اور اوہام تھے، ان پر اب افسانہ نہیں قائم ہو سکتا۔ اور افسانے میں جدیدیت کا مطلب یہی ہے کہ تصورات کی جو پہلے سے سوچی ہوئی Position اور رویے جو دوسرے لوگوں کے ہم پر جاری کیے گئے تھے اس سے ہم انکار کرتے ہیں۔ جدید افسانہ تجریدی افسانہ بھی ہے اور نہیں بھی ممکن ہے تجریدی افسانہ ہو مگر جدید نہ ہو۔

سوال۔ آج کل ہمارے ادب میں بحث کا ایک موضوع مابعد جدیدیت ہے۔ کیا آپ کے نزدیک کوئی ایسا نظریہ ہے جسے مابعد جدیدیت قرار دیا جائے؟ یا جس کے ہونے کا اعتراف کیا جائے؟

جواب۔ مابعد جدیدیت پر کوئی بحث وحث تو نہیں ہو رہی ہے ہاں کبھی کبھار کوئی لکھ دیتا ہے۔ یہ کوئی ایسی بحث نہیں ہے جسے ہم جدید صورتِ حال کا حصہ قرار دیں۔ وہ لوگ خود یہ کہتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کوئی نظریہ نہیں، کوئی فلسفہ نہیں بلکہ یہ ایک صورت حال ہے۔ وہ لوگ دو باتیں کہتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ کوئی ادبی نظریہ نہیں ہے، دوسری یہ کہ ہم ہر نظریے سے اپنے آپ کو آزاد سمجھتے ہیں۔ چلیے مان لیجیے نظریہ نہیں ہے کوئی، آپ ہر نظریے سے عاری ہیں۔ تو لکھنے کے لیے تو کوئی نظریہ چاہیے نہ ہو سکتا ہے۔ آپ کے پاس کوئی فلسفیانہ نظریہ نہ ہو، کوئی عقیدہ نہ ہو، کوئی تصوراتی نظام نہ ہو۔ لیکن لکھنے کا طریقہ تو معلوم ہوگا نہ؟ لکھنا تو پڑے گا نہ؟ بغیر لکھے تو یہ ممکن نہیں ہے کہ ہم آپ کو بتا سکیں کہ کسی چیز کو ہم کیا کہیں گے؟ اور لکھنا بھی تو نظریے کی بات ہے۔ غزل کہنا بھی نظریاتی کارگزاری ہے۔ تو مابعد جدیدیت ہمارے ادب کے لیے ہماری ادبی صورت حال کے لیے، کوئی معنی رکھتی ہی نہیں ہے۔ مغرب میں مابعد جدیدیت کا ایک ریلا چلا تھا وہ اس طرح چلا تھا کہ جدیدیت نے انسان کی تخلیقی قوت کو اس کی آخری پناہ گاہ قرار دیا تھا کہ سائنس یا سماجی علوم یا فلسفے جو کہ تمام مسئلوں کا حل رکھنے کا دعویٰ رکھتے تھے وہ سب ناکام ہو گئے ہیں، لیکن اگر انسان اپنی تخلیقی قوت کے بل بوتے پر رہے تو یقیناً کائنات میں اپنی جگہ بنا سکتا ہے۔ یہ نکتہ جدیدیت کا بنیادی مرکز تھا۔

اب مابعد جدیدیت والے کہتے ہیں کہ ہم اس کو بھی نہیں مانتے اور ہم سمجھتے ہیں کہ کوئی بھی ایسی چیز نہیں رہ گئی ہے جسے انسان کی تخلیقی قوت کا نام دے سکیں اور جس کے بل بوتے

پر کائنات میں معنی تلاش کیے جا سکیں۔ لیکن یہ بات غلط ہے۔ جس نے لکھنا شروع کیا یا جو لکھ رہا ہے وہ یقیناً اپنی کائنات بنا رہا ہے۔ یہ کہنا غلط ہوگا کہ ہمارے پاس کوئی کائنات یا ایسی کوئی جائے پناہ نہیں ہے جہاں ہم بیٹھ سکیں، جہاں انسان کی عظمت یا انسان کی بنیادی معنویت کا اعتراف کر سکیں۔ دوسری بات یہ کہ آپ یہ کہتے ہیں کہ معنی کچھ نہیں ہے اور لفظ کے اندر کوئی شئیت نہیں، لفظ محض علامت ہیں۔ تو یہ صحیح ہے۔ لیکن لفظ جس شے کی نمائندگی کرتا ہے اس شے کا وجود کہیں نہ کہیں تو ہوگا؟ اور اگر اس شے کا وجود کہیں نہیں ہے تو پھر آپ کس معیار پر قائم ہو کر ظلم کے خلاف، بے ایمانی کے خلاف، ناانصافی کے خلاف لڑ سکتے ہیں؟ اگر معنی کا وجود نہیں تو آپ کیسے کہہ سکتے ہیں کہ سچائی ایک قابلِ قدر چیز ہے، آپ کیسے کہہ سکتے ہیں کہ جھوٹ ایک غلط شے ہے؟ اگر جھوٹ کے کوئی معنی نہیں ہیں تو اسے غلط بھی کہنا نہیں چاہیے؟ اگر بے ایمانی، ناانصافی کے کوئی معنی نہیں ہیں تو اسے غلط بھی کہنا نہیں چاہیے۔ تو معنی کے انکار سے یہ مراد نہیں ہو سکتی کہ معنی کا وجود ہی نہیں ہے۔

سوال۔ نئی نسل خاص طور سے جدیدیت سے اپنی عام بیزاری کا اعلان کر رہی ہے۔ اس کا مطالبہ ہے کہ ہماری شناخت الگ ہے، ہماری تخلیقات کو نئے ادبی اصولوں پر رکھا جائے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ نئی نسل جدیدیت سے مطمئن نہیں ہے؟ یا یہ ایک طرح کی سیاست ہے جس کے ذریعے جدید نظریات یا آپ کے مرتب کردہ اصولوں کو پسپا کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے؟

جواب۔ دیکھیے جناب! میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ یہ کوئی سیاست ہے۔ اگر ادبی معاملات کا فیصلہ سیاست سے ہونے لگے تو یہ ادب کے لیے بڑے افسوس کی بات ہوگی۔ لیکن میرے خیال میں سیاست وغیرہ اس میں چل نہیں سکتی۔ رہی بات نئے لوگوں کی، تو اگر کچھ نئے لوگ، کچھ نوجوان لوگ، اپنے آپ کو جدیدیت سے الگ قرار دیتے ہیں تو قرار دیں۔ وہ ان کا حق ہے بالکل۔ جدیدیت کوئی فوج تو ہے نہیں جس میں آدمی کو بھرتی کیا جائے۔ ڈنڈا مار مار کے سکھایا جائے کہ Left-Right مارچ کرو۔ جدیدیت تو ایک رجحان ہے، ایک طرزِ فکر ہے، ایک تصور ہے ادب کے بارے میں۔ اگر آپ کہتے ہیں کہ مجھے اس کی ضرورت نہیں ہے، تو نہ سہی۔ رہی بات یہ کہ آپ جدیدیت سے الگ ہیں اور آپ کے لیے ایک نیا معیار قائم کیا جائے، تو آپ ضرور قائم کیجیے ہم آپ کو منع تو نہیں کرتے۔ جب ہم نے جدیدیت کی بات شروع کی تو اپنا معیار خود لے کر آئے۔ اپنا نقاد بھی لے کر آئے۔ تو آج اگر کوئی یہ کہہ رہا ہے کہ

ہم جدیدیت سے الگ ہیں، تو ضرور الگ رہیے۔ مگر ہم سے یہ توقع نہ کیجیے کہ آپ کے بارے میں ہم دلیل ڈھونڈیں۔ جو دعویٰ رکھتا ہے وہ دلیل لاتا ہے۔ ۱۹۸۶ء میں مجھ سے سوال پوچھا گیا اسلام آباد میں کہ جناب آپ نئے لوگوں کے بارے میں کیوں نہیں لکھتے، حالانکہ آپ نے اپنے بہت سے معاصروں پر لکھا ہے تو میں نے کہا کہ اوّل تو میرے اوپر یہ کوئی فرض تو ہے نہیں کہ میں سب پر لکھوں۔ میری اپنی مرضی ہے جس پر چاہوں لکھوں۔ دوسری بات یہ کہ آپ لوگ نئے لکھنے والے ہیں، اپنے نقاد لے کر آئیے۔ ہم اپنے نقاد لے کر آئے تھے۔ ترقی پسند اپنے نقاد لے کر آئے تھے۔

سوال۔ ایک سوال جدیدیت کے متعلق ہے فاروقی صاحب۔ ایک صاحب نے جن کا نام براج کمار ہے اپنے مضمون مطبوعہ شاعر ممبئی میں کہا کہ جدیدیوں نے مغربی اصطلاحات اور موضوعات تو مستعار لیے لیکن وہ مشاہدے اور تجربے سے عاری رہ گئے۔ یعنی یہاں تکنیک کی سطح پر نظر آنے والی تبدیلیاں مشاہدے اور تجربے سے خالی ہیں تو کیا یہ درست ہے؟

جواب۔ یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ بہت پہلے بھی لوگ اس بات کو کہہ چکے ہیں کہ جدیدیت مغرب کی نقل ہے اور کچھ نہیں ہے۔ اس میں دو باتیں مجھے کہنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ نقل کوئی بری چیز تو ہوتی نہیں۔ اگر نقل سے فائدہ پہنچے تو کیا حرج ہے۔ مثال کے طور پر اگر آپ مصوری سیکھنا چاہیں تو آپ کو نقل کی مشق کرائی جائے گی۔ آپ کو لے جا کر بٹھا دیا جائے گا کسی Museum میں اور کہا جائے گا کہ فلاں تصویر کی نقل بنا کر لاؤ۔ کیونکہ جس طریقے سے برش لگا ہے، جس طرح کے رنگ لگے ہیں، جس طرح کی لکیریں کھینچی ہیں۔ اس کو سیکھنے کا سب سے اچھا طریقہ یہ ہے کہ کسی بڑے آدمی کی Painting ہو اور آپ اس کی نقل بنا دیجیے۔ اگر آپ موسیقی سیکھنے جائیے تو آپ سے کہا جائے گا کہ بڑے غلام علی خاں صاحب کی طرح آپ بھی گائیے۔ تو اس میں بری بات کیا ہے؟ تو نقل خود کوئی بری چیز نہیں ہے۔ پتہ نہیں کیوں لوگ نقل کو خراب سمجھتے ہیں۔ نقل تب خراب ہے جب آپ کسی چیز کو سمجھے بغیر نقل کرنا شروع کر دیجیے۔ جب ہم کو اپنے بیان کے لیے، اپنے اظہار کے لیے نمونے کی تلاش ہوتی ہے تو جہاں سے ملتا ہے وہاں سے لیتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ یہ کہنا غلط ہے کہ جدیدیوں نے مغرب کی اندھی نقل کی۔ ہمارے ادب میں مغرب کی نقل کا جو دور تھا وہ اس صدی کے آغاز میں تھا، کوئی ۱۹۲۰ء تک چھوٹے موٹے انگریزی شاعروں کے جو کہ ہائی اسکول انٹرمیڈیٹ وغیرہ کے کورس

ہیں تھے ان کی شاعری کے ترجمے اس وقت ہم لوگ خوب کر رہے تھے۔ شاعر صاحب نے کچھ کہا۔ ترجمہ کچھ اور ہوا کیونکہ زبان کا بہت زیادہ شعور نہ تھا، اور ادبی اسالیب سے بالکل واقفیت نہ تھی۔ کسی غیر زبان کی نظم کا ترجمہ یوں نہیں ہو سکتا کہ آپ اس زبان کے اسالیب ادب سے واقف نہ ہوں اور ترجمہ شروع کر دیں۔ ایسے بھائی افکار کی بنیاد میں کسی کا opyright تو ہے نہیں۔ جہاں سے اچھے افکار ملیں گے وہاں سے لے جائیں گے۔ جدیدیوں نے بہت سے مغربی افکار کو رد بھی کیا۔ ناقبول بھی کیا۔ کچھ چیزوں کو قبول بھی کیا۔ جیساکہ میں نے پہلے بھی عرض کیا۔ میں کہتا ہوں کہ سب سے زیادہ نقال تو ترقی پسند لوگ تھے۔ ہمارا تو یہ ہے کہ ہم نے اپنے لوگوں کو پڑھا، ڈھونڈا، دریافت کیا۔ ہم نے اپنے یہاں کی سنسکرت کو دیکھا عربی فارسی کو دیکھا۔ اودھی کو دیکھا، برج کو دیکھا۔ کچھ نکالا، کچھ نہیں نکالا مگر ہم نے دیکھا تو اور کہا کہ ہاں یہ بھی ہمارے لیے معنی خیز ہیں۔ ترقی پسند لوگوں نے اس کا ذکر تک نہیں کیا۔ ان کے یہاں تو بس مارکس اور لینن وغیرہ ہیں اور کیا ہے ان کے پاس اس کے علاوہ؟

سوال۔ اب آپ سے مابعد جدیدیت کے متعلق ایک سوال اور۔ مابعد جدیدیت کے حامیوں کا خیال ہے کہ نئی نسل کے سامنے آج مذہبی، لسانی، معاشی اور سیاسی سطح پر جو مسائل ہیں ان کے ڈانڈے نہ تو جدیدیوں سے ملتے ہیں نہ ترقی پسندوں سے یعنی ان کے نزدیک نئی نسل کے مسائل بالکل الگ ہیں اس لیے ان کے اظہار کے لیے انھیں اپنی ادبی تھیوری کو بھی تبدیل کرنا ہوگا۔ آپ کے نزدیک یہ کہاں تک درست ہے؟

جواب۔ درست ہے، بالکل مناسب ہے۔ اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ آپ کے مسائل مختلف ہیں اور آپ کے حالات مختلف ہیں۔ اور اس کے لیے ضروری ہے کسی نئی تھیوری کی، تو لائیے ضرور لائیے۔ ہم کب منع کرتے ہیں؟ لیکن یہ دکھا دیجیے کہ آپ مختلف کہاں سے ہیں؟ ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جنگِ عظیم کے بعد ہماری آزادی کے بعد انسان نے کئی چیزیں حاصل کیں، کئی چیزیں گنوائیں۔ مثلاً ہمارا یہ خیال تھا کہ آزادی حاصل ہوتے ہی ایک سنہرا دور آجائے گا چندر گپت اور اکبر کا زمانہ آجائے گا۔ جہاں کے لوگ سونا اچھالتے پھریں گے۔ بھوک ختم ہو جائے گی اور ظلم ختم ہو جائے گا۔ لیکن ختم تو کچھ نہیں ہوا۔ بلکہ کچھ بڑھ گیا۔ ظلم بڑھ گیا بے ایمانی بڑھ گئی۔ فرقہ واریت بڑھ گئی۔ ہم کو ایک بہت بڑی مایوسی کا سامنا کرنا پڑا۔ فیض کی نظم پر ترقی پسندوں نے اعتراض کیا کہ یہ نظم ٹھیک نہیں ہے کیونکہ اس میں مایوسی نظر آتی ہے ؎

Council for Promotion of U
ACC No. 5190

کہیں تو ہوگا شب سست موج کا ساحل
کہیں تو جا کے رکے گا سفینۂ غم دل
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

تو ۱۹۴۷ء کے بعد جو ہمیں دیکھنا پڑا وہ اتنا خراب تجربہ تھا ناکامی اور مایوسی کا کہ پورے [illegible] نظام پر، پورے آدرش کے نظام پر، ہمیں نظر ثانی کرنی پڑی۔ جنگ عظیم ختم ہوئی تو معلوم ہوا ۳۰-۳۵ کروڑ آدمی مر گئے اور اس میں زیادہ تر غیر فوجی تھے۔ معلوم ہوا کہ ۵۰ لاکھ یہودیوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا گیا کیونکہ وہ یہودی تھے نہ ان کا کوئی اور قصور تھا نہ وہ چور تھے نہ بدمعاش تھے محض نسل کے نام پر قتل کر دیئے گئے۔ کروڑوں انسانوں کو آزادی سے محروم رکھا گیا۔ معلوم ہوا ایک بم گرا دیا گیا ہیروشیما پر اور دس بیس لاکھ آدمی مر گئے۔ تو اس طرح یہ پتہ لگا کہ انسان کو اپنی ہی نوع کے اوپر ظلم کرنے کا کتنا شوق ہے اور اس پر طرّہ یہ کہ یہ انسان اپنے کو بڑا ہی سمجھ دار اور نفیس کہتا ہے۔ نصف صدی کے ختم ہوتے ہوتے ہمارے سامنے جو بھی آدرش تھے، جو بھی آئیڈیل تھے وہ سب شکست ہو گئے اور اس کے نتیجے میں جدیدیت کے احساس نے جنم لیا کہ اب نہ سیاست میں پناہ ہے نہ سائنس میں پناہ ہے۔ یہ سب دھوکا دینے والے ہیں۔ غلط یا صحیح لیکن یہ خیال تھا ان کا۔ آج ۱۹۹۹ء ہے۔ دوسرا نصف ختم ہو رہا ہے صدی کا، تو ٹھیک ہے اگر آج کی نسل کو یہ خیال آ رہا ہے کہ آج ہمارے مسائل بدل گئے ہیں، آج وہ مسائل نہیں ہیں جو ۱۹۵۰ء اور ۱۹۶۰ء کے زمانے میں تھے۔ کوئی بات نہیں۔ بیان کریں وہ کیا مسائل ہیں اور ان مسائل کے لیے کوئی نیا طرز چاہیے تو کہیں، جیسا کہ ہم نے کہا تھا کہ ہمارے مسائل نئے ہیں۔ ہمارے لیے ایک نیا طرز چاہیے۔

بقول ناصر کاظمی ؎

میری نوائیں الگ میری فضائیں الگ
میرے لیے آشیاں کوئی نیا چاہیے

تو ہم کہہ رہے تھے کہ ہماری باتیں بالکل الگ ہیں۔ اگر آج کے زمانے کے لوگ کہہ رہے ہیں کہ ہمارے مسائل بدل گئے ہیں تو بتائیں کہاں بدلے ہیں؟ اور اگر وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ان کے بدلے ہوئے مسائل کے لیے ضرورت ہے ہمیں ایک نئے طرز اظہار کی تو یقیناً بہت مبارک بات ہے طرز اظہار لائیے آپ کو ہم منع نہیں کرتے۔

سوال۔ نارنگ صاحب کا خیال یہ ہے کہ جدیدیت ہمارے یہاں اس وقت پہنچی جب مغرب

ہیں اس کا دَور ختم ہو چکا تھا۔ کیا آپ نے ان کا یہ مضمون "کتاب نما" میں دیکھا ہے؟
جواب ۔ نارنگ صاحب کا وہ مضمون میرے سامنے ہو تو بتاؤں مجھے پوری طرح یاد نہیں کہ انھوں نے کیا لکھا ہے۔ لیکن انھوں نے یہ ضرور کہیں کہا ہے کہ ۱۹۶۰ء میں ہندستان میں جدیدیت عام ہوئی، اس وقت مغرب میں اس کا رواج کمزور پڑ چکا تھا۔ میرے لیے اس بات کا ماننا ذرا مشکل ہے کیونکہ جدیدیت سے اگر یہ مراد لی جائے کہ انسان اپنی تخلیقی قوت پر کائنات فہمی کا مدار رکھے، ذہن کو انسان کی آخری پناہ گاہ قرار دے تو یہ تصور یقیناً ۱۹۶۰ء میں موجود تھا۔ اور اب بھی موجود ہے۔ ہوا یہ ہے کہ اس وقت یورپ میں کمیونزم بالکل فیل ہو گئی اور یورو کمیونزم کا جو تجربہ تھا، وہ بالکل ناکام ہو گیا تھا۔ ۶۹-۱۹۶۸ء کی بات ہے کہ طالب علموں نے یہ سوال اٹھانا شروع کیا کہ صاحب ہمیں ادب کیوں پڑھایا جا رہا ہے؟ ہمیں فلسفہ کیوں پڑھایا جا رہا ہے؟ ہمیں History کیوں پڑھائی جا رہی ہے؟ اس سے ہمیں کیا فائدہ؟ تو گویا انھوں نے بہت بڑا سوالیہ نشان قائم کیا یورپ کے طرزِ تعلیم اور تصورِ علم پر۔ ہمیں کیا پڑھایا جا رہا ہے؟ یہ ہماری خوشی میں اضافہ نہیں کرتا، بلکہ ہمارے غم میں اضافہ کرتا ہے کیونکہ یہ کوئی سوال ہمارے حل نہیں کرتا۔ مغربی مفکروں کو اس کا جواب مہیا کرنے میں دشواری ہوئی۔ Euro Communism کا نظریہ یہ تھا کہ وہ کمیونزم جو مارکس نے پیش کیا تھا اس میں یہ تھا کہ انقلاب ضرور آئے گا، خونی انقلاب آئے گا۔ اس کی یہی ایک منطق تھی کہ خونی انقلاب آتا ہے تو زمانہ بدلتا ہے۔ لیکن Euro Communism والوں نے کہا کہ ہم خونی انقلاب میں یقین نہیں رکھتے۔ ہم یہ کہتے ہیں کہ کمیونسٹ انقلاب آسکتا ہے براہِ جمہوریت براہِ ووٹ ہمارے یہاں بھی شروع میں کمیونسٹ لوگ کہا کرتے تھے کہ براہِ ووٹ انقلاب نہیں آئے گا بندوق سے انقلاب آئے گا۔ ہمارے کمیونسٹ بہت بعد میں جا کر شریک ہوئے ہندستان کی جمہوری سیاست میں تو یورو کمیونزم نے کہا کہ جناب ہم تو انقلاب بذریعۂ ووٹ لائیں گے نہ کہ تلوار اور بندوق سے لیکن افسوس کہ یورو کمیونزم بھی فیل ہوئی۔ تو اس وجہ سے بعض لوگوں نے یہ کہنا شروع کیا کہ سچائی دنیا میں باقی نہیں رہ گئی ہے۔ کوئی بھی مسرت دنیا میں باقی نہیں رہ گئی ہے۔ کوئی اچھی بات باقی نہیں رہ گئی ہے جس کو کہ ہم یہ سمجھ کر قبول کر سکیں کہ یہ سارے مسائل کو بیان کر سکتی ہے۔ فرانس کے مشہور فلسفی Lyatard نے کہا کہ کوئی اسمِ اعظم نہیں رہ گیا یعنی کوئی ایسا Narration نہیں ہے جو پوری دنیا کو محیط ہو مگر اس کا

مطلب یہ نہیں کہ جدیدیت پر مبنی جو خیالات تھے، شاعری میں، افسانے میں اور فن میں وہ نہیں رہ گئے۔ کچھ دن یہ بات مقبول رہی کہ کوئی مرکزی خیال باقی نہیں رہ گیا، کوئی سچائی باقی نہیں رہ گئی۔ سب اقدار قوت و طاقت کی پروردہ ہیں۔ لیکن اب لوگ اس بات پر یقین کم کر رہے ہیں۔ اب لوگ دیکھ رہے ہیں کہ ایسا نہیں ہے، انسان کے یہاں ضمیر بھی ہے، روح بھی کوئی چیز ہوتی ہے۔ انسان کے یہاں اس کے کچھ نصب العین بھی ہوتے ہیں جو احساس فرض کے عینی تصور پر مبنی ہوتے ہیں۔ خود غرضی ہی انسان کا مقدر نہیں ہے۔ یہ باتیں جدیدیت کہا کرتی تھی، کچھ دن کے لیے وہ پیچھے ہٹ گئی تھی۔ اب وہ پھر سامنے آنے لگی ہے کہ صاحب یہ چیزیں ضروری ہیں۔ تو یہ نہیں کہہ سکتے آپ کہ جدیدیت نے جو طرز قائم کیے تھے سوچنے اور بیان کرنے کے، وہ منسوخ ہو گئے ہیں۔

شاید لوگ یہ توقع کرتے ہیں کہ جس طرح فیشن میں ہوتا ہے ویسے ہی ادب میں بھی ہوتا ہے۔ یہ فیشن آیا کہ آج سے پتلون کے پائنچے بڑے بڑے ہوں گے تو سب وہی پہنیں گے۔ کل بدل جائے گا تو پتلون کے پائنچے تنگ کر دیئے جائیں گے۔ لیکن ادب میں ایسا نہیں ہوتا۔ ان لوگوں کے بارے میں جو آج کے مابعد جدید لوگ کہلاتے ہیں Structuralism کہیے یا Post Structuralism یا ساختیات کہیے، پس ساختیات کہیے، جو بھی کہیے ان سب کو میں نے بہت پڑھا تھا لیکن میں نے ان کا کوئی خاص نوٹس نہیں لیا کیونکہ یہ لوگ ہمارے مطلب کے نظر نہیں آئے سوائے فکشن کے۔ فکشن کی تنقید میں یقیناً Structuralism کا ایک حصہ ہے اور میں نے اس کو استعمال بھی کیا ہے۔ تو مطلب میرے کہنے کا یہ ہے کہ ۱۹۶۰ء کی دہائی ختم ہوتے ہوتے یقیناً ایک لہر آئی تھی یورپ اور امریکہ میں جس کے نتیجے میں ہر چیز کو معرضِ سوال میں لایا گیا تھا۔ لیکن جدیدیت ختم نہیں ہوئی۔ اور جدیدیت اس لیے ختم نہیں ہوئی کہ جدیدیت کے جو بنیادی تقاضے تھے وہ موجود ہیں۔ جدیدیت کی اس بات پر کہ سچائی انسان کے اندر ہوتی ہے، اس پر سوالیہ نشان لگایا گیا۔ لیکن آہستہ آہستہ لوگ پھر ادھر واپس آ گئے۔ انسان کی مرکزیت پر، انسان کی روح اور ذہن کے سچائی پر مبنی ہونے پر، انسان میں ایک بے غرض اور محبت کرنے والی شے ہے جسے روح کہیے یا جو بھی کہیے آپ۔ یہ باتیں پھر ہونے لگی ہیں۔

سوال۔ کہا جاتا ہے کہ آپ کی شاعری بہت مشکل ہے اور آپ شاعری میں مشکل پسندی ہی کے قائل ہیں۔ جبکہ جدیدیت کے کئی شعرا نے آسان زبان استعمال کی اور ان میں سے اکثر کی شناخت

آپ ہی کے ذریعے ہوئی۔

جواب۔ تو کیا ہوا اس میں؟ اپنا اپنا طریقہ ہے۔ ہم یہ کہتے ہیں کہ ہم نے شاعری کو کسی بات پر پابند نہیں کیا۔ ہم نے یہ تو نہیں کہا کہ شاعری وہی اچھی ہے جو مشکل ہو۔ نہ ہم نے یہ کہا کہ شاعری وہی اچھی ہے جو آسان ہو۔ ہم نے یہ کہا کہ جو اچھا لگے کرو بھائی۔ شاعری تمہارے لیے اوڑھنا بچھونا ہے کوئی سلک کا پاجاما پہنتا ہے کوئی کھدر کا۔ کوئی ململ کا دوپٹہ اوڑھتا ہے۔ اوڑھو بھائی ہم کو کیا۔

ایک دفعہ ایسا ہوا کہ ہمارے ایک دوست نوجوان شاعر علی ظہیر صاحب جو کہ حیدرآباد میں رہتے ہیں، آدمی بھی بڑے اچھے ہیں اور شاعر بھی بہت اچھے ہیں۔ جب ایران میں انقلاب آیا تو وہ اس سے بہت متاثر ہوئے۔ اور انھوں نے اس پر نظمیں لکھیں۔ تو پھر ہم سے انھوں نے پوچھا ایک خط لکھ کر کہ میں اپنے آپ کو جدید شاعر سمجھتا ہوں۔ لیکن اب میرے دل میں یہ ہے کہ میں ایرانی انقلاب کے بارے میں کچھ لکھوں۔ تو کیا یہ جدیدیت کے منافی قرار دیا جائے گا؟ میں نے کہا نہیں بالکل نہیں۔ اور اس کے کچھ دن کے بعد جب میں حیدرآباد گیا تو انھوں نے ایک جلسہ کیا اور اس بات کو پھر اٹھایا تو میں نے کہا کہ جب جدیدیت یہ کہتی ہے کہ آپ کے جو جی میں آئے لکھیے تو ہم کیسے منع کریں آپ کو کہ انقلاب ایران کے بارے میں نہ لکھیے؟ ہاں اگر علی ظہیر صاحب کہیں کہ جو آدمی انقلابی نظم نہ لکھے وہ شاعر نہیں ہے اگر وہ یہ کہیں کہ جناب جو شخص آیت اللہ خمینی کی تائید میں نہ لکھے وہ شاعر نہیں ہے، تو وہ غلط ہے۔ جدید شاعر کہتا ہے کہ جو میرے جی میں آئے گی میں لکھوں گا۔ شاعری اچھی ہو گی تو قبول کی جائے گی، اگر اچھی نہیں ہوگی تو باہر نکال دی جائے گی کان پکڑ کر۔ ہم نے یہ کب کہا ہے آیت اللہ خمینی پر ضرور لکھو یا نہ لکھو یا ان کے خلاف لکھو۔ ہم نے تو یہ کہا ہے کہ جو چاہو لکھو۔

ایسی باتیں کوئی کہنا چاہتا ہے جو پہلے زمانے میں نہیں تھیں۔ اس کے لیے زبان بھی موجود نہیں تھی۔ نئی زبان بنائی گئی۔ جب زبان موجود نہیں ہو گی تو شاعر زبان بنائے گا، اور جب نئی زبان بنے گی تو ظاہر ہے کہ اس کے اندر ایک نامانوسیت محسوس ہو گی۔ خوبصورتی سب سے بڑی ہمارے یہاں یہی ہے کہ ہر آدمی کو اپنے رنگ کی آزادی ہے۔ جیسا چاہو ویسا لکھو اچھا لکھو بس۔ یہ بات درست نہیں کہ احتشام حسین جیسا بڑا شخص خود کو اس بات کا پابند قرار دے کہ غم گین غزل لکھو تو "ویت نام" عنوان دو، نہیں تو ترقی پسند کہیں گے کہ ترقی پسند ہو کر اس طرح کی غزل لکھ رہے ہو۔ ظاہر ہے کہ شاعر پر ایسی پابندی ناروا ہے۔

سوال۔ ظفر اقبال کی شاعری کو آپ بہت پسند کرتے ہیں۔ آپ نے ان کی شاعری کو دو حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصّے میں ظفر اقبال آپ کو کھردرے، تلخ و تند لفنگے اور مسٹنڈے نظر آتے ہیں۔ دوسرا وہ جس میں آپ کو ظفر اقبال کے یہاں کلاسیکی رکھ رکھاؤ، غالب کی پیچیدگی اور بیدل جیسی طباعی نظر آتی ہے۔ ایک ہی شاعر کے یہاں بیک وقت دو مختلف رنگ نظر آتے ہیں اور آپ دونوں کو تسلیم کرتے ہیں۔ اس کی کیا وجہ ہے؟

جواب۔ وجہ کچھ نہیں، جو ہے وہ ہے۔ اس میں ہم کیا کریں۔ انتظار حسین نے ایک بات لکھی ہے کہ ظفر اقبال کا کلام ایسا ہے کہ جیسے ناند میں بہت سے آم رکھے ہوئے ہیں، پانی میں بھگوئے ہوئے۔ آپ شام کو آئے کھانا شروع کیا تو کوئی آم میٹھا نکلتا ہے کوئی کم میٹھا، کوئی کھٹا نکلتا ہے۔ مطلب یہ کہ آپ یہ کیوں سمجھتے ہیں کہ ایک پیڑ کے سبھی آم ایک طرح کے ہوں گے مارے بھائی فرق تو ہوگا ہی۔ یہ کوئی بری بات نہیں ہے۔ یہ قطعی غلط خیال ہے کہ مثلاً مصحفی کا کوئی رنگ نہیں ہے۔ یہ رنگ کیا ہوتا ہے؟ آٹھ دیوان اس نے لکھے غزلوں کے، ایک دیوان قصیدوں کا، دو دیوان اس نے فارسی کے لکھے ہیں، اور آپ اس سے رنگ پوچھ رہے ہیں؟ یہ کہاں لکھا ہے کہ اپنا رنگ ہونا چاہیے؟ جو آدمی اتنا کچھ لکھ رہا ہے اس کا ایک رنگ کیسے ہو سکتا ہے؟ کس نے کہا ہے؟ کیا خوبی ہے اس بات میں کہ ہمارا اپنا رنگ ہے؟ شاعر وہ بھی اچھا ہوتا ہے جو ہر رنگ میں کہہ سکتا ہو۔ خسرو نے یہ بات ضرور کہی تھی کہ استاد وہ ہے جو اپنی طرز ایجاد کرے۔ لیکن انھوں نے یہ بھی کہا کہ میں خود استاد نہیں ہوں۔ یعنی اپنی طرز ایجاد کیے بغیر وہ دنیا کے بڑے شاعروں میں ٹھہرتے ہیں۔ ہم لوگ لے دے کے غالب پر آکر اٹک جاتے ہیں۔ غالب کے یہاں ضرور ایک خاص طرز ملتا ہے لیکن اس پر بھی ناسخ اور شاہ نصیر کا اثر ہے۔ ایک بات یہ ضرور ہے کہ غالب کے یہاں ایسے شعر کم ملتے ہیں ؎

بغل میں غیر کی آج آپ سوئے ہیں کہیں ورنہ   سبب کیا خواب میں آکر تبسم ہائے پنہاں کا

اور یہ تو بہت پھیکا شعر ہے۔ اس سے حد درجہ شوخ شعر مصحفی نے کہے ہیں، میر نے کہے ہیں۔ لیکن ہم لوگوں کے سامنے غالب کی دیوار ایسی کھڑی ہے کہ ہم سمجھتے ہیں اگر غالب کے یہاں نہیں ہے تو پھر یہ غزل میں نہیں ہوگا۔ کیوں نہیں ہوگا؟ غالب نے بہت سی چیزیں جو کلاسیکی غزل میں تھیں، اپنے یہاں نہیں رکھی ہیں مثلاً معشوق سے کھیلنے کا انداز۔ ان کے یہاں طنز ہے، ان کے یہاں ظرافت ہے، اپنے اوپر ہنسنے کا انداز ہے، اپنے اوپر غصّہ کرنے کا انداز ہے،

لیکن معشوق سے لڑنے کا وہ انداز نہیں ہے جو میر کے یہاں ہے یا ان کے یہاں اس طرح کا پھکڑپن نہیں ہے، اس طرح کا لفنگاپن نہیں ہے جیسا کہ مصحفی کے یہاں ہے ۔

ہم ہیں فقیر اللہ کے یارو پھر ہے اس کا پر کیا کیا
گر ہم پاس بھی آکر کوئی بہنی مائی بیٹھ گئی

یہ مصحفی کا شعر ہے۔ یہ ہمت غالب میں نہیں ہے۔ اس طرح کا شہداپن ان کے بس میں نہیں۔ تو غالب نے بہت سی چیزیں اپنے اوپر بند کر رکھی ہیں۔ غالب اس معنی میں ضرور ہمارے لیے ماڈل ہیں کہ جدید کو یا پچھلے سو برس کی تمام شاعری کو غالب نے بہت متاثر کیا ہے۔ لیکن کلاسیکی شاعری صرف غالب پر ہی مبنی نہیں ہے۔

اقبال کو لے لیجیے۔ اقبال کے یہاں دسیوں رنگ نظر آتے ہیں۔ اقبال اگر غالب کے زمانے میں ہوتے تو قصیدے کے بہت بڑے شاعر ہوتے۔ بہت بڑے مثنوی نگار ہوتے اور اب بھی ان کے یہاں حافظ کے رنگ کی غزلیں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں غالب کے رنگ کی غزلیں ملتی ہیں۔ فارسی میں اور اردو میں بھی ان کے یہاں کلاسیکی قصیدے کے رنگ کی شاعری ملتی ہے۔ ان کے یہاں افسانوی شاعری ملتی ہے۔ ڈرامائی شاعری ملتی ہے۔ کون سا رنگ ان کے یہاں نہیں ملتا پھر اقبال کو آپ کیوں نہیں کہتے کہ ان کے یہاں اپنا رنگ نہیں ہے اقبال تماشا کرتے ہیں لوگوں کو ترقی پسندوں کو انھوں نے بہت تنگ کیا ہے۔ کوئی رنگ ہی نہیں ملتا صاحب کیا کریں کبھی مولوی ہے، کبھی مارکسسٹ ہوا جا رہا ہے کبھی فاشسٹ ہوا جا رہا ہے، کبھی رام چندر جی اور سوامی رام تیرتھ کی تعریف کر رہا ہے۔ کبھی لینن کو برا بھلا کہہ رہا ہے، کبھی رومی کے پیر پکڑے بیٹھا ہے، اللہ میاں سے جنگ کر رہا ہے۔ عجیب آدمی معلوم ہوتا ہے یہ تو۔ لیکن یہ اقبال کی عظمت ہے۔

سوال۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کے متعلق یہ خیال کیا جاتا ہے کہ وہ صفِ اول کے جدید شاعر تو ہیں لیکن ان کی جو تنقیدی بشارت ہے اس میں وہ کہیں کہیں چوک جاتے ہیں جبکہ جدیدیوں کا خیال ہے کہ ان کی تنقید مستحکم اور مکمل ہے۔ اس بارے میں آپ کی کیا رائے ہے؟

جواب۔ پتہ نہیں کس کا خیال ہے کہ تنقید ان کی مستحکم اور مکمل ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی تنقید سے اتفاق تو ہم کرسکتے ہیں لیکن اس میں کمی یہ ہے کہ وہ بہت دور نہیں جاتے۔ ان کے یہاں معلومات بہت ہے اور ان کی رائے اچھی ہوتی ہے لیکن تجزیہ اور گہرائی ان کے یہاں نہیں ہے۔ انھوں نے فراق پر لکھا ہے، آتش پر لکھا ہے، ظفر پر لکھا ہے۔ یہ ان کے ایسے مضمون

ہیں جو ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ لیکن پھر یہ بھی ہے کہ وہ آتش اور ظفر کے یہاں ان کا اپنا رنگ ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ یہ بات نظر انداز کر جاتے ہیں کہ رنگ کی مشکل نہیں تھی ان لوگوں کی۔ ان کی مشکل یہ تھی کہ جو شاعری کے طریقے ہیں ان طریقوں پر عمل کرتے ہوئے شعر کہیں۔ خیر خلیل الرحمٰن صاحب کی سب سے بڑی اہمیت تو تاریخی ہے۔ اس معنی میں کہ ترقی پسند تحریک کے پورے شباب کا عالم تھا اس وقت انھوں نے لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۲۸ء میں پیدا ہوئے۔ ۴۷۔ ۴۶ میں انھوں نے لکھنا شروع کیا اور ۱۹۴۸ء تک آتے آتے وہ معروف ہو چکے تھے۔ اس وقت ترقی پسندوں کا دبدبہ تھا کہ جو ترقی پسند نہیں ہے وہ ادیب نہیں ہے۔ اور وہ خود ترقی پسند تھے، ترقی پسند مصنّفین کے سکریٹری تھے علی گڑھ میں۔ لیکن انھوں نے بہت جلد محسوس کر لیا کہ ترقی پسند ادب میں وہ لچک اور گنجائش نہیں ہے جو ادب کی ترقی اور نئے خیالات اور انسان کے تجربات کے اظہار میں کام آسکے۔ جو پابندیاں اور جکڑ بندیاں لگائی جا رہی ہیں اس سے ادب کو سکیڑنے کا عمل پیدا ہو رہا ہے نہ کہ اسے وسعت دینے کا۔ لہٰذا وہ الگ ہوئے اور صاف کہہ کر الگ ہوئے کہ میں الگ ہو رہا ہوں۔ یہ بڑی ہمت کی بات تھی۔ پھر انھوں نے ایسی نظمیں کہیں، ایسے شعر کہے، ایسے مضمون لکھے جو مشعلِ راہ ثابت ہوئے نئے لوگوں کے لیے۔ وہ ترقی پسند ہوتے تو وہ بھی آتش کی شاعری کے بارے میں یہی کہتے جو کہ عام طور پر ترقی پسند لوگوں نے کہا کہ ڈھونڈیے تو آتش کے یہاں انقلاب نظر آتا ہے۔ طبقاتی کشمکش بھی نظر آجاتی ہے۔ لیکن خلیل صاحب نے آتش کے فنّی پہلوؤں پر، ان کے لہجے کے بانکپن پر زور دیا۔ فراق کے بارے میں انھوں نے کہا کہ وہ اوّل درجے کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کے یہاں فنّی کمزوریاں بہت ہیں۔ نئی بات بہت کہتے ہیں لیکن لڑکھڑا جاتے ہیں۔ اس طرح انھوں نے تنقید میں بھی ایسی مثالیں قائم کیں جن کی روشنی میں ہم اپنے معاصر شعرا کو دوبارہ پڑھ سکے۔ اپنے دَور کے اعتبار سے وہ ایک غیر معمولی شاعر اور نقاد تھے۔

سوال۔ جدیدیت نے ان چار دہائیوں میں اپنے نظریے کو سمجھانے کے لیے چار نا قد بھی ایسے نہیں دیے جو ۴۵۔ ۵۰ سال کی عمر کے لکھنے والے جن کی ادبی خدمات دو تین دہائیوں پر محیط ہیں اور جن کی تخلیقات قابلِ توجہ ہیں، ان کی شناخت اور ان کے فن کی ماہیت پر کچھ قابلِ ذکر یا قابلِ اطمینان کام کر سکیں۔

جواب - یہ کہنا بالکل غلط ہے کہ جدیدیت نے ایسے نقاد نہیں دیے۔ نقاد تو موجود ہیں، انھوں نے تنقید کے اصول قائم کر دیے، انھوں نے بنیادی باتیں بیان کر دیں، اپنے نظریات پیش کر دیے ادب کے بارے میں۔ اب ان کی روشنی میں آپ ان لوگوں کے بارے میں لکھیے جو بقول آپ کے پینتالیس پچاس برس سے کم عمر کے ہیں۔ اگر تم یہ کہہ رہے ہو کہ جدید نقادوں نے وہ نظریات بیان ہی نہیں کیے جن کی روشنی میں ہم نویں اور دسویں دہائی کے شعرا کو پڑھ سکیں، سمجھ سکیں تو یہ بات صحیح نہیں ہے۔ اصول تو انھوں نے بیان کر دیے ہیں۔ ان اصولوں کی روشنی میں جس طرح آپ میر کو پڑھتے ہیں، اقبال کو پڑھتے ہیں اسی طرح آپ بعد کے شاعروں کو بھی پڑھ سکتے ہیں۔

سوال - ایسا کیوں نہیں ہوتا کہ ہم اپنے اچھے اور بڑے شعرا کی شناخت ان کی زندگی ہی میں کرلیں یا فوری طور پر کریں؟

جواب - میں کچھ دیر پہلے کہہ چکا ہوں کہ اس کام کے لیے دو شرطیں کم سے کم ہوتی ہیں ایک تو یہ کہ شاعر کا اپنا ادبی معاشرہ تقریباً یک زبان ہو کر اسے بڑا مان لے۔ دوسرا یہ کہ اس کے فن کو دیکھنے کے لیے فاصلہ چاہیے۔ فاصلے سے بڑا نظر آئے وہ۔ یعنی اپنے زمانے میں بڑا ہو اور فاصلے سے بھی بڑا نظر آئے۔ یہ دو شرطیں ایسی ہیں کہ آپ کہہ سکتے ہیں کہ یہ Literary History کی Logic سے پیدا ہوتی ہیں براہ راست اس بات سے پیدا نہیں ہوتیں کہ کسی شخص میں ادبی خوبیاں کتنی ہیں۔ معاصر ادب کا معاملہ ہمیشہ معاصر اور اچھے ادب کا ہوتا ہے۔ بڑے ادب کا نہیں۔

سوال - تو آپ اچھے اور بڑے شاعر میں کیا امتیاز رکھتے ہیں؟

جواب - میں نے ابھی کہا نا بڑا شاعر وہ ہوتا ہے جسے اس کی زندگی میں ادبی معاشرہ قبول کرلے اور پھر وہ فاصلے سے بھی بڑا نظر آئے۔ یعنی جو امکان ہمیں سامنے سے عظمت کا معلوم ہو رہا تھا، چار سو برس کی دوری پر بھی عظیم نظر آ رہا ہے۔ اس میں ایسی کوئی کمیت ہے، ایسی کوئی بات ہے۔ وہ Capacity اس وقت ظاہر نہیں ہوگی جب وہ لکھ رہا ہے کیونکہ اسے پتہ ہی نہیں ہے کہ دس برس بعد لوگ اس سے کیا چاہیں گے؟ یہ کسی کو پتہ نہیں ہے کہ آج سے سو برس

بعد دو سو برس بعد پانچ سو برس بعد اس سے کیا مانگا جائے گا تو اس کے بارے میں وہ پہلے سے منصوبہ نہیں بنا سکتا۔ اچھا ادیب وہ ہے جو اپنے زمانے کے ادبی معیاروں اور گذشتہ ادبی تہذیب کے ماحول میں بامعنی اور اہم معلوم ہو۔

سوال۔ ہندستان اور پاکستان سے ان دنوں جو رسائل شائع ہو رہے ہیں ان میں لکھنے والوں کی خاصی تعداد ایسی ہے جو تمام رسائل میں مشترک ہے۔ وہ "شب خون" ہو یا "ذہن جدید"، "نیا ورق" ہو یا "اثبات و نفی" زیادہ تر وہی لکھنے والے نظر آتے ہیں۔ پاکستان کا بھی وہی حال ہے۔ کیا اس سے یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ اب لکھنے والے نہ ترقی پسند ہیں نہ جدید نہ مابعد جدید؟ ان رسائل پر ترقی پسندی، جدیدیت یا مابعد جدیدیت کے لیبل لگائے جاتے ہیں۔ لیکن لکھنے والے تو وہی ہیں۔

جواب۔ اس کا جواب تو انھیں سے پوچھیے جو چھپ رہے ہیں۔ اگر مختلف رسائل میں بیش تر لکھنے والے مشترک ہیں اور ان پر کٹر جدید یا ترقی پسند کا لیبل نہیں لگ سکتا تو اس کے ایک معنی یہ ہوئے کہ ایک طرح کا اعتدال پیدا ہو گیا ہے۔ ترقی پسندوں نے بھی اپنا کٹر پن چھوڑ دیا ہے اور جدیدیوں نے بھی۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ ترقی پسندی اب باقی نہیں رہی۔ جو روّیہ اور طرزِ جدیدیوں نے قائم کیا تھا، اسی پر زیادہ تر لوگ چل رہے ہیں۔ ورنہ ترقی پسندوں میں یہ لچک کہاں سے پیدا ہوتی جو ہم دیکھ رہے ہیں۔ ترقی پسند لوگ جن یورپی مارکسی نقادوں کا کلمہ پڑھتے تھے، اب ان کا ذکر اور بھی کم نظر آتا ہے۔ مارکسی فکر تو ختم ہے۔ اور اب تو پرانے ترقی پسند بے چارے یہی کہتے ہیں ارے بھئی تمھارے ادب میں ذرا سا کوئی سیاسی معاملہ ہو، ذرا سا اس میں کوئی سماجی شعور ہو، ہم تمھیں ترقی پسند مان لیتے ہیں۔ اب وہ ادیبوں سے یہ نہیں پوچھتے کہ تو مارکس کا مقلد ہے کہ نہیں؟ جدیدیت کا معاملہ یہ ہے کہ جدیدیت کے شروع میں ایک لہر آئی تھی۔ وہ اپنے پیش رووں کا سختی سے انکار کر رہے تھے۔ نظم میں، غزل میں، افسانے میں ایک انحراف کی شکل پیدا ہو رہی تھی۔ یہ انحراف اب قائم ہو چکا۔ اب یہ بات لوگوں نے مان لی ہے کہ انحراف بھی ہو سکتا ہے افسانے اور شاعری میں۔ اب ضرورت نہیں ہے کہ بار بار اس کو قائم کیا جائے۔ وہ تو ہو گیا۔ سریندر پرکاش کو، بلراج مینرا کو، انور سجاد کو، خالدہ اصغر کو لوگوں نے مان لیا کہ یہ افسانہ نگار ہیں۔ گویا یہ طے ہو گیا کہ پریم چند سے یا منٹو سے الگ بھی افسانے کی شکل ہو سکتی ہے۔ ظفر اقبال سے پہلے ہی لوگوں کو کچھ اختلاف

ہو لیکن ان کو شاعر ماننے سے وہ انکار نہیں کرتے، منیر نیازی کو شاعر ماننے سے انکار نہیں کرتے۔ تو اب جبکہ یہ چیزیں قائم ہو چکی ہیں تو کیا ضروری ہے کہ ہم بار بار اپنے انحراف کا اعلان کریں؟ لہٰذا جو سختی تھی جدیدیت میں وہ کم ہو گئی کیونکہ اس نے اپنا کام کر لیا۔ ترقی پسند تحریک نے، ترقی پسند لوگوں نے ہر قدم پر مصالحت کر لی۔ جب ترقی پسندوں نے دیکھا کہ ہم مارکس کے، انگلز کے اور کرسٹوفر کاڈویل کے اور لوکاچ کے کہنے پر چلیں گے تو ہمیں کوئی پڑھے گا نہیں۔ زمانہ ہمیں پیچھے چھوڑ چکا ہے۔ لہٰذا ان کے یہاں بھی اب استعارے کی بات ہوتی ہے۔ اب ان کے یہاں معنی کی بات ہوتی ہے۔ اب ان کے یہاں تشبیہ اور خوبصورتی کی بات ہوتی ہے۔ سردار جعفری پوری کتاب ہی لکھ رہے تھے جس میں ان تشبیہوں اور استعاروں کو بیان کر رہے تھے جو شاعری میں استعمال ہوئے ہیں۔ کل ایسا کرنا ان کے لیے کیا ممکن تھا۔ کل یہ تو ممکن تھا کہ وہ لکھتے کہ مزدور یا انقلاب کا لفظ کتنی بار آیا ہے، یہ نہیں کہ آتش گل کی ترکیب کتنی بار آئی ہے؟ اس سے کیا معلوم ہوتا ہے؟ اس میں کوئی شک نہیں کہ آج کل زیادہ تر پرچوں میں ایک طرح کی چیزیں چھپ رہی ہیں۔ میرے خیال میں یہ جدیدیت کے پوری طرح فتح مند ہونے کی دلیل ہے۔ آج کے زمانے میں ہر طرح کے پرچے نکل رہے ہیں اور ان پر الگ الگ لیبل لگے ہوئے ہیں لیکن مال وہی ہے۔

سوال۔ لیکن اس سے قارئین تو گمراہ ہوتے ہیں کہ صاحب یہ کس نظریے کے لکھنے والے ہیں؟

جواب۔ کوئی گمراہ نہیں ہے۔ قارئین کیوں گمراہ ہیں؟ قارئین کیا بے وقوف ہیں؟ تم لوگ گمراہ ہو رہے ہو تو تم لوگ بے وقوف ہو۔ ارے بھئی جب تم دیکھ رہے ہو کہ وہی لوگ جو کہ "شب خون" سے متعارف ہوئے، ادبی دنیا میں آئے۔ جنھیں "شب خون" نے افسانہ نگار اور شاعر بنا کر پیش کیا، ناقد بنا کر پیش کیا، وہی لوگ ان جگہوں میں چھپ رہے ہیں جو خود کو جدیدیت کے مخالف کہہ رہے ہیں۔ تو کیا مطلب ہے اس کا بھئی۔ معاملہ بالکل ظاہر ہو گیا نہ، اس میں گمراہی کی کیا بات ہے گمراہی تو بالکل نہیں۔

سوال۔ پہلے رسائل میں نئی تخلیق یا فن پارہ آتا تھا، دیکھ کر لوگ چونک جاتے تھے۔ تمام لوگ اس جانب متوجہ ہوتے تھے اور اس کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہوئے اس کا ذکر اذکار کرتے تھے۔ لیکن آج رسائل میں کارگزاریوں کی تعریف تو بہت ہوتی ہے۔ لیکن جب تک کسی تخلیق کار کی کوئی کتاب منظر عام پر نہ آئے اسے قبول نہیں کیا جاتا۔ ادب میں اس طرح کی تبدیلی کیوں اور کیسے آئی؟

جواب ۔ نہیں، میرا خیال ہے کہ یہ کوئی ضروری نہیں کہ کوئی کتاب ہی سامنے آئے تبھی لوگ مصنف کو مانیں گے ۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کتابیں زیادہ چھپنے لگی ہیں ۔ کیونکہ امداد مل جاتی ہے مختلف کمیٹیوں سے اور چھاپنے والے بھی مل جاتے ہیں ۔ آج کل کتابیں چھپنے کی آسانیاں زیادہ ہو گئی ہیں کمپیوٹر ہو گیا ہے، پریس ہو گیا ہے ۔ تمام طرح کی سہولتیں ہو گئی ہیں ۔ اسی لیے کتابیں چھپ رہی ہیں ۔ مجموعے چھپ رہے ہیں ۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ مجموعہ نہ چھپے تو ہم اسے شاعر یا افسانہ نگار نہ مانیں ۔

