سہ ماہی

فکر و تحقیق

نئی دہلی

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان،

سہ ماہی

فکر و تحقیق

نئی دہلی

جلد ۴ — شمارہ ۲

اپریل، مئی، جون ۲۰۰۱ء

مُدیر اعلیٰ

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

مشیر

مخمور سعیدی

مُدیر

انوار رضوی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

National Council for Promotion of Urdu Language

Quarterly "FIKR-O-TAHQEEQ" New Delhi

Vol. IV April, May, June 2001 Issue - 2

©قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

سہ ماہی فکر و تحقیق نئی دہلی

(علمی تحقیقی جریدہ)

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

طابع اور ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اُردو 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 اُردو زبان نے لبرٹی آرٹ پریس، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی۔110002 میں چھپوا کر شائع کیا۔

ترتیب

.1	ہماری بات	محمد حمید اللہ بھٹ	5
.2	مورخِ ادب یا محتسب یا شحنہ	گیان چند جین	7
.3	ہندستان کی کتھائیں اور اُس کی کہانیاں	شکیل الرحمٰن	35
.4	بدر چاچ ــ سلطان محمد بن تغلق کے عہد کا ایک منفرد شاعر	عبدالرب عرفان	41
.5	شمالی بہار کے چند فارسی گو شعرا	محمد اسد اللہ	65
.6	معیار الاشعار اور خواجہ نصیر الدین طوسی	سکندر احمد	75
.7	'یہاں' 'وہاں' کا ارتقائی سفر ــ ایک تحقیق	فرید احمد برکاتی	91
.8	جدوجہدِ آزادی میں اردو صحافت کا کردار	رضوان احمد	123
.9	بول چال کی دکنی اردو	علیم صبا نویدی	131
.10	امداد امام اثر کے تنقیدی افکار	محمد شاہد پٹھان	135
.11	مصحفی کی غزل گوئی	سرور الہدیٰ	159
.12	عہدِ اکبری کی ایک غیر معروف تاریخ	صالحہ رشید	167

اہلِ اُردو کے دیرینہ خوابوں کی تعبیر

اُردو انسائیکلوپیڈیا

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

۳۲ علوم پر مشتمل

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۔ سماجیات ۱۷۔ سیاسیات ۱۸۔ طب یونانی ۱۹۔ طبعیات

جلد سوم : ۲۰۔ علاج حیوانات ۲۱۔ فلسفہ ونفسیات ۲۲۔ لائبریری سائنس ۲۳۔ فلکیات ۲۴۔ فنون لطیفہ ۲۵۔ فلم ۲۶۔ قانون ۲۷۔ کیمیا ۲۸۔ مذاہب ۲۹۔ معاشیات ۳۰۔ معدنیات ۳۱۔ نشرو 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

ہماری بات

"فکر و تحقیق" کو اس کی ابتدا ہی سے ایک سنجیدہ علمی ادبی رسالہ بنانے کی کوشش کی گئی ہے اور ہمیں خوشی ہے کہ اہلِ علم کے تعاون سے ہم اپنی اس کوشش میں کامیاب بھی رہے ہیں۔

زیر نظر شمارے میں پروفیسر گیان چند جین کا مضمون ایک بنیادی سوال اٹھاتا ہے: کیا علمی امور میں مذہب وملت کی تفریق روا ہے؟ ظاہر ہے اس سوال کا جواب نفی میں ہوگا اور جو حضرات ادّعائے علم کے باوجود ایسا کرتے ہیں ،ان کے رویّے کو غیر علمی ہی کہا جائے گا۔ محقق کا کام حقائق کی تلاش ہے، اپنے نجی عقائد کی تبلیغ نہیں۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن کی علمی دلچسپیوں کا دائرہ یوں تو بہت وسیع ہے لیکن ہندوستانی ادبیات نیز یہاں کے عوامی اظہارات سے جو بالعموم کتھاؤں اور لوک گیتوں کی صورت میں سامنے آئے ہیں ،وہ خصوصی دلچسپی رکھتے ہیں۔انھوں نے اس بار ہندوستانی کتھاؤں کو موضوعِ گفتگو بنایا ہے اور کئی اہم نکات تلاش کیے ہیں۔

اردو شعر وادب نے فارسی شعر وادب سے بہت کچھ حاصل کیا ہے۔اخذ واستفادہ کا یہ سلسلہ اب قریب قریب ٹوٹ چکا ہے لیکن ماضی سے کلّی انقطاع نہ تو ممکن ہے نہ مناسب۔جناب عبدالرب عرفان نے

سلطان محمد بن تغلق کے زمانے کے ایک بداعت پسند شاعر بدر چاچ کی یاد تازہ کی ہے اور جناب محمد اسد اللہ نے شمالی بہار کے چند فارسی گو شعرا کا ذکر کیا ہے۔ "معیار الاشعار" محقق طوسی کی مشہور کتاب ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خود طوسی کی شہرت بھی اسی کتاب کی مرہونِ منت ہے۔ جناب سکندر احمد نے کتاب اور صاحبِ کتاب دونوں کو موضوعِ گفتگو بنایا ہے۔

جناب فرید احمد برکاتی کی تیار کردہ فرہنگِ کلامِ میر کو علمی حلقوں میں قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا تھا۔ انھوں نے "فکر و تحقیق" کے قارئین کی آگاہی اور دلچسپی کے لیے دو ایسے لفظوں ('یہاں' اور 'وہاں') کے طویل سفر کی مستند روداد بیان کی ہے جو ہماری روزمرّہ گفتگو کا حصہ ہیں اور جن کے بارے میں اب ہمیں یہ خیال بھی نہیں آتا کہ اپنی موجودہ شکلیں اختیار کرنے سے پہلے تغیر و تبدّل اور ردّ و قبول کے کن مراحل سے وہ گذر چکے ہیں۔ جناب رضوان احمد نے جو خود ایک معروف صحافی ہیں، ملک کی جدو جہد آزادی میں اردو صحافت اور اردو صحافیوں کی سرگرم شرکت پر روشنی ڈالی ہے اور جناب علیم صبا نویدی نے بول چال کی دکنی اردو کے بعض خصائص اجاگر کیے ہیں۔

امداد امام اثر کا نام جتنا معروف و معتبر ہے اس نسبت سے ان کے وقیع علمی کام سے آگاہی قدرے کم ہے۔ جناب محمد شاہد پٹھان نے جو تحقیق و تنقید سے یکساں دلچسپی رکھتے ہیں، ان کے علمی کام اور ان کے مقام پر روشنی ڈالی ہے اور جناب سرور الہدیٰ نے مصحفی کی غزل گوئی کے بعض اہم پہلوؤں سے بحث کی ہے۔ محترمہ صالحہ رشید نے عہدِ اکبری کی ایک اہم لیکن نسبتۃً غیر معروف تاریخ کا تعارف کرایا ہے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

گیان چند جین

مورّخِ ادب یا محتسب یا شحنہ

۱۔ "میر تقی میر کا یہ سادہ سا شعر دیکھیے

میر کے دین و مذہب کو کیا پوچھتے ہو یار وان نے تو (کذا)
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

سیدھے سادے لفظوں میں ترکِ اسلام کے معنی صرف ایک ہیں، یعنی اِرتداد اور اس کی سزا اسلام میں صرف قتل ہے۔" (ص ۲۴۱)

۲۔ " اسلام بت پرستوں کا نہیں، بت شکنوں کا مذہب تھا۔ یہاں تو شعر و ادب میں بت ہی کو معشوق اور محبوب قرار دیا گیا اور بتوں کی چوکھٹ پر جبیں سائی کو کعبۂ میں سجدہ سے بہتر قرار دیا گیا، عبادت اور اطاعتِ الٰہی کرنے والے ہر شخص کو زاہد کہہ کر اس پر طعن و تشنیع کی حد کر دی۔

جامۂ احرام زاہد پر نہ جا تھا حرم میں ایک (کذا صحیح لیک) نا محرم رہا

رات پی زمزم پہ مے اور صبح دم دھوئے دھبّے جامۂ احرام کے

اسلام میں ارتداد کی سزا موت ہے لیکن ہمارے شاعر فخریہ ارتداد کا اعتراف کرتے ہیں۔

میر کے دین و مذہب کو تم پوچھتے کیا ہو یار و اُن نے تو (کذا)
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

یا

کفر کچھ چاہیے اسلام کی رونق کے لیے حُسن زنّار ہے تسبیحِ سلیمانی کا"
(ص ۴۶۱)

۱؎ اس کتاب میں وائے حقیقی کو اما لے کی حالت میں بھی یے نہیں لکھا۔ معلوم نہیں یہ مصنف کا املا ہے کہ کاتب کا؟

۳۔ "جب دلی کالج کے ماسٹر رام چندر داس عیسائی ہو گئے تو ہندوؤں میں بھی بڑی ناراضگی پھیلی لیکن مسلمان کا عیسائی ہو جانا مسلمانوں کے نزدیک ارتداد تھا اور مرتد کی سزا ان کے عقیدہ کے مطابق قتل تھی۔" (ص ۸۱۵)

قتل کا تحفہ اتنی فراخ دلی سے بخشنے والے کوئی آیت اللہ نہیں، یہ ہیں اردو ادب کے محتسب وشحنہ ومفتی ڈاکٹر ابواللیث صدیقی۔ یہ اقوال ماخوذ ہیں ان کی "تاریخ زبان و ادبِ اردو" (کراچی ۱۹۹۸ء) سے۔ میر کے مشہور شعر ع میر کے دین و مذہب .... الخ کے پہلے مصرعے کو انھوں نے دو جگہ نقل کیا ہے، دونوں متون غیر موزوں ہیں۔ اس تاریخ میں ایسی اور بھی مثالیں ملتی ہیں۔

۴۔ چشمانِ تو زیرِ ابرواں اند جملہ دندانِ تو در دہاں اند (ص ۱۱۸)

مصرعِ ثانی کا صحیح متن ہے ع دندانِ تو جملہ در دہاں اند

۳۔ ع ہمارا نام ہی نام ہے سید کام کرتا تھا (ص ۹۱۸)

صحیح یوں ہے ع ہماری باتیں ہی باتیں ہیں سید کام کرتا تھا (اکبر)

۴۔ شیخ صاحب اور خدا کو نہ جانیں خدا کے ساتھ کے کھیلے ہوئے ہیں (جوش)

مجھے اس کے غیر موزوں مصرعِ اولیٰ کا صحیح متن یاد نہیں۔ ان چاروں غیر موزوں مصرعوں کے غلط متن ایسے ہیں جو کاتب کا سہو نہیں ہو سکتے، مصنف ہی کا سہو ہیں۔ اس غضب کی بے وزنی! معلوم ہوتا ہے جنابِ مولف کی طبیعت موزوں نہیں تھی۔ لیکن میں پہلے اس کتاب کا تعارف تو پیش کر دوں۔

مالک رام کے تذکرۂ ماہ و سال کے مطابق ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۱۹۱۶ء کو آگرے میں پیدا ہوئے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے ان کا وطنِ مالوف بدایوں تھا۔ ۱۹۹۴ء میں کراچی میں فوت ہوئے۔ ان کی آخری تصنیف "تاریخِ زبان و ادبِ اردو" ہے جسے ان کے انتقال کے بعد رہبر پبلشرز اردو بازار کراچی نے ۱۹۹۸ء میں شائع کیا۔ ابتدائی ۱۲ صفحات کے بعد کتاب میں ۱۲۵۲ صفحات ہیں۔ اس ضخامت کی کتاب ایک جلد میں پیپر بیک (دفتی کی جلد کے بغیر یعنی غیر مجلّد) میں شائع ہوئی ہے۔ مؤلف نے کتاب توجہ سے تیار نہیں کی۔ موضوعات میں خلفشار، خلطِ مبحث اور تقسیمِ ابواب میں بے ترتیبی ہے۔ اردو کی تمام تاریخوں کے برخلاف اس تاریخ میں ادب کے ساتھ تاریخ زبان کو بھی گڈمڈ کر لیا

ہے۔ اگر اردو زبان اور اس کے اجداد کی تاریخ دی ہوتی تو اس پر کوئی اعتراض نہ تھا، لیکن وہ تو عام لسانیات کو لے آئے ہیں مثلاً زبانوں کی ساختی گروہ بندی وغیرہ۔ ادب کی تفہیم کے لیے یہ غیر متعلق ہے۔ لسانیات اور ادب دو علاحدہ نظامِ علم ہیں۔

ابواب بندی میں زمانی ترتیب کے ساتھ بہت تشدد کیا ہے مثلاً مصحفی و جرأت وغیرہ باب ۱۹ میں ہیں، ان سے قدیم تر میر اثر، عبدالحیٔ تاباں، میر سوز اور جرأت کے استاد جعفر علی حسرت باب ۲۰ میں ہیں۔ امیر مینائی اور شوق قدوائی باب ۲۳ میں اور غالب و ذوق ان کے بعد باب ۲۴ میں ہیں۔ نظیر اکبرآبادی کو داغ کے بعد باب ۲۷ میں جگہ ملی ہے اور واجد علی شاہ تشریف لاتے ہیں چکبست، اکبر الہ آبادی، ظفر علی خاں، ریاض و مضطر کے بعد باب ۳۳ میں۔ حصۂ نثر میں پہلے انشا کی دریائے لطافت، پھر تحسین کی نوطرزِ مرصع، پھر عیسوی خان کا قصۂ مہر افروز و دلبر ہے۔ دوسرے باب میں خطوط غالب ہیں، تیسرے باب میں پہلے دلی کالج، پھر فورٹ ولیم کالج۔ رجب علی بیگ سرور اور فسانۂ عجائب کسی باب میں نہیں۔ انھیں ابوالکلام آزاد اور سلیمان ندوی کے بعد، ناول کی تمہید میں آدھا صفحہ ملتا ہے۔ گویا زمانی ترتیب کے معاملے میں مؤلف نے اُلٹی گنگا بہائی ہے۔

تحقیقی اعتبار سے یہ تاریخ کمزور ہے۔ صرف تین مثالیں

۱۔ وجہی... عبداللہ قلی قطب شاہ کا درباری شاعر تھا، اس کا بیٹا سلطان محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ تا ۱۰۶۰ھ) کو جب وہ شاہزادہ تھا، وجہی نے اپنی ایک مثنوی قطب مشتری کا ہیرو بنایا ہے۔" (ص ۹۷،۳)

وہ ایسا ہی کچھ پیچھے ص ۴۷،ا پر لکھ چکے ہیں۔ عبداللہ قطب شاہ کے نام میں قلی نہیں آتا۔ محمد قلی قطب شاہ، عبداللہ قطب شاہ کا بیٹا نہیں، نانا ہے۔ قلی قطب شاہ کی وفات ۱۰۶۰ھ میں نہیں، ۱۰۲۰ھ میں ہوئی۔

۲۔ مؤلف انیسویں صدی کے برھمو سماج کو اسلام دشمن تحریک سمجھتے ہیں۔ لکھتے ہیں

"رابندر ناتھ ٹیگور جن کو بعض لوگ امن کا دیوتا سمجھتے ہیں، انھوں نے راجہ رام موہن رائے کے بعد اس تحریک کو جاری رکھا اور ۱۸۲۹ء میں تتوا بودھنی سبھا کے نام سے ایک اور انجمن

ؔ اس کتاب میں جگہ جگہ نحوی اعتبار سے جملوں کی ساخت میں گڑبڑ ہے۔ میں نشان دہی نہیں کروں گا۔

قائم کی ۔" (ص ۸۱۶)

وہ یہی بات ص ۶۹۴ پر کہہ چکے ہیں۔ تذکرۂ ماہ و سال کے مطابق راجہ رام موہن رائے کا انتقال ۲۷؍ ستمبر ۱۸۳۳ء کو ہوا۔ ٹیگور کا عرصۂ حیات ۷؍ مئی ۱۸۶۱ء تا ۷؍ اگست ۱۹۴۱ء ہے۔ وہ ۱۸۳۳ء یا ۱۸۳۹ء میں کسی تحریک کی قیادت کیونکر کر سکتے تھے۔ برھمو سماج کو سنبھالنے والے ان کے والد مہرشی دیویندر ناتھ ٹیگور ہو سکتے ہیں۔

۴۔ نواب مرزا شوق کی تصانیف میں مثنوی لذتِ عشق اور ایک دیوانِ غزلیات کو بھی شامل کیا ہے (ص ۳۷۹) لذتِ عشق شوق کی تصنیف نہیں، ان کے عزیز آغا حسن نظم کی ہے۔ شوق کا کوئی دیوان نہیں۔ ڈاکٹر شاہ عبدالسلام کو بہت تلاش کے بعد غزلیات کے محض ۶۱ شعر مل سکے (دبستانِ آتش ص ۵۷۔۱۵۶) ابواللیث دبستانِ لکھنؤ کے کیسے محقق ہیں جو ان مبادیات سے بھی واقف نہیں۔ میں یہاں اس تاریخ کا تحقیقی جائزہ نہ لوں گا۔ یہ کام میں نے اپنی زیرِ طبع کتاب "اردو کی ادبی تاریخیں" میں کیا ہے۔ یہاں اس تاریخ کے صرف ایک پہلو پر روشنی ڈالوں گا جس سے "ادبی تاریخیں" میں صرفِ نظر کیا ہے کہا جاتا ہے کہ اردو زبان و ادب ہندستان کی مشترک تہذیب کی پیداوار ہے لیکن اس تاریخ میں ڈاکٹر ابواللیث نے جس شدید ہندو بیزاری کا مظاہرہ کیا ہے وہ ایک اہلِ علم کے شایانِ شان نہیں۔ کوئی بھی موضوع ہو متعلق یا غیر متعلق، وہ ایک تنگ نظر بنیاد پرست کے نقطۂ نظر سے جب تک ہندوؤں، بالخصوص مہاتما گاندھی پر سب و شتم نہ کرلیں، انھیں چین نہیں آتا۔ مسلمانوں میں اکبرِ اعظم اور دارا شکوہ ان کے معتوبین میں ہیں۔ ان کی ضخیم کتاب "لکھنؤ کا دبستانِ شاعری" میں یہ جذبہ کہیں نہیں، پھر اخیر عمر ہی میں باسی کڑھی میں کیوں اُبال آیا۔ اس جذباتیت سے قطعِ نظر ان کی تاریخِ ادب تنقیدی اعتبار سے غنیمت ہے۔

ایک زمانہ ہوا میں نے سلمان رشدی کی بدنامِ زمانہ انگریزی کتاب "شیطانی آیتیں" پڑھی تھی۔ اس میں مذہبی اعتبار سے جہاں شدید قابلِ اعتراض پہلو ہیں، ان کے علاوہ یہ بھی ہے کہ اس نے پیغمبرِ اسلام کا ذکر مناسب احترام سے نہیں کیا۔ وہ ان کے لیے کئی بار "وہ عرب تاجر" کا فقرہ استعمال کرتا ہے۔ کوئی غیر مسلم بھی، رسول کا کیا ذکر، مسلم صوفیا کا بھی تذکرہ کرتا ہے تو مناسب القاب کے ساتھ۔ اردو زبان آداب و

تہذیب کے لیے مشہور ہے۔ اس تاریخ ادب میں ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ہندوؤں کے اوتاروں
مذہبی ہادیوں اور سیاسی قائدوں کا نام لیتے ہیں تو کمال بے حرمتی کے ساتھ۔ چند مثالیں :

۱۔ " مہاراشٹری کو مہابیر نے اسی طرح تقویت پہنچائی جس طرح بدھ نے مگدھ (کذا)
کو دی تھی" (ص ۵۲) مہاراشٹری پراکرت سے نہ جینیوں کے مہابیر سوامی کو کوئی تعلق تھا
نہ مہاتما بدھ کا ماگدھی سے۔ یہ پراکرتیں ان سے کوئی چھ سو سال بعد وجود میں آئیں۔

۲۔ " مہابیر جین نے جینی کو بھی یہی اعتبار بخشا " (ص ۷۷)
" جینی " کسی زبان کا نام نہیں۔ بھگوان مہابیر کی کوئی تحریر و تقریر نہیں ملتی۔

۳۔ " رامائن کے قصے میں بھی رامچندر کی بیوی سیتا کو لنکا کا ایک راون بھگا کر لے جاتا
ہے اور رامچندر کی مدد کے لیے ہنومان ... الخ" (ص ۱۵۰)
واضح ہو کہ ہندو راماین کو قصہ نہیں مانتے۔

۴۔ رامچندر اور ان کی بیوی سیتا کی کہانی پیش کی جاتی تھی جس کو لنکا کا راکشس
بھگا کر لے گیا تھا اور رام چندر نے اس کو... ہنومان کی مدد سے بازیافت کیا تھا" (ص ۱۱۹۶)

۵۔ ان کا ایک رہنما دیانند سرسوتی تھا۔" (ص ۸۱۶)

مہاتما گاندھی کا نام کم ازکم ۲۵ بار آیا ہے۔ میں ان سے یہ مطالبہ تو نہیں کرتا کہ وہ
انھیں مہاتما کہیں لیکن کم ازکم 'جی' تو لگا سکتے تھے۔ انھیں ۱۷ بار محض گاندھی لکھا ہے'
آٹھ بار گاندھی جی لیکن ہر جگہ کس کس خرابی سے۔

وہ اپنے نفرت نامے کا آغاز ڈھائی ہزار سال قبل کی تاریخ سے کرتے ہیں۔
" آریوں کی یورش اور مقامی لوگوں کے ساتھ ان کے سلوک کا یہ اثر ضرور ہوا کہ شودر
برِصغیر کے شمال سے تقریباً ناپید ہو گئے" (ص ۲۲)

وہ نہ یہ جانتے ہیں کہ شدر کسے کہتے ہیں نہ ہندستان کی قدیم تاریخ کو۔ شدر یا درجِ
فہرست نیچی ذاتوں کے لوگ شمالی ہند کے ہر علاقے میں بھرے پڑے ہیں۔ یہ آریہ ہیں' دراوڑ
نہیں۔ ممکن ہے ان میں سے کسی میں دراوڑ نسل کے خون کی آمیزش بھی ہوئی ہو۔ خیال رہے
کہ ذات پات کا احساس اور شدت دراوڑ نسل کے جنوبی ہند میں شمالی ہند کے آریوں
سے کہیں زیادہ ہے۔ ہندستان کے دستور میں درجِ فہرست ذاتوں کے لیے درس گاہوں
اور سرکاری ملازمتوں میں تقریباً ۱۷ فی صد نشستیں محفوظ ہیں' درجِ فہرست قبائلی ذاتوں

کے لیے ان کے علاوہ مزید کچھ اور۔ یوپی میں دو بار ان کی حکومت بن چکی ہے۔ ہندستان کے صدر اسی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اور سنیے "گوتم نے جو برہمنوں کا زور توڑنے کے لیے ماگدھی پراکرت کو اختیار کی (کذا) اور اسے اتنی ترقی دی کہ اس نے سنسکرت کی کمر توڑ دی اور پھر کبھی اسے وہ اقتدار نصیب نہیں ہوا جو آریوں نے سنسکرت کے لیے مخصوص کر رکھا تھا" (ص ۷۷)

سنسکرت کی کمر تو نہیں ٹوٹی، مؤلف نے آریوں اور سنسکرت سے عناد کی وجہ سے حقیقت کی کمر ضرور توڑ دی۔ انھیں معلوم نہیں کہ بھگوان گوتم بدھ خود آریہ تھے۔ یہ مسلّم کہ سنسکرت تقریباً ۵۰۰ ق م کے بعد سے عام بول چال کی زبان نہیں رہی لیکن سنسکرت ادب کے تمام شاہکار اور بڑے ادیب مہاتما بدھ کے بعد کے ہیں، وہ کالی داس ہوں کہ بھوبھوتی یا کوئی اور۔ ان سے پہلے کے دور میں صرف رزمیہ اور پران وغیرہ وجود میں آئے تھے۔ جہاں تک سنسکرت زبان کا تعلق ہے ہندو راج درباروں میں تقریباً ۱۲۰۰ء تک اسی زبان کا استعمال ہوتا تھا۔ دراوڑوں کو سنسکرت سے کوئی بیر نہ تھا۔ ان کی زبانوں میں سنسکرت الفاظ بھرے پڑے ہیں نیز جنوب کے دراوڑوں میں سنسکرت کے جیسے جیّد علما ہیں شمالی ہند کے آریوں میں نہیں۔

جنابِ مؤلف نے ہندستان کی قدیم وسطی اور جدید تاریخ کا تجزیہ ہندو بیزاری کی جذباتیت سے مغلوب ہو کر کیا ہے۔ ان کی غلط مذہبیت ہندو مسلم اتحاد کی روادار نہیں۔ اسی لیے شہنشاہ اکبر اور دارا شکوہ ان کے مرغوب معتوبین میں ہیں۔ اکبر اور اس کے اخلاف نے جو راجپوت شہزادیوں سے شادیاں کیں اسے مؤلف ہندوؤں پر بڑا احسان سمجھتے ہیں۔ حالانکہ طاقت کے جبر سے غیر مذہب والوں کی لڑکی لینا شدید جنسی جارحیت ہے۔ راجپوتوں میں اس سے تلخی ہی آئی ہو گی۔ اکبر نے اس زور زبردستی کی مناکحت کو میل ملاپ کا ہتھیار بنایا۔ اس لیے ڈاکٹر ابو اللیث کسی بھی دور اور صنفِ ادب کا ذکر کریں، کسی نہ کسی بہانے اکبرِ اعظم پر طنز کے خدنگ برسانا نہیں بھولتے۔ چند اقوال:

۱۔ اکبر کے دور میں تو یہ رواداری اس حد تک پہنچی کہ اکبر کے محل میں ہندو رانیوں کی حکومت قائم ہو گئی اور ان کے ہندو رشتہ دار ملک کے اہم اور حساس عہدوں پر فائز ہو گئے ... یہ توقع کہ بحیثیت قوم راجپوت مسلمانوں کی حکومت کے لیے فصیل بن گئے ہوں

گے، سمجھ میں آنے والی بات نہیں... عام ہندو تو اب بھی مسلمانوں سے کسی قسم کے معاشرتی تعلق کو گوارا نہیں کرتے تھے۔ وہ مسلمانوں کے ہاتھ کی چھوئی یا پکائی چیز تو درکنار، ان کے ساتھ بیٹھ کر ایک جگہ، بلکہ ان کے چھونے سے ناپاک ہو جاتے۔ (ص ۲۲۳)

مؤلف کا یہ کہنا غلط ہے کہ ہندو مسلمانوں کے ساتھ معاشرتی تعلقات نہیں رکھتے، ان کے ساتھ بیٹھنے اور چھو جانے سے ناپاک ہو جاتے ہیں۔ اگلے زمانے میں ہندوؤں میں صرف خاک روبوں کو، جو عموماً ہندو ہوتے ہیں، اچھوت مانا جاتا تھا، جنھیں چھونے سے ناپاک ہو جاتے تھے لیکن میں نے تو جو دیکھا ہے اس میں چمار تک کو چھونے کی ممانعت نہ تھی، مسلمان کا تو کیا سوال ہے۔ اب تو چھوا چھوت (untouchability) قانوناً جرم ہے۔ ہاں پہلے زمانے میں کھانے پینے کے معاملے میں چھوت چھات ضرور تھی لیکن یہ مسلمانوں کے ساتھ مخصوص نہ تھی، کسی عیسائی، انگریز یا نیچی ذات کے ہندو کا چھوا کھانا بھی ممنوع تھا۔ مسلمانوں کے برخلاف ہندو سوسائٹی میں مساوات تو تھی نہیں، یہاں مختلف کھانوں اور ذاتوں میں چھوا چھوت کے مختلف مدارج تھے جن کی تفصیل دینا غیر ضروری ہے۔ بنیوں اور ٹھاکروں کے گھروں میں برہمن رسوئیے (باورچی) جو دال، چاول، روٹی وغیرہ بناتے تھے اسے صاحبِ خانہ اگر چھو دیتا تو وہ نہ کھاتے۔ کھانے کی چھوت کا معاملہ تعقل سے ماورا تھا۔ کٹر سے کٹر ہندو بھی، جو مسلمان یا بعض ہندو ذات والوں کا چھوا پانی نہ پیتے تھے ان کے گھروں کا کچا دودھ اور گھی استعمال کرتے تھے یعنی دودھ پکا لیا جائے تو اس کا چھوا ممنوع ہے لیکن ان کے گھروں میں ان کے برتنوں میں گھی تیار کیا جائے یا تیل ہر پنڈت کے لیے جائز تھا۔ اب تو شہروں کی حد تک کھانے کی چھوت افسانۂ پارینہ ہو گئی ہے۔[1]

۲۔ اکبر نے ہندو راجاؤں، خاص کر راجپوتوں سے شادی بیاہ کے رشتوں اور اونچے عہدوں سے دل جیتنے کی کوشش کی تھی لیکن اس سے اسلام کے بنیادی عقائد پر یورش ایک کھلی روایت بن گئی... داراشکوہ نے ویدوں کو بھی قرآن کی طرح آسمانی کتاب اور ان کے مضامین میں اتفاق تلاش شروع کر دی (کذا) جس سے خود مسلمانوں کے فرقوں

---

[1] کم قارئین اس بات کو جانتے ہوں گے کہ کٹر شیعہ مسلمان بھی ہندوؤں کا چھوا ہوا کھانا نہ کھاتے تھے۔ میں خود اس کا شاہد ہوں۔

میں اضافہ ہوگیا۔ (ص ۲۲۵)

۳۔ بعض سلاطین اور ان کے درباریوں نے بظاہر اسلام اور ہندو مذہب میں مطابقت تلاش کرنے کی مذموم روایت کی طرح ڈالی جس کی انتہا اکبر اور دارا شکوہ کے یہاں ملتی ہے ... اکبر ایک جاہل آدمی تھا لیکن وہ ریاست دنیوی اور دینی دونوں کا طالب تھا۔ (ص ۲۴۷)

۴۔ اکبر نے قلعہ کے دروازے پر خاتون دربان کے اہتمام سے، جو اصل میں کسی کلال کی نسل سے تھی، شراب کی ایک دکان کھلوائی اور شراب کا نرخ مقرر کیا، مستوں کے لیے شہر میں ایک دکان اور بھی تھی، اور مشہور یہ تھا کہ اس شراب میں سور کا گوشت بھی شامل تھا۔ سارے ملک سے رنڈیاں لاکر دار الخلافہ میں آباد کی گئیں اور ان کے محلہ کا نام شیطان پورہ رکھا اور وہاں داروغہ اور محافظ مقرر کرکے حرام کاری کو قانونی جواز اور تحفظ فراہم کیا، ادھر سیاسی مصلحتوں کی بنا پر اکبر نے محل میں ہندو راجوں مہاراجوں کی بیٹیاں حرم میں داخل کیں اور ان کے اعزا و اقربا کو امورِ سلطنت میں بڑے بڑے عہدوں پر مقرر کرکے محلوں میں اور محلوں سے باہر سازشوں کا ایک پورا جال پھیل گیا... داڑھی منڈوانا عام ہوگیا اور خود اکبر نے یہ وضع اختیار کی بلکہ ہندوؤں کی طرح قشقہ لگایا۔ دربار میں ناقوس بجانے اور نصاریٰ کی طرح باپ بیٹے اور روح القدس کی تصاویر دکھانے کا رواج ہوا، لوگوں کو ترکِ اسلام کے اعلان پر مجبور کیا گیا۔ (ص ۹-۲۴۸)

بڑی بھیانک تصویر ہے۔

۵۔ ہندو نواز مہارانیوں کے عمل دخل کا یہ حال تھا کہ اکبر سے اورنگ زیب تک نسلی اعتبار سے مسلمانوں کے خون میں ہندوؤں کے خون کی اتنی آمیزش ہو چکی تھی کہ بقول ایک مورّخ ایک سیر دودھ میں پندرہ چھٹانک پانی مل چکا تھا۔ (ص ۲۵۰)

فاضل مولف یہ نظر انداز کر جاتے ہیں کہ برِّ صغیر کے مسلمانوں کی بہت بڑی تعداد ہندو اجداد کی اولاد ہے یعنی ان کا خون پورا ۱۶ چھٹانک ہندوانہ ہے۔ آگے ص ۶۹۲ پر وہ خود اعتراف کرتے ہیں۔

۶۔ مؤلف غدر ۱۸۵۷ء کے اسباب کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

"گائے کی قربانی یا اس کا گوشت فروخت کرنے پر ماضی میں ہندوؤں اور مسلمانوں میں بڑے فسادات ہو چکے تھے۔ اگرچہ اکبر کے عہد میں اس پر پابندیاں عائد کی گئیں اور جہانگیر

نے بھی جو اپنے باپ سے کم ازکم نصف ورثہ ہندو خون اور رواداری کے نام پر ہندوؤں کی تالیفِ قلوب کے لیے اسی روایت پر قائم تھا۔ (ص ۵۲۵)

واضح ہو کہ اسی جہانگیر نے سکھوں کے گرو ارجن دیو کو کھولتے تیل کے کڑھاؤ میں ڈلوا کر مارا تھا۔

۷۔ "برِ صغیر کے مسلمانوں کی اکثریت ان نومسلموں کی اولاد ہے جو مسلمانوں کے دورِ حکومت میں حلقۂ اسلام میں داخل ہوئے ... اکبر کے عہد سے سرکار اور دربار میں ان کے عمل دخل اور بعض مسلمان مختلف مصلحتوں کی بنا پر ایک ایسی فکر کو پروان چڑھا رہے تھے جس کا مقصد مسلمانوں اور اسلام سے ان کا تشخص ختم کر دینا تھا۔ ان میں ایک مثال داراشکوہ کی ہے جس کی تصانیف میں بڑی حد تک ایسے خیالات تھے جو عام مسلمانوں کے لیے خطرے کی گھنٹی سے کم نہ تھے۔" (ص ۶۹۲)

واضح ہو کہ یہ بیان "اردو غزل کی نشاۃ الثانیہ" کے باب میں ہے جس کا موضوع حسرت، اصغر، جگر اور فانی کی غزل ہے۔

۸۔ مولف "۱۹۴۷ء کا تاریخی انقلاب" یعنی قیام پاکستان کے باب میں بھی اکبر اعظم کو فراموش نہیں کرتے۔ کہتے ہیں:

"اکبر کے محل میں ہندو رانیاں ضرور آگئیں لیکن وہ اپنے ساتھ اپنا سارا تہذیبی پس منظر لائیں... اکبر نے تو اپنی صورت بھی بدل لی، مسلمان عام طور پر داڑھی رکھتے اور مونچھ منڈاتے تھے۔ اکبر نے اس کے برعکس داڑھی منڈائی اور مونچھ بڑھائی۔"

۹۔ اس روایت کو اس کے بیٹے داراشکوہ نے اور آگے بڑھایا۔ اس کا خیال تھا کہ ہندو مت اور اسلام اصل میں دونوں ایک ہیں اور اس نے ہندوؤں کی مقدس کتابوں سے، جن کے بارے میں اس کا علم محدود، ناقص اور ہندو ذرائع سے اسے ملا تھا ان خیالات اور اثرات کی اشاعت کو تقویت ملی... حد یہ ہے کہ داراشکوہ نے اپنی خرافات میں سے ایک میں، جس کا نام 'سرِ اکبر' تھا، یہ لکھا تھا کہ قرآن اپنشد میں چھپا ہوا ہے اور وہ اپنشد کو پہلی آسمانی کتاب قرار دیتا ہے... کتاب میں بسم اللہ کی جگہ گنیش کی تصویر دی گئی ہے۔ (ص ۸۱۱)

واضح ہو کہ داراشکوہ اکبر کا بیٹا نہیں، پرپوتا تھا۔

۱۰۔ اکبر کی شخصیت بڑی متنازعہ ہے۔ اس کے دربار میں بہت سے ایسے حواری موجود تھے جو اکبر جیسے کم علم آدمی کو کچھ سے کچھ بنا کر پیش کرتے تھے ... پھر ہندو راجپوتوں کو رام کرنے کے لیے ان کے خاندان سے لڑکیوں کو لاکر محل کی زینت بنانے نے بھی اپنا رنگ دکھایا اور طرح طرح کی ہندوانہ رسمیں محلات میں داخل ہوگئیں۔ (ص ۱۷ - ۱۰۴)

اب آیئے ہندستان کی تاریخ کے جدید دَور پر۔ میں صفحہ بہ صفحہ ان کے تاریخی تجزیے کے منتخب فرقہ وارانہ بیانات کے اقتباس دیتا ہوں۔ حسبِ ضرورت ان پر مختصر تبصرہ بھی کروں گا۔

۱۔ "دکن میں ہی مرہٹوں نے اپنی قوت اتنی بڑھالی کہ دہلی تک پہنچ [گئے] اور دہلی کا شہنشاہ ان کے سامنے مجبور ہوکر احمد شاہ ابدالی سے مدد طلب کرنے پر مجبور ہوا۔ ابدالی کے حملوں نے مرہٹوں کی تو کمر توڑ دی لیکن خود دلّی کو بھی ایسا صدمہ پہنچا کہ پھر نہ سنبھل سکی۔" (ص ۲۲۴)

مؤلف کا یہ کہنا صحیح نہیں کہ شہنشاہِ دہلی نے ابدالی کو مدعو کیا۔ صحیح بات آگے کہی ہے۔

"اسی صورتِ حال سے مایوس ہوکر شاہ ولی اللہ نے افغانستان کے حکمراں احمد شاہ ابدالی کو ایک خط لکھا اور ان تمام حالات کو بیان کرکے اسے دعوت دی کہ وہ ہندستان کا رُخ کرے۔" (ص ۵۱۴)

یہ ہندو مسلمان کا سوال نہ تھا ملوکیت کی چالیں تھیں۔ مرہٹوں کی فوج میں توپخانے کا افسرِ اعلیٰ ایک مسلمان تھا۔ ابدالی کی دلچسپی اسلام کی پاسبانی نہ تھی۔ وہ مال و زر کا متلاشی تھا جو بار بار حملے کرکے لوٹ مار کرکے چلا جاتا تھا۔ مؤلف خود مانتے ہیں کہ اس کے حملوں کے صدمے سے دلّی نہ سنبھل سکی۔ پانی پت کی ۱۷۶۱ء کی لڑائی نے مرہٹوں کی کمر نہیں توڑ دی۔ جب غلام قادر روہیلے نے شاہ عالم کی آنکھیں نکال دیں، اس وقت مرہٹوں ہی نے آکر اسے روہیلے کے پنجے سے آزاد کرایا اور آخرالذکر کو کیفرِ کردار تک پہنچایا۔ اگر مرہٹے مدد کو نہ آتے تو مغل شہنشاہی ۱۸۵۷ء کے بجائے ۱۷۸۶ء ہی میں ختم ہوگئی ہوتی۔ اسی کے تشکر پر شاہ عالم نے اپنی ایک فارسی نظم میں کہا تھا ؎

مادھوجی سندھیا فرزندِ جگر بندِ من است

شاہ ولی اللہ کا بیرونی ملک کے حکمراں کو اپنے ملک پر حملہ کرنے کو مدعو کرانا قابلِ تحسین

نہیں۔ خیال رہے کہ سودا نے شاہ صاحب کی نہایت فحش ہجو کہی ہے اور مرزا علی لطف نے بھی تذکرہ گلشنِ ہند میں ان کی تنقیص کی ہے۔

۲۔ مؤلف نے کئی بیانات میں یہ تاثر دینا چاہا ہے کہ غدر ۱۸۵۷ء کے پہلے اور بعد میں ہندو انگریزوں کے حلیف تھے۔

"ہندو جو آٹھ سو سال تک مسلمانوں کی حکومت میں رہ چکے تھے وہ انگریزوں کی حکومت کو اپنی پناہ گاہ سمجھتے تھے۔ انگریزوں نے ... ان کے ذہنوں میں یہ بات بٹھادی تھی کہ اب انگریزوں کی مسلمان دشمنی نے ان کو صدیوں کی غلامی کا حساب صاف کرنے کا موقع بخشا تھا" (ص ۵۲۵)

"انگریزوں کو ایک طرف ہندو عوام کے تعاون اور ہمدردی کی طرف سے اطمینان تھا کیونکہ وہ اس انقلاب اور حاکموں کی تبدیلی کو ہی اپنے حق میں نعمت سمجھتے تھے اور مسلمانوں کی برائے نام حکومت کا خاتمہ ان کی آٹھ سو سالہ غلامی سے نجات کا مرحلہ تھا" (ص ۱۹۷)

آٹھ سو سالہ غلامی قدرے مبالغہ ہے۔ شہاب الدین غوری نے دہلی ۱۱۹۲ء میں فتح کی اور انگریزوں نے ۱۸۰۳ء میں کی، جس کے بعد مغل حکومت صرف لال قلعے کی عمارت میں محدود تھی۔ ۱۱۹۲ء سے ۱۸۰۳ء تک ۶۱۱ سال ہوتے ہیں۔ اوپر کے دو اقتباسات میں مؤلف نے یہ تاثر دینا چاہا ہے جیسے غدر میں ہندو انگریزوں سے ملے ہوئے تھے۔ غدر کا پہلا شہید منگل پانڈے تھا۔ ۱۸۵۷ء کے میدانِ جنگ میں نانا فرنویس اور جھانسی کی رانی کسی سے پیچھے نہ تھے۔ مؤلف نے بھی بادلِ ناخواستہ ان تینوں کا ذکر کیا ہے۔

۳۔ ہندوؤں میں خاص طور پر ذات پات کی تفریق نے دونوں قوموں کو کبھی ایک جان نہ بننے دیا۔" (ص ۵۴۱)

۴۔ مسلم لیگ کے بارے میں شبلی کی یہ رائے درج کی ہے

"شبلی اور ان کے ہم خیال حضرات کا خیال تھا کہ مسلم لیگ اس انتظار میں تھی کہ کانگریس اپنی جدوجہد سے آزادی حاصل کر لے تو پھر مسلمان بھی اس میں اپنا حصہ لینے کے لیے سامنے آجائیں...