کچھ دن ہوئے آسٹریلیا کے ایک پروفیسر صاحب آئے تھے مجھ سے ملنے کے لیے ۔ وہ اس موضوع ہی پر کام کر رہے تھے، ہندستان میں اخباروں اور رسالوں کی جو صورت حال ہے ۔ ایک بات ان کی سمجھ میں نہیں آئی تو انھوں نے مجھ سے پوچھی ۔ انھوں نے کہا صاحب یہ بات سمجھ میں نہیں آ رہی ہے کہ ایک طرف تو یہ کہا جا رہا ہے کہ اردو کے پڑھنے والے کم ہو رہے ہیں ۔ اور کتابیں جو چھپ رہی ہیں ان کی تعداد بہت کم ہے یعنی چار سو پانچ سو ۔ اور ایک طرف اردو کے پرچے بہت نکل رہے ہیں ۔ ان دونوں باتوں میں آپ کیا مطابقت کرتے ہیں؟ میں نے کہا مطابقت تو بالکل سامنے کی ہے ۔ مطابقت دراصل یہ ہے کہ رسالہ کوئی نہ کوئی پڑھنے والا ضرور ہے ۔ چاہے اس رسالے یا اس اخبار کی اشاعت دو ڈھائی سو سے زیادہ نہ ہو اور وہ فرضی گنتی لکھ کر سرکاری اشتہار لے لیتا ہو ۔ لیکن بیشتر رسالے اور اخبار ایسے ہیں جن کے پڑھنے والے کچھ موجود ہیں ۔ پانچ سات سو ہیں، ہزار بارہ سو ہیں، کچھ بھی ہیں ۔ کتابوں کا پرنٹ آرڈر یقیناً چھوٹا ہو گیا ہے، اس لیے چھوٹا ہو گیا ہے کیونکہ رسالے اتنے موجود ہیں اور ان کتابوں کی تخلیقات رسالوں میں پہلے چھپ جاتی ہیں ۔ مثال کے طور پر، چار رسالے ملک سے نکل رہے ہیں ۔ ایک مشرق سے، ایک مغرب سے، ایک شمال سے، ایک جنوب سے ۔ ان چاروں رسالوں میں اگر چار افسانے آپ کے چھپ جائیں تو کچھ مشترک پڑھنے والے ہوں گے کچھ غیر مشترک ۔ مان لیجیے پانچ سو پڑھنے والے مشترک ہیں اور تین سو پڑھنے والے غیر مشترک، تو بارہ سو آدمی نئے پڑھنے والے مل گئے آپ کو ۔ اس طرح سے آپ کو سترہ سو آدمیوں نے پڑھا ۔ چار افسانے چھپوانے کے بعد آپ کی کتاب کا پرنٹ آرڈر اگر کم ہے تو کوئی بات نہیں، کہ رسالے کے ذریعے لوگوں نے آپ کو پڑھ ہی لیا ہے ۔ ضرورت نہیں سمجھتے کتاب پڑھنے کی ۔ رسالہ موجود ہے ۔ رسالوں کی کثرت سے کتابوں کی اشاعت پر یہ اثر پڑا کہ کتابوں کا پرنٹ آرڈر چھوٹا ہو گیا ہے ۔ لیکن اس کا مطلب یہ تھوڑی ہے کہ لوگ خریدتے نہیں ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہی لوگ خریدتے ہیں جو کتاب جمع

کرتے ہیں۔ باقی لوگ پرچوں کو پڑھ پڑھ کر رکھ دیتے ہیں۔ تو اس میں کوئی افسوس کی بات نہیں ہے۔
ایک بات تم نے کہی کہ صاحب کوئی اچھی تخلیق چھپی تو فوراً لوگوں میں اس کا ذکر ہوا۔ سنسنی پیدا ہو گئی۔ دو باتیں ہیں اس میں۔ ایک تو یہ کہ پہلے زمانے میں، آج سے ۴۲۔ ۴۴ سال پہلے رسالے ہی کتنے تھے؟ چار پانچ تھے۔ بشکل اور وہ بھی گنڈے دار کوئی تخلیق چھپی تو فوراً لوگوں کی نظر میں آجاتی تھی۔ ارے بھئی دیکھا آج فلاں صاحب نے فلاں چیز چھپوائی آج رسالے میں فلاں کی یہ نظم خاص ہے۔ اب تو معاملہ یہ ہے کہ محلے محلے پرچے نکل رہے ہیں۔ تو وہ سنسنی کہاں سے پیدا ہو؟ دوسری بات یہ ہے کہ کم ہی سہی لیکن اب بھی ایسا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر فہمیدہ ریاض کا ناولٹ نما سفرنامہ یا بینی مادھو رسوا کا 'غالب افسانہ' اور یہاں بھی وہی بات ہے کہ یہ لوگ ہر جگہ نہیں لکھتے۔

سوال۔ وہ بات جو پردۂ راز میں ہے کہ بینی مادھو رسوا کون ہیں، آپ اس کی وضاحت کر سکتے ہیں؟

جواب۔ بھئی میں کیا وضاحت کروں؟ لیکن میں تمہاری بات کا جواب اس طرح دیتا ہوں کہ اب بھی کوئی چیز واقعی بحث کی مستحق ہوتی ہے تو اس کا ذکر تو ہوتا ہے۔ لوگ پڑھتے ہیں ذکر کرتے ہیں ایک چیز اور بھی ہے اگر آپ لوگ برا نہ مانیں تو۔ ہمارے زمانے کے جو شاعر تھے ان میں واقعی ایک نیا پن تھا۔ ہمارے ایک دوست مرغوب صاحب لکھنؤ میں رہتے ہیں جب وہ علی گڑھ میں پڑھتے تھے تو انھوں نے سنا کہ فلاں پرچے میں نظم چھپی بلراج کومل کی یا عمیق حنفی کی تو وہ فوراً سائیکل اٹھائے بک اسٹال پہنچ جاتے تھے اور ڈھونڈتے تھے کہ کس کے یہاں وہ پرچہ ملے گا۔ دوستوں کے یہاں جا رہے ہیں۔ لائبریری جا رہے ہیں جہاں سے ملا وہ پرچہ لے آئے۔ تو اس زمانے میں شاعری میں جان اتنی تھی۔ شاید آج کی شاعری میں جان اتنی نہیں ہے۔ تو بھائی ہم کیا کر سکتے ہیں۔

سوال۔ فاروقی صاحب ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آپ کلاسیکی شعرا، ترقی پسند تحریک سے منسلک شعرا اور آج کے سکہ بند شعرا، جدید شعرا کے متعلق بہت کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ لیکن اس طرح کہہ نہیں پا رہے ہیں جو آپ کا مخصوص انداز ہے۔ کہیں یہ کسی طرح کا دباؤ تو نہیں ہے جو آپ کو روکتا ہے؟

جواب۔ یہ کہاں سے آپ نے فرض کر لیا کہ میرے اوپر دباؤ ہے کہ جو میں کہنا چاہتا ہوں وہ نہیں کہہ پا رہا ہوں؟ جن لوگوں کے بارے میں مجھے جو کچھ کہنا ہے میں کہہ چکا ہوں۔ یہ ضرور ہے

کہ بہت سی چیزیں ایسی ہیں جن کے لیے مجھے وقت نہیں مل رہا ہے۔ جیسے مصحفی کی شاعری ہے، میرا دل بہت چاہتا ہے کہ میں مصحفی پر لکھوں لیکن وقت نہیں مل رہا ہے۔ انیس پر لکھنا چاہتا ہوں، ولی کی شاعری کی اہمیت سمجھانا چاہتا ہوں، اقبال پر کچھ کہنا ہے۔ لیکن وقت نہیں۔ کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جو بہت Compelling ہوتی ہیں۔ جیسے غالب بچپن اور جوانی میں میرے لیے بے انتہا Compelling تھے۔ میرا خیال تھا کہ جو غالب پر نہ لکھے وہ بے وقوف ہے، تو میں نے بھی غالب پر لکھا، بہت لکھا اور میں نے غالب سے حاصل بھی بہت کچھ کیا، بہت کچھ سیکھا۔ سب سے بڑا شاعر نہیں تو میں انھیں میر کے بعد سب سے بڑا شاعر مانتا ہی ہوں۔ میر کو پڑھنا شروع کیا تو میر نے مجھے بالکل ہی باندھ کر رکھ دیا۔ میں نے اور بہت لوگوں کو بھی میر کی خاطر پڑھا۔ ساری کلاسیکی شاعری میں نے پڑھ ڈالی یا اس پر نئی نظر ڈالی۔ ترقی پسند شاعری، ترقی پسند افسانہ دونوں پر مضمون تو کیا، میرا ایک کتاب لکھنے کا ارادہ پچھلے چھبیس ستائیس برس سے ہے، مگر وہ شاید پورا نہ ہوگا کیونکہ فرصت نہیں۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ ترقی پسند شاعری اور ترقی پسند افسانے کے بارے میں لکھنا اتنا اہم نہیں ہے جتنا کہ داستانِ امیر حمزہ کے بارے میں لکھنا۔ میں نے اپنے معاصرین پر بہت کم لکھا۔ ان میں کیا کمی ہے؟ سلیم احمد پر میں نے بہت کم لکھا ہے۔ سلیم احمد بطور شاعر مجھے بے انتہا پسند ہیں۔ نقاد کی حیثیت سے ان کا ذکر میں نے کیا ہے۔ ان کے ادبی نظریات کا میں قائل نہیں ہوں۔ لیکن سوچنے کے لیے بہت کچھ ان کے یہاں ہے۔ اسی طرح سے عسکری صاحب کو میں اردو کا سب سے بڑا نقاد سمجھتا ہوں اور بے تکلف انھیں بڑے مغربی نقادوں کے برابر رکھتا ہوں۔ لیکن ان پر بھی نہیں لکھ سکا ہیں۔ فرصت نہیں ملی، ذہن حاضر نہیں ہو سکا۔ تو ایسا نہیں ہے کہ میں لکھنا چاہتا ہوں لیکن مجھے کوئی دبا و روکے ہوئے ہے۔ بس ایسا ہے کہ فرصت نہیں مل رہی ہے۔ ایک تو یہ کہ "شب خون" ہی اب میرا بہت وقت کھا جاتا ہے۔ پھر "تضمین اللغات" ہے، اردو کی کلاسیکی ادبی تہذیب اور تاریخ ہے، میری ترجیح یہ ہے کہ میں داستان پر لکھوں۔ کیونکہ سردار جعفری یا اور دوسروں پر لکھنے والا تو شاید ممکن ہو گا لیکن میرے بعد داستان پر لکھنے والا نظر نہیں آتا۔ بظاہر ایسا کوئی نہیں ہے جو جمع کرے تمام داستانوں کو اور پڑھے ان کو۔ میں تو اٹھارہ سال سے یہی کام کر رہا ہوں۔ اب تو میرا بڑھاپا ہے۔ اب تو مجھے دن گن گن کر کے دیکھنا ہے

کہ اتنے دن جو باقی ہیں ان میں کیا کرسکتا ہوں ۔ اس وقت یہ میرے لیے بالکل اہم نہیں ہے کہ میں ترقی پسندوں پر یا اپنے معاصرین یا بعد کے جو لوگ آئے ان پر، یا پہلے کے لوگوں پر لکھوں۔ کبھی کسی پر لکھ بھی دوں گا لیکن ان معاملات میں اب وہ (Urgency) میرے لیے نہیں رہ گئی ہے۔ میرا خیال ہے میں نے جدید ادب کا حق ادا کر دیا ہے۔ اب مجھے کلاسیکی ادب اور تہذیب کا حق ادا کرنا ہے۔

●●

اُردُو اِملا

رشید حسن خاں

- لفظوں کا صحیح اِملا کیا ہے؟
- اس کے اصول کیا ہیں؟ یہ بڑے اہم سوالات ہیں۔ اُردو میں ان پر انفرادی طور پر اور اُردو تنظیموں کی سطح پر غور کیا گیا ہے۔
- اس عہد میں رشید حسن خاں نے بے پناہ غور و فکر کے بعد اس علمی موضوع کا جائزہ لیا ہے۔
- 706 صفحوں کی اس کتاب 'اُردو اِملا' کا دوسرا ایڈیشن قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان نے شائع کیا ہے۔

قیمت 135 روپے

آج ہی طلب کریں

صدر دفتر : قومی اُردو کونسل، ویسٹ بلاک۔ ا، ونگ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 006 110

فون : 6103381, 6103938, 6179657 : فیکس : 6108159

حیدر آباد شاخ : 5-4-435/20 گرین ہاؤس، اسٹیشن روڈ، نام پلی اسٹیشن روڈ، حیدر آباد۔ 500002

نذیر احمد

شیخ سعدی شیرازی (وفات ۶۹۲ھ) کے عہد کا ایک علمی خانوادہ

سعدی شیرازی کا عہد، خصوصاً فارس اور شیراز کا نہایت علمی عہد تھا، اس دور میں شیراز علم و فضل کا بڑا مرکز ہو چکا تھا، سیکڑوں علما و فضلا، مشائخ و عرفا سے یہ خطہ پُر تھا، اس صورت حال کے پیدا کرنے میں وہاں کے حکمرانوں کا خاص حصّہ تھا، اس دور میں شیراز اور جنوبی فارس اتابکانِ فارس کے زیر حکومت تھا، اتابکان فارس خصوصاً سلغری اتابک بڑے علم دوست تھے، اس کے نتیجے میں عراق اور ایران کے دوسرے خطوں سے اہلِ علم و فضل شیراز آتے اور یہاں کی علمی و ادبی فضا کے ترقی دینے میں اہم رول ادا کرتے، اس موضوع سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے علاوہ اور کتابوں کے حسب ذیل پانچ کتابیں بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔

۱۔ شدالازار، تالیف معین الدین جنید شیرازی، تالیف ۷۹۱ھ (عربی) چاپ تہران ۱۳۲۸ شمسی، علامہ محمد بن عبدالوہاب قزوینی کے حواشی سے مزین ہے۔

۲۔ ترجمہ شدالازار بنام ہزار مزار بقلم عیسی بن جنید شیرازی طبع شیراز۔

۳۔ شیراز نامہ، تالیف معین الدین احمد زرکوب شیرازی، ۱۳۴۴ شمسی بنیاد فرہنگ تہران۔

۴۔ تجزیۃ الامصار و تزجیۃ الاعصار تالیف عبداللہ بن فضل اللہ شیرازی معروف بہ وصاف حضرت (۶۶۳ ـ ۶۹۸)

۵۔ تحریر جدیدی تاریخ وصاف بقلم عبدالمحمد آیتی، بنیاد فرہنگ تہران۔

سعدی شیرازی کا عہد ساتویں صدی ہجری ہے، اس عہد میں شیراز میں متعدد علمی

خانوادے پائے جاتے ہیں جن میں کئی پشتوں تک علمی روایت رہی ہے۔ ایسے علمی خاندانوں میں ایک خاندان فالی خاندان تھا، ان کا تعلق سیراف سے بھی تھا، اسی وجہ سے بعض فالی سیرافی بھی کہلاتے ہیں، اس خاندان میں قضا کی روایت ڈیڑھ سو سال تک برابر چلتی رہی، اسی خاندان کے قاضی القضاۃ قاضی رکن الدین یحییٰ کی تعریف میں سعدی نے ایک قطعہ لکھا ہے، راقم الحروف نے سعدی کے اس ممدوح پر ایک الگ مقالہ لکھا ہے جس میں اس علمی خاندان کے سات قاضیوں کو متعارف کرایا ہے، چند سال پہلے اسی علمی خاندان پر ایک مقالہ انگریزی میں لکھا ہے جو دلّی یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی کے مجلہ "بیاض" میں شائع ہوا تھا، جو لوگ سعدی کے دور کی علمی فضا سے روشناس ہونا چاہتے ہیں ان کے لیے راقم حروف کے یہ مقالے خاصی اہمیت کے حامل ہو سکتے ہیں، بلکہ یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ دورِ سعدی سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے میرے یہ مقالے نہایت سود مند ہوں گے۔

سعدی کے دور کا ایک اور علمی خانوادہ زرکوب شیرازی کہلاتا ہے۔ یہ خانوادہ علماء و مشائخ کا تھا، یہ خاندان زرکوب کہلاتا، بعض افراد زرکوب اور ذہبی دونوں نسبتوں سے یاد کیے جاتے، اس خانوادے کے حسب ذیل افراد کا نام ملتا ہے:

معین الدین محمود اصفہانی شیرازی

↓

ابوالفضل محمد

↓

عزالدین مودود ذہبی مشتہر بزرکوب شیرازی

↓

سراج الدین ابوالفضائل حسین بن عزالدین ابومحمد مودود معروف بزرکوب

↓

شہاب الدین ابوالخیر حمزہ

↓

عزالدین محمود | ابوالعباس معین الدین

لہ شیراز نامہ مقدمۂ مصحح ص پانزدہ اور شدّالازار ص ۳۱۹ میں ابی الفضل ہے، نیز دیکھیے حاشیہ شدّالازار ص ۳۱۷، نمبر ا، لیکن یہ غلط ہے، شیراز نامہ، ص ۱۸۳

یہ خاندان اصفہان کا تھا، اس کے مورث اعلیٰ معین الدین[1] محمود اصفہانی کا تعلق اصفہان کے اشراف سے تھا، وہ سلطان العارفین سیدی احمد کبیر معروف[2] بہ ابن الرفاعی کی خدمت میں بطائح میں ایک مدت تک رہے اور وہیں سیدی احمد کبیر کی یہ پیشین گوئی سنی تھی:

"میں دیکھ رہا ہوں کہ بھائی معین الدین محمود کے صلب سے ایک صالح بچہ پیدا ہوگا جو میرے آثار کا متبع ہوگا اور عجم میں میرا خلیفہ ہوگا، فقراء کی خدمت کرے گا اور ان کی خدمت میں اپنا وقت صرف کرے گا۔"[3]

یہ پیشین گوئی ۵۵۴ھ کی تھی، ۸ سال بعد معین الدین محمود کے بیٹے محمد کے یہاں ۵۶۲ھ میں ایک بیٹا پیدا ہوا، اس میں کمال کے آثار نمایاں تھے، اس کی وجہ سے لوگوں نے کہا کہ یہ وہی فرزند ہے جس کے بارے میں سیدی احمد کبیر نے پیشین گوئی کی تھی۔

اس سے زیادہ اس خاندان کے مورث اعلیٰ کے بارے میں اور معلومات نہیں۔

اس خاندان کے گل سرسبد الشیخ عز الدین مودود[4] بن محمد بن محمود ذاہبی مشتہر بہ زرکوب شیرازی بڑے مرتبے کے عارف باللہ تھے، شدالازار میں ہے کہ وہ مسافروں کی خدمت کرتے اور مقامی حضرات کی تربیت میں اپنا وقت صرف کرتے، ان کے دادا شیخ معین الدین محمود اصفہانی سیدی احمد کبیر[5] کے مرید تھے، پیر صاحب اپنے اس مرید کو بہت عزیز رکھتے تھے۔ ۵۵۴ میں وہ اپنے پیر کی خدمت میں تھے کہ انھوں نے ان کے ایک معزز پوتے کی پیدائش کی پیشین گوئی کی اور یہ بھی کہا کہ وہ عجم میں میرا خلیفہ ہوگا، ۵۶۲ھ میں عز الدین محمود کی پیدائش اصفہان[6] میں ہوئی۔ بچپن ہی سے

---

[1] شیراز نامہ۔ ص ۱۶۱، [2] یعنی ابو العباس احمد بن علی بن احمد معروف بابن الرفاعی از مشائخ قرن ششم، وی در قریہ ام عبیدہ از قرای بطائح کہ ناحیہ ایست مابین واسط و بصرہ و در ہمان جا در ۵۷۸ھ وفات یافت، چون اولاد ذکوری از و باقی نماندہ بود ریاست آن ناحیہ پس از و بخواہر زادگان او منتقل شد، ابن الرفاعی با شیخ عبد القادر گیلانی معاصر بود لیکن مشرب و مسلک ہر دو باہم رقابت داشتند، یعنی مابین فرقۂ رفاعیہ یا بطائحیہ و فرقۂ قادریہ رقابت شدید بودہ، رک شدالازار حاشیہ، ص ۱۶۸ - ۱۶۹، [3] شیراز نامہ ص ۱۶۱ نیز شدالازار ص ۳۱۰، [4] ص ۳۱۰، [5] رک: شدالازار۔ ص ۳۱۰ و شیراز نامہ۔ ص ۱۶۱۔

[6] ۵۷۰ھ میں ان کے شیراز لائے جانے کا ذکر ہے (شیراز نامہ ص ۱۶۱) اس سے ظاہر ہے کہ وہ اصفہان میں پیدا ہوئے اور ۵۷۰ھ میں جب ۸ سال کے ہوئے تو ان کے باپ انھیں شیراز لائے، بخوبی ممکن ہے کہ اس وقت ان کے دادا معین الدین محمود اصفہانی فوت ہو چکے ہوں گے۔

ان میں بزرگی و نجابت کے آثار نمایاں تھے، تو اکثر اصحاب دل نے فرمایا تھا کہ "جس فرزند کی سیدی احمد نے پیشین گوئی کی تھی کہ وہ عجم[1] میں میرا خلیفہ ہوگا" وہ یہی مبارک بیٹا ہے، اس میں کمال کے آثار روز بروز بڑھتے جا رہے تھے، تو ان کے پدر بزرگوار خواجہ محمد بن معین الدین محمود اپنے بیٹے کو ۵۷۰ھ میں شیراز لائے، یہ اتابک[2] سعد بن زنگی کا عہد تھا، خواجہ کی قرابت سلطان العارفین روزبہان بقلی سے تھی، انھوں نے چاہا کہ یہ قرابت روحانی قربت میں بدل جائے، خواجہ احمد اپنے ہونہار بیٹے کو حضرت روزبہان بقلی کی خدمت میں لے گئے، اور اس ہونہار فرزند کے بارے میں جو بشارت سیدی احمد کبیر نے دی تھی، ان سے[3] بیان کی، شیخ روزبہان نے ولایت کے آثار اس ۱۵-۱۶ سالہ ہونہار بیٹے کی پیشانی پر ملاحظہ کیے۔ تو اس کے ساتھ نہایت مہربانی کا سلوک کرنا شروع کر دیا، اس کو دیکھ کر فی الفور یہ دو اشعار پڑھے۔

جانا بر ما خوی نکوت آوردست یا آن کرم فرشتہ خوت آوردست
نیک آمدۂ کہ آفرین بر قدمت اینجا نہ تو آمدی کلاوت آوردست

(اے محبوب تو میرے پاس اچھی خصلت والا لایا ہے، یا یوں سمجھو کہ فرشتہ خصلت رکھنے

---

[1] رک شدالازار، ص ۳۱۰ وشیراز نامہ، ص ۱۶۱ ' [2] وفات ۶۲۳ . شیرازنامہ ص ۷۸، [3] رک شدالازار ص ۲۴۳ - ۲۴۷ وشیراز نامہ ص ۱۵۹ - ۱۶۰، شیخ ابومحمد روزبہان بن ابی نصر البقلی الفسوی الشیرازی، بڑے عالم اور عارف تھے، ابتدائے حال میں اس وقت کے عالم اسلام کی سیر کی، اس کے اساتذہ میں حافظ سلفی، ابو نجیب سہروردی اور شیخ ابوعبداللہ تھے، خرقہ تصوف شیخ سراج الدین خلیفہ سے ملا، فقہ، حدیث، تصوف وغیرہ میں کتابیں لکھیں، ان کی مشہور تصانیف میں عرائس البیان مکنون الحدیث، حقائق الاخبار، کتاب الموشح، کتاب العقاید و کتاب الارشاد، کتاب المنہاج، مشرب الارواح، منطق الاسرار، شرح طواسین، لوامع التوحید، مسالک التوحید، کشف الاسرار، شرح الحجب والاستار، سیر الارواح، صفوۃ المشارب، نکات الصوفیہ، کتاب العرفان، سلوۃ العاشقین، عبہر العاشقین وغیرہ وغیرہ، ان کے معاصرین میں نجم الدین کبرا، اسماعیل قصری، عبدالقادر جیلانی، امام فخر رازی قابل ذکر ہیں، اسی سال سے زیادہ عمر پائی ۶۰۶ وفات کی تاریخ ہے۔ [4] عزالدین مودود کے والد ۵۷۰ھ میں عزالدین مذکور کو ۵۷۰ھ میں شیراز لائے، اٹھتیس سال ۶۰۶ھ میں پورے ہوئے گویا حضرت روزبہان بقلی کی وفات ۶۰۶ھ تک وہ ان کے پاس رہے۔

والا لایا ہے، اچھا ہوا کہ تو آگیا، تیرا آنا مبارک ہو، یہاں تو نہیں آیا بلکہ وہ تجھ کو لایا ہے]

اس لڑکے کی محبت شیخ روزبہان کے دل میں گھر کر گئی، اس کو اپنے قریب بٹھایا، اور اس کے انوار ملکوتی اور تجلیات لاہوتی شیخ کے دل میں برابر عکس انداز ہوتے رہے اور رفتہ رفتہ اس نووارد کی محبت شیخ کے دل پر پوری طرح مسلط ہو گئی۔

چون تو نمودی جمال عشق بتان شد ہوس
رو کہ ازین دلبران کار تو داری و بس

[جب سے تو نے اپنا جمال دکھایا ہے محبوبوں سے عشق کی ہوس بڑھی ہے، تو جا ان محبوبوں سے بس تیرا ہی کام ہے]

وز دیدہ و دل نشستی و جائی گرفت
و اندوہ توام زفرق تا پائی گرفت

[اے دوست تیری محبت میرے دیدہ و دل میں بس گئی ہے اور تیرا غم میرے پورے وجود کو گھیرے ہوئے ہے]

غرض اس لڑکے کی محبت شیخ کے دل میں پوری طرح سرایت کر گئی۔ اس طرح کہ تیس سال تک وہ حضرت جناب روزبہان کی خدمت میں رہ گئے۔[1]

حضرت روزبہان نے خواجہ محمد کے نوجوان بیٹے کے بارے میں جو بڑے ہو کر شیخ عزالدین مودود زرکوب ہوئے بعض مشاہدات نقل کیے ہیں، فرماتے ہیں کہ شیخ مودود کے چہرۂ جمال میں تجلی ذات کا شہود چند بار معاینہ[2] ہوا ہے۔

حضرت روزبہان کی وفات کے بعد پہلی[3] بار حجاز مقدس کی طرف جب حضرت زرکوب نے توجہ فرمائی تو شیخ الشیوخ اوحدالدین[4] کرمانی اور شیخ رکن الدین سجاسی[5] کی رفاقت

---

[1] شیراز نامہ۔ ص ۱۴۳، [2] ایضاً، شدالازار۔ ص ۳۱۰ میں دوبار کا ذکر نہیں ہے تیس سال کے قیام کے بعد کرمانی حجاز کے سفر پر گئے۔ [3] وفات ۶۳۵ھ، دیکھیے شدالازار حاشیہ؛ ص ۳۱۰۔۳۱۱، [4] شیخ اوحدالدین کرمانی شیخ رکن الدین سجاسی کے مرید تھے، بعض جگہ سجاسی کے بجائے سنجاسی، سنجانی ہے لیکن صحیح سجاسی ہے، سجاس محال زنجان کا ایک قصبہ ہے، زنجان سے ۱۰ فرسخ پورب دکھن میں، ۴ فرسخ سلطانیہ سے مغرب میں اور سہرورد سے ایک فرسخ شمال میں ہے، شیخ رکن الدین سجاسی بڑے بزرگ تھے، ان کے مریدوں میں شیخ اوحدالدین کرمانی کے علاوہ شمس تبریزی، شیخ شہاب الدین محمود اھری وغیرہ تھے، (رک شدالازار حاشیہ ص ۳۱۱۔۳۱۳)

اور دوستی نصیب ہوئی، دوسری[1] بار بغداد میں شیخ شہاب الدین سہروردی (وفات ۶۳۲) سے ملاقات کی سعادت حاصل ہوئی اور شیخ نے ان کے ساتھ بڑا اچھا سلوک کیا اور ان کی بڑی تواضع کی اس کے بعد حضرت عزالدین مودود زرکوب شیراز واپس ہوئے، یہ زمانہ اتابک ابوبکر[2] سعد کا تھا وہ حضرت کا بڑا معتقد تھا۔ شیراز واپس آکر وہ حضرت مودود زرکوب شیخ الاسلام صدر الملة والدین روزبہان[3] ثانی کی خدمت میں پہنچے، شیخ الاسلام نے اپنی بیٹی کا عقد حضرت عزالدین زرکوب شیرازی سے کر دیا، اس بیوی سے ان کے سات بیٹے پیدا ہوئے، ان کی وفات ۶۶۳ھ[4] میں ہوئی جب ان کی عمر ایک سو ایک سال[5] کی تھی اور وہ خانقاہ زرکوب میں دفن ہوئے (ص ۱۹۱ - ۱۹۳)

شیخ عزالدین مودود زرکوب شیرازی کے متعلق شیراز نامے میں تین اہم باتیں درج ہیں۔ اوّل یہ کہ مرتضی سعید[6] الولی تاج الدین جعفر بن ابراہیم بن حسین النقیب نے حضرت عزالدین زرکوب کے ہاتھوں سے خرقۂ طریقت پایا، اس بات پر شیخ مرتضی سعید الولی کو بڑا فخر تھا (شیراز نامہ، ص ۲۰۵) دوم یہ کہ شیخ معین الدین زرکوب شیرازی صاحب شیراز نامہ[7]

---

۱ یہ شیراز نامہ، ص ۱۹۳ کی روایت ہے، شدالازار میں صرف ایک بار سفر حجاز کی روایت ہے (ص ۳۱۰)
۲ ۶۲۳ھ تا ۶۵۸ھ، ۳ شدالازار، ص ۲۴۸، ان کا سنہ وفات ۶۸۵ھ ہے۔ انھیں صدرالدین کے بیٹے شرف الدین صاحب تحفۃ العرفان ہیں، دیکھیے شدالازار ص ۲۴۸ - ۲۴۹ متن و حاشیہ۔ ۴ شدالازار ص ۳۱۴ اور شیراز نامہ، ص ۱۹۱ دونوں میں یہی تاریخ وفات درج ہے۔ ۵ شیراز نامہ میں یہی عمر ہے اور یہ اس لحاظ سے صحیح ہے کہ تاریخ پیدائش ۵۶۲ھ درج ہے، لیکن شدالازار میں نوے سے اوپر ہے جو غلط ہے۔ ۶ فارس کے نقیب النقبا میں تھے، ۸۹ سال کی عمر پائی تھی، پوری عمر گوشہ نشینوں کے حالات کی نگرانی میں صرف کی، کمال منصب کے باوجود بزرگوں اور درویشوں کی صحبت میں رہتے اور حضرت شیخ الاسلام زرکوب شیرازی سے کمال تعلق رکھتے اور انھیں سے خرقۂ طریقت بھی حاصل ہوا، ۷۰۳ھ میں وفات پائی، دارالسیادہ شیراز کے ایک گوشے میں جو مدرسہ مرتضی اعظم سعید سے متصل ہے دفن ہیں (شیراز نامہ، ص ۲۰۵)، ۷ مولف شیراز نامہ کا پورا نام ابوالعباس معین الدین احمد تھا، رک شیراز نامہ مطبوعہ، صفحہ ابتدا

(ص ۲۰۶) فرماتے ہیں کہ میں نے اپنے والد بزرگوار شیخ الاسلام شہاب الدین حمزہ زرکوب قدس سرہ سے ۶۶۳ھ میں سنا کہ شیراز میں اولیا و ابدال، شیخ محمد ھیثم کے روضے پہ غائب نہیں ہوتے گویا ہر وقت ان حضرات کی وہاں موجودگی رہتی ہے اس لیے ان کے مزار پر ادب سے حاضر ہونا چاہیے (۳) معین الدین زرکوب شیرازی مولف شیراز نامہ کو اپنے والد سے ابوحیان توحیدی کی قبر کے بارے میں کچھ اطلاعات حاصل ہوئیں (ص ۱۵۰)

شیراز نامہ ص ۸۲ سے معلوم ہوا کہ جب اتابک ابوبکر بن سعد زنگی قید میں تھے تو انھوں نے شیخ عزالدین مودود کی خدمت میں ۶۲۲ھ میں التماس دعا کے لیے ایک خط شیخ العارفین عزالدین مودود زرکوب کی خدمت میں لکھا تھا، یہ خط مع دعا کے شیراز نامہ ص ۸۳ میں محفوظ ہے۔

ذیل میں وہ خط مع جواب خط اصل اور ترجمے کے ساتھ ذیل میں درج کیا جاتا ہے :

ذکر نامہ کہ اتابک ابوبکر از قلعہ بہ تاریخ سنہ اثنی وعشرین وسبعمائہ بخدمت شیخ العارفین عزالدین مودود زرکوب شیرازی علیہ الرحمۃ کردہ بود والتماس دعائی کردہ۔

وہ خط جو اتابک ابوبکر نے قلعہ سے سنہ ۶۲۲ھ میں شیخ العارفین عزالدین مودود زرکوب شیرازی علیہ الرحمۃ کی خدمت میں بھیجا تھا اور دعا کے لیے التماس کیا تھا۔

تحیات فراوان از سر اخلاص و اعتقاد بجناب

اخلاص و اعتقاد کے ساتھ ہزاروں درود جناب

۱؎ مولف شیراز نامے کے والد کا نام شیخ الاسلام شہاب الدین حمزۂ زرکوب تھا۔ رک شیراز نامہ شرح حال مصنف ص پانزدہ، نیز شدالازار ص ۳۴۴ متن و حاشیہ، متن میں شیخ شہاب الدین ذہبی ہے۔ ۲؎ شیراز نامہ ص ۲۰۶ میں ہے کہ شیخ محمد بن ھیثم متقدمین مشائخ میں تھے، اس کا مزار دشتک کے محلہ پالاگران میں علمدار رسول اللہ کے نام سے مشہور ہے۔ ۳؎ بعینہ یہی قول شدالازار ص ۳۴۴ پر درج ہے۔ ۴؎ شدالازار ص ۳۴۴ پر شیراز نامہ ص ۲۰۶ کی طرح مزار کا نام علمدار درج ہے۔ ۵؎ شیراز نامہ ص ۱۵۰ میں ہے۔ راقم نے اپنے والد بزرگوار شیخ الشیوخ شہاب الدین ابوالخیر زرکوب قدس سرہ سے سنا کہ ابوحیان توحیدی بغدادی مقبرۂ درب خفیف میں جس طرف مزار شیخ کبیر ہے، مدفون ہیں، جب میں نے اس کی تفتیش کی تو ایک لوح ملا جس پر لکھا تھا: ھذا قبر ابن حیان التوحیدی البغدادی۔

شیخ الشیوخ شیرازی سند العارفین اسوۃ المحققین
عزالملۃ والدین محمود زرکوب ادام اللہ برکتہ باد و
می دارد و استمداد ہمت می نماید از دعوات ماثورہ و دعائی
کہ منقذ اہل اللہ و ارباب قلوب باشد مصحوب درویشی
معتمد بفرستد و از خدمت شیخ الشیوخ سید الابدال
قدوۃ الرجال نجیب الدین محمد یزدی استمداد ہمت
نماید چہ استظہار بہ ہمت و دعای ایشان است
والسلام

شیخ الشیوخ شیرازی، سند العارفین، اسوۃ المحققین
عزالملۃ والدین محمود زرکوب شیرازی ادام اللہ برکتہ
کی خدمت میں پیش ہے اور دعای ماثورہ کے واسطے
سے آپ سے دعا کی درخواست ہے ایسی دعا جو اہل اللہ
کے دل سے نکلی ہو، یہ دعا کسی معتمد درویش کے
توسط سے بھیجی جائے، اس امر پر حضرت شیخ الشیوخ
سید ابدال قدوۃ مرداں نجیب الدین محمد یزدی
سے بھی دعا کی درخواست کی جائے اس لیے کہ
ان کی دعاؤں سے بڑی برکت کی توقع ہے والسلام

دعا ابو بکر بن سعد نسخہ جوابی کہ شیخ عزالدین
زرکوب علیہ الرحمۃ نوشتہ بود و شرح دعائی
کہ فرستادہ:

بسم اللہ و باللہ ھو المعز بعزیز عزہ باسعادہ
مزید استظہاری کہ آن شاہ شاہزادہ را بہ
دعوات و ہمت درویشان گوشہ نشین است،
ہموارہ ہمچون ایام دولت ہموارہ در تضاعف
ترقی بادا بلعداعز، محبوب قلوب الصدیقین
شیخ نجیب الدین محمد یزدی دام توفیقہ از مقتدای
سلاک عہد اوحد الدین کرمانی کہ حق تعالیٰ را بخواب
دیدم و این دعا تعلیم من فرمود، آن دعای ہمہ
بدان مواظبت فرماید کہ این مقدار از حضرتش
را کفایت باشد، واللہ تعالیٰ بحرسہ بعینہ التی
لا تنام

نسخۂ دعا

ابو بکر بن سعد کے لیے دعا:

شیخ عزالدین زرکوب علیہ الرحمۃ کا جواب اور دعا
کی شرح جو بھیجی گئی:

بسم اللہ و باللہ جو عزت والا ہے، اور اپنی
عزت کے ساتھ غالب ہے، اس شاہزادہ جو گوشہ
نشین درویشوں کی دعاؤں پر جتنے جس قدر اعتماد
ہے، وہ درویشوں کی دعاؤں کو اپنے لیے
آپ جس قدر پشت و پناہ سمجھتے ہیں، خدا کرے آپ
کے ایام دولت کی طرح یہ عمل ہمیشہ ترقی پر
رہے یعنی آپ درویشوں کی دعاؤں پر زیادہ
اعتماد کرتے رہیں، برادر عزیز، صدیقین کے
دلوں کے محبوب شیخ نجیب الدین محمد یزدی
(خدا ان کی توفیق کو دوام بخشے) زمانے کے
سالکوں کے مقتدا اوحد الدین کرمانی کا یہ قول
کہ میں نے حق تعالیٰ کو خواب میں دیکھا اور اس

نے یہ دعا مجھے سکھائی وہ دعا آپ کو بھیج رہا
ہوں، اس پر آپ عمل فرمائیں، اتنی مقدار آپ
کے لیے کافی ہے، اللہ تعالیٰ آپ کو محفوظ رکھے
اور آپ کو اس آنکھ سے دیکھتا رہے، جو کبھی
نہیں سوتی۔

اللھم سکن ھیبۃ صدمۃ قہرمان الجبروت باللطیفۃ
القادمۃ النازلۃ الواردۃ من فیضان الملکوت حتی
نتشبث باذیال لطفک ونعتصم بک من انزال
قہرک یاذاالقوۃ الکاملۃ والقدرۃ الشاملۃ'
فسبحان الذی بیدہ ملکوت کل شیءٍ والیہ ترجعون
و در شبانروزی ہزار بار این کلمہ بگویدٌ یالطیف
ادرکنا بلطفک الخفی" کہ بیشک مقصود بحصول
پیوندد ان شاء اللہ تعالیٰ وحدہ العزیز و
ھذا ضراعۃ الفقیر الی اللہ تعالیٰ
ابو محمد بن مودود زرکوب الشیرازی

اے اللہ اپنے لطف وکرم سے قہرمان جبروت کے
صدمے کی ہیبت سے بچا، وہ لطف وکرم جو فیضان
ملکوت سے وارد و نازل ہوتا ہے تاکہ میں تیرے
لطف کے دامن کو پکڑوں اور تیرے قہر کے نزول
سے بچوں یا قوت کاملہ والے یا قدرت شاملہ والے پاک ہے وہ ذات
جس کے قبضۂ قدرت میں ہر چیز ہے اور اسی کی طرف
لوٹنا ہے، دن و رات میں ہزار بار اس کلمے کو
پڑھیں اے لطیف لطف خفی عنایت فرما۔ اس سے
بلا شبہ تیرا مقصد پورا ہو جائے گا۔ یہ فقیر کی
اللہ تعالیٰ کے یہاں زاری وتضرع ہے،
ابو محمد بن مودود زرکوب شیرازی

شیخ عز الدین مودود زرکوب شیرازی کے بیٹے، سراج الدین ابو الفضائل الحسین۔

شیراز نامہ ص ۱۸۳۔۱۸۴ میں ان کا مختصر سا تذکرہ ہے، ان کا پورا نام شیراز نامے میں اس طرح درج ہے۔[1]

المولی الامام العالم النحریر اسوۃ الافاضل المبرزین سراج الملۃ والدین ابو الفضائل الحسین

---

[1] شیراز نامہ کے مقدمہ مصحح ص ۱۵ میں ان کا نام ابو الفضل حسن لکھا ہے جو غلط ہے، اصل نام وہی ہے جو متن شیراز نامہ ص ۱۸۳ میں درج ہے، شد الازار ص ۳۱۶ میں ابو الخیر بن ابی الفضل ہے اور بعض نسخوں میں ابی الفضل غائب ہے، اس بنا پر ہم شیراز نامہ کی روایت کو صحیح سمجھتے ہیں۔

بن الشیخ المقتدی عزّ الملۃ والدین ابو محمد مودود یعرف بہ زرکوب۔

جملۂ افاضل اور ایمۂ متقین میں تھے، شیخ الشیوخ[1] شہاب الدین سہروردی سے مشرف ہوئے اور شیخ القوم مقتدی العارفین اوحد الدین کرمانی کے صحبت یافتہ تھے، ایک کتاب کی چند فصل لکھی تھیں اور حقائق ذات وصفات کو موصوف کے مطالعے کے لیے پہنچا دی تھیں، اور اس کتاب میں فی الفور ایک دو جزو کا اضافہ کر دیا تھا، وہ کتاب رسالۃ القلم کے نام سے موسوم تھی اور عراق کے اطراف میں اس کی بڑی شہرت تھی۔

احادیث اور شرعیات کی روایت قاضی قضاۃ جمال الدین یوسف بن ابی نعیم مصری سے فرماتے تھے، "کتاب مصابیح" وصحاح و چند اربعین[2] امام عماد الدین ابی ربیع سے استماع فرمایا تھا، خرقۂ تصوف شیخ الشیوخ معین الدین[3] ابی ذر کنکی[4] سے حاصل کیا تھا۔ ۶۶۴ ہجری[5] میں فوت ہوئے اور شہر نوبندجان[6] کے ایک مزار میں جو گنبد خواجہ سراج الدین کے نام سے مشہور ہے سرمیدان نوبندجان میں مدفون ہیں۔

شیخ عز الدین مودود کے پوتے: شہاب الدین ابو الخیر حمزہ۔

شہاب الدین ابو الخیر حمزہ کے بارے میں صرف[7] اتنا معلوم ہے کہ وہ معین الدین احمد صاحب شیراز نامہ کے والد بزرگوار اور سراج الدین ابو الفضائل الحسین کے بیٹے تھے۔

---

[1] باپ کی طرح وہ بھی شیخ اوحد الدین کرمانی اور شیخ الشیوخ، شہاب الدین سہروردی کے تربیت یافتہ تھے، [2] اربعین نام کے مجموعے کئی مولفین کی طرف منسوب ہیں، دیکھیے شد الازار ص ۷۰، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۱۱، ۳۴۰، [3] ان کا پورا نام معین الدین ابو ذر عبد اللہ بن جنید بن روزبہ الکنکی، شد الازار ص ۵۷۔ ۶۰، سال وفات ۶۵۱ھ، بحوالہ شیراز نامہ ص ۱۲۹ ببعد، [4] الکنکی، الکنکی دونوں صورتیں ہیں۔ رک: شیراز نامہ حاشیہ ۲ و شد الازار ص ۵۷ حاشیہ نمبر ۳، [5] یعنی اپنے والد سے ایک سال بعد، عز الدین مودود کی تاریخ وفات ۶۶۳ھ ہے، دیکھیے شیراز نامہ ص ، شد الازار ص ۲۱۴، لیکن وفات کے وقت ان کی عمر ایک سو ایک سال کی تھی، شیراز نامہ ص ۱۶۱، [6] نام یکی از دھستانہای پنجگانۂ بخش مرکزی شہرستان فساد قصبۂ مرکز آن دہی بنام نوبندگان می باشد، شیراز نامہ ص ۲۳۶۔ ۲۳۸، [7] شد الازار ص ۳۱۹ مگر شیراز نامہ ص ۱۸۳ میں سراج الملۃ والدین ابو الفضائل الحسین بن الشیخ المقتدی عز الملۃ والدین ابو محمد مودود زرکوب اور یہی صحیح ہے۔

اور شیراز نامہ میں ان کے تعلق سے تین روایتیں بیان ہوئی ہیں، پہلی روایت یہ ہے :

این ضعیف (مؤلف شیراز نامہ) از پدر بزرگوار خود شیخ الشیوخ شہاب الدین ابوالخیر زرکوب قدس سرہ شنیدم کہ ابوحیان توحیدی بغدادی در مقبرۂ درب خفیف بر طرفی کہ قبلی مزار شیخ کبیر افتادہ مدفون است، چون تتبع کردم لوحی دیدم بدان نوشتہ ھذا قبر ابی حیان التوحیدی البغدادی (ص ۱۵۰)

اس بیان سے مزید یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ بیان لکھتے وقت مؤلف شیراز نامہ کے والد فوت ہو چکے تھے، مقدمہ کتاب شیراز نامہ میں کتاب کی تالیف ۷۴۴ھ سے قبل بتائی گئی ہے، اس بنا پر ابوالخیر زرکوب کی وفات ۷۴۵ھ سے کافی پہلے ہوئی ہوگی۔

دوسری روایت یہ ہے :

این ضعیف از پدر خود شیخ الاسلام شہاب الدین حمزہ زرکوب قدس سرہ شنیدہ کہ روایت فرمود از جد بزرگوار خود خواجہ عز الدین زرکوب قدس سرہ کہ بتاریخ سنہ ثلاث واربعین وست مائتہ فرمودہ بود کہ اولیا و ابدال در شیراز از سر روضۂ شیخ محمد ایشم غائب نمی گردند الخ (شیراز نامہ ص ۲۰۶)

تیسری روایت یہ ہے :

این ضعیف از پدر بزرگوار شیخ الشیوخ شہاب الدین زرکوب علیہ الرحمہ استماع دارم از او نقل می فرمود از حضرت شیخ الاسلام السعید نجیب الملتہ والدین بزغش علیہ الرحمتہ کہ مقتدای ارباب سلوک بود کہ در شان مزار مقدس شیخ ابی عبداللہ الکاربطی می فرمود کہ تجیر او در قضاء حوائج تریاک اکبر است (شیراز نامہ ص ۱۳۵)

عز الدین محمود بن شہاب الدین ابوالخیر حمزہ

عز الدین محمود شیخ حمزہ کے بیٹے اور معین الدین احمد صاحب شیراز نامہ کے بھائی تھے، علامہ قزوینی نے زرکوب خاندان کی جو فہرست تیار کی ہے اس میں ابوالخیر حمزہ کے باپ کا نام ابوالفضل حسن درج کیا (شد الازار ص ۳۱۷، حاشیہ ۱) اور اسی کی مرتب شیراز نامہ نے مقدمہ مصحح ص ۱۵ میں کی ہے، مگر یہ غلط ہے اس لیے کہ شیراز ص ۱۸۳ ابوالخیر حمزہ کے والد اور عز الدین مودود زرکوب کے بیٹے کا نام سراج الدین ابوالفضایل حسین لکھا ہے اسی لیے ہم اسی کو درست مانتے ہیں۔ اس طرح وہ صاحب شیراز نامہ کے بھائی ٹھہرے،

عارف ربانی اور بخشش و ایثار میں بے مثل تھے، عارف ربانی تھے۔ ساری رات نماز میں مشغول رہتے اور سارا دن لوگوں کی خدمت میں معروف رہتے۔ شدالازار کے مؤلف جنید شیرازی اکثر ان کی مجلسوں میں رہتے اور ان کی گفتگو اور اشعار سے لطف اندوز ہوتے، وہ ان کے اچھے اعمال وافعال کے گواہ تھے، شیخ محمود ۔۔ ۔ کے بعد فوت ہوئے اور ان کو اپنے بقعۂ عامرہ میں دفن کیا گیا، وہ شاعری کا مذاق رکھتے تھے، شدالازار میں عربی کے چار[1] شعر مندرج ہیں۔

شہاب الدین ابوالخیر حمزہ کے دوسرے بیٹے معین الدین احمد زرکوب شیرازی معین الدین احمد شیخ محمود پسر شہاب الدین ابوالخیر کے حقیقی بھائی تھے، یہ نہایت عالم فاضل اور متقی تھے اور مدرسہ مسعودیہ میں درس اور مسجد بغدادی میں وعظ دیتے تھے، وہ محافل وعظ دینے کے منصب پر فائز تھے۔ انھوں نے اپنے اجداد کے طور و طریقے، اپنے اجداد کے علاوہ شیخ صدرالدین عبداللطیف بن کہف الدین[2] اسماعیل بن عمر قصری اور شیخ قطب الدین[3] نامی سے حاصل کیے تھے اور خرقۂ تصوف سیدی احمد کبیر کے نواسے شیخ فخرالدین اور اپنے ماموں شیخ رکن الدین منصور بن مظفر سے ملا تھا۔ انھوں نے کئی رسالے لکھے اور شعر بھی کہے ہیں (دو عربی شعر) شدالازار میں نقل ہیں۔ ذی الحجہ ۷۸۰ھ میں فوت ہوئے اور اپنے بھائی اور والد کے بقعۂ شریفہ میں مدفون ہوئے، اس بقعہ میں علما، فضلا، عرفا و صالحین، صالحات، عابدین و عابدات کثیر تعداد میں دفن ہیں، ان میں ایک کریمہ خاتون ہیں جو حافظ قوام الدین اسماعیل کی صاحبزادی یا دختر زادی تھیں جو شیخ یا شیخ شہاب الدین کے بعض صاحبزادوں میں کسی سے منسوب تھیں، علامہ قزوینی

---

[1] شدالازار ص ۳۱۶، [2] اسی نام کے ایک بزرگ شیخ خرقۂ نجم الدین کبری تھے، ان کی تاریخ وفات ۵۸۹ھ ہے، جبکہ وفات صاحب ترجمہ معین الدین احمد بن ابوالخیر حمزہ جنھوں نے پسر کہف الدین اسمٰعیل بن عمر قصری سے علم طریقت حاصل کیا ۷۸۹ھ ہے، یعنی ان دونوں بزرگوں کے درمیان دو سو سال کا فاصلہ ہے، اس لیے دونوں کے ایک ہونے کا سوال ہی نہیں، [3] شیخ الاسلام نامی جامی معروف بہ ژندہ پیل (وفات ۵۳۰ھ) کے خاندان اس نام کے کسی بزرگ کا نام قطب الدین نہیں ملتا، حاشیۂ شدالازار از محمد قزوینی ص ۳۱۷۔

کا خیال ہے کہ شیخ سے مراد شیخ روزبہان بقلی (م: ۶۰۶) اور شیخ شہاب الدین سے شیخ شہاب الدین محمد بن روزبہان بقلی مراد ہیں (شدالازار ص ۲۳۸)۔ ان کی تصانیف میں سے ایک تالیف شیراز نامہ موجود ہے جو اپنے موضوع پر سب سے اہم کتاب ہے۔

شیراز نامہ کی پہلی فصل کے آخر میں تاریخ تالیف ان الفاظ میں ہے:

تالیف ملک المشائخ والعلماء شیخ معین الدین بن شیخ الشیوخ والافاضل عزالملة والدین مودود زرکوب الشیرازی احسن اللہ عواقبہ، فی التاریخ یوم الاحد حادی عشرین شوال سنہ سبع وخمسین وسبعمائة وسلم تسلیما کثیرا (شیراز نامہ ص ۱۲۴)

اور خاتمة الکتاب کے آخر میں یہ تاریخ درج ہے:

تمام شد کتاب شیراز نامہ در یوم الاربعا ثانی عشرین رجب المرجب سنہ ثلاث وثلاثین وثمان مائة (شیراز نامہ ص ۲۰۸)

اس حساب سے فصل اوّل اور خاتمة الکتاب کے درمیان ۷۱–۷۲ سال کا وقفہ ہے جو ناممکن معلوم ہوتا ہے، بخوبی ممکن ہے کہ کتابت کی تاریخ ہو اور کتاب کی تالیف ۷۵۷ کے کچھ بعد کی ہو۔

شیراز نامہ کے نصف آخر کے طبقہ ہفتم (ص ۱۹۰ – ۱۹۵) میں اس کے مولف یعنی معین الدین احمد بن شہاب الدین ابی الخیر نے اپنے اساتذہ کا مختصر تعارف کرایا ہے، ذیل میں اس کا خلاصہ درج کیا جا رہا ہے۔

۱۔ حاجی رکن الدین منصور بن المظفر بن محمد بن مظفر بن روزبہان بن طاہر ابن ضیف (مولف شیراز نامہ) بعضے از صحیح بخاری از خدمتش استماع کردہ و کتاب مصابیح از اول تا باب الترحل خواندہ و اجازات عالیہ ازو حاصل کردہ در تاریخ ۷۴۴ وفات یافت۔

ا۔ شیراز نامہ ترتیب اسماعیل واعظ جوادی، ص ۱۲۳

۲۔ ان کے حالات کے لیے دیکھیے شدالازار ص ۱۹۸ بعد، شمارہ ۱۳۷

۲۔ ظہیر الدین عبدالرحمٰن بن علی بن بزغش۔

این ضعیف بعضے از کتاب عوارف در تاریخ ۷۱۳ در حضرتش خوانده و اجازت حاصل نموده، در تاریخ سنہ ۷۱۴ وفات یافت۔

۳۔ رکن الملۃ والدین بن صدر الدین بن شمس الدین محمد بن صفی۔

این ضعیف کتاب کنز الخفی از مصنفات جد بزرگوارش صفی الدین عثمان کرمانی در خدمتش خواندم و کتاب مصابیح من اولہ الی آخرہ بعضے بہ سماع و بعضے بہ قرائت پیش خدمتش بحث کردہ ام، در تاریخ ۷۱۵ وفات یافت

۴۔ نور الدین محمد بن الحاج عثمان الخراسانی۔

این ضعیف کتاب حاوی بہ تاریخ سنۃ ۷۲۰ در خدمتش خواندم در تاریخ ۷۴۲ وفات یافت۔

۵۔ قطب الدین محمد سیرافی۔

این ضعیف از اول کتاب توضیح کشاف یا بعشر، یسالونک عن المحیض استماع از آن حضرت کردہ ام و کتاب مصباح العلوم بتمام بحضرتش خواندم وفات ۷۲۱ھ پدر بزرگوارش صفی الدین ابو الخیر مسعود بن محمود بن ابی الفتح سیرافی وفات ۶۷۸ھ۔

●●

لے دیکھیے شد الازار ص ۳۳۸ - ۳۳۹، ان کے باپ علی بن بزغش کے لیے دیکھیے شد الازار ص ۳۳۲-۳۳۴ ظہیر الدین عبدالرحمٰن نے عوارف کا ترجمہ کیا ہے، راقم الحروف نے اس ترجمے کا وہ نسخہ جو مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی میں محفوظ ہے، اس کا تعارف Indo-Iric کلکتہ میں کرایا ہے۔

عبدالرحمٰن کے پوتے صدر الدین جنید تھے (وفات ۷۹۱ھ) انھوں نے ترجمۂ عوارف پر ذیل المعارف کے نام سے لکھا تھا، ان کے حالات کے لیے دیکھیے شد الازار ص ۳۳۹ ببعد، ان کے پردادا نجیب الدین علی بن بزغش (م: ۶۷۸ھ) تھے، سعدی کا حضرت شہاب الدین سہروردی سے گہرا تعلق تھا، بخوبی ممکن ہے کہ شیراز کے بزغش خاندان سے ان کے تعلقات رہے ہوں، لیکن سعدی کے ممدوحین میں نہ شہاب الدین سہروردی کا، نہ نجیب الدین بزغش شیرازی کا اور نہ ان کے بیٹے ظہیر الدین عبدالرحمٰن کا، یہ سارے حضرات سعدی کے معاصر تھے، البتہ ظہیر الدین عبدالرحمٰن کے پوتے صدر الدین جنید کی وفات سعدی سے سو سال سے زیادہ بعد میں

ہوئی تو اس کے ذکر کا سوال نہیں، لیکن سہروردی ، نجیب الدین علی اور عبدالرحمن کے ذکر سے سعدی کے کلام کا خالی ہونا کچھ عجیب سا معلوم ہوتا ہے۔ [1] رک شیراز نامہ ص ۱۶۵، نیز شدالازار ص ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۵۴ وغیرہ۔ [2] رک، شدالازار شمارہ ۲۹۹ : مولانا قطب الدین محمد بن ابی الخیر۔ [3] رک، شدالازار شمارہ ۲۹۸ : مولانا صفی الدین ابوالخیر مسعود بن محمد بن ابی الخیر۔

لمعاتِ بصیرت

پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر
مردِ ناداں پر کلامِ نرم و نازک بے اثر
(بھرتری ہری)

قدیم درویش راجہ شاعر بھرتری ہری کے نیتی شتک، شر نگار شتک اور ویراگیہ شتک کا سنسکرت سے براہِ راست مکمل اور منظوم ترجمہ۔ کہنہ مشق بزرگ شاعر رگھوناتھ گھئی کی دس سالہ عرق ریزی کا نچوڑ۔ ہندستان کی قدیم دانش کا شاعرانہ اظہار۔

قیمت : 40 روپے

براہِ راست طلب کرنے پر طلبہ، اساتذہ اور اسکالرس کو خصوصی رعایت

صدر دفتر قومی اُردو کونسل، ویسٹ بلاک۔ ا، ونگ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110 006
فون : 6103381, 6103938, 6179657 فیکس : 6108159

حیدرآباد شاخ : 5-4-435/20 گرین ہاؤس، اسٹیشن روڈ، نام پلی اسٹیشن روڈ، حیدرآباد۔500002

اہل اردو کے دیرینہ خوابوں کی تعبیر

اُردو انسائیکلوپیڈیا

جو بین الاقوامی معیاروں کو سامنے رکھ کر مرتب کی گئی ہے

[redacted]

تین جلدیں شائع ہو گئیں

قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان نے اُردو میں پہلا مکمل اور بین الاقوامی معیار کا انسائیکلوپیڈیا شائع کیا ہے۔ ابتدائی تین جلدیں ۳۲ علوم پر مشتمل ہیں۔ جن کی ترتیب حسب ذیل طریقے پر کی گئی ہے۔

جلد اوّل : ۱۔ آثار قدیمہ ۲۔ ادبیات ۳۔ ارضیات ۴۔ انجینیرنگ
۵۔ تاریخ اسلام ۶۔ تاریخ عالم ۷۔ تاریخ ہند

جلد دوم : ۸۔ تعلیم ۹۔ جغرافیہ ۱۰۔ جنگلات ۱۱۔ حیاتیات
۱۲۔ حیوانیات ۱۳۔ ریاضیات ۱۴۔ زراعت ۱۵۔ سائنس
۱۶۔ ساجیات ۱۷۔ سیاسیات ۱۸۔ طب یونانی ۱۹۔ طبیعیات

جلد سوم : ۲۰۔ علاج حیوانات ۲۱۔ فلسفہ و نفسیات ۲۲۔ لائبریری سائنس ۲۳۔ فلکیات
۲۴۔ فنون لطیفہ ۲۵۔ فلم ۲۶۔ قانون ۲۷۔ کیمیا
۲۸۔ مذاہب ۲۹۔ معاشیات ۳۰۔ معدنیات ۳۱۔ نشر و اشاعت
۳۲۔ نظم و نسق

جملہ علوم پر مختصر نوشتے آٹھ جلدوں میں شائع کیے جائیں گے۔

سارا مواد بڑی دیدہ ریزی اور مشقت کے ساتھ سلیس زبان اور دلنشین پیرایے میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایسی کاوش ہے جو آئندہ کئی نسلوں کو علم و دانش سے مالا مال کرتی رہے گی۔

جلد اوّل	578	صفحات	قیمت	-/300 روپے
جلد دوم	568	صفحات	قیمت	-/450 روپے
جلد سوم	614	صفحات	قیمت	-/450 روپے

مندرجہ ذیل پتے پر لکھیں یا کسی کتب فروش سے حاصل کریں

قومی اُردو کونسل، ویسٹ بلاک-8، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی

شکیل الرحمٰن

ہندستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ

اسطور/ دیومالا

ہندستانی دیومالا بھی اس ملک کے قصوں کہانیوں کا ایک بڑا سرچشمہ ہے۔ جاتکوں اور پرانوں کی طرح اسطور کی جڑیں بھی لوک کہانیوں کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ انسانی جذبات اور احساسات معصوم خیالات اور ہلکے گہرے تصورات کو لیے اسطور کا دامن پھیلا اور وسیع ہوا ہے۔ ابتدائی فلسفیانہ مزاج اور فلسفیانہ آہنگ نے عوامی عقیدوں کو تقویت بخشی ہے، ان میں نئی معنویت پیدا کی ہے۔ خوف، حیرت اور محبت کی انگنت تصویریں سامنے آئی ہیں۔ ہندستانی قصوں اور کہانیوں کے پس منظر میں بدھ، جین اور ہندو دیومالاؤں کا کردار بہت اہم رہا ہے۔ کائنات، انسان اور زندگی کے تعلق سے جو سوالات معصوم ذہنوں میں اُبھرے انھیں طرح طرح سے سمجھنے کی کوشش ہوئی۔ ان سوالوں کے جواب کے لیے تخلیقی تخیل شدت سے متحرک ہوا اور پیکر تراشی کا عمل شروع ہوا اور پیکروں نے زندہ کرداروں کی صورتیں اختیار کرنا شروع کیں۔ مختلف واقعات نے ان کے گرد گھیرا ڈالا اور خود یہ کردار مختلف نوعیت کے واقعات پیدا کرنے لگے، ایسے واقعات کہ جن میں زندگی اور کائنات کو سمجھنے کی کوشش بھی تھی اور تحیر، خوف، محبت اور نفرت کے جذبے بھی حد درجہ متحرک تھے۔ ہندستانی اسطور کا مطالعہ کرتے ہوئے ابتدا سے زندگی کے حسن کی تصویریں اُبھرتی نظر آتی ہیں۔ جس بنیادی تصور کی پہچان ابتدا سے آخر تک ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ خالقِ کائنات نے انسان اور جانوروں، پرندوں اور کیڑے مکوڑوں میں "دھرم" اور "ادھرم" (ADHARMA) دونوں کو جذب کیا ہے۔ یہ سچے بھی ہیں اور جھوٹے بھی، مہربان بھی ہیں اور بے رحم بھی، یہ فائدہ پہنچانے والے بھی ہیں اور نقصان پہنچانے والے

بھی دیومالاؤں' کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات بار بار سامنے آتی ہے کہ انتشار (CHAOS) اور تباہی کے بعد ہی تخلیق کا عمل شروع ہوتا ہے۔ 'دھرم' اور 'ادھرم'، اور انتشار اور تخلیق اور نئے تخلیقی عمل پر غور کرتے جائیے تو قدروں کی اہمیت کا احساس ہوتا جائے گا۔ اسطوری قصّوں کہانیوں میں قدروں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ہر نیا تخلیقی عمل قدروں کی نئی تشکیل ہی کا عمل ہے۔ اقدار کی قدر و قیمت سمجھانے کے لیے علامتوں کی تخلیق کا ایک طویل سلسلہ قائم ہے' قدروں کے تئیں بیداری اور علامتوں کی تخلیق کی وجہ سے اسطوری قصّوں کہانیوں میں جو انرجی یا توانائی پیدا ہوئی اس کا سفر اس طرح جاری رہا کہ ملک کے مختلف علاقوں کے فسانوں میں نئی زندگی آ گئی۔

ہندو دیومالا کشمکش اور تصادم، شکست و ریخت کے مناظر اور ترتیب و تنظیم اور جشنِ زندگی کا ایک بڑا تہہ دار اور معنی خیز ڈرامہ پیش کرتی ہے۔ کرداروں اور واقعات کی کشمکش کی انگنت کہانیاں ہیں ساتھ ہی ایسے مناظر بھی اُبھرتے ہیں کہ جہاں زبردست تصادم کے بعد انتشار پیدا ہوتا ہے اور اس کے بعد زندگی جیسے گم ہو جاتی ہے اور پھر تخلیق کا عمل شروع ہوتا ہے اور زندگی ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہونے لگتی ہے۔ تخلیق کا نیا عمل یا تخلیق کا نیا سلسلہ قدروں کی نئی تشکیل کا سلسلہ اور عمل ہوتا ہے۔ تخلیق کے نئے عمل اور اس کے نئے سلسلے کا ہی نتیجہ ہے کہ تاریکی اور روشنی دو حصّوں میں تقسیم ہو گئی، آسمان اور زمین ایک دوسرے سے علاحدہ ہو گئے، ایک ہی وجود کے دو حصّے ہوئے تو مرد اور عورت کے پیکر اُبھرے۔

دیومالا کا انتشار (CHAOS) زندگی کے لیے ایک بڑا چیلنج بن جاتا ہے، زندگی خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ زندگی کی نئی ترتیب اور تشکیل کے لیے اشیا و عناصر کو تقسیم کرنا ضروری بن جاتا ہے۔ "پہلے انسان" کو بھی تقسیم کیا گیا تھا پھر انسانی نسل نے جنم لیا اور اس کا تسلسل قائم رہا۔ ایک اساطیر (رگ وید) میں پُرش کے ایک ہزار سر ہیں، ہزاروں آنکھیں اور ہزاروں پیر ہیں پوری دھرتی اس کے قدموں کے نیچے ہے۔ دیوتا اس پہلے پُرش کو تقسیم کرتے ہیں تو موسم گرما، موسم سرما اور موسم بہار کا جنم ہوتا ہے اور انسان پیدا ہوتا ہے جو زندگی میں بہار و خزاں دونوں کے تجربے حاصل کرتا ہے۔ پہلے پُرش کے منہ سے برہمن جنم لیتے ہیں اس کے بازو کٹتے ہیں تو سورما اور بہادر پیدا ہوتے ہیں اس کے ہزاروں

پاؤں سے خدمت کرنے والوں کی پیدائش ہوتی ہے۔ اس کے دماغ سے چاند اس کی آنکھوں سے سورج، حلق سے اندرا اور اگنی، سانس سے ہوا کا جنم ہوتا ہے۔ اس کی ناف سے فضائیں خلق ہوتی ہیں، زمین کا جنم پرش کے پاؤں سے ہوتا ہے اور کان سے آسمان پیدا ہوتے ہیں اس طرح دنیا وجود میں آتی ہے۔ اسی طرح کی تقسیم اس وقت ہوتی ہے جب وشنو "ستی" کو تیر سے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتے ہیں (دیوی بھگوت پران) اور "ستی" کے جسم کے حصے مختلف مقامات پر گرتے ہیں اور ہر مقام پر "ستی" ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہو کر کہتی ہے جس نے شیو کی عبادت کی وہ کبھی اپنے مقاصد میں ناکام نہ ہوگا۔ "ستی" کے ہر انگ میں "ماں" کا وجود ہے۔ ہندو دیومالا میں انتشار کو ختم کرنے اور زندگی کی نئی ترتیب اور تشکیل کے قصوں میں انسان اور اشیا و عناصر کی توانائی کی تقسیم کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ یہ کہانیاں موسم بہار اور موسم خزاں کے تجربوں کو لیے عمدہ اور نفیس اقدار کی اہمیت پر زور دیتی ہیں۔ "مہابھارت" کہ جس میں ایک لاکھ سے زیادہ اشعار ہیں اور اٹھارہ "مہا پران" ہندو دیومالا کو سمجھنے اور جاننے کے عمدہ ذرائع ہیں۔ اسطوری قصوں کہانیوں کے ذریعہ کائنات کے اسٹیج پر جو تمثیل اور ڈرامے پیش ہوئے ہیں وہ اپنی قدامت کی وجہ سے بھی دنیا میں اعلیٰ مقام رکھتے ہیں، زندگی کو طرح طرح سے سمجھاتے اور رمزیت لیے یہ ڈرامے غیر معمولی حیثیت کے مالک ہیں۔ رگ وید (۱۲۰۰ ق م)، آتھروید (۹۰۰ ق م)، برہمن (۹۰۰-۷۰۰ ق م)، اپنیشد (۷۰۰ ق م)، نرکت (۵۰۰ ق م)، برہد دیوتا (۴۵۰ ق م)، مہابھارت (۳۰۰ ق م - ۳۰۰ء)، راماین (۲۰۰ ق م - ۲۰۰ء)، اگنی پران (۸۵۰ء) بھگوت پران (۹۵۰ء)، بھوشش پران (۵۰۰ء - ۱۲۰۰ء)، برہم پران (۹۰۰ء-۱۳۵۰ء)، برہم انڈ پران (۳۵۰ء - ۹۵۰ء)، دیو پران (۵۵۰ء-۶۵۰ء)، گرودا پران (۹۰۰ء)، کالیکا پران (۱۳۵۰ء)، مارکنڈے پران (۲۵۰ء)، نارسمہہ پران (۴۰۰ء - ۵۰۰ء)، پدم پران (۷۵۰ء) سکند پران (۷۰۰ء-۱۲۵۰ء)، وامن پران (۴۵۰ء - ۹۰۰ء)، وایو پران (۳۵۰ء) وشنو پران (۴۵۰ء) یہ سب مل کر ہندو اسطوری قصوں کہانیوں کا ایک بہت بڑا سرچشمہ بن جاتے ہیں۔ ہندستان کے قصوں کہانیوں کو طرح طرح سے متاثر کرتے ہیں۔ کردار، واقعات، سحر انگیز فضا نگاری سب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ بہت

سی کہانیاں ایسی ہیں کہ جن میں دیوتا انسانوں کی طرح جیتے اور مرتے ہیں، مرنے کے بعد پھر زندگی حاصل کر لیتے ہیں، ان کے تجربے اور بنیادی مسائل عام انسانوں جیسے ہوتے ہیں۔ ہندستانی قصّوں اور کہانیوں کا مطالعہ کیا جائے تو ایسے دیوتاؤں سے ملتے جلتے مختلف قسم کے آرکی ٹائپل (ARCHETYPAL) کردار بھی نظر آئیں گے۔ ہندستان کی قدیم کہانیوں پر گہری نظر رکھی جائے تو جانے کتنے پھیلے ہوئے مابعدالطبیعیاتی اصول، علامتی سچائیاں اور حیرت انگیز واقعات ملیں گے یہ سب اسطور یا دیومالا کی دین ہیں۔ لوک کہانیوں سے بہت سے تجربوں اور پیکروں کا جو سفر شروع ہوا وہ دیومالا میں جذب ہو گیا، دیومالا نے ان کہانیوں، تجربوں اور پیکروں کو نئی نئی صورتیں عطا کیں، یہ بھی ہوا کہ بہت سی ملتی جلتی کہانیوں کے مفاہیم یکساں نہ رہے مختلف مفاہیم پیدا ہو گئے۔ دیومالا کی علامتوں نے مختلف انداز اور مختلف مفاہیم کے ساتھ ہندستانی قصّوں کہانیوں کو متاثر کیا ہے۔

دیومالاؤں میں عورتوں کو بڑی اہمیت دی گئی، اس کی تخلیق سے جو کہانی اُپنشد سے شروع ہوئی ہے وہ دیوی اور 'ماں' کے روپ تک پہنچی ہے۔ اس کے جانے کتنے روپ اور پیکر ہیں، ہندستانی قصّوں کہانیوں پر ان پیکروں کے گہرے اثرات ہوئے ہیں۔ ایک اپنشد (BRHADARANYAKA) میں یہ کہانی ملتی ہے کہ ابتدا میں کائنات انسان (پُرش) کی صورت میں صرف 'آتم' (روح) تھی۔ پُرش نے ہر جانب دیکھا اس کے سوا کوئی موجود نہ تھا، وہ چیخ پڑا "میں ہوں! صرف میں!" پھر وہ خوفزدہ ہوا، وہ تھا اور اس کی تنہائی تھی، اپنی تنہائی کو شدّت سے محسوس کرتے ہوئے خوفزدہ ہو گیا۔ اس کے بعد پھر خیال آیا جب صرف میں ہوں تو خوف کس بات کا؟ کوئی اور تو ہے نہیں، خوف جاتا رہا، اس کا احساسِ جمال متحرک ہوا، چاہت بیدار ہوئی اور وہ دو حصّوں میں تقسیم ہو گیا اس کے سامنے ایک عورت کھڑی تھی۔ دونوں ایک دوسرے کی جانب بڑھے اور ایک دوسرے میں جذب ہو گئے۔ وجود کی خوشبو کی تقسیم ایسی تھی کہ جب تک ایک دوسرے سے مل نہ جاتے "عظیم خوشبو" حاصل ہی نہیں ہوتی —— پھر ہندو دیومالا میں عورتوں کے جانے کتنے اور کیسے کیسے کردار شامل ہونے لگے۔ 'ماں'، کے پیکر نے قصّوں کہانیوں کو طرح طرح سے متاثر کرنا شروع کیا۔ 'ماں' اپنی مخصوص

قدروں کے ساتھ مختلف صورتوں میں نظر آنے لگی۔ لکشمی اور سرسوتی کے ساتھ کالی کا پیکر بھی ابھرا۔ درگا دس کروڑ رتھوں پر سوار نظر آئی کہ جن میں انگنت ہاتھی اور گھوڑے جتے ہوئے ہیں۔ بھیانک عفریت کے سامنے پاروتی کے ایک ہزار بازو نکل کر عمل کرنے لگتے ہیں۔ ہر بازو کی اپنی خصوصیت ہے۔ ہر خصوصیت کا ایک نام ہے۔ درگا کی دس صورتیں ہیں ہر صورت نے خاص تصورات و اقدار کا احساس دلایا ہے۔ عورت کے انگنت روپ کا ایک طویل سلسلہ جاری رہا ہے، اسطور نے ہر روپ میں نئی معنویت پیدا کر دی جس کی وجہ سے عورت کے کردار اور اس کی نفسیات کے انگنت پہلو سامنے آتے گئے۔ قدیم قصوں کہانیوں نے ان کے اثرات قبول کیے۔ ممتا کے رس سے سرشار عورتیں بھی ملیں اور 'سکس' کے پیکر بھی ملے۔ ایک اسطوری کہانی ہے کہ جس میں برہما ایک سیاہ فام عورت کی تخلیق کرتے ہیں جو موت کی دیوی ہے۔ عورت کے تعلق سے دیومالا کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ پرش اور دیوتاؤں کی کشمکش میں دیوتا کبھی خوبصورت عورتوں کو خلق کر کے پرش کو گمراہ کرتے ہیں اور کبھی بدصورت نسوانی چہروں سے پرش میں خوف پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ 'مہا بھارت' میں بھشم یودھشٹر کو سیاہ فام موت کی دیوی کی کہانی سناتے ہیں، کہتے ہیں کہ برہما نے ایک سیاہ فام موت کی دیوی کو خلق کیا۔ وہ تلوار کی دھار کی طرح تیز اور آگ سے زیادہ گرم تھی۔ وہ زہر تھی، ناگن تھی، دیوتا بھی اسے دیکھ کر پریشان ہو گئے، یہ سب برہما کے پاس گئے پوچھا آپ نے ایسا کیوں کیا ہے؟ برہما نے کہا کائنات کو مٹانے کے لیے، انسان کو ختم کرنے کے لیے انسان بہت طاقتور ہو گیا ہے، اسے ختم کرنا ضروری ہے۔ برہما نے اس سیاہ فام موت کی دیوی کو حکم دیا کہ وہ تمام انسانوں کو ختم کر دے۔ وہ عورت سر جھکائے خاموش کھڑی رہی، برہما نے ایک بار پھر کہا، وہ اسی طرح کھڑی رہی اب برہما کو زیادہ غصہ آ گیا کہا میں نے تمھیں صرف اسی کام کے لیے خلق کیا ہے تمھیں یہ کام کرنا ہے۔ اس سیاہ فام عورت نے کہا "اے دیوتاؤں کے دیوتا، آپ نے مجھے موت کی دیوی کی صورت میں ضرور پیدا کیا ہے لیکن میں یہ کام کرنا نہیں چاہتی، اس خوبصورت دنیا میں کہ جہاں انسان زندگی کی نعمتیں حاصل کر رہا ہے اپنی زندگی کو طرح طرح سے سنوار رہا ہے میں تباہی کا پیغام لے کر نہیں جا سکتی، معصوم انسانوں کا بھلا قصور کیا ہے کہ میں موت بن کر ان کی زندگی چھین

ہوں؟ برہما کا حکم حکم تھا اس لیے موت کی اس سیاہ فام دیوی نے انسانوں کی زندگی چھین لی۔ پھر اس کے بعد سوم رس، کی مدد سے انسان نے پھر جنم لیا اور ایک نسل کے بعد دوسری نسل کا سفر جاری رہا۔ یہاں غور کرنے کی ایک بات یہ بھی ہے کہ 'موت' ہمیشہ 'یاما' (YAMA) کی صورت ملتی رہی ہے یعنی 'مرد کے پیکر' میں، یہاں عورت کے پیکر میں آئی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جب انسان عمدہ اور اعلیٰ قدروں کی شکست و ریخت میں شریک ہو جاتا ہے تو تباہی اور بربادی تقدیر بن جاتی ہے جب ایک دنیا ختم ہو جاتی ہے تو دوسری دنیا کی تنظیم شروع ہو جاتی ہے۔ انسان ایک بڑے بھیانک تجربے سے گزر کر نئی زندگی اور نئی دنیا کا قدرداں بن جاتا ہے ـــ اچھی اور بری قدروں کے تصادم کی کہانیاں دیومالاؤں میں بکھری ہوئی ہیں۔

ہندو دیومالا میں عورت کی توانائی کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ 'پراکرتی' کائنات کی تخلیق میں جو حصہ لیتی ہے اس کے مقابلے میں دیوتا زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ 'پراکرتی' ہی 'پرش' کو زندہ کرتی ہے اس میں تحرک پیدا کرتی ہے۔ شیوا اس وقت تک 'شو' یعنی مردہ جسم ہے جب تک کہ نسوانی قوت اس میں زندگی پیدا نہیں کرتی۔ یہی پراکرتی، 'ستی' اور ہمالہ کی بیٹی پاروتی کی صورت اختیار کرتی ہے۔ بری قدروں کی تباہی کے لیے درگا کو جانے کتنے جنم لینے پڑتے ہیں، درگا کی طاقت 'توانائی' یا انرجی کو اسطور میں جس طرح سمجھایا گیا ہے اس کی مثال دنیا کی دیومالا میں کہیں نہیں ملتی۔ عفریتوں سے مقابلہ کرنے کے لیے اس کے پاس جتنے رتھ، گھوڑے، ہاتھی وغیرہ ہیں ان سے طاقت کا اندازہ ہوتا ہے ساتھ ہی اس کی ایک آواز پر جتنی طاقتیں قریب آجاتی ہیں ان کی تصویر حد درجہ حیرت انگیز ہے۔ غصّے سے گرم اشیا (عناصر) 'موت پر فتح پانے والی توانائی'، دور تک پھیلے ہوئے مضبوط ہاتھ، حد درجہ تیز ناخن والے پیکر جو اپنے ناخنوں سے عفریتوں کا گوشت نوچ لیتے ہیں، ایسے پیکر جو پہاڑوں کی مانند مضبوط ہیں، جن کے دانت لمبے لمبے ہیں، جن کی آنکھوں سے شعلے نکلتے رہتے ہیں، جنھیں دیکھ کر چاند سورج تلملانے لگتے ہیں۔ جن کے چہرے کبھی شیر کی طرح نظر آتے ہیں اور کبھی جنگلی سور کی طرح۔ اندازہ کیجیے بری قدروں کی تباہی اور اچھی قدروں کی تنظیم کے لیے نسوانی توانائی کو کتنی اہمیت دی گئی ہے۔ درگا کی دس صورتوں کو بہت نمایاں کیا گیا ہے۔ 'کالی' بھی درگا ہی کی ایک صورت

ہے اور 'کالی' کی بھی کئی صورتیں ہیں۔ ہندو دیومالا میں عورت کی توانائی کی اہمیت کا احساس شدت سے ہوا تو بدھ دیومالا میں 'تارا' وجود میں آگئی۔ 'عورت' کے پیکر سے وابستہ جو کہانیاں ہیں ان کے بڑے دور رس اثرات ہوئے ہیں۔ ہندستانی قصوں کہانیوں نے ان سے مسلسل مختلف قسم کے 'رس' حاصل کیے ہیں۔

'برہما' شیو اور وشنو ہندو دیومالا کی تین بڑی معنی خیز علامتیں ہیں۔ ایک (برہما) خالق ہے، دوسرا (وشنو) خلق اشیا وعناصر کا محافظ ہے اور تیسرا (شیو) تمام اشیا وعناصر کو توڑ دیتا ہے۔ ان کی جانے کتنی کہانیاں ہیں جو صدیوں صدیوں سے سفر کر رہی ہیں اور تخلیقی ذہن کو طرح طرح سے متاثر کر رہی ہیں۔ برہما سرخ پیکر اور چار چہروں کے ساتھ ملتے ہیں، سرخ غالباً اس لیے ہیں کہ وہ خالق ہیں، تخلیق کا سرچشمہ ہیں، چار صورتیں یا چہرے اس لیے ہیں کہ عابد یہ سمجھ لے کہ چاروں ویدان کے چار منہ سے نکلے ہیں، ان کی عبادت نہیں ہوتی، وشنو کا پیکر سیاہ ہے۔ ان کے چار ہاتھ ہیں، سمندر کی سطح پر ابھرے رہتے، گرورا ان کی سواری ہے کہ جو نصف پرندہ اور نصف انسان ہے۔ شیو کے پانچ چہرے اور چار بازو ہیں، بیل ان کی سواری ہے۔ برہما خلق کرتے جاتے ہیں وشنو زندگی کی حفاظت کرنے میں مصروف رہتے ہیں اور شیو شکست وریخت پسند کرتے ہیں، کائنات کے ٹوٹ جانے کے بعد تخلیق کا سلسلہ پھر جاری رہتا ہے تحفظ کے لیے وشنو موجود رہتے ہیں اور شیو کا عمل بھی جاری رہتا ہے، زندگی کا یہ چکر جاری ہے، جاری رہے گا، تخلیق کا عمل کبھی رکے گا نہیں۔ 'پدماپران' میں ایک بہت دلچسپ تخیل ہے، ہوا یوں کہ بھرگو رشی کے پاس دوسرے کئی رشی آئے اور ان سے گزارش کی کہ وہ وشنو، برہما اور شیو کے پاس جائیں اور یہ دیکھیں کہ ان میں کون سب سے زیادہ خوبیوں کا مالک ہے۔ بھرگو رشی اسی وقت ہوا پر سوار کیلاش کی جانب روانہ ہو گئے۔ برہما کے پاس پہنچے تو شدت سے محسوس کیا کہ برہما حد درجہ مغرور ہیں، اتنے بڑے رشی کو دیکھ کر کھڑے ہو کر استقبال بھی نہیں کیا، ان کے گرد بہت سے دیوتا بیٹھے تھے اور وہ خود کنول کے ایک خوبصورت پیکر کے اندر تھے۔ بھرگو رشی کے مطابق انھیں کھڑے ہو کر استقبال کرنا چاہیے تھا۔ انھیں چاہیے تھا کہ وہ کوئی خوبصورت تقریر کرتے، بھرگو جیسے رشی کی عظمت سمجھاتے۔ بھرگو رشی نے برہما کو شراپ دیا کہا تم بہت مغرور ہو، تم نے مجھے

عزت نہیں دی لہٰذا تم کبھی پوجے نہیں جاؤ گے کوئی تمہاری عبادت نہیں کرے گا۔ اور ہوا ایسا ہی، برہما کی عبادت نہیں ہوتی، اس کے بعد بھرگو رشی پہنچے شیو کے پاس کیا دیکھتے ہیں سامنے 'نندی' بیٹھا ہے۔ پوچھا "شیو کہاں ہیں" نندی نے جواب دیا "آپ اس وقت شیو سے نہیں مل سکتے، وہ دیوی کے ساتھ عشق محبت کی دنیا میں ڈوبے ہوئے ہیں، میں آپ کو اندر جانے نہیں دوں گا!" یہ سنتے ہی بھرگو رشی کو غصہ آ گیا اور انھوں نے فوراً شراپ دے دیا "اے شیو تم اسی طرح عیش و عشرت کی زندگی میں گم رہوگے، تمہاری اور تمہاری دیوی کی پہچان 'لنگ' اور 'یونی' سے ہوتی رہے گی لہٰذا تمہاری عبادت نہیں ہوگی تمہارے لنگ ہی کی عبادت ہوگی!" ایسا ہی ہوا بھرگو رشی وشنو کے پاس آئے، وشنو دودھ کے سمندر کے اوپر لیٹے ہوئے تھے اور لکشمی ان کے پاؤں کو داب رہی تھیں۔ بھرگو رشی پر نظر پڑتے ہی دونوں کھڑے ہو گئے، ہاتھ جوڑ کر ان کا استقبال کیا۔ بھرگو رشی خوش ہو گئے اور آشیرواد دیا کہ اے وشنو تیری عبادت ایک دنیا کرے گی اور وہی ہوا!

یہ ایک غیر معمولی علامتی تخیل، کہانی یا ڈراما ہے۔ زندگی کے تین پہلوؤں کو تین بڑے دیوتاؤں کے مزاج اور عمل کے پیش نظر ابھارا گیا ہے لیک جانب غرور ہے دوسری جانب لذت آمیز زندگی اور تیسری جانب نفیس قدروں کا گہوارہ۔

ہندو دیومالا کی ایک اور بڑی خصوصیت پر نظر رکھنے کی ضرورت ہے یہ خصوصیت ہے انسان کی عظمت کا احساس! یونانی اور مصری صنمیات میں دیوتا آسمانوں سے اتر کر انسان کی زندگی میں الجھنیں پیدا کرتے ہیں وہ انسان کے قد کو اتنا بڑا دیکھنا نہیں چاہتے کہ آسمانوں پر انھیں تکلیف پہنچے۔ نیچے اترتے ہیں اور انسان کی زندگی میں نئی نئی الجھنیں پیدا کرتے ہیں اور پھر اپنی طاقت کا احساس دلاتے ہیں، یہ بتلاتے ہیں کہ ان کی قوت اور توانائی کے سامنے انسان کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ ہندستانی دیومالا میں اس کے برعکس انسان اپنی طاقت اور توانائی سے آسمانوں میں ہلچل پیدا کرتا رہتا ہے۔ دیوتا اس سے گھبراتے ہیں اس کے علم سے متاثر ہوتے ہیں، انسان اور خصوصاً رشی منیوں کا احترام کرنا جانتے ہیں، انسان کی عظمت کا جو احساس ہندو دیومالا میں ملتا ہے وہ دنیا کے کسی دیومالا میں نظر نہیں آتا۔ یہاں تو دیوتا بھی انسان کے ساتھ

مل کر منعقن کرتے نظر آتے ہیں تاکہ زندگی زیادہ سے زیادہ خوبصورت بنے۔

ہندو دیو مالا نے ہندستانی قصّوں کہانیوں کو قدروں کے تصادم کا احساس بخشا ہے، دیوتاؤں (اچھی اقدار) اور عفریتوں (بری اقدار) کی کشمکش میں خوبصورت اور نفیس قدروں کی جیت یا فتح کو اہمیت دی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہندو مالا کی بنیاد ہی اسی تصادم اور کشمکش پر ہے۔

اس طرح اس دیو مالا نے علامتوں، پیکروں اور اشاروں کی ایک بڑی دنیا بخش دی ہے، ایک پھیلی ہوئی، گہری اور معنی خیز دنیا' اگنی، رودر، لنگ، والیو، آکاش، پاتال، گنگا، مچھلی، درخت، غار، جنگل، درخت، پودے، پھول، یہ سب معنی خیز علامت پیکر اور اشارے بن کر سامنے آتے رہے ہیں۔ ہندستان کی قدیم کہانیوں اور داستانوں نے مختلف انداز سے انھیں اپنایا ہے۔

ہندو دیو مالا نے کرداروں کی ایک عجیب و غریب کائنات بخش دی ہے، ان کی نفسیات آجاگر کی ہے۔ ان کے عمل اور ردِ عمل کے ساتھ انگنت قصّے سنائے ہیں، مختلف طبقوں کے کرداروں نے قصّوں میں جانے کتنے دلچسپ، پراسرار، روشن اور واضح پہلو پیدا کر دیے ہیں۔

دیو مالا کے قصّوں کہانیوں کا یہ کارنامہ بھی کم اہم نہیں ہے کہ زندگی کے تسلسل کا احساس ہر وقت ملتا رہتا ہے۔ شکست و ریخت کے بعد ایک نئی زندگی کی تشکیل ہوتی رہتی ہے، موت بھی زندگی کو چھین نہیں سکتی، موت آتی ہے صرف اس لیے کہ ایک نئی زندگی حاصل ہو جائے۔

ہندی دیو مالا نے انگنت واقعات و قصص میں انسان کی عظمت کا احساس دلایا ہے، انسان کا قد دیوتاؤں سے بھی بلند نظر آنے لگتا ہے۔

دیو مالا نے ماحول کی پیشکش اور فضا نگاری کا بھی شعور عطا کیا ہے۔ ہندستانی قصّوں کہانیوں، قدیم داستانوں میں جو ماحول اور فضائیں ملتی ہیں وہ صنمیاتی ماحول اور فضاؤں سے بہت قریب ہیں، ابتدائی داستانوں اور حکایتوں نے اس خصوصیت کو شدت سے قبول کیا ہے۔

'مہابھارت' اور پرانوں خصوصاً اگنی پران، پدم پران اور بھگوت پران سے متاثر ہو کر سنسکرت میں منظوم و منثور قصّے لکھے گئے۔ فکشن کی بعض خصوصیتوں کو لیے

'اپیک' کے نمونے سامنے آئے۔ 'اوتار' رس لیے جانے کتنے بہادر ہیرو پیدا ہوئے، ایک قدیم کہانی میں انسان برہما کے منہ سے ویدوں کو چرا لیتا ہے۔ برہما سوئے رہتے ہیں انھیں خبر ہی نہیں ہوتی کہ انسان ان کے منہ سے ویدوں کو چھین لے گیا ہے۔ پرانی داستانوں میں سفر کی جو کہانیاں پیش ہوئی ہیں ان پر دیومالا کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں، طلسمی اور پُراسرار داستان اور قصوں میں صورتیں تبدیل کرنے کا عمل صنمیات ہی سے تعلق رکھتا ہے۔ کہانیوں کے ابتدائی فنکاروں نے داستان لکھتے ہوئے دیومالا کی پُراسراریت کو مختلف انداز سے قبول کیا ہے۔ دیومالا کی رومانیت نے کہانی کاروں اور داستان نگاروں کو طرح طرح سے متاثر کیا ہے، سمندر کا سفر ہو یا آسمانوں کا یا پاتال کا، اسطوری فضائیں اور اسطوری ماحول کی پہچان ہوتی رہتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سنسکرت اور ملیالم کی ابتدائی کہانیوں پر دیومالا کے بڑے گہرے اثرات ہیں، کالیداس کی شکنتلا، چاہے جہاں سے بھی آئی ہو اس تخلیقی فنکار نے اسے اپنی دیومالا کی صورت دے دی ہے۔ 'میگھ دوت' کا ہر منظر ایک کہانی پیش کرتا ہے اور ہر کہانی اسطوری رنگ لیے ہوئی ہے۔ 'میگھ دوت' بھی کالیداس کی اپنی دیومالا ہے۔ جن حضرات کو برت کتھا کی خبر ہے وہ جانتے ہیں کہ ہندستانی فکشن میں اس "کاوبہ ناول" کی کیا اہمیت ہے۔ برہت کتھا پر ہندستانی دیومالا کا بڑا گہرا اثر ہے۔ کہا جاتا ہے کہ برہت کتھا، کا رشتہ پالی زبان و ادب سے بڑا گہرا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ پالی زبان و ادب میں ایسی بہت سی کہانیاں اور داستانیں لکھی گئی ہیں کہ جن پر دیومالا کے گہرے اثرات ہیں ـــ اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ پالی اور دوسری قدیم زبانوں کے ادب اور خصوصاً فکشن نے دیومالا کو بڑی شدت سے متاثر کیا ہے۔ دیومالا کی جانے کتنی کہانیاں لوک ادبیات کی دین ہیں اور لوک ادبیات سے نکل کر یہ کہانیاں پالی، سنسکرت، ملیالم اور دوسری زبانوں میں پہنچی ہیں۔ جاتک کہانیاں ہندستانی دیومالا میں جذب ہوئی ہیں۔

ابتدا میں کتھا (کہانی) کی پانچ قسمیں تھیں۔ ایک کا تعلق 'دھرم' سے تھا، یعنی اعلیٰ اقدار و صفات سے، دوسرے کا تعلق 'ارتھ' سے یعنی دنیاوی مسائل اور آسائش اور آرام سے، زندگی کی خوبصورتی اور سکس کی لذتوں سے۔ تیسرے کا 'سکھ' سے یعنی خوشی اور مسرتوں سے، طرح طرح کی خوشیوں اور مسرتوں سے، غریبوں اور مفلسوں کی

خوشی اور دولت مندوں کی خوشی' اور چوتھی کا 'چکیتسا' سے یعنی صحت اور اچھی متوازن زندگی سے۔ پالی کہانیوں میں یہ قسمیں موجود ہیں۔ 'دھرم' کو اہمیت دینے والی کہانیاں' بدھ ازم' کے نظریے سے قریب ہیں' ارتھ' سے متعلق کہانیوں میں دوسروں کی مدد کرنے کا رجحان زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ دشمنوں کو دوست بنانے کا رجحان زیادہ توجہ طلب ہے۔ اسی میں مسرت حاصل ہوتی ہے' یہ بھی 'بدھ ازم' سے قریب تر ہے۔ 'سکھ' کے نکتے کو ابھارنے والی کہانیاں انسان اور اشیا و عناصر سے محبت پر زور دیتی ہیں' 'چکیتسا' (صحت) کے رمز کو سمجھانے والے قصے ذہن کو 'نروان' کی منزل تک لے جاتے ہیں۔ سری لنکا میں پالی زبان میں بہت سی ایسی کتھائیں لکھی گئی ہیں کہ جن میں ان قسموں کی پہچان ہوتی ہے۔ قدیم قصوں کہانیوں اور "کاویہ کتھا" کا مطالعہ ہوگا تو بہت سی نئی سچائیاں اجاگر ہوں گی۔

اسطور/دیومالا ہندستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ ہے۔
اس کے ساتھ یہ بھی ایک بڑی سچائی ہے کہ
قدیم قصے کہانیوں، داستانوں، حکایتوں، لوک قصے کہانیوں، گیتوں اور جاتک کتھاؤں اور کاویہ کتھاؤں نے دیومالا/اسطور کو بھی بڑی شدت سے متاثر کیا ہے۔

●●

فرہنگ ادبی اصطلاحات	کلیم الدین احمد	۲۷/=
فرہنگ اصطلاحات تاریخ و سیاسیات	اُردو بیورو (انگریزی اُردو)	۳۸/=
فرہنگ اصطلاحات حیوانیات	اُردو بیورو (انگریزی اُردو)	۱۲/=
فرہنگ اصطلاحات ریاضیات	اُردو بیورو (انگریزی اُردو)	۵/=
فرہنگ اصطلاحات فلسفہ، نفسیات اور تعلیم	اُردو بیورو (انگریزی اُردو)	۳۰/=
فرہنگ اصطلاحات کیمیا	اُردو بیورو (انگریزی اُردو)	۸/=
فرہنگ اصطلاحات لسانیات	اُردو بیورو (انگریزی اُردو)	۲۰/=
فرہنگ اصطلاحات معاشیات	اُردو بیورو (انگریزی اُردو)	۱۰/=
فرہنگ اصطلاحات نباتیات	اُردو بیورو (انگریزی اُردو)	۱۵/=
فرہنگ سیاسیات	محمد محمود فیض، حسن علی جعفری	۳۸/=

تاریخِ ادبِ اُردو

(۱۷۰۰ء تک)

(جلد اوّل تا پنجم)

(مع اضافہ)

پروفیسر سیدہ جعفر۔ پروفیسر گیان چند جین

☆ عہد اولیں کے تمام مہیا مواد کا تحقیق شدہ نچوڑ۔

☆ محققین، اساتذہ، اہل علم و قلم، طلبہ اور عام اُردو داں حضرات کے لیے ایک بہترین تحفہ۔

☆ لائبریری اور دیگر اداروں کی اہم ضرورت۔

☆ یہ تاریخ نہیں دستاویز ہے۔

جلد اوّل	صفحات 462	قیمت	170 روپے
جلد دوم	صفحات 527	قیمت	170 روپے
جلد سوم	صفحات 467	قیمت	170 روپے
جلد چہارم	صفحات 431	قیمت	170 روپے
جلد پنجم	صفحات 443	قیمت	170 روپے

(مع اضافہ)

جو خریدار یا کتب فروش یکم جولائی 99 سے پیشتر یہ سیٹ خرید چکے ہیں کونسل سے مفت ضمیمہ طلب کر سکتے ہیں جو جلد پنجم کے تیرہویں باب پر مشتمل ہے۔

براہِ راست طلب کرنے پر طلبہ، اساتذہ اور اسکالرس کو خصوصی رعایت

صدر دفتر قومی اُردو کونسل، ویسٹ بلاک۔۱، ونگ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110 006

فون : 6103381, 6103938, 6179657 فیکس : 6108159

حیدر آباد شاخ : 5-4-435/20 گرین ہاؤس، اسٹیشن روڈ، نام پلی اسٹیشن روڈ، حیدر آباد۔500002

مرزا خلیل احمد بیگ

اُردو زبان کا ہند آریائی پس منظر

1

دنیا کے مختلف خطّوں اور علاقوں میں مختلف زبانیں اور بولیاں بولی جاتی ہیں۔ اس بات کا اندازہ ہمیں اس وقت ہوتا ہے جب ہم ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں یا ایک ملک سے دوسرے ملک میں داخل ہوتے ہیں۔ ہمیں نہ صرف وہاں کی تہذیب، رہن سہن کے طریقوں اور لباس میں تبدیلی نظر آتی ہے بلکہ بول چال میں بھی فرق محسوس ہوتا ہے۔ مختلف علاقوں کی بول چال کا یہ فرق اس بات کی دلیل ہے کہ مختلف مقامات کے لوگ مختلف زبانیں اور بولیاں بولتے ہیں۔

دنیا میں بولی جانے والی تمام زبانوں کی صحیح تعداد کا پتہ لگانا بہت مشکل ہے، تاہم ماہرینِ لسانیات کے ایک محتاط اندازے کے مطابق پوری دنیا میں پانچ ہزار تا سات ہزار زبانیں بولی جاتی ہیں۔ ان میں سے بعض زبانیں آپس میں ملتی جلتی ہیں یعنی باہم مماثلت رکھتی ہیں اور بعض ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ جو زبانیں باہم مماثلت رکھتی ہیں یعنی جن زبانوں میں لسانیاتی بنیادوں پر یکسانیت پائی جاتی ہے، انھیں ایک گروہ یا زمرے میں رکھا گیا ہے۔ زبانوں کے اسی گروہ یا زمرے کو 'لسانی خاندان' (Language Family) کہتے ہیں۔ لسانیاتی ادب میں لسانی خاندان کے لیے 'خاندانِ السنہ' (زبانوں کا خاندان) کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی رہی ہے۔

ایک ممتاز امریکی ماہرِ لسانیات ونفرڈ پی۔ لیمن (Winfred P. Lehmann) نے دنیا میں بولی جانے والی زبانوں کو سات مخصوص لسانی خاندانوں میں تقسیم کیا ہے، جن کے نام یہ ہیں :

۱۔ ہند یورپی

۲ ۔ افریقی ایشیائی
۳ ۔ چینی تبتی
۴ ۔ الطائی
۵ ۔ دراویڈی
۶ ۔ آسٹروایشیائی
۷ ۔ فِنو اُگرِک

ان میں سے ہر لسانی خاندان میں صرف وہی زبانیں شامل کی گئی ہیں جو آپس میں مماثلت رکھتی ہیں۔ بعض زبانیں آپس میں اس لیے مماثلت رکھتی ہیں کہ ان کا ماخذ ایک ہوتا ہے۔ جو زبانیں ایک ہی ماخذ سے ارتقا پذیر ہوتی ہیں ان میں گہرا لسانیاتی رشتہ پایا جاتا ہے، اسی لیے ان زبانوں کو ہم رشتہ زبانیں' (Related Languages) بھی کہتے ہیں۔ ہم رشتہ زبانوں میں گہری لسانی مماثلتیں بالخصوص صوتی مماثلتیں پائی جاتی ہیں، مثلاً یورپ اور ایشیا کی بعض زبانیں صوتی سطح پر ایک دوسرے سے کافی ملتی جلتی ہیں۔ اگر ہم یورپ کی قدیم زبان یونانی (Greek)، ہندستان کی قدیم زبان سنسکرت اور ایران میں بولی جانے والی زبان فارسی کے بعض الفاظ کا ایک دوسرے سے مقابلہ کریں تو ہمیں صوتی سطح پر ان تینوں زبانوں میں گہری مماثلت نظر آئے گی، مثلاً :

اُردو	فارسی	سنسکرت	یونانی
(دو)	دو	द्वा	DUO
(پانچ)	پنج	पञ्च	PENTE
(سات)	ہفت	सप्त	HEPTA
(دس)	دہ	दश	DEKA
(سو)	صد	शत	HEKATON
(باپ)	پدر	पिता	PATER
(ماں)	مادر	माता	METER
(بھائی)	برادر	भ्राता	BHRATER

یونانی	سنسکرت	فارسی	اُردو
HIPPOS	अश्व	اسپ	(گھوڑا)
BOUS	गउ	گاو	(گائے)
POU	पद	پا	(پَیر)
ESTI	अस्ति	است	(ہے)

انھیں لسانی مماثلتوں کی بنیاد پر ان زبانوں کو ایک لسانی خاندان میں رکھا گیا ہے جسے 'ہند یورپی خاندانِ السنہ' (Indo-European family of Languages) کہتے ہیں۔

زبانوں کے تقابلی مطالعے کی ابتدا ایک انگریز مستشرق سرولیم جونز (Sir William Jones) سے ہوتی ہے جو پیشے کے لحاظ سے قانون داں (Jurist) تھا لیکن جس نے ہندستان (کلکتہ) میں اپنے قیام کے دوران سنسکرت زبان سیکھی اور اس کا مقابلہ یورپ کی قدیم زبانوں سے کیا۔ اسے یہ دیکھ کر بڑی حیرت ہوئی کہ سنسکرت اور قدیم یورپی زبانوں میں گہری مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ اس نے اس دریافت کا باقاعدہ اعلان اپنے ایک تحقیقی مقالے میں کیا جو ۲۷ ستمبر ۱۷۸۶ء کو 'رائل ایشیاٹک سوسائٹی' کلکتہ کے جلسے میں پڑھا گیا۔ سرولیم جونز کی دریافت کا خلاصہ یہ تھا کہ سنسکرت، یونانی، لاطینی، کلٹک اور جرمانک یہ تمام زبانیں اپنی ساخت کے اعتبار سے بیحد یکسانیت رکھتی ہیں۔ ان کے اندر پائی جانے والی مماثلتیں اتنی گہری ہیں کہ یقین ہو جاتا ہے کہ ان کا ارتقا کسی ایک مشترک ماخذ سے ہوا ہے جو اب ناپید ہے۔ اس طرح کے لسانی مشاہدات پہلے بھی کیے جاتے رہے لیکن جونز کی اس دریافت نے عالموں کے ذہنوں کو نئے سرے سے مہمیز کیا اور ان میں ایک نیا جوش اور ولولہ پیدا ہوا اور یورپ میں انگریزی اور جرمن زبانوں کی قدیم شکلوں کے یونانی، لاطینی، سنسکرت اور دوسری زبانوں سے منظم اور باقاعدہ طور پر مقابلے کا آغاز ہوا۔ انیسویں صدی کے دوران اس تقابلی مطالعے کی بنیاد پر ان زبانوں کی گروہ بندی 'ہند یورپی خاندانِ السنہ' میں کی گئی۔

ہند یورپی خاندانِ السنہ دنیا کا سب سے بڑا اور اہم لسانی خاندان ہے۔ اس میں شامل زبانیں روس اور یورپ کے تقریباً تمام ممالک میں بولی جانے کے علاوہ

ہندستان، پاکستان، ایران، افغانستان، بنگلہ دیش، سری لنکا اور نیپال میں بھی بولی جاتی ہیں۔ زبانوں کے ہند یورپی خاندان کی حسبِ ذیل گیارہ شاخیں ہیں:

۱۔ کلٹک
۲۔ جرمانی
۳۔ لاطینی
۴۔ یونانی
۵۔ البانیائی
۶۔ بالٹک
۷۔ سلاوی
۸۔ ہٹائٹ (اناطولیائی)
۹۔ آرمینیائی
۱۰۔ ہند ایرانی ← ایرانی / اِنڈک (ہند آریائی)
۱۱۔ تخاری

اِنڈک یا ہند آریائی، ہند یورپی خاندانِ السنہ کی ایک نہایت اہم شاخ ہے جس کا ارتقا ہندستان میں ہوا۔ اس میں شامل زبانیں پورے شمالی ہندستان میں مغرب تا مشرق نیز جنوب کے بعض علاقوں میں بولی جاتی ہیں۔ اسی لیے اس کا نام ہند آریائی رکھا گیا ہے۔ ہند آریائی کے بولنے والے آریا قوم کے لوگ ہیں جن کی تاریخ ساڑھے تین ہزار سال پرانی ہے۔ اُردو زبان کا تعلق اسی 'ہند آریائی خاندانِ السنہ' سے ہے۔

۲

تاریخ کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ شروع شروع میں آریا وسطی ایشیا (CENTRAL ASIA) میں آباد تھے۔ پھر انھوں نے ایشیائے کوچک جو اَب ٹرکی کا حصہ ہے کو اپنا وطن بنایا۔ پھر وہاں سے بھی نقل مکانی کر کے مشرق کی جانب چل کر یہ لوگ ایران پہنچے، اور ۱۵۰۰ قبلِ مسیح میں ہندستان کے شمال مغربی خطّے میں وارد ہوئے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ آریا آج سے تقریباً ساڑھے تین ہزار سال قبل ہندستان

میں داخل ہوئے تھے اور پنجاب میں مقیم ہو گئے تھے۔ دھیرے دھیرے یہ لوگ یہاں سے مشرق کی جانب بڑھتے گئے اور جیسے جیسے وقت گزرتا گیا ان کی زبان میں بھی تبدیلی پیدا ہوتی گئی۔ آریا جب ہندستان میں داخل ہوئے تھے تو ان کی زبان پر ایران میں بولی جانے والی زبان کا بہت گہرا اثر تھا کیونکہ ایک اندازے کے مطابق ان لوگوں نے ایران میں تقریباً پانچ سو سال تک قیام کیا تھا۔ ہندستان آنے پر ان لوگوں کی زبان بدلنے لگی اور دھیرے دھیرے اس نے ایک نیا روپ اختیار کر لیا۔ یعنی ایرانی سے انڈک یعنی ہند آریائی سانچے میں ڈھل گئی۔

ہند آریائی کی قدیم شکل 'سنسکرت' کہلائی۔ ہندوؤں کی مقدس کتاب "رگ وید" اسی زبان میں تخلیق کی گئی جو حمدیہ اور مذہبی نظموں کا مجموعہ ہے اور جس کا زمانۂ تصنیف ۱۲۰۰ قبل مسیح تسلیم کیا گیا ہے۔ ہندوؤں کے دوسرے وید یعنی "سام وید"، "یجروید" اور "اتھروید" بھی اسی زبان میں معرضِ وجود میں آئے جس کی وجہ سے اسے 'ویدک سنسکرت' کہا گیا۔ ویدوں کے بعد 'برہمنیں' اور اپنشدیں تخلیق کی گئیں جو مذہبی نوعیت کی تصانیف ہیں۔ اس کے بعد سنسکرت زبان میں ادبی تصانیف کا سلسلہ شروع ہوا جس کی وجہ سے یہ زبان 'کلاسیکی سنسکرت' کہلائی۔ "رامائن" اور "مہابھارت" کی تخلیق جس زبان میں عمل میں آئی وہ کلاسیکی سنسکرت ہی ہے۔ شمالی ہندستان میں مغرب تا مشرق پورے ایک ہزار سال تک سنسکرت زبان کا چلن قائم رہا۔ پھر اس میں تبدیلیاں رونما ہونے لگیں، یہاں تک کہ ۵۰۰ قبل مسیح تک پہنچتے پہنچتے سنسکرت نے ایک دوسری زبان کا روپ اختیار کر لیا جسے 'پراکرت' کہتے ہیں۔

ہند آریائی کے جس دَور میں سنسکرت زبان کا ارتقا اور فروغ عمل میں آیا اسے 'قدیم ہند آریائی' دَور کہتے ہیں جو ۱۵۰۰ قبل مسیح تا ۵۰۰ قبل مسیح قائم رہتا ہے۔ اس دَور کی ایک نمایاں خصوصیت یہ رہی ہے کہ آریوں کے شمال مغربی خطے سے مشرقی خطے کی جانب پھیلنے سے سنسکرت زبان کی مرکزیت ختم ہو جاتی ہے اور اس کا ایک معیار پر قائم رہنا مشکل ہو جاتا ہے، نیز مقامی بولیوں کے اختلاط کی وجہ سے اس کی تین علاقائی شکلیں ظہور پذیر ہوتی ہیں جنھیں اُدیچیہ، پراچیہ اور مدھیہ دیشہ کہتے ہیں۔