یعنی جا کر شیر جب جنگل سے کر لائے شکار　　لومڑی پہنچے کہ کچھ مجھ کو بھی اے سرکار دیں" (ص ۵۸۵)

یہ غلط فہمی نہ ہو کہ شبلی ہندوؤں کے حامی تھے۔ اگلے ہی صفحے پر انھوں نے احرار پارٹی سے کہا ہے:

بت کدے آپ نے ڈھائے بہت اچھا لیکن　　　شرط یہ ہے کہ حرم کی بھی تو رکھیے بنیاد

(ص ۵۸۶)

۵۔ "[سرسید کے دَور میں] آزادی کے لیے ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کی متحد کوششیں جاری تھیں لیکن ہندوؤں کے معاندانہ رویّے نے اس خواب کو شکستہ کر دیا" (ص ۶۰۷)

۶۔ "بعض اور افراد جن کا اس [علی گڈھ] تحریک سے تعلق نہ تھا وہ بھی ایک نئے جذبۂ قومی سے سرشار نظر آتے ہیں اور اس میں مسلمان اور ہندو کی وہ تفریق نہیں تھی جو بعد میں ہندوؤں کی ایک جماعت کی معاندانہ روش سے پیدا ہو گئی۔" (ص ۶۰۹)

۷۔ "اس دَور میں آزادیِ وطن کے لیے مطالبہ میں ہندوؤں اور مسلمانوں کو مل کر ہی جدوجہد کرنا تھی جیسی کہ سرور جہاں آبادی اور چکبست کی بھی آرزو تھی۔ سرسید اور اقبال بھی اپنے فکری ارتقا اور سیاسی بصیرت سے پہلے خود اسی رجحان کے حامی تھے لیکن سرسید اور اقبال نے اپنی پیش بینی سے اس میں مضمر خطرات کو دیکھ لیا۔" (ص ۶۱۲)

۸۔ "اکبر بھی مسلمانوں کی تعلیمی پستی اور زبوں حالی سے پورے طور پر آشنا تھے اور ان سے بھی ہمدردی رکھتے تھے لیکن ایک اعتبار سے وہ سرسید سے آگے دیکھتے تھے اور ان سے زیادہ دیکھتے تھے۔" (ص ۶۱۸)

"اگر ہم اکبر کے بعد کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات کا جائزہ لیں تو شاید ہمیں اکبر، سرسید سے زیادہ دور بیں معلوم ہوں۔" (ص ۶۲۹)

۹۔ "سیاست میں اکبر کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ ہندوؤں اور مسلمانوں کو مل کر آزادی کے لیے جدوجہد کرنی چاہیے... لیکن ہندوؤں کی ہٹ دھرمی اور جابرانہ رویّہ نے اس اتحاد کے خواب کو شرمندۂ تعبیر نہ ہونے دیا۔" (ص ۶۲۷)

۱۰۔ "ظفر علی خاں کی زندگی میں تحریکِ خلافت کا بھی ایک دَور آیا... ایک سیاسی چال کے طور پر ہندوؤں نے بھی تحریکِ خلافت میں، جو خاص مسلمانوں کی ایک تحریک تھی، شرکت کر کے ہندو مسلم اتحاد کو انگریزوں کے خلاف مضبوط کرنے کی کوشش کی۔ اس دَور کی ظفر علی خاں کی شاعری کا ایک نمونہ دیکھیے۔

گاندھی نے آج جنگ کا اعلان کر دیا　　　باطل کو حق سے دست و گریبان کر دیا"

(ص ۶۴۹)

اور اس کے بعد

" بھارت میں بلائیں دو ہی تو ہیں، ایک ساورکر ایک گاندھی ہے

اک جھوٹ کا چلتا جھکڑ ہے اک مکر کی اٹھتی آندھی ہے" (ص ۶۴۹)

۱۱۔ " اردو غزل کی نشاۃ الثانیہ" کے عنوان کے تحت حسرت، اصغر، جگر، فانی وغیرہ پر لکھا ہے لیکن ایسے موضوع کے لیے بھی پیچھے لوٹ کر ہندوؤں پر طعن و تشنیع کرنا ضروری ٹھہرا۔ لکھتے ہیں:

"یوں تو ہندوؤں نے مسلمانوں، ان کی تہذیب اور زبان سے کھلم کھلا دشمنی کا اظہار اردو ہندی قضیہ میں کیا جس کا ذکر ہم سرسید کے بیان میں کر چکے ... ہندوؤں کی اس تحریک کو انگریزوں کی واضح سرپرستی اور تائید حاصل تھی۔" (ص ۶۹۲)

" اس [وہابی] تحریک کا آغاز ۱۸۲۰ء سے ہوا ... ۱۸۲۴ء میں تحریک کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ اس تحریک کا مرکزی خیال یہ تھا کہ انگریزوں کے بڑھتے ہوئے اقتدار، ہندوؤں، سکھوں اور دوسرے غیر مسلموں کے متعصب رویہ نے اس ملک کو مسلمانوں کے لیے دارالحرب بنا دیا تھا۔" (ص ۶۹۳)

میں ایک عبارت کے کچھ الفاظ چھوڑ کر لکھتا ہوں:

" ہندوؤں نے مسلمانوں کے خلاف مختلف تحریکیں شروع کیں۔ ان میں ایک برہمو سماج تحریک تھی۔ بنگال میں مسلمان مجاہدین کی تحریک کے پس منظر میں ہندوؤں کی مختلف سبھاؤں کے مقاصد واضح ہو جاتے ہیں۔ انگریزوں کی شہ پر ہندوؤں نے جو مظالم اور زیادتیاں کیں ان کی ایک طویل داستان ہے۔ اس تاریخ میں بہت سے ہندو مصنفین اور شعرا کے نام ملتے ہیں جنھوں نے ہندو قومیت کے جذبے کو ایک انتقامی تحریک بنانے میں اپنا کردار ادا کیا جس کا ایک نشان بھارت کے قومی نغمے میں ملتا ہے۔" (ص ۶۹۴)

برہمو سماج مسیحیت سے متاثر اصلاحی تحریک تھی، اسلام مخالف نہیں۔ ڈاکٹر ستیہ پال آنند کے ایک انگریزی مضمون سے معلوم ہوا کہ راجہ رام موہن رائے بھی بعد میں عیسائی ہو گئے تھے۔ فون پر بھی ڈاکٹر آنند نے اس کی توثیق کی۔ میں حیران ہوں کہ ہندستان کے قومی نغمے میں انتقامی تحریک کہاں سمائی ہوئی ہے۔ بہرحال اصغر، جگر، فانی وغیرہ کی غزل کے ساتھ برہمو سماج، وہابی تحریک اور اردو ہندی قضیے کی کیا معنویت ہے؟ معلوم ہوتا ہے مؤلف کو

ہندو بیزاری کا ہو کا ہو گیا ہے۔

۱۲۔ ڈپٹی نذیر احمد کی تقریر کا اقتباس: "میرا اِنربلیف یہ ہے اور یہ اِنربلیف مبنی ہے ساری عمر کے تجربہ پر کہ کارفرمائی جیسی ایک مسلمان کر سکتا ہے ہندوؤں سے نہیں ہو سکتی... پس ہم کو ہندوؤں کی رفاقت ضرور نقصان پہنچائے گی۔ نیشنل کانگریس کا انجام کچھ ہی کیوں نہ ہو، ہماری حمیت تو گوارا نہیں کرتی کہ ہندوؤں کے طفیلی بن کر کوئی دنیوی مفاد حاصل کریں۔" (ص ۷۲۲)

"اِنربلیف" وادے ماورا ہے۔ کارفرمائی سے کیا مراد ہے میں نہیں سمجھ سکا۔

۱۳۔ "بات دراصل یہ ہے کہ پاکستان تو اسی دن قائم ہو گیا تھا جب پہلے مسلمان نے اس سرزمین پر قدم رکھا تھا۔" (ص ۸۰۹)

۱۴۔ "انگریزی دَور میں بھی مسلمانوں کو ختم کرنے یا کم از کم ایک فعّال قوت کی حیثیت سے محروم کرنے میں اب انگریزوں اور ہندوؤں دونوں نے مل کر اسی کوشش کو جاری رکھا۔" (ص ۸۱۲)

۱۵۔ مولّف نے سرسید کی اسباب بغاوتِ ہند کا اقتباس دیا ہے۔

" ہندو اپنے مذہب میں نہایت سست اور بجز اُن رسمی باتوں کے اور کھانے پینے کے پرہیز کے، اور کسی مذہبی عقیدے میں پختہ اور متعصب نہیں ہیں۔ ان کے سامنے ان کے عقیدے کے، جس کا دل میں احترام چاہیے، برخلاف باتیں ہوا کریں، ان کو غصہ یا رنج نہیں آتا۔

مولّف لکھتے ہیں "اس کا مقابلہ وہ [سرسید] مسلمانوں کے عقیدے اور ذہنیت سے کرتے ہیں جو اپنے مذہب میں پختہ اور متعصب ہیں۔" (ص ۸۱۳)

۱۶۔ مولّف نے ص ۶۹۴ پر جو یہ لکھا ہے کہ ہندستان کے قومی ترانے میں انتقامی تحریک ہے، میں اس پر حیران تھا۔ بھید کھلا ص ۸۱۶ پر جاکر۔ کچھ الفاظ چھوڑ کر ان کا بیان:

" آریہ سماجیوں کا مقصد علی الاعلان یہ تھا کہ وہ مسلمانوں سے اپنی غلامی کا بدلہ ضرور لیں گے۔ ان کا ایک رہنما دیانند سرسوتی تھا۔ ایک بنگالی بنکم چند چٹرجی نے نہ صرف ہندوؤں میں اپنی تحریروں سے آریہ سماجیوں کی تحریکات کو آگے بڑھایا بلکہ نفرت کی آگ کو اور بھڑکایا۔ بھارت کا قومی ترانہ بندے ماترم' ان ہی بنکم چند چٹرجی کی تخلیق ہے۔" (ص ۸۱۶)

آریہ سماج ہندوؤں کی اصلاحی تحریک ہے۔ یوں تو ہندو مذہب متعدد مذاہب کا وفاق ہے لیکن اس کے دو خاص مذہب ہیں۔ ا۔ سناتن دھرم یا ویشنو دھرم۔ یہ پُرانوں سے ماخوذ ہے اور برھما، وشنو اور شِو کو دیوتا اور رام اور کرشن کو وشنو کے اوتار مانتا ہے۔ ۲۔ آریہ سماج جو میری رائے میں ہندوئیت کا اسلامی روپ ہے یعنی جس کے عقائد اسلام سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں۔ یہ برھما، وِشنو، شِو کے وجود کو نہیں مانتا، رام اور کرشن کو اوتار نہیں، بلکہ معمولی انسان قرار دیتا ہے، اسلام کی طرح وحدانیت کا قائل ہے نیز مورتی پوجا (بت پرستی) کے خلاف ہے۔ مجھے علم نہیں کہ مسلمانوں سے اپنی غلامی کا بدلہ لینا آریہ سماج کے مذہبی عقائد کا حصّہ ہے۔ ہندستان کا قومی ترانہ بندے ماترم نہیں، جن گن مَن ہے۔ بندے ماترم سنسکرت میں ہے۔ میں اس کے مفہوم سے واقف نہ تھا۔ ہفت روزہ راوی، بریڈ فورڈ انگلستان بابت ۲ تا ۹ جنوری ۱۹۹۹ء میں اس کا اُردو ترجمہ شائع ہوا۔ میں نے دیکھا کہ یہ ترانہ مادرِ وطن کی محبت سے سرشار ہے۔ اس میں کوئی لفظ نہ کسی قوم کے خلاف نفرت پھیلاتا ہے نہ کسی سے انتقام لینے کو اُکساتا ہے۔ ذیل کے مبارزانہ جملے وطن کی مدافعت کے لیے ہیں، کسی پر حملہ کشی کے لیے نہیں:

" ۳۰ کروڑ گلوں کی پُرجوش آوازیں، ۶۰ کروڑ بازوؤں میں سنبھلنے والی تلواریں، کیا اتنی قوت کے ہوتے ہوئے بھی، اے ماں، تو کمزور ہے؟"

یہ جملے مؤلِف کے منقولہ ذیل اشعار کے مقابلے میں انفعالی ہیں:

روک سکا ہے کوئی دشمن کب طوفان ہمارا
ہر تُرک اپنا، ہر حُر اپنا، ہر افغان ہمارا
ہم سب پاکستان کے غازی، پاکستان ہمارا (مجاز۔ ص ۸۸۸)

اس طرح دہرائیں گے اسلام کی تاریخ کو
ہم کریں گے فتح کا آغاز پاکستان سے (عمر انصاری۔ ص ۸۸۸)

۱۷۔ مؤلِف نے ہفت روزہ اخبار مہذب بدایوں کے ۲۳ر اگست ۱۸۹۰ء کے شمارے سے ایک حیرت ناک اقتباس دیا ہے:

" حالات کچھ ایسے ہی ہیں کہ کوئی قوم دوسرے فرقے کے جذبات کو مجروح کیے بغیر مذہبی

رسوم ادا نہیں کرسکتی ..... اگر حالات اس حد تک پہنچ چکے ہیں تو پھر دانش مندی کا تقاضا یہ ہے کہ ہندستان کو ہندو اور مسلمان دو صوبوں میں تقسیم کردیا جائے اور آبادی کا تبادلہ کیا جائے، ہندوؤں کا رویّہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ مسلمانوں کو اپنا ہمسایہ نہ بننے دیں اور نہ وہ اپنے مندر کی گھنٹیاں 'مسلم مشرکین' کو سنانا پسند کرتے تھے، نہ وہ اذان سننے کے روادار ہیں۔ ان حالات میں تقسیمِ ہند کی تجویز مسلمانوں کے لیے بھی قابل (کذا) ہوگی کیونکہ وہ بھی ہندوؤں سے بیزار دکھائی دیتے ہیں۔ (ص ۱۲۳۵)

یقین نہیں آتا کہ ۱۸۹۰ء میں کوئی کاہن ۷۵ سال آگے اس صحت کے ساتھ دیکھ سکتا تھا۔ کہیں مولّف کو اخبار کی تاریخ لکھنے میں کوئی سہو تو نہیں ہوگیا۔ پاکستان کے تصوّر کی تاریخ میں اس مجہول الاسم اخبار کا نام کبھی نہیں سنا گیا۔ ڈاکٹر ابواللیث کی تاریخِ ادب کی یہ سب سے اہم تحقیقی دریافت ہے۔

۱۸۔ "یہ کہنا مشکل ہے کہ ہندستان سے انگریزوں کی رخصت گاندھی کے اہنسا کا نتیجہ تھی یا سیاسی عالم گیر حالات نے بالآخر انگریزوں کی حکومت کے اس حصّہ میں سورج کو غروب کردیا۔" (ص ۱۱۶۳)

میں سیاسی تاریخ میں مولف کی ہندو بیزاری کی مثالیں کہاں تک دوں۔ بھری پڑی ہیں۔ انھوں نے کئی بڑے ادیبوں کی ہندو مخالف نظم و نثر کے اقتباسات دیے ہیں۔ مجھے مجاز کے ترانۂ پاکستان کو دیکھ کر حیرت ہوئی۔

"سبز ہلالی پرچم لے کر نکلا لشکر سارا
روک سکا ہے کوئی دشمن کب طوفان ہمارا
ہر ترک اپنا، ہر حر اپنا، ہر افغان ہمارا
ہم سب پاکستان کے غازی، پاکستان ہمارا
پاکستان ہمارا، پاکستان ہمارا، پاکستان ہمارا

بعض حضرات کا خیال ہے کہ یہ نظم مجاز اور مخدوم محی الدین کی مشترکہ کاوش ہے"۔ (ص ۸۸۴)

ابھی میں نے مولّف کے سیاسی اور تاریخی پس منظر کے تجزیے کے نمونے پیش کیے جنھیں انھوں نے اپنے مخصوص زاویے سے پیش کیا ہے۔ اب تاریخ زبان پر بھی ان کے زاویۂ نظر کو دیکھ لیں۔ کھڑی بولی ہندی کے بارے میں مولّف کا مرغوب نظریہ یہ ہے کہ

اسے فورٹ ولیم کالج میں انگریزوں اور ہندوؤں نے مل کر بنایا۔ کاظم علی جوان کے شکنتلا ناٹک کے ترجمے کے سلسلے میں لکھتے ہیں۔

"بعض روایات سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ پہلے اس کی عبارت اس زمانہ کی عام اور رائج اردو کے مطابق تھی۔ اور ایک سوچی سمجھی سازش سے اس کو بھی اسی زبان میں لکھا گیا تھا پھر للولال جی نے عربی فارسی کے الفاظ نکال کر اس کی جگہ سنسکرت اور پراکرتوں کے الفاظ داخل کر دیئے جس سے آگے چل کر اردو ہندی کے قضیے کو تقویت ملی"۔ (ص ۱۰۳۶)

"صرف چند لفظوں کے بدل دینے سے کوئی نئی زبان تو پیدا نہیں ہوتی بلکہ ایک فتنہ کو پھلنے پھولنے کی راہ کھول دی گئی"۔ (ص ۱۰۳۷)

اس سے پہلے ابتدا کے لسانی ابواب میں بھی ایسا ہی کہتے ہیں مثلاً ص ۹۸ پر۔ دراصل ہندستانی زبان اور اس کی بولیوں کے آغاز اور ارتقا کا معاملہ بہت الجھا ہوا اور مبہم ہے۔ اردو والوں کے پاس اپنے موقف کی تائید میں کچھ دلائل ہیں، ہندی والوں کے پاس ان سے مختلف۔ ان کے بیچ آتے ہیں مغربی مستشرقین جو اپنی ناواقفیت کے سبب کیا کیا انٹ شنٹ کہہ جاتے ہیں۔ مولف بتاتے ہیں کہ بینجمن شلزے نے ۱۷۴۱ء میں ہندستانی زبان کی قواعد میں اردو کو فارسی کی ایک ذیلی بولی کہا (ابو اللیث ص ۱۵۸)

یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ شمالی ہند کا اردو ادب اٹھارویں صدی کے وسط ہی سے ملتا ہے جبکہ ہندی میں کھڑی بولی کی دو ایک نثری کتابیں عہدِ اکبری کے آس پاس ملنے لگتی ہیں اور ہندی شعرا کے کلام سے شمالی ہند میں کھڑی بولی کی مسلسل روایت تشکیل پاتی ہے۔ دوسری بات اس اہم ترین نکتے کو یاد رکھنے کی ہے کہ زبان میں دو قومی نظریہ موجود نہیں۔ ماضی میں بھی اور حال میں بھی شمالی ہند کے ہندو اور مسلمان سو فی صدی یکساں زبان بولتے ہیں، ادب کی بات دوسری ہے۔ اردو نے صرف کھڑی بولی کو ادب کے لیے استعمال کیا، ہندی نے کھڑی کو کم اور دوسری بولیوں کو زیادہ لیکن بعد میں اس نے بھی کھڑی بولی ہی کو اپنا لیا۔

جہاں تک فورٹ ولیم میں ہندی اردو کی مشترکہ کتابوں کا تعلق ہے وہ برج بھاشا یا اودھی سے ترجمہ کی گئیں۔ شکنتلا ناٹک برج بھاشا سے ماخوذ ہے۔ یہ فطری بات ہے کہ اس کے ترجمے میں سنسکرت الالفاظ زیادہ آئیں۔ عربی فارسی الفاظ شعوری طور پر داخل

کیے ہوں گے۔ میں فورٹ ولیم کالج کے ہندستانی شعبے کے سربراہ گلکرسٹ کی نیت پر شک نہیں کرسکتا۔ وہ ہندی کے مقابلے میں اردو کا زیادہ محسن اور ہمدرد ہے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدیاں مستشرقین کے لیے مشرق کی دریافت کا عہدِ زرّیں ہے۔ سنسکرت، عربی، فارسی، ترکی، اردو، ہندی سب کے مغربی ماہرین اور رسیا سامنے آئے۔ انھوں نے ان زبانوں کی بڑی خدمت اور اشاعت کی۔ ان کا مقصد علم کا پھیلاؤ تھا۔ اگر کسی نے ہماری پسندیدہ زبان سے ہٹ کر دوسری زبان کی تحقیق کی ہے تو اس پر جنبہ داری کا الزام نہیں لگانا چاہیے۔ ان مستشرقین نے مشرقی کلاسیکی زبانوں: سنسکرت، عربی، فارسی (اوستا اور پہلوی سمیت) اور ان کے ادب کا بڑا دقیق اور مفید مطالعہ کیا ہے۔ ہمیں ان کا مشکور ہونا چاہیے۔

کوئی زبان مصنوعی طور پر نہ بنائی جاسکتی ہے نہ کسی زبان کا ادب حکماً تیار کیا جاسکتا ہے۔ اس زبان اور بولی کے بولنے والوں کے پاس کوئی ماضی، کچھ روایتیں ہوں گی اس کی بنیاد ہی پر کوئی عمارت کھڑی ہوسکتی ہے۔ زبان یا ادب کا دھارا کسی کی دشمنی کی بنا پر نہیں موڑا جاسکتا۔ یہ دور تک پھیلی ہوتی ہے۔ فورٹ ولیم جیسے چھوٹے کالج کے ایک شعبے میں کسی نئی زبان کو لیبوریٹری میں گھڑ لیا گیا، مجھے اس تخیل پر ہنسی آتی ہے۔ ابواللیث صاحب کا لفظ "سازش" استعمال کرنا اور ہندی کو فتنہ کہنا علمی اندازِ اظہار نہیں۔ ہاں مجھے یہ تسلیم ہے کہ کھڑی بولی کا جو نکھار اردو میں آیا، وہ ہندی میں نہیں۔

مولف نے ابتدائی لسانی ابواب میں اردو رسم الخط کے سلسلے میں مہاتما گاندھی پر جو الزام لگایا وہ آخرِ کتاب تک انھیں اور قارئین کو گرفت میں لیے رہتا ہے۔

۱۔ سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ اس کا رسم الخط قرآنی رسم الخط تھا۔ (ص ۶۳)

۲۔ "اردو کے رسم الخط کو گاندھی قرآنی حروف کہتے تھے... اگر گاندھی رسم الخط کی تاریخ سے واقف ہوتے اور وہ یقیناً اس سے واقف ہوں گے اور یہ بہانہ محض اردو کے خلاف ہندستان میں محاذ کو تقویت پہنچانے کے لیے تراشا گیا تھا تاکہ ہندو اکثریت کو یہ احساس ہوجائے کہ اردو کا رسم الخط مسلمانی ہے، اردو مسلمانی ہے اس لیے ہندستان میں اس کے لیے کوئی جگہ نہیں۔" (ص ۱۳۱)

" قدیم عربی نسخ جسے گاندھی مسلمانی اور قرآنی بتاتے ہیں وہ نزول قرآن سے پہلے

اور اسلامی دعوت سے قبل وجود میں آچکا تھا اور اس کی شکل یہ نہیں تھی جو اب عام طور پر نسخ کے نام سے مشہور ہے۔" (ص ۱۳۱)

مہاتما گاندھی نے کبھی عربی نسخ کا نام نہیں لیا۔ مجھے اس میں شبہ ہے کہ وہ لفظ نسخ کو جانتے بھی ہوں گے۔

۳۔ مولف کا تجزیہ ہے کہ چونکہ اُردو کا رسم الخط فارسی، ترکی اور عربی نسخ سے ملتا ہے اس لیے "یہ مسلمانوں کے اتّحاد کی ایک بڑی علامت تھی اور اسی خطرہ کا احساس گاندھی نے اسے قرآنی حرف کہہ کر کیا تھا۔" (ص ۱۳۸)

آگے چل کر وہ اپنی کمندِ الزام کو اور پھیلا کر لکھتے ہیں۔

" اردو کے رسم الخط میں انگریزوں اور ہندوؤں کو ایک اور خطرہ نظر آرہا تھا اور وہ یہ کہ مسلم ممالک میں نسخ رسم الخط نہ صرف عربی کے لیے بلکہ فارسی اور ہندستان کی مختلف زبانوں میں اتّحاد کا ایک ذریعہ تھی (کذا)۔" (ص ۱۴۲)

میں نے تو یہ مشاہدہ کیا ہے کہ مولف کے دعوے کے علی الرغم تقسیم ملک تک ہندو بڑی تعداد میں اُردو رسم الخط سیکھتے تھے اور اس میں لکھتے پڑھتے تھے۔ پنجاب میں بالخصوص غیر مسلموں کی اکثریت اُردو رسم الخط ہی پڑھتی تھی اور وہاں کے ہندو کثیر اشاعت اُردو اخبار چلاتے تھے۔

۴۔ بقول گاندھی یہ قرآنی حروف میں لکھی جاتی ہے اور ظاہر ہے کہ اس کا منطقی نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ یہ مسلمانوں کی زبان ہے حالانکہ یہ زبان کسی مسلم ملک کی زبان نہیں۔ (ص ۱۵۱)

۵۔" بہت سے لوگوں کو گاندھی کے فلسفہ سے بہت زیادہ عقیدت نہیں تھی ... اُردو ہندی قضیہ میں گاندھی جی کا کھل کر ہندی ہندستانی کے جھگڑے میں ایک فریق کا ساتھ دینا اور اُردو کو اس بنا پر مسلمانوں کی زبان قرار دینا کہ اس کا رسم الخط قرآنی تھا، عجب لسانی مغالطہ تھا۔" (ص ۱۵۸)

اگر مہاتما گاندھی نے اردو کو واقعی قرآنی حروف کی بنا پر مسترد کیا ہوتا تو ڈاکٹر ابواللیث کی تمام خفگی برحق تھی لیکن انھوں نے ایسا نہیں کہا اس کی تردید بارہا ہو چکی ہے۔ ایک بار پھر اعادہ کرتا ہوں۔

مہاتما گاندھی ۱۹۰۹ء سے تا دمِ مرگ، بغیر کسی تنزلزل کے ملک کی قومی زبان کے لیے

دونوں رسوم الخط کی حمایت کرتے رہے۔ سب سے پہلے ۱۹۰۹ء میں۔

۱۔ "سارے ہندستان کے لیے تو ہندی ہی ہونی چاہیے، اسے اُردو میں لکھا جائے یا ناگری میں۔" (ہند سوراج)

۲۔ کئی سال بعد پھر یہ تعریف دہرائی۔

"ہندی بھاشا میں اسے کہتا ہوں جسے اُتّر میں ہندو اور مسلمان بولتے ہیں اور جو دیوناگری یا اردو لکھاوٹ میں لکھی جاتی ہے۔"

۳۔ ۱۹۱۸ء میں پہلی بار ہندی ساہتیہ سمیلن کے صدر ہوئے۔ اپنی تقریر میں انھوں نے ہندی کی وہی تعریف کی۔ ۱۹۳۵ء میں دوسری بار سمیلن کے صدر ہوئے اور اس بار سمیلن سے ہندی کی اپنی تعریف منوالی۔

۴۔ بعض تحریروں میں نہ صرف اردو اور ہندی بلکہ ہندستانی کو بھی ایک زبان مانا ہے۔

"ہندی، ہندستانی اور اردو یہ تینوں شبد ایک ہی زبان کو ظاہر کرتے ہیں جسے اُتّر بھارت میں ہندو مسلمان دونوں بولتے ہیں اور جو دیوناگری یا فارسی لکھاوٹ میں لکھی جاتی ہے۔" (ہریجن سیوک، ۳ر جولائی ۱۹۳۷ء)

۵۔ "ایسے بھی کچھ لوگ ہیں جو اس بات کا سپنا دیکھتے ہیں کہ یہاں خالی اردو یا خالی ہندی ہی رہے گی لیکن میرا خیال ہے کہ یہ ناپاک سپنا ہے اور ہمیشہ سپنا ہی رہے گا۔" (ہریجن سیوک، ۲۹ر اکتوبر ۱۹۳۸ء)

۶۔ ۲۹ر دسمبر ۱۹۳۹ء کو انجمن ترقیِ اردو ہند نے دہلی میں ایک اردو کانفرنس منعقد کی۔ اس میں مہاتما گاندھی کا اردو میں لکھا ہوا خط نمائش میں رکھا گیا۔ بعض لفظوں کا املا انھیں کے مطابق لکھ رہا ہوں۔

"آپ جانتے ہیں کی میں اردو زبان کی طرقی چاہتا ہوں۔ میرا خیال ہے کی سب ہندو جو ملک کی خدمت کرنا چاہتے ہیں اردو سیکھیں اور مسلم ہندی سیکھیں۔" سیگاؤں۔ واردھا۔ ۲۶ر دسمبر ۱۹۳۹ء۔ [لہ]

۷۔ جون ۱۹۴۷ء میں جب ملک کے بٹوارے کا فیصلہ ہو گیا اور انھیں بتایا گیا کہ قومی زبان

لہ پنجاہ سالہ تاریخ انجمن ترقی اردو (کراچی اشاعت ثانی، ۱۹۸۷ء) ص ۱۰۰

ہندی ہوگی اور دیوناگری میں لکھی جائے گی تو انھوں نے لکھا کہ میں اس پر کبھی رضامند نہیں ہو سکتا۔" (ہریجن سیوک ۲۰ اگست ۱۹۴۷ء)

۸۔ ۱۵ اکتوبر ۱۹۴۷ء کو دہلی ڈائری میں لکھتے ہیں :

" میں نے اخباروں میں ایک پیراگراف دیکھا ہے کہ آئندہ سے یوپی کی سرکاری زبان ہندی دیوناگری لپی کے ساتھ ہوگی۔ اس سے مجھے دکھ ہوا۔"

۹۔ ان کا آخری قول ۱۸ دسمبر ۱۹۴۷ء کا ہے۔

"کیا وہ ایک اکھل بھارتیہ بھاشا (کل ہندزبان) کی سیوا کر سکتے ہیں اگر اردو لپی اور بھاشا کو اس سے نکال دیا جائے۔ میں تو ہمیشہ تمھارے پاس رہوں گا نہیں، مگر تم میرے رخصت ہو جانے کے بعد میرے شبدوں کو یاد کروگے۔"

اور واقعی وہ ڈیڑھ مہینے بعد رخصت ہو گئے۔

مولوی عبدالحق کا ایک مضمون قاضی عبدالودود کے رسالہ معیار پٹنہ میں شائع ہوا جس میں انھوں نے مہاتماجی سے یہ قول منسوب کیا ہے۔

" اردو مسلمانوں کی مذہبی زبان ہے۔ قرآن کے حروف میں لکھی جاتی ہے اور مسلمان بادشاہوں نے اسے بنایا اور پھیلایا۔ مسلمان چاہیں تو اسے رکھیں اور پھیلائیں۔"

مولوی صاحب لکھتے ہیں :

"میں ہر چند یہ توجیہہ کر کے اپنی تسلّی کرنا چاہتا ہوں کہ مہاتماجی نے یہ بات ناواقفیت کی بنا پر کہی ہے لیکن دل نہیں مانتا۔" (بھارتیہ ساہتیہ پرشد کی اصل حقیقت۔ معیار، پٹنہ مئی ۱۹۳۶ء، ص ۲۲۴)

مولوی صاحب کا ردِّعمل بڑا تمکنت و متانت آمیز ہے۔ ان کے مقابلے میں قاضی عبدالودود کا اُبال دیکھیے۔ یہ یورپ سے واپسی کے بعد دس پندرہ سال مسلم لیگ کی بہار شاخ میں بہت فعّال رہے۔ اپنے رسالہ معیار کے اداریے میں یوں برستے ہیں۔

"گاندھی جی کا یہ بیان اُردو کے خلاف اعلانِ جنگ ہے... حامیانِ اردو میں سے بعض کا رجحان اس امر کی طرف معلوم ہوتا ہے کہ گاندھی جی سے اس مسئلے کے متعلق مزید گفت وشنید کی جائے، ہم اسے لاحاصل سمجھتے ہیں... کیا آپ ایسے شخص کو قائل کر سکتے ہیں جو عالمِ بالا سے براہِ راست تعلقات رکھتا ہے اور جس کا ہر قول وفعل دیوتاؤں کی مرضی کے

مطابق ہوتا ہے ؛ ہمیں یقینِ کامل ہے کہ گاندھی جی اپنے موجودہ طرزِ عمل اور پرانی روش میں کوئی فرق نہیں محسوس کرتے ۔ جنگِ عظیم میں انگریزوں کے لیے رنگروٹ بھرتی کرانے کے بعد بھی اگر وہ اپنے عدمِ تشدّد کا حامی تصوّر کرتے رہے تو ہندستانی اور ہندی ۔ ہندستانی کو ایک سمجھنا ان کے لیے کون سی بڑی بات ہے؟" (معیار مئی ۱۹۳۶ء، ص ۱۳۸)

قاضی صاحب رنگروٹ بھرتی کرانے کا ماخذ بھی درج کردیتے تو قارئین کو مزید روشنی ملتی ۔ ان پر الزام لگانے والوں نے یہ نہ سوچا کہ ان کے اقوال و افعال کو دیکھتے ہوئے کیا یہ ممکن ہے کہ وہ ایسے جملے کہیں گے ۔ وہ ایک سیاسی لیڈر تھے، کیا اس طرح مسلمانوں سے ترکِ موالات کی ٹکاسی بات کہہ سکتے تھے ۔ حقیقت کچھ اور ہے ۔

۱۹۴۲ء میں عثمانیہ یونیورسٹی کے ڈاکٹر جعفر حسن نے مہاتما جی سے قرآنی حروف والے قول کی وضاحت چاہی ۔ مہاتما جی نے ۲۹ ستمبر ۱۹۴۲ء کو جواب دیا "میں نے خود اردو سیکھی ہے اور مولانا شبلی کی سیرت النبی اور اردو کی دوسری تحریریں پڑھی ہیں ....."
بعد میں ۳ اپریل ۱۹۴۳ء کو ہردولی سے لکھا :

"میرا ایڈریس لکھا ہوا تھا ۔ میرے ریمارک اسی طرح کے ہو سکتے تھے جس طرح کا وہ ایڈریس تھا ۔ اس میں کوئی ایسی بات نہیں جو مولانا صاحب کے اعتراض کو ٹھیک قرار دے ۔"

ڈاکٹر جعفر حسن نے یہ ساری مراسلت ہماری زبان علی گڑھ بابت ۲۲ اپریل ۱۹۶۰ء میں شائع کردی ۔ مہاتما جی کی اس تردید کے دوسرے شاہد حیات اللہ انصاری مرحوم تھے ۔ انھوں نے پہلے بھی مجھے بتایا تھا اور ۲۹ نومبر ۱۹۹۵ء کو لکھنؤ میں پھر واضح کیا کہ مولوی عبدالحق بہت اونچا سنتے تھے ۔ [میں دسمبر ۱۹۴۵ء کے آخر میں دلّی میں مولوی صاحب کی ملاقات سے مشرف ہوا اس وقت وہ اتنے گراں گوش تھے کہ ان کو اپنی بات سمجھانا مشکل ہوتا تھا ۔ گیان چند] ۔ ناگپور پرشد کے اجلاس میں ان کے پاس ڈاکٹر اختر رائے پوری بیٹھے تھے ۔ انھوں نے مولوی صاحب کی خوشنودی اور قرب حاصل کرنے کے لیے یہ جملے وضع کرکے مہاتما گاندھی سے منسوب کردیے اور مولوی صاحب نے باور کرلیا ۔ انصاری صاحب نے مجھے بتایا کہ اختر رائے پوری علی گڑھ میں ان کے کلاس فیلو رہ چکے تھے ۔ انصاری ان کے مزاج کو جانتے تھے ۔ انصاری صاحب اور بیگم انصاری دونوں نے بہ نفسِ نفیس مہاتما جی سے ان جملوں کی تصریح چاہی ۔ مہاتما جی نے ان دونوں کے سامنے انکار کیا کہ انھوں نے ایسا کچھ نہیں

کہا تھا۔ انصاری صاحب ایک بار پاکستان گئے۔ وہاں اختر رائے پوری سے اس کا ذکر چھیڑا تو آخرالذکر بات کو ٹال گئے۔

مہاتما گاندھی مسلمانوں کے بین الاقوامی اتحاد کے مخالف نہ تھے یہ ان کی خلافت تحریک کی حمایت سے ظاہر ہے۔ وہ قرآن مجید کا احترام کرتے تھے اس کا ثبوت یہ ہے کہ شام کے پانچ بجے ان کی پرارتھنا سبھا میں ہمیشہ کلام مجید کی بھی تلاوت ہوتی تھی۔

ہندو مسلم اتحاد اور اردو رسم الخط کے اس قدر مضبوط وکیل کو ان کا دشمن قرار دینا معترض کی تنگ نظری کی دلیل ہے۔ ڈاکٹر ابو اللیث کو معلوم نہیں کہ اس "گاندھی" نے صرف پاکستان کی خاطر اپنی شہادت دی۔ جنوری ۱۹۴۸ء میں ہندستان اور پاکستان کے بیچ تقریباً جنگ کی حالت تھی۔ اثاثے کے بٹوارے کے تحت ہندستان کو پاکستان کے حصے کے ۵۵ کروڑ روپے ادا کرنے تھے۔ پاکستان کو روپے کی سخت ضرورت تھی لیکن کشمیر کے تنازعے کی وجہ سے ہندستان یہ رقم دبا کر بیٹھ گیا تھا۔ مہاتما گاندھی نے اس کے خلاف مرن برت کیا۔ دو ہی دن میں حکومتِ ہند یہ روپیہ ادا کرنے کو تیار ہو گئی اور مہاتما جی کا برت ختم کرا دیا۔ اس پر ناراض ہو کر پہلے ایک پنجابی ہندو پناہ گزین نے ان پر ناکام حملہ کیا، چند روز کے بعد ناتھورام گوڈسے نے انھیں گولی مار کر ہلاک کر دیا۔ ان کی شہادت کی قدر کرتے ہوئے قائدِ اعظم محمد علی جناح نے اسی شام ۳۰ رجنوری ۱۹۴۸ء کو ریڈیو پر اعلان کیا کہ اگلے دن ۳۱ رجنوری کو پورے پاکستان میں چھٹی رہے گی۔ میں نے خود یہ ریڈیو تقریر سنی ہے۔ اس میں جناح صاحب نے مہاتما جی کو 'ہندوؤں کا بڑا لیڈر' یا شاید 'بڑا ہندو لیڈر' کہا تھا۔ اس کے باوجود ابو اللیث، ص ۱۳۱ کے اقتباس میں گاندھی جی کو عیار اور بدنیت قرار دیتے ہیں۔

مؤلف کے لسانی نظریے کے بعد ان کا اردو ادب کا نظریہ۔ یہ میں مضمون کے شروع ہی کے دو اقتباسات میں دے چکا ہوں۔ توبۃ النصوح کے نصوح نے اردو فارسی کے شعرا کے دیوانوں پر جگہ جگہ چیپیاں چپکائی تھیں۔ حالی نے اردو غزل کے کئی غزلیہ عناصر کو خارج کرنے کو کہا تھا۔ ابو اللیث خالص مذہبی محتسب بن کر غزل کا سکھراؤ کرتے ہیں۔ وہ اردو کے ایک نمائندہ شاعر کا منتخب نمائندہ کلام لیتے ہیں" جن کی روح بنیادی طور پر روحِ اسلام کی تضحیک اور تحقیر پر قائم ہے" (ص ۲۶۴)۔ وہ نمائندہ شاعر ہے غالب۔

"روحِ اسلام سے گریز" کے عنوان سے وہ ان کی غزلیات کے اشعار پورے چار صفحوں پر دیتے ہیں جو ظاہرا ان کی نظر میں سوختنی ہیں۔ وہ ایک مشہور نقاد ہونے کے باوصف غزل کے رموز و علائم کو لغوی معنی میں لے رہے ہیں۔ کیا بت کا عاشق اردو شاعر واقعی ہندو دیوی دیوتا کی پتھر کی مورتی پر جان چھڑکتا ہے؟ دینی نقطۂ نظر سے وہ ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادیبوں کے بھی دشمن ہیں۔

مضمون بہت طویل ہو گیا ہے۔ آخر میں چند غیر مسلم اہلِ قلم پر مولف کے چند مشاہدات درج کر کے ختم کرتا ہوں۔

سدا سکھ لال۔ یہ مشہور بات ہے کہ سدا سکھ لال اردو کے پہلے اخبار 'جام جہاں نما' ۱۸۲۲ء کے ایڈیٹر تھے۔ مولف نے ان سے اوّلیت کا فخر چھیننے کے لیے دو اضافے کیے اوّل یہ کہ بعض حوالوں میں کہا جاتا ہے کہ اردو کا پہلا اخبار جام جہاں نما تھا جو کلکتے سے سدا سکھ اور مسٹر ڈبلو۔ ای۔ پیرس کی ادارت میں نکلتا تھا لیکن بعض تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ سلطان ٹیپو نے ایک ہفتہ وار اخبار 'فوجی اخبار' کے نام سے جاری کیا تھا جس کی اشاعت صرف فوجیوں تک محدود تھی (۵۵۲)۔