'اُدیچیہ' شمال مغربی خطّے میں رائج تھی اور آریوں کی معیاری بولی تصور کی جاتی تھی۔ اس میں رَ اور لَ کی جگہ صرف رَ کی آواز پائی جاتی تھی جب کہ 'پراچیہ' کا چلن مشرق میں تھا اور یہ معیار سے کافی دور جا پڑی تھی۔ اس میں معیاری بولی (اُدیچیہ) کی بعض آوازوں کا تلفظ بگاڑ دیا جاتا تھا، مثلاً اس میں رَ کی جگہ لَ کا چلن عام ہو گیا تھا۔ اُدیچیہ اور پراچیہ کے درمیانی علاقے کی بولی 'مدھیہ دیشیہ' کہلاتی تھی۔ یہ نہ تو بہت زیادہ معیاری بولی تھی اور نہ بالکل غیر معیاری۔ اس میں رَ اور لَ دونوں آوازیں موجود تھیں۔ ادیچیہ دراصل اس علاقے کی بولی تھی جہاں آج کل سندھی اور لہندا (مغربی پنجابی) زبانیں بولی جاتی ہیں۔ پراچیہ کا علاقہ وہ سرزمین تھی جہاں ان دنوں بنگالی، آسامی، اُڑیا اور بہاری بولیوں (مگھی، میتھلی، بھوجپوری) کا چلن ہے، اور مدھیہ دیشہ کا خاص علاقہ وہ تھا جہاں آج کل مغربی ہندی کی بولیاں (کھڑی بولی، ہریانوی، برج بھاشا، بندیلی، قنوجی) بولی جاتی ہیں اور جہاں اُردو اور ہندی کا چلن عام ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ قدیم ہند آریائی دَور (ویدک اور کلاسیکی سنسکرت کا دَور) کے اختتام پر سنسکرت زبان کا جیّد عالم اور قواعد داں پانِنی پیدا ہوتا ہے جس کی شہرۂ آفاق تصنیف "اشٹادھیائی" سنسکرت زبان کی ایک نہایت مکمل، جامع اور مستند توضیح سمجھی جاتی ہے جس کا لوہا مغربی دنیا نے بھی مانا ہے۔ ممتاز امریکی ماہرِ لسانیات لیونارڈ بلوم فیلڈ (Leonard Bloomfield) نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ یہ کتاب "ذہنِ انسانی کا ایک عظیم کارنامہ" ہے۔ بلوم فیلڈ نے اس امر کا بھی اعتراف کیا ہے کہ قدیم ہندستان میں فکر و آگہی کی وہ شمع روشن ہوئی جس نے زبان کے بارے میں یورپ کے خیالات میں ایک انقلاب پیدا کر دیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ "اشٹادھیائی" کی شکل میں یورپ کے سامنے پہلی بار کسی زبان کی سب سے مکمل، جامع اور درست توضیح پیش ہوئی تھی جو نظریے پر نہیں بلکہ مشاہدے پر مبنی تھی۔ پانِنی کو دنیا کا پہلا عظیم ماہرِ صوتیات اور قواعد داں تسلیم کیا گیا ہے۔ اس کا تعلق پاکستان کے موجودہ شمال مغربی صوبے میں واقع ایک مقام شلاترا سے تھا۔ اس کے عہد کے بارے میں اختلاف رائے پایا جاتا ہے۔ لیکن بیشتر محققین کا خیال ہے کہ

اس کا زمانہ لگ بھگ ۴۰۰ قبل مسیح کا ہے۔ آج سے تقریباً ڈھائی ہزار سال قبل پانني نے اپنی کتاب "اشٹا دھیائی" میں سنسکرت کے لسانیاتی موضوعات پر جس تعمق اور گہرے غور و خوض سے کام لیا ہے اس کی کوئی اور مثال نہیں ملتی۔

"اشٹا دھیائی" سنسکرت زبان کی ایک منظوم قواعد ہے جو آٹھ ابواب پر مشتمل ہے، اسی لیے اسے "اشٹا دھیائی" کہا گیا ہے۔ چونکہ یہ ایک منظوم تخلیق ہے اس لیے اس میں سوتروں (یعنی شعری سطور) کا سہارا لیا گیا ہے۔ کتاب کے آٹھ ابواب چار ہزار سوتروں پر مشتمل ہیں۔ ان سوتروں میں کفایتِ لفظی بھی پائی جاتی ہے اور اختصار بھی۔ یہ تکرار کے عیب سے بھی پاک ہیں۔ ان سوتروں کے ذریعے سے پانني نے سنسکرت زبان کی نہایت جامع اور مکمل توضیح بیان کی ہے اور اس کی ساخت کا نہایت باریک بینی اور دقتِ نظر کے ساتھ تجزیہ پیش کیا ہے۔

اس امر کا ذکر بیجا نہ ہوگا کہ پانني کے عہد تک پہنچتے پہنچتے سنسکرت زبان کا شیرازہ بکھرنے لگا تھا اور یہ جمود کا شکار ہو کر دم توڑنے لگی تھی۔ اس کی جگہ پر عوام ایک سادہ، آسان اور فطری زبان اختیار کرنے لگے تھے جو بعد میں 'پراکرت' کہلائی۔ چونکہ سنسکرت زبان کو مذہبی تقدس بھی حاصل تھا، اس لیے اس دور کے بعض عالموں کی توجہ اس زبان کی تشریح و توضیح اور اس کے قواعد کی ترتیب کی جانب مبذول ہوئی اور اس کی صوتیات، صرف و نحو اور قواعدی موشگافیوں سے متعلق کتابیں تیار کی جانے لگیں تاکہ اس زبان کی صحت کے ساتھ ادائیگی کی جا سکے اور اس کے متن کو صحت کے ساتھ محفوظ کیا جا سکے اور آنے والی نسلیں اس کے تلفظ اور قواعد کے اصولوں کی پابندی کر سکیں۔ پانني کی "اشٹا دھیائی" اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

۳

سنسکرت کے زوال کے بعد ۵۰۰ قبل مسیح سے پراکرتوں کا ظہور ہوتا ہے۔ 'پراکرت' دراصل ایک ایسی زبان تھی جو سنسکرت زبان میں تبدیلی کے نتیجے میں فطری طور پر ظہور پذیر ہوئی تھی اور ایک سادہ و آسان زبان تھی۔ اسے عوام میں بہت جلد مقبولیت حاصل ہو گئی اور یہ بہت جلد عام بول چال کی زبان بن گئی، جبکہ سنسکرت خواص اور طبقۂ اشراف کی زبان بن چکی تھی اور قواعد کے اصولوں میں جکڑ کر جامد

بنادی گئی تھی۔ جب سنسکرت کا ارتقا رک گیا تو اس کی جگہ پراکرت لینے لگی ـــــ سنسکرت کو مذہبی تقدس بھی حاصل ہو گیا تھا اور یہ عام لوگوں سے زیادہ پنڈتوں اور پروہتوں کی زبان بن گئی تھی۔ علاوہ ازیں سماج کے اعلیٰ طبقے کی اس پر اجارہ داری قائم ہو چکی تھی اور سماج کے دبے کچلے اور نچلے طبقے کے لوگوں کے لیے یہ ممنوع قرار دے دی گئی تھی اس بات کا اندازہ ہمیں اس دور کے سنسکرت ڈراموں سے ہوتا ہے جن میں اعلیٰ طبقے اور اونچی ذات سے تعلق رکھنے والے کردار سنسکرت میں کلام کرتے ہیں اور نیچی ذات کے کرداروں سے پراکرت میں مکالمے اداکروائے جاتے ہیں۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ 'پراکرت' کوئی علاحدہ زبان نہیں تھی، بلکہ سنسکرت کی ہی بدلی ہوئی شکل تھی۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ یہ سنسکرت کی ہی کوکھ سے پیدا ہوئی تھی۔ لسانیات کا یہ ایک عام اصول ہے کہ جب ایک زبان مرجاتی ہے تو اس کے بطن سے دوسری زبان پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ زبان مدّتِ مدید تک پھلتی پھولتی اور پروان چڑھتی رہتی ہے پھر یہ بھی مردہ ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ ایک نئی زبان معرض وجود میں آجاتی ہے۔ زبانوں کے ارتقا اور زنا کا یہ سلسلہ یوں ہی جاری رہتا ہے۔ یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ کوئی بھی زبان از خود پیدا نہیں ہوتی بلکہ ہر زبان کا کوئی نہ کوئی ماخذ اور منبع ضرور ہوتا ہے جس سے یہ ارتقا پاتی ہے 'پراکرت' کا ماخذو منبع بھی سنسکرت زبان ہی ہے سینتی کمار چٹرجی کا بھی یہی خیال ہے جنھوں نے اپنی کتاب "ہند آریائی اور ہندی" (Indo-Aryan and Hindi) میں لکھا ہے

"کہ سنسکرت کے بعد وہ زبانیں آئیں جنھیں اس کی نئی شکلیں کہا جا سکتا ہے۔"

جب سنسکرت زبان کے تلفظ، قواعد اور نحوی ڈھانچے میں کافی حد تک تبدیلیاں رونما ہو گئیں تو یہ زبان بالکل بدل گئی۔ سنسکرت کی یہی بدلی ہوئی شکل پراکرت کہلائی۔ زبان میں تبدیلی کا یہ عمل لسانیات کی مختلف سطحوں پر دیکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً تلفظ یا صوتیات کی سطح پر سب سے بڑی تبدیلی یہ واقع ہوئی کہ سنسکرت کے مصمتی خوشے (Consonant Clusters) ٹوٹ کر مشدّد (Geminated) بن گئے۔ اس تبدیلی کو صوتی ادغام (Assimilation) کہتے ہیں۔ پراکرت میں صوتی ادغام کی مثالیں بکثرت پائی جاتی ہیں جن میں مصمتی خوشے کا ایک مصمتہ (Consonant) ٹوٹ کر دوسرے مصمتے

کے ساتھ مدغم ہو جاتا ہے۔ اس کی چند مثالیں یہ ہیں:

سنسکرت		پراکرت		
پُتر	पुत्र	پُتّ	पुत्त	پوت
ہست	हस्त	ہتّھ	हत्थ	ہاتھ
شُشک	शुष्क	سُکّھ	सुक्ख	سوکھا
دُگدھ	दुग्ध	دُدّھ	दुद्ध	دودھ
سَرو	सर्व	سَوّ	सव्व	سب
ادیَ	अद्य	اَجّ	अज्ज	آج
سپت	सप्त	سَتّ	सत्त	سات
اگنِ	अग्नि	اگّ	अग्गि	آگ
پتر	पत्र	پتّ	पत्त	پات/پتّا

اس طرح کی بے شمار صوتی، نیز قواعدی اور بعض نحوی تبدیلیاں سنسکرت زبان میں رونما ہوئیں جن کے نتیجے میں پراکرتوں کا ظہور عمل میں آیا۔ ان لسانی تبدیلیوں کے پس منظر میں اردو زبان کے ارتقا کی جھلک بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ یہ زمانہ ۵۰۰ قبل مسیح کا ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب ہند آریائی کے دوسرے دَور کا آغاز ہوتا ہے جسے وسطی ہند آریائی دَور کہتے ہیں۔ یہ دَور ۵۰۰ قبل مسیح تا ۱۰۰۰ سنہ عیسوی یعنی پندرہ سو سال تک قائم رہتا ہے۔ جس طرح قدیم ہند آریائی دَور میں سنسکرت زبان کا فروغ ہوا اسی طرح وسطی ہند آریائی دَور میں پراکرتیں پھلی پھولیں اور پروان چڑھیں۔

ہند آریائی لسانیات کے ماہرین نے پراکرتوں کے تین ادوار متعین کیے ہیں:

۱۔ پہلی پراکرت (ابتدائی پراکرت)
۲۔ دوسری پراکرت (ادبی پراکرتیں)
۳۔ تیسری پراکرت (آپ بھرنشیں)

۱۔ پہلی پراکرت (ابتدائی پراکرت)

پہلی پراکرت کو ابتدائی پراکرت بھی کہتے ہیں۔ اس کے زمانے کا تعین ۵۰۰ قبل مسیح تا ۱۰۰ سنہ عیسوی کیا گیا ہے۔ پہلی پراکرت میں پالی اور اشوک کے کتبوں کی زبان کا شمار ہوتا ہے۔ یہ دونوں پراکرت کی اوّلین شکلیں ہیں۔ پالی بدھ مذہب کی زبان ہے۔ کہا جاتا ہے کہ بدھ مذہب کے پیشوا مہاتما گوتم بدھ (وفات ۴۷۷ قبلِ مسیح) پالی بولتے تھے اور انھوں نے اسی زبان میں اپنے مذہب کی تبلیغ کی اور اپنے پیروؤں کو بھی اسی زبان میں بدھ مذہب کی تبلیغ و اشاعت کی تلقین کی۔ پالی جو بنیادی طور پر مگدھ (بہار کا ایک خطّہ) کی زبان تھی اور بدھ بھکشوؤں کے ذریعے نہ صرف ٹکشلا (ہندستان کے شمال مغربی خطّے میں واقع ایک قدیم علمی مرکز) اور ہندستان کے دیگر مقامات تک پہنچی بلکہ دور دراز علاقوں مثلاً سیلون (سری لنکا) برما اور تھائی لینڈ کا بھی سفر کیا۔ بدھ مذہب کی تمام مستند تصانیف پالی زبان میں ہی پائی جاتی ہیں۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ انھیں مذہبی متون کے ذریعے یہ زبان آج تک محفوظ رہ سکی ہے۔

ابتدائی پراکرت کی دوسری شکل اشوک کے کتبوں کی زبان کی شکل میں ہم تک پہنچی ہے۔ اشوک کا زمانہ گوتم بدھ کی وفات کے تقریباً سوا دو سو سال بعد کا زمانہ (تقریباً ۲۵۰ قبل مسیح) ہے۔ اشوک مگدھ کے حکمراں چندر گپت (اور اس کی یونانی بیوی) کا پوتا تھا۔ چندر گپت سکندرِ اعظم کے ہندستان سے جانے (۳۲۷ قبل مسیح) کے بعد مگدھ کی وسیع و عریض سلطنت کا حکمراں بنا جس کا پایۂ تخت پاٹلی پتر (پٹنہ) تھا۔ چندر گپت کے بعد اس کا بیٹا بندوسار تخت پر بیٹھا جس نے سلطنت کی اور زیادہ توسیع کی، پھر اشوک مگدھ کی سلطنت کا وارث بنا۔ اشوک ایک بہت بڑی سلطنت کا مالک تھا۔ بنگال اور نیپال سے لے کر افغانستان تک کا علاقہ اس کے زیرِ تسلّط تھا۔ اُدھر گجرات اور مالوہ تک اس کی حکومت کا ڈنکا بجتا تھا۔ کلنگ (اڑیسہ) کی سلطنت کو بھی اس نے فتح کر کے اپنی حکومت میں شامل کر لیا تھا۔ کلنگ کی خونریز جنگ

کے بعد اشوک نے بدھ مذہب اختیار کر لیا تھا۔

اشوک نے مہاتما بدھ کی تعلیمات اور اپنے سیاسی اصول اور اپنی زندگی کے بعض واقعات پتھروں اور ستونوں پر کندہ کروا کر اپنی سلطنت کے طول و عرض میں نصب کروائے جنھیں اشوک کی لاٹ کہتے ہیں۔ مورخین کا خیال ہے کہ اشوک کی ان لاٹوں یا کتبوں کی تعداد کئی ہزار تھی جن میں سے صرف ۴۲ کتبے ہی محفوظ رہ سکے ہیں۔ جو کتبے شہباز گڑھی (پشاور کے نزدیک)، مان سیرا (پنجاب) اور گرنار (گجرات) میں دریافت ہوئے ہیں ان میں مہاتما بدھ کی مذہبی تعلیمات پائی جاتی ہیں اور اشوک (جو اپنے کو پریہ داس کہتا ہے) کے سیاسی اصول کندہ ہیں اور جو کتبے میسور، ساسارام (بہار) جبل پور، جے پور اور مدراس میں پائے گئے ہیں ان میں زیادہ تر اشوک کی زندگی کے واقعات درج ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ کتبے انبالہ، میرٹھ، چمپارن، سارناتھ اور گیا میں بھی دستیاب ہیں۔ یہ کتبے انتہائی تاریخی اہمیت کے حامل ہیں لیکن ان کی لسانی اہمیت بھی کچھ کم نہیں۔ ان کتبوں سے یہ پتا چلتا ہے کہ وسطی ہند آریائی دَور کے ابتدائی مراحل میں کس قسم کی زبان بولی جاتی تھی۔ چونکہ یہ کتبے عام لوگوں کے لیے نصب کیے گئے تھے، اس لیے ان کی زبان عام بول چال کی زبان ہے جو سادہ اور آسان ہے۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ہر جگہ کے کتبوں کی زبان ایک جیسی نہیں، بلکہ زبان کا علاقائی فرق ان میں نمایاں ہے ــــ اشوک کے کتبے تین طرح کی علاقائی بولیوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اوّل شمال مغربی بولی جس کی نمائندگی شہباز گڑھی اور مان سیرا کے کتبے کرتے ہیں۔ دوم جنوب مغربی بولی جس کی نمائندگی گرنار اور کالسی میں پائے جانے والے کتبے کرتے ہیں۔ سوم پراچیہ بولی جس کی نمائندگی سارناتھ اور دھولی کے کتبوں سے ہوتی ہے۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ہندستان میں لکھنے کا رواج باضابطہ طور پر اشوک کے زمانے سے ہی شروع ہوتا ہے ورنہ اس سے پہلے لوگ لکھنا پڑھنا نہیں جانتے تھے اور مقدّس کتابوں کو نسل در نسل زبانی منتقل کرتے تھے۔ اشوک کے کتبے دو طرح کے رسم خط میں ملتے ہیں جن کے نام ہیں کھروشٹی اور براہمی۔ کھروشٹی رسمِ خط دائیں جانب سے بائیں جانب کو لکھا جاتا تھا اور ہندستان کے شمال مغرب میں رائج تھا جبکہ براہمی رسمِ خط بائیں سے دائیں

جانب کو لکھا جاتا تھا۔ ہندستان کے ایک بڑے خطے میں یہی رسم خط رائج تھا۔

۲۔ دوسری پراکرت (ادبی پراکرتیں)

جب بہ حیثیتِ زبان پراکرت کا پورے طور پر ارتقا ہو چکا تو یہ ادبی مقاصد کے لیے استعمال کی جانے لگی۔ یہ ایک عام بات ہے کہ جب زبانیں ترقی کر جاتی ہیں تو ان میں ادب بھی پیدا ہونے لگتا ہے چنانچہ پراکرت کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ سنہ ۱۰۰ عیسوی اور ۶۰۰ عیسوی کے دوران پراکرتیں ادبی بن گئیں۔ ان کا استعمال ڈراموں میں بھی ہونے لگا۔ اس طرح پراکرت جو کلیتاً ایک عام بول چال کی زبان تھی ادبی حیثیت کی حامل بن گئی۔ چنانچہ وسطی ہند آریائی کا دوسرا دَور ادبی پراکرتوں کا دَور کہلایا۔ ادبی پراکرتیں ۱۰۰ء سے سر اٹھاتی ہیں اور تقریباً ۵۰۰ سال تک ادیچیہ، پراچیہ اور مدھیہ دیشوں کے علاقوں میں پھلتی پھولتی ہیں۔ ۶۰۰ عیسوی تک پہنچتے پہنچتے ان کا ارتقا رک جاتا ہے اور ان کی جگہ اپ بھرنشیں لینے لگتی ہیں۔

ہند آریائی لسانیات کے ماہرین نے ادبی پراکرتوں کی حسب ذیل پانچ قسمیں بیان کی ہیں:

(۱) شورسینی پراکرت

شورسینی پراکرت شورسین کے علاقے کی زبان تھی جس کا مرکز متھرا (اُتر پردیش) تھا۔ یہ اسی علاقے کی زبان تھی جو قدیم ہند آریائی دَور میں 'مدھیہ دیشہ' کہلاتا تھا۔ اسی وجہ سے یہ سنسکرت سے بہت زیادہ قریب تھی اور لسانی اعتبار سے اس سے گہرے طور پر متاثر تھی۔ سنسکرت ڈراموں میں بھی اس کا استعمال ہوتا تھا اور سنسکرت کے بعد اسے وقعت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ اُردو زبان کا تاریخی رشتہ شورسینی پراکرت سے جا کر ملتا ہے۔

(۲) ماگدھی پراکرت

ماگدھی پراکرت بنیادی طور پر مگدھ کے علاقے کی زبان تھی جو اب جنوبی بہار کا حصّہ ہے۔ یہ علاقہ قدیم ہند آریائی دَور کی 'پراچیہ' بولی کا تھا جو آریوں کے تہذیبی مرکز سے کافی دور جا پڑا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ماگدھی پراکرت کو غیر مہذب بولی تصوّر کیا جاتا تھا۔ ماگدھی پراکرت میں رَ کی آواز مفقود تھی۔ یہاں کے لوگ رَ کی آواز کو لَ کی آواز سے بدل دیتے تھے۔ مثلاً راجا کی جگہ لاجا اور دَرِدّر کی (दरिद्र) جگہ دَلِدّ (موجودہ

بول چال : دلِدَّر) بولتے تھے۔ ماگدھی پراکرت کی دوسری اہم صوتی خصوصیت یہ تھی کہ اس میں سنسکرت کی تین صفیری (Fricative) آوازوں س (स) ش (श) اورشٹ (ष) کی جگہ صرف ایک آواز ش پائی جاتی تھی۔ ماگدھی پراکرت کا استعمال سنسکرت ڈراموں کے نچلے طبقے کے کرداروں کی گفتگو میں بھی پایا جاتا ہے۔

(۳) اردھ ماگدھی پراکرت

اردھ ماگدھی پراکرت کا علاقہ شورسینی پراکرت اور ماگدھی پراکرت کے درمیان کا علاقہ تھا۔ موٹے طور پر یہ بہار اور الہ آباد کے بیچ کے علاقے کی زبان تھی ۔ اردھ ماگدھی پراکرت نے جین مذہب کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ جین مذہب کی ابتدائی مذہبی ادبی تصانیف اسی پراکرت میں پائی جاتی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ مہاویر جین نے جس زبان میں جین مذہب کی تعلیمات دیں وہ اردھ ماگدھی کی قدیم شکل تھی ـــ اردھ ماگدھی پراکرت کا استعمال سنسکرت ڈراموں میں بھی پایا جاتا ہے۔ یہ ایک ترقی یافتہ اور مہذب زبان تھی۔ اس دَور کے شاہی گھرانوں میں بھی یہی زبان بولی جاتی تھی۔ اردھ ماگدھی میں رَ اور لَ دونوں آوازیں پائی جاتی تھیں لیکن سنسکرت کا ش (श) اور شٹ (ष) س کی آواز میں تبدیل ہو جاتا تھا۔

(۴) مہاراشٹری پراکرت

مہاراشٹری پراکرت مہاراشٹر کی زبان تھی اور تمام ادبی پراکرتوں میں یہ سب سے زیادہ ترقی یافتہ ادبی پراکرت تھی۔ قواعد نویسوں نے اسے 'مثالی پراکرت' کہا ہے ان کی توجہ کا مرکز یہی پراکرت تھی۔ انھوں نے اس کا مطالعہ کافی تفصیل سے کیا ہے۔ سنسکرت ڈراموں میں پراکرت کے نثری اجزا اسی پراکرت میں پائے جاتے ہیں۔ اس دَور کی بیشتر ادبی تصانیف مہاراشٹری پراکرت میں ہی ملتی ہیں۔ اس کا استعمال موسیقی میں بھی کیا جاتا تھا۔

(۵) پیشاچی پراکرت

پیشاچی پراکرت پنجاب اور کشمیر میں بولی جاتی تھی۔ اس میں ادبی تصانیف کا فقدان ہے۔ پیشاچی پراکرت کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ خالص ہند آریائی زبان نہیں ہے کیونکہ اس میں ایرانی زبانوں کے بعض اثرات نفوذ کر گئے ہیں۔ شہباز گڑھی میں دریافت شدہ کتبے سے اس زبان کی بعض خصوصیات کا پتہ چلتا ہے۔

۳۔ تیسری پراکرت (اپ بھرنشیں)

ادبی پراکرتوں کے بعد اپ بھرنشوں کا ارتقا عمل میں آتا ہے۔ اپ بھرنشیں پراکرت کے ارتقا کی تیسری اور آخری شکل ہیں۔ اسی لیے انھیں تیسری پراکرت بھی کہتے ہیں۔ اپ بھرنشوں کا ارتقا ۵۰۰ء عیسوی سے لے کر ۱۰۰۰ عیسوی تک ہوتا ہے۔ یہ وسطی ہند آریائی دَور کا آخری مرحلہ ہے۔ اپ بھرنشوں کے خاتمے کے بعد وسطی ہند آریائی دَور کا بھی خاتمہ ہو جاتا ہے۔

'اپ بھرنش' کے لغوی معنی ہیں بگڑی ہوئی، بھرشٹ یا کرپٹ (Corrupt) زبان۔ اپ بھرنش کی اصطلاح دوسری صدی قبل مسیح کے ممتاز قواعدداں اور 'مہابھاشیہ' کے مصنف پاتنجلی کے عہد سے ملتی ہے۔ لیکن اس نے یہ اصطلاح زبان کے معنی میں استعمال نہیں کی بلکہ اپ بھرنش سے اس کی مراد وہ الفاظ تھے جو تلفظ کے اعتبار سے بگڑ گئے تھے یا جن کی صوتی ہیئت مسخ ہوگئی تھی، مثلاً گاوی (गावी)، گوٹی (गोणी)، گوتا (गोता)، گوپوتلکا (गोपोतलिका) جیسے الفاظ پاتنجلی کے نزدیک اصل لفظ گو (गो) بمعنی 'گائے' کی بگڑی ہوئی یا مسخ شدہ شکلیں ہیں جنھیں وہ اپ بھرنش کے نام سے یاد کرتا ہے۔ زبان کے معنی میں اپ بھرنش کا استعمال سب سے پہلے چنڈ نے اپنی کتاب "پراکرت لکشنم" میں کیا جو چھٹی صدی عیسوی کا ایک ممتاز پراکرت قواعدنویس گذرا ہے۔ نویں صدی عیسوی کے ایک معروف قواعدنویس رُدرٹ نے سنسکرت اور پراکرت کے ساتھ اپ بھرنش زبان کی بھی توضیح بیان کی ہے۔ اپ بھرنش کی باقاعدہ قواعد گیارہویں صدی عیسوی میں ہیم چندر نے لکھی جو "ہیم چند شبدانو شاسن" کے نام سے مشہور ہے۔

جب 'دوسری پراکرتیں' ادبی بن گئیں تو ان کا ارتقا مختلف نہج پر ہونے لگا اور عوام سے ان کا رشتہ ختم ہوتا گیا، چنانچہ یہ عوام سے الگ تھلگ ہوگئیں۔ عوامی زبان دوسری ڈگر پر ارتقا پانے لگی۔ عوام نے پراکرت کے الفاظ کو توڑ مروڑ کر اور ان کی شکلیں بگاڑ کر بولنا شروع کر دیا۔ یہی ٹوٹی پھوٹی (Broken) اور بگڑی ہوئی (Corrupt)

زبان اپ بھرنش کہلائی۔ اس طرح کی لسانی تبدیلی دبے پاؤں اور فطری طور پر واقع ہوئی۔ یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ جس طرح لسانی تبدیلی کے عمل سے سنسکرت سے پراکرت پیدا ہوئی اسی طرح پراکرت میں تبدیلی کے نتیجے میں اپ بھرنشیں ظہور پذیر ہوئیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ پراکرت کی نئی شکل (یا بگڑی ہوئی شکل) اپ بھرنش کہلائی۔ لیکن ماہرینِ لسانیات اپ بھرنش کو پراکرت کی ہی ایک شکل تسلیم کرتے ہیں اور اسے 'تیسری پراکرت' کے نام سے یاد کرتے ہیں۔

یوں تو اپ بھرنش کے نمونے تیسری صدی عیسوی کے دوران تصنیف شدہ سنسکرت ڈراموں میں دیکھنے کو ملتے ہیں، لیکن اسے باقاعدہ زبان کی حیثیت چھٹی صدی عیسوی میں حاصل ہوئی۔ جب یہ ایک ترقی یافتہ زبان بن گئی تو اس کا استعمال ادبی مقاصد کے لیے بھی ہونے لگا۔ اپ بھرنش میں ادبی سرگرمیوں کا سلسلہ سنہ... اعیسوی کے بعد بھی جاری رہا۔ لیکن بول چال کی زبان کی حیثیت سے اس کا ارتقا سنہ... اعیسوی تک پہنچتے پہنچتے رک گیا اور اپ بھرنشوں کی جگہ جدید بولیاں اور ان بولیوں سے جدید زبانیں ارتقا پانے لگیں۔

اپ بھرنش ایک دور دور تک بولی جانے والی زبان تھی، یہ پنجاب تا راجستھان اور راجستھان سے لے کر بنگال تک کے وسیع علاقے میں پھیلی ہوئی تھی۔ اپ بھرنش کا ادب جو آج بھی دستیاب ہے بیشمار مقامات پر تخلیق کیا گیا جیسے راجستھان، گجرات، شمال مغربی ہندستان، بندیل کھنڈ اور بنگال وغیرہ۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ دسویں صدی عیسوی کے اختتام تک اپ بھرنشیں پورے شمالی ہندستان میں پھیل چکی تھیں۔

اپ بھرنش پراکرت سے پیدا ہوئی، اس لیے جہاں جہاں پراکرتیں بولی جاتی تھیں انھیں علاقوں میں اپ بھرنشیں معرضِ وجود میں آگئیں۔ مشہور قواعد نویس مارکنڈے نے اپ بھرنش کی تین قسمیں بیان کی ہیں جو ناگر، اُپ ناگر اور براچڈ ہیں۔ جی۔ وی۔ ٹگار نے اپ بھرنشوں کو علاقائی بنیاد پر مشرقی، مغربی اور جنوبی اپ بھرنش میں تقسیم کیا ہے، لیکن بیشتر عالموں نے اپ بھرنش کی مندرجہ ذیل پانچ قسمیں بتائی ہیں۔

(۱) شورسینی اپ بھرنش

یہ شورسینی پراکرت سے نکلی ہے۔ اس کا علاقہ وہی ہے جو شورسینی پراکرت کا علاقہ تھا۔ اس کے بطن سے کھڑی بولی (اردو اور ہندی) راجستھانی، پنجابی (مشرقی) اور گجراتی زبانیں پیدا ہوئیں۔ کھڑی بولی کا تعلق مغربی ہندی سے ہے۔ اسی سے اردو اور ہندی زبانیں ارتقا پاتی ہیں۔ مغربی ہندی کی دوسری بولیوں مثلاً ہریانوی، برج بھاشا، بندیلی اور قنوجی کا ارتقا بھی شورسینی اپ بھرنش سے ہوا۔

(۲) ماگدھی اپ بھرنش

اس کا ارتقا ماگدھی پراکرت سے ہوا۔ اس کا چلن مشرق کے ایک وسیع علاقے میں تھا جس میں بنگال، آسام، اڑیسہ اور بہار شامل ہیں۔ ان علاقوں کی جدید زبانیں یعنی بنگالی، آسامی، اڑیا اور بہار کی تقریباً تمام بولیاں ماگدھی اپ بھرنش سے نکلی ہیں۔ مغربی ماگدھی اپ بھرنش کی بولیوں کو جارج گریرسن 'بہاری' کے نام سے یاد کرتا ہے جس میں تین بولیاں میتھلی، مگہی اور بھوجپوری شامل ہیں۔

(۳) اردھ ماگدھی اپ بھرنش

اردھ ماگدھی اپ بھرنش شورسینی اپ بھرنش اور ماگدھی اپ بھرنش کے درمیان کے علاقے کی زبان تھی۔ اس سے مشرقی ہندی کی بولیاں معرضِ وجود میں آئیں جن میں اودھی، بگھیلی اور چھتیس گڑھی شامل ہیں۔

(۴) مہاراشٹری اپ بھرنش

اس کا ارتقا مہاراشٹری پراکرت سے ہوا۔ یہ مہاراشٹر کے علاقے کی زبان تھی۔ اس کے بطن سے موجودہ مراٹھی زبان کا ارتقا ہوا۔

(۵) شمال مغربی اپ بھرنش

یہ دو زمروں میں منقسم ہے:

(الف) براچڈ اپ بھرنش: اس کا ارتقا سندھ کے علاقے میں ہوا۔ اور اس سے سندھی زبان پیدا ہوئی۔

(ب) کیکیئی اپ بھرنش: اس سے مغربی پنجابی پیدا ہوئی جسے لہندا بھی کہتے ہیں۔ سندھی اور لہندا میں گہرا لسانیاتی رشتہ پایا جاتا ہے۔ ابتدا میں مشرقی پنجابی کا تعلق

کیکیئی اپ بھرنش سے تھا، لیکن بعد کے دور میں یہ شورسینی اپ بھرنش کے زیر اثر آ گئی۔ یہی وجہ ہے کہ گجراتی اور راجستھانی کی طرح مشرقی پنجابی کو بھی شورسینی اپ بھرنش کے زمرے میں شامل کیا گیا ہے۔

۴

سنہ ۱۰۰۰ عیسوی تک پہنچتے پہنچتے اپ بھرنشوں کا خاتمہ ہو گیا اور ان کی جگہ پورے شمالی ہندستان میں بھانت بھانت کی بولیاں سر اٹھانے لگیں۔ دراصل یہ زمانہ صرف لسانی تبدیلیوں کا ہی زمانہ نہیں تھا بلکہ ہندستان میں سیاسی، سماجی اور تہذیبی سطح پر بھی تیزی کے ساتھ تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ ان تبدیلیوں کا یہاں کی بولیوں پر بھی اثر پڑنا لازمی تھا۔ سنہ ۱۰۰۰ عیسوی کے آس پاس کا ایک اہم واقعہ مسلمانوں کی شمالی ہندستان میں آمد ہے جن میں ترک، افغان اور ایرانی شامل تھے۔ ان لوگوں نے یہاں آ کر نہ صرف یہاں کی سکونت اختیار کی بلکہ ان میں سے کچھ لوگوں نے یہاں کی حکومت کی باگ ڈور بھی سنبھالی۔ پہلے ان کا تسلط پنجاب پر قائم ہوا، پھر یہ لوگ آگے بڑھتے ہوئے دہلی تک پہنچ گئے۔ اور سنہ ۱۱۹۳ عیسوی میں دہلی کو فتح کر کے وہاں اپنی باقاعدہ حکومت قائم کر لی۔ جب دہلی پایۂ تخت بن گیا تو دھیرے دھیرے اس شہر کو اہمیت اور مرکزی حیثیت حاصل ہوتی گئی۔ اور یہ مسلمانوں کا ایک بہت بڑا تہذیبی، تمدنی اور سیاسی مرکز بن گیا۔ یہاں فوج بھی رہنے لگی اور دور دراز کے علاقوں سے بھی لوگ یہاں آنے اور بسنے لگے۔ فوج میں بھی جگہ جگہ کے لوگ بھرتی ہونے لگے۔

شمالی ہندستان میں مسلمانوں کی آمد کی وجہ سے یہاں کے ہندوؤں اور مسلمانوں میں میل جول پیدا ہوا۔ اس باہمی میل جول اور اختلاط کی وجہ سے یہاں ایک نئی تہذیب پروان چڑھنے لگی اور ایک نئی زبان کا خمیر تیار ہونے لگا۔ مسلمانوں کی زبان ترکی اور فارسی تھی۔ عربی ان کی مذہبی زبان تھی۔ جو مسلمان پنجاب سے آئے تھے ان کی زبان قدیم پنجابی تھی۔ ان تمام زبانوں کا شمالی ہند کی بولیوں پر گہرا اثر پڑا اور بہت تیزی کے ساتھ یہاں کی مقامی بولیوں میں عربی، فارسی اور ترکی کے الفاظ داخل ہونے لگے۔ دوسری طرف سنہ ۱۰۰۰ عیسوی کے آس پاس اپ بھرنشوں میں بھی فطری طور پر تبدیلیاں رونما ہونے لگی تھیں۔ شورسینی اپ بھرنش بھی تیزی

کے ساتھ اپنا چولا بدل کر نئے روپ اختیار کرنے لگی۔ انھیں نئے روپوں سے اردو کا خمیر تیار ہوا۔

اُردو میں اگرچہ کئی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اُردو کھڑی بولی سے پیدا ہوئی۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ کھڑی بولی ہی اُردو ہے۔ جس زمانے میں شمالی ہندستان میں سیاسی طور پر تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں، ٹھیک اُسی وقت دہلی اور اس کے نواح میں بعض ایسی بولیاں سر اٹھا رہی تھیں جن کے بہت سے لفظوں کا ڈھانچا کھڑا تھا، یعنی جن کے بہت سے لفظ 'الف' پر یا 'آ' کی آواز پر ختم ہوتے تھے۔ کھڑی بولی ان میں سے ایک ہے۔

شمالی ہندستان میں گیارہویں صدی عیسوی میں ایک جین عالم گذرے ہیں جن کا نام ہیم چندر تھا۔ انھوں نے اپنی کتاب "ہیم چندر شبد انوشاسن" میں اپ بھرنش کی شاعری کے کچھ ایسے نمونے پیش کیے ہیں جن میں لفظوں کی کھڑی شکلیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ یہ ادبی نمونے اپ بھرنش کے آخری زمانے کے ہیں جن میں بولیوں کی کھڑی شکلوں کے بیج پھوٹتے نظر آتے ہیں۔ ان میں سے ایک نمونہ یہاں درج کیا جاتا ہے۔

بھلّا ہُوآ جُ ماریا، بہنی مھارا کنتّ
لجّے جام تُ وَیسِیاہ جَہی بھگّا گھرُ انت

[= بھلا ہو بہن جو میرا کنت (= پیارا، سوامی، شوہر) مارا گیا، جو بھاگا گھر آتا تو ویاس یاؤں (= ہم عمر سہیلیوں) میں مجھے لاج آتی۔] اگر ہم ان الفاظ پر غور کریں، مثلاً "بھلّا" (بھلا)، "ہُوآ" (ہوا)، "ماریا" (مارا گیا)، "مھارا" (ہمارا)، "بھگّا" (بھاگا) تو ہم دیکھیں گے کہ یہ تمام الفاظ 'الف' یعنی 'آ' کی آواز پر ختم ہوتے ہیں جنھیں لفظوں کی کھڑی شکلیں کہہ سکتے ہیں۔ ان شکلوں سے مل کر شمالی ہندستان میں ایک ایسی بولی کی ابتدا ہوئی جو بعد کے دَور میں 'کھڑی بولی' کہلائی۔ اردو زبان کی اساس اسی کھڑی بولی پر قائم ہے۔ کھڑی بولی کو جارج گریرسن 'مغربی ہندی' میں شامل کرتا ہے۔ مغربی ہندی دراصل کسی مخصوص زبان کا نام نہیں بلکہ یہ دہلی اور اس کے آس پاس کی پانچ بولیوں کے مجموعے کا نام ہے جن میں کھڑی بولی کے علاوہ ہریانوی، برج بھاشا، بندیلی اور قنوجی شامل ہیں۔ اُردو کی تشکیل میں بقول مسعود حسین خاں کھڑی بولی کے ساتھ

ہریانوی کا بھی اہم حصہ رہا ہے جو دہلی کے شمال مغربی علاقے کی بولی ہے۔

۵

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، ہند آریائی کی ابتدا ۱۵۰۰ قبل مسیح میں آریوں کے داخلۂ ہند سے ہوتی ہے۔ ہند آریائی کا قدیم دور ۱۵۰۰ قبل مسیح تا ۵۰۰ قبل مسیح یعنی پورے ۱۰۰۰ سال تک قائم رہتا ہے۔ اس دور میں یہاں سنسکرت زبان پروان چڑھتی ہے۔ سنسکرت زبان کا زبردست عالم اور قواعدداں پانینی اسی دور میں گذرا ہے۔ ہند آریائی کا دوسرا دور وسطی دور کہلاتا ہے جو ۵۰۰ قبل مسیح تا ۱۰۰۰ سنہ عیسوی یعنی ڈیڑھ ہزار سال تک قائم رہتا ہے۔ اس دور میں پراکرتیں فروغ پاتی ہیں۔ ۱۰۰۰ سنہ عیسوی سے ہند آریائی کا دورِ جدید شروع ہوتا ہے اور اسی وقت سے ہندستان کے مختلف علاقوں میں جدید ہند آریائی زبانوں کے ارتقا کی راہ ہموار ہونا شروع ہو جاتی ہے۔

اردو ایک جدید ہند آریائی زبان ہے جس کی داغ بیل ہندستان کی دوسری جدید ہند آریائی زبانوں کی طرح ۱۰۰۰ سنہ عیسوی کے بعد پڑتی ہے اور مغربی ہندی کی ایک بولی 'کھڑی بولی' اس کا ماخذ بنتی ہے۔ مغربی ہندی شورسینی اپ بھرنش کے بطن سے پیدا ہوئی تھی اور شورسینی اپ بھرنش شورسینی پراکرت سے نکلی تھی اور دیگر پراکرتوں کی طرح شورسینی پراکرت کی پیدائش بھی سنسکرت سے ہوئی تھی۔ اس طرح یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ اردو کا لسانی خاندانی سلسلہ سنسکرت سے جا کر ملتا ہے۔ کیونکہ جدید ہند آریائی جس میں اردو بھی شامل ہے قدیم ہندستان کی اس زبان کا تسلسل ہے جسے سنسکرت کہتے ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اردو زبان کی ایک مربوط لسانی تاریخ ہے اور اس کا ہند آریائی پس منظر ساڑھے تین ہزار سال کے عرصے کو محیط ہے۔

کتابیات

۱۔ اے. سی. وولنر (A.C. Woolner)

★ پراکرت کا تعارف (انگریزی): (Introduction to Prakrit)

دوارانسی: بھارتیہ ودیا پرکاشن، ۱۹۶۶ء) ہندستانی ایڈیشن۔

۲ - بھولاناتھ تیواری

★ ہندی بھاشا (ہندی)، (الہ آباد: کتاب محل، ۱۹۶۶ء)

۳ - جارج اے گریرسن (George A. Grierson)

★ لسانیاتی جائزہ ہند، جلد نہم، حصہ اوّل (انگریزی):

(Linguistic Survey of India, Vol. IX, Part I)

(دہلی: موتی لال بنارسی داس، ۱۹۶۸ء)، طبع اوّل ۱۹۱۶ء

۴ - جی۔ وی۔ ٹگارے

★ اپ بھرنش کی تاریخی قواعد (انگریزی):

(Historical Grammar of Apabhrans)

(پونا: ۱۹۴۸ء)

۵ - سینتی کمار چٹرجی

★ ہند آریائی اور ہندی (انگریزی):

(Indo Aryan and Hindi)

(کلکتہ: کے۔ ایل۔ مکھپادھیائے، ۱۹۶۰ء)، دوسرا ایڈیشن۔

۶ - سید حمید الدین قادری شرفی

★ ہند آریائی اور اردو (حیدرآباد: الیاس ٹریڈرز، ۱۹۸۶ء)۔

۷ - سید محی الدین قادری زورؔ

★ ہندستانی لسانیات (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۶۰ء)، طبع اوّل ۱۹۳۲ء۔

۸ - شوکت سبزواری

★ اُردو زبان کا ارتقا (دہلی: چمن بک ڈپو، س۔ن)

۹ - گیان چند جین

★ لسانی مطالعے (دہلی: نیشنل بک ٹرسٹ، ۱۹۷۳ء)۔

★ عام لسانیات (نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء)۔

۱۰ - محمود خاں شیرانی

★ پنجاب میں اردو (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۷۰ء) اشاعتِ اوّل ۱۹۲۸ء

۱۱ ۔ مرزا خلیل احمد بیگ

★ اُردو کی لسانی تشکیل (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۰ء)، طبع دوم۔

★ اردو قواعد: تاریخ اور ساخت (انگریزی):

Urdu Grammer : History and Structure

(نئی دہلی: باہری پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء)۔

★ اُردو زبان کی تاریخ (مرتبہ)، (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء)۔

★ ہندستان میں ہندی اور اُردو کا سماجی لسانیاتی تناظر (انگریزی):

Sociolinguistic Perspectives of Hindi and Urdu in India

(نئی دہلی: باہری پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)۔

★ لسانی تناظر (نئی دہلی: باہری پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء)۔

۱۲ ۔ مسعود حسین خاں

★ شعر و زبان (حیدرآباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۶ء)۔

★ مقدمۂ تاریخِ زبانِ اُردو (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۱ء) دسویں اشاعت۔

★ اُردو زبان: تاریخ، تشکیل، تقدیر (علی گڑھ، شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ۱۹۸۸ء)

۱۳ ۔ ونفرڈ پی۔ لیہمن (Winfred P. Lehmann)

★ تاریخی لسانیات: ایک تعارف (انگریزی):

Historical Linguistics: An introduction

(نیویارک: ہالٹ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، ۱۹۷۳ء) دوسرا ایڈیشن۔

جامع
انگریزی۔اردو لغت
جلد اوّل تا ششم

مدیر اعلی
کلیم الدین احمد

- ☆ محققین، مترجمین، دفتری اہل کاروں، اساتذہ، قانون دانوں، اہل علم و قلم، صحافیوں، طلبہ اور عام لوگوں کی روزمرہ ضروریات کے لیے یکساں افادیت کی حامل یہ انگریزی اُردو لغت ڈھائی لاکھ سے زائد الفاظ و اصطلاحات و معانی کا احاطہ کرتی ہے۔
- ☆ یہ لغت دنیا کے کسی بھی موضوع پر اُردو الفاظ فراہم کرنے میں آپ کی مدد کرے گی۔
- ☆ تمام مروّج علوم و فنون سے متعلق انگریزی۔اُردو الفاظ و اصطلاحات کا ایک جامع ذخیرہ۔
- ☆ مترادفات، محاورات اور تشریحات سے مزین اپنی نوعیت کی پہلی مستند، وقیع اور ضخیم لغت جو ویبسٹر کلاں کو بنیاد بنا کر تیار کی گئی ہے۔
- ☆ اُردو زبان میں نئے سائنسی تصورات اور نئی علمی جہتوں کے اضافے کے ساتھ۔
- ☆ اکیسویں صدی کے علمی تقاضوں سے ہم آہنگ
- ☆ دو سو سے زائد سائنسی و سماجی علوم و فنون پر محیط
- ☆ امریکی / برطانوی انگریزی کے الفاظ کی صراحت کے ساتھ
- ☆ قومی اُردو کونسل کا ایک یادگار کارنامہ ۔ ایک تاریخی دستاویز

بڑا سائز ۹×۵ء۱۱۔ عمدہ کاغذ، بہترین طباعت کمپیوٹر شدہ کتابت

مضبوط و مطلّا جلد صفحات جلد اوّل (۱۲۱۷، قیمت ۴۰۰)، جلد دوم (۱۰۳۲، قیمت ۶۰۰)، جلد سوم (۱۰۹۱، قیمت ۶۰۰)، جلد چہارم (۸۶۶، قیمت ۶۰۰)، جلد پنجم (۱۰۴۲، قیمت ۶۰۰)، جلد ششم (۱۰۱۲، قیمت ۶۰۰)

براہِ راست طلب کرنے پر طلبہ، اساتذہ اور اسکالرس کو خصوصی رعایت۔

صدر دفتر قومی اُردو کونسل، ویسٹ بلاک۔ ۱، ونگ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔006 110

فون : 6103381, 6103938, 6179657 فیکس : 6108159

حیدرآباد شاخ : 5-4-435/20 گرین ہاؤس، اسٹیشن روڈ، نام پلی اسٹیشن روڈ، حیدرآباد۔500002

محمد امین عامر

غالب کے چند فارسی قطعاتِ تاریخ

اٹھارھویں صدی کے ہندستان میں مرزا اسد اللہ خاں غالب (۱۷۹۷ء-۱۸۶۹ء) کی ذات برصغیر میں فارسی زبان وادب کی تاریخ کا ایک درخشاں باب ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں غالب کے فارسی کلام پر تبصرہ مقصود نہیں بلکہ صرف اس کے فارسی قطعات میں سے چند منتخب قطعات پر ایک نظر ڈال کر ان کی تاریخی اہمیت کی وضاحت مطلوب ہے جنھیں بالاختصار توضیحی نوٹ کے ساتھ پیش کیا جائے گا۔

سب سے پہلے ذیل کے قطعات ملاحظہ ہوں جو غالب کے حسب ونسب سے متعلق ہیں:

غالب از خاک پاک تورانیم
لاجرم در نسب فرہ مندیم
ترک زادیم در نژاد ہمی
بہ سترگانِ قوم پیوندیم
ایبکم از جماعۂ اتراک
در تمامی زماہ دہ چندیم
فنِ آبائے ما کشا ورزیست
مرزباں زادۂ سمرقندیم[1]

ساقی چو من پشنگی و افراسیابیم
دانی کہ اصلِ گوہرم از دودۂ جم است
میراث جم کہ مے بود اینک بمن سپار
زیں پس رسد بہشت کہ میراثِ آدم است[2]

ان قطعات میں غالب نے اپنا شجرۂ نسب بیان کرتے ہوئے اپنے کو ایک ترک، مرزبان زادۂ سمرقند، افراسیابی، پشنگی اور جمشیدی کہا ہے۔ اپنے آبا و اجداد کے پیشے سے متعلق یہ اطلاع فراہم کی ہے کہ وہ سب کاشتکار تھے۔ خط کشیدہ الفاظ تاریخی اشاروں کے حامل ہیں جن کی ذیل میں وضاحت کی جاتی ہے۔

توران ۔ یہ مقام فریدوں کے چھوٹے بیٹے تور کے نام سے منسوب ہے فریدوں فارس کا ایک مشہور بادشاہ تھا جس نے ضحاک پر فتح حاصل کی تھی[۴]

ترک ۔ حضرت نوح علیہ السلام کے فرزندوں میں سے ایک کا نام ترک تھا جس سے ترک قوم منسوب کی جاتی ہے[۵]

ایبک ۔ ترک اقوام میں سے ایک کا نام ہے[۶]

سمرقند ۔ سمرکند کا معرّب ہے۔ سَمَر ایک بادشاہ تھا اور کَند ترکی زبان میں شہر کو کہتے ہیں۔ یہ شہر اسی کے نام پر سمرکند کہا جانے لگا جو معرّب ہو کر سمرقند بن گیا[۷]

افراسیاب ۔ ترکستان کا ایک بادشاہ جو بہت بہادر اور دلیر تھا۔ ایران کے بادشاہ نوذر (NOZAR) کے قتل کے بعد ایران کی حکومت اس کے ہاتھ آئی اور وہ بارہ سال تک ایران پر حکومت کرتا رہا[۸]

پشنگ: افراسیاب کے والد کا نام تھا[۸]

جَم ۔ جمشید کا مخفف ہے جو ایران کا مشہور بادشاہ تھا۔ اس کا اصل نام جَم تھا جس کے معنی بادشاہ کے ہیں اسے جمشید کہے جانے کی روایت یہ ہے کہ وہ دنیا کا گشت کرتے ہوئے جب آذربایجان پہنچا تو عین طلوعِ آفتاب کے وقت خدمتگاروں کو حکم دیا کہ جواہرات سے مرصع تختِ شاہی کو بلند مقام پر رکھا جائے۔ تعمیلِ حکم ہونے پر بادشاہ تاجِ زریں اپنے سر پر رکھ کر تخت پر بیٹھ گیا۔ جب آفتاب پوری طرح طلوع ہو کر اپنی روشنی بکھیرنے لگا تو بادشاہ کا تاج و تخت بھی سورج کی شعاعوں سے جگمگا اُٹھا۔ پہلوی زبان میں شعاع کو "شید" کہتے ہیں۔ اسے بادشاہ کے نام میں شامل کر کے جَم کو جمشید بنا دیا گیا یعنی روشنی والا بادشاہ۔ اس دن کو 'نوروز' کا نام دیا گیا جو قدیم ایرانی تہوار ہے۔[۹]

اب ذیل کا قطعہ دیکھیں جو ایک مسجد کی تعمیر سے متعلق ہے:

اعتماد الدولہ کز افراطِ جود
ہست درپیشِ کفش قلزم غدیر
دیدہ ور حامد علی خاں کز صفا
بیند اسرارِ ازل را در ضمیر
ساخت در دہلی ہمایوں مسجدے
تاشود طاعت گہِ برنا و پیر
غالبِ طوبیٰ نشیں آں عندلیب
زد بہ اندازِ سخن سنجی صفیر
شد نظیرِ کعبہ در عالم بنا
سالِ تعمیرش بود "کعبہ نظیر"[۱]

۱۲۵۷ھ

اعتماد الدولہ، حامد علی خاں کا لقب تھا جو بہادر شاہ ثانی کے وزیر اور غالب کے قریبی دوستوں میں تھے۔ انھوں نے ۱۲۵۷ھ میں دہلی کے نواح میں ایک پرشکوہ مسجد تعمیر کروائی تھی جسے غالب نے کعبے سے تشبیہ دی ہے۔[۱]

غالب حالِ سنینِ ہجری
معلوم کن از خجستہ فرزند
چوں یک صد و بست و چار ماند
این است شمارِ عمر دلبند[۱۱]

۱۴۰۹ - ۱۲۴ = ۱۲۸۵ھ

یہ قطعہ میر احتشام علی خاں کی تاریخ ولادت سے متعلق ہے جو میر ابراہیم علی خاں کے فرزند اکبر تھے۔ میر احتشام علی خاں کی پیدائش ۲۶ ربیع الثانی ۱۲۸۵ھ بروز اتوار مطابق ۱۶ اگست ۱۸۶۸ء کو ہوئی۔ غالب نے یہ تاریخی قطعہ لکھ کر بطور تہنیت میر ابراہیم علی خاں کی خدمت میں ارسال کیا۔ میر ابراہیم علی خاں وفا شہر سورت کے نواب اور صاحب جاہ و حشم تھے۔ بڑودہ شہر میں ان کا نکاح منشی عبدالقادر کی بیٹی سے ہوا تھا جس کے بطن سے چار لڑکے اور تین لڑکیاں متولد ہوئیں۔ میر ابراہیم علی خاں غالب

کے حلقۂ تلامذہ میں بھی شامل تھے۔ ان کا انتقال بڑودہ میں ۱۸۸۸ء کو ہوا اور وہیں پیوند خاک ہوئے۔[12]

فرزانۂ یگانہ مہاراؤ راجہ را
با دالبقائے دولت و اقبال جاوداں
فرمود تا طرازِ گلستاں کنند نو
زانساں کہ در بہار شود تازہ بوستاں
آغا کہ حق سپردہ بدستش کلید گنج
تا کردہ خامہ را بنگارش گہرفشاں
غالب طرازِ سال بہ نیگونہ نقش بست
از روئے طرزِ تعمیہ در معرضِ بیاں
ہر کس کہ خواہد آگہی از سالِ اختتام
باید کہ دل نہد بہ گلستانِ بے خزاں

۱۲۶۵ھ

اس قطعے کے پہلے شعر میں مہاراؤ راجہ کی تعریف کی گئی ہے اور اس کی حکومت کی بقا و دوام کے ساتھ اسے اقبالمندی کی دعائیں دی گئی ہیں۔ مہاراجہ کی خواہش پر گلستانِ سعدی کا ایک نسخہ آغا صاحب خوشنویس شاگرد میر پنجہ کش نے تحریر کیا تھا۔

مہاراؤ راجہ: ان کا نام راؤ راجہ بینی سنگھ تھا گجرات کے حاکم اور الور کے باشندے تھے۔ پچاس سال کی عمر میں ۱۸۵۷ء میں قولنج کے مرض میں مبتلا ہو کر اس دنیا سے چل بسے۔ مرزا غالب کے قدردانوں میں تھے۔[15]

آغا صاحب: ان کا نام مرزا آغا جان تھا اسلام لانے سے قبل مسیحی تھے۔ دہلی کے باشندے تھے۔ خوشنویسی اور خطاطی میں انھیں بڑی شہرت حاصل ہوئی۔ اپنے استاد سید محمد میر پنجہ کش کے حسنِ اخلاق سے متاثر ہو کر حلقہ بگوش

اسلام ہو گئے تھے۔ الور میں مہاراجہ بینی سنگھ کے ملازموں میں تھے مہاراجہ کی فرمائش پر پچاس ہزار روپے وظیفے کے عوض گلستانِ سعدی کا ایک نسخہ انھوں نے تیار کیا جو الور کے عجائب گھر میں محفوظ ہے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی میں مرزا آغا جان نے جامِ شہادت نوش کیا۔[19]

میر پنجہ کش : سید محمد امیر رضوی جو میر پنجہ کش کے نام سے مشہور ہوئے۔ فنِ خوشنویسی میں یگانۂ روزگار تھے مولانا غلام محمد یوسف قلمی دہلوی کے شاگرد تھے۔ میر پنجہ کش کا گھر دہلی میں پہاڑی اِملی پر تھا اور پنجہ کشی میں انھیں ایسی مہارت حاصل تھی کہ مضبوط سے مضبوط فولادی پنجوں کو بھی موڑ دیتے تھے۔ وہ تقریباً سو سال تک زندہ رہے اور ۱۸۵۷ء کی شورش میں ایک فرنگی کے ہاتھوں مارے گئے۔[20]

جنابِ عالیہ از بخششِ حق
بفردوسِ بریں چوں کرد آرام
سخن پرداز غالب سالِ رحلت
خلودِ خلد گفت از روے الہام

دریغا کہ ماند تہی قصرِ دولت
زخاتونِ نامی سکندر زمانی
چو "تیار روضہ" بود سالِ فوتش
پسِ اسم دے باد جنت مکانی[21]

قطعہ محترمہ فخر النساء بیگم کی وفات پر ہے جن کا لقب جنابِ عالیہ تھا اور جو نواب محمد یوسف علی خاں بہادر کی والدۂ محترمہ تھیں۔ دوسرا قطعہ سکندر زمانی بیگم زوجۂ نواب کلب علی خاں کی وفات پر ہے۔ یہ دونوں بیگمات بالترتیب ۱۲۷۵ ہجری اور

۱۲۹۲ ہجری میں اللہ کو پیاری ہو گئی تھیں۔[19]

ہوا عبیر فشانست و ابر گوہر بار
جلوسِ گل بسرِ پرچمن مبارکباد
فضائے آگرہ جولا نہگہ مسیح دمیست
زمن بہ ہم نفسانِ وطن مبارکباد
بمن کہ خستہ و رنجور بودہ ام عمرے
نشاطِ خاطر و نیروے تن مبارکباد
ہزار بار فزوں گفتم و کم است ہنوز
گورنری بہ جیمس تامسن مبارکباد[20]

جیمس تامسن (THOMASON TAMES) جب آگرے کا حاکم بنا تو غالب کو اس سے بڑا فیض پہنچا۔ وہ ان کی بہت قدر کرتا تھا۔ یہ قطعہ اس کے حاکم آگرہ مقرر ہونے پر بطور تہنیت کہا تھا۔

جیمس تامسن ۱۸۲۲ء میں ہندستان آیا اور صدر کورٹ کا رجسٹرار مقرر ہوا۔ پھر ۱۸۳۰ء سے ۱۸۳۲ء تک وہ گورنمنٹ کا سکریٹری رہا۔ ۱۸۳۲ء سے ۱۸۳۷ء تک اعظم گڑھ کے مجسٹریٹ کلکٹر کے عہدے پر رہا۔ ۱۸۳۷ء سے ۱۸۴۱ء تک اس نے آگرہ گورنمنٹ کے سکریٹری کی حیثیت سے فرائض انجام دیے۔ ۱۸۴۱ء میں وہ ریونیو بورڈ کا رکن منتخب ہوا۔ پھر ۱۸۴۲ء سے ۱۸۴۳ء تک خارجہ سکریٹری رہا اور دسمبر ۱۸۴۳ء سے ستمبر ۱۸۵۳ء تک شمال مغربی صوبوں کے لفٹننٹ گورنر کی ذمہ داری اس پر رہی۔ اس نے ہر جگہ قابل قدر کارنامے انجام دیے۔ ۲۷ ستمبر ۱۸۵۳ء کو بریلی میں اس کا انتقال ہوا۔[21]

بزم طوی فرخِ حیدر علی خاں را بہ دہر
خوشتر و خرم تر از بزمِ مے و جم یافتم
سالِ ایں دولت فزا شادی بہ امعانِ نظر
مشتری بازہرہ در طالع فراہم یافتم

بہرہ بردم در تصوّر زاں ہمایوں انجمن
بسکہ در خود طاقتِ رنجِ سفر کم یافتم

اس قطعے میں نواب یوسف علی خاں کے منجھلے صاحبزادے سید حیدر علی خاں بہادر کی شادی کا ذکر ہے۔ یہ شادی نواب سید احمد علی خاں بہادر ابن نواب سید محمد علی خاں بہادر ابن نواب سید فیض اللہ خاں بہادر کی نواسی کے ساتھ ۱۷ رذی الحجہ ۱۲۷۷ھ مطابق ۲۷ رجولائی ۱۸۶۱ء کو طے پائی تھی۔ شادی سے ہفتوں قبل سے تیاریاں شروع ہوگئی تھیں۔ ملازمانِ ریاست کو خلعت اور عام باشندگانِ شہر کو کھانا تقسیم کیا گیا تھا۔ شہر میں جا بجا رقص و سرود کی محفلیں آراستہ ہو رہی تھیں۔ بیرونِ ریاست کے متوسلین اور احباب کے نام دعوت نامے جاری ہوئے تھے۔ مرزا صاحب کو بھی اس تقریب میں دعوت شرکت دی گئی تھی لیکن وہ ضعفِ طبع کے سبب شریکِ بزم ہونے سے قاصر رہے جس کا ذکر انھوں نے اس قطعے میں کیا ہے۔ مرزا نے تورہ اور خلعت کا عطیہ پاکر ایک تہنیت نامہ اور دو قطعات نواب صاحب کی خدمت میں روانہ کیے تھے۔ ان میں یہ قطعہ بھی شامل ہے۔[۲۳]

اب فرزند بہادر شاہ ظفر شہزادہ فتح الملک کی شان میں غالب مدح سرا ہیں:

جم حشم شاہزادہ فتح الملک
مرحبا طالعِ مظفّرِ تو
خود ظفر بے تو ناتمام بود
گرچہ جز و یست از ظفر فرِ تو[۲۴]

یعنی شاہزادہ فتح الملک جو خالق ادۂ بہادر شاہ ظفر کا چشم و چراغ ہے اسے شان و شوکت کی زندگی نصیب ہو۔ جب بہادر شاہ کا فرزند اکبر اور ولی عہد اوّل دارا بخت ۱۱ رجون ۱۸۴۹ء کو فوت ہوگیا تو شہزادہ غلام فخر الدین عرف مرزا فخرو مخاطب بہ فتح الملک اپنے بھائی کا جانشین ہوا۔ وہ غالب کے قدر دانوں اور شاگردوں میں سے تھا۔ "مہر نیمروز" جو فارسی نثر میں غالب کی تصنیف ہے شاہزادہ فتح الملک کے حکم سے ۱۸۵۴ء میں

زیور طبع سے آراستہ ہوئی۔ شہزادہ عمر کے چالیسویں سال میں ۱۰ر جولائی ۱۸۵۴ء کو داغ مفارقت دے گیا۔[۵۲]

مولانا فضل امام اپنے زمانے کے ایک جید عالم دین تھے۔ ذیل کا قطعہ غالب نے ان کی وفات پر لکھا تھا: قطعہ ملاحظہ ہو۔

اے دریغا قدوۂ ارباب فضل
کرد سوئے جنت الماویٰ خرام
چون ارادت از پئے کسب شرف
جست سال فوت آں عالی مقام
چہرۂ ہستی خراشیدم نخست
تا بنائے تخرجہ گردد تمام
گفتم اندر سایۂ لطف نبیؐ
باد آرامشگہہ فضل امام[۵۳]

جیسا کہ اوپر کہا گیا مولانا فضل امام اپنے وقت کے بہت بڑے عالم تھے۔ سرکار میں مناصب بلند سے سرفراز اور ابنائے عہد سے ممتاز رہے۔ وطن اصلاً خیر آباد تھا۔ لیکن بہ وجوہ ایک عرصے تک شاہجہاں آباد میں مقیم رہے۔ آخر عمر میں وطن چلے گئے اور وہیں ۵ر ذی قعدہ ۱۲۴۴ ہجری کو وفات پائی۔ نظم و نثر میں آپ نے قیمتی آثار چھوڑے ہیں۔[۵۴]

فرزانۂ یگانہ ایڈ منسٹن بہادر
کاموخت دانش از وے آئین کاروانی
دانم کہ می شناسی کاندر قلمرو ہند
کس در سخن ندارد چوں من گہر فشانی
از تہمتے کہ بر من بستند بدسگالاں
حکام راست با من یک گونہ سرگرانی

در پیریم ازیں غم جز مرگ چارہ بنود
خود پیر گشتمے من بودے اگر جوانی
زاں پس کہ از تو دردل نومید گشتہ باشم
ہیچ آرزو ندارم جز مرگ ناگہانی

یہ قطعہ ایک گلہ نامہ ہے جو غالب نے انگریز حاکم ایڈ منسٹن کے سامنے پیش کیا تھا۔ جیسا کہ معلوم ہے غالب کو ایک بار قمار بازی کے الزام میں جیل بھیج دیا گیا تھا جو غالب کے لیے ایک صدمۂ جاں کاہ سے کم نہ تھا۔ یہ قطعہ اسی حوالے سے ہے۔

ایڈ منسٹن نے ۱۸۵۵ء سے ۱۸۵۷ء تک وزارت ہند میں خارجہ سکریٹری کی حیثیت سے خدمات انجام دیں۔ جنوری ۱۸۵۹ء میں شمال مغرب کے صوبوں میں وہ بحیثیت گورنر مامور ہوا اور فروری ۱۸۶۳ء تک اس عہدۂ جلیلہ پر رہنے کے بعد ۲۱ ستمبر ۱۸۶۴ء کو انتقال کر گیا۔[۵۱]

آخر میں ایک قطعہ اور:

نہادہ بنا احسن اللہ خاں
سرِرہ بہ انساں درِ دلکشا
کہ غالب پئے سال تعمیرِ او
رقم زد درِ دلکشا مرحبا[۵۲]

۱۲۷۰ھ

دہلی میں حویلی بدل بیگ خاں کے نام سے ایک مشہور مکان تھا۔ حکیم احسن اللہ خاں نے اس مکان کو خرید کر لبِ سڑک ایک نیا دروازہ ۱۲۷۰ ہجری میں تعمیر کروایا اور اس پر ایک کتبہ نصب کروا دیا جس میں قطعۂ مذکور درج تھا۔ بدل بیگ خاں کا اصل نام ترکی جنگ تھا۔ شاہ عالم ثانی کے ابتدائی عہد (۱۱۷۳ ۔ ۱۲۲۱ھ / ۱۷۵۹ ۔ ۱۸۰۶ء) میں سمرقند سے ہجرت کرکے وہ ہندستان آگئے اور امیر الامراء مرزا نجف خاں کی ماتحتی میں رسالدار مقرر ہوئے۔ حکیم احسن اللہ خاں بہادر شاہ ثانی کے عہد میں دہلی کے معروف حکیم اور ممتاز شخصیت

تھے۔ان کے آباؤ اجداد ہرات سے ہندستان آئے تھے۔ان کے والد حکیم محمد عزیز اللہ خاں نے دہلی میں طب کا پیشہ اختیار کر لیا اور حکیم احسن اللہ خاں بھی تحصیلِ علم کے بعد اسی پیشے سے منسلک ہو گئے اور بڑی شہرت پائی۔ اکبر شاہ ثانی نے انھیں شاہی طبیب مقرر کیا اور عمدۃ الملک حاذق الزماں کا خطاب دیا۔عہد بہادر شاہ ثانی میں ان کے اثر و رسوخ اور قدر و منزلت میں مزید اضافہ ہوا۔شاہی دربار کا کوئی بھی کام بغیر ان کے مشورے کے انجام نہ پاتا تھا۔حکیم صاحب کا انتقال ۱۲۹۰ھ مطابق ۱۸۷۳ عیسوی کو بڑودہ شہر میں ہوا اور وہیں سپرد خاک ہوئے۔[۷]

مرزا اسد اللہ خاں غالب مورخ نہیں تھے لیکن اپنے قطعات میں انھوں نے جن مشہور زمانہ شخصیات بشمول سلاطین، امرا، حکام، شعرا، ادبا، علما، فضلا کا تذکرہ کیا ہے بلا شبہ وہ سب تاریخ کا حصہ تھیں ان کی طرف اشارہ کر کے غالب نے ہمیں ان کے احوال و آثار سے واقفیت بہم پہنچانے کی ترغیب دی اور تحقیق و جستجو کا ایک موقع فراہم کیا۔

مآخذ و منابع

۱ ۔ امیر حسن نورانی: کلیات غالب (فارسی) نولکشور لکھنو، ۱۹۶۸ء، ص ۲۳۷

۲ ۔ ایضاً

۳ ۔ مولوی غیاث الدین رامپوری: غیاث اللغات (فارسی) نولکشور کانپور ۱۸۶۷ء، ص ۲۳۱

۴ ۔ ایضاً، ص ۹۷

۵ ۔ نورانی، ص ۲۳۷

۶ ۔ غیاث الدین رامپوری، ص ۲۳۱ ۔ ۳۲

۷ ۔ (الف) علی اکبر: لغت نامۂ دھخدا حرف "الف" ص ۲۰۷۲، تہران ۱۳۳۸ خورشیدی۔

(ب) (S.P. Sykes : A history of Persia, New York, 1958, vol. 1
pp 136 – 137

۸ - منشی محمد بادشاہ: فرہنگ آنند راج، نولکشور لکھنو ۱۸۸۹ء، ص ۵۸۵

۹ - دہخدا حرف "ج" ص ۱۰۲

۱۰ - نورانی: ص ۳۰۷

۱۱ - بشیر الدین احمد: واقعات دار الحکومت دہلی، ۱۹۹۰ء، ۲/۳۱۳

۱۲ - نوراق، ص ۳۰۸

۱۳ - حنیف نقوی: غالب، احوال و آثار، لکھنو، ۱۹۹۰ء ص ۱۸۷-۱۹۰

۱۴ - نثار احمد فاروقی: تلاش غالب، لاہور ۱۹۶۹ء و ۱۹۸۳ء

۱۵ نورانی، ۳۱۱

۱۶ - نجم الغنی: تاریخ راجگان ہند، لکھنو، ۱۹۲۷ء، ص ۳۹۸-۴۲

۱۷ - سید احمد خاں: آثار الصنادید، مرتبہ خلیق انجم، دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۲/۲۹۳

۱۸ - ایضاً، ص ۲/۲۹۲

۱۹ - نورانی، ص ۳۱۰

۲۰ - امتیاز علی خاں عرشی: مکاتیب غالب، رامپور ۱۹۴۳ء، ص ۳۴-۳۵/۷۲، ۱۰۲

۲۱ - نورانی، ص ۲۴۸

۲۲ - C.E. Buckland· Dictionary fo Indian Biography, Delhi, 1971, p 421

۲۳ - نورانی، ص ۲۶۱

۲۴ - عرشی، شمارہ ۲۴

۲۵ - نورانی، ص ۲۶۳

۲۶ - مولانا غلام رسول مہر: غالب: لاہور، ۱۹۴۶ء، ص ۲۰۳

۲۷ - نورانی، ص ۲۷۵

۲۸ - سید احمد خاں، ۲/۹۴-۹۵

۲۹ - نورانی، ص ۲۵۶-۵۷

(Buckland, 131 - 32)

نورانی، ص ۲۹۵

۳۲ بشیر الدین احمد: ۲/۱۹۹-۲۰۰

سید احمد خاں: ۲/۴۸-۴۹

غلام رسول مہر: ۲۹۱

فرہنگِ آصفیہ، مولفہ: سید احمد دہلوی

یہ اردو زبان کا وہ مشہور اور مستند لغت ہے جو برسوں سے نایاب تھا۔ اس لغت میں عربی، فارسی، ترکی، ہندی سنسکرت اور انگریزی کے وہ تمام الفاظ شامل ہیں جو اردو زبان کا جز بن چکے ہیں۔ اس لغت کی کچھ اہم خصوصیات یہ ہیں۔

- عدالتی الفاظ
- بیگماتی محاورات
- اہلِ پیشہ و اہلِ حرفہ کی ضروری اصطلاحات
- داخلِ روزمرہ ضرب الامثال
- اشارات و کنایات
- تاریخی واقعات
- مناسب حال مادے
- علمِ زبان کے رموز و نکات
- اردو صرف و نحو کے قاعدے
- ملک کی متداولہ رسمیں
- قدیم و جدید تحقیقات کے اختلافات مع نظائر
- نظم و نثر میں لفظوں کے کثیر المعانی استعمال کی مثالیں اور وجہ تسمیہ
- تمام اولیا اور فقرائے ہند کے اسمائے گرامی مع حالات
- علمائے کرام کے نام اور مختصر سوانحی حالات

علاوہ ازیں دیگر امور کی تشریحات بھی اس لغت میں درج ہیں۔ چار جلدوں پر مشتمل یہ لغت ۵۵ ہزار سے زائد الفاظ کا بے مثال ذخیرہ ہے۔
فوٹو آفسیٹ سے شائع کردہ اس فرہنگ میں اصلی ایڈیشن کی بعض غلطیوں کا ازالہ کردیا گیا ہے۔

سائز	20x26/4
صفحات	ڈھائی ہزار سے زائد
قیمت	(مکمل تین جلدیں) 750 روپے

درج ذیل پتوں سے طلب کریں

قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان

ویسٹ بلاک 1، ونگ 6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110066

Green House, 5-4-435/20, Station Road, Nampally, Hyderabad - 500001(A P)

سید اطہر رضا بلگرامی

ہندستانی لوک گیتوں کی سماجی معنویت

ہندستان کے لوک گیت یہاں کی سماجی و معاشرتی زندگی کا قیمتی اثاثہ ہیں جو جدید دَور کی پل پل بدلتی، بکھرتی تہذیب میں ہماری پہچان بنائے ہوئے ہیں۔ اِن گیتوں کی سادگی، برجستگی، بے لوث اپنائیت، حقیقت پسندی اور خلوص میں رچے بسے جذبات میں کچھ ایسی کشش ہے کہ جب یہ گیت کسی کی سماعت سے ٹکراتے ہیں تو تھوڑی دیر کے لیے مذہب، عقائد، نظریات، ذات پات، زبان، دولت، غربت، آسودگی و افسردگی سبھی کی دیواریں ڈھے جاتی ہیں اور انسان ان تمام بندشوں اور طبقاتی امتیازات سے بلند ہو کر خالص انسانیت کے اعلیٰ مقام کو چھونے لگتا ہے۔ قومی یکجہتی کی یہی روح ہے جو اِن گیتوں میں سموئی ہوئی ہے۔

ہندستان کے لوک گیت اپنے اندر ہماری سماجی، معاشرتی و تہذیبی قدروں کی ایک وسیع دنیا آباد کیے ہوئے ہیں۔ یہ گیت ہمارے سنسکار، رسم و رواج، عقائد اور انسانی رشتوں کے تانے بانے کا جامع انسائیکلوپیڈیا ہیں۔ ان گیتوں کی زبان خواہ کتنی کھردری [غیر ادبی] کیوں نہ ہو، اِن میں جن جذبات کا اظہار ملتا ہے اُن میں اُمنگ، جوش، حوصلہ، ولولہ، مثبت اور تعمیری فکر، سالمیت، یکجہتی اور حالات و ماحول کو بدلنے یا اُن سے سمجھوتا کرنے کی لہریں موجزن ملتی ہیں۔ انتہائی مایوسی، کسمپرسی، مجبوری، بے بسی، حزن و ملال، احتجاج، جلن، حسد، طعن و تشنیع، کوسنوں گالیوں جیسے منفی و تخریبی جذبات کے اظہار میں بھی

روشن اور تعمیری رجحان کا دامن نہیں چھوٹتا۔ غربت و افلاس کی ڈسی دیہی زندگیاں جب مل کر گاتی ہیں تو ہمیشہ "چاندی سونے کے تھالا میں بھوجنا پروستی ہیں" "سونے کا گڑھوا گڑھتی ہیں"، "اوڑھنی میں ستارے ٹانکتی ہیں"، "چاند ستاروں سے گھر سجاتی ہیں" اور اس طرح گویا اپنی ذہنی و فکری صلاحیتوں کو غربت و افلاس کے احساس سے آزاد کر کے تقویت بخشتی ہیں۔

ساجن کے پردیس چلے جانے پر اس کی گھر والی مشکلات و مصائب سے جوجھ رہی ہے اور ردِ عمل میں سہیلیوں کے سامنے شکایتوں کا دفتر کھولے بیٹھی ہے، لیکن پھر بھی نندوں اور ساس سسر کے طعنوں، دیور کی بے رخی، پڑوسیوں کی بدظنی کے درمیان گھریلو ذمہ داریوں، رشتوں کے احترام اور ان سے جڑے سنسکار فراموش نہیں کرتی۔ وہ خوش آئند امید کے ساتھ کاگا سے بنتی کرتی ہے کہ وہ اس کا پیغام پردیس میں بسے ساجن تک پہنچا دے، انعام میں وہ اس کو چاندی کی کٹوری میں دودھ بھات کھلائے گی اور اس کی چونچ سونے سے مڑھ دے گی۔ معاشی اعتبار سے غربت و افلاس میں لپٹی، ذہنی طور پر طعن و تشنیع سے کچلی، بدسلوکیوں سے زخمی دیہی عورت کا حوصلہ اور جذبہ تو دیکھیے کہ جس سونے سے مادّی آسودگی حاصل ہو سکتی ہے اس کو انسانی رشتوں کو مضبوط بنانے کا وسیلہ بنا رہی ہے۔ وہ سونا جو آج بین الاقوامی سطح پر معاشی استحکام کی ضمانت سمجھا جاتا ہے، ہندستان کے لوک گیتوں میں اعلیٰ انسانی قدروں کا محافظ بنتا ہے۔

ان گیتوں میں محض غربت و افلاس میں ڈوبے محنت کش اور دیگر کمزور طبقوں کی معاشی بدحالی کی عکاسی ہی نہیں ملتی بلکہ اقتصادیات کے ان تمام پہلوؤں کی جھلک بھی ملتی ہے جن کو قومی معاشی پالیسی میں ترجیحی اہمیت دی جاتی ہے۔ بے روزگاری، بے گاری، افراطِ زر اور مائیگریشن سے جڑے مسائل ہمیشہ قومی، علاقائی اور مقامی سطح پر بحث کا موضوع رہے ہیں اور ترقیاتی منصوبوں میں ہمیشہ ان کو مستحکم معاشی ترقی کی راہ میں اہم رکاوٹ سمجھا گیا ہے۔ ہندستان کے لوک گیتوں میں ان مسائل پر بھرپور روشنی ڈالی گئی ہے اور انسانی سماج اِن مسائل سے کس طرح نبرد آزما ہوتا ہے اس کی انتہائی پُر اثر تصویر کشی ملتی ہے۔ مزید برآں وسائل، قدرتی وسائل اور ماحولیات کی

اہمیت اور انسانی سماج کی ترقی و نشو نما میں اُن کے رول کو بھی ان گیتوں میں تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ معاشیات کے یہ وہ موضوعات ہیں جن کو آج بہت اہمیت دی جارہی ہے۔ انسانی وسائل کی ترقی و توسیع کو آج کی دنیا اب اہمیت دے رہی ہے، اب بین الاقوامی توجہ اس طرف مڑی ہے اور اب انسان کو ترقی کا محور سمجھا جارہا ہے، ہمارے لوک گیت انسانی وسائل کی ترقی کے بیش بہا تصورات کا خزانہ ہیں جہاں انسانی سماج کے ہر فرد کو ذہنی، معاشرتی اور فکری طور پر جوڑے رکھنے کی بھرپور کوشش ملتی ہے۔ یہی یکسانیت و تعاون سب سے بڑی انسانی طاقت ہے جو ان گیتوں سے حاصل ہوتی ہے۔

معاشی ترقی کا اصل مفہوم مادی آسودگی کے بلند ترین معیار کو پالینے کی جہدِ مسلسل میں مضمر ہے۔ اب تک تمام ممالک یہی کوشش کرتے آئے ہیں کہ پیداوار اور پیداواری وسائل میں مسلسل توسیع ہوتی رہے، عوام کو بہتر سے بہتر اشیا اور خدمات مہیا ہوتی رہیں اور وہ بہتر سے بہتر معیار زندگی گزارنے کے اہل بنیں۔ اسی لیے قومی پیداوار اور قومی آمدنی میں مسلسل توسیع کو معاشی ترقی کا پیمانہ قرار دیا گیا ہے۔ روزگار اور آمدنی اس پیمانے کی کسوٹی ہیں۔ اگر ملک میں روزگار کے مواقع وسیع ہو رہے ہیں تو گویا پیداوار اور آمدنی بھی بڑھ رہی ہے اور نتیجتاً عوام بہتر سے بہتر اشیا اور خدمات حاصل کرنے کے اہل بن کر بلند معیار پر زندگی گزارنے کے قابل بنتے جارہے ہیں۔ اسی کا نام معاشی آسودگی ہے جو قومی معاشی پالیسی کا بنیادی مقصد ہے۔

ہمارے ناخواندہ دیہی سماج نے بھی معاشی آسودگی، خوشحالی اور بلند معیارِ زندگی کا خواب روزگار اور آمدنی میں ہی دیکھا ہے۔ نوکری لگ جانے پر معاشی آسودگی، خوشحالی اور نوکری چھوٹ جانے پر معاشی بدحالی کا منظر دیکھیے۔

جب سے سنوریا کی لگ گئی نوکریا   اُٹھاوے لاگے کوٹھا بنگلوا رے
سیاوے لاگے چولی بند انگیا رے   گڑھاوے لاگے باجو بند جھمکا رے
جب سے سنوریا کی چھوٹی نوکریا   ڈھائے لاگے کوٹھا بر ٹھوا رے
بیچائے لاگے چولی بند انگیا رے   تورائے لاگے بازو بند جھمکا رے

نوکری، پیسہ، دولت یقیناً معاشی آسودگی کا موثر ذریعہ ہیں جن کے بغیر خوشحالی کا تصور ممکن نہیں۔ لیکن ہندستانی عورت کی نگاہ میں اس کا شوہر محض "ٹکسالی مشین" نہیں ہے۔ وہ انسان پہلے ہے اس لیے پیسے سے زیادہ شوہر کی صحت اور خدمت کو اہمیت دیتی ہے۔ خاندان کے دوسرے افراد کی طرف سے اس کی نوکری خالص معاشی پیمانے پر تولی جاتی ہے جبکہ بیوی کی نگاہ میں انسانی جذبے کے پیمانے پر :

پہلی چھٹی چاچا بھجواین　　　نوکری نہ چھوڑ روپیہ بڑی چیز
دوسری چھٹی تائی بھجواین بچا　　　نوکری نہ چھوڑ روپیہ بڑی چیز
تیسری چھٹی میا لکھواین بھوا　　　نوکری نہ چھوڑ روپیہ بڑی چیز
چوتھی چھٹی بابا بھجواین بھوا　　　نوکری نہ چھوڑ روپیہ بڑی چیز
پنچویں چھٹی دھنیا بھجواین سیاں　　　نوکری تم چھوڑ روپیہ کچھ نہ چیز

ہر معاشرے میں کام کی تقسیم کو ایک خاص اہمیت دی گئی ہے۔ معاشیات کے میدان میں مہارت کو جلا بخشنے، لاگت اور اخراجات کو کم کرنے اور کم وقت میں زیادہ اور بہتر پیداوار کو اہمیت دی گئی۔ سماجیات میں انسانی سماج میں بہتر آپسی تعلقات کو قائم رکھنے کے لیے ضروری سمجھا گیا کہ کام کو تقسیم کر لیا جائے۔ ہمارے لوک گیتوں نے بھی اس کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے جہاں عورت اور مرد کے کام کے دائرے واضح کر دیے گئے ہیں۔ عورت کو گھر کی ذمہ داریوں اور مرد کو بیرونی امور کی انجام دہی کا ذمہ دار مانا گیا ہے اور دونوں کا بھرم اور وقار قائم رکھا گیا ہے۔ عورت کہتی ہے :

تال ما چمکے تال کی نرئی　　　کھیتن میں گیہوں کی بالی
سبھا میں چمکے پیو کی پگڑیا　　　انگنا چمکے چولی ہماری

لیکن جب یہی ذمہ دار شوہر پردیس چلا جاتا ہے تو اس کی غیر موجودگی کس طرح گھر میں ابتری اور بدحالی پھیلاتی ہے اس کا پورا احساس عورت کو ہے۔ وہ شکایت کر رہی ہے کہ اس کی جھونپڑی خستہ حال ہو چکی ہے اور بارش کی بوندیں اندر ٹپکتی ہیں جلیٹھ نے اپنا بنگلا چھا لیا، دیور نے اپنی چوپال چھائی۔ لیکن ہماری جھونپڑی کی فکر کون کرے کیونکہ ہمارا پیا تو پردیس میں ہے :

ننھی مڑیا بوندیاں ٹپکیں رے
کون سدھ لے ای ہمار رے
جیٹھا چھواوا اپنا بنگلوا
دیور چھوائن اپنی چوپال
ہمرا بندلوا کوؤ نہ چھوائس
جیکے پیا پردیس رے

بندھوا مزدوروں کی "بےگاری" ایک سماجی و معاشرتی لعنت ہے جس کے خلاف آواز اٹھائی جاتی رہی ہے۔ ان کے استحصال کو روکنے کے لیے حکومت نے قانون بھی بنائے ہیں اور رضاکارانہ تنظیمیں بھی سرگرم عمل ہیں۔ دراصل بندھوا مزدور اور "بےگاری" ہمارے جاگیردارانہ نظام کی لعنت ہے جہاں معاشی اعتبار سے آسودہ حال طبقہ بدحال طبقے کا چند رعایتوں اور امداد کے نام پر استحصال کرتا ہے۔ دیہی سماج میں بے زمین کسان خوشحال اور متمول کاشتکار گھرانوں میں مزدوری کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ اپنی غربت، تنگدستی اور سماجی و معاشرتی ضروریات سے مجبور ہو کر قرض لیتے ہیں اور قرض ادا کرنے کی استعداد نہ ہونے پر اُن کے "بندھوا مزدور (BOUNDED LABOUR) بنتے ہیں۔ ہر سال قرض کا بوجھ بڑھتا رہتا ہے اور رفتہ رفتہ اتنا بڑھ جاتا ہے کہ اس کی اکیلی ذات تاحیات ادا نہیں کر سکتی۔ نتیجتاً اس کا سارا کنبہ بےگار کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ بےگار کی یہ لعنت پورے ہندستان میں ہے اور ہندستان کے لوک گیتوں میں اسے مختلف انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ان گیتوں کا مثبت پہلو یہ ہے کہ ان میں محض مجبوری اور بےبسی کا ہی اظہار نہیں بلکہ احتجاج بھی ہے، انقلاب کی دعوت بھی ہے اور انتہائی کسمپرسی کے باوجود روشن مستقبل کی آس بھی ہے۔ ایک گیت دیکھیے جس میں بےگار کے خلاف احتجاج بھی ہے، نفرت بھی، اکتاہٹ بھی اور ساتھ ہی تعلیم کی اہمیت کا احساس بھی۔ بندھوا مزدور عورت اپنے مالک سے کہتی ہے:

ہم سے نہ ہوئی اے بنہر پارے مالک   ہم سے نہ ہوئی اے ....
اپنے لڑکیوا کو اسکول بھجوا نہیے   ہمرے لڑکیوا سے بھینسی چروانہیے رے مالک

ہم سے نہ ہوئی اے بنہریا رے مالک ہم سے نہ ہوئی اے ....

"بنہارن" اس عورت کو کہتے ہیں جو اناج کی صفائی ستھرائی کا کام کرتی ہے اور بطور مزدوری بناون یا پھوڑن پاتی ہے۔ "بنہریا" فعل ہے۔

ہندستان کے غریب کسانوں اور مزدوروں پر ظلم و تشدد، جبر اور بے گاری کا بوجھ ان کے طرز زندگی اور معاشرت کا حصہ بن چکا ہے جس کی ابتدا انگریزی دور سے ہوئی۔ بنگال کے لوک گیتوں میں اس ظلم و تشدد کی تصویر کشی انتہائی پُراثر انداز میں ملتی ہے۔ ڈاکٹر سکمار سین کی مشہور کتاب "تاریخ بنگلا ادب" میں جو ساہتیہ اکادمی نے ۱۹۷۵ء میں شائع کی ہے، اس کی متعدد مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً "راہ کا گیت" میں وارن ہسٹنگز کی طرف سے مزدوروں پر کیے جانے والے ظلم و تشدد کی مکمل تصویر کشی ملتی ہے۔ چند اشعار کا ترجمہ دیکھیے:

"کسان بیچارے کھیتوں میں ہل پھینک کر بھاگ گئے.. سیکڑوں کسانوں کو زبردستی بے گار مزدوری کرنے لایا گیا... اور وہ بھی چیت کے مہینے میں ظلم ڈھا کر ان سب کو کام کرنے پر مجبور کیا گیا اور جسمانی سزائیں دی گئیں... چھڑیاں ہاتھ میں لیے سردار دائیں بائیں گھوما کرتے ہیں اور بیچارے غریب مزدور ڈر کے مارے کھدائی کا کام کرتے رہتے ہیں... کام میں ذرا سی دیر ہونے پر ان کی پیٹھ پر کوڑے مارے جاتے ہیں۔

ان مزدوروں کا کھانا پینا بند ہے... جب تک آفتاب غروب نہ ہو جائے اُن کو آرام کرنے یا ستانے نہیں دیا جاتا... شام ہونے پر اُن کو تھوڑا سا رسد دیا جاتا ہے.. مزدور بیچارے بھوک سے نڈھال ہیں... رسد کسی کو ملتا ہے اور کوئی بھوکے پیٹ ہی یادِ خدا کرتا رہتا ہے... رسد دیکھ کر مزدور قطار میں بیٹھ جاتے ہیں اور ان کو ناپ تول کر غذا ملتی ہے... رسد ملتے ہی وہ کھا کر تالاب پر جا کر پانی پیتے ہیں اور اس طرح پیٹ بھرتے ہیں... بھوک پیاس کو کسی طرح مٹا کر یہ تھکے ماندے زمین پر نڈھال ہو کر

نیند کی آغوش میں چلے جاتے ہیں ... لیکن آرام کی نیند کہاں؟
کیڑے، مکوڑے اور چونٹیاں اُن کو کاٹتی ہیں اور وہ کروٹیں
بدل بدل کر رات کاٹ دیتے ہیں۔"

بے گار اور بندھوا مزدور سماج کی معاشی بدحالی کی تصویر کشی جو اس گیت میں کی گئی ہے، ہمارے دور میں بھی بہت سے پس ماندہ علاقوں میں مل جائے گی۔ ہاں اتنا فرق ضرور ہے کہ استحصال میں یہ شدت اور کھلا پن شاید آج نہ ملے۔ بین الاقوامی سطح پر انسانی حقوق کے تحفظ کا احساس جگانے اور بشری سرمایہ کی بربادی کی طرف دھیان دلانے میں شاید اِن گیتوں نے بھی کوئی رول ادا کیا ہو۔

بشری قوت کی ترقی و نشوونما (Human Resource Development) میں گرد و پیش ہونے والی سیاسی، معاشی، ماحولیاتی اور تکنیکی تبدیلیوں سے آگاہی اہم رول ادا کرتی ہے۔ لوک گیتوں میں سیاسی انقلابات، تکنیکی اور سائنسی ایجادات اور ان کے اثرات، معاشی آتار چڑھاؤ اور ماحولیاتی تبدیلیوں کا بھرپور عکس ملتا ہے۔ دھوبیوں کے گیتوں میں سیاسی بیداری کا احساس بہت زیادہ ملتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے پس منظر میں یہ گیت دیکھیے:

چار ٹکے پر نوکر رکھ کے دین ایمان مٹادیں
دانتوں سے کرتوس تڑاویں چربی سور کھلاویں
چار ٹکے پر نوکر............

بھوسا گھاس بیچ بیچ کے بن گئے شاہ فرنگی
بن گئے شاہ فرنگی بھائی دیکھو وقت کی بلہاری
محلوں کی رہنے والی پھریں بجار [بازار] بیچاری
گورے بندرتن تن کے شہزادوں کو ناچ نچاویں
چار ٹکے پر نوکر............

جنگ آزادی میں انگریزوں کے خلاف عورتوں کے جذبۂ ایثار کو لوک گیتوں میں بڑے جوش و خروش کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ ہندستانی عورتوں نے نہ صرف ہر طرح کی قربانی پیش کی ہے بلکہ جنگ آزادی میں بہ نفسِ نفیس

شامل بھی ہوئی ہیں۔ دیہی سماج کی ناخواندہ عورتیں بھی اس جذبۂ ایثار سے خالی نہیں۔ اس موضوع پر گیتوں کی ایک لمبی فہرست موجود ہے۔ یہاں نمونتاً چند چھوٹے چھوٹے گیت پیش کیے جا رہے ہیں:

۱۔ بیرن تیری لاش پہ بہنا ہو جاتی قربان
ٹیکا، جھمکا، کنگن، پہونچی سب پر ہے دھتکار
خود جو ہوتا میرے سر پہ ہاتھ میں جو ہوتی تلوار
گھوڑے کو ایڑ لگاتی اور پہونچتی میرٹھ بازار
داؤں دکھاتی ایسے بیرن سب رہ جاتے حیران
بیرن تیری لاش پہ بہنا ہو جاتی قربان

۲۔ خبر کانپور کی سن کے میاّ ہوئی دوانی
نئی نویلی بھابھی کو ہوئی بڑی حیرانی
گلی گلی میں گھوڑے دوڑیں جن پہ ناگ سوار
میں باؤلی جی کی پوڑھی ہاتھ میں لی تلوار
کالے ناگ کچل دیے اور بھگا دیے شیطان
لڑکی جان کے مجھ کو مرد ہوئے حیران

جنگ میں صرف انسانی زندگیاں ہی تلف نہیں ہوتیں، محض مال و اسباب ہی نہیں لٹتا بلکہ شدید معاشی بحران اور بدحالی پھیلتی ہے جو اشیائے خورد و نوش کی قلت اور آسمان چھوتی قیمتوں کی شکل میں رونما ہوتی ہے۔ ایسی بدحالی کی تصویر کشی بھی ان گیتوں میں مل جاتی ہے:

پیسے سیر کی دال بکائی آنے سیر یہ دیکھو اندھیر
بھوکے پیاسے بچے روویں مائیں پیٹیں چھاتی
گھروں میں گھس گھس گورے آویں جیسے ہوویں براتی ... یہ دیکھو اندھیر
پیسے سیر کی دال بکائی آنے سیر 〃 〃 〃
شال دوشالے جو اوڑھیں تھے

ان کو کپڑا نہیں میسر صرف لگائیں گھاتی   یہ دیکھو اندھیر
پیسے سیر کی دال بکائی آنے سیر   "   "   "

اس طرح کے تمام گیت دیہی سماج کی سیاسی بیداری و سیاسی شعور کا ثبوت ہیں۔ انسان اپنے گرد و پیش ہونے والی تبدیلیوں سے جس قدر آگاہ رہتا ہے اسی قدر اس کی ذہنی صلاحیتوں میں تنوع پیدا ہوتا ہے، اسی قدر وہ وقت کے تقاضوں میں اپنے آپ کو ڈھال لینے کی صلاحیتیں ابھار لیتا ہے اور گویا اسی قدر وہ ملک و قوم کا قیمتی سرمایہ بن جاتا ہے۔ یہ بات صرف سیاسی شعور کی بیداری تک موقوف نہیں بلکہ سائنس اور ٹکنالوجی کی ایجادات اور معاشی اتار چڑھاؤ سے بروقت آگاہ ہوتے رہنے سے بھی اسی قدر اہمیت کے ساتھ جڑی ہے۔

ریل ایجاد ہوئی۔ ابتدا میں بڑی مخالفت ہوئی کیونکہ اس ایجاد نے سماج کے بندھے ٹکے نظم و ضبط کو درہم برہم کر دیا۔ لیکن دھیرے دھیرے جب اس کے فوائد سامنے آئے تو سماج نے اس کو قبول کیا۔ دیہی عورت نے بھی احتجاج کیا اور شدت کے ساتھ مخالفت کی لیکن اس کے احتجاج اور مخالفت کا انداز مختلف ہے:

ای ریلیا بیری پیا کو لیے جائے رے
جون سڑکیا سے پیا مورے جائیں
پنیا بھرے سڑک بہہ جائے رے
جون سہروا [شہر] ما پیا مورے نوکر
اگیا لگے سہر جل جائے رے
جون صحبوا [صاحب] کے پیا مورے نوکر
ہیضہ پھیلے صاحب مر جائے رے

اس گیت میں وقتی جذبات کی شدت نمایاں ہے۔ ایجاد کے خلاف فوری جذبۂ انتقام کا اظہار ہو رہا ہے جس میں عورت کوسنے دے کر اپنے کو گویا تسلی دے رہی ہے جو اس کے ریل کے فوائد سے لاعلمی کا ردِّ عمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جب ریل کے مضر ماحولیاتی اثرات رونما ہوئے اور معاشی دباؤ بڑھا تو پھر یوں کہا گیا:

جب سے چھوٹی ریل کی گاڑی کٹ گیا جنگل پہاڑ
پیسہ رہا سو گوڑ کو سونپیوں پیٹوا بیٹھ کا ہاڑ

یعنی جب سے ریل گاڑی چلی ہے جنگل پہاڑ کٹ گئے۔ جو پیسہ تھا وہ ریل کا ٹکٹ خرید کر ٹانگوں کو آرام دینے پر صرف کر دیا لیکن نتیجے میں پیٹ پیٹھ سے لگ گیا۔

دیہی سماج و معاشرت صرف انسانی دائرے تک محدود نہیں بلکہ اس کو نیچر اور قدرتی وسائل میں مکمل طور پر ضم کر دیا گیا ہے۔ قدرت کے عطا کیے ہوئے تمام وسائل جو انسان کے چاروں طرف پھیلے ہوئے ہیں، دیہی سماج کے جیتے جاگتے کردار ہیں جن سے دکھ سکھ کا اظہار کیا جاتا ہے، رائے اور مشورہ لیا جاتا ہے، راز و نیاز کی باتیں کی جاتی ہیں۔ پرندوں میں کاگا، طوطا، مینا، مور، چکور اور پپیہا، اور قدرتی وسائل میں، ہوا، بادل، سندیس پہنچانے اور لانے کا موثر وسیلہ بنتے ہیں مزید برآں دروازے پر املی کا چھتنار درخت، آم کے باغات، لیمو، نارنگی کی جھاڑیاں، بیلا چمیلی کی خوشبو، پوکھر، تالاب، تلیاں، ندی نالے، گھنگھور گھٹائیں، کوندے کی لپک، بجلی کی چمک، ساون بھادوں کی اندھیری راتیں، موسلا دھار بارش، جیٹھ بیساکھ کی چلچلاتی دھوپ، لو کے جھکڑ، کڑاکے کی سردی، صبح چڑیوں کا چہچہانا، پپیہے کی پکار، مور کا مستی بھرا ناچ، یہ بھی قدرتی عوامل انسانی افکار و جذبات کو متاثر کرتے ہیں۔ یہ سب انسانی معاشرت کا حصہ ہیں جن سے دیہی سماج بخوبی واقف ہے اور ان سے بھرپور استفادہ کرتا ہے۔ دیہی سماج قدرتی وسائل سے انسان کو جتنا ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہے اتنا شہری وصنعتی سماج نہیں۔

ہم آج ماحولیاتی تحفظ کی بڑی شد و مد سے بات کرتے ہیں، جنگلوں کو کاٹنے کی مخالفت کرتے ہیں، پیڑ لگانے کی ترغیب دیتے ہیں، چڑیوں اور جانوروں کی نسلیں بچانے کی منصوبہ بند جد و جہد کرتے ہیں، جانوروں سے محبت کی مہم شروع کرتے ہیں، جنگلوں، تالابوں کو تفریح گاہیں بناتے ہیں، فارم ہاؤس کلچر پیدا کر کے گویا دیہی قدرتی فضا کو شہروں کے قریب لانے کی کوشش کرتے ہیں، پانچ ستارہ ہوٹلوں میں گاؤں آباد کرتے ہیں اور گاؤں کی طرزِ معاشرت کو متعارف کراتے ہیں۔ ہندستان کے لوک گیتوں نے قدرت کے ان بے بہا خزانوں کو محفوظ رکھا ہے اور انسانی سماج کو قدرت

سے ہم آہنگ ہونے کا سبق دیا ہے ۔ ایک مشہور بابل کے اِن بولوں پر غور کیجیے ایک لڑکی اپنی معاشرت کو پرندوں اور جانوروں میں ضم کر کے دیکھ رہی ہے :

ہم تو بابل تورے کھونٹے کی گیّاں ‏ جدھر ہانکو ہنک جائیں رے... سن بابل مورے
ہم تو بابل پیڑوں کی چڑیاں ‏ رات بسیں اُڑ جائیں رے... " " "
ہم تو بابل بیلے کی کلیاں ‏ گھر گھر مانگی جائیں رے... " " "

کچھ اور گیتوں کے بول دیکھیے جن میں کاگا، شیاما اور مینا سے مخاطب ہو کر دل کا حال بیان کیا جا رہا ہے ۔

کاہے سیّاں گون لیٔ آئے تم تو چلے پردیس
کہی کے ہاتھ چٹھی لکھ بھیجوں کہی کے ہاتھ سندیس

پھر شاید یاد آجاتا ہے تو کہتی ہے :

کاگا ہاتھ چٹھی لکھ بھیجوں پنچھی ہاتھ سندیس

شیاما چڑیا سے مخاطب ہو کر کہا جاتا ہے :

ارے شیاما چڑّیا جھروکے مت بولیو
موری چڑیا بہن، موری چڑئی سنی بھتیز بنجروا
جگائی لیٔ آؤ.. منائی آؤ...