مولف نے اس اخبار کے ماخذ کا کوئی اتا پتہ نہ دیا۔ ماہر صحافت ڈاکٹر عبدالسلام خورشید محمد سعید ابوالخالق کی کتاب 'میسور میں اردو' کا بیان نقل کرتے ہیں کہ کسی عمر رسیدہ بزرگ نے اپنے دادا کے حوالے سے ٹیپو سلطان کے اس اخبار کا پتہ دیا۔ سلطان کی شہادت کے بعد انگریزوں نے مطبع ضبط کر لیا اور اخبار کے جو بھی اوراق ملے ضائع کر دیے۔ ڈاکٹر خورشید لکھتے ہیں کہ ٹیپو سلطان کے عہد کی کسی کتاب میں اس اخبار کا ذکر نہیں۔ ان بزرگ یا ان کے دادا کا نام معلوم نہیں۔ اخبار کی کوئی کاپی دستیاب نہیں۔ کسی حتمی ثبوت کے بغیر ہم اس اخبار کے وجود کی تصدیق نہیں کر سکتے۔[1]

مجھے ڈاکٹر حبیب النسا بیگم کی کتاب "ریاست میسور میں اردو کی نشو و نما" (۱۹۶۲ء) میں اس اخبار کا کوئی ذکر نہ ملا۔ ڈاکٹر ابواللیث کے دوسرے بیانات کو دیکھتے ہوئے مجھے بدگمانی ہوتی ہے کہ انھوں نے ایک ہندو سے اوّلیت کا فخر چھیننے کے لیے ایک مجہول اخبار

---

[1] ڈاکٹر عبدالسلام خورشید: مضمون صحافت مشمولہ تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند۔ آٹھویں جلد، ص ۴۲۶)

کو سندِ اعتبار دی، اس کے وجود میں کوئی شک نہ کیا۔ پھر سدا سکھ کے ساتھ ادارت کے اعزاز میں ایک اور نام بھی لکھ دیا۔

جگن ناتھ آزاد

" بعض حضرات نے ان کے کلام پر اقبال کا اثر بتایا ہے لیکن اقبال کی فکر کا رخ ایسا ہے جس سے جگن ناتھ آزاد تاریخی اور تہذیبی طور پر اپنا رشتہ نہیں جوڑ سکتے، اس لیے اگر کوئی اتفاقی ہم رنگی نظر بھی آتی ہے تو اسے بہت سطحی سمجھنا چاہیے۔" (ص ۸۰۲)

پریم چند

ایک دفعہ ڈاکٹر محمد حسن نے میری توجہ دلائی کہ پریم چند سے پہلے اُردو فکشن میں ہندو کردار نہیں ہوتے تھے۔ یہ سن کر مجھے تعجب ہوا۔ غور کیا تو دیکھا کہ واقعی پریم چند سے پہلے داستان، حکایت اور ناول میں ہندو معاشرے کی عکاسی نہیں۔ ڈاکٹر ابو اللیث کو پریم چند کا یہی پہلو گراں گزر رہا ہے۔ بار بار کہتے ہیں کہ پریم چند نے ہندو کردار اور ہندو معاشرہ پیش کیا:

۱۔ پریم چند میں معاشرتی اصلاح میں خاص طور پر ہندو معاشرہ ان کے پیش نظر ہے۔ (ص ۱۱۵۸)

۲۔ پریم چند کے بیشتر ناولوں کی طرح اس (پردۂ مجاز) کا پلاٹ اور بیشتر کردار ہندو ہیں۔ (ص ۱۱۶۰)

۳۔ میدانِ عمل میں بھی پلاٹ اور کردار ہندو ہیں۔ (ص ۱۱۶۰)

انھوں نے برلا نہیں کہا کہ پریم چند کا یہ پہلو انھیں پسند نہیں لیکن افسانوں کے سلسلے میں وہ پھوٹ بہتے ہیں۔

۴۔ "ان کا عقیدہ یہ تھا کہ ہندستان کے اتحاد کے لیے ضروری ہے کہ ہندستان کے رہنے والے سب ہندو ہوں۔" (ص ۱۱۸۴)

انھیں یہ کہاں سے معلوم ہوا۔ اتنا بڑا الزام اور شہادت کوئی نہیں۔

۵۔ " ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تو اس کے اعلامیہ پر دستخط کرنے والوں میں پریم چند بھی شامل تھے۔ ترقی پسندی میں مذہب کی کوئی گنجائش نہیں اور جیسا کہ ہم ترقی پسند شاعری کی بحث میں کسی قدر تفصیل سے لکھ چکے ہیں، مذہب، خدا اور مذہبی قیود کا استہزا ترقی پسندی کی ایک علامت تھی لیکن پریم چند کے بارے میں تو خود ترقی پسندوں نے لکھا ہے کہ وہ مذہب کے مخالف نہیں تھے۔ اسی طرح وہ گاندھی کے عدم تشدد کے فلسفہ کے قائل تھے اور دوسری طرف ان کے ناقدین کے بقول ان کے افسانوں میں واضح

اشتراکی رجحانات بھی ملتے ہیں۔" (ص ۱۱۸۶)

کرشن چندر۔

۱۔" تقسیم ہند کے بعد کرشن چندر نے ہر معقول پڑھنے والے کو جس طرح مایوس کیا ہے وہ کرشن چندر ہی کی نہیں اردو ادب کی بھی بدقسمتی ہے۔ اور بقول بعض لوگوں کے کرشن چندر نے اس مقبولیت کے بعد ناول نگاری کو ایک فن کی بجائے تجارتی پیشہ بنا لیا۔" (ص ۱۱۷۱)

۲۔ ان سب باتوں کے پیشِ نظر کرشن چندر اس اعلیٰ مقام پر بیٹھے نظر نہیں آتے جہاں بعض حضرات ان کو دکھانا چاہتے ہیں۔" (ص ۱۱۷۳)

۳۔" وہ مذہب کو تنگ نظری کا نظریہ سمجھتے ہیں اور ان کے نزدیک ہندو اور مسلمان میں کوئی فرق نہیں۔ انھوں نے ایک مسلمان خاتون سے شادی کی، مسلمان عورت کے لیے تو اہلِ کتاب سے بھی شادی جائز نہیں۔ چہ جائیکہ کہ (کذا) ایک ہندو سے جس کی ہندو بیوی موجود تھی لیکن مرنے کے بعد کرشن چندر کو دفن نہیں کیا گیا جو مسلمانوں کی رسم ہے بلکہ ہندوؤں کی طرح ان کا کریا کرم ہوا۔ اس سلسلہ کی ایک اور کڑی عصمت چغتائی ہیں جو حیات ہیں۔" (ص ۱۱۷۳)

یقیناً مؤلف مستقبل شناس تھے جو کرشن چندر کے کریا کرم کے سلسلے میں عصمت چغتائی کا ذکر کرتے ہیں جنھوں نے مسلمان ہونے کے باوجود اپنی لاش کو جلانے کی وصیت کی۔ مؤلف ن۔م۔ راشد کے لیے لکھ چکے ہیں۔

" اپنے خیال میں مرنے کے بعد جلائے جانے کو اپنا انجام بخیر جانتے ہیں۔" (ص ۷۸۲)

اب میں اس مایوس کن داستان کو بند کرتا ہوں کیونکہ آپ بھی اُکتا گئے ہوں گے، میں بھی اُکتا گیا۔ ملک تقسیم ہوا ہے۔ اردو ادب تقسیم نہیں ہوا۔ ڈاکٹر ابواللیث کو سوچنا چاہیے تھا کہ ان کی کتاب ہندستان میں غیر مسلم قارئین بھی پڑھیں گے۔ اُن پر ان کی تفرقاتی باتوں کا کیا ردِ عمل ہوگا۔ قاعدہ ہے کہ لمبی عمر کے آخری ایام میں انسان تمام اختلافات، شکوے شکایات اور بغض و عناد کو بھلا کر صلح کل ہو جاتا ہے۔ ماضی کے چھوٹے چھوٹے اختلافات کو اس شعر سے بھلا دیتا ہے۔

یادِ ماضی عذاب ہے یارب　　چھین لے مجھ سے حافظہ میرا

وہ فصل اور گستن پر وصل اور پیوستن کو ترجیح دیتا ہے۔ ابواللیث صاحب نے کبھی اپنے مقابل کے نقطۂ نظر کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی اور اپنے لاحاصل مناظرے سے اوپر نہیں اٹھ سکے۔ دونوں ممالک کے عوام کے اصلی مسائل ہیں: افلاس، جہالت اور بیماریاں یعنی عام طور پر معاشی پچھڑا پن۔ ایسے میں مذہبی اختلافات میں کھوئے رہنا بے وقت کی راگنی بلکہ عوام دشمنی ہے۔ میں ہندو مسلمان اور ہندوستانی پاکستانی میں فرق کرنے کی کوئی وجہ نہیں دیکھتا۔

●●

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 گرد پوش

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

صدر دفتر : قومی اردو کونسل، ویسٹ بلاک-۱، ونگ-6، آر-کے-پورم، نئی دہلی-110 006

فون: 6179657, 6103938, 6103381 فیکس: 6108159

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

جامع
انگریزی۔اردو لغت
جلد اوّل تا ششم

مدیر اعلیٰ
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 ومعانی 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 وفنون سے متعلق انگریزی راُردو 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..............
☆ دوسو سے زائد سائنسی وسماجی علوم وفنون پر محیط..............
☆ امریکی ربرطانوی 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 ومطلا جلد..............صفحات: جلد اوّل (۱۲۱۷، قیمت ۴۰۰)، جلد دوم (۱۰۶۲، قیمت ۶۰۰)، جلد سوم (۱۰۹۱، قیمت ۶۰۰)، جلد چہارم (۸۶۶، قیمت ۶۰۰)، جلد پنجم (۱۰۴۲، قیمت ۶۰۰)، جلد ششم (۱۰۱۴، 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۔ 110 006
فون: 6103381, 6103938, 6179657 فیکس: 6108159

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

شکیل الرحمٰن

ہندستان کی کتھائیں
اور رس کہانیاں

ہندستان کتھاؤں اور 'رس کہانیوں' کا ایک بڑا ملک ہے۔ کتھاؤں کی ایک بڑی روایت رہی ہے۔ ہندستانی جمالیات کے بعض علما مثلاً ڈانڈِن (DANDIN) وغیرہ نے 'کادیہ' (بمعنی تخلیق) کی تین صورتوں کا ذکر کیا ہے: 'شاعری'، 'نثر' اور 'شاعری اور نثر کی آمیزش کی صورت'۔ ڈراما اور 'ایپک' میں یہ آخری صورت موجود رہی ہے، نثر کے ساتھ شاعری بھی ہے، دونوں کی آمیزش کی صورت ابھرتی رہی ہے۔ کتھاؤں، مہاکتھاؤں اور رس کہانیوں میں اگرچہ نثر کو زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے پھر بھی اکثر مقامات پر شاعری کے نمونے بھی ملتے رہے ہیں۔

'کتھا' (رس کہانی، مختصر کہانی) اور 'مہاکتھا' (طویل افسانہ، ناول کی ابتدائی صورت) کی تخلیق پہلے قدیم عوامی زبانوں اور بولیوں میں ہوئی۔ اپ بھرنشوں اور پراکرتوں نے مختلف علاقوں میں جانے کتنی کہانیوں کو جنم دیا، پشاچی میں برہت کتھا مہاکتھا کی صورت وجود میں آئی، 'برہت کتھا' کے معنی ہیں "بڑی یا طویل کہانی"، یہ ہندستان کی پہلی طویل رس کہانی یا مہاکتھا سمجھی جاتی ہے، بدنصیبی یہ ہے کہ پشاچی زبان کی 'برہت کتھا' اب موجود نہیں ہے۔ کہانی سنسکرت زبان میں ڈھالی گئی لیکن اس کی اپنی صورت قائم نہیں رہی، یہ کہنا آسان نہیں ہے کہ سنسکرت زبان میں 'برہت کتھا' اپنی تمام خصوصیتوں کے ساتھ موجود ہے۔ اس طرح کہانی کار کا نام گنادھیہ (GUNADHYA) ملتا ہے جو ایک بڑا شاعر بھی تھا، یہ بتانا بھی مشکل ہے کہ کیا واقعی وہی 'برہت کتھا' کا فنکار ہے۔ ہر لحاظ سے 'برہت کتھا' کو 'کتھا' اور 'مہاکتھا' رس کہانی اور طویل رس کہانی کا ایک بنیادی سرچشمہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ کہانی پن کے جوہر کو لیے ہوئے یہ طویل رس کہانی رومانیت کے دائرے

کو وسیع کرتی ہے، تخیئلی مرکزی کردار کو مرکزِ نگاہ بناتی ہے، فوق الفطری فضاؤں کی تشکیل کرتے ہوئے مختلف پراسرار علاقوں میں پہنچتی ہے اور روحانی فضاؤں میں بھی زندگی کی بعض بنیادی سچائیوں کو پیش کر دیتی ہے۔

ایشیائی مزاج نے اختصار کے فن کو ہمیشہ زیادہ پسند کیا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ایشیا کے آرٹ کی بنیادی بڑی خصوصیت اختصار کا حسن ہے، ہائیکو ہو یا کتھا یا رس کہانی، غزل ہو یا چینی اور جاپانی شاعری! ایشیا کا مزاج یوروپ کے مزاج سے مختلف ہے۔ یوروپی مزاج نے فن کی طوالت کو ہمیشہ پسند کیا ہے۔ ایلیڈ، اوڈیسی، پیراڈائز لاسٹ، شیکسپیئر، برنارڈ شا اور دوسرے ڈراما نگاروں کے ڈرامے، ناول وغیرہ اس مزاج کو سمجھاتے ہیں۔ ایشیا میں جاپانی اور چینی شاعری اور انڈونیشیا، ملایا اور ہندستان کی رس کہانیاں اور قصے اختصار کے حسن کو لیے ہوئے ہیں۔ 'رامائن' اور 'مہا بھارت' جن کا شمار دنیا کے مشہور ایپک میں ہوتا ہے اپنے اندر رس کہانیاں لیے ہوئی ہیں۔ جو طوالت ہے وہ محض اس لیے کہ دونوں شاعری کے بہترین نمونوں کو بھی لیے ہوئے ہیں، رامائن کی کہانی مہا کتھائیں کتھا یا رس کہانی ہے۔ شاعری اور ڈرامانے اس میں اتنی وسعت پیدا کی ہے۔ اسی طرح 'مہا بھارت' کی کہانی مختلف حصوں اور مناظر کے ساتھ زیادہ سے زیادہ مہا کتھا یا طویل کہانی ہے۔ جانے کتنی چھوٹی بڑی رس کہانیاں شامل ہوئی ہیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ دونوں یعنی رامائن اور مہا بھارت کا رشتہ عوامی ذہن سے ہے اور لوک کتھاؤں سے ہے، دونوں کہانیاں صدیوں پرانی ہیں۔ رامائن اور مہا بھارت کی تخلیق کے بعد بھی اس کی کئی صورتیں اُبھر کر سامنے آئی ہیں، رامائن کی بنیادی کہانی میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ رامائن کی کوئی ایک کہانی نہیں ہے، اگر کہانیوں کی یکسانیت ہے بھی تو کرداروں کی شخصیتیں مختلف ہیں، مثلاً ایک رامائن میں سیتا راون کی بیٹی ہیں۔ راون اور اس کی اس بیٹی کی ایک علاحدہ کہانی ہے جو رامائن سے جڑی ہوئی ہے۔ 'مہا بھارت' میں ہندستان کی کئی کہانیاں اور کتھائیں جذب ہو گئی ہیں۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ بھگوت گیتا کو مہا بھارت کا حصہ بعد میں بنایا گیا ہے۔ حقیقت جو بھی ہو ہم انھیں اس سطح پر لاکر دیکھ نہیں سکتے جس سطح پر ہم ایلیڈ اور اوڈیسی یا یوروپی ناولوں کا مطالعہ کرتے ہیں، رامائن اور مہا بھارت دونوں میں رس کہانیوں کی ایک دنیا آباد ہے۔ ہندستان کے تخلیقی مزاج کی پہچان مشکل

نہیں ہوتی کہ وہ اختصار کے جلوے یا حسن کو دیکھنا چاہتا ہے۔ ونٹرنز (MAURICE WINTERNITZ) نے تحریر کیا تھا کہ مہابھارت کو ایک شعری تخلیق کہا نہیں جا سکتا۔ مجموعی طور پر یہ ایک پورا لٹریچر یا ادب ہے! اس میں شاعری کی مختلف صورتیں ملتی ہیں، الگ الگ شعری تجربے ایک جگہ جمع ہو گئے ہیں۔ جہاں تک کتھا یا کہانی کا تعلق ہے پچھلی بہت سی وہ کہانیاں جو صدیوں سفر کرتی رہی ہیں اور "ہیرو لپیٹری" کا حصّہ بنی رہی ہیں مہابھارت میں شامل ہو گئی ہیں، ہر کہانی یا رس کہانی اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے۔ مہابھارت میں جو جنگ ہوتی ہے اس سے بہت سی ایسی کہانیوں کا کوئی تعلق نہیں ہے جو اپنے اپنے "ایڈوینچر" سے پہچانی جاتی ہیں۔ مہابھارت میں پرانی قدیم کہانیوں کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ یہ کتھائیں یا رس کہانیاں مہابھارت سے پہلے بھی موجود تھیں اور راجاؤں، راجکماروں اور بہادروں کی شجاعت کے قصّے سناتی تھیں۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے پرانے گیت بھی شامل ہیں وہ گیت جنھیں لوک کہانی سنانے والے ایک مقام سے دوسرے مقام تک لے جایا کرتے تھے۔ 'مہابھارت' میں پہلے کیا تھا اور پھر پروہتوں کے ہاتھوں میں آکر اس میں کس قسم کی تبدیلیاں آئیں یہ ایک دلچسپ اور حیرت انگیز موضوع ہے اس کا ذکر یہاں ضروری نہیں ہے۔ ہاں یہ بات ضرور سامنے آتی ہے کہ تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں اور کتھاؤں، رس کہانیوں اور مختصر شعری نمونوں کو اہمیت حاصل ہوتی رہی ہے — پروہتوں نے مہابھارت میں دیوتاؤں کی کہانیوں کو شامل کرتے ہوئے اسطوری فسانوں کو بڑی اہمیت دی ہے، ہم ان کہانیوں اور فسانوں کے سحر سے بے حد متاثر ہوتے رہے ہیں (A. HOLTZMANN) کی تحقیق یہ ہے کہ کورو اور پانڈو کی جنگ کی ایک منظوم کہانی مہابھارت سے قبل لوک ادب میں موجود تھی۔ ونٹرنز (M. WINTERNITZ) نے تحریر کیا ہے کہ مہابھارت کے ایک سے زیادہ ماخذ ہیں، اس میں ہندستان کے لوک ادب کی کئی کہانیاں وقت وقت پر شامل ہوئی ہیں ۵۰۰ ء میں مہابھارت کی جو کہانی موجود تھی وہ 'ایپک' یا 'رزمیہ' کی صورت میں نہیں تھی۔

'رامائن' دوہوں اور چوپائیوں میں ایک بڑا شعری کارنامہ ہے، یہ نظم مسلسل نہیں ہے دوہوں اور چوپائیوں میں تجربوں کا اظہار ہوتا ہے اور ہر تجربہ اپنی جگہ ایک اکائی ہے۔ استعاروں سے سجی سجائی خوبصورت شاعری کے جانے کتنے نمونے ملتے ہیں۔ ہمیں معلوم

ہے کہ دو ہزار سال سے رام کی کہانی ہندستان میں موجود ہے۔ 'رامائن' میں ہر کردار اپنی خاص تابناکی رکھتا ہے، کینوس بڑا نہیں ہے لیکن کرداروں کے عمل اور ردِ عمل کی وجہ سے ہر منزل اور مقام پر تابناکی بڑھی ہے اور 'کینوس' میں گہرائی پیدا ہوئی ہے، ایک خوبصورت کتھا یا مہاکتھا یا رس کہانی میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ تلسی داس کی تخلیقی اور تخیلی فکر اسے عظیم شاعری کا ایک نمونہ ضرور بناتی ہے لیکن یہ شاعری جس قصّے کے بطن سے پھوٹتی ہے وہ ایک خوبصورت رس کہانی ہی ہے۔ کسی یوروپی ناول کی طرح یہاں کوئی پھیلی ہوئی کہانی نہیں ہے، اختصار کا حسن اپنی جگہ پر ہے، چھوٹے بڑے واقعات کی پیشکش کی خوبصورتی اپنی جگہ پر ہے، دوہوں اور چوپائیوں کی معنویت کے جلوے اپنی جگہ پر ہیں۔

ہندستان کے کہانی کاروں نے ہمیشہ مختصر کتھاؤں اور رس کہانیوں ہی کو زیادہ پسند کیا ہے۔ چھوٹی کہانیوں میں تجربے کا رس زیادہ گہرا اور خیز میں ہوتا ہے ــــ ابتدا سے ہندستانی کہانی کاروں کا مزاج ہی ایسا رہا ہے، چھوٹے چھوٹے خوبصورت تجربوں میں نگینے جڑنے کا عمل انھیں زیادہ پسند ہے۔

یہ کہنا بھی غلط ہوگا کہ ہندستان کے ماضی نے ہمیں طویل قصّے یا ناول سے ملتی جلتی کہانیاں یا طویل کتھائیں یا طویل رس کہانیاں نہیں دی ہیں۔ یقیناً دی ہیں لیکن ہندستان کا تخلیقی ذہن عام طور پر ابتدا سے مختصر قصّوں، حکایتوں، مختصر کتھاؤں اور رس کہانیوں کی جانب مائل رہا ہے۔ اس کے پیچھے لوک کہانیوں اور اساطیری قصّوں اور کرداروں کی ایک بڑی مضبوط اور مستحکم روایت رہی ہے۔ فسانہ نگاروں کے ذہن کی تشکیل میں اسی روایت نے زیادہ حصّہ لیا ہے۔ 'پنچ تنتر' کی حکایتوں کا تعلق بھی اس روایت سے گہرا ہے۔ بدھ اور جین ادبیات کا مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت اور واضح ہوگی۔ جاتک کہانیاں ہوں یا جین قصّے یا پرانوں کے فسانے یہ سب اختصار کے حسن کو لیے ہوئے ہیں۔ بہت تلاش و جستجو کے بعد یوروپی علما کو ہندستان میں چالیس طویل رس کہانیوں کے ناموں کا پتہ چلا جنھیں انھوں نے "ناول" کہا ہے۔ ان میں صرف تیرہ طویل قصّے کی پہچان ممکن ہو سکی ہے۔ سنسکرت اور مختلف علاقائی زبانوں میں یہ طویل کہانیاں موجود ہیں، یہ کہنا ممکن نہیں کہ ان میں کتنے طویل قصّے اصلی صورتوں میں ہیں۔ ان میں کادمبری (بان BANA) دھان پالا (بان (BANA

اور " ٹیتک منجری (TITAKA MANJARI) کے نام ہم نے سُنے ہیں۔ یہ علما مالیہ سندری (MALAYA SUNDRI) اوراونتی سندری (AVANTI SUNDRI) کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ لیکن طویل قصّوں یا ناولٹ کی صورتوں کی کہانیوں کی تعداد اتنی کم ہے کہ مختصر دس کہانیوں اور مختصر کتھاؤں وغیرہ کے سامنے ان کی کوئی زیادہ حیثیت نہیں رہتی۔ کادمبری کے علاوہ میری نظر سے کوئی ایسا طویل قصہ نہیں گزرا کہ جس پر کچھ تفصیل سے لکھا گیا ہو، ممکن ہے کادمبری کے ساتھ یہ چھ طویل قصے بھی بہت اہم ہوں۔

قومی اُردو کونسل کی مطبوعات

دیوناگری اور تصویروں کی مدد سے اُردو سکھانے والی کتاب

اُردو تصویری لغت مع هندی

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 : -/30روپے

سائز : 23x38/8

صفحات : 252

کتب فروش اور کتب خانوں کے لیے اچھا کمیشن، آرڈر فوراً ارسال کریں۔

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

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۔ اردو 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 اردو 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 حسب ضرورت بیان۔ کتاب کے مصنف جناب شمس الرحمان فاروقی کو اس کتاب کی بنا پر ۵ لاکھ روپیے 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 ۔ا، ونگ ۔6، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 006 110

فون: 6179657 ,6103938 ,6103381 فیکس: 6108159

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

عبدالرب عرفان

بدر چاچ — سلطان محمد بن تغلق کے عہد کا ایک منفرد شاعر

بدرالدین محمد معروف بہ بدر چاچ اور بدر چاچی کا زمانۂ حیات ساتویں صدی ہجری (تیرھویں صدی عیسوی)، کے ان شاعروں میں سے ایک ہے جو اپنے کمال فکرو فن کی قرار واقعی دادو ستائش سے محروم رہے۔ چنانچہ فارسی شاعروں کے بیشتر تذکروں میں اس کا نام نظر نہیں آتا۔ جن چند تذکروں میں اس کا ذکر ہوا ہے ان سے بھی جس قدر حالات کا علم ہوتا ہے، وہ بے حد سطحی، بے انتہا مختصر اور تشنہ ہیں۔ حیرت تو اس بات پر ہے کہ اس کا ہم عصر مورخ ضیا الدین برنی تاریخ فیروز شاہی میں کہیں اس کا نام بھی نہیں لیتا۔ مشہور مستشرق اور ایران شناس ڈاکٹر ای۔ جی۔ براؤن اس کے ذکر میں صرف یہ چند جملے تحریر فرماتے ہیں:

> "بدر چاچ، باشندۂ ماورا النہر، ایک اور شاعر ہے جسے ہندستان میں خاصی شہرت حاصل ہے لیکن ایران میں تقریباً گمنام ہے۔ شہر چاچ یا شاش جس کا باشندہ ہونے کا بدر کو دعویٰ تھا، آج کل کا تاشقند ہے۔ اس کا کلام جو میں نے نہیں پڑھا لیکن جس کے مترجمہ نمونے سر ایچ۔ (ایم) ایلیٹ نے اپنی تاریخ ہند میں دیے ہیں، بہت مشکل مشہور ہے۔ یہ خصوصیت ان تمام لوگوں کے کلام میں بالعموم پائی جاتی ہے جو ترکی النسل ہیں یا جنھوں نے ترکی اثر یا سرپرستی کے تحت شاعری کی لیکن اپنی ذات میں کسی نقطۂ نظر سے یہ خصوصیت اس بات کی دلیل نہیں کہ ہم بدر چاچ کو شعرا کے اس جائزے میں شامل کریں۔"[1]

"ہندستان میں خاصی شہرت" رکھنے والے مگر "ایران میں تقریباً گمنام" اس شاعر کے تفصیلی ذکر کو شعرا کے تذکرے میں شامل نہ کیے جانے کی جو وجہ فاضل مورخ ادب نے

منقولہ بالا عبارت میں بیان کی ہے وہ دراصل اس خصوصیت کی طرف اشارہ ہے جو ترکی النسل شاعروں یا شعر گوئی کی ترکی روایات کے زیر اثر شعر کہنے والے سخنوروں کے کلام میں پائی جاتی ہے۔ یعنی بات کو لغز و معما کے پیرائے میں کہنا اور اس طرح کہنا کہ عام قاری کے لیے مدعا عنقا نہ سہی لیکن اتنا بعید از فہم ہو جائے کہ سخت ذہنی ورزش و کاوش کے بغیر ہاتھ نہ آئے۔ بدر کے کلام میں اس خصوصیت کی موجودگی کا درک موصوف کو اس کے کلام کے براہ راست مطالعے سے نہیں بلکہ اس کے بعض قصاید و مقطعات کے اُن انگریزی تراجم سے ہوا ہے جنھیں سر ایچ۔ ایم۔ ایلیٹ نے اپنی تالیف تاریخ ہند میں شامل کیا ہے[۳۵]۔

دراصل بدر اور اس کی شاعری کا المیہ یہ ہے کہ وہ فارسی کی ادبی تاریخ کے اُس دَور میں پیدا ہوا جب سعدی، خواجو، ظہیر فاریابی، سلمان ساوجی اور مجد ہمگر جیسے فارسی شاعری کے دلکش اور پُر اثر نغموں سے ایران کی فضا گونج رہی تھی۔ اس میں بدر نے اپنی انوکھی آواز بلند کرنے کی کوشش کی جو متشکل تھی ان عناصر سے جو ترکی طرزِ فکر کا خاصہ ہیں۔ تشبیہات (خصوصاً تشبیہ کنایت)، استعارات، کنایات، مجاز مرسل اور دیگر لفظی و معنوی شعری صنعتوں سے گرانبار اور گوناگوں علوم و فنون مثلاً ہندسہ و ریاضی، نجوم و فلکیات، اعداد ابجد سے بازی گری کے فن، شطرنج وغیرہ کی اصطلاحات سے مملو اس کا اسلوب عام قاری کی دسترس سے باہر اور نفاست پسند ایرانی ذہنوں کے لیے قطعی نامانوس تھا اس لیے درخور اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ اس طرح ایران میں وہ ناقدری سے دوچار ہوا اور مرور ایام کے ساتھ اس کی عدم مقبولیت نے گمنامی کی صورت اختیار کر لی۔ قرین قیاس ہے کہ اسی ناقدری کے ہاتھوں مجبور ہو کر اس نے ہندستان کی راہ لی ہوگی۔

ہندستان میں اس وقت ترکی النسل فرماں روا سلطان ابو المجاہد محمد بن تغلق (سال جلوس: ۷۲۵ھ = ۱۳۲۵ء؛ وفات ۷۵۲ھ = ۱۳۵۱ء) شاعروں اور عالموں کو گراں قدر صلوں سے نواز رہا تھا۔ اس نے ترکی انداز فکر کے اس شاعر کو ہاتھوں ہاتھ لیا اور اسے "فخر زماں" کے خطاب سے مفتخر کیا اور گاہ بگاہ گراں بہا انعامات سے بھی سرفراز کرتا رہا۔ لیکن یہاں بھی وہ کما حقہٗ شہرت اور مقبولیت سے محروم رہا۔ اس کی ایک ممکنہ وجہ یہ رہی ہوگی کہ اس کے ورود ہند سے تقریباً ایک دہائی پہلے تک ہندستان کا ایوان شاعری فارسی ادب کی تاریخ کے سب سے بڑے شاعر امیر خسرو اور ان کے

خواجہ تاش امیر حسن دہلوی کے دل نواز شیریں نغموں سے گونج رہا تھا اور بدر کے ہندستان پہنچنے کے زمانے میں بھی ان نغموں کی صدائے بازگشت خاصی بلند آہنگ تھی۔ ایسے میں کسی اجنبی اور غیر مانوس آواز کے لیے اپنے وجود کا احساس دلانا اور ذہنوں کو اپنی جانب متوجہ کرنا بہت مشکل تھا۔ تاہم بادشاہ اور اس کے ترک امرا کے لیے بدر کی آواز میں بڑی کشش تھی۔ چنانچہ وہ خواص پسند تو بن گئی لیکن عوام پسندی کا درجہ حاصل کرنے سے محروم رہی۔ اس لحاظ سے کہا جا سکتا ہے کہ ہندستان کی ادبی تاریخ کے ایک مخصوص دور میں بدر شہرت اور مقبولیت کے ایک قابلِ قدر مقام پر فائز رہا ہے۔ اس کے باوجود بعض قرائن پتہ دیتے ہیں کہ اس کے زمانۂ حیات میں عوام و خواص کا ایک طبقہ اس کی شاعرانہ حیثیت اور فن کارانہ صلاحیت کا منکر رہا ہے۔ اس کا ایک ثبوت بدر کے سلسلے میں معاصر مورّخ ضیا الدین برنی کا پراسرار سکوت ہے۔ ۷۴۵ھ (۴۵-۱۳۴۴ء) میں محمد بن تغلق نے بدر کو اپنا وکیل بنا کر دیوگیر (دولت آباد) روانہ کیا اور اس کے توسط سے اپنے استاد قتلغ خاں (ناظم دیوگیر) کو پیغام دیا کہ وہ دہلی پہنچے اور دربار خلافت سے آئی ہوئی خلعت اور عیادوصول کرے[۲۶]۔ برنی یہ واقعہ تو بیان کرتا ہے[۲۷] لیکن بدر کا نام اس کی زبان قلم پر نہیں آتا۔

حالات زندگی

بدر کا پورا نام بدرالدین محمد تھا۔ نام کے جزو اوّل "بدر" کو وہ تخلص کے طور پر استعمال کرتا تھا۔ اس کے ساتھ کلمۂ نسبت چاچ یا شاش یا چاچی یا شاشی کا الحاق اس کے ذکر حال کے سبھی موارد پر بالالتزام پایا جاتا ہے کیونکہ اس کے بغیر اسے شناخت اور بدر تخلص کے دیگر شاعروں سے ممتاز نہیں کیا جا سکتا۔ اس مرکب نسبتی (یعنی بدر چاچ/شاش چاچی/شاشی) سے ہویدا ہے کہ وہ اصلاً شہر چاچ یا شاش کا باشندہ تھا۔ یہ وہی شہر ہے جو آج تاشقند کہلاتا ہے۔ دولت شاہ اس کا محل وقوع بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"چاچ مشہور بتاشقند از توابع فرغانہ خراسان است"[۲۸]

بدر کی زندگی کے ابتدائی کوائف مثلاً خاندانی حالات، سال ولادت، تعلیم و تربیت، ذریعۂ معاش اور دیگر مشاغل کے بارے میں فارسی شعرا کے تمام تذکرے اور ادبی و سیاسی تاریخیں خاموش ہیں۔ جن تذکروں اور تاریخوں میں اس کا ذکر پایا جاتا ہے ان کی فراہم کردہ

اطلاعات ناقص اور ناکافی ہیں۔ ان سے صرف اس قدر معلوم ہوتا ہے کہ وہ سلطان محمد بن تغلق کے عہد حکومت کے اواسط میں ترک وطن کرکے ہندستان آیا۔ سلطان نے اسے اپنے مداحوں کے زمرے میں شامل کر لیا۔ بعض ارباب تذکرہ کے بیانات سے اس کی تائید ہوتی ہے، مثلاً میر حسین دوست سنبھلی فرماتے ہیں :

"از وطن خود بدہلی آمدہ و مداحی تغلق شاہ پادشاہ و پسرش محمد شاہ می نمود و بصلات شایاں ممتاز می بودہ۔"[۱۱]

اپنے وطن سے دہلی آکر تغلق شاہ بادشاہ اور اس کے بیٹے محمد شاہ کی مداحی کرتا تھا اور شایان شان صلوں سے ممتاز ہوتا تھا۔

"وے مداح سلطان محمد تغلق شاہ پادشاہ دہلی است و معاصر خسرو است۔"[۱۲]

وہ دہلی کے بادشاہ سلطان محمد تغلق شاہ کا مداح اور خسرو کا ہم عصر ہے۔

میر حسین دوست اسے تغلق شاہ اور محمد تغلق دونوں کا مداح بیان کرتے ہیں جبکہ شیخ احمد علی اسے مداح تو صرف محمد شاہ کا کہتے ہیں لیکن اسی جملے میں اسے امیر خسرو (وفات: ۷۲۵ھ = ۱۳۲۵ء) کا ہم زماں قرار دیتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں ۷۲۵ھ = ۱۳۲۵ء سے پہلے اس کے وارد ہند ہونے کی بات کہی گئی ہے جسے بوجوہ درست تسلیم کرنے میں ہمیں تامل ہے۔ اوّل تو یہ کہ دولت شاہ سمرقندی جسے ان تمام تذکرہ نگاروں پر زمانی تفوق حاصل ہے جنھوں نے بدر کے شرح حال کو اپنی تالیفات میں شامل کیا ہے، نہ اسے تغلق شاہ کا مداح کہتا ہے اور نہ امیر خسرو کا معاصر۔ وہ اس باب میں صرف اتنا لکھتا ہے :

"بدرالدین فخر زماں از مداحان سلطان محمد تغلق و از شعرائے مشہور است۔"[۱۳]

بدرالدین فخر زماں سلطان محمد تغلق کے مداحوں اور مشہور شاعروں میں سے ہے۔

دوسرے یہ کہ بدر نے اپنے قصیدوں میں بعض سیاسی، معاشرتی نوعیت کے واقعات کا ذکر یا ان کی جانب اشارہ کیا ہے، کہیں صراحتاً اور کہیں کنایتاً۔ بعض واقعات کو تو قصاید کا موضوع تک قرار دے دیا ہے۔ ایسے تمام واقعات سلطان محمد بن تغلق کے عہد میں وقوع پذیر ہونے والے ۷۳۸ھ = ۱۳۳۷ء کے بعد کے واقعات ہیں۔ تغلق شاہ کے عہد (۷۲۰ھ = ۱۳۲۰ء تا ۷۲۵ھ = ۱۳۲۵ء) کے کسی واقعے کی جانب بدر کے کسی شعر میں اشارہ تک نہیں پایا جاتا۔ حتیٰ کہ اس کی وفات اور محمد بن تغلق کی تخت نشینی کا بھی ذکر معدوم ہے۔ تیسرے اگر وہ تغلق شاہ کا مداح ہوتا تو اس کے قصاید میں اس کی مدح بھی پائی جاتی لیکن

قصاید بدر چاچ میں ایسا کوئی قصیدہ نہیں جس میں بیان شدہ اوصاف کا تغلق شاہ کی مدح پر اطلاق ہوتا ہو۔

ان دلائل و براہین کی روشنی میں قرین قیاس بلکہ قرین صحت یہی ہے کہ وہ سلطان محمد بن تغلق کے عہد میں کسی وقت آیا ہوگا۔ اس خصوص میں میر غلام علی آزاد بلگرامی کا قول صحت سے زیادہ قریب ہے۔ فرماتے ہیں:

"در پایان عمر بہند خرامید و مشمول فراواں عنایت رعایت سلطان محمد تغلق شاہ گردید و بفخر زماں مخاطب گشت۔"[۱۴]

(اواخر عمر میں ہندستان آیا اور سلطان محمد تغلق کی کثیر عنایتیں اور مہربانیاں اسے حاصل ہوئیں اور فخر زماں کے خطاب سے مخاطب ہوا۔)

"پایان عمر" کے الفاظ ظاہر کرتے ہیں کہ زندگی کا بیشتر حصہ گزر جانے کے بعد وہ ہندستان آیا ہوگا۔ محمد شاہ کے دربار میں وہ اپنی موجودگی کا پہلی بار اعلان ایک قصیدے کے ذریعے ۷۳۸ھ = ۱۳۳۸ء میں کرتا ہے۔ وہ اس تقریب سے کہ سلطان نے اسی سال نگر کوٹ فتح کیا تھا۔ بدر نے اس موقعے کے لیے ایک تہنیتی قصیدہ لکھا جس کے دوسرے شعر میں اس فتح کا سال یوں بیان کیا ہے:

گشاد حصن نگر کوٹ را کہ سنگین بود ۔۔۔ شہ زمانہ بتاریخ ادخلوافیھا[۱۵]
۷۳۸ھ

(نگر کوٹ کے قلعے کو جو بہت سنگین (مضبوط) تھا زمانے کے بادشاہ نے ادخلوافیھا کے سال میں فتح کیا۔)

قیاس ہے کہ نگر کوٹ کی فتح سے کچھ عرصے پہلے بدر دہلی پہنچا ہوگا کیونکہ مذکورہ سال کے بعد تو وہ دربار میں اپنی موجودگی کا ثبوت وقفے وقفے سے دیتا ہے لیکن مذکورہ سال سے پہلے دہلی میں اس کے موجود ہونے کا کوئی مبہم سا سراغ بھی نہیں ملتا۔ یہاں تک کہ اگر میر حسین دوست سنبھلی کا بیان کہ وہ تغلق شاہ کا بھی مداح تھا، تسلیم کر لیا جائے تب بھی یہ بات تشنۂ ثبوت رہتی ہے۔ اوّل تو دیوان قصاید بدر چاچ میں نہ تغلق شاہ کی مدح کے نام پر کوئی قصیدہ ملتا ہے نہ کوئی شعر۔ دوسرے تغلق شاہ کے عہد حکومت اور محمد بن تغلق شاہ کے عہد حکومت کے نصف اوّل میں کئی قابل ذکر واقعات رونما ہوئے جن کا ذکر وہ اپنے اشعار میں کر سکتا تھا خصوصاً امیر خسرو اور غیاث الدین تغلق کے سانحات وفات (۷۲۵ھ = ۱۳۲۵ء)، محمد بن تغلق کی تخت نشینی کا جشن (۷۲۵ھ = ۱۳۲۵ء)، بہا الدین گشتاسب