مینا سے مخاطب ہو کر کہا جا رہا ہے :

تو چپکے چپکے بول مینا چپکے چپکے بول
ساجن کب گھر آئیں گے تو چپکے چپکے بول
سونے کی بندیا، موتن مالا کب گھر لائیں گے... ساجن کب گھر آئیں گے
تو چپکے چپکے بول مینا چپکے چپکے بول

ایک گیت میں توتے کو بَر تلاش کرنے کا کام سپرد کیا جاتا ہے ۔ توتا جو نگاہ کا تیز اور باریک بیں ہوتا ہے وہی رول ادا کرتا ہے جو انسانی سماج میں مشاطہ اور نائی ادا کرتے ہیں ۔ ماں نے شرائط بتلائیں کہ لڑکا خوبصورت ہو، دولت مند ہو اور چال چلن کا درست ہو ۔ توتا سندیس دیتا ہے کہ اس نے ایک خوبصورت، خوش اخلاق

دولت مند اور صحت مند بَر تلاش کر لیا ہے جس کے گھر میں ساٹھ بیل ہیں۔

ساون سگنا گرگھی پالیو چیت چنا کی دال
اب سگنا تو بھیجیو سجگوا بیٹی بَر بیرلی آؤ
جے بَر سگنا تو دیکھیو سندر بے کرچال گمبھیر
جے گھر تو سگنا سمپت دیکھیو واہی گھر جیو بیاہ

توتا کہتا ہے:

ہیر یوں بَریں سجگ سوگھن بھر بھر منھ جوت
ساٹھ بردمیں جتنی ماں دیکھیو وہی گھر جیو بیاہ

ہندستان میں گائے کو ماں کا درجہ حاصل ہے۔ ایک ماں کے جذبات اور گائے کے جذبات میں کیسی ہم آہنگی ویکسانیت ہے، اس کی ایک خوبصورت تصویر میتھلی لوک گیت کے اس شعر میں دیکھیے۔

گیا جے ہوکریں دوہان کیر بیر
بیٹی کامائے ہونکرے رسوئیا کیر بیر

یعنی دُوہتے وقت جس طرح گائے اپنے بچّے کو یاد کرکے ڈکارتی ہے اُسی طرح اپنی بیٹی کو رخصت کرکے جب ماں رسوئی میں کھانا تیار کرتی ہے تو اس کو یاد کرکے اس کے سینے میں ہوک اُٹھتی ہے۔

اس دَورِ جدید میں اظہار خیال کے یہ انداز جہاں ہواؤں، بادلوں، چرندوں، پرندوں سے باتیں کی جائیں، ان کو ہمراز بنایا جائے، عہد قدیم کی یاد دلاتے ہیں۔ یہاں حقیقت پسندی سے زیادہ شاعرانہ جذباتیت نمایاں نظر آتی ہے۔ لیکن اگر غور کیجیے تو اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ جدید دَور کی سائنس اور ٹکنالوجی نے بھی قدرتی وسائل کو میڈیا بنایا ہے۔ انھی قدرتی عوامل کی مدد سے ملکوں کو جوڑا گیا ہے، مختلف سماجی گروہوں کو ایک دوسرے کے قریب کیا گیا ہے۔ وہ سندیسا جو کاگا، چکور اور ہوائیں لے جاتی ہیں، آج بھی فضا میں پائی جانے والی ہواؤں کی مدد سے بھیجا جاتا ہے۔ بہت سے خفیہ دفاعی پیغاموں کو جانوروں کی ہی مدد سے بھیجا جاتا ہے، کتوں کی قوتِ شامہ کو نہ صرف مجرم کی تلاش بلکہ اب تو مرض کی تشخیص میں

بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ پرندوں، چرندوں سے باتیں کرنا، بادلوں، ہواؤں کو ایلچی بنانا، پیڑ پودوں کو فیملی کا ایک فرد تصوّر کرنا یہ سب دراصل انسانی سماج کو قدرتی وسائل سے ہم آہنگ کرنے کا سبق ہے جو ہماری دیہی تہذیب و معاشرت ابتدا سے دیتی آرہی ہے اور جس کی اہمیت آج شدّت سے محسوس کی جارہی ہے۔ ہماری "چپکو موومنٹ" کی بنیاد بھی یہی ہے۔

یہاں شیکسپیئر کے الفاظ یاد آتے ہیں: "جب ہماری یہ زندگی شہری گہما گہمی سے دُور قدرت کی آغوش میں چلی جاتی ہے تب ہم جنگل کے درختوں سے گفتگو کرنے لگتے ہیں، گاتے گنگناتے چشمے میرے لیے کتاب بن جاتے ہیں۔ پتھروں سے ہمیں درسِ زندگی ملتا ہے اور ہر شے میں ہمیں اچھائی کا احساس ہونے لگتا ہے۔"

ہمارے لوک گیت ہماری سماجی، معاشرتی قدروں کا بیش بہا خزانہ ہیں جن کو بشری قوت کے فروغ کا ایک موثر ذریعہ بنایا جا سکتا ہے۔ ان گیتوں میں انسانی قدروں کو جس طرح اُبھارا گیا ہے، (TRANSPARENCY) کا جس قدر خیال رکھا گیا ہے، عوام کی شمولیت کو جو اہمیت دی گئی ہے وہ اس دَور کی بشری قوت کے فروغ کی منصوبہ بندی میں خاص اہمیت و توجہ کی حامل ہے۔ معاشیات کے وہ تمام مسائل جن کا تعلق انسانی سماج کی معاشی خوشحالی سے ہے۔ یہ گیت ان کی احاطہ بندی کرتے ہیں اور عوام کی سطح سے کرتے ہیں۔ ہم جب بلند سطح کی معاشی منصوبہ بندی کو عوام کی سطح تک لے جانے کی کوشش کرتے ہیں تو یہی گیت ہماری رہنمائی کرتے ہیں۔ یہ گیت ہماری مٹی سے ابھرے ہیں اس لیے زندگی کا آئینہ ہیں ہم جس قدر ان سے مستفید ہوں گے اسی قدر مستحکم اور پائیدار ترقی کے قریب ہوں گے۔

●●

حواشی

اس مضمون میں جو لوک گیت لکھے گئے ہیں ان کو مندرجہ ذیل ذرائع سے حاصل کیا گیا ہے:

۱۔ اظہر علی فاروقی، اُتر پردیش کے لوک گیت، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۱ء
۲۔ ڈاکٹر سکمار سین "تاریخ بنگلہ ادب"، ساہتیہ اکاڈمی ۱۹۷۵ء
۳۔ شاردا سنہا، کیسٹ "پرتیا"
۴۔ ڈاکٹر عبد البسم اللہ، شعبۂ ہندی، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

دیوناگری اور تصویروں کی مدد سے اُردو سکھانے والی کتاب

اردو تصویری لغت مع ہندی

جدید طریقوں سے بنائی گئی کتاب اُردو سیکھنے کے شوقین حضرات کے لیے نہایت عمدہ تحفہ۔ تصاویر اور ہندی کی مدد سے اُردو خود بخود سیکھی جا سکتی ہے۔ یہ اپنی طرز کی بالکل اچھوتی کتاب ہے۔ بہترین کتابت اور آفسیٹ کی طباعت کے ساتھ۔

قیمت	-/30 روپے
سائز	23x38/8
صفحات	252

صدر دفتر قومی اُردو کونسل، ویسٹ بلاک۔ ا، ونگ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔006 110
فون 6103381, 6103938, 6179657 فیکس 6108159
حیدر آباد شاخ 5-4-435/20 گرین ہاؤس، اسٹیشن روڈ، نام پلی اسٹیشن روڈ، حیدر آباد۔600002

ناز بیگم

فیض کی پیکر تراشی

فکر یا جذبے کا ان اشیا کے حوالے سے اظہار جن کا ادراک حواس کے ذریعے ممکن ہو۔ شعری پیکروں کی تخلیق کی اساس ہے۔ شاعر جب اپنے تجربے کو اپنے اِردگرد پھیلی ہوئی رنگ، بو، لمس اور صوت کی وسیع کائنات میں سے کسی ایک یا بیک وقت ایک سے زیادہ امور کے حوالے سے بیان کرتا ہے تو وہ شعری پیکروں کی تخلیق کرتا ہے۔ یہ پیکر شاعر کی داخلی دنیا کے خارج کی کائنات سے تعلق کی نوعیت ہم پر واضح کرتے ہیں۔ شعری پیکروں کا یہ نظام دراصل شاعر کی فکر کے بہاؤ اور اس کے ذہن کی ساخت کا غیر شعوری طور پر انکشاف کرتا ہے۔

فیض نے اپنے خیالات و جذبات کے اظہار کے لیے اپنی غزلوں میں پیکروں کا بہت سہارا لیا ہے۔ یوں تو پیکروں کا استعمال دنیا کی تمام زبانوں میں ابتدائے شاعری سے ہوتا رہا ہے اور مختلف زبانوں کے شعرا نے اپنے شعری تجربات کو پیکروں کے ذریعے بیان کیا ہے۔ اردو شاعری میں بھی پیکروں سے بہت کام لیا گیا ہے۔ لیکن یہ پیکر کلاسیکی ہیں۔ فیض سے قبل اقبال ہی ایسے شاعر نظر آتے ہیں جن کے یہاں پیکر تراشی کے ایسے نمونے نظر آتے ہیں جو کلاسیکیت سے گریز معلوم ہوتے ہیں۔ فیض کے معاصرین میں پیکر تراشی کے معاملے میں اگر کوئی منفرد نظر آتا ہے تو وہ فراقؔ ہیں۔ فراقؔ کے یہاں پیکر ہندستانی فضا سے ماخوذ ہیں اس لیے ان کی غزلوں میں پیکر تراشی سے ہندستانی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ پیکر تراشی کے سلسلے میں فیض کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے ان پیکروں کو جو استعمال کی یکسانیت کے باعث فرسودہ ہو چکے تھے اور جن میں تازگی و توانائی باقی نہیں رہ گئی تھی، اپنے مخصوص انداز سے تازگی و توانائی بخشی ہے۔ انھوں نے الفاظ و تراکیب تو کلاسیکی شاعری سے منتخب کیے ہیں لیکن ان الفاظ و تراکیب کے

ذریعے نئے اور منفرد پیکروں کی تخلیق کی ہے۔

فیض نے اپنی غزلوں میں کائنات کے مشاہدے کو مختلف پیکروں کے ذریعے بیان کیا ہے۔ فیض کے یہاں زیادہ تر بصری پیکر نظر آتے ہیں فیض کے یہاں بصری پیکر روایتی اور غیر روایتی دونوں انداز میں استعمال ہوتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

کبھی کبھی آرزو کے صحرا میں آکے رکتے ہیں قافلے سے
وہ ساری باتیں لگاؤ کی سی، وہ سارے عنواں وصال کے سے

صبح کی طرح جھمکتا ہے شبِ غم کا افق
فیض تابندگیِ دیدۂ تر تو دیکھو

دامنِ درد کو گلزار بنا رکھا ہے　　آؤ اور اس دلِ پرخوں کا ہنر تو دیکھو

ہمیں نے روک لیا پنجۂ جنوں ورنہ
ہمیں اسیر یہ کوتہ کمند کیا کرتے

پہلے شعر میں 'صحرا' کلاسیکی لفظ ہے لیکن فیض نے آرزو کے صحرا کہہ کر ندرت پیدا کی ہے۔ اپنی اس کیفیت کا اظہار کرنے کے لیے جو مایوسی اور آرزوؤں کی عدم تکمیل کے سبب ہے، لفظ آرزوؤں کے صحرا کا استعمال کیا ہے۔ ظاہر ہے صحرا ایک ایسی جگہ ہے جہاں برودت کی کمی کی وجہ سے نمو یا تخلیق نہیں ہوتی۔ اسی طرح آرزوؤں کے صحرا کہنے سے ان آرزوؤں کی طرف اشارہ ہے جو پوری نہیں ہو سکتیں۔ دوسرے مصرعے میں محبوب سے ملاقات اور قربت کی خواہش کا اظہار قافلے کے خوبصورت استعارے کے ذریعے کیا ہے۔ اس بصری پیکر کے بنجر منظر نامے میں بالکل نئی معنویت پیدا کی ہے اور اس میں شدت اس پیکر کی وجہ سے بڑھ جاتی ہے۔ صحرا اور قافلے کے روایتی تعلق سے یہ پیکر ماضی بعید کے زمانے میں قائم کیا گیا معلوم ہونے لگتا ہے۔ اس طرح اس پیکر کی مدد سے فیض نے حال کو ماضی سے مربوط کر دیا ہے۔

دوسرے شعر میں امید و یقین کا بیان مقصود ہے جسے فیض نے تجسیمی صورت عطا کی

ہے۔ رات غم و تکلیف اور بے چینی کی علامت ہے اور پھر شبِ غم کہہ کر غم کے شدید تر ہونے کو ظاہر کیا ہے۔ اس شدت کی وجہ دیدۂ تر یعنی آنسوؤں کی تابندگی ہے۔ اس شعر میں ایک تضاد بھی بہت فنکاری سے نظم ہوا ہے کہ شام کے افق کو صبح کی طرح روشن بتایا گیا ہے جس سے معنی کی یہ جہت بھی برآمد ہوتی ہے کہ دیدۂ تر کی تابندگی شبِ غم کو صبح میں تبدیل کرتی ہے اور اس طرح شاعر ہجر کی طویل رات کو اس دیدۂ تر کی مدد سے سر کرتا ہے۔

فیض غزل کی روایت کے مطابق کیفیت کو معروض یا واقعے سے منسلک کر کے اپنے داخلی کوائف کی تجسیم کرتے ہیں اور اس طرح قاری کو اپنے تجربے میں شریک کرتے ہیں۔

تیسرے شعر میں انھوں نے غم کی شدت کو دامنِ درد کے گلزار کی شکل میں بیان کیا ہے۔ روایتی تصوّر کے مطابق شدید غم کے عالم میں آنسوؤں کے بجائے خون نکلتا ہے۔ فیض کی یہ بڑی خصوصیت ہے کہ وہ روایتی الفاظ و تراکیب، تشبیہات و استعارات اور پیکروں کو اس انداز سے استعمال کرتے ہیں کہ وہ بالکل تازہ اور نئے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اس شعر میں بھی انھوں نے یہی کیا ہے کہ شدید غم کے عالم میں جو آنسو دامن پر ٹپکے ہیں ان سے سرخ سرخ نشان پڑ گئے ہیں ان سرخ نشانات کو پھولوں سے تشبیہ دی ہے کہ وہ نشان دامن پر ایسے لگ رہے ہیں جیسے پھول کھلے ہوں اور اس کو دامنِ درد کا گلزار کہا ہے اور غم کے شدید احساس کی تجسیم کی ہے اور ایک نیا پیکر تخلیق کر لیا ہے۔

چوتھے شعر میں پنجۂ جنوں کا استعاراتی پیکر دیوانگی اور اس کے نتیجے میں گریباں چاک کرنے کی صورتِ حال کا بیان ہے۔ گویا پنجۂ جنوں، جنوں کی انتہائی کیفیت کی علامت ہے۔ اس طرح کہ شاعر نے اپنے جنوں پر قدغن لگالی اور اپنی وحشت کو اظہار کا موقع نہ دیا ورنہ جن لوگوں نے قید کیا ہے وہ اصلاً اس حوصلے کے لوگ نہیں تھے، ان کی کم حوصلگی کو فیضؔ کوتہ کمند" کے استعارے کے ذریعے بیان کرتے ہیں اور اس طرح اپنی گرفتاری کو خود اپنی رضا کا نتیجہ قرار دے کر قید کرنے والے پر فوقیت کا اظہار کرتے ہیں۔

فیض تجرید کے بجائے تجسیم کو اہمیت دیتے ہیں۔ وہ جذبہ و فکر کے احساس کے لیے معروض کی مرئی زبان استعمال کرتے ہیں اور اس لیے وہ تجربے کی ندرت اور جذبے کی نوعیت و شدّت کو واقعہ بنا کر پیش کرتے ہیں اور اس طرح اپنے تجربے اور مشاہدے کی مکمل ترسیل میں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔

'خوشبو' کا محرک اکثر شعری پیکروں کی تخلیق کا سبب ہوا ہے۔ فیض کے یہاں حالانکہ شامّی پیکروں کی تخلیق کم نظر آتی ہے لیکن انھوں نے جو شامّی پیکر تخلیق کیے ہیں ان میں شدّت اور تازگی کے ساتھ ساتھ موزونیت کا وصف بھی نمایاں ہے۔ شامّی پیکروں کے چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

کب مہکے گی فصلِ گل کب مہکے گا میخانہ
کب صبحِ سخن ہوگی کب شامِ نظر ہوگی

جب تجھے یاد کر لیا، صبح مہک مہک اٹھی
جب ترا غم جگا لیا رات مچل مچل گئی

رات مہکی ہوئی آئی ہے کہیں سے پوچھو
آج بکھرائے ہوئے زلفِ طرح دار ہے کون

پھر نظر میں پھول مہکے دل میں پھر شمعیں جلیں
پھر تصوّر نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

پہلے شعر میں 'فصلِ گل' اور 'میخانے کا مہکنا' بالکل نئے پیکر ہیں۔ جب کہ 'فصلِ گل' اور 'میخانہ' روایتی الفاظ ہیں لیکن فیض نے ان کے ساتھ 'مہکنا' کا استعمال کر کے ندرت پیدا کر دی ہے۔ فصلِ گل خوشی و مسرت کا اشارہ ہے اس کے ساتھ لفظ مہکنا سے یہ پیکر بنایا ہے کہ فصلِ گل میں رنگ، خوشبو، شادابی کب آئے گی۔ اسی طرح میخانے کی رونق کب بڑھے گی یعنی کب بہار کا موسم آئے گا اور کب عاشق، دیوانے میخانے کی طرف رخ کریں گے۔ اسی طرح دوسرے مصرعے میں 'صبحِ سخن' اور 'شامِ نظر' سے اپنی داخلی کیفیت کا بیان کیا ہے۔

دوسرے شعر میں صبح کا مہکنا شامّہ کا پیکر ہے۔ رات کا ڈھلنا اصلاحی پیکر ہے مگر یہاں حسن کیفیت کا بیان مقصود ہے وہ اثبات اور حسن کی کیفیت ہے۔

تیسرے شعر میں رات کو مہکا ہوا بتایا ہے۔ پیکر یہ بنایا ہے کہ رات کے وقت محبوب نے اپنے بال کھولے ہیں۔ روایتاً محبوب کے بالوں میں ایک خاص طرح کی خوشبو ہوتی ہے۔ بال کے کھلنے سے فضا میں چاروں طرف خوشبو پھیل گئی ہے۔ زلف کا بکھرنا اور اس کی خوشبو سے رات کا مہکنا کہہ کر شامّی پیکر کے ذریعے کیفیت کا اظہار کیا ہے۔

چوتھے شعر میں نظر میں پھول مہکنا، ایک خوبصورت پیکر ہے۔ پھول کا کھلنا یا مہکنا خوشی کی علامت ہے۔ نظر میں پھول مہکنا کہہ کر ایک تجسیمی شکل پیدا کر دی ہے۔ ظاہر ہے پھول دیکھ کر محبوب سے ملاقات کی خواہش شدید ہو جاتی ہے اس کیفیت کو نظر میں پھول مہکنا' کہا ہے۔ اسی طرح 'دل میں شمعیں جلیں' کے لفظ بھی محبوب سے ملاقات کی خواہش کو ظاہر کرتے ہیں جیسا کہ 'پھر' لفظ سے ظاہر ہوتا ہے محبوب سے ملاقات اس سے پہلے بھی ہو چکی ہے اور خوب محفلیں سجی تھیں، چونکہ محفل میں شمع جلتی ہے اور شمع کو محبوب سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ اب جب پھر محبوب سے ملنے کی خواہش دل میں پیدا ہوئی تو اس کو شمع جلنے کے پیکر کے ذریعے بیان کیا ہے۔ کیفیات عشق اور خواہش یا امکانِ ملاقات کے لیے ایسے خوبصورت پیکر فیض کا حصہ ہیں۔

ایک شعر میں ایک سے زیادہ پیکروں کی موجودگی سے واقعے کی شدت میں اضافے کے ساتھ ہی کیفیت کی ترسیل زیادہ مکمل طور پر ہوتی ہے۔ چنانچہ فیض نے اپنے کئی اشعار میں کسی ایک حس پر اثر انداز ہونے والے متعدد پیکر استعمال کیے ہیں اور اس طرح کوائف کی شدت کی مکمل ترسیل میں کامیابی حاصل کی ہے۔ دو مثالیں ملاحظہ ہوں ؎

درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے\
تو فیض دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

بزمِ خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی\
درد کا چاند بجھ گیا ہجر کی رات ڈھل گئی

بزمِ خیال میں حسن کی شمع کا جلنا'، 'درد کے چاند کا بجھنا' سب بصری پیکر ہیں۔ بزمِ خیال

میں حسن کی شمع کا جلنا میں خیال کو ایک محفل کی شکل میں دیکھنے والی چیز بنایا ہے پھر اس محفل میں محبوب کے آنے سے اس کی خوبصورتی سے محفل کا روشن ہونا بتایا ہے ـــــــ محبوب کے خیال میں آنے سے معلوم ہوتا ہے کہ محبوب سے ملاقات ہوگی یہی وجہ ہے کہ درد کا چاند بجھ گیا ہجر کی رات ڈھل گئی۔ 'درد کا چاند' سے ایک ایسے درد کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جو مثبت تاثر رکھتا ہو اور ہجر کی رات کہہ کر ہجر کی کیفیت میں شدّت پیدا کی ہے۔ اس طرح ایک شعر میں بیک وقت تین پیکروں کے استعمال سے اپنے احساس وجذبات کی شدّت کو پوری طرح بیان کر دیا ہے۔

'درِ قفس پر اندھیرے کی مہر لگنا' اور 'دل میں ستارے اترنا' اصلاً حرکی پیکر ہیں مگر یہاں کیفیت کا بیان مقصود ہے اور کیفیت خواہشات میں شدّت پیدا ہونے کی ہے۔

حواسِ خمسہ میں کسی ایک حس کے تجربے کو دوسری حس کے تجربے میں بدل دینے کی خصوصیت بھی شعری پیکروں میں بڑی اہمیت رکھتی ہے اس سے پیکروں کے سلسلے میں دائرۂ کار کی وسعت ظاہر ہوتی ہے اور اس کی مدد سے شاعر تجربے کی پیچیدگی کو ظاہر کر دیتا ہے۔ فیض کے اکثر پیکروں میں یہ خوبی موجود ہے جو نہ صرف ان کے تخلیقی طریقۂ کار کی وسعت کو ظاہر کرتی ہے بلکہ جذبے کی بہتر ترسیل کا سبب ہوتی ہے۔ فیض نے کہیں شامّہ پیکروں کو بصری پیکروں میں تبدیل کیا ہے کہیں بصری پیکر شامّی پیکروں میں تبدیل ہوئے ہیں ؎

پھر نظر میں پھول مہکے، دل میں پھر شمعیں جلیں
پھر تصوّر نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

خونِ عشاق سے جام بھرنے لگے، دل سلگنے لگے، داغ جلنے لگے
محفلِ درد پھر رنگ پر آگئی، پھر شبِ آرزو پر نکھار آگیا

پہلے شعر میں 'نظر میں پھول مہکنا' شامّی پیکر کے ذریعے محبوب سے ملاقات کی خواہش کا اظہار کیا ہے لیکن پھر اسی خواہش کی شدید کیفیت کو دل میں شمعیں جلنے کے بصری پیکر کے ذریعے ظاہر کیا ہے۔

دوسرے شعر میں بھی 'دل سلگنا'، 'داغ جلنا' جیسے لمسی پیکر کے ذریعے ایک کیفیت کا بیان کیا ہے پھر اس کیفیت کو دوسرے مصرعے میں محفل درد کے رنگ پر آنے اور شب

آرزو پر نکھار آنے جیسے بصری پیکر کے ذریعے بیان کیا ہے ۔

شعری پیکروں کی تخلیق کے لیے عناصر کے انتخاب میں فیض نے آگ سے متعلق پیکروں کو بھی جذبات و تجربات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے ۔ انھوں نے آگ کی مختلف شکلوں میں شمع کو بہت استعمال کیا ہے ۔ اس کے علاوہ کہیں کہیں شعلہ بھی نظر آتا ہے ۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

کیوں مشعلِ دل فیض چھپاؤ تہہ داماں
بجھ جائے گی یوں بھی کہ ہوا تیز بہت ہے

شام گلنار ہوئی جاتی ہے دیکھو تو سہی
یہ جو نکلا ہے لیے مشعلِ رخسار ہے کون

شمعِ نظر، خیال کے انجم، جگر کے داغ
جتنے چراغ ہیں تری محفل سے آئے ہیں

فیض کے یہاں چونکہ آگ سے متعلق پیکروں کو فوقیت دی گئی ہے اس لیے ان کے یہاں زیادہ تر حرکی پیکر نظم ہوئے ہیں جو فیض کے جذبے کی شدّت کے اظہار کے لیے مناسب بھی رہا۔

فیض کے یہاں مختلف النوع پیکر استعمال ہوئے ہیں اور ان پیکروں میں نیا پن اور تازگی ہے ۔ انھوں نے روایتی الفاظ کے ذریعے نئے پیکر تراشے ہیں اور جو روایتی پیکر نظم کیے ہیں ان میں تازگی اور توانائی پیدا کر دی ہے ۔ ان پیکروں کے ذریعے فیض نے اپنی کیفیات نظم کرنے کے علاوہ خارجی دنیا سے اپنے ربط کی نوعیت بھی بیان کر دی ہے ۔

●●

ہندستان کے سب سے بڑے ادبی انعام "سرسوتی سمان" سے سمانت

شعرِ شور انگیز (دوسری طباعت)

جلد اوّل	: صفحات ۶۱۲	قیمت۔/۱۵۰ روپے	
جلد دوم	: صفحات ۵۱۷	قیمت۔/۱۳۰ روپے	
جلد سوم	: صفحات ۶۹۷	قیمت۔/۱۵۰ روپے	
جلد چہارم	: صفحات ۸۱۰	قیمت۔/۱۷۰ روپے	

میر شناسی کی دستاویزی حیثیت کی کتابیں میر کی شاعری کا بھرپور جائزہ اور تجزیہ خود مصنف کی زبان میں ان کتابوں کے مقاصد حسب ذیل ہیں۔

۱۔ میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک پیش ہو سکے اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

۲۔ اُردو کے کلاسیکی غزل گویوں بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کی بازیافت۔

۳۔ مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار پر تجزیہ تشریح تعبیر اور محاکمہ۔

۴۔ کلاسیکی اُردو غزل فارسی غزل علی الخصوص سبک ہندی کی غزل کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

۵۔ میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسبِ ضرورت بیان۔ کتاب کے مصنف جناب شمس الرحمان فاروقی کو اس کتاب کی بنا پر ۵ لاکھ روپے کے ایوارڈ سے سرفراز کیا گیا۔ اس کی پہلی طباعت ختم ہو چکی ہے۔ دوسری طباعت مکمل ہے۔

براہِ راست طلب کرنے پر طلبہ، اساتذہ اور اسکالرس کو خصوصی رعایت

صدر دفتر　قومی اُردو کونسل، ویسٹ بلاک۔ ۱، ونگ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110 006

فون : 6103381, 6103938, 6179657 فیکس : 6108159

حیدر آباد شاخ　5-4-435/20 گرین ہاؤس، اسٹیشن روڈ، نام پلی اسٹیشن روڈ، حیدر آباد۔500002

خورشید پرویز صدیقی

مُنڈاری زبان پر اُردو کے اثرات

بہار ہندستان کی اُن ریاستوں میں سے ایک ہے جہاں قبائل کی کثیر تعداد موجود ہے۔ چھوٹا ناگپور کے علاقے میں یہ کل آبادی کا ۲۳ فیصد ہیں۔ قبائل کی زیادہ تر آبادی ہزاری باغ، پلاموں، رانچی، گملا، دُمکا، لوہردگا، چترا، لاتیہار، مغربی سنگھ بھوم، مشرقی سنگھ بھوم، گڑھوا، گریڈیہہ، دیوگھر، دھنباد وغیرہ اضلاع میں ہے۔ بہار کے گیا، صاحب گنج، پورنیہ اور چند دیگر اضلاع میں بھی ان کی آبادی ہے۔

بہار کے قبائل کو ہم دو کلیدی زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ کولار جس میں مُنڈا، ہو، سنتھال قبائل شامل ہیں اور دراوڑ قبائل جن میں اَوراوں قبیلہ سب سے بڑا ہے۔ ان قبائل کے متعدد ذیلی گروپ ہیں۔ کھریا قبائل کا تعلق دراوڑ قبائل سے ہے لیکن لسانی طور پر یہ مُنڈا قبائل سے قریب تر ہیں۔ بہار کے خاص قبائل پانچ ہیں، مُنڈا، ہو، سنتھال، اوراوں اور کھریا۔ مُنڈا اور اَوراوں خاص طور پر رانچی ضلع میں پائے جاتے ہیں۔ ہو مغربی سنگھ بھوم، مشرقی سنگھ بھوم اضلاع اور کولہان علاقے میں آباد ہیں۔ سنتھال قبائل کی آبادی کا مرکز سنتھال پرگنہ اور مغربی بنگال کے بعض علاقے ہیں۔ کھریا دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ انھیں ہم بہار کے بعض علاقوں کے علاوہ مغربی بنگال کے ضلع بانکوڑا سے مدھیہ پردیش کے چھتیس گڑھ کے علاقے تک پھیلا ہوا پاتے ہیں۔ لیکن ان کی آبادی کا مضبوط مرکز رانچی ضلع کا شمال مغرب کا علاقہ ہے۔

ان قبائل کے علاوہ بھومی جیز، بھتو یاں، بیرہور، کوروا اور چیرو قبائل بھی بہار کے چھوٹا ناگپور کے علاقے میں آباد ہیں۔ کوروا کی آبادی کا خاص علاقہ پلاموں، گڑھوا اور لاتیہار اضلاع ہیں۔

قبائل کی چھوٹا ناگپور میں آمد :

قبائل چھوٹا ناگپور میں کہاں سے آئے یہ معاملہ ہنوز متنازعہ فیہ ہے۔ قطعی طور پر یہ کہنا کہ یہ کب اور کہاں سے آکر یہاں آباد ہوئے ممکن نہیں ہے۔ کچھ ماہرین کا خیال ہے کہ یہ مغرب سے یہاں آئے جبکہ کچھ ماہرین عمرانیات ان کی آمد جنوب مشرق سے قرار دیتے ہیں۔

اُوراوں کے متعلق جو ایک دراوڑ قبیلہ ہے عام رائے یہ ہے کہ جنوبی ہند سے آکر یہاں آباد ہوئے۔ ان کا مسکن کبھی بہار کا وہ علاقہ تھا جہاں روہتاس کی پہاڑیاں ہیں جن پر کھڑا روہتاس کا قلعہ خاموش زبان سے تاریخ کی داستان سنا رہا ہے۔ اُوراوں کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شیر شاہ نے جب روہتاس کے قلعے پر قبضہ کیا تو وہ بھاگ کر یہاں چلے آئے، لیکن یہ محض مفروضہ ہے، ثابت شدہ سچائی صرف اتنی ہے کہ یہ روہتاس کے علاقے سے یہاں آئے۔

اُوراوں نامعلوم وجوہ سے روہتاس کے علاقے سے نکلے تو دو حصّوں میں منقسم ہوگئے۔ ایک گروہ گنگا کی جانب بڑھا اور آگے بڑھتا رہا اور آخرکار راج محل کے علاقے میں آباد ہوکر "مالے" (MALE) قبائل کا جنم داتا بنا۔ دوسرا حصہ چھوٹا ناگپور کی جانب بڑھا، جہاں پہلے ہی سے منڈا قبائل آباد تھے اور جنھوں نے انھیں بغیر کسی مزاحمت کے آباد ہونے دیا۔ اُوراوں روہتاس کی پہاڑیوں پر ہنوز خال خال آباد ہیں۔ چھوٹا ناگپور کے اُوراوں لوک گیتوں میں سے چند ایک میں روہتاس کا ذکر ملتا ہے۔

منڈا قبائل بہار اور بنگال میں غالباً مشرق کی جانب سے آئے، لیکن کچھ ماہرین کا کہنا ہے کہ یہ شمال مشرق سے آئے۔ سنتھال، بیر ہور اور بھومی جیز قبائل منڈا سے قریبی مماثلت رکھتے ہیں ممکن ہے ان کا اصل کوئی ایک ہی قبیلہ ہو۔

لسانیات :

ہر قبیلے کی اپنی الگ زبان ہے لیکن کسی کا بھی اپنا رسم الخط نہیں ہے۔ ایک قبیلے کی زبان کو دوسرا قبیلہ آسانی سے نہیں سمجھ سکتا۔ منڈا اور اُوراوں قبائل کی زبانیں قابلِ ذکر طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ لسانی خاندان کے اعتبار سے منڈا قبائل کی زبان آسٹرک گروپ سے تعلق رکھتی ہے۔ سنتھال، بھومی جیز، بیر ہور، ہو اور تُور قبائل کی زبانوں میں

قدرے مماثلت ہے۔

اوراوں قبائل کی زبان "کورو کھ" (KURUKH) کہلاتی ہے اور اس کا تعلق دراوڑ خاندان سے ہے۔ اس میں جنوبی ہند کی زبانوں کے الفاظ ملتے ہیں۔ اسی وجہ سے کچھ ماہرین اوراوں قبائل کی اس علاقے میں آمد جنوبی ہند سے قرار دے کر انھیں اصلاً دراوڑ بتاتے ہیں۔ قبائلی زبانوں کا اپنا رسم الخط نہ ہونے کی وجہ سے دیوناگری رسم الخط کو اپنایا گیا ہے۔

مُنڈاری زبان کا علاقہ :

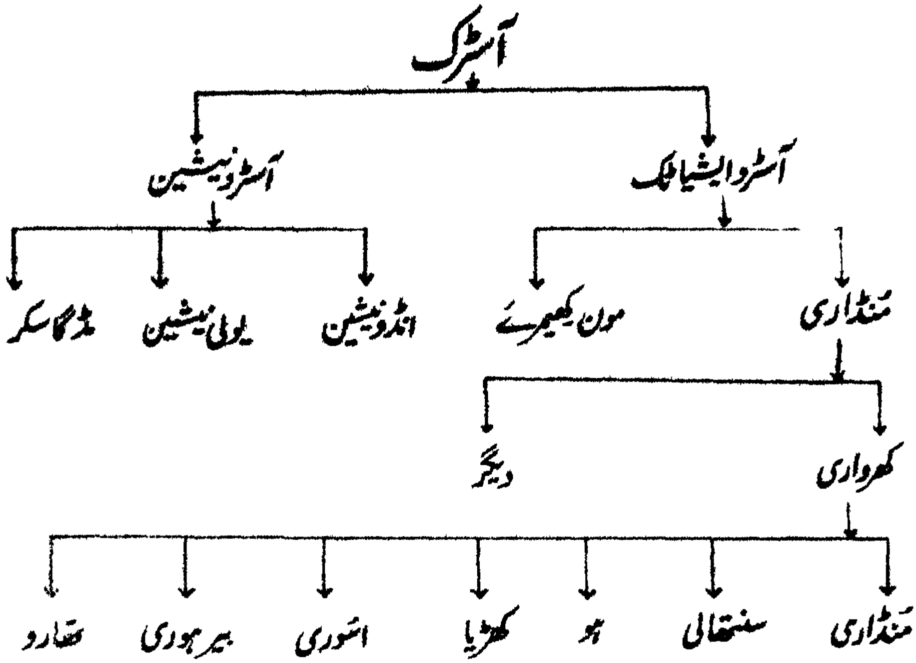
مُنڈا قبائل کی زبان مُنڈاری کہلاتی ہے۔ مُنڈاری زبان رانچی، ہزاری باغ اور دھنباد اضلاع میں بولی جاتی ہے۔ جے۔ ہافمین نے اپنی کتاب "انسائیکلوپیڈیا آف مُنڈاریکا" میں مُنڈاری کو چار بولیوں میں تقسیم کیا ہے، ہسدا، ناگپوری، تمریا اور کیرا مُنڈاری۔ ان میں ہسدا کو مُنڈاری زبان کا مرکز قرار دیا گیا ہے۔ رانچی ضلع کے دکھنی علاقے میں ہسدا مُنڈاری، مغربی علاقے میں ناگپوری مُنڈاری اور مشرق میں تمریا مُنڈاری بولی جاتی ہے۔ رانچی ضلع میں آباد اوراوں کیرا مُنڈاری بولتے ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ رانچی ضلع کے کھونٹی اور مورہو بلاک کے مُنڈا قبائل ہسدا مُنڈاری کررا اور گوبند پور بلاکوں میں ناگپوری مُنڈاری اور تمار دسوناہاتو بلاکوں میں تمریا مُنڈاری بولتے ہیں۔ مُنڈاری بہار کے علاوہ اڑیسہ، مدھیہ پردیش، پنجاب، مغربی بنگال، ہماچل پردیش، یو پی اور انڈومان نکوبار کے قبائل بھی بولتے ہیں۔

لسانی کنبہ :

سب سے پہلے ۱۹۰۶ء میں پیٹر ڈبلو اسمتھ نے مُنڈاری زبان کا ذکر کرتے ہوئے اسے آسٹرک کنبہ کی زبان قرار دیا تھا۔

آسٹرک کنبہ کے تحت آنے والی زبانیں ہندستان کے علاوہ انڈونیشیا، پولینشیا، مڈگاسکر وغیرہ میں بولی جاتی ہیں۔ آسٹرک لسانی کنبے کو دو حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے، آسٹرو ایشیاٹک اور آسٹرونیشین۔ ہندستان میں بولی جانے والی آسٹرک زبانیں آسٹروایشیاٹک اور ہندستان سے باہر بولی جانے والی آسٹرک زبانیں آسٹرونیشین زمرے میں آتی ہیں۔ آسٹرو ایشیاٹک کو دو حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے، مُنڈاری اور مون کھمیر۔ مُنڈاری کے بھی دو حصّے کیے گئے ہیں، کھرواری اور دیگر۔ اس تقسیم در تقسیم کو ذیل کے

خاکے سے سمجھا جاسکتا ہے :



اس تقسیم در تقسیم سے معلوم ہوا کہ چھوٹا ناگپور کی اکثر قبائلی زبانیں کھرواری سے نکلی ہیں ۔

مُنڈاری میں شامل بولیاں :

گذشتہ سطور میں بتایا جا چکا ہے کہ مُنڈاری میں چار بولیاں شامل ہیں :

(ہ) ہسدا

(ن) ناگوری

(ت) تمریا

(ک) کیرا

ان چاروں بولیوں کے لغات میں کہیں اختلاف اور کہیں یکسانیت ہے۔ کہیں چاروں بولیوں کے الفاظ کے معنی یکساں ہیں، کہیں تین بولیوں کے الفاظ کے معنی یکساں ہیں اور چوتھی بولی کے معنی کچھ اور ہیں۔ کہیں چاروں میں الگ الگ معنی ہیں۔ اسے ذیل کی مثالوں سے سمجھا جاسکتا ہے :

(i) ایرواودن ۔ فصل کاٹنے کا دن (ہ، ت، ن) ایرودن (ک)

(ii) آسراو ۔ آسراو جلدی جلدی (ک) تووکا پوکا (ہ) سیکڑا سیکڑا (ت) سیکڑا (ن)

(iii) کمی بگے ۔ کام چھوڑنا (د، ت، ن) گی بگی (ک)

بولیوں میں الفاظ کے معنی میں جو فرق ہے وہ علاقائی اثر کا نتیجہ ہے۔ مجھے اپنے مطالعے کے دوران یہ دیکھ کر بہت حیرت ہوئی کہ منڈاری میں شامل بولیوں کے الفاظ کے معنی و مطالب میں تو فرق ضرور ہے لیکن منڈاری میں شامل اردو الفاظ کے معنی چاروں بولیوں میں یکساں ہیں، کہیں کہیں باریک سا فرق ہے جو نا قابل اعتنا ہے۔

منڈاری میں کاشت کاری اور اس سے تعلق رکھنے والی چیزوں، شکار اور اس سے متعلقہ چیزوں اور موسم وغیرہ سے تعلق رکھنے والے الفاظ کی تعداد بہت زیادہ ہے۔

مُنڈاری کے الفاظ:

منڈاری میں بعض افعال کے لیے مثلاً "کہنا" کے لیے کوئی لفظ نہیں ہے لیکن ایک ہی فعل کے لیے کئی الگ الگ لفظ ہیں، مثلاً:

ہڈ ـــــ چھری سے کاٹنا

لثب ـــــ قینچی سے کاٹنا

گید ـــــ گوشت کاٹنا

ماآ ـــــ کلہاڑی سے کاٹنا

ہسے ـــــ درخت کی شاخ کاٹنا

ہسے جوڑی ـــــ درخت کی تمام شاخوں کو کاٹنا

مُنڈاری کے اکثر الفاظ دو اور کبھی کبھی تین اور چار الفاظ سے مل کر بنتے ہیں اور یہ لفظ ایک پورے جملے کے معنی دیتے ہیں۔ مثلاً:

کلی چیر گل ـــــ کسی کے تحفظ میں سوال پوچھنا

کلی تُوکا ـــــ دیگر شخص سے پوچھ کر جانا

کلی تے باآ ـــــ مزید جانکاری کے لیے پوچھتے جانا

کلی نم ـــــ پوچھ کر پتہ لگانا

منڈاری میں ایسے الفاظ بھی ہیں جو چھوٹے تو ضرور ہیں لیکن ان کے معنی بہت وسیع ہیں۔ جیسے:

چیڑا ـــــ زمین کو کوٹ کر برابر کرنا

دوندو ـــــ بھرے ہوئے برتن کو ہاتھ سے اٹھانا

دلادی ـــــ پرندوں کا جھنڈ کا جھنڈ اڑنا

دوبیل ـــــ پرندوں کا قلابازی کھا کر اڑنا

بَیدوکو ـــــ جھوٹ بول کر کسی کو ٹھگنا

ایک ہی معنی کے لیے مَنڈاری میں کئی کئی الفاظ ہوتے ہیں، مثلاً،

لاندا جگر، لاندا با، لاندا بڑا، ارگائے ـــــ سب کے ایک ہی معنی ہیں "ہنسی مذاق"

کوڑا کڑوی، کُل بوڑھیا، کُل گی بوڑھیا ـــــ میاں بیوی

بھائی، بہن، باپ ماں، سمدھی اور سمدھن وغیرہ کے لیے بھی مَنڈاری میں متعدد الفاظ ہیں۔ مزید مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں لیکن طوالت کا خیال دامن گیر ہے۔ مَنڈاری میں قلم، دوات، کتاب اور کاپی وغیرہ کے لیے تو الفاظ ملتے ہیں لیکن طالب علم، اسکول اور پڑھنے کے لیے کوئی لفظ نہیں ملتا جو حیرت انگیز ہے۔ کسان کے معنی مَنڈاری میں "مالک" کے ہیں اس سے ان کے سماجی و معاشی استحصال کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

مَنڈاری میں اُردو کے ایسے الفاظ جو اپنی اصل شکل اور معنی میں موجود اور مستقل ہیں:

آئین، آئین (کی) کتاب، داماد، گھر داماد، اختیار، انداز، انجان، انار، اپنا، ہوائی جہاز، امین (پیمائش گر)، عرض، عرضی، الکترا، ایمان، بے ایمان، علاقہ، ڈنڈا، استرا، اصل، آٹا، آباد، آری، آرا، اظہار، ایڑی، چیچک، آسرا، اونٹ، اونی، اکیلا، کونا، انگور، کوڑی، چت کبرا، ککڑی، کچھوا، تلوا، کتھا، کتلا (مچھلی) قرار، کپاس، کمزور، کمل (پھول) کریت (سانپ) کرچھل، کریلہ، کل (مشین) گل یگ، قلم، قلم دانی (دان) قلم دوات، کلیسا، گرجا، قصائی، تصور، کھلی (چوک) کاو (کوا) کاو کاو (کاوں کاوں، کوئے کی بولی) کوا، کانچ، کانا، کانی، قانون، قانون (کی) کتاب، کارڈ، کالا پانی، کتاب، کیتلی، کرستان، قسط، قیسم قیسم، کنواں، کومری (ہندوؤں کی ایک ذات) کوئلہ، روگ، کوچلہ (ایک زہریلی جڑی بوٹی) کدال، کدالی، کندری (ایک سبزی) کبڑا، کبڑی، یار، کہانی، کرتھی (دال کی ایک قسم) کرسی، کولہو، کسم (پھول) کہاسہ، کھکھار، کوڑا کچرا، کیاری، کیلا، بگلا، کوچہ، کھمبا، کوڑا، کنجوس، خوب، کھرپی، خیال، خزانہ، کھیرا، خبر، خرگوش، خراب، خرچی، کھڑکی،

کھیتی، بیماری، سردی، کھانسی، کھساری (دال کی ایک قسم)، کھیرا، گینتا (مٹی کھودنے کا ایک
اوزار)، گگرا، گگری، گز، گنجی، گدھا، گندا، گدی، گندھک، غرض، غلطی، گلابند،
گزبڑ، گنڈاسا، گانجہ، گملے، گیلٹی، گرتو، گلاب، گولی (کارنج کی)، گیرو (مٹی)، گیندا (پھول)
گھیرا، گھیرانا، گھنٹی، غیر، ایراغیرا، غوطہ، گھمنڈ، گول، مرچ، گول مال، گول گول، گٹھیا،
(ایک مرض) گھوڑی، گھاٹ، گھات، گھیرنی، دھن، گھونٹ، چیت (ہندی کلینڈر کا ایک مہینہ)
چھلا، گپ شپ، ذمہ، ضلع، جوٹھا، جتنا، جوڑی، جوڑا، جوتا، موزہ، جوتا موزہ، دن، جھیل،
جھنڈ، مینا، جیل، جوش، تار (لوہے کا)، جھنڈا، جھنڈی، جھینگا (مچھلی)، ٹولہ (محلہ)، ٹھیک،
ڈلیا (ایک طرح کی ٹوکری)، چکی (گڑکی)، چکنا، چکھا، چپل، چپراسی، چمپا (پھول)، چمک، چم چم،
چرخا، چرواہا، چاک (کمہار کا)، چادر، چاندی، چال چلن، چالاک، چالان (رسید)، چاردن،
کونا، چٹ پٹ، چٹنا، چلم، چیز، چونا، چٹیا، چیلہ، چور، چوکیدار، چوکھٹ، چولہا، چھٹی، چھدام،
چھاتی، چھپکلی، جانگیہ (زیر جامہ)، پاجامہ، جھنجھرا (کھانا پکانے کے کام آتا ہے)، جنم، جمع،
جمعدار، جریب، جلدی، جلدی جلدی، زہر، جال، دکھ، دشمن، دیوی، دعوت، دوکان،
دوغلا، دور دور، دھتورا، دھن (دولت)، دھرم، دھار، نقل، نقلی، نقشہ، نقد، نواب،
نزدیک، غیر، نمونہ، نرم، نرسنگھا، نالی، ناشپاتی، ناک، ناغہ، نشانہ، نیم، نقصان، نوکری،
نیگ (شادی کی رسم)، ناطہ، نام، نامہ، نارنگی، نالیش، ڈال (ٹہنی)، ڈھکن، ڈھکنا،
مال گزاری، تلسی، تازہ، تربوز، تعویز، ترچھا، تاو (آگ کی گرمی)، تھوڑا تھوڑا، درزی، دھارو غہ،
دس (۱۰)، دستور، دہی، دربار، گھاو، بھاو، داو، داڑھی، پیسہ، پنکھا، پگلا، پٹھان،
پنڈت، پتلا، پرگنہ، پرچہ، پرچی، پرجا، پلٹن، پھانسی، پہرہ، پانچ، باجی، پان، پاپ،
پاپی، خال، پالکی، پاس (فیل)، پاڑہ (محلہ)، پیالہ، پیتل، پستول، پونجی، پوستہ (دانا)، پرسہ،
پورا، پورب، پوجا، پل، پیاز، پیچ، پیدا، پیندی، پیش، پیش کار، فائدہ، فقیر، پھاگن،
فکر، فیتہ، فیس، فٹ بال، پھدنا، پھوڑا، بیوپاری، بیٹھی، بخشش، باغیچہ، بنگلہ (مکان)،
بگان (باغ)، بچاو، بازار، بنیا، بلغ، بتی، بدنام، بدلہ، بندوق، بگل بیگھہ، بیس (۲۰)، بیڑی،
بوڑھا، بوڑھیا، بینت، بورا، بونا، بونی، بھیڑ (ہجوم)، بحال، بھادو، برابری، ستو، سابودانہ،
ثبوت، سرکار، سرکاری، بہی (کھاتا)، بھالو، بھروسا، بھرتی، بھٹی، بھتیجہ، بھتیجی، بازی، باجرہ، بیتہ
(بالشت)، سردار، شرم، دھوتی، شریفہ، سلام، سلامی، صلاح، سوال، شہر، سڑک، سادھو،

صاف، سستا (ارزاں)، سال، سالن، سیکری (چھوٹی زنجیر)، سنگار، سیٹھا، سندور، سمیٹ، سیسہ، سولی، سود، سودی، سونٹھ، رسید، سیر (وزن)، سو (۱۰۰)، سودا، حقیقت، ہنٹر، ہتھکڑی، ہفتہ، ہڑبڑ، راج، راجہ، رانی، لکیر، لنگڑا، راستے، رلے، صلاح، رپورٹ، روپ، جھینگر، ریڑھی، روزردن، لٹو، لداپھدا، لس لس، لاٹ صاحب، صاحب، لیچی، لفاف، لپا، لولہا، لوٹا، وارنٹ، سوراج، شگون، سنبھلا، بھید، بھیڑ، بھیڑی، بھوندا (کم عقل)، منگنی (کی رسم)، مزہ، میٹھا، منظور، من، منڈلی، منتر، من موجی، منع، مصری، مقدمہ، مشین، مکھیہ، سوق، مدعی، مردہ، میم، میلہ، میدہ، مونچھ، مارکہ، مسالہ، مہنگا، محصول، مہاجن، صفا، معاملہ، ماموں، بھانجہ، بھانجی، مال، مالا، ماسٹر، ماسٹرنی، موم، موم بتی، مول تول، ریتی، رعیت، رقم، ردی، رندا (بڑھئی کا ایک اوزار)، ربڑ، دخل، ہاٹ (بازار)، ہاتھی، حال، حلیہ، حصہ، حکم، ٹکڑا، ہنڈی، برابر، کشا، کدم، الائے بلائے، بکواس، آڑ، کوس، پلہ، پنجرا، چارہ، جادو، جدا، توتہ، لوہا، بیکار، ولایت (انگلینڈ)، برچھا، بگولا، پھلنا، تاس (برباد)، انگارہ، زلوندھی، نیپالی، بنگالی، بہاری، پکا (پختہ)، چہرہ، آئینہ، ہیچیش، شیطان، سنسان، سیفٹی پن، بھگوان، بھونرا، تکیہ، پتنگ، بھیک، رنڈی، بھورا، بہت، رومال، کارگر، ڈبکی، گوریا (چڑیا)، تول، بوجھا (وزن)، دھنیا، گاڑی، انڈا، فوٹو، دیا، زمین، جلاب، جھاو (ایک درخت)، ٹوپی، وکیل، عدالت، کسان، چلئے، سگریٹ، دودھ، پان، زردہ (تمباکو)، حقہ، کاپی، سیاہی، اینٹ، چشمہ (عینک)، کاغذ، بیلا (پھول)، گلاس۔

میں نے تقریباً دس ہزار منڈاری الفاظ میں سے ۵۵۶ اردو الفاظ تلاش کر کے اوپر درج کیے ہیں۔ ان میں ہندی اور انگریزی کے بھی کچھ الفاظ ہیں جو اردو میں عام طور پر مستعمل ہیں۔ اپنے مطالعے کے دوران مجھے یہ دیکھ کر شدید حیرت ہوئی کہ منڈاری میں ہندی کے الفاظ اردو کے مقابلے میں بہت کم تعداد میں ہیں۔

منڈاری میں ہندی کے جو الفاظ ہیں اُن کی بڑی تعداد پیش کردہ فہرست میں آگئی ہے۔ یہاں جو الفاظ پیش کیے گئے ہیں وہ صاف طور پر اس بات کے غماز ہیں کہ اردو نے منڈاری بولنے والوں کے ہر شعبۂ حیات کو متاثر کیا ہے اور ظاہر ہے ایسا اردو اور منڈاری کے طویل مدتی اور گہرے رشتے کی وجہ سے ممکن ہو سکا ہے۔

مَنڈاری میں اُردو کے الفاظ جن کی شکل بگڑ گئی ہے :

مَنڈاری میں اُردو کے الفاظ اپنی اصل شکل میں بھی موجود ہیں اور ان کی شکل کو قدرے بگاڑ کر بھی مَنڈاری نے اپنایا ہے۔ مثلاً مَنڈاری میں "امین" اپنی اصل شکل اور معنی میں موجود ہے اور "اومین" کی بگڑی شکل میں بھی موجود اور مستعمل ہے۔ ذیل میں ایسے الفاظ کی فہرست پیش کی جارہی ہے جو اپنی اصل شکل میں مَنڈاری میں مستعمل ہیں اور بگڑی ہوئی شکل میں بھی یا صرف بگڑی ہوئی شکل ہی میں مستعمل ہیں۔ اصل الفاظ قوسین میں دیئے گئے ہیں۔

شروبھا (شریف)، پیودری، پدڑی (پادری)، پیدا (فائدہ)، اومین (امین)، پکھا (پنکھا)، پچھتاو (پچھتانا)، پنجپ (پنجنا)، پٹاو (پٹانا)، پٹیا (پاٹی۔ نومولود بکری)، پندآو (پھندا)، پنچایٹ (پنچایت)، پہیتا (پپیتا)، پھرک (فرق)، پردسیا (پردیسی)، پودریب (پلٹو (پلٹنا)، پھسے (پھانسی)، پھڑا (پھاڑہ)، پڑھو (پڑھنا)، پاج (باز)، پاٹی (پارٹی)، پالنگاو (پھلانگنا)، پستول (پستول)، پیتہ (فیتہ)، پترنا (پترانا)، پھسلاو (پھسلانا)، پیش کار (پیش کار)، پھندو (پھندا)، پھڑپھڑاو (پھڑپھڑانا)، پھانسے (پھانسی)، پھسلاو (پھسلن)، فکیر (فکر)، پھرسیت (فرصت)، بھیرا (بہرہ)، بندھا (باندھا)، برچا (برچھا)، برابیر (برابر)، بندرا (بندر)، بلٹی (بالٹی)، دسیلا (وصولا)، برہیی (بڑھئی)، بڑکاو (بھڑکانا)، بڑآو (بڑھانا)، فسوداری (فوجداری)، بہیری (باہری)، بکسا (بکس)، بچکاو (بچپنا)، بچھرو (بچھڑا)، بجاو (بجانا)، بٹم (بٹن)، بوروش (برش)، بوسا (بھوسہ)، سنڈسی (سڑسی، ایک اوزار)، بوتول، بوتلی (بوتل)، بودونام (بدنام)، بوروسہ (بھروسہ)، سبون (صابن)، صبور (صبر)، سٹی (سمٹا)، سمدی (سمدھی)، سمن (سامان)، صیوب (صاحب)، سلی (دیاسلائی)، ساچہ (سانچہ)، سون (ساون)، ساج (سانجھ)، سہجا (ساجھا)، سابیسی (سابا شی)، سپاہی، سپئی (سپاہی)، سی سی (شیشی)، سڑی (سیڑھی)، ہٹی (ہٹ کرنا)، ہطہ (احاطہ)، ہیسب (حساب)، حیسب (حصہ)، ہین (ہینگ)، سامنا سامنی (آمنے سامنے)، حروم (حرم)، حورلیہ (حلیہ)، ہوکا (حقہ)، چکنا (چکھنا)، چرچراو (چڑچڑاپن)، چاردیوالی، چھردیوالی (چہاردیواری)، چلنی (چھلنی)، چاٹے (چاٹنا)، چام (چمڑا)، چوندی (چھچھوندر)، چالا (چلنی)، چھلکاو (چھلکانا)، چھیلا (چھیلنا)، چھیڑاو (چھیڑنا)، جاتی (ذات)، جاواں (جڑواں)، جیتو (جیتنا)، جوٹا (جھوٹا)، جولا (چولہا)

جٹ (جیٹھ کا مہینہ) جوڑب (جوڑنا) جھکا جھکا (جھکا جھک) ٹھساو (ٹھیس لگنا) چھوٹاو (چھوٹنا) چھوآو (چھونا) چھیکن (چھینکنا) ٹھٹھراو (ٹھٹھرنا) ددچینی (دارچینی) ڈالاو (ڈالنا) ڈلی (ڈلیا۔ ایک طرح کی ٹوکری) ڈھولکی (ڈھولک) ڈلی (ڈولی) ڈیکار (ڈھیکار) ڈھلاو (ڈھلان) تھیچڑی (تھیچڑ) تمبکو (تمباکو) ترنا (تریر کردیکھنا) تھرتھراو (تھرتھرانا) تھیلوا (تھیلا) ڈیل (دال) داکیل (داخل) درکھاس (درخواست) داغی (داغ) دولڑ (ڈولا) دوکا (دھوکا) دوہی (دہی) دھمکاو (دھمکانا) نچنی (ناچنے والی) نٹرا (ناٹا) نتا (ناطہ) نلی (نالی) نرل (نرالا) مکرا (مکڑا) منگر (منگل کا دن) منگاو (مانگنا) مچا (مچان) بھوکھل (بھوکا) متی (موتی) مسیل (مشین) موکیدمہ (مقدمہ) مسکراو (مسکرانا) مونگ (مونگا) میٹھاو (میٹھانا) میسکل (مشکل) مارگہ (مارکہ) مشار (ماسٹر) مشراین (ماسٹرنی) مسلا (مسالہ) مانگا (مہنگا) ماجن (مہاجن) میلو (ملانا) نیستری (مستری) موٹور (موٹر) موٹو (موٹا) رنگ ڈھنگ (رنگ ڈھنگ) رنگا (رنگ) رہبڑی (راہبر) رپوٹ (رپورٹ) ریتا (ریتی) لٹ پٹاو (لٹ پٹانا) لٹو (لٹ۔ بال کی) لٹاپٹا (لٹ پٹ) لڑئی (لڑائی) لاہا (لاہ) لکھاو (لکھنا) لیفاف (لفاف) لیلام (نیلام) لیمبو (نیمبو یا لیموں) لیٹاو (لیٹنا) لوٹ (نوٹ) لوبجاو (لبھانا) لوہرا (لوہار) لبنگ (لونگ) سجائی (سزا) شٹاو (شٹنا) عکسی (انکسی) اکڑا، اکھڑہ (اکھاڑہ) عکیکل (عقل) اگراو (اترانا) اچکا، اچکائی، اچکائے (اچانک) اچان (مچان) اجاڑ (اجاڑنا) اٹکاو (اٹکنا) انڈوکا (انڈا) ادئی (ادائیگی) ادا، ادھا (آدھا) ادے (ادرک) ادیر (اندر) ادلی (ادھیلا) ادوا (اردا۔ چاول) ابو (ابو۔ والد) اپے (آپ) امیوڑ (امڑا) اماس (اماوس) السکا (ہلکا) ارنا (ترنا) علو (آلو) آوار (نزاوا) ایسار (اظہار) انتیحان (امتحان) بٹی (بھٹی) اینٹا (اینٹ) چلاو (چلانا) اُدرا (اُدھار) اوکیل (وکیل) اوکول (عقل) اوجن (وزن) گگز (کاغذ) کیچر (کچہری) کمی (کام) کریہی (کڑاہی) کرچہ (خرچہ) کرچول، کل چھر (کر چھل) کیچا کیچ (کچھا کچھ) کیچاو (کوچ کوچ کر بھرنا) تلکا (تلوا) کیتا (کتھا) کلپو (کلپنا) کسرا (خسرہ) کنسا (کانسہ) کساو (کسنا) کسی (خصی) کسیا (قصائی) کاپ (کپ۔ شیلڈ) کیتب (کتاب) کندوا (تندوا) کلی ملی (دلی جلی) کناری (کنارہ) قسطا (قسط) کیلا (کیل) کوآفس (کہاسہ) کوچڑا (خردہ) کوچو (کچو۔ ایک سبزی) کمندرو (کندرو۔ ایک سبزی) کوبی (گوبی) کرہی (کڑھی) کھوب، کوب (خوب) کیوڑا (کیوڑا) کیند

(گیند و پھول) کینت (بینت) کیرا (کیلا) کوٹھا (کوٹھا) کودوم (کدم) کوپی (کاپی) کومل، کمول
(کمل) کوڑ (کوڑھ) کھورچہ (خرچہ) کھدراو (کھدیڑنا) کھوساو (کھوسنا) گائی (گائے) گیٹی
(گوٹی) گادا (گدھا) گندک (گندھک) گاپیل (غافل) کھیال (خیال) گرجاو (گرج)
گلاو (گلانا) گاکی، گاہونکی (گاہک) گوڑادن (گاڑی دان) گاج (گز) گیرو (گزو) گوٹھو
(گوٹھنا) گدگداو (گدگدی) گولیل (غلیل) گوساہ (غصہ) گوٹر (گڑ) گیرا (گھیرا) گوا (گواہ)
گوروب (غرور) گھشاو (گھٹانا) گھانسر (گھانس) گھوگھرا (گھنگھرو) روا (روح) تھکاو
(تھکنا) کوہنڈا (کوہڑا) اتوآر (اتوار) اکبکاآد (اکبکاہٹ) کچاکل (کچاکچ) کیچ کیچاو (کیچ
کیچانا) کیچی کیچی (کیچ کیچاہٹ) کرکراو (مرغی کی کڑکڑاہٹ) کوجی (کنجی) پسنگا (پاسنگ)
بنسی (بانسری) جلی (جالی) رتوا (روئی) جیرح (جرح) کلگا (قلغی) کھودر (کھودرا)
گول اپیچ (گلچین) پھساو (پھسانا) بکھرا (جھگڑا) بجھا (بوجھ) بتبنو (بات بنانا) نارکیل
(ناریل) نوکول (نقل) نومبور (نمبر) نوروم (نرم) پنسول (پنسل) پھصلہ (فیصلہ) پھایدا
(فائدہ) منے (معنی) سدو (سادھو) رانگا (رنگنا) سکاو (سکنا) سگون (شگون)
لوگن (لگن۔ ایک برتن) بھدانن (بھدا) حیروب (حیران) بیسٹ (سلیٹ) سبودن
(سب دن) سومبھار (سوموار) سوستا (سستا۔ ارزان) ہیل میل (میل جول) سیی سیی
(سائیں سائیں یعنی سناٹا) اوکاو (اُبکائی) بھیک منگا (بھیک منگا) پہم (فہم) دوکن
(دوکان) تھیر (تیر) ڈریا (ڈوری) گوٹا (بوٹا) گنہا (گناہ) گور (گھر) چکابکا (ہکا بکا)
منٹھا (مٹھی) منڈرو (منڈرانا) جہن (جان) جہانتے کہانتے (جہاں تہاں) سُلگاو
(سلگانا) ناپا (ناپا جوکا) جھال (جال) بینگڑا (بیگن) درکاو (درکنا) دال چینی (دارچینی)
دار (دھار) گوہوم (گیہوں۔ گندم)

سطور بالا میں ۲۵۰ ایسے الفاظ کا ذکر کیا گیا ہے جو منڈاری زبان میں مستعمل ہیں لیکن دراصل یہ اُردو سے لیے گئے ہیں اور یا تو کثرت استعمال سے ان کی شکل بدل گئی ہے یا پھر ان کی شکل بگاڑ کر انھیں "منڈاری" بنا لیا گیا ہے۔

منڈاری میں اکثر اُردو الفاظ کو "و" لگا کر اپنایا گیا ہے، مثلاً سلگاو (سُلگانا) بجھاو (بجھانا) وغیرہ۔

مَنڈاری اور اُردو کے مرکّب الفاظ :

مجھے مَنڈاری اور اُردو کے کچھ مرکب الفاظ بھی ملے ہیں، جو ذیل میں درج کیے جا رہے ہیں، ان کی تعداد ۴۶ ہے :

آودلماد (گھرداماد) اپیر جہاز (ہوائی جہاز) آپاطرف سے جگر (اپنی طرف سے بولنا) یون کونا (چاروں کونا) کمل با (کمل کا پھول) آٹا گوہوم (گیہوں کا آٹا) ابیل چیچک (گھمنی چیچک) کُسم دارو (کُسم کا درخت) خوب رہوڑکس (خوب خشک) کھودبیماری (دمہ کی بیماری) کھودسردی (سردی زکام) خیال گود (زیادہ خیال کرنا) خیال چوٹے (پُرفکر خیال) خیال تورسا (یاد کرنا) خیال غم (سوچ سوچ کر یاد کرنا) گندا جدوم (گندا (خراب) انڈا) گندھاری اڑآ (گندھاری ساگ) پالک اڑآ (پالک کا ساگ) لال اڑآ (لال ساگ) گلاب با (گلاب کا پھول) گولی اینوڈ (کانچ کی گولی کا کھیل) کدم با (کدم کا پھول) کدم دارو (کدم کا درخت) مصردیسوم (مصر کا ملک) موٹو سوتم (موٹا سوت) تولاکن مال گذاری (مقررہ مال گذاری) تھوڑا دیری تے (کچھ دیر میں) چمپا با (چمپا کا پھول) جادو ینی (جادوگر) جلدی ایم (جلدی دینا) صاف صاف جگر (صاف صاف بات) سابودانہ دارو (سابودانہ کا درخت) ہودنگ ٹکڑا (چھوٹے چھوٹے ٹکڑے کرنا) جدا جدا تین (الگ الگ رہنا) نیم دارو (نیم کا درخت) کوٹے اے پودا (پودے کو کوٹ کر رس نکالنا) رومال اوکوا نیجو (رومال چوری کا کھیل) سوپاکن انڈا (سڑا ہوا انڈا) جھاودارو (جھاو کا درخت) کنواں ٹھانڈ (رلاٹھا) داآ سنگھاڑا (پانی پھل سنگھاڑا) بکاین دارو (بکاین کا درخت) بیلا با (بیلا کا پھول) بریل لوہا (کچا لوہا) بھرکا سونچا (الگ سوچ) سرسیمٹا (بھیگا سر)۔

مُنڈاری میں بہار کی عوامی بولیوں کے الفاظ :

مَنڈاری میں مجھے بہار کی عوامی بولیوں کے کچھ الفاظ بھی ملے جنھیں ذیل میں درج کیا جا رہا ہے۔ ان کے معنی قوسین میں ہیں:

بھوندا (کم عقل) ڈینا (پنکھ) بھیتھر (بے شرم) پینچا (آدھا پوا (پاؤسیر) پوکھر (تالاب) پوکھری (چھوٹا تالاب) پاچو کا (چائے یا پانی پینے کے لیے مٹی کا برتن) چوٹری (سب سے چھوٹا چوہا) جوگاڑ (کسی طرح کام چلانا) جاتتلا (اناج پیسنے کی چکی) جھنجرا (پانی رکھنے کے لیے مٹی کی صراحی) جھنجھری (چھوٹی صراحی) جھایں (چکر آنا) پوچھ لا (پوچھاڑا) مکان

میں سفیدی کرانے کے معنی میں) بونٹ (چسنا) چنیا بادام (مونگ پھلی) بھگنا (بھانجہ) بھگنی (بھانجی) بہلا (بانجھ) بھٹہ (اینٹ کا پزاوا) بکنی (باریک سفوف) روسنا (ناراض ہونا) دوسنا (برا کہنا) نوا (حجام) آڑی (کیاری) کانٹی (کانٹی بہ معنی کیل) کوڑی (کھدی۔ اناج کے ٹوٹے ہوئے چھوٹے ٹکڑے) کال (قحط) کھانٹی (خالص) کرسی نامہ (شجرہ) کیور (کیوار بہ معنی دروازہ) پلّہ (دروازے کا ایک پٹ) کھوڈر (دانت کا چھید) گاچھی (درخت) گنڈا (کسی چیز کے چار برابر حصّے کا ایک حصہ) گوتو (گوتھنا بامعنی پرونا) گڑڑاکی (حقّہ) کالی مرچ (سیاہ مرچ) گھسکاو (گھسکانا بامعنی سرکانا) گھڑی گھڑی (باربار) گھرمڑیا گھرمڑانا یعنی ہاتھ پیر سمیٹ کر سونا) چیلہ (جلانے کے لیے چیری ہوئی چھوٹی لکڑیاں) چیلی (جلانے کے لیے لکڑی کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے جو چیلے سے بھی چھوٹے ہوں) گولا (منڈاری میں مودی کی دوکان۔ بہار میں اناج کے تھوک بازار کو گولا کہتے ہیں) کسلی (ڈلی) ادھ کپڑا (ادھ کپاری یعنی سنکی) کمیا (کھیت میں کام کرنے والا مزدور) کنٹھاس (کنٹھس یعنی کسی سبق یا بات کو رٹ لینا ذہن نشین کر لینا) کوچی (سفیدی میں کام آنے والا پٹوا سے بنا برش) سیلٹ (سلوٹ یعنی مسالہ پیسنے کا سیل) لوڑھا (بٹّہ مسالہ پیسنے والا) مؤجر مؤجر (یعنی ڈھیلا ڈھالا) آسکت (بامعنی کاہلی) آسکتی (کاہلی کرنے والا) خوش نامہ (بخشش) چوکی (بامعنی تخت) ڈھیر (انبار کے معنی میں) بورسی (سردیوں میں مٹّی کے برتن میں آگ جلائی جاتی ہے) پسراو (پسانا کے معنی میں جس سے مفہوم پھیلانا ہے) پھریاو (پھریانا یعنی فیصلہ کرنا معاملے کا حل نکالنا) بیس (اچھا) بکل (بالکل۔ لکڑی کی اوپری سطح کا چھلکا) سایہ (بامعنی پیٹی کوٹ) بھوتھڑا (بھوترا یعنی کُند) بوکا (احمق) سنگی (ساتھی سنگی) کتاری (گنا) ہین وادی (ماہواری بامعنی عورتوں کا ایّام) توپا (ڈھکنا) گمچھا (چھوٹا تولیہ یا کندھے پر رکھنے کا کپڑا)

یہاں کل ۴۷ ایسے الفاظ کا ذکر کیا گیا ہے جو بہار کی عوامی بولیوں میں مستعمل ہیں اور انھیں اُردو داں اور غیر اُردو داں سب بولتے ہیں۔ ان میں سے کچھ الفاظ تو ایسے ہیں کہ مستقل طور پر اصل کی جگہ بولے جاتے ہیں۔ جیسے سلوٹ لوڑھا (سل بٹّہ) آسکت، آسکتی (کاہلی، کاہل) چوکی (تخت) بھگنا، بھگنی (بھانجہ، بھانجی) کرسی نامہ (شجرہ) وغیرہ۔

مَنڈاری کے چند حیرت انگیز الفاظ :

مَنڈاری زبان میں چند حیرت انگیز الفاظ ملتے ہیں۔ فارسی زبان میں " ہندو" کے متعدد معنی ہیں جس میں ایک " کالے " کے بھی ہیں۔ مَنڈاری میں سات ایسے الفاظ ملتے ہیں جو " ہندو" سے بنے ہیں اور " کالے " کے معنی میں ہیں۔ ان میں " ہندو " کی جگہ " ہندے " استعمال کیا گیا ہے:

لو ہندے —— جل کر کالا ہونا

خوب ہندے —— خوب کالا

ساگی ہندے —— انتہائی کالا

اونگو ہندے —— جل کر کالا ہو جانا

ہندے دیری —— کالا پتھر

ہندے پونڈی جو —— کالا لال پھل

ہندے —— کالا

لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ مَنڈاری میں " ہندو" کے معنی " کالا " نہیں بلکہ " چڑھانا " ہے۔ " کالا " کے لیے " ہندے " یقینی طور پر " ہندو" سے نکلا ہے۔ ممکن ہے کہ مغل فوج کے لوگوں نے چھوٹا ناگپور کے قبائل کو سیاہ فام ہونے کی وجہ سے " ہندو" (کالا) کہا ہو جو بگڑ کر " ہندے " ہو کر اب اس صورت میں استعمال ہو رہا ہے۔

نتائج :

میں نے مَنڈاری زبان کے مطالعے کے دوران میں اس میں اُردو (بشمول انگریزی اور ہندی کے ایسے الفاظ جو اُردو میں مستعمل ہیں) اور بہار کی عوامی بولیوں کے الفاظ (جن کا استعمال اردو میں عام ہے) کی جو تلاش کی ہے اس کی تفصیل درج ذیل ہے:

(۱) اُردو کے ایسے الفاظ جو مَنڈاری میں اپنی اصل شکل میں موجود ہیں	:	۵۵۶
(۲) اُردو کے ایسے الفاظ جن کی شکل مَنڈاری میں بگڑ گئی ہے	:	۳۵۰
(۳) اُردو اور مَنڈاری کے مرکب الفاظ	:	۳۶
(۴) مَنڈاری میں عوامی بولیوں کے الفاظ	:	۷۲
(۵) مَنڈاری کے چند حیرت انگیز الفاظ	:	۷
کل	:	۱۰۳۱ الفاظ

اگر مذکورہ بالا تعداد میں سے عوامی بولیوں کے الفاظ نکال بھی دیئے جائیں تو بھی یہ تعداد ۹۵۹ رہ جاتی ہے جو منڈاری اور اردو کے قریبی، گہرے اور قدیم تعلقات کی گواہی دیتی ہے۔

چھوٹا ناگپور کے منڈاوں سے مسلمانوں کے تعلقات ۱۴۴۲ء میں تب قائم ہوئے جب حضرت سید محمد قادری رُشد و ہدایت کے لیے اس علاقے میں تشریف لائے۔ تب ہندی کا وجود نہیں تھا لیکن ایک نئی زبان اُردو کا ڈول ڈالا جا چکا تھا اور اس کا کینڈا تیار ہو رہا تھا۔ حضرت سید محمد قادری نے اس علاقے میں اسی زبان کو رُشد و ہدایت کا وسیلہ بنایا۔ مُنڈاری کا ۱۴۴۲ء میں مسلمانوں سے تعلق ہوا جو آج سنہ دو ہزار میں ۵۵۸ سال پُرانا ہو چکا ہے۔ مُنڈاری زبان میں اُردو کے الفاظ کی کثیر تعداد مُنڈاری اور اُردو اور مُنڈا قبائل اور مسلمانوں کے ۵۵۸ سالہ قدیم روابط کا ثبوت ہے۔ ●●

کتابیات:

۱۔ تاریخ مگدھ۔ فصیح الدین بلخی، صفحہ ۹۶-۹۷

۲۔ تذکرۃ الکرام۔ شاہ کبیر الدین، صفحہ ۴۷۶

آثار شرف۔ قاضی سید نور الحسن، صفحہ ۶۶

وسیلۂ شرف۔ سید فرزند علی صوفی منیری، صفحہ ۴۸

تاریخ مگدھ۔ فصیح الدین بلخی، صفحہ ۹۷

۳۔ سلسلۂ فردوسیہ، پروفیسر معین الدین دردائی، صفحہ ۲۴۷

۴۔ جرنل بہار و اڑیسہ ریسرچ سوسائٹی، جلد دوم (۱۹۱۶)

۵۔ بہار میں اُردو زبان و ادب کا ارتقا، ڈاکٹر اختر اورینوی، صفحہ ۹۹

۶۔ مقالات عسکری: مرتبہ سید محمد حسنین، بہار اُردو اکادمی پٹنہ (۱۹۹۶ء) صفحہ ۳۴۸ - ۳۴۹

۷۔ تزک جہانگیری، صفحہ ۲۳، ۱۵۶، ۱۱۲ اور ۲۴۶

۸۔ بادشاہ نامہ، ملا عبد الحمید لاہوری جلد دوم، صفحہ ۲۴۸ تا ۲۵۰

۹۔ شاہجہاں نامہ، محمد صالح کنبو، جلد دوم، صفحہ ۳۹۸

۱۰۔ عالمگیر نامہ، محمد کاظم، صفحہ ۵۸۹، ۶۷۱، ۶۵۱ تا ۹۹۵

۱۱۔ مُنڈاری ہندی شبد کوش، محترمہ سورن لتا پرساد، محکمہ قبائلی فلاح، حکومت بہار رانچی

وضاحت:

(الف) پلاموگزیٹیر ۱۹۰۷ء، ہسٹری آف اورنگ زیب از جادو ناتھ سرکار جلد سوم اور تاریخ داؤدیہ از سید ناصر بگرامی سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔

معالجات

(جلد اوّل تا چہارم)

حکیم وسیم احمد اعظمی

طبیہ کالجوں کے طلبہ و اساتذہ کے لیے اہم نصابی سلسلہ

جلد اوّل	(امراض نظام اعصاب و دوران خون تنفس)	قیمت -/104
جلد دوم	(امراض نظام ہضم و تولید و تناسل)	قیمت -/128
جلد سوم	(حمیات امراض متعدی)	قیمت -/120
جلد چہارم	(امراض جلد و متعلقات جلد)	قیمت -/100

عمدہ کتابت و معیاری طباعت کے ساتھ مجلد ڈیلکس اڈیشن مع رنگین گردپوش

براہِ راست طلب کرنے پر طلبہ، اساتذہ اور اسکالرس کو خصوصی رعایت

صدر دفتر . قومی اُردو کونسل، ویسٹ بلاک۔ا، ونگ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔006 110

فون : 6179657 ,6103938 ,6103381 فیکس : 6108159

حیدر آباد شاخ : 5-4-435/20 گرین ہاؤس، اسٹیشن روڈ، نام پلی اسٹیشن روڈ، حیدر آباد۔500002

محمد نسیم الدین فریس

داؔؤد اورنگ آبادی

ولؔی کے فوراً بعد سرزمین اورنگ آباد سے جو سخن طراز آ ئے تھے ان میں داؔؤد اورنگ آبادی بحیثیت ایک صاحبِ دیوان اور قادرالکلام شاعر نہایت اہم ہیں۔ داؔؤد کا ذکر درج ذیل تذکروں میں ملتا ہے :

چمنستانِ شعرا (لچھمی نرائن شفیق)، تذکرۂ ریختہ گویاں (فتح علی حسینی گردیزی)، نکات الشعرا (میر تقی میرؔ)، گلشنِ گفتار (خواجہ خاں حمید)، تذکرۃ الشعرا (میر حسن)، گلزارِ ابراہیم (علی ابراہیم خاں)، طبقات الشعرا (مولوی کریم الدین)، ریاض حسنی (فتوت) اور تذکرہ شعرائے دکن (عبدالجبّار خاں ملکاپوری)۔

شیخ چاند نے اپنے مقالے " اورنگ آباد اور اردو شاعری" میں داؔؤد کو دوسرے دَور کے شعرا میں رکھا ہے جو ان کی تقسیم کے مطابق ۱۱۴۰ھ تا ۱۱۸۰ھ پر محیط ہے۔ داؔؤد کا پورا نام مرزا داؤد بیگ تھا۔ وہ بہ اعتبار نسب مغل تھے۔ ان کے بزرگ عالم گیر کے زمانے میں بلخ سے اورنگ آباد آئے اور منصب شاہی سے معزز و مکرم ہوئے۔ داؔؤد کی ولادت اورنگ آباد میں ہوئی۔ یہیں انھوں نے نشوونما پائی۔[1] صاحب گلشنِ گفتار نے لکھا ہے کہ کمسنی میں کارچوبی کا پیشہ اپنایا تھا۔[2] داؔؤد کو مکتبی تعلیم کا موقع نہیں ملا۔ صاحب گلشنِ گفتار نے لکھا ہے۔ " اگرچہ بر کتابِ صرف و نحو وغیرہ عبورے نداشت ولے در کلامِ او لغزشے ظاہر نیست"[3] ہر چند کہ داؔؤد رسمی تعلیم سے محروم رہے لیکن انھوں نے علما و فضلا کی صحبت میں لیاقت و قابلیت پیدا کی۔ اس زمانے میں اورنگ آباد علما اور شعرا کا ملجا و ماوٰی بنا ہوا تھا۔ اس ماحول نے داؤد کے شعری ذوق کو جلا بخشی۔ فطرت نے انھیں موزونیِ طبع ودیعت کی تھی۔ خارجی محرکات نے ان کے شعری وجدان کو مہمیز کیا اور وہ اپنی افتادِ طبع اور فطری صلاحیت کے مطابق شعر کہنے لگے اور دیکھتے ہی

دیکھتے اپنے ہم عصروں میں ممتاز ہوگئے۔

داؤد کی شاگردی میں اختلاف ہے۔ میر نے ان کو سید عبدالولی عزلت کا شاگرد بتایا ہے[۴] گردیزی[۵] اور کریم الدین[۶] بھی اسی خیال کے حامی ہیں۔ لیکن داؤد کے ہم وطن تذکرہ نگاروں حمید (گلشن گفتار)، شفیق (چمنستانِ شعرا) اور لچھمی نرائن (ریاض حسنی) نے اس مسئلے میں سکوت اختیار کیا ہے۔ اگر داؤد کو کسی سے تلمذ ہوتا تو یہ ضرور اس کی نشاندہی کرتے۔ مولف تذکرہ شعرائے دکن نے بھی داؤد کو عزلت کا شاگرد ماننے سے انکار کیا ہے[۷]۔ علاوہ ازیں داؤد کے کلام میں بھی ایسی کوئی داخلی شہادت نہیں ملتی جس کی بنیاد پر انھیں عزلت کا شاگرد سمجھا جائے۔ ہمارا خیال ہے کہ داؤد کا نقد علم مجلسی اور ملکۂ شاعری موہبی تھا۔ فن شاعری میں وہ کسی کی اصلاح کے منت گزار نہیں تھے بلکہ اپنی خداداد صلاحیت سے شعر کہتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے خود کہا ہے ؎

مجھ کوں کچھ علم نہیں ہے وہ خدا آپ علیم ۔۔ شعر کہنا مجھے داؤد خداداد آیا

تذکرۂ شعرائے دکن میں داؤد کا سنہ وفات ۱۱۶۸ھ بتایا گیا ہے[۸]۔ دکن میں اردو،[۹] وضاحتی فہرست کتب خانہ آصفیہ[۱۰]، وضاحتی فہرست کتب خانہ سالار جنگ[۱۱] اور تذکرۂ مخطوطات[۱۲] میں بھی یہی سنہ درج ہے۔

داؤد کے قلمی آثار میں ایک دیوان ملتا ہے جس کے مخطوطات کتب خانۂ ادارۂ ادبیات اردو، کتب خانۂ آصفیہ، کتب خانۂ سالار جنگ اور کتب خانۂ انجمن ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہیں۔ ڈاکٹر خالدہ بیگم نے حیدرآباد کے نسخوں کی مدد سے دیوان داؤد کا تنقیدی متن تیار کیا تھا جو ایک مختصر سے مقدمے کے ساتھ ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا۔ اس میں (۲۱۲) غزلیں، حقے کی تعریف میں ایک رباعی، فردیات اور ایک مختصر مثنوی شامل ہے۔ ادارۂ ادبیات اردو میں مخزونہ ایک بیاض مراثی میں داؤد کا ایک نوحہ درج ہے[۱۳]۔ داؤد کے فرزند مرزا جمال اللہ عشق بھی ایک صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ مولوی اکبر الدین صدیقی نے عشق کا دیوان مرتب کیا جو ۱۹۶۰ء میں ادارۂ ادبیات اردو کی جانب سے شائع ہوا۔

ہر چند کہ داؤد مکتبی تعلیم سے محروم تھے لیکن انھیں فارسی سے کافی ممارست تھی۔ وہ دکنی تھے لیکن شاید اسلاف کی نسبت سے اپنے آپ کو خاکِ شیراز سمجھتے تھے ؎

خاکِ شیراز پاک ہے داؤد　　　کیا ہوا اگر دکن کا باسی ہے

فارسی زبان اور ارضِ فارس سے اسی ذہنی وجذباتی وابستگی کی وجہ سے وہ اپنے آپ کو فارسی کے مشہور شعرا ہلالی، جلال اسیر، صائب اور موسوی خان فطرت کے ساتھ IDENTIFY کرتے ہیں ؎

جب ہوں تیری بھواں کی بیت کہا　　　تب سوں میں ثانیِ ہلالی ہوں

ہر ایک بیت ہے مجھ شعر میں خیالِ محال　　　بجا ہے مجھ کوں کہیں آج گر جلال اسیر

شعر تیرا مثال میں داؤد　　　غزلِ صائبِ صفاہاں ہے

موسوی خاں ہے اگر طورِ معانی کا کلیم　　　شعرِ داؤد ہے سب فرس اگر ہے دکنی

دکن کے شعرا میں داؤد ولی کے سوا کسی کو خاطر میں نہیں لاتے تھے۔ اپنے بعض معاصرین سے ان کی حریفانہ معرکہ آرائی بھی ہوئی۔ وہ اپنے حریفوں کو حاسد اور نکتہ چینوں کو خارجی کہتے ہیں ؎

شعرِ داؤد کا مثالِ خار　　　حاسدوں کے جگر میں سکتا ہے

پسند ہر خارجی کو کیوں کر آوے　　　سخن داؤد تیرا حیدری ہے

حریفوں کو جلانے اور چڑانے کے لیے داؤد نے تعلّی اور خودستائی سے بھی کام لیا ہے۔ ان کی یہ تعلّیاں کافی دلچسپ ہیں۔ وہ اپنی عظمت کا دائرہ دکن سے شروع کرتے ہیں اور اس کے محیط کو پھیلاتے پھیلاتے ساری دنیا کا احاطہ کرتے ہیں ؎

بعد از ولی ہوئے ہیں کئی شاعراں ولیکن　　　داؤد شعر تیرا مشہور ہے دکن میں

سن کر اے داؤد تیری شاعری　　　ملک سب ہندوستاں کا دنگ ہے

داؤد ترے شعر کو سب پڑھتا ہے عالم　　　کیا نام ترا جگ منے مشہور ہوا ہے

شعرائے دکن میں وہ صرف ولی کے قائل تھے۔ انھوں نے ولی کی زمینوں میں غزلیں لکھیں، ولی کے مصرعوں پر مصرعے بہم پہنچائے اور ولی کی فضیلت کا برملا اعتراف کیا ؎

ولایت کے سہے دفتر سوں وہ منکر　　رکھے جو نام دیوان ولی کوں

حق نے بعد از ولی تجھے داؤد　　صوبۂ شاعری بحال کیا

پڑھو ناصح اگے مصرع ولی کا　　"نصیحت عاشقاں کوں کب روا ہے"

ہوا معلوم مصرع سوں ولی کے　　"پری رخسار سوں ملنا ہنر ہے"

راست اے داؤد کہتا ہے ولی　　"عشق میں صبر و رضا درکار ہے"

داؤد اور سراج میں معاصرانہ چشمک تھی۔ اس سلسلے میں "گلشن گفتار" کی روایت ہے کہ ایک مرتبہ داؤد نے اپنے ایک شعر میں شاہ سراج پر اس طرح چوٹ کی:

چرب زبانی نہ کر بزم سخن میں سراج　　تیغ سیس گل گیر کی ورنہ کٹے گا سراج

جب اس شعر کی چنگاری شاہ سراج تک پہنچی تو وہ بھی بھڑک اٹھے اور فی الفور جواب دیا ؎

نہ بھول کسبِ قدیمی کو اپنے اے مرزا　　وگرنہ بچہ کہیں کا رجوب ہووے گا[؎]

داؤد کے درج ذیل شعر میں بھی اگرچہ رعایت لفظی کا قرینہ ضرور ہے لیکن درحقیقت اس کے مخاطب سراج معلوم ہوتے ہیں۔

جب سوں روشن ہے مجھ سخن کا چراغ　　رشک ستیں سراج جلتا ہے

داؤد غالباً تفضیلی عقیدہ رکھتے تھے۔ ان کے دیوان میں جا بجا سیدنا علیؓ کی مدح اور آل نبیؐ کا ذکر ملتا ہے اور ساتھ ہی خلفائے راشدینؓ اور اصحاب اربعہ کے برحق ہونے کا اظہار بھی۔

آستانِ آلِ پیغمبر ہے میرا سجدہ گاہ　　مجھ کوں روح القدس کی ہے جبہ سائی کی قسم

ہوں میں اے داؤد خاکِ راہِ اولادِ علیؓ　　شعر میرا وہ پڑھے جو ہوے محبِ بوترابؓ

شکر اللہ کہ یاد غیر نہیں — ہوں علی مرتضیٰ کی سمرن میں

آزاد ہے وہ روز جزا کے عذاب سوں — داؤد جو غلام علی مرتضیٰؓ ہوا

جیوں کتاب حق ہیں چاروں یار بعد مصطفیٰ — ہے علیؑ مصحف انھوں میں کر شمار اے دوست دار

ہوں عندلیب دین محمدؐ کے باغ کا — ہیں چار یار میری نظر میں چہار گل

داؤد کی شاعری کا امتیازی رنگ جمال دوست کی رنگینی سے ابھرتا ہے۔ ان کی غزل محبوب کے حسن و جمال کی تفسیر ہے۔ جمال یار طرح طرح سے ان کی غزلوں میں جلوہ گر نظر آتا ہے۔ معشوق کے لب و رخسار کا تذکرہ اگرچہ روایتی ہے لیکن حسن کی مختلف کیفیات کو محسوس کرنے اور انھیں الفاظ کی گرفت میں لانے کا انداز داؤد کا اپنا ہے۔ انھوں نے نہایت ہنرمندی کے ساتھ اپنی غزل کو محبوب کے حسن و جمال کا آئینہ اور مصحف حسن یار کی تفسیر بنایا ہے ؂

دیکھ داؤد ہے غزل تیری — مصحف حسن یار کی تفسیر

کیا شاید پربلبل سوں مسطر ہر ورق اوپر — کہ مجہ دیوان میں مضموں نہیں جز وصف گلرو کا

مجھے لکھنا ہے وصف اس گلبدن کا — اگر کاغذ ملے برگ سمن کا

داؤد کا محبوب مادی و مجازی ہے ان کی غزلوں میں ماورائی حسن کا پرتو نہیں ہے یا اگر ہے بھی تو نہایت شاذ ہے۔ اس کے برعکس ارضی حسن اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ ان کی غزل میں جلوہ گر ہوا ہے ؂

نپٹ وہ نازنیں نازک میاں ہے — کمر کوں اوس کی موکہنا گراں ہے

بر میں پہن کھڑا ہے سجن پیرہن سفید — مہتاب ساں ہے نور سوں اوس کے صحن سفید

کس رنگ سوں کھڑا ہے زمرد لباس ہو — پرتو سوں جس کے مثل چمن ہے صحن ہرا

بادۂ گل رنگ سوں ہے چہرۂ دل داسرخ　　نرگسِ سرشار ہیں سرخ اور گلِ رخسار سرخ

داؤد کے ہاں حسن و عشق کے مضامین کی تکرار نہیں ہے بلکہ ان کی غزلوں میں موضوعات کے تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ شفیق نے انھیں "شاعرِ ادابند اور موجدِ خیالاتِ ارجمند" کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ اسی طرح حمید نے خوش طبع و خوش فکر اور تازہ مضمون کی طرح ڈالنے والے شاعر کے طور پر ان کا ذکر کیا ہے۔[33] ذیل میں داؤد کے دیوان سے قناعت، توکل، عیب پوشی، دنیا کی بے ثباتی، ترک خود بینی، خوشی کی ناپائداری، صحبت اہلِ صفا اور تزکیۂ قلب جیسے اخلاقی موضوعات پر چیدہ چیدہ اشعار نقل کیے گئے ہیں جن سے داؤد کی شاعری کے بارے میں ان کے معاصر تذکرہ نگاروں کے تنقیدی بیانات کی صداقت کا اظہار ہوتا ہے۔

قناعت :

جو رکھا ملکِ قناعت بیچ ہو ثابت قدم　　اوس کوں نقشِ بوریا تختِ سلیمانی ہوا

جنے سیماب نفس اپنے کوں مارا خاکساری میں　　یقیں کر جان اوس کوں کیمیا گر ہے قناعت کا

عیب پوشی :

گرچہ ہونا ہے عیب پوشِ جہاں　　کسب کر اختیار سوزن کا

ترک خود بینی :

مثل آئینہ ہوں حیراں آپ میں　　ترکِ خود بینی کا یو اسباب ہے

صحبتِ اہلِ دل :

صحبتِ صاحب دلاں ہے نفع بخش　　فیضِ دریا سوں گہر میں آب ہے

خوشی اور عیش کی ناپائداری :

غم کوں اے داؤد بوجھ اپنا رفیق
عیش عالم میں خیال و خواب ہے

خندہ مقراضِ عمر ہے داؤد　　جیوں کہ کھلنے سوں گل کوں آفت ہے

لحق ہے ہنسی صبح کی خوں ناب شفق ہوں
جو شاد ہوا جگ میں وہ غم ناک ہوا ہے

ہستی کی ناپائداری :

فریاد صدائے نفس آواز جرس ہے
کیا قافلۂ عمر کوں چلنے کا ہوس ہے
ہر نفس قافلۂ عمر رواں ہے شب و روز
جب تلک منزلِ اصلی کا سفر باقی ہے

عمرِ گریزاں کے غنیمت ہونے کا شعور :

غنیمت ہر نفس کوں بوجھ داؤد
جو آیا سو جہاں میں میہماں ہے

اہمیتِ عقبیٰ :

ہزار حیف گنوایا وہ لذت عقبیٰ جو کوئی لذت دنیا کوں اختیار کیا

دنیوی مراتب و مناصب سے استغنا :

نہ رکھ دل میں غمِ مسند نشینی
بساطِ اہلِ دل فرشِ زمیں ہے

داؤد کا زمانہ ایہام گوئی کے عروج کا زمانہ ہے۔ دکنی شعرا میں ولی کے ہاں ایہام کے وافر نمونے ملتے ہیں۔ شمال میں محمد شاہ رنگیلے کے عہد میں ایہام گوئی کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اٹھارویں صدی کے نصف اوّل کے دوران اُردو شاعری کا عام رجحان یہی تھا۔ عوام میں مقبولیت حاصل کرنے کے لیے ذو معنیٰ اشعار کہنا اور ایہام گوئی کا سہارا لینا لازمی تھا جیسا کہ میر نے کہا ہے ؎

کیا جانے دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے کچھ ایسی طرز بھی نہیں ایہام بھی نہیں

یعنی دلوں کو مائل کرنے اور جیتنے کے لیے شعر میں کسی خاص طرز یا ایہام کا ہونا ضروری تھا۔ داؤد نے بھی ایک جگہ اپنے عہد کی اس ادبی صورت حال کی غمازی کی ہے ؎

عالم میں معتبر ہے اکثر سخن اسی کا مثلِ قلم جہاں میں جو دو زباں ہوا ہے

اس شعر میں "دو زباں ہونا" ایہام گوئی کا اشارہ ہے۔ یعنی جس شعر میں دو معنی پوشیدہ ہوں اسی کو قبولیت اور اعتبار حاصل ہے۔ داؔود کے معاصر شمالی ہند کے شعرا میں شاہ مبارک آبروؔ (م ۱۱۴۶ھ) شیخ شرف الدین مضموںؔ (م ۱۱۴۴ھ) شاکر ناجی (م ۱۱۴۰ھ) مصطفیٰ خاں یکرنگ (متوفی قبل ۱۱۶۵ھ) سرکردہ ایہام گو شعرا تھے۔ اسی طرح داؔود کے دکنی معاصروں میں عارف الدین خاں عاجز (م ۱۱۷۸ھ) شاہ فضل علی فضلی اورنگ آبادی اور عاشق علی خاں عاشق وغیرہ ایہام گوئی کے لیے مشہور تھے۔ مذاقِ عام کے مطابق داؔود نے بھی اپنی شاعری میں ایہام کو کثرت سے برتا اور اسے "معنیٰ یابی" "تلاشِ لفظِ تازہ" اور "طرزِ تازہ" کے وسیلے کے طور پر استعمال کیا۔ ذیل کے اشعار سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ داؔود نے ایہام کے حربے سے اپنے اشعار میں ندرت اور ایک سے زیادہ معنوی امکانات کس طرح پیدا کیے۔

ہے شراب و کباب و فصلِ بہار　　　کوئی اس وقت مجھ پیالا دے

کیا ہے ترک فرعونی کوں حاسد　　　مرے اُس شوخ کی موسی کر دیکھ

کاکلِ نازنیں کا ڈھیلا پیچ　　　دیکھ کیسا بھجنگ کالا ہے

سبحہ مانند ہوں صدی منصب　　　کربلا کی زمیں محال ہے بس

ایہام کے علاوہ داؔود نے متعدد دیگر صنائع لفظی و صنائع معنوی استعمال کیے ہیں۔ انھوں نے بدیعیات کے ذریعے اپنے کلام میں معنی خیزی، تہہ داری، صوتی خوش آہنگی اور حسن بیان پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور بیشتر اپنے مقصد میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ذیل میں مختلف صنائع و بدائع پر مشتمل ان کے کچھ اشعار درج کیے گئے ہیں:

تشبیہ:

دیکھ تجھ ابرو پہ تِل حیراں ہوں میں　　　آکماں پر کس طرح بیٹھا ہے زاغ

استعارہ:

اس سروِ نو بہار کو گل پوش دیکھ کر　　　ہارا ہوں عندلیب ہو دل، ہار کی قسم

تجنیس :

جب سوں ہے اس چشمِ وحشی کا خیال — مثل آہو کے ہوا آرام رم

لف ونشرِ مرتب :

دہانِ مختصر و کاکلِ درازِ صنم — مدام بس ہے مجھے صحبتِ صغیر وکبیر

لف ونشر غیر مرتب :

خیالِ زلف و رُوئے روشنِ یار — مجھے یو دردِ صبح و شام ہے بس

حسنِ تعلیل :

شبنم نہیں ہے مجاں آلِ نبی کے غم سوں — روتے ہیں قدسیاں سب ہر رات کوں لگن ہیں

تضاد :

آتی ہے پیش اوس کے لینے کوں نکہتِ گل — جاتا ہے سیر کوں جب وہ گل بدن چمن میں

تقلیب :

دامِ وفا سوں آہوئے دل رام کرکے مار — اے شاہِ حسن عزم ترا گر شکار ہے

تکرار :

مست ہوں مست ہوں خراب خراب — ساقیا ساقیا شراب شراب

ایرادِ مثل :

فاختے سروِ سہی کے اُڑ گئے — دیکھ کر اس سرو قد کی چال آج

داؔؤد کو احساس تھا کہ ان کے کلام میں بدیعیات کی کثرت ہے اس لیے اسے سمجھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا ہر کس وناکس اور معمولی ذہنی سطح رکھنے والے کے بس کی بات نہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ کوئی جاہل اور بے خبر ان کے کلام کی فنی نزاکتوں کو نہیں سمجھ سکتا۔ صرف سخن داں اور سخن فہم ہی ان کے کلام سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور اس میں پنہاں فنی رموز و اسرار کی شناخت وتحسین کر سکتے ہیں۔ ان کا مطالبہ ہے کہ ان کے اشعار کا مطالعہ غور و فکر اور تفحص کے ساتھ کیا جائے کیونکہ ان کی غزل "معنیٰ نما" ہوتی ہے۔ یعنی اس میں معنیٰ کے ایک سے زائد ابعاد پائے جاتے ہیں۔ ان ابعاد کی دریافت کے لیے تامل اور تفحص درکار ہے ؎

وہ سمجھتا ہے مرا رمزِ سخن — جس میں داؔؤد سخن دانی ہے

ترا یو شعراے داؔود کیا سمجھے ہر اک جاہل   سخن داں ہوے سو پاوے اس کے معنی کی لطافت کوں

معنیٔ اس شعر کے وہ کیا جانے   جو کہ داؔود اہلِ راز نہیں

صنم ٹک فکر سوں ہر بیت کر سیر   غزل داؔود کی معنیٔ نما ہے

داؔود نے اپنے دیوان میں ایک جگہ بہ طور تعلّی اپنی فرہنگ سخن کی اہمیت اس طرح اجاگر کی ہے:

شعر ہندی میں اسے ہے دست گاہ   مجہ سخن کا جس کنے فرہنگ ہے

فرہنگ یا لفظیات اسلوب کی تشکیل میں اہم حصہ ادا کرتی ہیں۔ فرہنگ کے حوالے سے داؔود کے ہاں اظہار کے مختلف پیرایے ملتے ہیں۔ مثلاً کہیں انھوں نے فارسی آمیز اسلوب اختیار کیا اور توالیٔ اضافت اور مغرس تراکیب سے کام لیا اور کہیں فارسی اور ہندی الفاظ کو ملاکر مرکب اضافی بنائے۔ ذیل میں ہر دو اسالیب کی مثالیں درج کی گئی ہیں:

فارسی آمیز اسلوب = ع نرگس مثال ساغرِ حیرت بہ کف ہے چشم

ع ہر ایک مو ہے اسے مثلِ حلقۂ زنجیر

ع کلبۂ عشاق میں ہے دیدۂ آہو چراغ

ع پنبۂ گوش برنگِ گلِ ریحان ہوا

فارسی + ہندی تراکیب = ع روشن کریں چراغِ نین قمریاں تمام

ع خونِ انجھو سوں میرے آکر قدم کو رنگیں

ع چل اے گل رو سیر کوں اس بارشِ برسات میں

ع یاد کر سوزنِ پلک پیو کا

ع آبِ انجھواں سیتی وضو کرنا

ع اول اپس کے درپنِ دل کوں صفا کرو

ع تجہ جامِ نین میں ہے عجب بادۂ سرشار

داؔود کے دیوان میں میؔر، دردؔ اور غالؔب کے اشعار سے معنوی اتحاد و یکسانیت رکھنے والے متعدد اشعار ملتے ہیں۔ یہ سمجھنا غلط ہے کہ شمال کے ان شعرا نے داؔود سے استفادہ کیا ہے۔ یہ سرقہ اور توارد بھی نہیں ہے۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ مذکورہ تینوں شعرا اور

داؔؤد کا سرچشمہ ایک ہی ہے یعنی فارسی غزل۔ فارسی شعرا کے مضامین کی میرؔ و دردؔ و غالبؔ نے بھی خوشہ چینی کی اور داؔؤد نے بھی۔ اسی لیے ان سب کے اشعار میں معنوی مماثلت پائی جاتی ہے۔ ذیل میں میرؔ، دردؔ، غالبؔ اور داؔؤد کے ہم معنی اشعار درج کیے گئے ہیں۔ ان کے تقابل سے ان کے مشترک پہلوؤں اور لفظی و معنوی مشابہتوں کو پرکھا جا سکتا ہے۔

میرؔ : پھرتے ہیں میرؔ خوار کوئی پوچھتا نہیں — اس عاشقی میں عزّتِ سادات بھی گئی
داؔؤد : پوچھتا نئیں ہے کوئی ہماری قدر — بس کہ محتاجِ روزگار ہیں ہم
دردؔ : قاصد یہ تیرا کام نہیں اپنی راہ لے — اس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے
داؔؤد : محتاجِ کبوتر نہیں مجہ شوق کا نامہ — قاصد ہوا مرا دل لے سجن کی خبر آیا
میرؔ : بے خودی لے گئی کہاں ہم کو — دیر سے انتظار ہے اپنا
غالبؔ : ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی — کچھ ہماری خبر نہیں آتی
داؔؤد : سراغ اپنا نہیں پاتا ہوں میں آپ — ہوا ہوں اس قدر اپنے منیں گم
غالبؔ : سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں — خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں
داؔؤد : ہے بجا، ہو گلِ خورشید زمیں سوں نکلے — تیرے عارض کے صنم عشق میں جو خاک ہوا
غالبؔ : آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز — پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
داؔؤد : ہر گھڑی دیکھتا ہے درپن کوں — شوخ میں طرزِ خود نمائی ہے
غالبؔ : تن سے نکلنے لگتی ہے جاں کیوں دمِ سماع — گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں
داؔؤد : اگر وہ آپ نئیں دم ساز کس کا — نئے خالی میں ہے آواز کس کا
غالبؔ : کہتا ہے کون نالۂ بلبل کو بے اثر — پردے میں گل کے لاکھ جگر چاک ہو گئے
داؔؤد : گر نہیں ہے نالہ و فریادِ بلبل کوں اثر — غنچۂ گل نے کیا ہے بے سبب کیوں جامہ چاک

داؔؤد کے دیوان میں میرؔ کی حزنیہ لَے اور دردؔ کے عارفانہ رنگ کے اشعار بھی ملتے ہیں۔ ظاہر ہے داؔؤد نے میرؔ اور دردؔ کی شاعری کا مطالعہ نہیں کیا۔ لیکن ان شعرا کے رنگ میں ان کے اشعار اس امر کی غمازی کرتے ہیں کہ ان کے ہاں قدرِ اوّل کی شاعری کے امکانات موجود تھے جو ابھر نہیں سکے۔ ذیل میں دونوں رنگوں کے نمونے درج ہیں۔

میرؔ کے رنگ کے اشعار : قاصد نہیں ہے خط نہیں پیغام بر نہیں
فرقت زدوں کی تجھ کوں سجن کچھ خبر نہیں

صدا میری شکستِ رنگ میں ظاہر نہیں لیکن گرا ہے شیشۂ دل آج کس کے طاقِ ابرو سوں

پوچھتا کیا ہے مری افتادگی اے بے خبر آسماں برپا ہوا ہے جمع ہو میرا غبار

دردؔ کے رنگ کے اشعار : رُوح اے داؔؤد کیا ہے جسم میں
پردۂ فانوس میں نورِ چراغ

جل عشق کے شعلے سیتی دل طور ہوا ہے وہ نورِ نظر چشم میں آ نور ہوا ہے

صافی سوں دل ہے صاف مرا آرسی مثال کوئی جا کے اس پری سوں کہو آ دکھا جمال

یک بیں ہو دل سے رنگِ کدورت کوں صاف کر اس آرسی پہ رنگِ دوئی سوں غبار ہے

آخر اسیرِ عمر کا ہے اس جہاں سوں کُوچ اس واسطے ہے دم کے جرس میں پکار چل

داؔؤد کے عہد میں اورنگ آباد شمال اور جنوب کے لسانی اور ادبی دھاروں کا سنگم بنا ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ داؔؤد کی زبان ہم عصر شعرائے بیجاپور، مدراس اور کرناٹک کے مقابلے میں صاف اور شستہ ہے لیکن اس کے باوجود ان کی زبان اور طرزِ بیان پر بیجاپور اور گولکنڈے کے قدیم شاعروں، دکنی الفاظ و محاورات اور دکنی روایات کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ تاریخ ادب میں داؔؤد کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس عبوری دور کے شاعر ہیں جب دکنی زبان اور اس کا مخصوص رنگ دھیرے دھیرے ریختہ اور اس کے جدید پھیلتے اور اُبھرتے ہوئے رنگ میں مدغم ہو رہا تھا۔ انھوں نے ولیؔ کی قائم کردہ روایت کی تکرار کی اور ولیؔ کے اسلوب بیان، لسانی اجتہاد اور رنگ سخن کو مقبول بنانے میں بھرپور حصہ لیا۔

حوالے

۱۔ عبدالجبار خاں صوفی ملکاپوری، تذکرہ شعرائے دکن، جلد اوّل، ص ۴۲۶

۲۔ خواجہ خاں حمید اورنگ آبادی، گلشنِ گفتار، مرتبہ سید محمد، حیدرآباد، ۱۳۲۹ف، ص ۵۰

۳۔ ایضاً

۴۔ میر تقی میر، نکات الشعرا، مرتبہ ڈاکٹر محمود الہٰی، لکھنؤ، ۱۹۸۴ء، ص ۱۰۶

۵۔ بحوالۂ خالدہ بیگم، مرتبہ دیوان داؤد، حیدرآباد، ۱۹۵۹ء - دیباچہ، ص ۴

۶۔ بحوالۂ اسپرنگر، یادگارِ شعرا، مرتبہ طفیل احمد، لکھنؤ، ۱۹۵۵ء، ص ۲۷

۷۔ تذکرہ شعرائے دکن، جلد اوّل، ص ۴۲۷

۸۔ ایضاً ص ۴۲۶

۹۔ نصیر الدین ہاشمی، دکن میں اردو، دہلی، ۱۹۸۵ء، ص ۳۷۹

۱۰۔ نصیر الدین ہاشمی، وضاحتی فہرست کتب خانۂ آصفیہ، حیدرآباد ۱۹۶۱ء، جلد اوّل، ص ۳

۱۱۔ نصیر الدین ہاشمی، وضاحتی فہرست کتب خانۂ سالار جنگ، حیدرآباد ۱۹۵۷ء، ص ۳۹۹

۱۲۔ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ، تذکرۂ مخطوطات، دہلی، ۱۹۸۴ء جلد اوّل، ص ۴۷

۱۳۔ بحوالہ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ، تذکرہ مخطوطات، حیدرآباد، ۱۹۵۷ء جلد سوم، ص ۳۵۱

۱۴۔ گلشنِ گفتار، ص ۵۸ - ۵۷

۱۵۔ چمنستان شعرا، ص ۸۸

۱۶۔ گلشن گفتار، ص ۵۷

اُردو ریڈیو اور ٹیلی ویژن میں
ترسیل و ابلاغ کی زبان

ڈاکٹر کمال احمد صدیقی

جس میں پہلی بار اُردو میں
ریڈیو اور ٹی وی کی تاریخ بیان کی گئی ہے
اور
ان میں اُردو کے استعمال پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

صفحات : 646 قیمت : 200روپے

براہِ راست طلب کرنے پر طلبہ، اساتذہ اور اسکالرس کو خصوصی رعایت

صدر دفتر قومی اُردو کونسل، ویسٹ بلاک۔ا، ونگ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔006 110

فون : 6103381, 6103938, 6179657 فیکس : 6108159

حیدرآباد شاخ : 5-4-435/20 گرین ہاؤس، اسٹیشن روڈ، نام پلی اسٹیشن روڈ، حیدرآباد۔500002

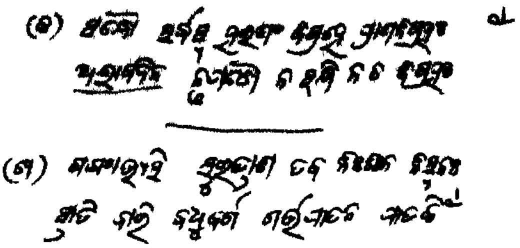
حفیظ اللہ نیولپوری

اُڑیا زبان پر اُردو فارسی اثرات

اُڑیا زبان اور ادب پر فارسی اور اُردو کے اثرات کا تفصیلی جائزہ لینے سے قبل اُڑیسہ کی قدیم تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو سب سے پہلے جو چیز ہمارے سامنے آتی ہے اور تاریخی اہمیت کی حامل ہے وہ سرزمینِ اُڑیسہ پر حکومت کرنے والے راجاؤں اور مہاراجاؤں کے داخلی اور خارجی اثرات ہیں۔ ۱۲۳۸ء میں اننگ بھیم دیو کے بعد اس کا بیٹا نرسنگھ دیو اوّل اڑیسہ کے تخت پر قابض ہوا اور ۱۲۴۳ء سے ۱۲۴۶ء تک بنگال کے لکشناوتی کے سلاطین سے برسرِ پیکار رہا۔ کونارک کا عظیم سوریہ مندر جو بنگال کے سلطان کے ساتھ جنگ کے بعد ہی تعمیر ہوا تھا نرسنگھ دیو اوّل کا عظیم کارنامہ سمجھا جاتا ہے۔ اُڑیسہ کے تخت پر فیروز شاہ اور ان کے بعد حسین شاہ بھی کچھ عرصے تک قابض رہے، لیکن بھانودیو کے سپہ سالار کپلیشور دیو نے ۱۴۳۴ء میں اُڑیسہ کے تخت پر قبضہ کرلیا۔ اس سے قطع نظر افغان اور مغلیہ حکومت سے بہت قبل اُڑیسہ کے راجہ بنگال اور دکن کے مسلم حکمرانوں سے گہرے تعلقات رکھتے تھے۔ اس کے بعد ایک طویل عرصے تک ۱۵۷۰ء لغایت ۱۸۰۳ء مسلم حکومت نے اُڑیسہ کی انتظامیہ زندگی پر گہرا اثر ڈالا۔ اگرچہ عربی اور فارسی الفاظ مغلیہ دورِ حکومت سے ہی اُڑیسہ کی عدالتوں اور کچہریوں کی اصطلاحوں میں استعمال ہوتے آئے تھے پھر بھی اٹھارھویں صدی تک اس کے اثرات اُڑیا زبان اور ادب پر بہت کم پڑے تھے لیکن یہ امر مسلّم ہے کہ مغلیہ دورِ حکومت میں فارسی اُڑیسہ کی کچہریوں کی زبان تھی اور یہاں کی زمینداری سے متعلق تمام کاغذات فارسی آمیز تھے جس کا بیّن ثبوت مود بھنج کے مہاراجہ تری بکرم بھنج کی ذو لسانی اسناد سے ملتا ہے جو اواخر اٹھارھویں صدی سے متعلق ہیں۔

اُڑیسہ کے مشہور و معروف ماہر لسانیات پنڈت وشو ناتھ کوی راج نے اپنے

"ساہتیہ درپن" میں فارسی الفاظ کی ایک مختصر فہرست دی ہے جو اس دور کی سنسکرت نظموں میں استعمال ہوئے تھے۔ مذکورہ کتاب کے انتہائی بوسیدہ نسخے سے "سلطان"، "علا الدین" وغیرہ الفاظ مل سکے ہیں۔ جو اڑیا رسم الخط میں اس طرح درج ہیں:



اب دوسری طرف دیکھا جاتا ہے کہ ۱۵۶۸ء میں بنگال کے افغان حکمراں اڑیسہ پر قابض ہوئے۔ اڑیسہ کی فتح کے بعد بنگال کے افغان حکمراں شہنشاہ اکبر کے ساتھ برسرِ پیکار رہے جس کے نتیجے میں اڑیسہ پر افغانی اثرات بہت کم رہے۔ کافی طویل جنگ و جدل کے بعد مغلوں نے ۱۵۹۲ء میں شمالی اڑیسہ پر قبضہ کرلیا۔ اس وقت تقریباً دو دہائیوں سے گولکنڈہ کے سلاطین دریائے گوداوری سے چلکا تک جنوبی اڑیسہ پر اپنا قبضہ جمائے ہوئے تھے چنانچہ اڑیا زبان کا علاقہ انگریزوں کی آمد تک مغلوں اور سلاطینِ دکن کے درمیان تقسیم ہوکر رہ گیا تھا۔