کی بغاوت اور اس کی سرکوبی (۷۲۷ھ = ۲۷-۱۳۲۶ء)، دارالحکومت کی دہلی سے دیوگڑھ (دولت آباد) کو منتقلی (۷۲۷ھ = ۲۷-۱۳۲۶ء)، گولکنڈہ کے شاہزادے کی تادیب (۷۲۷-۲۸ھ = ۲۸-۱۳۲۷ء)، ملتان میں بہرام ایبہ مخاطب بہ کشلو خاں کی سرکشی اور سرزنش (۷۲۸ھ = ۲۸-۱۳۲۷ء)، تانبے کے علامتی سکوں کا اجرا (۷۳۰ھ = ۳۰-۱۳۲۹ء)، معبر میں جلال الدین احسن شاہ کی بغاوت (۷۳۵ھ = ۳۵-۱۳۳۴ء) ملک ہوشنگ کی سرتابی اور تجدید اطاعت (۷۳۶ھ = ۳۶-۱۳۳۵ء) وغیرہ۔ ان واقعات میں سے بدر نے کسی کا واضح ذکر تو کیا کسی کی جانب اشارہ تک نہیں کیا۔ اس سے اس قیاس کے قرین صحت ہونے کا گمان پختہ ہوتا ہے کہ وہ سال ۷۳۸ھ = ۱۳۳۸ء کے ابتدائی ایام یا اس سے چندے قبل ہندستان آیا ہوگا۔

نگرکوٹ کی فتح کا حال بیان کرنے کے بعد وہ دہلی میں اپنے موجود ہونے کا ثبوت قلعۂ خرم آباد کی عمارت کی تاریخ تکمیل (محرم ۷۴۴ھ = جون ۱۳۴۳ء) بیان کرتے ہوئے فراہم کرتا ہے۔ اس موقعے پر اس نے دو قطعات کہے ہیں۔ پہلے قطعے میں، جس کا مطلع ہے:

اے فلک ہیئت و ملک معمار — درنظر کعبۂ جناں آثار[11]

(اے ہیئت میں آسمان کی مانند وسیع و بلند، جس کے معمار فرشتے ہیں، تو جنت کے تعمیری کارناموں جیسا کعبہ نظر آتا ہے)

اس قطعے میں مذکورہ عمارت کی ملفوظی تاریخ تکمیل یوں بیان کرتا ہے:

شد تمام ایں عمارت خرم — در محرم بہفصد و چل و چار[12]

(یہ خرم و دلکش عمارت ماہ محرم سال سات سو چوالیس ہجری میں پایۂ تکمیل کو پہنچی۔)

اور دوسرے قطعے میں جس کا مطلع ہے:

بریں عمارت خرم بریں خجستہ سرای — ہزار دیدہ گشادست چرخ آینہ وار[13]

(اس خرم عمارت اور اس مبارک گھر کو دیکھنے کے لیے آسمان نے آئینے کی طرح ہزاروں آنکھیں کھول دی ہیں)

اس عمارت کی تکمیل کا سال مرموز اور گشادہ دونوں صورتوں میں اس طرح بیان کرتا ہے:

تمام گشت بتاریخ وادخلوا فیھا (۷۴۴ھ) — گشادہ باتو بگویم کہ ہفصد و چل و چار[14]

اس قطعے کے آخری شعر سے پہلی بار علم ہوتا ہے کہ شعر دوست اور شاعر نواز بادشاہ نے اس کے کمال فن کے اعتراف میں اسے "فخر زماں" کے قابل فخر خطاب سے مفتخر کیا تھا:

مرا کہ فخر زماں خواند شاہ اسلام — لقب مگوے بجز طوطی شکر گفتار[۲۹]

(میرے یہ کہ شاہ اسلام نے مجھے فخر زماں کہا، طوطی شکر گفتار کے سوا کوئی اور لقب استعمال نہ کر۔)

اس کے ایک سال اور چھ مہینے بعد غرۂ شعبان ۷۴۵ھ = ۸ دسمبر ۱۳۴۴ء کو اسے سلطان محمد بن تغلق نے اپنا وکیل بنا کر اپنے استاد اور دیوگیر (دولت آباد) کے قلعہ دار قتلغ خاں کے پاس اس پیغام کے ساتھ روانہ کیا[۳۰]:

اگر تراست براوج جلال خود میلی — چو آفتاب بسوے شمال گرد رواں
بیا و سرمہ صفت بر بیاض دیدہ بمال — سواد خلعت فرخندۂ امام زماں
بیا و چوں مژہ برطرف بام چشم بنہ — بیاض آیت منشور والی دوراں[۳۱]

(اگر تجھے اپنے جلال کی بلندیوں پر پہنچنے کی خواہش ہے تو شمال کی جانب[۳۲] آفتاب کی طرح (آفتاب کی رفتار سے) روانہ ہو۔ آ اور سرمے کی طرح اپنی آنکھوں کی سیاہ پتلیوں پر زمانے کے امام کی مبارک خلعت کی سیاہی مل[۳۳]۔ آ اور والی دوراں کے منشور کی آیت پر مشتمل بیاض (فرمان) کو اپنی مژہ کی طرح اپنی آنکھوں کے بام (پلکوں) کی جانب رکھ، یعنی اسے آنکھوں سے لگا۔)

یہ پیغام بڑا مصلحت آمیز تھا۔ دراصل واقعہ یہ تھا کہ قتلغ خاں کے کارکنوں کے بارے میں سلطان کو خبر دی گئی تھی کہ انھوں نے دیوگیر اور مراٹھواڑے میں وصول کیے جانے والے محصول میں "غبن فاحش" کیا تھا[۳۴]۔ سلطان چونکہ قتلغ خاں کا بے حد احترام کرتا تھا اس لیے اس کی عزت و ناموس کو مجروح و متاثر کیے بغیر اسے دہلی طلب کر لیا۔ اس موقعے پر بدر چاچ کا وکیل بنایا جانا ظاہر کرتا ہے کہ سلطان اس پر کس درجہ اعتماد کرتا تھا۔ دوسری اہم بات یہ کہ اگر ایک شاعر کے بجائے وکیل یا قاصد کوئی درباری امیر ہوتا تو شکوک و شبہات کے پیدا ہونے کا اندیشہ ہوتا۔

۷۴۵ھ = ۱۳۴۴ء میں بدر نے اپنی کتاب (غالباً دیوان) کو حسن ترتیب سے آراستہ کیا۔ اس کی تاریخ اس نے "دولت بیشہ" (۷۴۵ھ) سے برآمد کی[۳۵]۔

۷۳۹ھ = ۳۹-۱۳۳۸ء میں سلطان محمد بن تغلق نے مصر کے عباسی خلیفہ کے حضور ایک بیعت نامہ روانہ کیا تھا جس میں خلیفہ سے اپنی وفاداری کا اظہار کیا تھا۔ ۷۴۴ھ/۱۳۴۳ء میں بارگاہ خلافت سے حاجی سعید صرصری منشور، لوا اور خلعت لے کر پہنچے۔ بادشاہ نے "جمیع

ارکان دولت و سادات و مشائخ و علما و معارف و اکابر و سران قوم" کے ساتھ حاجی سعید صرصری کا استقبال کیا۔ پھر ایک طویل عرضداشت کے ساتھ ایک بے بہا گوہر جس کا ثانی اس کے خزانے میں نہیں تھا سپاس گزاری کے بطور حاجی رجب برقعی کے ہاتھوں خلیفہ کی خدمت میں روانہ کیا۔ دو سال بعد ۷۴۶ھ = ۱۳۴۵ء میں حاجی رجب برقعی، شیخ الشیوخ مصر کے ہمراہ " نیابت خلافت" کا فرمان لیے ہوئے واپس آئے۔ اس موقعے پر بدر چاچ نے چودہ شعروں پر مشتمل ایک قصیدہ لکھا۔ اس کے آخری شعر میں وہ حاجی رجب کے واپس آنے کی تاریخ اس طرح بیان کرتا ہے۔

ہم بتاریخی کہ ماہ از سال ہفصد شد فزوں زیں سفر ماہ محرّم سابق شعبان رسید

یہ معما اور لغز کے پیرائے میں کہی ہوئی تاریخ ہے۔ مصرع اول میں " ماہ" سے مراد اس سے متخرج ہونے والا عدد (۴۰ + ۱ + ۵ =) ۴۶ ہے جس کا اضافہ سات سو پر کیا جائے، جیسا کہ بدر نے بصراحت کہا ہے، تو ہجری سال ۷۴۶ مستفاد ہوتا ہے جس کا متبادل عیسوی سال ۱۳۴۵ء ہے۔ دوسرے مصرعے میں سابق شعبان سے مراد شعبان سے پہلے آنے والا مہینہ " رجب" ہے جو ہجری تقویم کا ساتواں مہینہ ہے لیکن شاعر کی مراد یہ نہیں ہے۔ اس کی مراد حاجی رجب برقعی کی ذات ہے جو ہجری تقویم کے ساتویں مہینے کے ہم نام ہیں۔ ان کے لائق احترام ہونے کا اظہار " ماہ محرّم" کہہ کر کیا گیا ہے کیونکہ محرم، جیسا کہ اس کے نام ہی سے ظاہر ہے، بڑی حرمت والا مہینہ ہے۔ شعر کا مطلب صرف اتنا ہے کہ سال ۷۴۶ھ = ۱۳۴۵ء میں محترم حاجی رجب واپس آئے۔

بیان شدہ واقعات خصوصاً حاجی رجب برقعی کی واپسی کی تاریخ سے اس امر کا ناقابلِ تردید ثبوت ملتا ہے کہ بدر حاجی رجب کی واپسی کے وقت بقید حیات تھا۔ اس کے بعد اس کے قصاید و قطعات میں نہ کسی واقعے کی تاریخ پائی جاتی ہے اور نہ کسی واقعے کی طرف کوئی اشارہ۔ اس کے قلم کی خاموشی پتہ دیتی ہے کہ حاجی رجب کی مصر سے واپسی (۷۴۶ھ = ۱۳۴۵ء) کے بعد وہ زیادہ عرصے زندہ نہ رہا ہوگا۔ سلطان محمد تغلق کی وفات (۷۵۲ھ = ۱۳۵۱ء) پر اس کے قلم کی خاموشی اس بات کی دلیل ہے کہ وہ اپنے مربی اور ولی نعمت کی وفات پر مرثیہ خوانی کے لیے زندہ نہ رہا ہوگا۔ اس لحاظ سے اس کی وفات کا سال ۷۴۶ھ = ۱۳۴۵ء یا اس کے بعد اور ۷۵۲ھ = ۱۳۵۱ء سے پہلے قیاس کیا جانا چاہیے۔

نظامی بدایونی کا اندازہ ہے کہ اس نے ۷۴۶ھ = ۱۳۴۵ء میں وفات پائی ہوگی۔[illegible]

بدر کی قصیدہ گوئی

بدر ایرانی شاعروں کے اس گروہ سے تعلق رکھتا ہے جن سے ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا نے ساری عمر مدح سرائی کروائی اور وطن میں جنس سخن کی کساد بازاری نے ترک وطن کرنے اور ہند کی راہ لینے پر مجبور کیا جہاں ان کی متاع سخن کے خریدار موجود تھے۔ بدر کے قصاید کا مجموعہ "قصاید بدر چاچ" کے نام سے مطبع نولکشور کانپور سے ۱۸۸۴ء میں طبع ہو چکا ہے جو صرف قصاید اور قطعات پر مشتمل ہے۔ اس میں چھوٹے بڑے چھیاسٹھ قصیدے اور اکتیس قطعے شامل ہیں۔ سب سے چھوٹے تین قصیدے سات سات شعر کے ہیں[illegible] اور سب سے طویل قصیدہ اکسٹھ شعر کا ہے اور اس میں تین مطلعے ہیں[illegible]۔ قطعات میں مختصر ترین تین شعر کا ہے[illegible] اور سب سے طویل چھبیس شعروں پر مشتمل[illegible]۔ اس پورے مجموعے کے جملہ مشتملات کا مرکز سلطان محمد بن تغلق کی ذات ہے جس کے اردگرد نگرکوٹ (دولت آباد) کی فتح، مصر کے عباسی خلیفہ کی خدمت میں حاجی رجب برقعی کی روانگی اور دو سال بعد واپسی، مصر سے خلعت و فرمان کی آمد اور شہر دہلی کی آراستگی، شہر دہلی کی مدح، قلعۂ خرم آباد میں عمارت کی تعمیر کا ذکر اور خود بدر کی کتاب کے پایۂ تکمیل کو پہنچنے کی تاریخ وغیرہ جیسے واقعات گھومتے ہیں کسی بھی موقعے پر بادشاہ کا وجود آنکھوں سے اوجھل نہیں ہونے پاتا۔

بدر چاچ کے قصاید کی فضا پر محمد شاہی عہد کے ہندستان کے حالات و ماحول کا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ یہ بین ثبوت ہے اس بات کا کہ بدر کے قصیدوں کا ایک ایک شعر محمد شاہی عہد کے ہندستان کی دین ہے اور واقعات کے حوالے پتہ دیتے ہیں کہ یہ سارا سرمایہ ۷۳۸ھ (۱۳۳۸ء) اور شاعر کے سال وفات (غالباً ۷۴۶ھ = ۱۳۴۵ء) کے درمیان معرض تخلیق میں آیا۔ اس لحاظ سے قصاید بدر چاچ کی زبردست تاریخی اہمیت ہے۔

اس سے پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ ارباب تذکرہ کی ایک تعداد نے بدر کے حالات کو اپنے تذکروں میں شامل کرنے سے حیرت انگیز چشم پوشی اور اغماض سے کام لیا ہے اور جن صاحبان تذکرہ نے اس کے ذکر کو درخور اعتنا سمجھا، اس کے شرح حال میں انتہائی بخل اور بے احتیاطی کا ثبوت دیا ہے جس کی وجہ سے ان کے بیانات باہم متناقض

اور متصادم ہو گئے ہیں۔ باایں ہمہ وہ بعض ایسی اطلاعات بھی فراہم کر گئے ہیں جو بدر کی باکمال شخصیت اور فن کارانہ عظمت کے پہلوؤں کو واضح کرتی ہیں۔ مثلاً میر غلام علی آزاد بلگرامی الفاظ کی پوری صراحت کے ساتھ تحریر فرماتے ہیں:

"دیوانش بین الجمہور مشہور است۔ طرز خاصے دارد و تشبیہ کنایت اکثر بکار میبرد"

اس کا دیوان عوام میں مشہور ہے۔ وہ ایک طرز خاص کا مالک ہے اور تشبیہ کنایت اکثر استعمال کرتا ہے۔

شیخ احمد علی ہاشمی سندیلوی اس کے رنگ سخن پر تبصرہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

"دیوانش تمام لغز و معماست۔ اکثر مردم فخر می کنند کہ فلاں کس دیوان بدر چاچ را درس میگوید"

اس کا دیوان تمام لغز و معما ہے اکثر لوگ فخر کرتے ہیں کہ فلاں شخص دیوان بدر چاچ کا درس دیتا ہے۔

شیخ احمد علی سندیلوی مولف مخزن الغرایب (سال تکمیل: ۱۲۱۸ھ و ۱۸۰۳ء) کے عہد میں بدر چاچ کے پر لغز و معما کلام کی تدریس باعث فخر تصور کی جاتی تھی اور ایسے صاحبان ذوق بھی موجود تھے جو قصاید بدر چاچ کے متخصصین سے درس لیتے تھے۔ اسی زمانے کے بعض انتخابات میں بدر کے بعض قصیدے شامل کیے گئے ہیں۔ چنانچہ سالار جنگ میوزیم کے کتاب خانے میں "مجموعۂ قصاید" کے نام سے ایک کتاب موجود ہے۔ اس کا مرتب مجہول الاسم ہے۔ اس میں بدر کا ایک قصیدہ شامل کیا گیا ہے لیکن یہ اس کی مقبولیت کی دلیل نہیں، اس کی فن کارانہ مہارت اور استادی کا اعتراف اور ثبوت ہے۔

بدر اپنے طرز اور رنگ کا واحد قصیدہ گو گزرا ہے۔ اسے زبان پر کامل قدرت اور اظہار و بیان کے فن پر غیر معمولی مہارت حاصل تھی۔ معنی یابی، نکتہ آفرینی اور بات سے بات پیدا کرنے کا ہنر وہ خوب جانتا ہے۔ اس کی شاعری کے دو واضح رنگ ہیں جو اس کے قصاید کی فضا میں دھوپ چھاؤں کی سی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ ایک رنگ عبارت ہے اس کے صاف، سادہ، رواں اور قریب الفہم انداز سے اور دوسرا رنگ اس کے الجھے ہوئے لغز اور معما آمیز طرز سے۔ دونوں رنگوں میں اس کا مقصد اپنے ممدوح کی مدح و ستائش کے ساتھ اپنے ہنر کی نمائش بھی ہے اور کیوں نہ ہو؟ فن خواہ کسی صورت میں ہو اپنے اظہار کا متقاضی ہوتا ہے۔ لہٰذا نمائش ہنر بدر کے یہاں بھی ایک فطری تقاضے کی تکمیل کے سوا کچھ اور نہیں۔

سادگی و پرکاری

بدر کے قصاید میں سادگی و پرکاری اور فصاحت و روانی کے موارد اگرچہ کم ہیں لیکن جتنے کچھ ہیں وہ سادہ گوئی میں اس کے قلم کی روانی اور طبیعت کی جولانی کا ثبوت پیش

کرنے کے لیے کافی ہیں۔ شعری تلازموں اور گوناگوں صنعتوں سے مزین ہونے کے باوصف بعض قصائد کی نہ صرف تشبیب بلکہ مدح میں بھی سلاست، روانی اور دلکشی کا عالم دیدنی ہے۔ ایسے قصیدوں میں ممتاز ترین قصیدہ وہ ہے جو شاعر نے سلطان محمد بن تغلق کی مدح میں اس وقت لکھا تھا جب مصر کے عباسی خلفا کی جانب سے ایک ہی سال میں دو بار فرمان و خلعت پہنچے تھے۔ بقول شاعر:

راست عید مومناں آمد کہ درسالے دوبار ۔۔۔ از امیر المومنیں خلعت سوِ سلطاں رسید

(ٹھیک مومنوں کی عید کی طرح ایک سال میں دو بار امیر المومنین کی جانب سے سلطان کے پاس خلعت پہنچی۔)

اس رواں دواں قصیدے کے چند افتتاحی اشعار ملاحظہ فرمائیں:

جبرئیل از طاقِ گردوں ابشروا گویاں رسید ۔۔۔ کز خلیفہ سوے سلطاں خلعت و فرماں رسید
آنچناں کز بارگاہِ کبریاے لایزال ۔۔۔ از پئے عزِ محمدؐ آیتِ قرآں رسید
مر سلیمان را کہ کوسِ ربِّ ھَبْ لِی زد نخست ۔۔۔ سر بمہرش مصحف از داودِ خوش الحاں رسید

(جبرئیل آسمان کے طاق سے "بشارت، بشارت" کہتے ہوئے پہنچے کہ خلیفہ کی طرف سے سلطان کے لیے خلعت و فرمان پہنچے بالکل اسی طرح جیسے ذات لازوال کی بارگاہ سے حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی شان میں قرآن کی آیت نازل ہوئی حضرت سلیمانؑ کے لیے جنھوں نے رَبِّ ھَبْ لِی کا نقارہ سب سے پہلے بجایا تھا، داودؑ خوش الحاں کی جانب سے کتاب سر بمہر پہنچی۔)

بدر شعری تلازموں سے مفہوم کو پیچ در پیچ بنا کر پیش کرنے اور اپنے قاری کی سخن فہمی کا امتحان لینے کے موقعوں کو کبھی ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ اس کے باوجود اس کے یہاں سادگی، صفائی اور سلاست کی خوبیوں کے حامل اشعار کے دل نشیں نمونوں کا فقدان نہیں۔ نمونے کے بطور صرف دو مثالیں پیش کرنے پر اکتفا کی جاتی ہے۔ پہلی مثال اس قصیدے کی تشبیب سے ماخوذ ہے جو بدر نے "در تعریف جشن کہ محمد شاہ در دہلی (برپا) کردہ بود" کے عنوان سے لکھا ہے اور دوسری مثال اس قصیدے سے مقتبس ہے جو "در ترغیب عشق حضرت لایزالی" کے سرنامے کے تحت کہا ہے۔

(مثال نمبر ۱)

ایں جشن نیست مجلسِ فردوسِ اکبرست ۔۔۔ کز فرِ عید و طلعتِ نوروز خوشترست
ایں اطلسِ مرصع نہ تو سپہر نیست ۔۔۔ عکسِ فروغِ چترِ شہِ ہفت کشورست

ایں تخت نیست، قبۂ عرشِ معظمست ایں شاہ نیست عیسیٰؑ ادریسؑ منبرست
درمصرِ ملک، یوسفؑ موسیٰؑ مہابتست برقصرِ دیں، محمدؐ جبریلؑ چاکرست

(یہ جشن نہیں، فردوس معلٰی کی مجلس ہے جو عید کے کروفر اور نوروز کی خوش طلعتی سے زیادہ خوشنما ہے۔ یہ آسمان کا نو پرتوں والا مرقع اطلس نہیں، یہ سات ملکوں (یعنی دنیا) کے بادشاہ کے چتر کے فروغ کا عکس ہے۔ یہ تخت نہیں، عرشِ معلٰی کا گنبد ہے۔ یہ بادشاہ نہیں، ادریسؑ کے منبر سے خطبہ دینے والا عیسیٰؑ ہے۔ یہ ملک (ہند) کے مصر کا ایسا یوسفؑ ہے جو ہیبت میں موسیٰؑ جیسا ہے۔ یہ دین کے قصر پر وہ محمدؐ ہے جبریل جس کا نوکر ہے)
لفظ محمد میں ایہام تناسب ہے۔ یہ بدر کے ممدوح پادشاہ کا نام بھی ہے اور شہنشاہ دوجہاں صلعم کا نام مبارک بھی۔

(مثال نمبر۲)

اے دلِ تشنہ ساغرِ غم کش ساغرِ مے بروے خرّم کش
رخ بدرگاہِ لایزالی آر خطِ رد برجبینِ عالم کش
ضربتِ تیغِ عشق ہردم خور شربتِ جامِ غم دمادم کش
نُہ خُمِ لاجوردِ گردوں را درصبوحِ فنا بیکدم کش
چوں زجامِ وصال مست شوی خیمہ برفرقِ ہفت طارم کش

(اے پیاسے دل! غم کی شراب کا پیالہ پی۔ (غم کی) شراب کا پیالہ چہرے پر خوشی کے تاثرات کے ساتھ پی۔ تو ذات لازوال کی بارگاہ کا رخ کر اور دنیا کی پیشانی پر تنسیخ کی لکیر کھینچ دے۔ عشق کی تلوار کا زخم ہر لمحے (اپنے دل پر) کھا۔ غم کے جام کا مشروب دمبدم پی۔ آسمان کے نو نیلے خُموں کو فنا کی صبوحی (کے طور پر) ایک ہی سانس میں پی جا۔ جب تو وصال کے جام سے مست ہو جائے تو اپنا خیمہ سات آسمانوں کے اوپر نصب کرلے۔

یہ بدر کے کلام کے وہ نمونے ہیں جن کے مفہوم تک ذہن کی رسائی بہ آسانی ہو جاتی ہے کیونکہ یہ لُغز اور معمے کی آمیزش سے پاک ہیں۔ اگر بعض شعری صنعتوں خصوصاً تلمیحات اور تشبیہات کا استعمال اشعار کی تفہیم کی راہ میں حایل نہ ہوتا تو یہ اشعار بدر کی شاعری کے آسان اور دلکش نمونے قرار دیے جاسکتے تھے۔

مشکل پسندی

بدر کی ہر رنگ کی شاعری کا خمیر اس کی مشکل پسندی سے اٹھا ہے جو اُس کی فطرت ثانیہ بن کر رہ گئی ہے۔ یہی اس کا رنگ و آہنگ ہے اور اسی سے اس کی حقیقی شاعرانہ شناخت متعین ہوتی ہے۔ اپنی بات کو پُر پیچ اور دشوار فہم بنا کر پیش کرنا اور اپنے سامعین و قارئین کے ذہنوں کو آزمائش میں ڈالنا، ان کی سخن فہمانہ صلاحیتوں کا امتحان لینا بدر کا بڑا محبوب مشغلہ ہے۔ اس لیے لُغز و معمّے اس کی طبعِ مشکل پسند کو خاص نسبت ہے۔ چنانچہ اس کے قصاید کا دامن از سر تا پا مختلف نوعیت کے معماجات کی کرشمہ زائیوں سے بھرا پڑا ہے۔ اس اعتبار سے یہ کہنا قطعی غلط نہ ہوگا کہ بدر کی شاعری دل سوزی کی نہیں بلکہ دماغ سوزی کی پیداوار ہے۔ اسے بوجھ پانے کی صلاحیت بہت کم لوگوں میں ہے۔

بدر کی شاعری کے اس رنگ و آہنگ کا جائزہ "لُغز" اور "معما" کے ذیلی عنوانات کے تحت لیا جاتا ہے تاکہ ہر دو فن کی حقیقت اور ان کا باہمی فرق بھی واضح ہو جائے۔

لُغز

لُغز کے لغوی معنی "چوہے کا بل یا سوراخ" کے ہیں[۳۲]۔ چونکہ چوہے کا بل نہایت پیچ دار ہوتا ہے اس لیے شعریات کی اصطلاح میں لُغز اس کلام کو کہتے ہیں جو دشوار فہم اور پیچیدہ ہو۔ اس کی حقیقت یہ ہے کہ لُغز گو شاعر کسی چیز کو نظر میں رکھ کر اس کی خصوصیات، صفات، مشخصات اور متعلقات کو اس کا نام لیے بغیر پیچ در پیچ بنا کر تشبیہ کنایت کے ساتھ اس طرح بیان کرتا ہے کہ اس چیز کے نام تک پہنچنے میں ذہن کو اکثر اوقات بڑی کدوکاوش کرنی پڑتی ہے۔ چونکہ اس طرح کے مسئلوں کا آغاز بالعموم "چیست آں" کے سوالیہ فقرے سے ہوتا ہے اس لیے اسے "چیستاں" بھی کہتے ہیں۔ اس دماغ سوز فن کا سب سے بڑا اور سب سے زیادہ موثر حربہ تشبیہ کنایت ہے اور تشبیہ کنایت کی حقیقت یہ ہے کہ کسی چیز کو کسی چیز سے کنایتاً تشبیہ دیں یعنی مشبہ کی جانب اشارہ کریں لیکن مشبہ عبارت یا شعر میں موجود نہ ہوں۔ اس صورت میں حروف تشبیہ کی موجودگی کا تو سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ مثلاً بدر کا ایک شعر ہے:

مار زر اندود بیں در دہانش مشک تر
مور چہ بیں صد ہزار در پئے او بر قمر[۳۳]

اس شعر میں مار، دہنِ (مار)، مشک تر، مورچہ اور قمر تشبیہات کنایت ہیں ـ یعنی یہ سب مشبہ بہ ہیں، ان میں سے کسی کے مشبہ اور حرف تشبیہ کا دور دور تک پتہ نہیں ـ مارِ زر اندودہ تشبیہ ہے سونے سے ملمع کیے ہوئے قلم کی ـ دہنِ مار سے مراد قلم کا قط ہے اور مشک تر کنایہ ہے مداد (روشنائی) سے ـ مورچہ (چیونٹیاں) سے مراد الفاظ و حروف کی سطر ہے جو کاغذ کی سطح پر قلم کی جنبش کے نتیجے میں وجود میں آتی ہے، قمر تشبیہ ہے کاغذ کی (سفید ہونے کے سبب سے)۔

بدر لُغز گوئی کے فن میں طاق ہے اور اس کی لُغز گوئی کے عناصر میں تشبیہ کنایت جزوِ اعظم کی حیثیت رکھتی ہے ـ اس نے اس صنعت کو بڑی کثرت سے، بڑے عجیب و غریب، نئے نئے اور دلچسپ انداز سے اس طرح برتا ہے کہ اس کے اشعار کے مفاہیم کی تہ تک پہنچنے والے ذہنوں کو اس کی لطافت فکر اور مہارت فن کی داد دیتے ہی بنتی ہے ـ اس خصوص میں اس کے کمال فن کی انتہا یہ ہے کہ اس نے لُغز کو شاعری سے علاحدہ نہیں کیا بلکہ اپنے کنایت آمیز اور مرموز اشعار سے ایک لفظ یا نام بر آمد کرنے پر اکتفا کرنے کے بجائے اس سے مستخرج ہونے والے نکتے یا نکتوں کو شعر کے مفہوم سے ہم آہنگ کر کے اسے متعلقہ قصیدے کا جزو بنا دیا۔ مثلاً درجِ ذیل شعر ملاحظہ فرمائیں جو سلطان محمد بن تغلق کی مدح میں کہے ہوئے ایک قصیدے سے ماخوذ ہے:

یک الف از پنج نون تا نزود سوے میم ۔۔۔ سر بخطش ناورند جملہ حروفِ دگر[۲۷]

(الف: قلم ـ پنج نون: انگلیاں جو قلم تھامتے ہی نون کی طرح نصف دائرے کی شکل اختیار کر لیتی ہیں ـ میم: (دوات)۔ یعنی جب تک ایک الف (قلم) پانچ نون (انگلیوں) کے ذریعے میم (دوات) تک نہیں جاتا، حرف اس کے تابع فرماں نہیں ہو سکتے۔

گو یہ شعر قلم کا لُغز ہے ـ لیکن اس کا مفہوم اُس قصیدے کے موضوع و مفہوم سے بھی ہم آہنگ ہے جس سے یہ ماخوذ ہے ـ قارئین کی دلچسپی کے لیے چند اور مثالیں پیش کر رہا ہوں۔ بدر کے ایک قصیدے بعنوان "مدح سلطان محمد شاہ و تعریف خط محبوب و چرخیات" کے یہ شعر ملاحظہ فرمائیں ـ

نباتِ سبز چو بر شکرِ تو پیدا شد ۔۔۔ عقیقِ سادۂ تو در پناہِ مینا شد
بجز دہانِ تو در عینِ آفتاب کہ دید ۔۔۔ کہ ذرۂ ز شفق مطلعِ ثریا شد
مہِ دو ہفتہ شود از کنارِ شب پیدا ۔۔۔ شبت ز گوشۂ ماہِ دو ہفتہ پیدا شد[۲۸]

تشبیہات کنایت کی وضاحت : نبات سبز اور مینا بالائے لب بالا یعنی مونچھوں کی روئیدگی کی جگہ ۔ شکر اور عقیق : لب (بسبب شیرینی و سرخی) ۔ ذرّہ : دہن ۔ شفق : سرخ لب ۔ ثریّا : صفہائے دنداں ۔ مہِ دو ہفتہ : چودھویں کا چاند، مراد رخسارِ محبوب ۔ شب : خطِ سبز ۔ کنارِ شب : رات کا کنارہ یعنی وہ وقت جب شام اور رات گلے ملتے ہیں۔

مطلب جب بالائے لب بالا کی روئیدگی پیدا ہوئی تو تیرے سرخ لب بالائے لب بالا کی سبز روئیدگی کی پناہ میں آگئے یعنی آفتاب کی درخشانی کے وقت تیرے دہن کے سوا کسی نے نہیں دیکھا کہ شفق کا ایک ذرّہ (سرخ ہونٹ والا دہن) ثریّا (صفہائے دنداں) کا مطلع بن گیا جس کے آگے آفتاب کی چمک اس طرح ماند پڑ گئی کہ سوائے تیرے دہن سے نکلنے والی دانتوں کی چمک کے جس میں لبوں کی سرخی کی آمیزش ہو گئی تھی، کسی کو کچھ اور نظر نہیں آتا تھا۔

ایک قصیدے بعنوان " در مدح سلطانِ ہند" کی تشبیب کے ابتدائی اشعار میں بدر کے تخیل کی جولانی ملاحظہ فرمائیں :

بر سرِ ایں سبز خواں خور چو نہد قرصِ زر   خشک لباں را مباد مایدہ جز لعلِ تر
طاسکِ سیمینِ ماہ تیرہ و بے آب شد   صبح چو بر کف نہاد ساغرِ زرّینِ خور[49]

تشبیہات کنایت کی وضاحت سبز خواں : آسمان ۔ قرصِ زر : آفتاب ۔ لعلِ تر : شراب ۔ طاسکِ سیمینِ ماہ : چاند ۔ ساغرِ زرّینِ خور : آفتاب۔

مطلب جب اس سبز خوان (آسمان) پر سورج نے سونے کی ٹکیہ (آفتاب) رکھی (یعنی صبح طلوع ہوئی) تو خدا نہ کرے تشنہ لبوں کے لیے شراب کے سوا کوئی اور مایدہ مہیا ہو۔

رمز اور تشبیہ کنایت کے برجستہ استعمال سے بدر نے معنی آفرینی کے جوہر اپنے قصاید کی بیشتر تشبیبوں میں دکھائے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اسے اپنی قصیدہ نگاری کے اسلوب کا ایک لاینفک جزو قرار دے دیا ہے تشبیبیں بھی بہت مختصر ہوتی ہیں اور عموماً تین چار شعر سے زیادہ کی نہیں ہوتیں۔ تخلیص یا گریز میں بھی شاعر نے اپنے کمالِ فن کا بھرپور ثبوت دیا ہے۔ " لغز آمیز دعائیہ اشعار ملاحظہ فرمائیں۔ ان کی اہم ترین خصوصیت یہ ہے کہ بادی النظر میں شعر دوم انتہائی درجے کا مبالغہ آمیز شعر نظر آتا ہے لیکن غور و خوض کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ اس میں تو مبالغہ شمّہ برابر بھی نہیں۔ اس میں ممدوح کے گھوڑے کی رفتار کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ صد فی صد امرِ واقعہ ہے۔ ملاحظہ فرمائیں :

از عجب گفته اند اسپِ سلیمانست باد — تا بیک روزه دو ماهه راه دا اتواں رسید
ایں عجب تر بیں کہ گرد ان شہنشہ دمبدم — چار ماہہ بُعد را دریک قدم آساں رسید

ان اشعار کا لفظی اور سطحی مفہوم یہ ہے کہ بڑے تعجب سے کہا جاتا ہے کہ حضرت سلیمانؑ کا گھوڑا ہوا ہے جو دو مہینے کا راستہ ایک روز میں طے کر سکتا تھا لیکن اس سے بھی عجب تر بات دیکھ کہ شہنشاہ کا گھوڑا چار ماہ کی دوری ہر لمحہ ایک قدم میں طے کر لیتا ہے۔

شعر دوم میں بدر کے بظاہر مبالغہ آمیز بیان کی صداقت واضح کرنے کے لیے ضروری ہے کہ تشبیہ کنایت "چار ماہہ بُعد" کی تشریح کر دی جائے۔ چار ماہ (چار چاند) سے مراد گھوڑے کے چار نعل ہیں لہٰذا چار ماہہ بُعد سے عبارت وہ فاصلہ ہے جو گھوڑا ایک قدم میں طے کرتا ہے۔ اور اس بات کو مبالغے سے دور کی بھی نسبت نہیں۔

بدر کی قصیدہ گوئی کا جو اہم ترین پہلو اسے مدح گو شعرا میں ایک انفرادی حیثیت عطا کرتا ہے وہ لُغز کے پیرائے میں مداح کے ہنر سے عبارت ہے۔ یہ پہلو فن شعر گوئی میں بدر کے کمال ہنر نمائی کا "بدر" بھی ہے اور اس بدر کو اس کی کما حقہ تابناکی سے محروم کرنے والا "خسوف" (چاند گرہن) بھی۔ بدر کے قصاید تشبیہات کنایت سے بھرے پڑے ہیں نمونے کے طور پر یہاں صرف "آفتاب" کی تشبیہوں کی ایک مختصر سی فہرست پیش کی جاتی ہے:

آفتاب: آہوے مادہ (شمس عربی میں مونث سماعی ہے)، آہوے آتش فشاں، آہوے زر، کلاہِ زر، کشتیِ زر، یوسفِ زرّیں سلب، افسرِ یاقوت، خسروِ مشرق، زرّیں ساغر، زرّیں سپر، زرّیں صدف، بازِ زرّیں پر، بازِ سفید پر، شاہِ خاور، شاہبازِ سحر، شمعِ رواقِ خضر، شانۂ زرّیں، شاہِ اختراں، شاہینِ زر اندودہ، ساغر، شراب، عنقاے زرّیں شہپر، بزازِ سیمابی کلہ، یوسفِ زرّیں رسن، خشتِ زر، پیالۂ زر، بیضۂ زرّیں، پارۂ زردِ آسماں، آئینہ، لالۂ زر فشاں، پارۂ زعفر وغیرہ۔

آفتاب کی تشبیہات کنایت کی یہ مختصر سی نامکمل فہرست ثبوت ہے اس امر کا کہ بدر کا ذہن اس خصوص میں کس قدر خلاق تھا۔ یہ تشبیہیں اپنے ساتھ نئے نئے مفاہیم بھی لائی ہیں جن کے باعث بدر کی شاعری میں نئے پن کے علاوہ گہرائی اور گیرائی بھی پیدا ہو گئی ہے۔ دیگر الفاظ کی تشبیہات کنایت کو آفتاب کی نامکمل فہرست سے قیاس کیا جا سکتا ہے۔

معما: عربی لفظ ہے جو مصدر عمی سے باب مفعّل میں مشتق ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں اندھا

کیا گیا۔ پوشیدہ اور چھپی ہوئی بات۔ شعریات کی اصطلاح میں معما اُس شعر یا عبارت سے عبارت ہے جس میں کسی کا نام یا کسی مورد لفظ چیز یا موضوع کو گوناگوں تعمیوں، ابہامات قلب اور تصحیف جیسی صنعتوں، علم الحساب اور ریاضی کے غوامض، حروف ابجد اور ان کے اعداد کی بازی گری اور دیگر مختلف مبہم اشارات و کنایات کے پردے میں اس طرح پوشیدہ کیا گیا ہو کہ انتہائی باریکی کے ساتھ غور و فکر اور سخت ذہنی ورزش و کاوش کے بغیر اس کا دریافت کیا جانا اکثر صورت پذیر نہ ہو۔ یہ بات معمّے کی ایک نسبتاً آسان مثال سے واضح کی جاتی ہے۔ معما گو کہتا ہے:

محاسب ازیں نکتہ آگاہ نیست کہ پنجاہ را می شمار ندسی

شعر کا سطحی اور ظاہری مطلب تو یہ ہوگا کہ لوگ پنجاہ (۵۰) کو سی (۳۰) شمار کرتے ہیں لیکن یہ ایک بے معنی اور مہمل سی بات ہے۔ اصل مدعا یہ ہے کہ پنجاہ سے مراد پنج آہ (یعنی ۵ آہ) ہے اور حساب جمل کی رو سے "آہ" کا عدد ($\frac{۱+۵}{۱+۵}$) ۶ ہے اور پانچ آہ سے (۵ × ۶ =) ۳۰ مطلوب ہے جسے فارسی میں سی کہتے ہیں۔

بدر معما گوئی کے فن میں زبردست مہارت رکھتا تھا۔ اس نے اس فن میں بھی اپنی ذہانت اور فطانت کے خوب خوب جوہر دکھائے ہیں لیکن یہاں بھی اس نے اپنے کسی معمے کا جواب ایک نام، لفظ یا عدد میں طلب کرنے پر اکتفا نہیں کی بلکہ ان سے حاصل ہونے والے جوابات کو متعلقہ قصیدوں کے اشعار کے مفہوم کا جزو بنا دیا۔ قصیدۂ درخیلاً صبح و شب و تعریفِ قلم و مدح پادشاہ کے یہ معما آمیز اشعار ملاحظہ فرمائیں:

اولِ او مالِ دو نیمۂ پنجہ دوم سومِ او چاردہ ہست بریں چل گوا
از صدو ہفتاد او گر فگنی اندکے باقی او راتواں خواند یکے بے ریا

ترجمہ: اس کا اول (حرف) دو کا مال (دو کا مجذور) ہے۔ اس کا دوم (حرف) پنجہ کا نیمہ (نصف) ہے۔ اس کا سوم (حرف) "چاردہ" ہے جو چالیس پر گواہ ہے۔ (ان سبھوں کا میزان) ایک سو ستر میں سے اگر تو "اندکے" (تھوڑا سا) منہا کر دے تو حاصل تفریق "یکے" بچ رہتا ہے۔

حل از روئے حساب جمل: دو سے ۲ کا عدد مطلوب نہیں بلکہ حروفِ دو کی عددی قدروں کا میزان مطلوب ہے جو اس طور پر ہے: $\frac{د+و}{۴+۶}$ = ۱۰ — دس کا مجذور ۱۰ × ۱۰ = ۱۰۰ ہے جو عددی قدر ہے حرف "ق" کی۔ پنجہ ($\frac{پ+ن+ج+ہ}{۲+۵۰+۳+۵}$ = ۶۰) کا

نیم (۶۰ ÷ ۲ =) ۳۰ ہے جو عددی قدر ہے حرف "ل" کی۔ چاردہ سے مراد چودہ نہیں بلکہ چاردس یعنی (۴ × ۱۰ =) ۴۰ ہے جو عددی قدر ہے حرف "م" کی۔ ان تینوں حروف سے لفظ "قلم" متشکل ہوتا ہے۔

قلم کے تینوں حروف کی عددی قدروں کا میزان (ق + ل + م / ۱۰۰ + ۳۰ + ۴۰ =) ۱۷۰ یعنی "صد و ہفتاد" ہوتا ہے۔ اس میں سے اندک یعنی قل کا عدد (ق + ل / ۱۰۰ + ۳۰ =) ۱۳۰ منہا کر دیا جائے تو ۴۰ بچ رہتا ہے جو "یکے" کے حروف کی عددی قدروں کا میزان ہے (ی + ک + ے / ۱۰ + ۲۰ + ۱۰ = ۴۰)۔ یکے یا یک کے عدد کی مکتوبی شکل خط نستعلیق کے الف (ا) کے مانند ہوتی ہے اور یہ شکل فن معماگوئی میں قلم کی علامت ہے۔

چونکہ بدر کا ممدوح تیغ و قلم دونوں کے استعمال میں طاق تھا اس لیے اس کے زیادہ معمے تیغ و قلم ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے بعد اس کے معموں کے موضوعات میں اہم ترین شراب ہے۔ ذیل میں تیغ کا معما پیش کیا جاتا ہے:

سہ حرف نام آں طوطی سلب کز تن زبان داد　　دو بلبل زیر پر دارد او را چار صد شد سرش

حل: دو بلبل میں دو اشارے ہیں — دو اور بلبل۔ اگر "دو بلبل" سے "دو" کو علاحدہ کر لیا جائے تو صرف بلبل رہ جائے گا۔ بلبل کو "ہزار" بھی کہتے ہیں۔ اور ہزار (۱۰۰۰) حرف غ کی عددی قدر ہے۔ "دو" جسے بلبل سے الگ کیا، دراصل حساب جمل کی رو سے (د + و / ۴ + ۶ =) ۱۰ ہے اور یہ عددی قدر ہے حرف "ے" کی۔ آس "طوطی سلب" کے چار صد (۴۰۰) سر ہیں۔ اور چار سو حرف "ت" کی عددی قدر ہے۔ سر لفظ کے پہلے حرف کو کہتے ہیں۔ اس اعتبار سے اس "طوطی سلب" کے نام کا پہلا حرف "ت" ہے۔ باقی دو حرف "ے" اور "غ" ہیں۔ ان کو باہم ملانے سے لفظ "تیغ" بنتا ہے۔ ملحوظ رہے کہ یہ شعر فرد نہیں، قصیدے کا ہے اور اپنے سے پہلے اور بعد کے شعروں سے مربوط ہے۔

بدر کے ایک قصیدے بعنوان "در تعریفِ قلم و مدحِ ممدوح" کے حصۂ دعا کے دو معما آمیز شعر ملاحظہ فرمایئے۔ بدر اپنے ممدوح کو اسی طرح درازیِ عمر کی دعا دیتا ہے جس طرح انوری اپنے ممدوح کو ان اشعار میں:

تا خاک در آمد شدِ ہر کائن و فاسد　　پرداختہ و پر نکند پشت و شکم را

بر پشتِ زمیں باد قرارت بسعادت　　کندر شکمِ چرخ تو ئی شادی و غم را

(جب تک زمین پر آنے اور جانے — یعنی پیدا ہونے اور مرنے — والے سے اپنی پشت خالی اور اپنا پیٹ پُر نہیں کر لیتی، دنیا کی پیٹھ پر تیرا استقرار سعادت کے ساتھ باقی رہے کیونکہ آسمان کے پیٹ میں خوشی اور غم کا انحصار تیری ہی ذات پر ہے۔)

ممدوح کے دوامِ عمر کی دعا کے لیے بدر نے بھی یہی انداز اختیار کیا ہے لیکن ڈکشن (Diction) کے فرق کے ساتھ۔ وہ کہتا ہے:

تا بحسابِ جمل نیمۂ نیمست گل — ماہ بنورست شب گل بہ نثارست خار
باد بتائیدِ حق پرچمِ منجوق تو — زلفِ عروسانِ فتح در تتقِ کارزار

(جب تک حساب جمل کی رو سے نیمۂ نیم یعنی نیم (ن+ی+م / ۵۰+۱۰+۴۰ = ۱۰۰) کا نصف (۱۰۰ ÷ ۲ = ۵۰) گل (گ+ل / ۲۰+۳۰ = ۵۰) ہے اور جب تک شب (ش+ب / ۳۰۰+۲ = ۳۰۲) ماہ بنور ہے — یعنی شب کا عدد (۳۰۲) ماہ (م+ا+ہ / ۴۰+۱+۵ = ۴۶) + نور (ن+و+ر / ۵۰+۶+۲۰۰ = ۲۵۶) کے میزان (۴۶ + ۲۵۶ = ۳۰۲) کے برابر ہے اور جب تک گل بہ نثار یعنی گل + نثار (گ+ل / ۲۰+۳۰ + ن+ث+ا+ر / ۵۰+۵۰۰+۱+۲۰۰ = ۸۰۱) خار کے عدد (خ+ا+ر / ۶۰۰+۱+۲۰۰ = ۸۰۱) کے مساوی، تیرا پرچم منجوق حق کی تائید سے قائم و دائم رہے اور تیرے لیے فتح کی دلہنوں کے گیسو جنگ کے پردے میں پوشیدہ رہیں۔)

یہ مبالغہ آمیز دعا ہے کیونکہ گل کا عدد نیمۂ نیم کے عدد کے برابر (۵۰)، ماہ + نور کے اعداد کا میزان شب کے عدد کے مساوی (یعنی ۳۰۲) اور گل + نثار کے اعداد کا مجموعہ خار کے عدد کے برابر (یعنی ۸۰۱) ابد تک رہنے والا ہے جبکہ انسانی زندگی کا اتنا طویل ہونا ناممکنات میں سے ہے۔

اعداد کی بازیگری میں بدر کا ثانی مشکل ہی سے ملے گا۔ حساب جمل، ریاضی اور علم حساب سے اس نے قصیدے کے ہر عنصر (تشبیب، مدح، تخلیص، دعا اور حسن طلب) میں خوب کام لیا ہے۔ دعا کی مثال سطور بالا میں آپ نے ملاحظہ فرمائی، اب حسن طلب کی ایک مثال پیش خدمت ہے:

زہے ز جودِ تو پنجہ گرفت صورت شصت — خہے بفکرِ تو نہ گشتہ از یکے تا دہ

ترجمہ: "تحسین کہ تیرے جود و سخا کی بدولت "پنجہ" نے "شصت" کی صورت اختیار لی آفریں کہ تیرے غور و فکر کے نتیجے میں نو (۹) ایک سے دس تک کا عدد بن گیا۔"

حل: حساب جمل کی رو سے "پنجہ" کے حروف کی عددی قدروں کا میزان (پ+ن+ج+ہ / ۲+۵۰+۳+۵) ۶۰ ہے جس کی فارسی "شصت" ہے۔ یہ شاعرانہ تاویل بھی کہ ایسا ممدوح کے جود و سخا کے فیض سے ہوا، ملحوظ خاطر رہے۔

مصرع ثانی میں نو کے عدد کے ایک سے دس تک بننے کی حقیقت یہ ہے کہ ایک سے دس تک کے اعداد کو اس طرح جوڑیے: ۱+۲+۳+۴+۵+۶+۷+۸+۹+۱۰=۵۵ ۔ میزان پچپن عدد ہے "پنجاہ" (پنجاہ و پنج = ۵۵)۔ اس طرح پہلے مصرعے میں حسن طلب کا پہلو ہے تو دوسرے مصرعے میں ممدوح کی علم الاعداد و حساب میں مہارت کی ستائش۔

بدر کے قصاید میں قدم قدم پر لغز اور معمے پائے جاتے ہیں جو ان فنون میں اس کی مہارت تامہ کے ناقابلِ تردید ثبوت ہیں۔ اس کے علاوہ ان قصاید کی لسانی، ادبی اور تاریخی اہمیت بھی اپنی جگہ مسلم ہے۔ یعنی زبان و بیان، سبک و شیوہ کے لحاظ سے بدر اپنے دور کے شاعروں میں ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔ اس نے ہندستان میں اپنی زندگی کے آخری آٹھ سال بسر کیے۔ اس دوران جو اہم تاریخی حالات رونما ہوئے ان کا ذکر بھی ان قصاید میں ملتا ہے اور بعض مورخوں کی نظر میں ان قصاید کو بدر کے عہد حیات کی تاریخ کے مستند ماخذ کی حیثیت حاصل ہے۔ اگر اس کی زندگی اور شاعری کے ان تمام پہلوؤں کا شرح و بسط کے ساتھ احاطہ کرنا چاہیں تو اس بحرِ بیکراں کے لیے سفینہ درکار ہوگا۔

●●

حواشی

۱ جلد سوم، ضمیمہ: ص ۵۶۷ تا ۵۷۳

۲ تاریخ ادبیات ایران بعہدِ مغولاں (ترجمۂ اے لٹریری ہسٹری آف پرشیا تالیف ای جی براؤن جلد سوم) اردو ترجمہ از داؤد رہبر، کراچی ۱۹۴۹ء: صص ۱۸۱ - ۱۸۲

۳ جلد سوم، مطابق حوالہ نمبر ا

۴ قصاید بدر چاچ، مطبع منشی نولکشور، ۱۳۰۱ھ: صص ۶۴ - ۶۵

۵ ہسٹری آف انڈیا، جلد سوم، ایلیٹ اینڈ ڈاسن (ترجمۂ انگریزی از تاریخ فیروز شاہی): صص ۲۴۶ - ۲۴۷

۶ اے لٹریری ہسٹری آف پرشیا، جلد سوم، ذکر بدر چاچ

۷ تذکرۂ نصر آبادی، ملا طاہر نصر آبادی، مرتبہ وحید دستگردی: ص ۴۹۵

۸ سرو آزاد، آزاد بلگرامی، حیدر آباد دکن: ص ۱۶ — بدر خود بھی کہتا ہے:

ہر ذرے را کہ بدر چاچی سفت　　رشتۂ جاں بیارو درہم کش　(قصاید: ص ۹۶)

۹ بختاور خاں نے کلمہ نسبت "شاشی" تحریر کیا ہے (مراۃ العالم، تاریخ اورنگ زیب، جلد دوم تصحیح و مقدمہ و حواشی از ساجدہ س۔ علوی، ادارۂ تحقیقات پاکستان، دانشگاہ لاہور، ص ۵۴)

۱۰ تذکرۃ الشعرا، چاپ لیدن، ۱۹۰۰ء: ص ۱۸۱

۱۱ تذکرۂ حسینی، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۲۹۲ھ / ۱۸۷۵ء: ص ۶۵

۱۲ مخزن الغرائب، نسخۂ خطی کتاب خانۂ دار المصنفین اعظم گڑھ نمبر ۱۲۲۰: ص ۲۵

۱۳ تذکرۃ الشعرا، چاپ لیدن: صفحہ ۱۸۱

۱۴ سرو آزاد: ص ۱۶

۱۵ قصاید بدر چاچ: ص ۲۸

۱۶ ایضاً: ص ۸۹

۱۷ ایضاً

۱۸ ایضاً

۱۹ ایضاً: ص ۹۰

۲۰ ایضاً

۲۱ برنی نے اس واقعے کا ذکر تو کیا ہے لیکن کہیں بدر کا نام نہیں لیا۔

۲۲ قصاید بدر چاچ: ص ۶۵

۲۳ شمالی ہند یعنی دار الحکومت دہلی کی طرف۔

۲۴ عباسی خلفا سیاہ لباس پہنتے تھے اس لیے خلعتیں بھی سیاہ ہی عطا کرتے تھے۔

۲۵ تاریخ فیروز شاہی، برنی: ص ۵۰۱

۲۶ دیوان بدر چاچ: ص ۸۵

۲۷ تاریخ فیروز شاہی، برنی: ۴۹۳

۲۸ ایضاً: ص ۴۹۳

۲۹ تاریخ فیروز شاہی، بدنی : ص ۳۹۴

۳۰ قصاید بدر چاچ : ص ۱۵

۳۱ قاموس المشاہیر، ایجوکیشنل پریس کراچی : ص ۱۲۴

۳۲ قصاید بدر چاچ : صص ۳۸، ۵۵، ۷۳

۳۳ ایضاً : ص ۸ تا ۱۱

۳۴ ایضاً : ص ۱۰۳

۳۵ ایضاً: صص ۸۵-۸۶

۳۶ کسی چیز کو کسی چیز سے تشبیہ دیں مگر مشبّہ اور حرف تشبیہ نہ لائیں۔

۳۷ سروآزاد (ذکر فیضی) : ص ۱۶

۳۸ مخزن الغرایب، بمطابق حوالہ نمبر ۱۲ : ص ۲۵

۳۹ فہرست مشروح موزہ و کتاب خانۂ سالار جنگ، حیدرآباد، نمبر ۲۲۴۴ (نمبر داخلہ : ادب نظم/ ۹۲۴) : ص ۱۰۵

۴۰ دیوان بدر چاچ : ص ۱۵

۴۱ پوری آیت یہ ہے : قَالَ رَبِّ اغْفِرْلِیْ وَھَبْ لِیْ مُلْکاً لَّا یَنْبَغِیْ لِاَحَدٍ مِّنْ بَعْدِی ۔ ترجمہ: کہا (حضرت سلیمانؑ نے) کہ اے میرے پروردگار! مجھے بخش دے اور مجھے ایسا ملک عطا فرما جس کا سزاوار میرے بعد کوئی نہ ہو۔ (قرآن مجید : ۳۸/۳۵)

۴۲ قصاید بدر چاچ : ص ۱۵

۴۳ ایضاً : ص ۵۳

۴۴ ایضاً : ص ۹۶

۴۵ دی اسٹینڈرڈ پرشین ڈکشنری : ص ۹۵۷

۴۶ قصاید بدر چاچ : ص ۱۹

۴۷ ایضاً : ص ۱۹

۴۸ ایضاً : ص ۴۷

۴۹ ایضاً : ص ۱۸

۵۰ ایضاً : ص ۱۶

۵۱ قصاید بدر چاچ : ص ۴۷

۵۲ ایضاً : ص ۳۲

۵۳ مثلاً انوری کہتا ہے :

سحر چو مرغِ چمن راہِ بوستاں گیرد   بر آستانِ تو آیم بصد فغاں چو ہزار

(دیوان ــ بکوشش سعید نفیسی : ص ۱۴۴)

۵۴ دیوان انوری، بکوشش سعید نفیسی : ص ۷

۵۵ قصاید بدر چاچ : ص ۴۹

۵۶ ایضاً : ص ۸۳

اُردو 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۔ 110 006

فون: 6103381, 6103938, 6179657 : فیکس: 6108159

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

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، طلبا 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۔

براہ 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

محمد اسد اللہ

شمالی بہار کے چند فارسی گو شعرا

ہندستان میں مسلمانوں کی آمد کے ساتھ ساتھ عربی، فارسی اور ترکی زبانیں بھی داخل ہوئیں۔ بیرون ہند کی ان زبانوں میں فارسی نے اپنی شیرینی اور سنسکرت سے قربت کے سبب بالادستی حاصل کرلی۔ عہد اکبری میں جب فارسی کو حکومت کی زبان قرار دیا گیا تو اس کا مرتبہ بڑھ گیا اور دَور محمد شاہی تک اس کا بول بالا رہا۔ اس وقت مقامی آبادی بالخصوص کائستھوں کی توجہ بھی اس زبان کی طرف مبذول ہوئی۔ رفتہ رفتہ ہندستانیوں میں فارسی کے قابلِ ذکر ادبا و شعرا پیدا ہوئے جنھوں نے اپنے رشحات قلم سے اس چمن کی حنا بندی کی۔

شمالی بہار عہدِ غلامان میں ہی سلطنتِ دہلی کا حصّہ بن گیا تھا۔ ڈاکٹر اختر اورینوی لکھتے ہیں:

"پروفیسر حسن عسکری نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ شمالی بہار عہد غلامان میں سلطنت دہلی کے ماتحت ہو گیا تھا۔ ممالک محروسہ میں دربھنگہ کا نام تاریخ میں ملتا ہے۔ اس عہد میں دہلی سے بنگال جانے والی فوجیں شمالی بہار سے آزادانہ گزرتی تھیں۔ دربھنگہ میں عہد تغلق کے مسمار شدہ قلعے کے نشانات، عہد عالمگیری کی جامع مسجد و عیدگاہ اور فوجدار ترہت اسفندیار خاں کا کنواں شمالی بہار کے عہد رفتہ کی عظمتوں کی یاد تازہ کرتے ہیں۔"[1]

بہار کی علمی، ادبی، تمدنی، تاریخی اور سیاسی روایات سیکڑوں سال پرانی ہیں اور چونکہ قدیم طرز تعلیم میں آج کی طرح تقسیم شعبہ جات کا رواج نہ تھا بلکہ منقولات اور معقولات کا یکجا درس دیا جاتا تھا اس لیے علمی شوق کے ساتھ ساتھ ادبی ذوق کا پروان چڑھنا بھی ناگزیر تھا۔ پھر فارسی زبان خواص کی زبان بن چکی تھی اس دَور میں فارسی زبان کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ بہت

---

[1] بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقا۔ ص ۸۲، از ڈاکٹر اختر اورینوی

سے اُردو شاعری کے تذکرے مثلاً تذکرۂ گلزار ابراہیم، تذکرۂ شورش، تذکرۂ عبرتی اور تذکرۂ سفینۂ خوشگو بزبان فارسی لکھے گئے۔ شرفا فارسی زبان کا استعمال باعث فخر و مباہات سمجھتے تھے نجی کاموں میں بھی فارسی کی جلوہ گری نظر آتی تھی، لوگ خط و کتابت میں بھی فارسی زبان ہی استعمال کرتے تھے۔

شمالی بہار میں فارسی شاعری کے گیسو سنوارنے میں مسلمان شعرا کے شانہ بشانہ ہندو شعرا بھی نظر آتے ہیں جنھوں نے فارسی زبان و ادب اور شعر و شاعری کی قابل قدر خدمات انجام دیں۔ ان کے علمی کارناموں کو شمالی بہار کی فارسی شاعری کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ متقدمین سے لے کر متاخرین تک ایسے ہندو شعرا ملتے ہیں جنھوں نے محض اپنے ذوق کی تسکین کی خاطر فارسی میں شاعری کی۔ اس لیے کہ سلطنت مغلیہ کے زوال کے بعد فارسی کا شاہانہ رتبہ جاتا رہا اور ایسے کسی خارجی دباؤ کا سوال پیدا نہیں ہو سکتا تھا جو کسی کو فارسی کی طرف راغب کرے۔ اس سے صاف پتہ چلتا ہے کہ ہندوؤں میں فارسی کا ذوق علمی تھا۔ انھوں نے نہ صرف اس ذوق کو باقی رکھنے کی کوشش کی بلکہ فارسی شعر و ادب کی پیش رفت میں سعی بلیغ کرتے رہے۔ اس طرح انھوں نے بہار میں فارسی شعر و ادب کے ارتقا میں نمایاں خدمت انجام دی۔ یہاں چند معروف شعرا کے مختصر احوال اور نمونۂ کلام پیش کیا جاتا ہے۔

دیوان جیون رام تحقیق

دیوان جیون رام نام، تحقیق تخلص، ولد رام کرپا رام، وطن موضع سیودھا، ضلع مظفرپور۔ مہاراج مادھو سنگھ کے دربار میں دیوان کے عہدے پر فائز تھے۔ مہاراج سے خدمات کے صلے میں موضع بہری ہرپور پرگنہ بھرواڑہ ضلع دربھنگہ عطا ہوا تھا۔ مولانا امام شاہ اور مولانا بہرام شاہ (یہ دونوں فارسی کے مشہور صاحب دیوان شاعر مولانا صلاح محوش دربھنگوی کے صاحبزادے ہیں جو اپنے زمانے میں اساتذہ مانے جاتے تھے) سے اکتساب علم کیا۔ اپنے دور کے معروف شاعروں میں شمار کیے جاتے تھے۔ ۱۲۲۰ھ مطابق ۱۸۰۵ء میں جگن ناتھ پوری میں انتقال کیا۔

بقول مصنف ہندی ساہتیہ اور بہار۔ ہندی میں رگھوناتھ تخلص تھا۔ آپ کے بیٹے راج بلبھ سنگھ ایسٹ انڈیا کمپنی کے دور میں پٹنہ کچہری میں کام کرتے تھے۔ اس وقت دربھنگہ کے مہاراج مادھو سنگھ کا راج خطرے میں پڑ گیا تو آپ نے کمپنی کے ملازمین کی مدد سے اسے بچایا۔ اس کے صلے میں ان کو لنڈھا LANDHA کا بہت بڑا جنگل ملا۔ آپ ایشور بھگت تھے۔ لوگ آپ کو مہاتما کہتے تھے۔ آپ کی دو کتابیں ہیں ایک انوبھو کلپتر و ہندی میں ہے جو ۱۷۹۳ء میں لکھی گئی۔ دوسری کتاب اردو میں ہے۔ اس کا نام بحر طویل ہے۔ دراصل بحر طویل فارسی زبان میں ہوگی غالباً رسم الخط کی یکسانیت کی وجہ سے اسے اُردو لکھ دیا گیا ہے کیونکہ کسی تذکرے یا معاصر کتاب میں اس بات کا تذکرہ نہیں ملتا کہ تحقیق نے اردو زبان میں بھی شاعری کی ہے یا اُردو زبان میں بھی لکھتے تھے۔

کلام دستیاب نہیں ہے۔ آئینۂ[2] ترہت سے فارسی کا صرف ایک شعر پیش کرنے پر اکتفا کرتا ہوں ؎

ہر عمل پختہ شود خام کہ در خانہ بماند
چوں پلا ذر کہ دگر سال نماید در شاخ

منشی شمبھودت رفعتی[3]

شمبھودت نام، رفعتی تخلص، موضع موسی پور پرگنہ سرسیا ضلع مظفر پور کے رہنے والے تھے۔ مہاراج چھتر سنگھ کے دربار سے منسلک تھے۔ مولوی فصیح الدین بلخی مرحوم کو راجا اجاگر چند الفت کے دیوان میں رفعتی کا ایک قطعہ ملا جو انھوں نے اپنی کتاب "ہند و شعرائے بہار" میں درج کیا ہے جس سے چار مختلف سنین بر آمد ہوتے ہیں۔ اس طرف شاعر نے آخر میں اس طرح اشارہ کیا ہے:

---

[1] ہندی ساہتیہ اور بہار، حصہ اوّل

[2] آئینہ ترہت: مؤلفہ بہاری لال فطرت، یہ ترہت کی مکمل تاریخ ہے جو مطبع بہار کشمیر لکھنؤ سے ۱۸۸۳ء میں طبع ہوئی۔

[3] ہند و شعرائے بہار، ص ۱۴۱

تطبیق سنین چارگانہ باہم تاحال نہ دیدہ شد ز اسلاف قدیم
انصاف کہ رفیقی چہ در سفتہ بدیع این طرز چو الفتی نمودش تعلیم

منشی کیولا پرساد فقیر[1]

کیولا پرساد نام، فقیر تخلص۔ وطن مظفر پور۔ اُردو، فارسی، عربی اور سنسکرت چاروں زبانوں میں مہارت رکھتے تھے۔ خوش نویسی میں ممتاز تھے۔ اس لیے خورشید رقمی کے نام سے مشہور ان کا لکھا ہوا نادر نمونہ "ہفت بند کاشی" مع نقش و نگار خدا بخش اورینٹیل پبلک لائبریری پٹنہ میں محفوظ ہے۔ تصوف کی طرف خصوصی رجحان تھا، اس لیے تصوف کے رموز و نکات بوجہ احسن پیش کرتے ہیں۔ ان کا فارسی دیوان ۱۲۴۷ فصلی میں شتاب رائے ساکن ہدرہ کو انے تحریر کیا تھا۔ جو خانقاہ فردوسیہ بلخیہ فتوحہ کے کتب خانے میں موجود ہے۔ ایک مثنوی بھی لکھی تھی جس میں آپ بیتی پیش کی ہے۔ علاوہ ازیں ہفت بند نعت شریف بھی لکھی۔ غزل میں حافظ شیرازی کا تتبع کیا ہے اور کامیاب رہے ہیں۔ ہفت بند نعت شریف کے چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

السلام ای فیض ذاتت باعث دنیا و دیں
السلام ای ذات پاکت رحمۃ العلمین
السلام اے بارگاہت بارگاہِ کبریا
السلام اے آستانت مہبطِ روح الامیں
السلام اے بادشاہِ انبیا و اولیا
السلام اے عتبہ است بالاتر از عرش بریں
السلام اے شوکتِ تاج و علم، لوح و قلم
السلام اے جلوۂ تو نورِ خالق بالیقیں
از طفیلِ خیرِ تو معدوم شد شر از جہاں
خود خدا فرمود در شانِ تو خیر المرسلیں

---

[1] عربی، فارسی اور علوم اسلامیہ میں بہار کا حصّہ۔ ص ۱۷۳

درد دارد ہر نفس شاہا فقیر بے نوا
یا محمد مصطفیٰ و یا علی مرتضیٰ

غزل کا نمونہ ملاحظہ فرمائیں ؎

شود آساں زنام تو جہاں را جملہ مشکلہا
یقینِ فیضِ عامِ توچہ افتادست در دلہا
بہ بحرِ عشق غواصم تموج دارم از مستی
نمی دانند حالِ ما سبکسارانِ ساحلہا

بابو اودھ بہاری سنگھ بیدل[1]

اودھ بہاری سنگھ نام، بیدل تخلص، موضع بترا ضلع سیتامڑھی کے بھومیہار برہمن خاندان میں ۱۸۶۸ء میں پیدا ہوئے۔ یہ خاندان عزت و دولت میں بہت ممتاز تھا، بچپن میں والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا تو شفیق چچا نے سرپرستی کی۔ ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی۔ پھر مظفرپور میں محدثِ وقت مولانا عبدالعزیز رحیم آبادی کے سپرد کیے گئے جنھوں نے عربی، فارسی، اردو اور طب کی تعلیم دی۔ ۱۸۸۲ء میں انٹرنس کا امتحان پاس کیا۔ اعلیٰ قابلیت کی بنا پر لنگٹ سنگھ کالج مظفرپور میں بحیثیت استاد عربی و فارسی تقرر ہوا۔

بابو صاحب کو تصوف سے بہت گہرا لگاؤ تھا۔ ارکان اسلام کو اعلانیہ بجا لاتے تھے قرآن مجید کی تلاوت سے والہانہ شغف تھا۔ حتیٰ کہ نماز فجر کے بعد تلاوتِ قرآن کی حالت میں بعمر ۶۲ سال ۱۹۳۰ء میں انتقال ہوا۔

اردو، فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے شجر لکھنوی سے تلمذ حاصل تھا۔ دربھنگہ میڈیکل کالج ہاسپیٹل کے مشہور طبیب ڈاکٹر شاہی اور سی ایم سائنس کالج کے سابق پروفیسر شاہی ان کے نواسوں میں ہیں۔ شعر ملاحظہ ہوں[2] ؎

شب سیہ ثریا دلت یا زنگیا یا آبنوس
موئے تو یا خال تو یا چشم یا شبہائے من

---

[1] ریاض ترہت، ص ۵۰
[2] تذکرہ۔ مرتبہ شاداں فاروق دربھنگوی

چہرہ برافروختن پیدا و پنہاں سوختن
کارِ مرداں نیست چو شامِ گدایاں سوختن
درز گفتن حالِ خود ز نہار در پیش طبیب
درد را کردند ساماں کار درماں سوختن

عہد طفلی بود مارا نو بہارِ زندگی
سینۂ مادر مرا بودے کسارِ زندگی
گریہ من بود گویا گریۂ ابر بہار
تازگی می جست از وے سبزہ زارِ زندگی
چوں منش بالیدگی بودے ز شیرش آں چناں
سبزہ می جوشید گوئی ز آبشارِ زندگی
در کنارے بودمے غلطاں چو گوہر در صدف
یا چوں شبنم برگلِ تر در بہارِ زندگی

امبیکا پرساد شمس[1]

امبیکا پرساد نام اور شمس تخلص تھا۔ آپ کے والد بابو رام کندل پرساد دربھنگہ کے مشہور وکیل تھے۔ آپ کی پیدائش ۱۱رنومبر ۱۸۴۸ء کو دربھنگہ میں ہوئی اور ۲۷رفروری ۱۸۹۹ء کو انتقال ہوا۔ پہلے عشق تخلص اختیار کیا تھا بعد میں شمس تخلص کرنے لگے۔

شمس کا کلام نہایت صاف رواں اور اثر انگیز ہے۔ اصناف شاعری میں غزل اور قصیدے پر طبع آزمائی کی ہے۔ قصیدے میں عرفی کا تتبع کیا ہے، عرفی کا مشہور قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے ؎

جہاں بگشتم و دردا کہ ہیچ شہر و دیار
نیافتم کہ فروشند بخت در بازار

---

[1] ماہنامہ بہار، دربھنگہ، ماہ جون ۱۹۳۱ء، شمارہ ۱، ص ۲۲۰

شمس نے بھی اس زمین میں ایک قصیدہ لکھا ہے جس کا مطلع ہے ؎

بہ جستجوے تو گشتم تمام شہر و دیار
اگر قریبِ رگِ جاں تو اہی بکن اظہار

غزل کے چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

برائے دردِ من تدبیر تو کن ازیں تدبیر خود تقدیر تو کن
دعاے من جہاں را دردِ من سوخت سنان و آہ را تاثیر تو کن
اسیرِ حلقۂ گیسوے خود ساز برای قیدِ من زنجیر تو کن
پریشاں گشتم از خوابِ پریشاں اگر دانی مرا تعبیر تو کن
اگر عشقِ تو باشد در وجودم زکیف و کم مرا تعبیر تو کن

منشی مہا دیو پرساد منظر

مہادیو پرساد نام، منظرؔ تخلص، منشی گوپال لال داروغہ کے بیٹے تھے۔ آبائی وطن منیر شریف پٹنہ تھا۔ لیکن بہ سلسلۂ ملازمتِ پدرِ خود مظفر پور آئے اور پھر اپنے بڑے بھائی منشی اجودھیا پرساد بہارؔ مصنف "ریاض ترہت"[۱] کے ساتھ دربھنگہ چلے آئے اور یہیں کے ہو رہے۔ آپ کچھ دنوں دربھنگہ راج سے منسلک رہے، پھر دربھنگہ میں وکالت شروع کر دی۔ آپ اچھے وکیل شمار ہوتے تھے۔ اُردو، فارسی، عربی، انگریزی چاروں زبانوں میں دستگاہ حاصل تھی۔ صاحبِ دیوان شاعر گزرے ہیں لیکن دیوان اب دستیاب نہیں۔ اپنے بڑے بھائی منشی اجودھیا پرساد کے شاگرد تھے۔ نمونہ غزل ملاحظہ ہو ؎

دلے دارم گرفتارِ بدستِ شوخِ رعنائے
بتِ آفت گرے، شوخِ سمن بوے، دل آرائے
شہے غارت گرِ دیں جنگ جوے مردم آزارے
مہے خورشید رخسارے قیامت قدِ زیبائے
حسینے، مہ جبینے، نازنینے، آفتِ جانے
سراپا دشمنِ ایماں ستمگارے، خود آرائے

۱؎ ریاض ترہت، ص ۴۱

سمن بو عنبریں موے جفا جو سخت بدخوے
بلاے جان و دل بزم ستم راسند آراے
نگارے دلربائے پرشورے سخت مغرورے
بت سنگیں دل و کافر ادا ناترس ترساے

لالہ سدانند نند[1]

سدانند نام اور نند تخلص تھا۔ دربھنگہ مصر ٹولہ کے مشہور کائستھ گھرانے کے چشم و چراغ تھے۔ راج دربھنگہ میں شعبۂ تجارت سے متعلق تھے۔ جناب مرشد حسن کامل دربھنگوی سے شرف تلمذ حاصل تھا۔ اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہا کرتے تھے۔ ان کا کلام بھی دست برد زمانے سے نہ بچ سکا۔ فارسی کلام کا نمونہ ریاض ترہت سے ماخوذ ہے۔ جو قطعہ تاریخ طباعت کے طور پر کہا گیا ہے ؎

از رہِ لطفِ خاص کرد ارشاد   بندہ پرور کریم و بندہ نواز
بنگار ید سال تاریخی   داشتم فرق بر زمین نیاز
فکر کردم بہ سال تاریخش   عرض کردم کہ شد غریب نواز

۱۲۷۶ ف

بھوانی پرساد حسرت[2]

بھوانی پرساد نام، حسرت تخلص، دربھنگہ کے ممتاز علمی کائستھ گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ ۱۸۹۱ء میں انتقال ہوا۔ اردو، فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ دبستان مرشد حسن کامل کے خوشہ چیں تھے۔ فارسی کلام کا نمونہ ملاحظہ ہو ؎

منشی نامور کرم گستر   شاعر خوش بیان و خوش افکار
حاتم عصر و صاحبِ توقیر   گوہر درج گنج عزّ و وقار

---

[1] ریاض ترہت، ص ۱۰۴
[2] ریاض ترہت، ص ۱۰۳

کرد تالیف چوں بطرز نکو   خوش کتابے کہ ہست رشک بہار
بلبلِ خامہ تاچہ زن شد   سالِ تاریخ غیرتِ گلزار
۱۸۹۸ء

منشی سنت جی انشاؔ[1]

سنت نام، انشاؔ تخلص۔ دربھنگہ معرلوڑ کے رہنے والے تھے۔ ۱۸۹۰ء میں انتقال کیا۔ شاعری میں حسن کامل کے پروردۂ فیض تھے۔ افسوس کہ حالات اور کلام اب دستیاب نہیں "خطبہ صدارت مجلس استقبالیہ اجلاس جمعیتہ العلما بہار، دربھنگہ" سے پتہ چلتا ہے کہ آپ کو فارسی زبان وادب سے بڑا شغف تھا۔ صاحب خطبہ کہتے ہیں "آپ کا قصیدۂ بہاریہ جو اس طرح شروع ہوتا ہے ؎

ابر آزاری جہانِ گلستاں پیدا کند

فارسی دانی اور فن شعر کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ آپ کے فارسی کلام کا مجموعہ خود آپ کا مرتب کیا ہوا "بوئے گل" کے نام سے موجود تھا۔

منشی اجودھیا پرساد بہار[2]

اجودھیا پرساد نام، بہارؔ تخلص، داروغہ گوپال لال کے بڑے بیٹے تھے۔ منیر شریف ضلع پٹنہ کے رہنے والے تھے لیکن اپنے والد کی نوکری کے سلسلے میں ۱۸۴۶ء میں ترہت آئے اور ۱۸۵۷ء میں مع متعلقین مظفر پور میں گھر بنا کر مقیم ہوگئے۔ آپ کے تین چھوٹے بھائی بابو متھرا پرساد، بابو مہادیو پرساد، بابو لچھمی پرساد انگریزی، عربی، فارسی، ہندی، مہاجنی، خوش نویسی اور آئین دانی میں بڑے ہوشیار وکارگزار تھے۔ ۲۱ راکتوبر ۱۸۶۰ء روز یکشنبہ کو مہاراج مہیشر سنگھ بہادر مہاراج دربھنگہ کا انتقال ہوا اور ۲۳ راکتوبر ۱۸۶۰ء کو مسٹر سی پی کیپرز صاحب ڈپٹی کلکٹر قائم مقام منیجر کورٹ آف وارڈس کے ساتھ بہارؔ بھی دربھنگہ آئے۔ ۱۸۶۱ء میں یہ نائب محافظ دفتری راج دربھنگہ کے عہدے پر فائز ہوئے اور کچھ ہی دنوں میں ترقی کرکے عہدہ محافظ دفتری دفتر راج دربھنگہ پر مامور ہوئے اور ہمیشہ کے لیے اپنے

---

[1] خطبہ صدارت مجلس استقبالیہ اجلاس جمیعتہ علما بہار دربھنگہ ۱۹۳۹ء، ص ۱۰
[2] حالات ماخوذ از ریاض ترہت

اہلِ خاندان کے ساتھ یہیں کے ہو رہے۔ ۲۷ نومبر ۱۸۶۴ء کو دشمنوں کی سازش سے نوکری سے سبکدوش کردیے گئے۔ فروری ۱۸۶۸ء کو سارے الزامات سے بری کردیے گئے لیکن طبیعت ایسی کھٹی ہوئی کہ دوبارہ راج دربھنگہ میں ملازمت اختیار نہ کی۔ قسمت نے پھر انھیں مظفرپور پہنچایا جہاں [illegible] صاحب جج نے برٹش انڈین ایسوسی ایشن (British Indian Association) صوبۂ بہار، مظفرپور کے اخبار "اخبار الاخبار" متعلقہ سائنٹفک سوسائٹی صوبۂ بہار کی ایڈیٹری تفویض فرمائی۔ آپ آخری دم تک اخبار الاخبار کے ایڈیٹر رہے۔ آپ نے ۱۸۶۸ء میں ایک کتاب "گلزار بہار" معروف "ریاض ترہت" لکھی جو سات خیابانوں میں منقسم ہے اور ۱۸۶۸ء میں مطبع چشمۂ نور مظفرپور سے طبع ہوئی تھی۔

اُردو اور فارسی دونوں زبانوں میں فکرِ سخن کرتے تھے اردو کلام صاحب آئینۂ ترہت نے نقل کیا ہے فارسی کلام کا نمونہ ریاض ترہت سے ملاحظہ ہو جو بہار نے "اشعار حسب حال زمانہ" کے عنوان کے تحت لکھے ہیں ؎

دوست داری دریں زمانہ مخواہ کہ دریں دور دوستی است گناہ
ہمہ بد عہد و سست پیمانند طرف بندان مکر دوستانند
دشمنانند جملہ دوست نما روبرو دوست دشمناں بقفا
دوستی در نہادِ شاں بنود غیر بغض و عنادِ شاں بنود
تا ترا عزّ و مال و جاہی است دوستی ہست و نیکو خواہی ہست
چوں کند رو بتو پریشانی ہمہ گردند دشمن جانی
دامنِ خویش درکنند از تو راہ کج کردہ بگزرند از تو
یاریِ خلق جز ریائی نیست طرزِ شاں غیرِ بے وفائی نیست
یاریِ خویش از خدا بطلب یاریِ راہ جانب مطلب
ہرکہ او یاری از خدا طلبد مدد از دیگراں چرا طلبد
ہیچ لطفے چو لطفِ مولیٰ نیست دوستی غیرِ حق تعالیٰ نیست
گر دریں دوستی فنا گردی مالکِ کشورِ بقا گردی

ان شعرائے کرام کے علاوہ بھی صاحب آئینۂ ترہت؎ و ریاض ترہت نے کئی شعرا کا ذکر کیا ہے ان میں دربھنگہ کے راجندر سہائے عشرت، بدری ناتھ شبنم، منشی اٹل بہاری آسیر، منشی سکھدیو پرساد قتیل، رام بہادر پرساد ساتل، منشی بہاری لال فطرت، رام دھاری پرساد وکیل، داروغہ رام چرن لعل، منشی گوپال جی، ہرچرن سنگھ، بابو متر اپرساد، بابو ہمچھی پرساد وغیرہم شامل ہیں۔

؎ آئینۂ ترہت: مؤلفہ بہاری لال فطرت۔ یہ ترہت کی مجمل تاریخ ہے جو مطبع بہار لکھنؤ سے ۱۸۸۳ء میں طبع ہوئی۔

عکس خواجه نصیرالدین طوسی قدس سره .