۱۷۵۱ء میں ناگپور کے مراٹھوں نے بنگال کے سلطان علی وردی خاں سے اڑیسہ کی زمامِ حکومت چھین لی اور ۱۸۰۳ء تک اڑیسہ پر ان کی عملداری رہی۔ اس عرصے میں انھوں نے انتظامیہ سے فارسی زبان کا چلن ختم نہیں کیا۔ باری پدا میوزیم میں محفوظ ۱۵۸۷ء کی ایک ذولسانی تحریر سے بھی اڑیا زبان پر فارسی کے اثرات کا پتہ چلتا ہے۔

اڑیا زبان کی قدیم تحریروں کا بغور جائزہ لینے پر پتہ چلتا ہے کہ زمانۂ قدیم سے ہی اس زبان میں غیر ملکی الفاظ کا استعمال رہا ہے۔ نرسنگھ دیو چہارم کے سنگی کتبے جو اڑیسہ کی راجدھانی بھونیشور میں موجود ہیں۔ ان میں عربی و فارسی الفاظ کا استعمال ہوا ہے تیرھویں صدی کے ایک سنگی کتبے میں "قلعہ" کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ اس کے علاوہ

---

[1] وشوناتھ کوی راج : ساہتیہ درپن ۔ ص ۱۰

پندرھویں صدی میں عربی وفارسی الفاظ کا استعمال اُڑیا زبان میں بتدریج فروغ پاتا ہوا نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر کنج بہاری ترپاٹھی نے اپنی تصنیف Evolution of Oriya Language & Script میں بہت سارے قدیم سنگی کتبوں میں عربی وفارسی الفاظ کا استعمال ثابت کیا ہے اور آخر میں رقمطراز ہیں :

" ہندی یا ہندستانی کے توسط سے سی میٹک یا فارسی وعربی الاصل الفاظ چودھویں صدی عیسوی تک اُڑیا زبان میں کثرت کے ساتھ داخل ہو چکے تھے"[1]

سنگی کتبوں میں پائی جانے والی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

۱۔ بھوبنیشور کا ذولسانی سنگی کتبہ ۱۲۵۶ء ـــــ قلعہ کے ([illegible]) "[illegible]"

۲۔ کپیلشور دیو کا سنگی کتبہ ۱۴۵۸ء ـــــ گائے "[illegible]"

اس کے علاوہ ۱۴۰۳ء کے کتبے میں "ସୁଲତାନ" (سلطان)، ۱۴۵۸ء کے کتبے میں "[illegible]" (موضع)۔ ۱۴۵۸ء کے کتبے میں "ମୁକାବିଲ" (مقابلہ)، گوند دیو لکشمی نرائن کے مندر میں لگے کتبے میں "ତରଫ" (طرف) جیسے الفاظ کا استعمال رہا ہے۔

اُڑیا زبان میں روزمرہ کی زبان میں بہت سے فارسی اور عربی الفاظ کا استعمال اب بھی ہے اور ان الفاظ نے اس قدر اہمیت اختیار کر لی ہے اور زبان زد عام ہو گئے ہیں کہ ان کا بدل اُڑیا زبان میں تلاش کرنا ایک مشکل امر ہو کر رہ گیا ہے۔ مثال کے طور پر :

ରୁମାଲ, ପାଇଜାମା, ଜାମା, କାମିଜ, କିସମିସ
ଭିସ୍ତି, ଶିଶି, ଦଲାଲ, ଚାଦର, କଲମ, ଜାହାଜ
ରସିଦ وغیرہ۔

(رومال، پائجامہ، جامہ، قمیض، کشمش، بہشتی، شیشہ، دلال، چادر، قلم، جہاز، رسید وغیرہ)

اڑیسہ میں اراضی سے متعلق قدیم ریکارڈز اور سرکاری کاغذات کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ پندرھویں صدی سے لے کر ۱۸۴۰ء تک اُڑیا زبان کے ساتھ فارسی بھی اڑیسہ

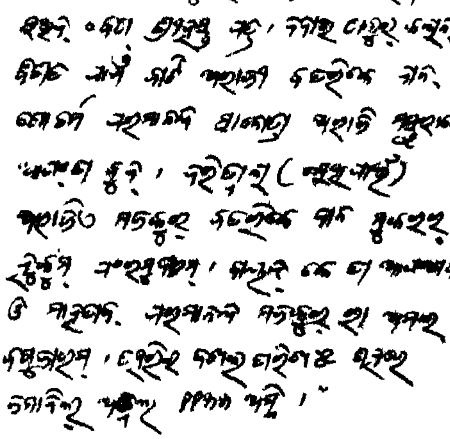
---

[1] ڈاکٹر کنج بہاری ترپاٹھی : Evolution of Oriya Language & Script ص ۹۲

کی عدالتوں اور کچہریوں کی زبان رہی ہے۔ ۱۵۷۰ء سے ۱۸۰۳ء تک اڑیسہ پر کم و بیش مسلمانوں کی حکومت رہی۔ اس کے اثرات اپنی جگہ باقی تھے کہ ۱۷۱۹ء میں راجہ ہری کرشن دیو کی وفات کے بعد ان کا بیٹا گوپی ناتھ دیو تخت نشین ہوا اور زمام حکومت سنبھالتے ہی اس نے کائستھ دیوان کے بجائے ایک مغل دیوان انتظامیہ کی دیکھ بھال کے لیے مقرر کیا۔ گوپی ناتھ دیو کا خیال تھا کہ اپنے دربار میں مغل دیوان رکھنے کی وجہ سے وہ مغل بندی علاقوں سے رابطہ قائم رکھ سکے گا اور ان کے لیے مددگار و معاون ثابت ہو سکے گا۔

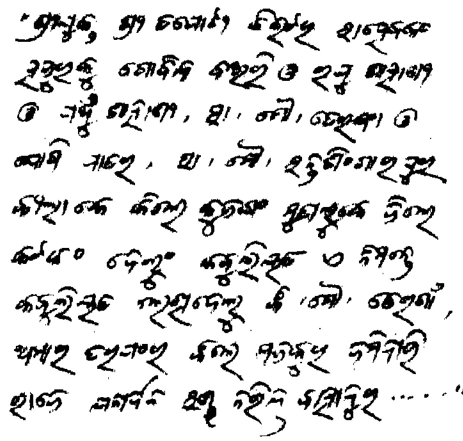
اس دور میں مغل بادشاہت کی وجہ سے فارسی سرکاری زبان کے طور پر چل رہی تھی چنانچہ گوپی ناتھ دیو کے حکم ناموں اور دوسرے احکامات کے سلسلے میں اڑیا کے ساتھ ساتھ فارسی کا استعمال بھی ہوتا تھا اور مہاراجہ کے دربار میں فارسی نویسندے بھی رہا کرتے تھے۔ گوپی ناتھ دیو نے مرزا سعید بیگ کو اپنا دیوان مقرر کیا تھا۔ گوپی ناتھ دیو کے عہد کی ایک اڑیا سند کی نقل ملاحظہ ہو:

سند کے سرنامہ پر خود مہاراج کے ہاتھ کی تحریر ہے جس میں اڑیا رسم الخط میں لکھا ہوا ہے "ଏ ପ୍ରମାଣ" (یہ پرمانڑ) اس کے نیچے مہاراج کی مہر ہے جس میں فارسی رسم الخط میں " راجہ دیو گوپی ناتھ " رقم ہے۔ اس کے ذیل میں ۵ رجمادی الاول ۱۱۳۳ھ علی اور سند کی پشت پر ۲ رجمادی الثانی درج ہے۔ سند کا متن اڑیا رسم الخط میں اس طرح مرقوم ہے، ملاحظہ ہو:



(متن ــــ دان دآئین انو جائی دان) مرزا محمد سعید بیگ شری ہست پتر۔ ددائی ٹھاکر کلان ہیشت پانچ بائی اراضی بطریقِ دان گوچرم پرمانند سانو ترا اراضی مستورانِ آفتہ بود۔ دریں توالہ (سیتی پائیں) اراضی مذکور بطریقِ دان کرر حکم فرمودہ ایم۔ باید کہ تا آفتاب و ماہتاب پرمانند مذکورہ را عمل بگذارم۔ تحریر دخل تاریخ ۵ شہر جمادی الاول ۱۱۳۳ عملی")

۱۸۲۹ء کے قدیم ریکارڈز اور بندوبست کے کاغذات میں بھی اسی طرح کی ذولسانی تحریر ہمارے سامنے آتی ہے۔ مثال کے طور پر ۱۸۲۹ء کے ایک قبالے کی نقل ملاحظہ ہو جو اڑیا رسم الخط میں اس طرح ہے:



(متن ــــ شری جوکت شر ڈپوٹی کلٹر صاحبنکو ہجور کو گوبندو پویری و رگھو شاہی و پنچو شاہی ساکن موضع تیرنگا وجوگی یاتورو ساکن موضع سنت سنگار پور قلعہ کرقلعۂ کجنگ متعلقہ ضلع کٹک دہلوں قبولیت۔ انے ن موننے قبولیت لیکھی دے لوں کی موضع تیروگاں ادمار طرف روقلعہ مذکور زمینداری راجہ جناردن سڈھو نریندر بہادر ....)

مذکورہ بالا اسناد سے ثابت ہوتا ہے کہ انگریزوں کے دورِ حکومت میں انگریزی کے ساتھ ساتھ فارسی اڑیسہ میں دفاتر کی اصطلاحی زبان کے طور پر استعمال ہو رہی تھی اور آج بھی کم و بیش اس کا استعمال جاری ہے۔ اس سلسلے میں استعمال ہونے والے مندرجہ ذیل الفاظ زبان زد عام ہو چکے ہیں:

اقرار نامہ۔ خسارہ۔ نالش۔ مذکور۔ موضع۔ دخل۔ ضامن نامہ۔ قبول نامہ۔ حاضر وغیرہ اردو فارسی کے جو الفاظ اڑیا زبان کی روزمرہ کا حصہ بن چکے ہیں کہیں کہیں ان کا تلفظ

اڑیا میں بدلا ہوا ملتا ہے۔ مثال کے طور پر:

اکرار (اقرار)۔ کھیسرا (خسارہ)۔ جالم (ظالم)۔ مجکور (مذکور)۔ موجا (موضع)۔ دکھل (دخل)۔ جامن نامہ (ضامن نامہ)۔ حاجر (حاضر)۔ مال جامن (مال ضامن)۔ حاجر جامن (حاضر ضامن)۔ تہبیل (تحویل)۔ کھوجونڑا (خزانہ)۔ مارپھوت (معرفت)۔ موگل بندی (مغل بندی)۔ توجی (توضیح)۔ واکوپھ (وقف)۔ جلا (ضلع)۔ کلا (قلعہ)۔ کوروک (قرق)۔ جوکوم (حکم)۔ موتابوک (مطابق)۔ موجور (منظور)۔ موکوتر (مقرر)۔ محاپھیس (محافظ)۔ نالس (نالش)۔ موکتار نامہ (مختار نامہ)۔ بوئے نامہ (بیع نامہ)۔ پھونسلا (فیصلہ)۔ کھاس محال (خاص محال)۔ دوستابیج (دستاویز)۔ اوجر (عذر) وغیرہ وغیرہ۔

اس سے قطع نظر اڑیا کے قدیم ادب کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اڑیا کے نسبتاً ایک مخلوط زبان ہونے کے باوجود اس کا ادب عربی، فارسی اور اردو سے متاثر ہوئے بغیر نہیں سکا۔ اڑیا کے معروف ماہر لسانیات ڈاکٹر بنسی دھر مہانتی نے اپنی کتاب "ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାତତ୍ତ୍ୱର ଭୂମିକା" (اڑیا بھاشا تتوّ رو بھومیکا) میں لکھا ہے کہ سولھویں صدی میں کوی اچیوتا نند کے ایک بھجن میں "ترک"، "الف" وغیرہ چند اسلامی الفاظ کا استعمال ملتا ہے۔ اچیوتا نند نے "ଶୂନ୍ୟ ସଂହିତା" (شونیہ سنگھیتا) میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

[illegible]

سترھویں صدی عیسوی کے مسلم شاعر سال بیگ کی اڑیا نظمیں بھی قابل توجہ ہیں۔ انھوں نے بنگلہ، ہندی اور خصوصاً اڑیا میں بہت سے بھجن لکھے ہیں ان کے یہاں بھی اردو فارسی الفاظ کا استعمال خال خال ہی سہی ملتا ہے:

[illegible]

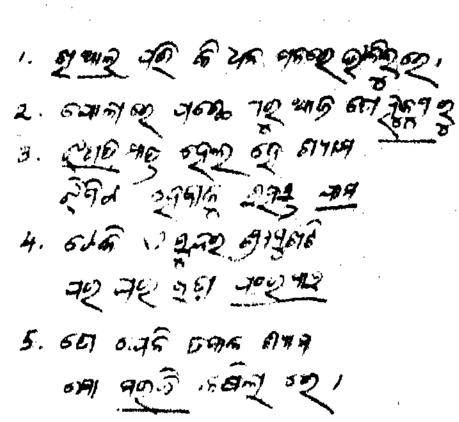
اڑیا کی نثری تصنیفات کی طرف آیئے تو سب سے پہلے "مادلا پانجی" اپنی قدامت کی بنا پر توجہ مبذول کرے گی۔ "مادلا پانجی" اڑیسہ میں مغلوں کی آمد کے بعد کی تصنیف

ہے ۔ اس " بانچی " میں کسری خاندان کے حکمرانوں کے تذکرے کے ساتھ ساتھ مغلوں کا ذکر بھی آیا ہے۔ اس میں فارسی اور اردو کے جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان کا تلفظ کسی قدر بدلا ہوا ہے۔ مثلاً :

موگل (مغل) ۔ پاتی شا (بادشاہ) ۔ ایمام (امام) ۔ نباب (نواب) ۔ دیان (دیوان) ۔ نسکر (لشکر) ۔ پھوجو (فوج) امورا (امرا) وغیرہ ۔

اٹھارھویں صدی کے عظیم اُڑیا شاعر اپندر بھنج جو "کوی سمراٹ" کے نام سے موسوم ہیں، انھوں نے سنسکرت کے ریتی ساہتیہ میں خاصی شہرت حاصل کرنے کے بعد اُڑیا میں شعر گوئی کا آغاز کیا۔ نتیجے کے طور پر ان کی اڑیا شاعری پر سنسکرت الفاظ کی دبیز ردا پڑی رہی اس کے باوجود ان کے کلام میں جوری (زری) ۔ نوجرونولی (نظر تلی) رومال، کاغذ وغیرہ الفاظ مل جاتے ہیں ۔ اپندر بھنج کے بعد ابھی مینو سامنتو سنگھار نے اپنی شاعری میں بے تکلفی کے ساتھ فارسی اور اُردو الفاظ کا استعمال کیا ہے ان کی نظم "ବିଦଗ୍ଧ ଚିନ୍ତାମଣି" (بی دگدھو چنتا موتی) اور "[illegible]" میں اُردو فارسی الفاظ کا کثرت کے ساتھ استعمال ہوا ہے، مثلاً بارود ۔ کاغذ ۔ گمان ۔ پہلے ۔ ترقی ۔ زری ۔ طبلہ ۔ ناگرہ (نقارہ) جمبورہ ۔ تلی ۔ کل ۔ بازو ۔ پٹوار ۔ پیک دان ۔ دربار ۔ منہا ۔ بازار ۔ تروار (تلوار) وغیرہ ۔

اُڑیا کے دوسرے ممتاز و مقبول شاعر سوریہ بلدیو رتھ (۱۷۸۹ء تا ۱۸۴۵ء) نے بھی اپنے چمپوؤں (اڑیا نظم کی ایک صنف) میں اردو اور فارسی الفاظ کا کثرت سے استعمال کیا ہے ۔ ان الفاظ کے برمحل استعمال سے ان کے چمپوؤں کے وزن و آہنگ میں خاصا نکھار آگیا ہے ۔ اس ضمن میں ذیل کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :



مذکورہ بالا مصرعوں میں بالترتیب خیال۔ حکم۔ جھگڑی (جھگڑالو کے معنی میں) جام۔ فرمایش اور مرضی کا استعمال ہوا ہے۔ موصوف کی نظموں میں مندرجۂ ذیل الفاظ کا استعمال بھی فراوانی کے ساتھ ملتا ہے:

پھوتوآ (فتویٰ)۔ پھوریاد (فریاد)۔ پھوَجو (فوج)۔ پھورماس (فرمایش)۔ پھوجیت (فضیحت)۔ چاکور (چاکر)۔ ہوَجار (ہزار)۔ نوکری۔ جوہور (زہر)۔ پسند۔ تُورو آر (تلوار) گمان۔ مرضی۔ ماپھک (موافق)۔ نی آج (نیاز)۔ چابک۔ بادشاہ۔ بالش وغیرہ۔

انیسویں صدی کے معروف و مقبول اڑیا شاعر برج ناتھ بڑجینا نے اپنی "سمر ترنگ" "گونڈیچا بیجۓ" وغیرہ نظموں میں بہت سارے اردو فارسی الفاظ استعمال کیے ہیں جس کی وجہ سے ان کے کلام کا حسن دوبالا ہو گیا ہے۔ انھوں نے ۱۷۸۱ء میں "سمرترنگ" اور ۱۷۹۵ء میں "گونڈیچا بیجۓ" تصنیف کی تھی۔ سمر ترنگ میں تو اردو فارسی کے سیکڑوں الفاظ ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر چند الفاظ ملاحظہ ہوں:

صاحب۔ انعام۔ کوناٹ (قناط)۔ گالیچہ (غالیچہ)۔ ریجائی (رضائی) شطرنج۔ تربار (تلوار)۔ مولک (ملک)۔ حاضر۔ تلاس (تلاش)۔ تمام۔ بندوبست۔ جن۔ شامیانہ۔ توپ۔ کمانڑو (کمان) بندھوکو (بندوق) بارود۔ برق انداز۔ بجاری (بازاری) مراد۔ دولت۔ پھوتے (فتح)۔ صوبے دار۔ تحصیلدار۔ روپیہ وغیرہ۔

اس ضمن میں اڑیا تصنیف "ସତ୍ୟନାରାୟଣ ପାଲା" (ستیہ نراین پالا) بھی قابلِ توجہ ہے۔ لسانی امتزاج کے تناظر میں اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس میں بنگلہ اپ بھرنش کے ساتھ اردو فارسی الفاظ کا استعمال بھی خوب ہے۔ ستیہ نراین پوجا کی روایت آسام سے بنگال ہوتی ہوئی اڑیسہ پہنچی۔ مشرقی ہندستان میں ستیہ نراین پوجا ہندو اور مسلمانوں میں یکجہتی قائم کرنے میں بڑی حد تک کامیاب رہی ہے۔ ستیہ نراین پالا لسانی نقطۂ نظر سے ایک اہم تصنیف ہے۔ اس کا ایک بند ملاحظہ ہو:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

(متن: پوڑھی تے لاگی لو باجا مونے رہو رو ٹے   اڑیا، بانگلہ پوڑھے بوسے گورو یا شے
عاربی، فارسی باجا پوڑھی تے لاگی لا   اولیبودی نے نانا بدیائے نی پونٹر دیوتی لا)

نامور مورّخ ڈاکٹر پی سی رائے نے لکھا ہے کہ جس وقت اڑیا زبان کٹک ضلع میں عام طور پر بولی جاتی تھی اس وقت حکومت کے آئین و قوانین بنگلہ اور فارسی میں لکھے جاتے تھے۔[1]

جدید اڑیا ادب کے پیش رو فقیر موہن سیناپتی کو فارسی زبان سے خاصی رغبت تھی انھوں نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں نہایت بے تکلفی کے ساتھ لاتعداد اردو فارسی الفاظ کا استعمال کیا ہے جن میں سے نمونے کے طور پر چند الفاظ ملاحظہ ہوں :

خصلت ۔ سرپوش ۔ شہنواز ۔ قدردان ۔ رہزنی ۔ برق انداز ۔ لحاظ ۔ ملکیت ۔
گواہ ۔ مہربانی ۔ غفلت ۔ کثرت ۔ کرامت ۔ رشوت ۔ حرمت ۔ سرحد ۔ مطابق ۔
صافی ۔ طلب ۔ امین وغیرہ ۔

رادھاناتھ رائے اڑیا کے معروف و معتبر شاعر گزرے ہیں ۔ انھوں نے اپنی نظموں میں بڑی بے تکلفی کے ساتھ اردو فارسی الفاظ کا استعمال کیا ہے ۔ مثلاً :

زنگ ۔ طلب ۔ مہلت ۔ فرد ۔ حساب ۔ میوہ ۔ ترازو ۔ دنیا ۔ چشمہ ۔ کاغذ ۔ مزدوری ۔
طوفان ۔ حاضر وغیرہ ۔

مغلیہ دَور کے ریکارڈز اور قدیم سرکاری کاغذات اور قبالوں میں فارسی کے ایسے الفاظ ملتے ہیں جو اڑیا زبان میں اضافت کے ساتھ مستعمل ہیں مثلاً :

پرگنۂ التی ۔ قلعۂ دپن ۔ صوبۂ اڑیسہ

اس کے علاوہ فارسی کے حروف فجائیہ بھی اڑیا زبان میں کثرت سے مستعمل ہیں مثلاً :
ساباس (شاباش) کھوب (خوب!) باہ (واہ) ۔ ہائے ۔ ابوس (افسوس) ۔ ہائے ہائے ۔
کھوبردار (خبردار) باس (بس!!)

اڑیا زبان میں کثرت سے ایسے محاورات اور مرکب مصادر بھی پائے جاتے ہیں جو فارسی محاورات یا مرکب مصادر کا ہو بہو ترجمہ ہیں ۔ اس سے اڑیا زبان پر فارسی کے اثرات کا بیّن ثبوت ملتا ہے ۔ مثال کے طور پر :

---

[1] ڈاکٹر پی سی رائے Maratha Rule in Orissa (1803 – 1834 ص ۴۵

بازوگرفتن	ـــــــ	باھودھری با	(ବାହୁଧରିବା)
دوستی داشتن	ـــــــ	دوستی رکھی با	(ଦୋସ୍ତି ରଖିବା)
صحبت داشتن	ـــــــ	سمپورکو رکھی با	(ସମ୍ପର୍କ ରଖିବା)
منع کردن	ـــــــ	مَنا کوری با	(ମନା କରିବା)
کمربستن	ـــــــ	اونشا بھڑی با	(ଅଣ୍ଟା ଭିଡ଼ିବା)
تعلیم دادن	ـــــــ	تالیم دے با	(ତାଲିମ ଦେବା)
درخواست کردن	ـــــــ	درکھاست کوری با	(ଦରଖାସ୍ତ କରିବା)
نقل کردن	ـــــــ	نکول کوری با	(ନକଲ କରିବା)
نیست نابود کردن	ـــــــ	دھونس کوری با	(ଧ୍ୱଂସ କରିବା)
قسم خوردن	ـــــــ	رانڑو کھائی با	(ରାଣ ଖାଇବା)
بانگ زدن	ـــــــ	ہانکو ماری با	(ହାକ ମାରିବା)
یاد داشتن	ـــــــ	مونے رکھی با	(ମନେ ରଖିବା)
خالی کردن	ـــــــ	کھالی کوری با	(ଖାଲି କରିବା)
راہ دادن	ـــــــ	راستہ دے با	(ରାସ୍ତା ଦେବା)
معاف کردن	ـــــــ	ماپھ کوری با	(ମାଫ କରିବା)
حلہ کردن	ـــــــ	ہالہ کوری با	(ହଲ୍ଲା କରିବା)
رد کردن	ـــــــ	رودّ کوری با	(ରଦ୍ଦ କରିବା)
جمع شدن	ـــــــ	جوما ہے با	(ଜମା ହେବା)

اُڑیا زبان و ادب پر اردو فارسی کے گہرے اثرات کا یہ مختصر سا جائزہ ہے۔ اس سے قطع نظر اُڑیا ماحول میں روزمرّہ زندگی کے ہر موڑ پر خور و نوش کی اشیا سے لے کر وضع قطع تک اُردو فارسی کے اثرات پھیلے ہوئے ہیں۔ اُڑیا زبان میں نہایت بے تکلفی کے ساتھ استعمال ہونے والے ہزار ہا اُردو فارسی الفاظ کا جائزہ لیا جائے تو بخوبی اس بات کا اندازہ ہوگا کہ اُردو فارسی اثرات اڑیا زبان پر کس قدر گہرے ہیں اور اُڑیا زبان کی غیر ارادی تشکیل میں ان کی کیا اہمیت ہے۔

●●

رئیس احمد

گلستانِ بے خزاں

(نغمۂ عندلیب)

حکیم قطب الدین باطن کا یہ تذکرہ (تصنیف و ترتیب کے اعتبار سے) ۱۸۴۸ء مطابق ۱۲۶۵ھ میں ہی مکمل ہو چکا تھا، لیکن اس کی اشاعت اوّل ۱۸۷۵ء مطابق ۱۲۹۱ھ میں عمل میں آئی، ذیل میں "گلستان بے خزاں" کے سالِ آغاز، سنہ تصنیف و اشاعت سے متعلق چند مختلف تاریخی قطعات و اشعار ملاحظہ کیجیے۔

سالِ آغاز ــــ ؎ سالِ آغاز اس مرقّع کا
ہے گلستانِ بے خزاں یہ دیکھ
۱۲۶۱

("گلستانِ بے خزاں" ص ۲۹۵)
(اتر پردیش اردو اکادمی ایڈیشن ۱۹۸۲ء)

سال تصنیف ــــ ؎ فکر تاریخ کی جو باطن نے
پا کے مضمون اپنے قابو کا
از سرِ ہوش غور کر کے کہا
نغمہ ہے بلبلانِ جادو کا

؎ مخاطب کے لیے ہے یہ مہِ عید — عدو کے واسطے تلوار ہے یہ
مخالف کے لیے شام غریباں — محب کو مطلع الانوار ہے یہ
یقیں کے سر سے ہاتف نے کہا بس — جوابِ گلشنِ بیخار ہے یہ (قطب الدین باطن)
۱۲۶۵

("گلستانِ بے خزاں، ص ۲۹۰ - ۲۸۹)
(اتر پردیش اردو اکادمی ایڈیشن ۱۹۸۲ء)

سالِ اشاعت ـــــ ۔ خامہ نے جب دیا جوابِ سوال
روبرو رکھ کے گلشن بے خار

۔ منصفانِ زمانہ کہنے لگے ـــ ہے گلستانِ بے خزاں میں بہار
بلبل فکر پھر تو اے باطن ـــ چہچہایا یہ کھول کر منقار
نامِ تاریخی اس شگوفے کا ـــ نغمۂ عندلیب کہہ اے یار" (قطب الدین باطن)
۱۲۹۱

("گلستان بے خزاں" ص ۲)
(اترپردیش اُردو اکادمی ایڈیشن ۱۹۸۲ء)

حکیم قطب الدین باطن نے اگست ۱۸۷۹ء میں "گلستان بے خزاں" کی اشاعت کے لیے ایک اشتہار جاری کیا تھا، اس اشتہار کے مطالعے سے تذکرۂ ہٰذا کے سببِ تالیف پر روشنی پڑتی ہے، اصل عبارت اس طرح ہے:

"(گلستان بے خزاں ـــ جواب گلشن بے خار)

اشتہار مرسلہ جناب حکمت مآب حکیم سید غلام قطب الدین اکبر آبادی باطن تخلص شایقانِ کتبِ تذکرہ و تواریخ پر مخفی و محتجب نہ رہے کہ اس ہیچمداں نے ایک تذکرۃ الشعرا گلستانِ بے خزاں نام بہ جوابِ گلشن بے خار تالیف نواب مصطفیٰ خاں دہلوی شیفتہ تخلص کے تالیف کیا ہے اور طرز اس کی برعکس گلشن بے خار ہے کہ اس کے مولف نے براہِ استغنا مزاجی شعرا کی تحقیر اور اکثر ترکِ اسم نویسی شاعرانِ ذوی الاقتدار اور صفت اپنی اور اپنے دوستوں کی لکھی ہے اور اس حقیر نے گلشنِ بے خزاں (کذا) میں سب کو حسبِ مراتب بہ تعظیم یاد کیا، جن سخن شناسوں نے اس کا مسودہ دیکھا، بہ دل و جاں پسند کیا اور یقین واثق ہے کہ سب قدرداں اسے پسند کریں گے اور اس کی سیر سے حظِ دلی اٹھائیں گے خصوص وے صاحب جن کی نظر سے گلشنِ بے خار بھی گزر گیا ہوگا وہ جانیں گے کہ مولفِ تذکرۂ ثانی نے مولفِ اول کے کلام کو کس منصفی و لطافت سے رد کیا ہے، الحاصل میرا ارادہ ہے کہ اس نسخے کو چھپواؤں، اس کی ضخامت تقریباً چوبیس جز و اور قیمت فی جلد تین روپیہ ہوگی، شایقانِ فنِ سخن سے عرض ہے کہ جس کو اس کی خریداری منظور ہو خالی

درخواست سے بلا زرِ ثمن بہ طور پوسٹ پیڈ بہ پتہ و نشان تاج گنج محلہ کٹرہ عمر خاں' میرے پاس بھیج دیں، جب اس کا چھپنا شروع ہوگا تو قیمت اہلِ درخواست سے منگوالی جائے گی۔

—الراقم عاصی سید غلام قطب الدین ساکنِ تاج گنج من محلاتِ اکبرآباد" (اگست ۱۸۴۹ء)

(منقول از سہ ماہی رسالہ "اردو ادب" ص ۱۰۴-۱۰۳ و شمارہ نمبر ا۔ ۱۹۶۲ء انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ)

تذکرہ نگار کے نزدیک نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ نے "شعرا کی تحقیر" اور "اکثر ترکِ اسم نوابی شاعرانِ ذوی الاقتدار" کی روش اختیار کی تھی' اس طرح باطن کے خیال میں شیفتہ کا تذکرہ "انصاف" پر مبنی نہیں تھا' چنانچہ انھوں نے ایک ایسا تذکرہ لکھنے کا ارادہ کیا' جو ان کے خیال میں ہر شاعر کو اس کا جائز حق دے سکے، باطن کے اس خیال کی تہہ میں دراصل یہ جذبہ پوشیدہ تھا کہ تذکرہ ایک نوع کی ادبی دستاویز ہے اور معاصر و ماقبل شعرا خواہ وہ کم پائے کے ہی ہوں' انھیں بھی تذکرے میں جگہ ملنی چاہیے۔ اور ایسے شعرا کو نظرانداز کرنا تو ممکن ہی نہیں جنھوں نے روشِ زمانہ سے انحراف کرکے اپنے لیے ایک نیا راستہ نکالا ہو۔ یہ دراصل باطن کے معنوی استاد نظیر اکبرآبادی کی طرف اشارہ ہے جنھیں شیفتہ نے "سوقی" اور "بازاری" شاعر کہہ کر یکسر نظرانداز کر دیا تھا، اس طرح باطن کے اس تذکرے کو ادبی ردّعمل بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ قطب الدین باطن نے "گلستانِ بے خزاں" کے "ابتدائیہ" میں صاحبِ "گلشنِ بے خار" پر جو اعتراضات کیے ہیں ان کی اصل نوعیت اسی ردِّعمل کی ہے چنانچہ جن شعرا کی شمولیت "گلشنِ بے خار" میں نہ ہو سکی تھی، باطن نے ان کی جانب توجہ مبذول کرائی اور ایسے متعدد شعرا کو "گلستانِ بے خزاں" میں شامل بھی کیا ہے' (مزید برآں تذکرہ نگار نے اپنے اعتراضات کی صداقت میں بعض مقامات پر "گلشنِ بے خار" سے اقتباسات پیش کیے ہیں) ذیل میں "ابتدائیہ" سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے اس کے مطالعے سے بھی "گلستانِ بے خزاں" کی تصنیف و تالیف کا پس منظر واضح ہو سکے گا۔

"... گلشنِ بے خار تالیف نواب مصطفیٰ خاں متخلص بشیفتہ جو اوّل سے آخر تک دیکھا تو معلوم ہوا کہ یہ حضرت ایں نوابی پر فریفتہ سب کو حقارت سے یاد کیا اپنی اوقات کو برباد کیا بجز سات شخصوں کے ہر ایک کے نسبت عبارت ہجو آمیز ہے اور ان کی

زبان کی چھری دوراست از دست وچشم بے آمد پر بہت تیز ہے۔

بزرگش نخوانند اہل خرد   کہ نام بزرگان بزشتی برد

اور عبارت تذکرے کی وہ مثل کہ آدھا تیتر آدھا بٹیر، تذکرہ اُردو، عبارت فارسی، یہ اونکی اور اونکے استاد کے عقل کا پھیر اور وہ سات صاحب بہ تفصیل یہ جن کے سبب ذیل یہ ۱۔ مرزا نوشہ متخلص باسد و غالب، ۲۔ آشنای مومن خاں متخلص بصاحب و، ۳۔ مولوی صدرالدین خاں متخلص بآزردہ، ۴۔ نواب مصطفیٰ خان متخلص بشیفتہ مولف گلشن بے خار، ۵۔ رنجو آشنائے صاحب گلشن بے خار متخلص بہ نزاکت، ۶۔ غلام علی خاں متخلص بوحشت، ۷۔ مومن خاں متخلص بمومن جن کا انتخاب کرنے والا... جن صاحبوں کا گمان احقر کے غلطی پر ہو گلشن بے خار کو ملاحظہ فرمائیں راست و دروغ واضح ہو جائے گا۔ ایسی ایسی بے انصافیاں جب نظر آئیں تو عاصی حکیم سید قطب الدین متخلص بباطن نے کہ مرید مولانا و مرشدنا مولوی غلام نصیر الدین صاحب عرف میاں کالی صاحب و قبلہ سلمہ اللہ تعالیٰ جو رونق بخش دارالخلافہ شاہجہاں آباد ہیں تعلیم و تادیب یافتہ بزرگان خود اور سید ولی محمد صاحب جو اپنے استاد ہیں ایک تذکرہ بجواب گلشن بے خار بہ عبارت اُردو زبان جمع کیا جس کا نام رکھا 'گلستان بے خزاں'، مومی الیہ نے عبث اور بیجا شوخیاں اور کج خلقیاں کیں کہ وہ صرف ازراہ کیں ہیں سب درست کیں اور ہر ایک کا حوالہ موقع پر دیتا گیا اور جو اکثر صاحب سخن مشہور تھے اور صاحب گلشن بے خار ازراہ تبختر اونکو چھوڑ گئے اونکی کیفیتیں لکھیں چونکہ الانسان مرکب من الخطا والنسیان مجز صادق نے فرمایا ہے تو خدمت سیر کنندگان نسخۂ ہذا میں یہ کمترین ہیچ گذارش لایا ہے ... بدگویوں کو وہ ہدایت عنایت فرماکہ اون کی عیب گوئی درازجوئی کو قفل دہن کر، آمین رب العالمین۔"

("گلستان بے خزاں" ص ۵-۴)

(اترپردیش اُردو اکادمی ایڈیشن، ۱۹۸۲ء)

بہ اعتبار مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ باطن نے شیفتہ پر اعتراضات تو کیے ہیں لیکن "گلستان بے خزاں" میں اپنی جانب سے ان اعتراضات کی مدلل تردید بھی نہیں کی ہے جبکہ پروفیسر محمود الہیٰ کا ماننا ہے کہ "... (قطب الدین) کا خیال تھا کہ شیفتہ نے اکثر شعرا کے ساتھ بطور خاص نظیر اکبرآبادی کے ساتھ منصفانہ سلوک نہیں کیا اسی لیے انھوں نے اس کے جواب

میں "گلستان بے خزاں" دلغزِ عندلیب کے نام سے ایک تذکرہ لکھا جس میں اس بات کا ثبوت پیش کیا گیا کہ شیفتہ نے ناانصافیاں کی ہیں۔

(پیش لفظ گلستان بے خزاں۔ ص ۱،
اترپردیش اردو اکادمی ایڈیشن، ۱۹۸۲ء)

باطن کے مطابق شیفتہ نے "گلشن بے خار" میں غالب، مومن، آزردہ اور وحشت وغیرہ کی شاعرانہ عظمت اور کلام پر تبصرہ کرتے وقت جانب داری سے کام لیا ہے، بہ دیگر الفاظ تذکرہ نگار نے ان اساتذۂ فن کی محض تعریف و توصیف تک ہی اپنے آپ کو محدود رکھا ہے اس کے برعکس دیگر شعرا کے ذیل میں ان کے شعری معائب و نقائص کو ہی پیش نظر رکھا ہے جبکہ واقعہ یہ ہے کہ خود باطن بھی اپنے تذکرے میں ان شعرا سے متعلق شیفتہ کے بیانات کی استدلالی انداز میں نہ تو تردید کر پائے ہیں اور نہ ہی اپنے اعتراضات کی تائید میں کوئی مضبوط دلیل دے سکے ہیں۔ ذیل میں "گلستان بے خزاں" سے غالب، مومن اور نظیر اکبرآبادی کے تراجم سے چند اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں۔

غالب — "..... دہلی والے صاحب کسی کو اپنے روبرو خاطر میں نہیں لاتے مارے خودی و نخوت کے جی میں پھولے نہیں سماتے پر جب کسی سے مقابلہ ہو تو دم بھر میں فیصلہ ہوا کہ شراب و کباب چاہیے خلاف شرع کا بے حساب چاہیے روزے کے نام سے انھیں کیا کام نماز کو تو ان کا ہر دم سلام اصحاب تذکرہ کی تحریر دیکھی اور ان کی تقریر دیکھی کیا غرور ہیں اپنے نزدیک کتنے دور ہیں یاران ہم صحبت اُن سے زیادہ غرور میں چور ہیں گویا ان کے یا خوشامد کے مزدور ہیں دہلی والے صاحبوں کے تذکرے جو عبارت رکھتے ہیں متاع خیریت شعرائے ماضی و حال و مصنف کو غارت رکھتے ہیں۔ ہیں ہیں باطن کدھر گیا جوش میں بھر گیا خبردار ہوشیار ان کے اسد فکر کا نخچیر مضمون پر غلبہ ہے خمسہ ان کا شیر کا پنجہ ہے دیوان فارسی ضخیم ہے مگر اردو کا دیوان مانند آمدنامہ قلیل و قدیم ہے، اسد فکر نیساں کاغذ میں ڈکارتا ہے، روباہ مضامین کو ناحق جان سے مارتا ہے۔"

("گلستان بے خزاں"۔ ص ۱۷۳-۱۷۲
اترپردیش اردو اکادمی ایڈیشن، ۱۹۸۲ء)

مومن — صاحب گلشن بے خار اپنے زعم و جوش و خروش میں آکر شراب خودی سے

بیہوش ہوگئے یاروں کو تقریر کی تنگی میں وسعت ہوئی طبیعتوں کو جوش ہوگئے مومن خاں صاحب جو ان کے استاد ہیں ان کی صفت حد سے زیادہ کی شعر بھی اتنے لکھے کہ ہنگام شمار معلوم ہوا کہ اس قدر شعر کسی کے نہیں لکھے اور تعریف پر طبیعت آمادہ کی مولانا صدرالدین خاں کی تعریف ان سے بھی زیادہ کی شاید ان کے دادا یعنی استاد کے استاد ہوں گے... پس ایسے اندازوں سے فدوی نے جانا کہ یہ تالیف تذکرہ کے طرز و انداز سے ناواقف و مجبور ہیں الاموی الیہ کے دل کا مدعا استاد و ہمنشینان یہ مطلب تھا کہ اس پردے میں سب کی ہجو کیجیے اور تعریف و توصیف پر تو خیال کب تھا... صرف سات شخصوں کے واسطے اتنی دردسری اختیار کی اوروں کی بدگوئی اور عیب جوئی میں تکرار کی ان سب کی مدح اپنے خوب دل کھول کے تعریف کی.... گویا اسی واسطے تذکرہ کی تالیف کی تو بے تعریف والے جو ہیچ کتاب نہیں سستے چھوٹے جھگڑا مٹا خلل گیا خوب ہوا بہتر ہوا جو ان کے عیب جوئی اور رلیت و لعل گیا اتفاقاً جو کوئی صاحب یہ فرمائیں کہ سجدہ گاہ شعرا اور مرشد شعرا اور ناسخ و آتش وغیرہ کی کیسی تعریف لکھی کیا فقط اپنے ہی قبائل کی صفت کی تو زبان خامۂ سامری پیشہ نیاز مند سے یہ جواب ہے کہ ان سب کے حال کتاب میں دیکھے قایل ہو جیسی اہانت کی کر توصیف لکھی اگر ان کی عیب جوئی و بدگوئی پر ذہن رکھیے تو گلشن بے خار کا نام خار بن رکھیے..."

(گلستان بے خزاں، ص ۲۲۴۔۲۲۳

اُتر پردیش اردو اکادمی ایڈیشن ۱۹۸۲ء)

نظیر اکبرآبادی ـــ "بچشم انصاف غور فرمائیں مہربانی بہر طور فرمائیں مولف گلشن بے خار نے کہ درحقیقت پر خار ہے اکثر ہر ایک شاعر کی نسبت حقارت اور تحقیر سے گفتگو کی بلکہ یکسر بشکایت پر ہے اور حاصی ہر جگہ مباحثہ اور تردید ان کی موقع پر کرتا چلا آتا ہے زبان خامہ کہیں نہ چوکی یہ کہ شمع دودمان مرتضوی ہیں چراغ خاندان مصطفوی ہیں انھوں نے گلشن بے خار میں شیخ ان کا نام کیا یہ کیا بیجا بیہودہ لغو کام کیا اور یہ عبارت لکھی جس سبب بندے نے شکایت لکھی... سبحان اللہ صاحب گلشن بے خار کے نزدیک شاعری سہل کام ہے پر اس معنی سے کہ شعر کہوا لیے اور شاعروں میں اپنا نام ہے استاد سے شعر کہوا کر اپنے نام مشہور کرائے اور دل میں خوش ہوئے کہ ہم بھی شاعر کہلائے... کسی کے برا کہنے سے کوئی برا نہیں مگر یہ فعل ہرگز اچھا نہیں برا کہنے والا خود برا جو اپنے تئیں اچھا سمجھے وہ لابد برا باطن بدگویوں کا ذکر

کہاں تلک اچھون کو برا کہتے آئے ہیں ... صاحب گلشن بے خار محض بے انصاف ہیں ان میں بھری مثالا ف و گذاف ہیں ... مولف گلشن بے خار کو اس کی تالیف سے کچھ یہ مدعا تھا کہ سیر گلدستۂ گلہائے بوقلمون سخن کیجیے بلکہ ضمیر خاص یہ تھا کہ رسوخ اپنا اور اپنے آشنا اور مومن خاں اور ان کے آشنا اور مولانا صدر الدین خاں و مرزا اسد اور غلام علی وحشت کے کلاموں سے داد لیجیے باقی سب کو برا کہیے افسوس کیا کہیے بہت جا غلط کو صحیح لکھا اور صحیح کو غلط صریح کہا عجب آتا ہے کہ یاران ہم نشیں نے بھی باوجود واقفیت کمال چشم پوشی کی ... مومی الیہ نے جبکہ لوگوں کی حقارت کی اور خود امارت کو کام فرمایا دل میں سمجھے کہ جس کو جیسا دل چاہے لکھو کوئی ہمارا کیا کرے گا اس کی تردید کے واسطے عاصی یہ گفتگو لایا ... کیونکہ صاحب گلشن بے خار نے کدورت کی راہ، یا کبر یا نوابی کے سبب ان کی نسبت بھی کلام بیجا لکھا اب اگر ان کے ابطال تقریر کے لیے ایک دیوان ہادی شعرا کا شامل گلستان بے خزاں کیجیے تو بجا اب جو شعر بندہ لکھتا ہے ان کو دیکھ کر حواس پروان ہوں گے ... کلام نظیر شعرائے عصر کے لیے نظر ہے تقریر عاصی بے نظیر ہے عدو کا سینہ سپر خامہ کا تیر ہے یہاں مضمون گرم طبیعت کے سانچے میں ڈھلتے ہیں وہاں عدو سرد ہیں بن آگ پڑے جلتے ہیں یہاں طوطئ خامہ گویا ہے وہاں آئینۂ دل زنگ میں لپٹا ہے یہاں چمن کاغذ میں معانی کے گل کھل رہے ہیں وہاں خار حسرت سے خاک میں عدو مل رہے ہیں یہاں تیغ زبان برق زا ہے وہاں عدو کے کھیت کا کھلیان ہو رہا ہے یہاں جیب طبع میں مضمون رنگین ہے وہاں دامن عدو اشک خون سے تضمین ہے یہاں نیزۂ خامہ آبدار ہے وہاں عدو کا سینہ فگار ہے یہاں شعرا کی آراستہ بزم ہے بیان نظم ہے وہاں فرش عزا بچھا ہے ماتم داری کا عزم ہے ... باطن اب کہاں تک زور طبع آزمانا ہے ... تمھاری طبع کا زور دیکھا دریائے فکر کا شور دیکھا تم تو تیغ زبان چمکاتے چلے جاؤ گے عدوئے بزدل سپر انداز کو دھمکاتے چلے جاؤ گے ... اب مطلب پر آؤ حضرت استاد کے شعر سناؤ سامعین ہمہ تن گوش ہیں اہل مجلس مؤدب و خاموش ہیں اعدا کا سر نیچا ہے ندامت سے زانو میں کھیچا ہے ...

(گلستان بے خزاں، ص ۲۴۳ - ۲۵۸

اُتر پردیش اُردو اکادمی ایڈیشن ۱۹۸۲ء)

"گلستان بے خزاں" میں باطن نے شعرا کے احوال و کوائف میں ان سے راہ و رسم، دوادین و

کلام کے مطالعہ اور سلسلۂ تلمذ کے علاوہ خال خال مقامات پر زبان و بیان اور محاسن شعری سے متعلق تنقیدی آرا بھی پیش کی ہیں لیکن باطن کے یہ تنقیدی فقرے مقفع اور مسجع عبارت آرائی کے باعث ابہام کی شکل اختیار کر گئے ہیں، اس سے قطع نظر باطن کے یہاں مجمل بیانی کے نمونے کثرت سے دیکھے جا سکتے ہیں جو ان کی قوت بیانی پر دال ہے۔ ذیل میں چند امثال ملاحظہ کیجیے۔

عاشقی ـــــ " تخلص لااعلم از جمہور شعرائے متقدمین، مرد ذہین، کلام بہت متین اور حال نامعلوم کیونکر دریافت ہو کیا معلوم۔ کیا شستہ زبان ہے کیسا رفتہ بیان ہے ؎

چمن کے تخت پر جس دن شہِ گل کا تجمل تھا ہزاروں بلبلوں کی فوج تھی اور شور تھا غل تھا
خزاں کے دن جو دیکھا کچھ نہ تھا جز خار گلشن میں بتاتا باغباں رو رو یہاں غنچہ یہاں گل تھا

("گلستان بے خزاں" ص ۱۵۶

اتر پردیش اردو اکادمی' ایڈیشن ۱۹۸۲ء)

احسان ـــــ " عرصۂ دراز سے یہ مطلع ان کا بیاض والد ماجد مرحوم میں مرقوم تھا باقی حال سے بندہ بناچاری محروم تھا ؎

مجنوں کو اپنی لیلیٰ کا محمل عزیز ہے
تو ہے ہمارے دل میں ہمیں دل عزیز ہے

("گلستان بے خزاں" ص ۱۵)

احسان ـــــ " شعر نہایت نکتہ رس باوجود پیرانہ سرشت صنائع بدائع شعر میں جوان ہوش صاحب خلق نیک طبع نازک خیال دُرِ مضمون سے صدف فکر مالا مال ان کے شاعر فکر کا احسان ہے جس کا ایسا بیان ہے:"

("گلستان بے خزاں" ، ص ۱۵)

آفاق ـــــ " تخلص میر فریدالدین نام تلمیذ پذیر ثناء اللہ خاں فراق زمرۂ موزونان میں شہرۂ آفاق ؎

ہاتھ کا اُس کے خط لکھا لایا
تیرے قاصد میں ہاتھ کے صدقے"

("گلستان بے خزاں" ص ۱۲)

آشوب سے شخص متین ہیں سخن بفصاحت قرین ہیں"

(گلستان بے خزاں، ص ۸)

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ حکیم قطب الدین باطن کا یہ تذکرہ، تذکراتی ادب کے تاریخی وارتقائی سفر کی تاریخ میں کسی انفرادیت کا حامل نہیں چونکہ ادبی تحقیقی اور تنقیدی زاویۂ نگاہ سے یہ ایک معمولی تذکرہ ہے، اس پر تبصرہ کرتے ہوئے اسپرنگر لکھتے ہیں کہ — "گلشن بے خزاں (کذا) — گلشن بے خار کا ناقابل فہم اردو ترجمہ کچھ احمقانہ رایوں کے ساتھ"

(یادگار شعراء" اسپرنگر، مترجم طفیل احمد ص ۱۱)

ڈاکٹر سید عبداللہ "گلستان بے خزاں" پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے یوں رقم طراز ہیں۔

"شیفتہ کے تذکرے کے ساتھ باطن کے تذکرے کا ذکر ناگزیر سا ہے دونوں تذکرے ایک ادبی گروہ بندی کے لیے نزاعی مواد بہم پہنچاتے ہیں... مگر یہ نزاع ادبی نہیں اس کشمکش کی تہ میں دلی تعصب کارفرما ہے، بے خزاں تذکرے کی حیثیت سے ایک معمولی کتاب ہے اور بے خار کے مقابلے میں اس کی کوئی حیثیت نہیں اس کے علاوہ اسلوب میں بھی کوئی خاص ندرت نہیں، البتہ اس سے اس عہد کی ادبی نزاعوں پر کچھ نہ کچھ روشنی ضرور پڑتی ہے"

("شعرائے اردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن" ص ۶۹)

●●

[illegible]

معین الدین

اردو کیسے پڑھی اور پڑھائی جائے

درس و تدریس کے جدید سائنٹفک اصولوں کی روشنی میں تدریسی طریقۂ کار کا تعین

طلبہ اور اساتذہ دونوں کے لیے یکساں مفید۔

پانچواں ایڈیشن: صفحات 148، قیمت 29.00

صدر دفتر قومی اردو کونسل، ویسٹ بلاک۔ا، ونگ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110 066

فون 6103381, 6103938, 6179657 فیکس 6108159

حیدر آباد شاخ 5-4-435/20 گرین ہاؤس، اسٹیشن روڈ، نام پلی اسٹیشن روڈ، حیدر آباد۔500002

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی مطبوعات براہِ راست طلب کرنے پر طلبہ، اساتذہ اور ریسرچ اسکالرز کو خصوصی رعایت پیش کی جاتی ہے۔

صدر دفتر:

قومی اُردو کونسل، ویسٹ بلاک۔ا، ونگ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 006 110

فون : 6103381, 6103938, 6179657 فیکس : 6108159

حیدر آباد شاخ :

5-4-435/20 گرین ہاؤس، اسٹیشن روڈ، نام پلی اسٹیشن روڈ، حیدر آباد۔500002

Subscribe "Urdu Duniya" Today

زرِ سالانہ: 100 روپے

سالانہ خریداری فارم

میں "اردو دنیا" کا/کی سالانہ خریدار بننا چاہتا/چاہتی ہوں۔

100 روپے کا ڈرافٹ / 125 روپے کا چیک نمبر بتاریخ

بنام National Council for Promotion of Urdu Language منسلک ہے۔ آپ "اردو دنیا" ایک سال کے لیے اس پتے پر بھجوائیں۔

نام

پتہ

فون

دستخط

نوٹ: رقم بذریعہ منی آرڈر بھی ارسال کی جا سکتی ہے۔

Subscribe "Fikr-O-Tehqeeq" Today

زرِ سالانہ: 100 روپے

سالانہ خریداری فارم

میں "فکر و تحقیق" کا/کی سالانہ خریدار بننا چاہتا/چاہتی ہوں۔

100 روپے کا ڈرافٹ / 125 روپے کا چیک نمبر بتاریخ

بنام National Council for Promotion of Urdu Language منسلک ہے۔ آپ "فکر و تحقیق" ایک سال کے لیے اس پتے پر بھجوائیں۔

نام

پتہ

فون

دستخط

نوٹ: رقم بذریعہ منی آرڈر بھی ارسال کی جا سکتی ہے۔

Registered with the registrar of News Papers for India RNI NO. 69302/98

Quarterly Fikr-O-Tahqeeq New Delhi

Vol. IV January, February, March 2001 Issue - 1 ☎: 6103381

National Council for Promotion of Urdu Language

Department of Education, Ministry of Human Resource Development, Government of India, West Block - I, R.K. Puram, New Delhi

دنیائے اُردو میں جو کچھ بھی ہو رہا ہے

● کوئی کتاب چھپتی ہے ● کوئی رسالہ نکلتا ہے ● کوئی تقریب ہوتی ہے ● نصابی کتابوں کی فراہمی ● تکنیکی اصطلاحات کے معاملات ● لغات کی تدوین ● اُردو میڈیم طلباء کی دشواریاں ● اُردو تعلیم و تدریس کے مسائل ● قومی اُردو کونسل کی سرگرمیاں ● دوسرے رضاکار اُردو اداروں مثلاً اُردو اکادمیوں کی سرگرمیاں ● کتابوں پر انعامات ● ادیبوں کو اعزاز، اکرام استقبالیہ ● معاصر اخبارات سے اُردو کے متعلق اہم خبریں ● اہم مضامین ● فروغِ اُردو کے نئے امکانات ● افکار و اذکار ● تبصرے ● اہم مضامین اور اُردو زبان و ادب کی ہمہ جہت ترقی کے امکانات و مسائل پر گفتگو اور مذاکرے وغیرہ کے ساتھ کلاسیکی ادب کے نثری اور منظوم شہ پاروں پر مشتمل ماہنامہ **اردو دنیا** دہلی سب کچھ ریکارڈ کرتا ہے اور خوب صورتی کے ساتھ اپنے قارئین کے لیے پیش کرتا ہے۔

آج ہی طلب کیجیے۔

فی شمارہ 10 روپے زرِ سالانہ 100 روپے۔ کتب فروشوں کے لیے 5 سے زیادہ کاپیاں منگوانے پر 40 فیصد کی رعایت دی جائے گی۔

Printed, Edited, and Published by Dr. M. Hamidullah Bhatt Director, National Council For Promotion Of Urdu Language at Liberty Art Press, Darya Ganj, New Delhi-110002. and published from West Block I, R.K. Puram New Delhi. Owner NCPUL, Dept. of Education M/o HRD. Government of India.