سکندر احمد

معیار الاشعار اور خواجہ نصیر الدین طوسی

بات بہت پرانی نہیں ہے۔ کمال احمد صدیقی اور آنجہانی زار علامی کے درمیان گھمسان کا معرکہ ہوا۔ کمال احمد صدیقی ایک رکن فاعلاتن (ن متحرک) کی وکالت کر رہے تھے۔ زار اس رکن کے منکر تھے۔ کمال احمد صدیقی نے دائرہ مؤتلفہ سے فاعلامت کے اخراج کو ممکن کر دکھایا اور حوالہ دیا نصیر الدین طوسی کا جنھیں محقق طوسی بھی کہتے ہیں۔ زار خاموش رہ گئے حالانکہ انھوں نے نصیر الدین طوسی کو نہ صرف تسامح کا مرتکب بتایا تھا[1] بلکہ کھلاہٹ کا شکار بھی بنا چکے تھے[2]۔ مگر زار کیے از مستثنیات ہیں۔ عروض والوں کی غالب اکثریت محقق طوسی کے حوالے کو حرف آخر سمجھتی ہے۔

فارسی میں سب سے پہلے عروض کی جامع کتاب "معیار الاشعار" محقق طوسی نے لکھی۔ باوجود اس کے کہ ادب کی دنیا "معیار الاشعار" کو نصیر الدین طوسی کی ہی تالیف سمجھتی رہتی ہے، بعض محققین کو اس بات پر شبہہ رہا ہے کہ آیا مذکورہ کتاب محقق طوسی کی ہے بھی یا نہیں۔ اس بات کا اندازہ تہران سے شائع شدہ کتاب "شعر و شاعری در آثار خواجہ نصیر الدین طوسی" کے دیباچے سے بھی ہوتا ہے۔ یہ کتاب تہران میں ۱۳۷۰ھ میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں محقق طوسی کا منتخب کلام ہے اور دوسرے حصے میں "معیار الاشعار" کا مکمل متن ہے۔

"معیار الاشعار" کا یہ نسخہ عبدالغفار نجم الدولہ کے تعاون سے پہلے پہل ۱۳۲۰ھ میں شائع کیا گیا تھا[3] اور مذکورہ کتاب یعنی "شعر و شاعری در آثار خواجہ نصیر الدین طوسی" میں نجم الدولہ کے نسخے کی عکسی کاپی مکمل متن میں لگا دی گئی ہے۔ مگر عکسی کاپی میں نجم الدولہ کا مکمل نام موجود نہیں نام کا صرف دوسرا نصف یعنی نجم الدولہ ہی ہے عبدالغفار غائب ہے۔ بہرکیف کتاب کا دیباچہ اللہ کے نام منسوب ہے اور "ہوالجمیل" سے شروع ہوتا ہے۔ دیباچے میں جو کچھ درج ہے وہ اردو میں کچھ اس طرح ہے:

جن لوگوں نے بھی خواجہ کے احوال و آثار کے سلسلے میں کچھ لکھا ہے یا ان کی تالیفات کی فہرست

مرتب کی ہے انھوں نے فارسی زبان میں فن عروض کے حوالے سے ایک رسالے کو ان سے منسوب کیا ہے۔ مگر متاخرین میں سے سوائے صاحب روضات الجنّات اور ابوالحسن فراہانی جنھوں نے دیوان انوری اور دوسروں کے مشکل کلام کی تشریح کے لیے "معیارالاشعار" کا حوالہ دیا کسی اور نے نہیں کیا۔ وجہ یہ ہے کہ "معیارالاشعار" خواجہ کی تالیفات کی فہرست میں مذکور نہیں ہے اور جہاں کہیں بھی ذکر آیا ہے۔ رسالہ درعروض کے طور پر آیا ہے۔ مرحوم قدوینی نے اپنی کتاب "المعجم فی معاییر اشعار العجم" کے مقدمے میں خواجہ طوسی کی طرف اس کتاب کے انتساب کی تردید کی ہے اور لکھا ہے کتاب مرغوب "معیارالاشعار" جو علم عروض اور قوافی کے فن میں ۶۴۹ھ کی تالیف ہے اس کا مولف نامعلوم ہے۔ آگے یہ بھی لکھا ہے کہ مفتی سعداللہ مرادآبادی نے "معیارالاشعار" کی ممتاز اور نفیس شرح "میزان الافکار" کے نام سے لکھی جو ۱۲۸۲ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ انھوں نے اس کتاب میں علم وفضل اور تحقیق کا حق ادا کر دیا ہے۔ انھوں نے اس کتاب کو خواجہ طوسی کی تالیف بتایا ہے لیکن معلوم نہیں کس ماخذ کی بنا پر۔[۵۶] مذکورہ دیباچے میں جو سوال اٹھائے گئے ہیں ان کی نوعیت کچھ اس طرح ہے:

۱۔ خواجہ کی تالیفات کی فہرست میں "معیارالاشعار" نام کی کتاب کا ذکر نہیں۔

۲۔ سعداللہ مرادآبادی نے کن بنیادوں پر معیارالاشعار کو خواجہ طوسی کی تالیف بتایا ہے اس کا ذکر نہیں کیا۔

۳۔ کتابوں میں صرف روضات الجنّات میں ہی معیارالاشعار کا ذکر خواجہ طوسی کی تالیف کے طور پر آیا ہے ابوالحسن فراہانی نے مشکل اشعار کی تشریح میں کتاب مذکور یعنی "معیارالاشعار" کا ذکر کیا ہے۔

خواجہ طوسی کی تالیفات کی فہرست

جہاں تک خواجہ کی تالیفات کی فہرست کا ذکر ہے کسی فہرست کو مکمل نہیں کہا جا سکتا ہے۔ نہ ہی کسی کتاب میں فہرست کے مکمل ہونے کا دعویٰ ہے۔ ویسے یہ ممکن بھی نہیں۔ مختلف کتابوں میں درج خواجہ طوسی کی تالیفات کی تعداد الگ الگ ہے۔ مثلاً A literary History of Persia میں G. Brown رقم طراز ہے۔

He (Masiruddin Toosi) was most productive

Writer on religious, philosophical, mathematical, physical, and astronomical subjects and no fewer than fifty six of his work are enumerated in Brockelmann." (Vol – II. PP 508 – 512)

اُردو میں متن کچھ اس طرح ہوگا۔

نصیر الدین طوسی کثیر التصانیف مصنف تھے انھوں نے مذہبیات، فلسفہ، علم الحساب، مادیات، طبعیات پر کم از کم چھپن کتابیں لکھیں۔

Brown کی اس فہرست میں نہ تو "معیار الاشعار" کا ذکر ہے نہ ہی "رسالہ در عروض" کا یہاں تک کہ Prosody یعنی عروض کا بطور موضوع بھی ذکر نہیں۔

لغت نامہ جس کے مرتب یا مولف آپ جو کچھ ہیں، علی اکبر دہخدا ہیں (۱۲۵۸ - ۱۳۳۴ھ) اور از سر نو اس کتاب کو ترتیب دیا، ڈاکٹر محمد معین نے، اس کتاب میں خواجہ طوسی کی اٹھاون کتابوں کا ذکر ہے۔ "ریحانۃ الادب" جس کے مرتب میرزا محمد علی مدرس ہیں، اس کی دوسری جلد میں خواجہ طوسی کی تالیفات کی تعداد اٹھتر بتائی گئی ہے۔ اس فہرست میں "رسالہ در عروض" تو شامل ہے مگر "معیار الاشعار" نام کی کتاب کا تذکرہ نہیں۔ میرے خیال میں خواجہ طوسی کی تالیفات کے ضمن میں مزید حوالوں کی ضرورت نہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس تعداد کو صحیح مانا جائے۔ ۵۶ جیسا کہ Brown نے لکھا یا ۷۸، جیسا کہ میرزا محمد علی مدرس نے لکھا؟ اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ کیا خواجہ طوسی کی تالیفات کی کسی بھی فہرست کو اس حد تک مکمل قرار دیا جا سکتا ہے کہ اب اس میں کوئی اضافہ ممکن نہیں؟ اس امر کا تعین کرنا بہت مشکل ہے؛ زمانۂ قدیم میں اکثر تالیفات مخطوطے کی شکل میں ہوتی تھیں۔ اور ان میں سے بعض کا ضائع ہو جانا قطعی ناممکن نہیں۔ یہ امر بھی بعید از قیاس ہے کہ ہر محقق کی رسائی خواجہ کی تمام تر تالیفات تک ہو جائے۔ جہاں تک نام کا تعلق ہے ایک ہی تصنیف کے نام بہت کم عرصے میں تبدیل ہونے کی بیشتر مثالیں ہیں۔ "معیار الاشعار" کو ہی لیں۔ سعد اللہ مراد آبادی نے اپنی شرح کا نام رکھا "شرح معیار الاشعار فتح الاسرار و میزان الافکار" یہ کتاب "میزان الافکار" کے نام سے مشہور ہے جبکہ اس کا اولین نام فتح الاسرار ہے۔ اس کتاب کا ترجمہ مظفر علی اسیر نے اردو میں کیا اور نام رکھا "زر کامل عیار" تماشا ملاحظہ ہو ایک ہی کتاب ہے مگر چار نام ہیں:

۱۔ معیار الاشعار
۲۔ فتح الاسرار
۳۔ میزان الافکار
۴۔ زر کامل عیار

عین ممکن ہے ' رسالہ در عروض ' کتاب کا نام نہ ہو بلکہ "معیار الاشعار" کی خصوصیت ہو کہ ایک رسالہ جو عروضی نکات کا احاطہ کرتا ہے خواجہ طوسی کی تالیفات کی فہرست میں "معیار الاشعار" کا نام نہ ہونا یا " رسالہ در عروض " کا نام ہونا اپنے آپ میں کوئی ایسا ٹھوس ثبوت نہیں جس کی بنیاد پر یہ کہہ دیا جائے کہ " معیار الاشعار " خواجہ کی تالیف نہیں جبکہ اس کتاب کے خواجہ کی تالیف ہونے کے ایسے شواہد موجود ہیں کہ یہ کتاب خواجہ طوسی کی ہی تالیف ثابت ہوتی ہے۔

ایک نادر مخطوطہ

تہران کے نسخے کے دیباچہ نویس کا یہ کہنا کہ مفتی سعد اللہ نے کتاب کی اصلیت پر روشنی نہیں ڈالی بالکل درست نہیں۔ "میزان الافکار" کا قلمی نسخہ خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری میں موجود ہے۔ اس مخطوطے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اس کے قبل بھی سعد اللہ نے "میزان الافکار" کا ایک نسخہ تحریر کیا تھا اور یہ کہ یہ مخطوطہ " میزان الافکار " کا نظر ثانی شدہ نسخہ ہے کیونکہ ۱۲۶۳ھ میں " میزان الافکار " کا ایک نسخہ لکھنؤ پر شائع ہو چکا تھا۔

خطبہ میزان الافکار شرح معیار الاشعار اور صفحے کے آخر میں یعنی سب سے نیچے درج ہے،

بگو مطبوع باشد شرح معیار

۱۲۶۳ھ

" بگو مطبوع باشد شرح معیار " سے سن اشاعت ۱۲۶۳ھ برآمد ہوتا ہے۔ مگر علی بخش خاں کے نسخے کے سرورق پر سن اشاعت ۱۲۶۴ھ درج ہے۔ اس نسخے کو علی بخش خاں عثمان پوری نے شائع کیا۔ اس نسخے میں کہیں بھی " فتح الاسرار " نام کا اندراج نہیں۔

بہر حال مذکورہ بالا مخطوطے میں خود سعد اللہ مراد آبادی رقم طراز ہیں۔ یہاں صرف ان حصوں کے مجموعی تراجم (معناً نہ کہ لفظاً نہیں) جن کا تعلق خواجہ طوسی کی ذات اور تالیفات سے بالعموم اور " معیار الاشعار " سے بالخصوص ہے۔ ملاحظہ ہوں:

"کتاب کی تالیف کے سبب کے سلسلے میں کہتا ہے کہ میں گمنامی کے گوشے میں بیٹھنے والا اپنی ہیچ مدانی اور نافہمی کا معترف بندہ محمد سعداللہ، اللہ تعالیٰ اس کی آخرت کو دنیا سے بہتر بنائے، فصاحت و بلاغت کے اہل لوگوں سے کہتا ہوں کہ کافی زمانے سے مخلص دوستوں کا اصرار تھا کہ میں "معیار الاشعار" کی شرح لکھوں۔ انھوں نے میری کم علمی کا عذر بھی قبول نہ کیا۔ ابھی یہی معاملہ چل رہا تھا کہ بخشی الملک میرزا محمد رضا خاں بہادر متخلص بہ برق دوستوں کے شوق دلانے کی تکمیل کرنے والے بن گئے۔ پھر اللہ تعالیٰ کی توفیق سے یہ مطلوب شرح وجود میں آگئی تو میں نے اللہ تعالیٰ کے نام کی رعایت سے اس کا نام "فتح الاسرار" رکھا اور اس کے بقیہ حصے کا نام "میزان الافکار" رکھا۔

قطعہ

چو فکرِ سالِ آغازش نمودم — بگوشم ہاتفِ داناے اسرار
تفاول کردہ برطرزِ دعا خواند — بگو مطبوع باشد شرحِ معیار

واضح رہے کہ دو سال قبل معیار الاشعار، میزان الافکار کے حواشی کے ساتھ اس طرح شائع ہو چکی تھی کہ اس کے خاتمے میں اس قطعے کے بجائے یہ اشعار تھے:

بتوفیقِ خداوندِ تعالیٰ — کہ از جودش وجودِ جملہ اشیا
مگر ہیچکہ ہر شب اندک اندک — ہمی کردم ز اوراقش محشا
براے خاطرِ احبابِ مخلص — نوشتم شرح بر معیارِ زیبا
بہر صحنش ہماں مطبوع می شد — بایں طرز انتقامش شد سراپا
کتابی بود نسخ از دستِ نساخ — بایں شرح از سرِ نو یافت احیا
خداوندا قبولِ طبع گرداں — بحقِ مصطفیٰ و آلِ طٰہٰ
بگفت آشفتہ تاریخِ تمامش — زہی معیارِ اشعارِ محشا

۱۲۶۴ھ

(مخطوطے کے تمام ہونے کا سن ۱۲۶۴ھ ہے)

علی بخش خاں کے مطبوعہ نسخے میں جو خطبہ درج ہے، اس کا پہلا حصہ مذکورہ مخطوطے میں نہیں۔ خطبے کے پہلے حصے میں بحر بسیط، بحر مدید، بحر متقارب، بحر متدارک، اسباب اوتاد وغیرہ کا ذکر ہے۔ نسخۂ طبع میں کہیں بھی لفظ "فتح الاسرار" نہیں آیا ہے۔ اسی سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ مخطوط علی بخش خاں کے نسخے کے شائع ہونے کے بعد لکھا گیا۔

اس مخطوطے میں محقق طوسی، ان کی تالیفات بالعموم اور معیار الاشعار کے تعلق سے جو کچھ درج ہے وہ یوں ہے:

مصنف "معیار الاشعار" کے تذکرے کے ذیل میں کہا جاتا ہے کہ بابا افضل کاشانی کے بھانجے خواجہ نصیر الدین ابوجعفر محمد حسن سنیچر کے دن طلوع آفتاب کے وقت گیارہ جمادی الاولیٰ ۵۹۷ھ میں طوس میں پیدا ہوئے۔ کہا جاتا ہے کہ جب خواجہ کی پیدائش ہوئی ان کے والد کاقم میں انتقال ہو گیا۔ اور جس وقت امام فخر الدین رازی کا انتقال ہوا، خواجہ کی عمر نو سال پانچ ماہ تھی۔ آپ حکمت میں فرید الدین داماد کے شاگرد ہیں اور وہ سید صدر الدین سرخسی کے شاگرد ہیں اور وہ افضل الدین تمیلانی کے شاگرد ہیں اور وہ ابوالعباس نوکری کے شاگرد ہیں اور وہ شیخ بوعلی سینا کے مشہور شاگرد بھمینار کے شاگرد ہیں۔ ان حکیم کے فضائل اور کمالات آفتاب سے بھی زیادہ روشن ہیں بیان کی ضرورت نہیں ہے[۹]۔ آپ نے کبھی کبھی شعر بھی کہے ہیں۔ یہ رباعی انھی کی ہے۔

رباعی

موجود بحق وجود اول باشد | باقی ہمہ موہوم و مخیّل باشد
ہر چیز جز او کہ آید اندر نظرت | نقشِ دوبینِ چشمِ احول باشد[۱۰]

خواجہ کی تصانیف کے سلسلے میں سعد اللہ مراد آبادی فرماتے ہیں کہ خواجہ کی تصانیف اعلیٰ مرتبہ اور مفید ہیں کہ ان کے مرتبے کو اس دور کے علما کی فکر پہنچ بھی نہیں سکتی۔ الا ماشا اللہ۔ وہ کتابیں یہ ہیں منطق، طبعیات اور الٰہیات میں شرح اشارات، نجوم میں شرح صد کلمہ بطلیموس، منطق میں اساس الاقتباس، علم کلام میں تجرید، تصوف میں اوصاف الاشراف، حکمتِ عملی میں اخلاق ناصری، ہندسہ، حساب اور مجسطی میں تحریر اقلیدس، عربی زبان میں ایک تذکرۂ معینیہ اور رسالہ مالاینحل، ہیئت میں زیدہ (فارسی) ایک رسالہ حساب نجوم اور زیج ایلخانی میں، اسطرلاب میں رسالہ بیست باب، ایک رسالہ واجب الوجود کے سلسلے میں، ایک رسالہ جبر و قدر کے سلسلے میں، کاتبی کے جواب میں چند رسائل، شرح محصل اور تلخیص المحصل آداب المتعلمین نقد التنزیل، قواعد العقائد، رسالہ جواہر، رسالہ خلق اعمال اور فن عروض میں یہ مکمل کتاب معیار الاشعار[۱۱]۔

یعنی سعد اللہ مراد آبادی نے خواجہ طوسی کی تصانیف یا تالیفات کی تعداد چوبیس بتائی ہے۔ اگر کاتبی کے جواب میں چند رسائل کو ایک تسلیم کر لیا جائے اور اگر مذکورہ رسائل کی تعداد کو ایک سے زیادہ تسلیم کر لیا جائے تو خواجہ کی کل تالیفات کی تعداد سعد اللہ کے مطابق تیس، پینتیس سے زیادہ نہیں ہو گی۔

خواجہ طوسی کی تالیفات یا تصانیف کی تعداد کے حوالے سے اب صورت حال کچھ یوں ابھرتی ہے۔

۱۔ Brown کے مطابق ـــ ۵۶

۲۔ علی اکبر دہخدا کے مطابق ـــ ۵۸

۳۔ میرزا محمد علی مدرس کے مطابق ـــ ۷۸

۴۔ سعد اللہ مراد آبادی کے مطابق کم از کم ۲۴، زیادہ سے زیادہ ۳۰ - ۳۵ اس سے یہ بات تو ثابت ہو ہی گئی کہ خواجہ طوسی کی تصانیف کی تعداد متنازعہ فیہ ہے اور کسی بھی تعداد کو مکمل اور قطعی نہیں سمجھا جا سکتا لہذا تصانیف کی فہرست کی بنیاد پر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ آیا فلاں تصنیف خواجہ طوسی کی ہے بھی یا نہیں۔

آگے چل کے سعد اللہ جو فرماتے ہیں اس سے بات اور بھی صاف ہو جاتی ہے:

بظاہر ایسا لگتا ہے کہ خواجہ کو اس کتاب (معیار الاشعار) پر نظر ثانی کرنے کا موقع نہیں ملا اسی وجہ سے ان کی دوسری کتابوں کی طرح یہ کتاب درس میں رائج نہیں ہو پائی۔[۲۱]

اس جگہ یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سعد اللہ مراد آبادی کے زمانے میں یہ کتاب خواجہ کی تصانیف کی فہرست میں درج تھی لیکن درس میں رائج نہیں ہو پائی تھی۔ کسی کتاب کا فہرست میں شامل ہونا اور نصاب میں داخل ہونا دو مختلف باتیں ہیں۔ سعد اللہ مراد آبادی نے کہیں یہ نہیں لکھا کہ "معیار الاشعار" خواجہ کی تصنیفات کی فہرست میں شامل نہیں بلکہ انھوں نے بذاتِ خود اس کتاب کو خواجہ کی تصانیف کی فہرست میں درج کیا۔ معظم اقبال سوال کرتے ہیں کہ سعد اللہ مراد آبادی کن بنیادوں پر کتاب مذکور کو خواجہ کی تالیف بتاتے ہیں؟ دراصل سعد اللہ مراد آبادی کو "معیار الاشعار" کے خواجہ طوسی کی تصنیف ہونے پر کوئی شبہ ہی نہیں تھا اور ان کے زمانے میں معیار الاشعار خواجہ طوسی کی تصنیف کے طور پر مشہور ہو چکی تھی۔

اس بات کا اندازہ "میزان الافکار" کے علی بخش خاں کے نسخے سے ہوتا ہے۔ فرماتے ہیں:

"قولہ محقق در نسخ عتیقہ، ایں کتاب ابن لفظ بخاشی مضمومہ و نون دیدہ شد و از کلام صاحب

معجم نیز چناں معلوم میشود زیراکہ در معنیش گلو باز کردن ذکر کردہ لیکن از کلام نقش بند در شرح خزرجیہ معلوم میشود کہ بہ ہائے مہملہ و باعین موحدہ از تحبیق است و عیارتش اینست و الجز السکن اذاکان ندہ فی القدر کہ مفاعیلن سماہ بعض المتاخرین مجقا من حبقہ متاء تحبیقا جمعہ لان اوّل الوتد الملکن بجمع مع سابقہ ویلحق بدکانہ لیس من ہٰذا الجزو از ین محقیق ثابت شد کہ مصداق تحبیق غیر خرم است و عین آن چنانکہ محمد بن قیص میگوید تحبیق ہم خرم است لیکن بحکم آنکہ در اشعار عرب خرم در ابتدای معاریع روا ندار ند چوں عجم در جملہ اجزای بیت جائز داشتہ اند آنرا در غیر ابتدا تحبیق خوانند[۳]۔

اس مقتبس حوالے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ جب سعد اللہ مراد آبادی شرح لکھ رہے تھے، محقق طوسی سے منسوب معیار الاشعار کے کئی نسخے موجود تھے اور ان میں سے چند قدیم نسخے (نسخۂ عتیقہ) بھی تھے۔ ان میں عبداللہ خزرجی سعد اللہ نے شرح خزرجیہ کا ذکر کیا ہے۔ عبداللہ خزرجی کا نام حاشیہ۔ ا، صفحہ ۱۷ میں درج ہے محمد ابن قیس کی شرحیں موجود تھیں۔ ظاہر سی بات ہے سعد اللہ مراد آبادی کے وقت میں چند جدید نسخے بھی موجود رہے ہوں گے لہٰذا سعد اللہ مراد آبادی کو یہ بات ثابت کرنے کی ضرورت ہی نہیں تھی کیونکہ یہ ایک Historically established fact تھا۔

روضات الجنّات میں معیار الاشعار کا تذکرہ؟

تحقیق سے ایک دلچسپ بات سامنے آتی ہے "معیار الاشعار" کے تہرانی نسخے کے دیباچے میں یہ ذکر ہے کہ صاحب روضات الجنّات اور ابوالحسن فراہانی کے علاوہ اور کسی نے اس بات کا ذکر نہیں کیا کہ "معیار الاشعار" خواجہ طوسی کی تصنیف ہے لطف کی بات تو یہ ہے کہ روضات الجنات میں یہ درج نہیں کہ "معیار الاشعار" خواجہ کی تصنیف ہے۔ روضات الجنّات معین الدین محمد زمچی اسفرازی (م۔ ۹۱۵ ھ) کی تالیف ہے۔ اس کتاب کا پورا نام روضات الجنّات فی اوصاف مدینۂ ہرات ہے اس کتاب کو ۸۹۷ھ سے ۸۹۹ھ میں لکھا گیا۔ تہران میں اسے کتابی شکل میں ۱۳۳۸ھ میں شائع کیا گیا۔ مطبوعہ نسخے میں حواشی اور تعلیقات سید محمد کاظم امام کے تحریر کردہ ہیں۔ کتاب کے مصنف معین الدین محمد زمچی اسفرازی ہرات کے نواح میں ایک گاؤں اسفرازہ کے رہنے والے تھے یہ نویں صدی میں خراسان کے بڑے مصنّفین میں اور دربار سلطان حسین میرزا باقر کے صاحبانِ علم میں سے ایک تھے۔ ان کا شمار مدرسۂ ہرات کے اساتذہ میں ہوتا تھا۔ وہ ان چند

لوگوں میں تھے جنھیں ہرات کی تاریخ کا پورا علم تھا۔ چنانچہ ان کی تاریخ ہرات کی کامل ترین اور جامع ترین تاریخ مانی جاتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس تاریخ کو دوسری تاریخوں سے جو امتیاز حاصل ہے وہ یہ کہ یہ کتاب انشا کا بھی ایک بہترین نمونہ ہے اور اپنے زمانے میں یہ کتاب شہر ہرات کی ادبی محفلوں میں کافی مشہور رہی ہے۔ اس زمانے میں شہر ہرات میں علما، فقہا، مفسرین، فلاسفہ، متکلمین، اہل تصوف و عرفان، شعرا، ادبا، مصنفین و مؤلفین، فنون لطیفہ کے ماہرین کا مجمع تھا۔ لہٰذا اس کتاب میں ان سب کا ذکر موجود ہے۔ نیز اس کتاب میں اس علاقے کی جغرافیائی تاریخ خراسان کی سیاسی ادبی تاریخ اور اس علاقے کے مشہور شہروں مثلاً نیشاپور ہرات، بلخ، طوس، مشہد، مروشاہجہاں اور غزنین وغیرہ کا ذکر موجود ہے۔ نیز وہاں کی آب و ہوا، زراعت، مزارات کا ذکر بھی ہے[۵۵]

اس کتاب میں نصیر الدین طوسی کا ذکر کچھ یوں ہے:

ص ۲۸۷۔ بحیثیت معاصر ابوالمعالی صدر الدین محمد بن اسحاق القدینوی مذکور ہیں

ص ۳۱۰۔ ۳۱۴۔ ہلاکو خاں کی صحبت کے ذیل میں مذکور ہے کہ ۶۵۴ھ میں جب وہ قہستان میں محبوس تھے ان کی ہلاکو سے خط و کتابت تھی چنانچہ جب ہلاکو خاں نے مذکورہ سن میں قہستان پر قبضہ کرنا چاہا تو خواجہ نصیر الدین طوسی سے رائے لی۔ خواجہ نے علم نجوم کی بنیاد پر رائے دی کہ چندے مشقت کے بعد قبضہ ہو جائے گا اور ایسا ہی ہوا۔ ہلاکو خاں خواجہ کی کافی تعظیم کرتا تھا۔

"معیار الاشعار" نام کی کسی کتاب کا کوئی حوالہ نہیں ہے۔ البتہ کتابیات میں "المعجم فی معاییر اشعار العجم" نامی کتاب کا ذکر ہے اور صفحہ ۶ کا حوالہ ہے۔ ایک عربی شعر مذکور ہے ممکن ہے وہ شعر اسی کتاب سے ماخوذ ہو۔ لہٰذا "معیار الاشعار" تہران (۱۳۲۰ھ) کے صاحب دیباچہ کن بنیادوں پر کہتے ہیں کہ صاحب روضات الجنات نے یہ لکھا ہے کہ "معیار الاشعار" خواجہ طوسی کی تصنیف ہے؟ اگر معظمہ اقبالی (صاحب دیباچہ) کی مراد صاحب کتاب یعنی معین الدین اسفزاری سے ہے کتاب روضات الجنات سے نہیں تو انھیں اس کتاب کا نام دے دینا چاہیے تھا۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ صاحب دیباچہ نے اس قدر اہم تحقیقی معاملے کو روا روی میں برتا ہے۔ اس انکشاف سے "معیار الاشعار" کی تالیفی حیثیت پر کوئی فرق نہیں پڑتا کہ آیا "معیار الاشعار" خواجہ طوسی کی تالیف ہے یا نہیں۔ دوسرے شواہد ٹھوس ہیں۔

کتب خانوں کی فہارس

دنیا کے چند کتب خانوں میں "معیار الاشعار" کے نسخے موجود ہیں اور خواجہ کی تالیف کے طور پر درج ہیں۔ اس بات کا ذکر "معیار الاشعار" کے تہرانی نسخے کے دیباچے میں موجود ہے۔ اس امر کی تصدیق دوسرے ذرائع سے بھی ہوتی ہے۔ اس لیے اس حوالے کو یہ خاکسار قابلِ اعتماد تسلیم کرتا ہے۔ لیکن کتب خانہ ملی پیرس میں فارسی کتابوں کی فہرست میں اس کتاب کے سلسلے میں موسیو بلوشیہ نے یہ درج کیا ہے:

بظاہر چونکہ مولف نے اس کتاب پر نظر ثانی نہیں کی اور حقیقی معنوں میں پاک نویسی بھی نہیں کی اور منقح نہیں کیا اس لیے یہ بات مجہول رہ گئی اور ان کی دوسری کتابوں کی طرح یہ کتاب مشہور نہیں ہوئی مگر معلوم نہ ہو سکا کہ مورک اور سند کیا ہے۔[۴۳]

صاحب دیباچہ نے "مورک و سند" کے بعد قوسین میں سعد اللہ مراد آبادی کا نام درج کر دیا ہے۔

"... معلوم نہ گردیدہ کہ مورک و سند (مفتی محمد سعد اللہ مراد آبادی) چیست"

قوسین میں سعد اللہ مراد آبادی کا نام جملے کی ساخت کو مسخ کر دیتا ہے اور اس بات پر یقین ہو جاتا ہے کہ سعد اللہ مراد آبادی کا نام صاحب دیباچہ نے ڈالا ہے، موسیو بلوشیہ نے نہیں۔ اس بات کی تصدیق یوں بھی ہوتی ہے کہ سعد اللہ مراد آبادی نے کتاب کی شہرت کے متعلق کچھ نہیں لکھا صرف یہ لکھا:

"لیکن بظاہر ایسا لگتا ہے کہ خواجہ کو اس کتاب پر نظر ثانی کرنے کا موقع نہیں ملا۔ اس وجہ سے یہ کتاب ان کی دوسری کتابوں کی طرح درس میں رائج نہیں ہو پائی۔"[۴۴]

سعد اللہ مراد آبادی نے پاک نویسی اور منقح کرنے کا ذکر نہیں کیا نہ ہی انھوں نے بات کو مجہول چھوڑا ہے۔ ساری غلط فہمیاں دو وجہوں سے پیدا ہوئی۔ اوّل کسی نے بھی سعد اللہ مراد آبادی کے تحریر کردہ مخطوطے کو دیکھنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ مخطوطے میں شرح کے علاوہ ایسی باتوں کا تذکرہ ہے جس سے خواجہ نصیر الدین طوسی اور "معیار الاشعار" کے ماخذ پر روشنی پڑتی ہے۔ چونکہ یہ شرح کا حصہ نہیں اس لیے کسی بھی مطبوعہ نسخے میں یہ حصہ شامل نہیں ہے۔ دوئم سارے لوگوں نے منشی نول کشور پریس کے نسخے مطبوعہ ۱۸۸۲ھ پر تکیہ کیا جبکہ ۱۲۶۳ھ کا نسخہ جسے علی بخش خاں نے شائع کیا، نول کشور کے نسخے سے قدرے بہتر ہے۔

علی بخش خاں کے نسخے میں متن اور حواشی بالکل الگ الگ ہیں جبکہ نول کشور پریس کے نسخے میں متن اور حواشی کا کہیں کہیں خلط ہو گیا ہے۔ نیز اس نسخے میں رباعی پر ایک باب الگ سے دیا گیا ہے جسے سعد اللہ مراد آبادی نے خود تحریر کیا ہے۔ مگر اس نسخے کے اردو ترجمے میں اسے خواجہ طوسی کی تحریر کے طور پر پیش کر دیا گیا اور رباعی کے چوبیس اوزان کی فہرست جو کہ سعد اللہ مراد آبادی کی فہرست تھی اسے خواجہ طوسی سے منسوب کر دیا گیا۔ سعد اللہ مراد آبادی کے موقف اور "معیار الاشعار" کی تالیفی حیثیت کا تعین سعد اللہ مراد آبادی کے حوالے سے تب تک نہیں کیا جا سکتا ہے جب تک کہ "میزان الافکار" کے دونوں مطبوعہ نسخوں اور مخطوطے کا مطالعہ نہ کر لیا جائے۔ "معیار الاشعار" کے تہرانی مطبوعہ نسخے کے صاحب دیباچہ نے ایسا نہیں کیا۔ اس وجہ سے وہ غلط فہمیوں کے شکار ہو گئے اور موسیو بلوشہ کے حوالے سے ایسی بات کہہ دی جسے غالباً موسیو بلوشہ نے نہیں کہا۔

"معیار الاشعار" کے تہرانی ایڈیشن کے صاحب دیباچہ نے کچھ ایسے حقائق درج کیے ہیں جن کی تصدیق دوسرے ذرائع سے بھی ہو جاتی ہے۔ ان حقائق کے پیش نظر بھی یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ "معیار الاشعار" خواجہ طوسی کی ہی تصنیف یا تالیف ہے۔ مثلاً:

اس کتاب کا ایک قدیم نسخہ خواجہ کی دوسری تالیفات کے مجموعے میں جو ۶۷۰ھ میں تحریر کیا گیا۔ نجم آبادی کے کتاب خانے میں موجود ہے جو جوامع الحساب کے نسخوں کے ساتھ ایک جگہ جمع ہیں "عروضِ فارسی" کا ذکر ہوا ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ عروض فارسی کی وہی کتاب "معیار الاشعار" ہے۔ ابوالحسن فراحانی نے انوری کے دیوان کے اشعار کی شرح کرتے ہوئے مکرر "معیار الاشعار" تالیف خواجہ نقل کیا ہے۔ ایک جگہ فراحانی کہتے ہیں "بہر حال استاد المحققین خواجہ نصیر الدین طوسی علیہ الرحمہ نے ایک رسالے میں جو فن عروض و قافیہ میں لکھا گیا اور معیار الاشعار کے نام سے جانا جاتا ہے بیان کیا ہے، دوسری جگہ لکھا ہے:

"استاد البشر خواجہ نصیر الدین طوسی نے "معیار الاشعار" میں یوں تصریح کی ہے"[18] لندن کے کتب خانے کی فہرست دری میں اس کتاب کا سن تصنیف ۶۴۹ھ درج ہے۔ اس کتاب کا ایک نسخہ استنبول کے ایک کتب خانے میں موجود ہے۔ ابن متویہ کا لکھا ہوا ہے[19]

"معیار الاشعار" کے تہرانی نسخے کے دیباچے میں درج ان باتوں کی تصدیق علامہ شیخ آغا بزرگ تہرانی بھی کرتے ہیں۔ وہ رقم طراز ہیں:

عروض و قوافی کے علوم کے سلسلے میں مختصر یہ ہے کہ "معیار الاشعار" جس کے مصنف خواجہ نصیر الدین طوسی ہیں (۶۷۲ھ م) یہ کتاب عروض و قوافی کے سلسلے میں ہے۔ مقدمے میں تین فصل اور دو فن ہیں (دو علوم ہیں) پہلا فنِ عروض سے متعلق ہے اور دوسرا قوافی سے۔ ۱۳۲۵ھ میں عبدالغفار نجم الدولہ کے تعاون سے اس قلمی نسخہ کو شائع کیا۔

اس کتاب کے خطی نسخے مشہور معروف ہیں، مگر بکھرے ہوئے ہیں۔ میری اطلاع کے مطابق قدیم ترین نسخہ ابن متویہ یوسف کے ہاتھوں کا لکھا ہوا ہے۔ یہ معلومات احمد ثالث ۲۶۴۶ء کی کتاب جلد ۲، ص ۵۲۷ کے ذریعے مجھے حاصل ہوئیں۔ اس کا دوسرا نسخہ تہران میں (ادبیات ۱/۳۴) ایک مجموعے کے ساتھ ہے۔ اس کی کتابت ۷۲۱ھ کی ہے۔ ایک نسخہ (طوپیتو سرای A ۱۶۴۶) میں ہے جس کی کتابت ۷۲۰ھ میں ہوئی ہے جیسا کہ اس کی فہرست سے پتہ چلتا ہے۔[۵۰]

محمد حسین آزاد کا حوالہ

محمد حسین آزاد نے بھی یہ بات بغیر کسی ابہام کے لکھی ہے کہ "معیار الاشعار" خواجہ طوسی کی تالیف ہے۔ بعض متاخرین کو محمد حسین آزاد کی تحقیقی بصیرت پر شبہہ ہے مگر جہاں تک "معیار الاشعار" کا تعلق ہے ہمیں محمد حسین آزاد پر اعتماد کرنا چاہیے یہ بات "سخن دانِ فارس" کے آخری باب میں درج ہے۔ وہ ۱۸۸۵ء میں ایران روانہ ہوئے اور لگ بھگ ایک برس تک ایران میں گھومتے رہے۔ اس عرصے میں انھوں نے شدید سردی کے باوجود ایران کے مختلف شہروں کی سیاحت کی اور اپنی تصنیف "سخن دان فارس" کو مکمل کیا۔[۵۱] ظاہر ہے ان کا سابقہ نہ صرف ایران کے علما سے ہوا ہوگا بلکہ ان کی رسائی کتابوں کے ذخیروں تک بھی ہوگی کیونکہ انھوں نے نہ صرف مدرسہ دار الفنون کی سیر کی بلکہ آتے وقت تقریباً دس ہزار روپے کی بیش بہا کتابیں خرید کر لائے۔ جولائی ۱۸۸۶ء میں لاہور واپس آئے۔ خود لکھتے ہیں:

"جہاں منزل کرتا گاؤں میں جاکر پوچھتا اور جو اہل علم ہوتا اس سے ملاقات کرتا۔"[۵۲]

ہمیں محمد حسین آزاد کے اس قول کو کہ "معیار الاشعار" خواجہ طوسی کی ہی تالیف ہے تسلیم کرنے میں تامل نہ ہونا چاہیے۔ ویسے بھی جن محققین نے محمد حسین آزاد کی تحقیقی صلاحیت پر شبہے کا اظہار کیا ہے انھوں نے بھی "آبِ حیات" کے چند حصوں پر ہی اعتراض کیا ہے۔ کتاب مذکور کو پوری طرح مسترد نہیں کیا ہے۔

پرویز خانلری کا حوالہ

جب میں ہمزہ پر کام کر رہا تھا "اساس الاقتباس" اور "معیار الاشعار" دونوں زیر مطالعہ رہیں۔ مصمتوں اور مصوتوں سے متعلق جو کچھ "اساس الاقتباس" میں درج ہے ٹھیک وہی بات "معیار الاشعار" میں بھی درج ہے۔ پرویز خانلری بھی معیار الاشعار کو خواجہ طوسی کی ہی تالیف مانتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

" خواجہ نصیر الدین طوسی نیز کہ پیرو ابوعلی سیناست دراساس الاقتباس ہمیں تقسیم را پذیرفتہ است ومی نویسد: واجزا لفظ حروف باشد وحروف صامت بود یا مصوت... ومصوت یا ممدود باشد وآن حروف مد بود یا مقصور وآن حرکات بود (ص ۵۹۵)

ہمیں معنی را خواجۂ طوسی در معیار الاشعار تکرار کردہ است: درعلوم دیگر تقریر کردہ اند کہ حروف در اصل دو نوع بودہ است: یکی مصوت ویکی مصمت، ومصوت یا مقصور است یا ممدود؛ ومقصور حرکات باشد مانند ضمت وفتحت وکسرت: و ممدود حروف مد کہ اخوت آن حرکات باشد، چہ ہر یکی از اشباع یکی از آن حرکات تولد کند، وحروف مصمت باقی حروف است؛ و واو والف با ہر یک بہ اشتراک بر دو حرف افتد: یکی مصوت کہ حروف مد مذکور است وآن حروف جز ساکن نتواند بود، و دیگر مصمت کہ ہم متحرک باشد وہم ساکن واما مصمت در واو ویا ظاہر است، واما در الف مصمت را ہمزہ نیز خوانند۔ ("معیار الاشعار". ص ۱۱-۱۲)

پرویز خانلری نے جو اس صدی کے فارسی زبان کے سب سے بڑے ماہرین میں سے ایک ہیں، غیر مبہم انداز میں "معیار الاشعار" کو خواجہ طوسی کی تالیف کے طور پر مقتبس کیا ہے۔

"معیار الاشعار" کے خواجہ طوسی کی ہی تالیف ہونے کے شواہد اس قدر قوی ہیں کہ اس تنازعے کو ختم ہی سمجھنا چاہیے۔

آخر میں مَیں دو باتوں کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں۔ اوّل یہ کہ اس مضمون میں تصنیف اور تالیف کو ہم معنی الفاظ کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور ان دونوں کے درمیان جو باریک تکنیکی فرق ہے اسے ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے۔ اور دوم یہ کہ جہاں بھی عربی اور فارسی کے حوالوں کو اردو میں مقتبس کیا گیا ہے، تراجم کی حیثیت مجموعی ہے لفظ بہ لفظ نہیں۔ اس بات کا خیال ضرور رکھا گیا ہے کہ متن کے معنیٰ و مطالب کی ترسیل ہو جائے۔ ●●

حواشی

۱۔ مسلمات فن از زار علامی، ص ۱۸۔۱۲

۲۔ حوالہ سابق، ص ۲۰

۳۔ سخن دان فارس از محمد حسین آزاد، ص ۲۵۹، طبع ۱۹۷۹ء
یہ کتاب پہلی مرتبہ ۵ راگست ۱۸۸۷ء کو شائع ہوئی تھی۔ غالباً کتاب کا مسودہ ۱۸۷۲ء میں ہی تیار ہوگیا تھا کیونکہ کتاب کے دیباچے میں محمد حسین آزاد فرماتے ہیں "انتظار فرصت میں ۱۵ برس گزر گئے .... خدا کے سپرد کر کے مطبع کے حوالے کرتا ہوں۔"

۴۔ الذریعتہ الی تصانیف الشیعہ۔ تالیف شیخ آغا بزرگ طہرانی (تہران) ج ۲۱/ص ۲۷۸۔۲۷۷

۵۔ پیش گفتار۔ معیار الاشعار۔ تہران ص الف

۶۔ A literacy history of Persia from Firdausi to Sa'adi by G. Brown
(P – 485, Edition – 1902)

۷۔ ریحانتہ الادب جلد دوم، ص ۱۷۹۔۱۸۱ طبع ۱۳۴۷ھ (مولف میرزا محمد علی مدرس)

۸۔ مخطوطہ شرح معیار الاشعار فتح الاسرار و میزان الافکار از سعد اللہ مراد آبادی (ورق ۷ الف، ب)

۹۔ میزان الافکار نسخہ علی بخش خاں (خطبہ)

۱۰۔ مخطوطہ شرح معیار الاشعار فتح الاسرار و میزان الافکار از سعد اللہ مراد آبادی (ورق ۷ الف، ب)

۱۱۔ حوالہ سابق (ورق ۸ ب، ۹ الف، ب)

۱۲۔ حوالہ سابق (ورق ۱۰ ب)

۱۳۔ حوالہ سابق (ورق ۱۱ الف، ب)

۱۴۔ حاشیہ ۶ ص ۳۱ میزان الافکار از سعد اللہ مراد آبادی، مطبوعہ ۱۲۶۳ھ

۱۵۔ روضات الجنات (تعلیقہ سید محمد کاظم امام) (متفرق صفحات)

۱۶۔ دیباچہ معیار الاشعار (تہران) صفحہ الف

۱۷۔ مخطوطہ شرح معیار الاشعار فتح الاسرار، میزان الافکار از سعد اللہ مراد آبادی (ورق ۱۱ الف، ب)

۱۸۔ پیش گفتار معیار الاشعار۔ صفحہ الف، ب

۱۹۔ حوالہ سابق ۔ صفوب

۲۰۔ الذریعۃ الی التصانیف ۔ الشیعہ، تالیف علامہ آغا بزرگ تہرانی، تہران ۱۹۶۲ء۔ ج ۲۱/ص ۲۶۸-۲۶۷

۲۱۔ محمد حسین آزاد ۔ نند کشور وکرم، ص ۱۹ (مطبوعہ ۱۹۸۶ء)

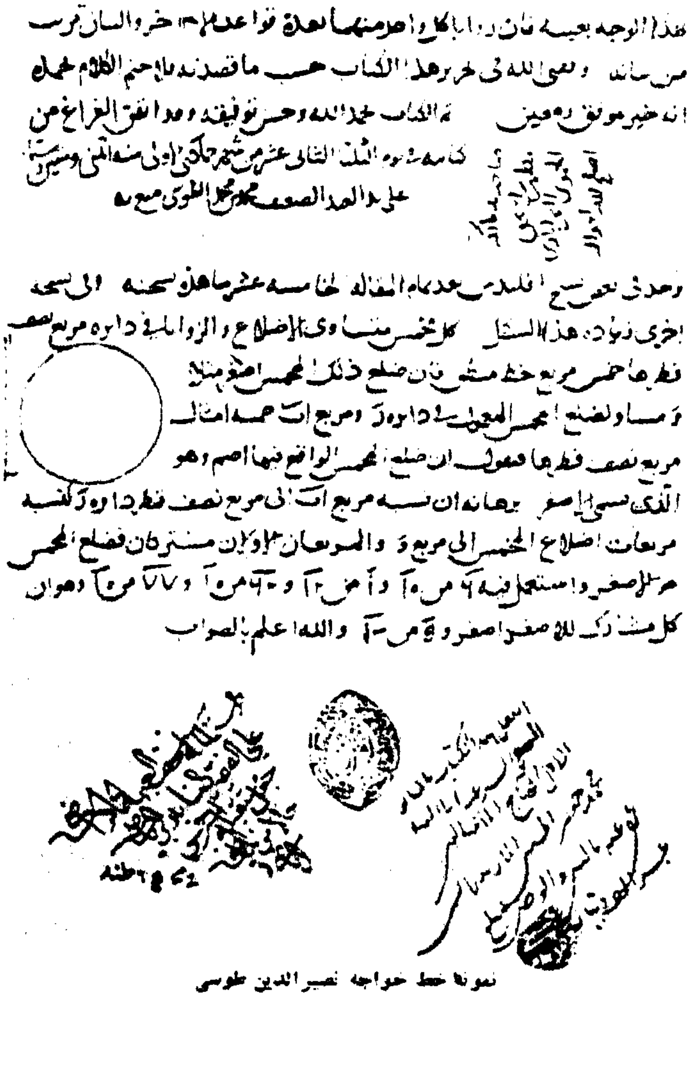
۲۲۔ حوالہ سابق۔ ص ۱۹ - ۲۲

۲۳۔ تاریخ زبان فارسی۔ از پرویز ناتل خانلری، ص ۳۳ (جلد اول چاپ ہفتم)

عکس وتصاویر

۱۔ نمونہ خط، خواجہ نصیر الدین طوسی، از ریحانۃ الادب، ج ۲/ص ۱۶۲

۲۔ خواجہ نصیر الدین کی عکسی تصویر۔ حوالہ سابق ۔ ج ۲/ص ۱۶۴



نمونہ خط خواجہ نصیر الدین طوسی

فرید احمد برکاتی

'یہاں'، 'وہاں' کا ارتقائی سفر — ایک تحقیق

قریب و بعید کے لیے استعمال ہونے والی ظرفِ مکان کی یہ ضمیریں یا تمیز، جو متعلقِ فعل کے ضمن میں آتی ہیں، تحریر و تقریر کا ناگزیر جز ہیں۔ انھیں بالعموم دو طرح سے لکھا جاتا ہے، یا یوں کہا جائے کہ دو شکلیں عام ہیں — 'یہاں'، 'وہاں' اور 'یاں واں'۔ شعرا کے نزدیک ان میں سے ایک اوّل الذکر 'فعو' کے وزن پر محسوب ہوتی ہے اور دوسری 'فع' کے وزن پر آتی ہے۔ لیکن جہاں تک تلفظ کا تعلق ہے، ایک تیسری شکل کا بھی وجود تھا بلکہ اب بھی ہے۔ اور وہ ہے — یھاں وھاں یعنی ہاے مخلوط التلفظ کے ساتھ۔ عروض کے اعتبار سے یہ تیسری شکل بھی 'فع' کے وزن پر ہی محسوب ہوگی۔ گویا لکھا اور بولا کیسے ہی جائے، وزنِ شعر کے اعتبار سے صرف دو ہی شکلیں رہیں گی۔

اس تحقیقی مطالعے کا آغاز کرنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اُن مغالطوں کا ذکر کر دیا جائے جو اس معاملے میں مختلف مرحلوں میں راہ پاتے رہے ہیں، مثلاً:

(الف) 'یہاں وہاں' قدیم ہیں اور 'یاں واں' یا یھاں وھاں جدید ہیں۔
(ب) 'یاں واں' کا تعلق دہلی سے ہے اور 'یہاں وہاں' کا لکھنؤ سے یا اس کے برعکس
(ج) 'یاں واں'، یہاں وہاں کی "مختصر شکلیں" یا اُن کی "تخفیف" ہیں۔
(د) فصیح اور غیر فصیح کا جھمیلا اور کسی ایک شکل کو بلا تحقیق کسی دبستاں سے منسوب کر دینا۔
(ہ) مذکورۂ بالا چاروں مغالطوں میں ہاے ہوّز کی کتابت یعنی املا میں مخلوط 'ھ' اور ملفوظ 'ہ' کے لیے مختص شکل نہ ہونے کی وجہ سے پیدا شدہ مغالطہ۔ اور یہ اس سلسلے میں سب سے بڑا ہے، جس کی وجہ سے ہما شما ہی نہیں، ماہرینِ زبان اور محققین تک کی تحریروں میں 'کہتے کہتے بات بدل جاتی ہے'۔

اوپر جن تین شکلوں کا ذکر کیا گیا ہے (یہاں وہاں + یھاں وھاں + یاں واں) ان میں

سے استعمال کے اعتبار سے اگرچہ یہاں وھاں سب سے قدیم شکل ہے، لیکن اس وقت صورت حال یہ ہے کہ اس شکل کے وجود کا اثبات بھی مشکل معلوم ہوتا ہے۔ سبب یہ ہے کہ ــــ ترتیب متن کے محقّقین اور ماہرین زبان اساتذۂ سخن یہاں تک کہ ماہرین لسانیات کی تحریروں میں بھی، اس تیسری شکل کا وجود محض املا کے نقص کی وجہ سے (یا طرزِ کتابت کی اشتباہ انگیزی کی وجہ سے) موئے کمر کی طرح موہوم ہو گیا ہے۔

ہمارے موضوعِ بحث کی اہمیت اور اس تحقیق کے جواز کے لیے صرف اتنا عرض کر دینا کافی ہے کہ یہ بحث ایک قدیم لسانی مسئلے سے تعلق رکھتی ہے۔ اور اصلاحِ زبان کی دو بڑی تحریکوں میں یہ مسئلہ یا نکتہ بھی زیرِ بحث آیا ہے، اس کے علاوہ تعیینِ متن میں منشاے مصنّف کی رعایت و مطابقت کی جہت سے بھی یہ مسئلہ زیرِ بحث رہا ہے اور آج بھی، نہ صرف زندہ ہے بلکہ حل طلب اور تحقیق طلب بنا ہوا ہے۔ چنانچہ خود راقم الحروف نے ۱۹۸۹ء میں فرہنگِ کلّیاتِ میر کے مقدمے میں مسائلِ زبان سے بحث کرتے ہوئے ضمناً اس مسئلے کو بھی اُٹھایا تھا (صفحہ ۲۷ وغیرہ)۔ ۱۹۹۰ء میں رشید حسن خاں صاحب نے جب فسانۂ عجائب کی تدوینِ نو کی، تو تلفظ اور املا کے ضمن میں یہاں وہاں / یہاں وھاں کا بھی ذکر کیا (جس کا حوالہ آئندہ سطور میں تفصیل سے آئے گا)۔ قدیم شعری متون کے مرتّبین، شاعر کی زبان یا مخطوطوں کی املا سے بحث کرتے ہوئے یہاں وہاں کا اکثر ذکر کرتے رہے ہیں۔

جیسا کہ کہا گیا مذکورہ بالا شکلوں میں یہاں وھاں کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ استعمال کے اعتبار سے یہ سب سے مقدم ہے۔ ابتدا میں اس کا تلفظ مخلوط ہاے سے ہوا کرتا تھا اور بعد تک رہا۔ مخلوط تلفظ کے وجود کا اثبات پوری وضاحت کے ساتھ انشا اللہ خاں انشا کی "دریاے لطافت" سے ہوتا ہے۔ انشا نے دو جگہ یہاں وھاں کا ذکر کیا ہے۔ ایک جگہ دہلی اور بیرونِ دہلی کی زبان کا فرق بتاتے ہوئے اور دوسری جگہ 'ہ' سے مخلوط حروف کے بیان میں (انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد کے فارسی ایڈیشن مرتبۂ عبدالحق میں یہ علی الترتیب ص ۲ اور ص ۸ پر ہے۔ اور پنڈت کیفی کے اردو ترجمے میں ص ۳۴ و ص ۲۹ پر ہے)۔ اُردو کے حروفِ تہجی کے بیان میں انشا نے 'واو' اور 'ی' سے مخلوط حروف (یا آوازوں) کی مثال میں صرف دو ہی لفظوں ــــ یہاں وھاں کا ذکر کیا ہے۔ اور دہلی اور بیرونِ دہلی کی زبان کا فرق بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں: ــــ "بعض یہاں بروزنِ جہاں کو ناں کے وزن پر بولتے ہیں اور 'ہ' کو الف سے مخلوط کر دیتے ہیں"[۱۱] (ترجمہ کیفی)

"دریائے لطافت" کے مترجم کیفی نے اِن دونوں مقامات پر اپنی جانب سے توضیحی اضافے بھی کیے ہیں۔ ایک جگہ قوسین میں اور دوسری جگہ فٹ نوٹ میں۔ (ان دونوں اضافوں سے انشا کی اصل عبارت میں جو مغالطہ پیدا ہوتا ہے اس کا ذکر آئندہ سطور میں وضاحت سے کیا جائے گا۔) یہاں وہاں میں 'ہ' کی مخلوط آواز کا اثبات اگرچہ ہمارے بعض جدید محققین کی تحریروں سے بھی سنداً کیا جاسکتا ہے، لیکن قدیم حوالوں کی اہمیت محتاجِ تشریح نہیں ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں جان ٹی پلیٹس کی لغت کا حوالہ بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک دہاں یہاں میں ہ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اس نے دہ-یہ +آں = ہاں = ٹھاں (سنسکرت) کو اس کی اصل بتایا ہے۔ اس نے بھی انشا کی طرح یہاں کو ڈائلیکٹیکل یعنی دیہی یا مقامی بولیوں کا تلفظ بتایا ہے۔

انشا کے مذکورہ صدر حوالوں سے یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ اُردو میں 'واؤ' اور 'ی' سے مخلوط آوازوں کی مثال صرف یہاں وہاں ہیں۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ انشا نے بغیرِ 'ہ' والے کسی تلفظ کا ذکر نہیں کیا بلکہ صرف دو تلفظ بیان کیے ہیں جن میں سے ایک ان کے نزدیک گویا فصیح ہے اور دوسرا 'مخلوط التلفظ' والا غیر فصیح۔ تقریباً یہی بات (معیار کے نقطہ نظر سے) پلیٹس نے کہی ہے۔

انشا سے پہلے "دیوان زادہ" کے دیباچے میں حاتم نے اصلاحِ زبان کے جن اصولوں یا نکات کا ذکر کیا ہے ان میں یہاں وہاں بھی شامل ہیں۔ حاتم کی عبارت یہ ہے:—

"یا یہاں را یاں و وہاں را واں (دہرایک را ہریک) کہ در مخرج تنگ بود (دیوان زادہ مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ص ۴۰ لاہور ۱۹۷۵ء) یعنی حاتم نے یاں واں کو ترک کرکے یہاں وہاں اختیار کرلیا تھا۔ حاتم کے ان متروکات و مختارات کا حوالہ، اصلاح زبان کی اِس تحریک پر نقد و تبصرہ کرتے ہوئے، ماہرینِ لسانیات نے بھی اپنی کتابوں میں دیا ہے۔ مثلاً "مقدمہ تاریخ زبانِ اُردو" میں پروفیسر مسعود حسین خاں نے اور "ہندستانی لسانیات" میں پروفیسر محی الدین قادری زور نے۔ دونوں حضرات حاتم کی متولہ بالا عبارت میں یہی دو شکلیں بیان کرتے ہیں — ایک 'یہاں'، 'وہاں' اور دوسری شکل 'یاں'، 'واں' (بغیرِ 'ہے' کے)۔ گویا ہائے مخلوط والا تلفظ خارج از بحث ہوا۔ جبکہ ایک اور ماہرِ لسانیات شوکت سبزواری "ہائیہ آوازیں" کے تحت "اُردو لسانیات" نامی کتاب میں (ص ۹۹) یہاں وہاں کو اُن الفاظ میں شمار کراتے

ہیں جو اُردو میں مخلوط اور محلول دونوں طرح سے مستعمل تھے۔ دلچسپ اور قابلِ غور بات (جس کی طرف خصوصیت سے اشارہ کرنا مقصود ہے) یہ ہے کہ حاتم کی محولہ بالا عبارت سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ حاتم نے بغیر 'ہ' والے یاں و واں کو ترک کرکے اُن کی جگہ یہاں وہاں کو اختیار کر لیا تھا۔ حالانکہ ۱۸۰۳ء یا ۱۸۰۸ء تک 'جو' "دریائے لطافت" کا سنہ تصنیف بتایا جاتا ہے، بغیر ہا والے کسی تلفظ (یعنی یاں واں) کا کوئی ثبوت یا ذکر نہیں ملتا۔ انشا نے صرف دو تلفظات کا ذکر کیا ہے اور اُن دونوں ہی میں 'ہ' شامل ہے ایک میں مخلوط اور دوسرے میں محلول۔ انشا فصیح اور غیر فصیح (بیرونی اور دہلوی) کے پہلو سے بات کرتے ہیں اور حاتم لسانی پہلو سے یعنی ترک کرنے کی علت بھی بتاتے ہیں کہ ـــ "در مخرج تنگ بُود"! اور یہی وہ الفاظ ہیں جن کی بنا پر ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ حاتم کی عبارت صحیح نقل نہیں ہوئی۔ غالباً اصل (مخطوطات) میں دونوں جگہ طرزِ کتابت یکساں رہا ہوگا۔ ناقلین نے دونوں میں کتابت کے اعتبار سے فرق کرنے کے لئے بطورِ خود، دوسری جگہ بغیر 'ہ' کے یاں واں لکھ دیا۔ اور بعد میں یہی روش چل پڑی جبکہ اسے بغیر 'ہ' لکھنے کے بجائے دو چشمی 'ھ' سے یھاں وھاں نقل کیا جانا چاہیے تھا۔ جو کہ حاتم کی اصل منشا تھی۔ حاتم کی اصل منشا کا استنباط "کہ در مخرج تنگ بود" کے الفاظ سے ہوتا ہے کیونکہ ہائے مخلوط والا تلفظ ہی ادائگی میں نطق پر بار رہوتا ہے۔ جبکہ ناں، جاں کے وزن والا تلفظ جس میں 'ہ' شامل نہیں ہے مخرج یا نطق پر بار نہیں ہوتا۔ اُردو میں ایسے الفاظ کی تعداد غیر معمولی ہے۔

یہاں ایک دلچسپ بات کی طرف اشارہ کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مذکورہ "دیوان زادہ" کی ترتیب، پروفیسر مسعود حسین خاں صاحب کی "مقدمہ تاریخ زبان" اور "ہندستانی لسانیات" از پروفیسر محی الدین قادری زور کے بعد کی ہے اور تینوں حضرات کے پیش نظر "دیوان زادہ" کے قلمی نسخے رہے ہیں۔

حاتم کی عبارت ہی کی طرح "دریائے لطافت" میں انشا کی عبارت بھی معرضِ خطر میں ہے۔ غیر ارادی تحریف (یا تصحیف)، کیسے واقع ہوتی ہے؟ اس کی مثال آنجہانی پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی کا یہ اقتباس ہے۔ جو دریائے لطافت کے اردو ترجمے سے ماخوذ ہے۔ کیفی نے یہاں وہاں کے تلفظات کے سلسلے میں ایک غلط فہمی کی بنیاد ڈال دی ہے ـــ

"بعض ـــ یہاں بروزنِ جہاں کو ناں کے وزن پر بولتے ہیں۔ اور 'ہ' کو الف کے ساتھ مخلوط

کر دیتے ہیں۔ (یہاں وہاں یا یاں واں)!"

اس اقتباس میں قوسین کی عبارت کیفی (مترجم) کی ہے۔ انشا کی عبارت بالکل واضح تھی۔ کیونکہ اس میں دونوں شکلوں یا تلفظات کا وزن بھی بتایا گیا تھا۔ اور 'ہ' کے مخلوط ہونے کی بات بھی کہی گئی تھی۔ لیکن قوسین کی توضیحی عبارت نے، انشا کی عبارت کو ناقابلِ فہم حد تک مُبہم بنا دیا۔ دُو مختلف اور متمایز شکلوں کے درمیان تساوی کا نشان لکھنا خاصا مضحکہ خیز معلوم ہوتا ہے۔ پنڈت کیفی کی غیر ارادی تحریف پر حاتم کے دیباچے کی عبارت کو بھی قیاس کیا جاسکتا ہے جس پر دُو بڑے ماہرِ لسانیات اور خود مرتب "دیوان زادہ" نے ابہام کے دبیز پردے ڈال دیے ہیں۔

" دریائے لطافت" ہی کے ترجمے میں دوسرے مقام پر کیفی نے اس عبارت پہ ـــ

"'واو' اور 'ی' کے اختلاط کی مثال ہے۔ یہاں اور وہاں ہے ـــ فٹ نوٹ میں یہ توضیحی عبارت لکھی ہے:" یہاں اور وہاں کا جلد ہی یاں واں بروزن جاں بن گیا تھا۔ یہاں اور وہاں کے یہ مخفف اب متروک سمجھے جاتے ہیں۔ (مترجم)

انشا دراصل مذکورۂ بالا اقتباس میں ہائے مخلوط التلفظ کی بات کر رہے تھے فٹ نوٹ کی عبارت نے اُسے ناقابلِ فہم بنا دیا۔ ایک تو طرزِ کتابت یا املا کا التباس و اشتباہ انگیزی دوسرے مترجم موصوف کا یہ لکھنا کہ" یاں واں بروزن جاں بن گیا" ان کی کتاب کو سمجھ کر پڑھنے والے کے سر پر مصیبت نازل کر دیتا ہے۔ انشا بھی تو بروزنِ جاں والے تلفظ ہی کی بات کر رہے ہیں۔ پھر کیفی فٹ نوٹ کی عبارت میں کس کو کس کا مخفف بتا رہے ہیں؟

پنڈت کیفی کی اس عبارت سے دو باتوں کا استنباط یا استخراج ضرور کیا جاسکتا ہے۔ ایک یہ کہ یاں واں مخففات ہیں اور متروک سمجھے جاتے ہیں۔ لیکن یہ مخفف محلول ہا والی شکل کے ہیں یا مخلوط ہا والی شکل کے، پتا لگانا دشوار ہے، معلوم نہیں ہوتا۔ دوسرے یہ کہ کیفی صاحب کے زمانے تک اُس قدیم تلفظ کا تصور محو ہو چکا تھا یا ذہنوں میں خلط ملط ہو گیا تھا جس کا ذکر خصوصیت سے" دیوان زادہ" کے دیباچے میں حاتم نے اور" دریائے لطافت" میں انشا نے تین مقامات پر کیا تھا، اور جو عبارت تھا مخلوط ہا سے۔ جسے ہم آج کی املا میں یھاں وھاں لکھیں گے۔ انشا نے اس تلفظ کو" ہائے مخلوط التلفظ" اور بروزنِ جاں کہہ کر دوسرے تلفظ سے ممتاز کیا ہے۔ انشا کی اصل فارسی عبارت اور ترجمے کی عبارت پر غور کرکے صحیح نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں۔

کیفی نے اپنی دو قابلِ قدر کتابوں "کیفیہ" اور "منشورات" میں یاں واں کا ذکر متروکات کے ضمن کیا ہے، جن سے آئندہ سطور میں بحث و استفادہ کیا جائے گا۔

حاتم اور انشا کے حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حاتم کے نزدیک ہائے مخلوط التلفظ سے یھاں وھاں متروک اور ملفوظ ہا والی شکلیں یہاں وہاں ان کے مختارات میں سے تھیں۔ اور انشا کے نزدیک مخلوط ہا والی شکل غیر فصیح (بیرون دہلی) اور ملفوظ ہا والی شکل فصیح (دہلی کی) زبان تھی۔ انشا نے جن کے بیانات میں وضاحت ہے، کسی تیسری شکل کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ حاتم کے یہاں بھی یہی دو شکلیں مذکور ہیں۔

اس تحقیق کا دوسرا اہم پہلو یہ ہے کہ ظرفِ مکان کی ان دونوں علامتوں یا ضمیروں کو مرتبینِ متن نے کس طرح لکھا ہے، یعنی اساتذۂ قدیم و متاخرین کے دواوین میں ان دونوں لفظوں کو کس طرح املا کیا گیا ہے۔ اور یہ بھی کہ مرتبین کا نظریہ اس سلسلے میں کیا رہا ہے۔

ایک عمومی نظر ڈالتے ہی یہ بات سامنے آجاتی ہے کہ عام طور پر ان دونوں لفظوں کے لیے یا تو صرف ایک مکتوبی شکل (مثلاً یہاں وہاں) اختیار کی گئی ہے، یا پھر دو مکتوبی شکلیں (یاں واں اور یہاں وہاں) اختیار کی گئی ہیں۔ وہ تیسری شکل جو صرف مخلوط 'ھ' کے لیے متعین و مقرر ہے ــــ یعنی یھاں وھاں، شاید ہی کسی مرتبِ متن نے اختیار کی ہو۔ جہاں تک نظریہ ــــ یا اس پر مرتب کے مقدمے میں اظہارِ خیال کا تعلق ہے، کسی کسی کے ہاں مختصراً ان دونوں لفظوں کی املا کا بھی ذکر کر دیا جاتا ہے یا سرے سے کوئی ذکر نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر مولوی عبدالحق کا مرتب کردہ دیوانِ تاباں (مطبوعہ ۱۹۳۵ء) اٹھائیے۔ ٹائپ میں چھپے ہوئے اس دیوان کی املا یہاں وہاں ہے۔ اور یہی ایک مکتوبی و ملفوظی شکل ہے جو پورے دیوان میں ملتی ہے۔ تاباں کے کلام میں یہاں وہاں ایک ہی وزن (فع کے وزن) پر استعمال کیے گئے ہیں۔ مرتبِ موصوف نے انھیں ہائے ہوز کے ساتھ لکھا ہے، جبکہ یقینی طور پر یہ مخلوط ہا والا تلفظ بر وزنِ جاں ہے، جسے آج ہم یھاں وھاں لکھیں گے۔

قاضی عبدالودود کے مرتب کردہ دیوانِ جوشش (مطبوعہ ۱۹۴۱ء) سے رجوع کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ جوشش نے فع اور فعو دونوں وزنوں پر یہاں وہاں استعمال کیا ہے۔ مرتبِ متن کا طرزِ کتابت مذکورہ اوزان کے لیے یہاں وہاں اور یاں واں ہے۔ طویل، مفصل اور نہایت پُر مغز مقدمے میں املا کی خصوصیات کا بھی ذکر ہے، لیکن ان دونوں لفظوں کے لیے

کوئی صراحت موجود نہیں۔

جوشش کا تعلق عظیم آباد سے تھا اور وہ سوداؔ و میرؔ کے معاصر تھے۔ راقم کے نقطۂ نظر کے مطابق اُن کے کلام میں مخلوط اور ملفوظ دونوں طرح سے (یہاں وھاں / یہاں وہاں) استعمال کیا گیا ہے۔ کیونکہ "دریائے لطافت" کی شہادت کی بنا پر اُس عہد میں یہی دو تلفظ رائج تھے۔ لہٰذا یہ قیاس غلط نہ ہوگا کہ قاضی صاحب مغفور کی نظر سے یہ نکتہ اوجھل رہا۔ یا ممکن ہے کہ بعد کی کسی تحریر میں انھوں نے اِس پر اظہارِ خیال کیا ہو۔

بعد کے مرتبینِ متن میں سے، اس سلسلے میں سب سے پہلے جناب رشید حسن خاں صاحب پر نظر جاتی ہے۔ "اُردو املا" جیسی ضخیم کتاب کے مصنف اور متقدمین و متاخرین شعرا کے دواوین کے مرتب سے یہ توقع بے جا بھی نہیں۔ چنانچہ رشید صاحب ہمیں مایوس نہیں کرتے۔ "اُردو املا" (۱۹۷۴ء) کے علاوہ خاں صاحب نے متعدد جگہ اپنی تحریروں میں اس مسئلے پر اظہارِ خیال فرمایا ہے۔ مثلاً "انتخابِ ناسخ" (ص ۷۷، ص ۲۲) ۱۹۷۲ء "منشائے مصنف کا تعین (۱۹۸۲ء)، اور "فسانۂ عجائب" کا ضمیمہ ۵ "بعنوان تلفظ اور املا" ۱۹۹۰ء۔ رشید صاحب شاید واحد مصنف ہیں جن کے یہاں اس مسئلے پر اتنے حوالے ملیں گے لیکن اُن کے نقطۂ نظر میں ارتقائی کیفیت ہے، کیونکہ یہ تحریریں پندرہ بیس سال پر محیط ہیں۔ جہاں تک اُن کے تصنیفی رویّے کا تعلق ہے، وہ بھی (اس بارۂ خاص میں) دو طرح کا رہا ہے، جو نظریاتی سطح پر "فسانۂ عجائب" کی تدوین میں بالکل صاف ہو جاتا ہے لیکن اسے بھی مکمل نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ اُن کے قائم کردہ نظریات میں بعض حصے ترمیم طلب ہیں۔ رشید صاحب کے علاوہ دیگر تمام مرتبینِ متن کے ہاں یہ مسئلہ عملاً بھی اور نظریاتی اعتبار سے بھی تشنہ و ناقص ہے۔

'خدا بخش سے مینار' والے مضمون میں رشید حسن خاں صاحب نے غالب کی ترجیحات میں یہاں وھاں کا ذکر کرتے ہوئے اس سلسلے کو اوپر میر تک اور نیچے حالی تک دراز کر دیا ہے۔ اُن کی عبارت کا خلاصہ یہ ہے کہ ___ غالب یہاں بہ ہائے مخلوط التلفظ کو "افصح" مانتے تھے۔ مولانا حالی، غالب کی اس ترجیح سے واقف تھے۔ لہٰذا "یادگارِ غالب" کے پہلے ایڈیشن میں بالالتزام یہاں وھاں ہائے مخلوط التلفظ کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ میر کے کلیات میں آسی نے بھی اہتمام کیا۔ انھوں نے ہر جگہ ایسے مقامات پر یہاں وھاں رکھا۔ "دریائے لطافت" کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں ___ "اُس عہد میں اہلِ دہلی کے کلام میں اِن آوازوں کی صورت گری

بدستور رہے گی۔" (منشاے مصنف کا تعین۔ ص ۳۷-۳۶)

"فسانۂ عجائب" سے خاں صاحب موصوف کی پوری عبارت نقل کرنا مفید ہوگا۔ "لکھنوی اساتذہ کے یہاں ایسی کوئی صراحت نہیں ملتی جس سے "یہاں" کے مخفف کو "یہاں" مانا گیا ہو۔ جن لوگوں نے متروکات کی بحث کے تحت ان لفظوں کا ذکر کیا ہے انھوں نے اِن کو یاں واں لکھا ہے۔ اور آج کل بھی یہی صورت ہے۔ اِس بنا پر یہ التزام کیا گیا ہے کہ اساتذۂ دہلی (میر، درد، سودا، میر حسن، مصحفی، میر سوز، جرأت وغیرہ) کے اشعار میں یہاں اور وہاں کے مخفف کو یہاں وہاں لکھا جائے۔" (ضمیمہ ۵ "تلفظ اور املا")

مندرجہ بالا اقتباس میں رشید صاحب نے یہاں وہاں کو یہاں وہاں کا مخفف بتایا ہے۔ حالانکہ خود موصوف کے قول کے مطابق اساتذۂ لکھنؤ کے یہاں ایسی کوئی صراحت موجود نہیں۔ پھر رشید صاحب کسی ایک شکل کو دوسری کا مخفف قرار دینے پر کس بنیاد پر مصر ہیں؟ بالفرض مخفف ہیں تو ــ جدید کا مخفف قدیم کیسے ہو سکتا ہے۔ یہاں وہاں کو گذشتہ سطور میں قدیم ظاہر کیا جا چکا ہے اور آئندہ سطور میں اسی کی مزید تائید و اثبات ملے گا۔ لکھنوی اساتذہ نے ان دونوں لفظوں کو واقعتاً کس طرح لکھا ہے یہ بھی لکھنوی اساتذہ کے نقطۂ نظر کی وضاحت میں پیش کیا جائے گا۔ مخفف کی بات دراصل رشید صاحب سے پہلے پنڈت کیفی نے کہی ہے۔ کیفی کی عبارت اوپر منقول ہے، لیکن دونوں میں کسی قدر فرق ہے۔ وہ یاں واں کو مخفف قرار دیتے ہیں (لیکن کسی لسانی یا تاریخی بنیاد پر نہیں)۔ مخفف والے مغالطے کے ذمہ دار یہی دونوں حضرات ہیں۔ رشید صاحب نے 'اساتذۂ دہلی' کے ضمن میں جو فہرست قوسین میں دی ہے، اُس کی طرف یہاں خصوصیت سے اشارہ کرنا مقصود ہے۔ اِس فہرست میں میر حسن، جرأت اور مصحفی کو شامل کر لینا محض غلط ہے۔ کیونکہ ان تینوں کا معاملہ دوسرے شاملِ فہرست شعراے مختلف ہے جس کی تفصیل آئندہ سطور میں آئے گی۔

"فسانۂ عجائب" کی تدوین و اشاعت سے قبل یہاں وہاں کی مکتوبی شکلوں کے سلسلے میں رشید صاحب کا نقطۂ نظر یہ نہیں تھا جو اُن کی محولہ بالا عبارت سے ظاہر ہوتا ہے۔ انتخابِ سودا (مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۹۳ء) میں ہر جگہ التزام کے ساتھ یاں واں املا اختیار کی گئی ہے۔ اس انتخاب میں سے شہر آشوب ص ۲۵۴ ؎ اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جواں ہے، دیکھا جائے جس میں کئی جگہ یاں واں آتا ہے۔ غزلیات میں سے پہلی غزل ؏ لیکن نہیں خلل کوئی واں

جنس گراں کا (ص ۲۴۷)۔ غرض اسی انتخاب سے اس وقت بیس پچیس مثالیں میرے سامنے ہیں۔ مقدمے میں رشید صاحب نے لکھا ہے کہ انھوں نے اس انتخاب کے لیے بطورِ خاص نسخۂ جانسن سے استفادہ کیا اور اُسے پیشِ نظر رکھا ہے۔ نسخۂ جانسن کو پروفیسر محمد حسن صاحب شائع کر چکے ہیں، اِس دعوے کے ساتھ کہ انھوں نے نسخے کے املے کی خصوصیات کو برقرار رکھا ہے۔ اس نسخے میں ان دونوں لفظوں کی مکتوبی شکل یہاں وہاں ہے۔ رشید صاحب نے اپنے انتخاب میں اسے یاں واں کر دیا ہے۔ جبکہ اسے مخلوط ہا سے یھاں وھاں ہونا چاہیے تھا۔

دیوانِ سودا مرتبہ ڈاکٹر ہاجرہ ولی الحق میں بھی یہی صورتِ حال ہے۔ اس دیوانِ غزلیات میں ہر جگہ یاں واں ہے۔ دیوانِ درد بھی رشید صاحب کا مرتب کردہ ہے ۱۹۷۱ء میں پہلا ایڈیشن نکلا تھا۔ نومبر ۱۹۸۲ء کا ایڈیشن پیشِ نظر ہے۔ مکتبہ جامعہ نئی دہلی)۔ اس میں بھی ہر جگہ یاں واں املا رکھی گئی ہے۔ پورے دیوان میں صرف یہ ایک استثنا ہے ؎

باوجودے کہ پر و بال نہ تھے آدم کے   وہاں پہنچا کہ فرشتے کا بھی مقدور نہ تھا (ص ۱۹)

دیوانِ درد کے کچھ اور مطبوعہ نسخوں میں، بشمول "دیوانِ درد کا نقش اوّل" دوسرا مصرع یوں ہے ؏ واں یہ پہنچا کہ فرشتے کا بھی مقدور نہ تھا۔ اور یہی درست بھی ہے۔ کیونکہ درد نے کسی اور جگہ مخلوط ہا سے یہاں وہاں (بروزنِ 'جہاں' یا 'فعو') استعمال نہیں کیا۔ میر تقی میر، سودا، درد، میر اثر، قائم، میر سوز کے کلام میں ان دونوں لفظوں کی صرف ایک ہی ملفوظی شکل ہے، جسے شعرا فع کے وزن پر محسوب کرتے ہیں۔ مخطوطات میں یہ عموماً کہنی دار 'ہ' سے لکھے ہوئے ملتے ہیں (یہاں وہاں)۔ موجودہ املا میں یہ یھاں وھاں لکھے جائیں گے۔ یہاں یہ بات بھی خاطر نشیں رہے کہ بہت بعد تک مخطوطات و مطبوعات کا طرزِ تحریر دونوں اوزان (فع اور فعو یا بروزنِ جاں و جہاں) کے لیے یکساں طور پر 'ہ' کی شمولیت کے ساتھ یہاں وہاں رہا۔ یعنی وزن کوئی سا ہو، املا میں 'ہ' ضرور شامل ہوتی تھی۔

اساتذۂ دہلی کے اس دور میں (اور بغیر کسی تعمیم کے حتمی طور پر مذکورہ بالا شعرا کے کلام میں جن کا چند سطور قبل نام لیا گیا ہے) یہاں وہاں کا تلفظ دراصل (انشا اور حاتم کی سند پر جس سے اوپر بحث کی جا چکی ہے) بہ ہائے مخلوط التلفظ — یھاں وھاں تھا۔ املا یا طرزِ تحریر میں ہائے ہوز ضرور شامل ہوتی تھی، خواہ اس کی مکتوبی شکل کہنی دار 'ہ' سے ہو یا دوچشمی 'ھ' سے۔ اور یہ دونوں لفظ صرف فع یا جاں کے وزن پر نظم کیے گئے ہیں۔ فعو کے

وزن پر نہیں۔ لیکن ہمارے جدید مرتبینِ متن کی نظر سے یہ فرق مخفی رہا۔ اور اس کلیے میں شاید ہی کوئی استثنا ہو۔ دیوانِ اثرؔ مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی (مرحوم) بھی اسی کی ایک مثال ہے۔ انھوں نے بھی یاں واں املا رکھی ہے۔ جس قدر مثالیں نظر سے گزریں سب کی یہی املا ہے اور وزن فع یا جاں ہے۔ دیباچے میں ڈاکٹر کامل قریشی نے لکھا ہے کہ انھوں نے " املا اور رسم الخط کے جدید رواج کی تقلید کرتے ہوئے چند الفاظ کی شکلوں میں جزوی تبدیلیوں سے کام لیا ہے۔" چنانچہ اِن جزوی تبدیلیوں کے ضمن میں انھوں نے "یہاں" اور "یاں" اور "وہاں" اور "واں" "ایک" اور "اک" یا "تیرے" اور ترے وغیرہ کی یاے معروف و مجہول میں کاتبوں کی تقلید کے بجائے اشعار کی صحت و موزونیت کا خیال رکھا ہے۔" (ص ۲۵) ظاہر ہے کہ مرتب نے مخطوطات کی املا یہاں وہاں کو وزن کا اعتبار کرتے ہوئے یاں واں سے بدل دیا ہے۔ حالانکہ اسے یھاں وھاں سے بھی بدلا جا سکتا تھا جو ان لفظوں کا اصل تلفظ تھا۔

دیوانِ قائم (مرتبۂ خواجہ احمد فاروقی) بھی اسی زمرے میں آتا ہے۔ ڈاکٹر عتیق احمد صدیقی صاحب نے اس دیوان کے تفصیلی اور فاضلانہ "لسانی مطالعہ" میں "تمیز" کے تحت یہاں (یاں) وہاں (واں) کو "عام مستعمل الفاظ" قرار دیتے ہوئے، بعض دیگر قدیم مستعملات سے بحث کی ہے (ص ۲۱)۔ آخر میں مخطوطات کا تعارف کرایا گیا ہے جس کا آخری جملہ یہ ہے — "بعض اہم الفاظ کے سوا بالعموم املا کے مروّجہ انداز کو اختیار کیا گیا ہے۔" (ص ۳۴)

صاف ظاہر ہے کہ اُن کے پیشِ نظر مخطوطات میں جہاں جہاں — یہاں وہاں — تھا، اسے مروّجہ انداز میں یاں واں کر دیا گیا۔ چنانچہ پورے دیوان میں اسی طرح ہے۔ صرف (ص ۱۲۹) پر ایک مثال ایسی ملتی ہے جس میں کہنی دار 'ہ' سے "یہاں" لکھا ہوا ہے —

یہاں تلک خوش ہوں امارد سے کہ اے ربِ کریم   کاش دے حور کے بدلے بھی تو غلماں مجھ کو

اسے بھی 'یاں' ہونا چاہیے تھا کیونکہ فع کا وزن درکار ہے۔ یہ مثال اس بات کی بھی غماز ہے کہ مرتب کے پیشِ نظر مخطوطوں میں ان دونوں الفاظ کی املا میں 'ہ' ضرور شامل ہوگی۔ اور تلفظ بے شک وہی مخلوط ہا والا ہے۔

مرتبینِ متن کی ستم رانی کی ایک مثال "کلیاتِ میر" مطبوعہ فورٹ ولیم کالج کلکتہ بھی ہے۔ یہ کلیات میر شیر علی افسوس کے زیرِ اہتمام شائع ہوا تھا۔ عین ممکن ہے کہ انھی نے میر کے کلام میں یاں واں

کی اصلاح دی ہو۔ ورنہ اُس عہد کے کسی مخطوطے، یہاں تک کہ مطبوعات تک میں بغیر ہائے ہوّز کے "یاں واں" لکھنے کا رواج نہیں تھا۔

میرؔ و مرزا کے پیش رو اِن لفظوں کو کس طرح استعمال کر رہے تھے؟ اس کی مثال (عبدالحی تاباںؔ) گزر چکی ہے۔ دوسری مثال شاکر ناجیؔ ہیں۔ "دیوان شاکر ناجی" کی تدوین میں محترمہ افتخار بیگم صدیقی نے "جن اصولوں کو اختیار کیا" اُن کا شمار کراتے ہوئے تحریر فرماتی ہیں "۱۲۔ 'یاں اور 'یہاں' واں اور وہاں، میری اور مری، ایک اور اک کا کوئی لحاظ نہیں رکھا تھا۔ ضرورتِ شعر کے مطابق اس کی تصحیح کر دی ہے" (ص ۱۸) اقتباس سے واضح ہے کہ بنیادی مخطوطات میں 'یہاں' لکھا گیا ہے، جسے وزن کے اعتبار سے یہاں ہونا چاہیے تھا۔ مُرتبہ دیوان کا طرزِ کتابت یا املا یاںؔ واںؔ ہے۔ جو دراصل یہاں وھاں۔ مخلوط ہا سے تھا۔ ناجیؔ کے ملفوظ ہا سے استعمال کرنے کی کوئی مثال اس دیوان میں نظر نہیں آئی۔

انعام اللہ خاں یقیںؔ اسی زمرہ شعرا میں سے ہیں جن کے کلام میں حرف مخلوط ہا سے یہ دونوں لفظ استعمال کیے گئے ہیں۔ "دیوانِ یقیںؔ" کے مرتّب فرحت اللہ بیگ نے دیباچے میں لکھا ہے کہ "میں نے اس پرانے طریقے کو ترک کر دیا ہے اور موجودہ زمانے کی املا میں الفاظ کو لکھا ہے تاکہ پڑھنے میں آسانی ہو... غرض سوائے تھوڑی سی املا کے ردّ و بدل کے میں نے اس دیوان میں اپنی طرف سے ایک لفظ کم یا زیادہ نہیں کیا ہے" (ص ۹)

مرتّب نے کہنی دار 'ہ' سے (یہاں وہاں) طرزِ تحریر اختیار کیا ہے۔ لیکن ایک آدھ جگہ 'یاں' 'واں' بھی ملتا ہے (جو گویا سہوِ کتابت ہے) اس مختصر دیوان میں ہر جگہ یہ دونوں لفظ بروزنِ جاںؔ یا تیغؔ استعمال ہوئے ہیں۔ صرف ایک مقام پر ملفوظ ہا والا تلفّظ ملتا ہے ؎

اثر خوبانِ فندق زیب کی گلیوں میں یہ دیکھا
کہ جو گرتا تھا اشکِ خوں تہ وہاں عنّاب ہو جاتا (ص ۲)

عین ممکن ہے کہ یہ بھی مخلوط ہا والا تلفّظ وھاں ہو۔ اور مرتّب یا کاتب کے سہو سے خون کے نون کا نقطہ چھوٹ گیا ہو۔ کیونکہ دیوان کے طرزِ کتابت میں 'ہ' شامل ہے، یقین ہے کہ شاعر نے اشکِ خون باظہارِ نون نظم کیا ہوگا۔ اس عہد کے تمام دہلوی شعرا کے کلام میں ہائے مخلوط التلفظ ہی کے ساتھ

ٓ ڈاکٹر فرحت فاطمہ نے دوسری روایت کو، جو کئی نسخوں میں ہے، ترجیح دی ہے... "اشک خوں سو دھاں عنّاب ہو جاتا" ان کا مرتّب کردہ دیوان یقیں دہلوی "یہاں" "وھاں" املا کے لیے ایک استثنا ہے۔ انجمن ترقی اردو (ہند) مطبوعہ ۱۹۹۵ء، دہلی

یہ لفظ استعمال کیے گئے ہیں۔ سوائے حاتم کے اور وہ بھی "دیوان زادہ" کی حد تک۔

گذشتہ سطور میں میر، سودا اور درد کا ذکر آ چکا ہے۔ اِن کے علاوہ شاکر ناجی، تاباں، یقین وغیرہ کے کلام میں ہم نے دیکھا کہ یہ سب شعرا ہائے مخلوط التلفظ سے یھاں وھاں استعمال کرتے تھے۔ اور اس معاملے میں ان سب شعرا کے کلام میں یکسانی پائی جاتی ہے۔ یہاں وہاں کا محلول ہا والا تلفظ جس کو انشا نے "دریائے لطافت" میں فصیح قرار دیا ہے، مخلوط والے تلفظ (یھاں وھاں) کے بعد کا ہے۔ مخلوط ہا والا تلفظ حاتم کے متروکات میں سے تھا۔ حاتم اس پر سختی سے کاربند نظر آتے ہیں۔ "دیوان زادہ" میں جتنی مثالیں سامنے آئیں سب محلول ہا والے تلفظ کی ہیں۔

دوسری طرف میر و مرزا کے بعد نئی نسل کے شعرا کے کلام میں ہمیں ان دونوں تلفظات کی مثالیں پہلو بہ پہلو نظر آتی ہیں۔ اس سلسلے میں ہم میر حسن کو پیش نظر رکھ سکتے ہیں اور دوسری طرف انشا کے کلام میں ہمیں ایک دلچسپ صورت حال سے سابقہ پڑتا ہے۔ گذشتہ سطور میں جناب رشید حسن خاں کا ایک حوالہ گزر چکا ہے جس میں موصوف نے میر و سودا وغیرہ کے ساتھ میر حسن، مصحفی، جرأت وغیرہ کو بھی شاملِ فہرست کر لیا ہے۔ موخر الذکر شعرا دراصل دونوں تلفظات کے ساتھ یہاں وہاں کو نظم کرتے ہیں۔ میر حسن کے کلام سے اِس طرزِ استعمال کی کچھ مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ مثنویاتِ میر حسن کا ایک نول کشوری ایڈیشن پیش نظر ہے جس میں وہ دیباچہ بھی شامل ہے جو "سحر البیان" پر شیر علی افسوس نے لکھا تھا۔ اس مجموعے کی تصحیح مولوی عبدالباری آسی نے کی ہے اور دیباچہ بھی لکھا ہے یہ ۱۹۴۴ء میں چھپا تھا۔ ۱۹۶۶ء کا ایڈیشن اسی کا ری پرنٹ معلوم ہوتا ہے۔ اس مجموعے کے طرزِ کتابت میں یکسانی نہیں ہے۔ کہیں مخلوط ہا کے لیے یاں واں چھپا ہے، کہیں یہاں وہاں مخلوط و محلول دونوں تلفظات کے لیے۔ ظاہر ہے کہ وزنِ شعر اور موزونیتِ طبع ہی قاری کی رہنما ہے۔ طباعت و ترتیب کی اس "خوبی" سے قطع نظر اِن مثنویات میں دونوں تلفظات ملتے ہیں اور بعض وقت پہلو بہ پہلو۔ میر حسن کے کلام میں بعض دوسرے الفاظ کے لیے بھی یہی صورت حال ہے۔ اُن کے یہاں قدیم و جدید الفاظ یا اُن کی قدیم و جدید شکلیں بے تکلفانہ استعمال کی گئی ہیں جن سے فی الوقت سروکار نہیں۔ یہاں وہاں کے مخلوط و محلول دونوں تلفظ میر حسن کے کلام میں آخر تک ملتے ہیں۔ ڈاکٹر اکبر حیدری نے ۱۹۸۷ء میں "سحر البیان" ایڈٹ کر کے شائع کی ہے۔ حیدری صاحب نے بھی اس میں مخلوط ہا والے تلفظ کے لیے یاں واں املا

اختیار کی ہے، جو یقینی طور پر غلط ہے۔ اسے 'یہاں' 'وھاں' ہونا چاہیے تھا یہی حال "مثنویات حسن" کے ایک اہم مدوّن اور مشہور محقق ڈاکٹر وحید قریشی صاحب کا ہے۔ انھوں نے بھی یہاں وہاں محلول کے لیے اور یاں واں مخلوط کے لیے املا اختیار کی ہے "مثنویات میر حسن" سے چند مثالیں ؎

یہاں کا تو قصہ میں چھوڑا یہاں ذرا اب سنو غم زدوں کا بیاں (ص ۴۶)

کھلی آنکھ جو ایک کی واں کہیں تو دیکھا کہ وہ شاہزادہ نہیں (ص ۴۶)۔ وھاں۔

ع اچھلتے تھے فوارے جو اُس کے واں (ص ۴۸)

ع کہ دیکھوں تو یاں کوئی ہے یا نہیں (ص ۵۵) مخلوط

میر حسن کے کلام میں دونوں طرح کے استعمال کے علاوہ جو بات توجہ طلب ہے وہ یہ کہ مخلوط ہا والے تلفظ یا شکل کا تناسب نسبتاً زیادہ ہے۔

"دریائے لطافت" میں انشا کے محاکمے کا ذکر گذشتہ سطور میں کئی بار آچکا ہے۔ محلول ہا والے تلفظ کو فصیح قرار دینے کے باوجود خود انشا کی زبان پر مخلوط ہا والا تلفظ یعنی یہاں وھاں زیادہ تھا اور محلول (یہاں وہاں) نسبتاً بہت کم۔ راقم نے کلام انشا سے علی الحساب چند مثالیں جمع کیں تو معلوم ہوا کہ مخلوط ہا سے یہاں - آٹھ جگہ ہے، تو محلول ہا سے صرف تین جگہ۔ وھاں (مخلوط ہا سے) دو مقامات پر ملا تو دو ہی جگہ محلول ہا سے نظر آیا۔ حقیقی تناسب جو بھی ہو لیکن تعجب خیز بات یہ ہے کہ انشا، جو دو دبستانوں کے بیچ ایک کڑی کی حیثیت رکھتے ہیں اور "دریائے لطافت" میں نظریہ ساز اور ماہرِ زبان نظر آتے ہیں؛ خود اپنے قائم کردہ اصول پر کاربند کیوں نہیں ہیں۔ نظریے اور عمل کے اس تضاد کی کوئی تشفی بخش توجیہہ آسان نہیں ہے۔ اس وقت "کلامِ انشا" مرتبہ محمد رفیع و مرزا محمد عسکری پیش نظر ہے (مطبوعہ ہندستانی اکیڈمی الہ آباد ۱۹۵۲ء)۔ جہاں تک اس مجموعۂ کلام کے طرزِ کتابت یا املا کا تعلق ہے (یہاں/ یہاں/ وھاں/وہاں) اس میں بھی وہی بے قاعدگی و ناہمواری پائی جاتی ہے جو میر حسن کی مثنویات کے مذکورۂ بالا مجموعے میں۔ لیکن اِس کی 'خصوصیت' یہ ہے کہ مرتبوں نے اِن دونوں لفظوں کے لیے دو کے بجائے تین مکتوبی شکلوں کا استعمال کیا ہے یعنی یہاں وھاں/ یہاں وہاں/ اور یاں واں۔ ہائے مخلوط التلفظ کو تین طرح لکھا گیا ہے، کہیں ہائے لٹکن یا کہنی دار سے، کہیں دو چشمی 'ھ' سے اور کہیں بغیر 'ہ' کے یاں واں ــ واضح رہے کہ بغیر 'ہ' والے کسی تلفظ کی کلام انشا میں گنجائش ممکن نہیں کیونکہ "دریائے لطافت" سے معلوم ہو چکا ہے کہ اُس

زمانے میں صرف دو ہی تلفظ تھے ایک مخلوط 'ھ' والا بروزنِ جاں اور دوسرا محلول یا ملفوظ 'ہ' والا نیز یہ کہ انشا اپنی ترجیح کے برعکس عملاً اس تلفظ کو استعمال کرتے ہیں جس کو غیر فصیح بتاتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا بھی غلط نہ ہوگا کہ "کلامِ انشا" کے مرتبین کے پیش نظر جو بھی نسخے رہے ہوں گے ان میں عام روش کے مطابق ایک ہی مکتوبی شکل (یہاں/وہاں) رہی ہوگی۔ بالفرض دو بھی ہوئیں تو ان میں 'ہ' یا 'ھ' ضرور شامل رہی ہوگی۔

* * *

اس معاملے میں، بیرونِ دہلی کی صورتِ حال کو ہم تین شعرا پر قیاس کر سکتے ہیں حسرت عظیم آبادی (م تقریباً ۱۲۱۰ھ) شورش عظیم آبادی (م تقریباً ۱۲۱۶ھ) اور حضور عظیم آبادی (م ۱۲۰۳ھ)
حسرت کے کلام میں میر و سودا کی طرح صرف ایک ہی وزن پر (یعنی فَع یا جاں کے وزن پر) یہ دونوں لفظ استعمال کیے گئے ہیں۔ دیوانِ حسرت عظیم آبادی (مرتبہ ڈاکٹر اسما سعیدی) میں املا یاں واں ہے۔ چونکہ یہ اسی ایک وزن پر ہیں، لہٰذا ہم اِسے مخلوط ہا والے تلفظ سے یھاں وھاں قرار دیں گے۔ جوشش کا ذکر اس سے قبل آچکا ہے، ان کے کلام میں دونوں مذکورہ اوزان پر نظم کیا گیا ہے، جسے ہم اپنے قائم کردہ نظریے کے مطابق یہاں وہاں اور یھاں وھاں قرار دیں گے۔ یعنی ہائے محلول اور ہائے مخلوط التلفظ دونوں سے۔ دیوانِ حضور عظیم آبادی مرتبہ پروفیسر مختار الدین احمد صاحب میں طرزِ کتابت یہاں وہاں اور یاں واں اختیار کیا گیا ہے۔ مقدمے میں صراحت بھی موجود ہے ..." اور یہاں وہاں کی جگہ ان کے کلام میں یاں اور واں بھی استعمال ہوا ہے۔" (دیوانِ حضور، ص ۳۵) ہمارے نظریے کے مطابق حضور کا معاملہ بھی جوشش ہی کی طرح کا ہے۔

* * *

دہلی میں حاتم اور انشا کے بعد اس سلسلے میں اگر کوئی وضاحت ملتی ہے تو وہ غالب کا محاکمہ ہے، اور وہ بھی نصف۔ نصف اس لیے کہ صرف یھاں/یہاں کے متعلق وضاحت ہے۔ دہاں/وھاں کا کوئی ذکر نہیں (مکاتیب غالب مرتبہ مولانا عرشی ص ۱۳۳ طبع دوم)۔ رشید حسن خاں صاحب نے اس عبارت کو یوں نقل کیا ہے۔ (انشائے مصنف کا تعین ص ۳۶) — "یہاں بروزنِ دہاں فصیح نہیں۔ بے ضرورت نہ چاہیے۔ یھاں بہ ہائے مخلوط التلفظ افصح ہے۔ (مقدمۂ مکاتیبِ غالب طبع ششم، ص ۱۵۴)"

اور پھر موصوف نے اس کی توضیح بھی کی ہے کہ ــ" اس اصلاح (یوسف علی خاں ناظم کے شعر پر غالب کی اصلاح) سے واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ غالب "یھاں" بہ ہاے مخلوط التلفظ کو افصح مانتے تھے۔ اور اس وضاحت کے پیشِ نظر کلامِ غالب میں جہاں جہاں "یہاں" یا "وہاں" مخفف ہو کر بروزنِ جاں آئے ہیں، وہاں "یھاں" اور "وھاں" اُن کو لکھا جائے گا۔ اور اسی طرح پڑھا جائے گا۔ اگر اس کے خلاف کیا جائے تو یہ منشاے مصنّف کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہوگا۔" (مقدمۂ مکاتیبِ غالب طبعِ ششم، ص ۳۶)

اس توضیحی عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ رشید صاحب کے نزدیک 'یھاں' 'وھاں' بروزنِ جاں مخفف ہیں یہاں وہاں کے۔ نیز یہ کہ غالب نے صرف "یھاں" بروزنِ جاں کو افصح قرار دیا تھا۔ موصوف محترم نے اس میں "وھاں" کا بھی اضافہ کر لیا۔ (اگرچہ اُن کا ایسا کرنا غالب کے کلام کے پیشِ نظر قیاساً صحیح تھا)۔

ہونا تو یہی چاہیے تھا جس کی وضاحت رشید صاحب نے فرمائی ہے۔ لیکن غالب کے متداول مطبوعہ دواوین میں مرتّبین کی بدولت صورتِ حال برعکس ہے۔ مثلاً نسخۂ حمیدیہ (مرتّبہ مفتی انوار الحق) کی املا یاں واں ہے۔ مشتے نمونہ۔ ص ۱۱۵، ص ۱۱۶ پر "یاں" ردیف کی غزل ہے۔ یہاں تک کہ دیوانِ غالب (صدی ایڈیشن): ناشر غالب انسٹی ٹیوٹ مرتّبہ مالک رام کا بھی املا ان دونوں الفاظ کے لیے یہی ہے۔ یعنی یاں واں لیکن بروزنِ جاں کو کہیں کہیں وہاں اور یہاں بھی لکھا گیا ہے۔ مثلاً ؎

وہاں اس کو ہولِ دل ہے تو یاں میں ہوں شرمسار   یعنی یہ میری آہ کی تاثیر سے نہ ہو (ص ۱۰۱)

غالب کے علاوہ دہلی میں اس بارے میں شعرا کا کیا رویّہ تھا اس پر محولہ بالا مضمون ہی میں رشید حسن خاں صاحب نے لکھا ہے کہ حالی اس معاملے میں غالب کے صحیح پیرو تھے۔ چنانچہ "یادگارِ غالب" کے پہلے ایڈیشن (۱۸۹۷ء) میں "ایسے مواقع پر التزام کے ساتھ ہر جگہ "یھاں" اور "وھاں" (ہاے مخلوط التلفظ کے ساتھ) لکھے ہوئے ملتے ہیں۔ اس کا مطلب واضح طور پر یہ ہے کہ مولانا حالی اس سے واقف تھے۔" (ایضاً، ص ۳۶)

حالی نہ صرف واقف تھے بلکہ غالب کے مذکورہ بالا دستور پر خود بھی عمل پیرا تھے۔ دیوانِ حالی، (طبع اوّل ۱۸۹۳ء کا عکسی ایڈیشن شائع کردہ دہلی اردو اکادمی) سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ علی الحساب (رینڈم) جمع کی ہوئی سترہ، اٹھارہ مثالوں میں سے صرف ایک مثال

محلول ہا کی ہے۔ باقی سب ہائے مخلوط التلفظ کی مثالیں ہیں۔ اور املا میں مخلوط ہا کے لیے (یھاں/وھاں) دوچشمی 'ھ' کا التزام کیا گیا ہے اور محلول ہا والے تلفظ (یہاں/وہاں) کیلیے کبھی دار 'ہ' کا التزام ہے۔ گویا اس وقت املا میں اصولی طور پر یہ تفریق و امتیاز موجود تھا۔

اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست ہوگا کہ تاباں، یقین، میر، سودا، قائم، میر سوز اور میر حسن سے ہوتی ہوئی اور پھر غالب کے توسط سے یہ روایت حالی تک پہنچتی ہے۔

غالب کے علاوہ دیگر اساتذۂ سخن کے ہاں دہلی میں کیا صورت تھی اس کا اندازہ "کلیاتِ ذوق" (مرتبہ ڈاکٹر تنویر علوی) سے کیا جا سکتا ہے۔ علوی صاحب کلیات کے مقدمے میں تحریر فرماتے ہیں:

ذوق کے یہاں قدیم املا کی بھی بعض صورتیں موجود ہیں ... وہ لفظوں کو ملا کر بھی لکھتے ہیں۔ یہاں وہاں کی ملفوظی صورت ان کے یہاں "یاں" اور "واں" ہے۔ موجودہ متن میں قدیم املائی صورتوں کو جدید املا میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔" (مقدمہ، ص ۶۷)

مرتب کی اس وضاحت کے بعد اگرچہ متوسط ضخامت کے اس کلیات کی ورق گردانی کی بظاہر ضرورت نہیں رہتی لیکن مرتب موصوف کی یہ وضاحت نہ صرف مبہم بلکہ ادھوری ہے۔ اوّل تو اس عبارت سے یہ متبادر ہوتا ہے کہ ذوق کے کلام میں صرف ایک ہی 'ملفوظی شکل' (یاں/واں) پائی جاتی ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ ان کے کلام میں یہاں وہاں (ہائے محلول سے) کے لیے کلیات کے صفحات نمبر ۷۷، ۱۳۰، ۱۵۱، ۲۵۱، ۱۲۶، ۲۶۷ دیکھے جا سکتے ہیں۔ دوم یہ کہ 'ملفوظی شکل' سے موصوف محترم کی کیا مراد ہے؟ ملفوظی شکلیں (یعنی تلفظ کے اعتبار سے) تو تین ہوتی ہیں۔ اور یہی تین ملفوظی و مکتوبی شکلیں کل یہاں وہاں کی بنتی ہیں۔ ایک محلول ہا سے (یہاں وہاں) دوسری مخلوط ہا سے (یھاں وھاں) اور تیسری آخری اور بعد میں رائج شکل (یاں واں) جس میں ہائے ہوز کی آواز موجود نہیں ہے۔ (جیسا کہ ابھی گذشتہ سطور میں "کلامِ انشا" اور "دیوانِ حالی" کے جائزے میں بیان کیا جا چکا ہے) پھر کسی ایک شکل کو بطورِ خاص ملفوظی شکل قرار دینا کیا معنی رکھتا ہے۔ سوم یہ کہ علوی صاحب کے نقطۂ نظر سے یہ "قدیم املا" کا مسئلہ ہے۔ انھیں کے الفاظ میں "قدیم املائی صورتوں کو جدید املا میں تبدیل کرنے" کا یہی مفہوم ہو سکتا ہے کہ انھوں نے یہاں وہاں کو ان سب مقامات پر جہاں وہ 'فاع' یا 'فع' کے وزن پر استعمال کیے گئے تھے، یاں واں میں تبدیل کر دیا ہے۔ حالانکہ ان کو یھاں وھاں سے بھی بدلا جا سکتا تھا جو بالکل درست ہوتا۔ جیسا کہ حالی کے دیوان میں دوچشمی 'ھ' کا استعمال

۱۸۹۳ء اس ملفوظی شکل کے لیے کیا گیا ہے۔

چنانچہ اب یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ذوق کے کلام میں ان دونوں لفظوں کا استعمال ٹھیک اسی طرح کیا گیا ہے جس طرح غالب کے یہاں کیا گیا ہے۔ غالب کے محاکمے، حالی کے دیوان اور ذوق کے کلیات کی روشنی میں یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ اس وقت دہلی میں یہی دو ملفوظی (اور مکتوبی بھی) شکلیں رائج تھیں اور یہی استعمال فصیح سمجھا جاتا تھا۔ (شماریات کی بنیاد پر ذوق کے کلیات سے بھی یہی بات ثابت کی جاسکتی ہے) یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ غالب کے مذکورہ بالا محاکمے میں تعمیم ہے تخصیص نہیں۔ انھوں نے یہ تو نہیں کہا کہ 'میرے نزدیک یہ افصح' ہے۔!

آخری زمانے میں دہلوی زبان کی سب سے بڑی سند بلکہ حرفِ آخر داغ تھے۔ ممکن ہے کہ داغ کے باقیات و آثار میں اس سے متعلق کوئی محاکمہ بھی موجود ہو۔ سرِدست داغ کے کلام پر اس بارے میں آنجہانی پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی کا یہ محاکمہ کافی ہے جو ذیل میں نقل کیا جارہا ہے۔ یہ محاکمہ کئی جہتوں سے ہمارے لیے کارآمد ہے۔ اس میں دہلی اور لکھنؤ دونوں دبستانوں کے حوالے سے یہ بات کہی گئی ہے، اور ایک اہم لغت کا حوالہ بھی دیا گیا ہے۔ "منشورات" (ص ۵۴۔۱۵۳، ۱۹۳۴ء) میں 'یاں۔ واں' کے ذیلی عنوان کے تحت کیفی نے لکھا ہے:-

"یاں واں بقولِ شوق محض غیر فصیح ہے۔ اور اکثر شعرا نے ترک کر دیا ہے۔ قرار نے اس کا ذکر نہیں کیا۔ "نور اللغات" کے ارشاد کے بموجب "فصحائے دہلی استعمال کرتے ہیں۔ لکھنؤ کے بعض شعرا احتراز کرتے ہیں۔" لیکن تحقیق کا نتیجہ اس کے برعکس ہے۔ داغ کے یہاں یہ لفظ کہیں نہیں آیا۔ نہ مشاہیرِ دہلی کے کلام میں دیکھا گیا۔ ہاں لکھنؤ اور اس کے توابعات میں اس کا استعمال کم و بیش پایا جاتا ہے۔ جس لفظ کو امیر آخر تک استعمال کرتے رہے اور جلیل و چکبست اب تک کر رہے ہیں، وہ بقولِ شوق غیر فصیح کیسے ہو سکتا ہے۔ اور اس پر طرّہ یہ کہ وہ شوق کا اجتہاد دیکھ چکے تھے۔" (منشورات، ص ۱۵۳) — اس کے بعد کیفی نے امیر، جلیل، چکبست، یاس، بلیغ، حسرت، ضامن کے کلام سے مثالیں پیش کی ہیں۔ اور یہی کیفی کی "تحقیق" ہے۔

"منشورات" کے علاوہ انھوں نے اپنی دوسری تصنیف "کیفیہ" میں بھی دو جگہ اس پر اظہار خیال کیا ہے۔ یہ دونوں اقتباسات بھی لائقِ نقل و استفادہ ہیں ظرف عنوان کے تحت لکھا ہے:-

"یہاں دہاں کی مختصر شکلیں یاں واں اب تک استعمال میں تھیں۔ منشی امیر احمد مینائی کے آخری دیوان میں موجود ہیں۔ پھر ان کو متروک کیوں قرار دیا جائے۔ نظم میں ان کو جائز رکھنا چاہیے۔" (ص ۱۴۸)۔

دوسری جگہ "یاں۔ واں۔ آں" کے ذیلی عنوان کے تحت لکھا ہے:۔

"یاں واں، یہاں وہاں کی مختصر شکل دہلی میں غالب کے بعد قطعاً متروک ہو گئی۔ صرف خواجہ حالی اس سے مستثنیٰ ہیں۔ لکھنؤ میں امیر و چکبست اب تک استعمال کرتے رہے ہیں.... میری رائے میں یاں۔ واں اور آں کی اجازت عام ہونی چاہیے۔" (کیفیہ ص ۲۶۰)

پنڈت کیفی کے ان اقتباسات میں کئی مفید و کارآمد باتوں کے علاوہ "مختصر شکل" کی بات، دہلی میں غالب کے بعد "یاں واں" کا قطعاً متروک ہو جانا، حالی کا استثنا اور داغ کے سلسلے میں ان کا دعویٰ محل نظر ہیں۔ ان اقتباسات میں جو چیز سب سے زیادہ مغالطہ پیدا کرتی ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے 'یاں واں' کو جس میں 'ہ' شامل نہیں ہے۔ غالب اور حالی سے منسوب کیا ہے۔ جبکہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ دہلی میں غالب و حالی اسے ہاے مخلوط التلفظ (ھ) کے ساتھ استعمال کرتے تھے اور اسی طرح ان کو املا بھی کیا جاتا تھا (یعنی یھاں وھاں)۔ کیفی جس وقت یہ لکھ رہے تھے، (بیسویں صدی کے تیسرے چوتھے دہوں میں) اس وقت ان دونوں لفظوں کی ایک تیسری شکل وجود میں آ چکی تھی بلکہ خوب رائج ہو چکی تھی جس میں مخلوط 'ھ' شامل نہیں تھی (یعنی یاں واں) اور تحریر و تقریر میں اس کی بنیادی شکل فراموش ہو چکی تھی (جسے صوتی ثقالت کے سبب حاتم نے ترک کیا تھا)۔ صاحبِ "نور اللغات" کی مراد فصحاے دہلی سے اگر غالب و ذوق اور حالی ہیں تو ان کی مراد دراصل "یھاں وھاں" ہے۔ اور اگر داغ بھی شامل ہیں تو درست نہیں۔ بلکہ معاملہ غالب و ذوق کے برعکس ہے جس کا انکشاف آئندہ سطور سے ہوگا۔ "نور" اور کیفی دونوں کی دبستانی عصبیت ان اقتباسات میں صاف جھلک رہی ہے۔ کیفی نے "مشاہیر دہلی" کے نام نہیں بتائے۔ البتہ "یاں۔ واں" اور "آں" کے نظم میں استعمال کی عام اجازت پر زور دینا ان کی زبان دانی اور لسانی شعور کی دلیل ہے۔

داغ کے بارے میں کیفی کا یہ لکھنا کہ "داغ کے یہاں یہ لفظ کہیں نہیں آیا" بہت بڑا دعویٰ ہے جس کے لیے داغ کے کل کلام کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ داغ کا کوئی محقق کلیات یا مجموعہ تو فراہم نہیں صرف ایک مختصر انتخاب ضرور پیش نظر ہے جو داغ کے تمام دواوین سے مرتب کیا گیا ہے۔

ایک سو اٹھتر (۱۷۸) صفحات کے اس انتخاب سے فراہم کی ہوئی کل مثالوں میں سے 'یہاں۔ وہاں' اور یاں۔ واں' کا تناسب عددی یہ ہے۔

وہاں (محلول 'ہ' سے) = آٹھ جگہ (صفحات نمبر ۹۳، ۱۰۸، ۱۱۸، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۴۰، ۱۶۶، ۱۸۰)
واں (بغیر 'ہ' کے) ایک جگہ (ص نمبر ۲۶)۔ یہاں (محلول یا ملفوظ 'ہ' کے ساتھ) = گیارہ جگہ (صفحات نمبر ۱۸، ۵۸، ۳۳، ۴۴، ۹۹، ۱۱۹، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۱۴، ۱۵۰، ۱۶۱، ۱۶۶)۔ یاں = دو جگہ (ص ص ۹۴، ۱۷۲)

حقیقی تناسب جو بھی ہو نتیجہ اس سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہوگا۔ البتہ یہ بات بالکل واضح ہے کہ علامہ کیفی کا دعویٰ صریحاً غلط ہے۔ صحیح یہ ہے کہ داغ کے کلام میں محلول ہ سے یہاں وہاں (بروزنِ جہاں) نسبتاً کہیں زیادہ ہے اور جاں یا فع کے وزن پر یاں واں (یا یھاں وھاں) بہت کم۔ لیکن مؤخر الذکر مخلوط ہ سے ہے (جیسا کہ غالب، ذوق و حالی کے کلام میں ہے) یا پھر بغیر 'ہ' کے؛ جیسا کہ مرتب نے لکھا ہے ۔۔۔ یہ کہنا بہت مشکل ہے۔ کیونکہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ مرتبین پر اس سلسلے میں اعتماد نہیں کیا جا سکتا۔ منشاے مصنف تک پہنچنے کے لیے مقررہ طریق کار ہی سے کام لینا ہوگا۔ فی الوقت اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ذوق اور غالب وغیرہ کی مثالوں کے پیش نظر اور اُن کے قیاس پر ۔۔ جاں یا فع کے وزن والے استعمال کو (جو داغ کے ہاں بہت کم ہے) 'بہ ہاے مخلوط التلفظ ہی فرض کرنا ہوگا۔ لیکن داغ کی اس روش کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ غالب و ذوق کے برعکس اُن کے کلام میں یہاں وہاں زیادہ اور یھاں وھاں بہت کم ہے۔ گویا یہ دہلوی رجحان نہ ہوا بلکہ لکھنوی رجحان ہوگا، یا یوں کہا جائے کہ یہ عمومی معاصر رجحان ہے۔

★ ★ ★

'یہاں، وہاں' کی اس روداد سفر میں لکھنؤ کے مصلحینِ زبان یا اساتذۂ سخن کے ارشادات کا ذکر کرنے سے قبل، کلامِ ناسخ کے دو اہم مرتبین کا حوالہ ضروری ہے۔ جناب رشید حسن خاں کے معرکہ آرا "انتخاب ناسخ" سے سب واقف ہیں۔ اس کے علاوہ مشہور محقق کاظم علی خاں کا "انتخاب غزلیاتِ ناسخ" پیش نظر ہے۔ اصلاح زبان کے مسئلے پر گفتگو کرتے ہوئے، اپنے مقدمے میں رشید حسن خاں صاحب نے ہر جگہ یہاں وہاں اور یاں واں املا اختیار کی ہے۔ اور اسی طرح انتخاب میں بھی مرتبِ موصوف نے جاں یا فع کے وزن پر آنے والے "یہاں" "وہاں" کو "یاں" "واں" ہی املا کیا ہے، یعنی 'ہ' کی مکمل بے دخلی کے ساتھ۔ کاظم علی خاں صاحب نے بھی اپنے انتخابِ غزلیات میں بالکل ایسا ہی کیا ہے۔ حالانکہ ان دونوں حضرات کے پیش نظر جو بھی دواوین

(قلمی و مطبوعہ) رہے ہوں گے، ان سب میں دونوں ہی اوزان (یعنی فع/فعو یا جاں اور جہاں) کے لیے 'یہاں' 'وہاں' املا اختیار کی گئی ہوگی۔ جبکہ مذکورۂ بالا دونوں محترم مرتبین نے یہ کیا کہ وزن کے اعتبار سے فرق کرنے کے لیے ایک کو یعنی دار 'ہ' کے ساتھ یہاں وہاں لکھا اور دوسرے کو "یاں - واں" لکھ کر اِن دونوں لفظوں کی ایک قدیم شکل کو یا تلفظ کو محو کر دیا۔ حالانکہ انھیں "یاں واں" کے بجائے "یہاں وہاں" بھی لکھا جا سکتا تھا یعنی ہائے مخلوط التلفظ کے ساتھ۔ اور یہی صحیح ہوتا کیونکہ ناسخ کا عہد 'ہ' کی شمولیت کے بغیر ان دونوں لفظوں کی کسی مکتوبی و ملفوظی شکل سے واقف نہیں تھا۔

مرتبینِ متن، چونکہ اس معاملے میں بالعموم مغالطے میں مبتلا رہے ہیں، لہٰذا ناسخ کے کلام میں ان دونوں لفظوں کے استعمال کو ایک اور پہلو سے دیکھنا زیادہ دلچسپ اور مفید ہوگا۔ کاظم علی خاں صاحب کے مذکورہ 'انتخاب غزلیات' سے دونوں اوزان (فع/فعو یا جاں/جہاں) کے جو نمونے علی الحساب (رینڈم طریقے پر) جمع کیے گئے، اُن میں وہاں (مخلوط ہا سے) دو جگہ (ص ص ۶۶، ۱۷) یہاں (مخلوط ہا سے) تین جگہ (ص ص ۱۲۲، ۱۴۱، ۱۴۲) یہاں (بروزنِ جاں یا فع) نو جگہ (ص ص ۶۴، ۹۲، ۹۲، ۹۳، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۸) گویا ناسخ، مخلوط ہا سے یہاں وہاں کو (یا بروزنِ جاں کو) ارجح سمجھتے تھے۔ "دفترِ پریشاں" کے دو قلمی (مختلف) نسخے راقم کی نظر سے گزرے ہیں جن میں ان دونوں اوزان کے لیے یکساں طور پر "یہاں وہاں" املا ہے۔

ناسخ کے کلام میں اگر حقیقی تناسب یہی ہے جو مذکورہ انتخاب کے علی الحساب نمونوں سے (ممکن ہے کہ یہی کل مقامات ہوں) سامنے آیا تو — اسے ہو بہو غالب کے طریقِ استعمال کے مماثل قرار دیا جائے گا۔ گویا، اس وقت تک اِن دونوں لفظوں کے معاملے میں کوئی دبستانی فرق یا اختلاف وجود میں نہیں آیا تھا۔

مثنوی گلزارِ نسیم، لکھنوی دبستان کی نہ صرف نمائندہ مثنوی سمجھی جاتی ہے بلکہ اُردو کی ایک شاہکار تخلیق بھی ہے نسیم، آتش کے شاگرد تھے۔ آنجہانی پروفیسر حکم چند نیّر، اور رشید حسن خاں صاحب کے مرتب کردہ دو نسخے اس وقت پیش نظر ہیں۔ دونوں نسخوں میں بروزنِ جاں یا فع کے لیے یاں واں املا اختیار کی گئی ہے۔ یعنی ہائے ہوز کے بغیر۔ اس مثنوی میں جہاں کے وزن پر بھی یہ دونوں لفظ استعمال ہوئے ہیں جنھیں یہاں وہاں ہی لکھا جاتا ہے۔ ہمارے قائم کردہ نظریے کے مطابق اوّل الذکر شکل دراصل ہائے مخلوط التلفظ والی شکل ہے جس

کا فیصلہ صرف دستاویزی بنیاد پر یعنی قلمی نسخوں کی مدد سے کیا جا سکتا ہے۔ بسر دست مستند مرتبین کے نسخوں ہی سے اپنے نقطۂ نظر کا جائزہ لیں گے اور نتائج اخذ کریں گے۔ "گلزارِ نسیم" میں 'یہاں وہاں' اور 'یاں واں' کا حسبِ موقع بے تکلف استعمال ملتا ہے۔ اس سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ نسیم ایک ہی شعر میں یاں کے ساتھ وہاں اور واں کے ساتھ یہاں استعمال کر لیتے ہیں۔ اس کی بعض مثالیں یہ ہیں:-

قابل وہاں کے آنے کے کہاں ہوں — یاں بھی جو رہا تو نیم جاں ہوں
واں گل سے بہارِ بوستاں تھی — آرائشِ تختِ گل یہاں تھی
واں غصّہ بھری غضب وہ چتون — پلکوں سے یہاں نظر پہ چلمن

عددی تناسب کے اعتبار سے بھی گلزارِ نسیم میں ان دونوں لفظوں اور اُن کی دونوں شکلوں کی جستجو دلچسپ ہے:- واں (تنہا) = آٹھ بار۔ واں + یاں = ۲۳ بار۔ یاں (تنہا) = سولہ[16] بار۔ یہاں (تنہا) = چھے[6] بار۔ یہاں + واں = تین[3] بار۔ وہاں (تنہا) = دو[2] بار۔ وہاں + یاں = ایک بار

دو ایک کی کمی بیشی کے امکان کے ساتھ، یہ وہ کُل مقامات ہیں جہاں مثنوی گلزارِ نسیم میں یہ الفاظ آئے ہیں۔ (خوفِ طوالت سے یہاں اشعار کا حوالہ بلکہ صفحات کے نمبر بھی چھوڑ دیے گئے ہیں۔)

گلزارِ نسیم میں اِن دونوں لفظوں کا استعمال جس انداز میں دونوں اوزان پر کیا گیا ہے، اُسے نہ غالب سے مختلف قرار دیا جا سکتا ہے نہ میر حسن کے طرزِ استعمال سے۔ املایا لکھاوٹ کے اعتبار سے البتہ اختلاف کی گنجائش ہے، یعنی فع کے وزن کو یہاں / وھاں لکھا جانا چاہیے یا یاں واں جس کا فیصلہ مخطوطات کی املا پر منحصر ہے۔ نظری اعتبار سے البتہ یہ بات بالکل واضح ہے، جیسا کہ میر حسن کے سلسلے میں شروع ہی میں کہا جا چکا ہے کہ الفاظ کی قدیم و جدید شکلوں کا بے تکلف استعمال میر حسن اور اُن کے دیگر ہم عصروں کی خصوصیت ہے۔ یہاں وہاں اور یہاں وھاں بھی ایسے ہی لفظوں میں سے ہیں۔ نیز یہ کہ 'فَعَ' کے وزن پر ان دونوں لفظوں کا زیادہ استعمال میر و سودا کے عہد کے طرز کی پاسداری کے طور پر ہے، جو اُس دَور میں ہائے مخلوط التلفظ سے عبارت تھا۔ ہم اِسے 'دہلوی رجحان' کہیں گے، کیونکہ غالب کا محاکمہ اس طرزِ استعمال کو نظریاتی بنیاد بھی فراہم کرتا ہے اور اس کی توجیہہ بھی کرتا ہے [38]

---

[38] اگرچہ حوالوں کی کثرت سے مضمون پہلے ہی گراں بار ہے، لیکن نا انصافی ہوگی اگر گلزارِ نسیم کے نسخے کا حوالہ

(باقی اگلے صفحہ پر)

نواب مرزا شوق کی مثنویات میں بھی یہی کیفیت ہے۔ عددی تناسب تو فی الحال پیشِ نظر نہیں لیکن جہاں تک طرزِ استعمال کا تعلق ہے، اس کا ایک عمومی جائزہ بالکل وہی ہے جو گلزارِ نسیم کا، یعنی وزن کے اعتبار سے حسبِ موقع یاں واں یا یہاں وہاں کا استعمال۔ لیکن شوق، نسیم کی طرح ایک ہی شعر میں یہاں وہاں کے دونوں اوزان کا استعمال نہیں کرتے۔ یا کم از کم ایسی کوئی مثال نظر سے نہیں گزری۔ غالباً یہاں اس اظہار کی ضرورت نہیں کہ گلزارِ نسیم کے مقابلے میں شوق کی مثنویات کو زبان و بیان اور اُس عہد کے طرزِ معاشرت کی عکاسی کی جہت سے ترجیح حاصل ہے۔

★ ★ ★

غالب کے بعد لکھنؤ کے اساتذۂ سخن کی توجہ یہاں وہاں کے مسئلے پر مبذول ہوئی۔ اور ایک نئی اصولی بحث سامنے آئی۔ وہ الفاظ و مستعملات جو ٹکسال باہر ہونے کی زد پر تھے اُن میں یہاں وہاں کا تلفظ بھی شامل تھا، جسے کچھ مصلحینِ زبان بغیرِ 'ہ' کے یاں واں لکھتے تھے تو بعض یہاں وہاں لکھ کر وزن کے ذریعے دونوں تلفظات میں امتیاز قائم کرتے تھے۔

ذیل میں ایسے ہی چار محاکمے پیش کیے جا رہے ہیں جن میں سے دو میں، وزن کے ذریعے سے دونوں تلفظات میں فرق کیا گیا ہے، اور دو میں املا کے ذریعے امتیاز قائم کیا گیا ہے۔

ناسخ کے ترجمے میں محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

"مگر واضع اِن قوانین کے میر علی اوسط رشک تھے۔ چنانچہ کچھ الفاظ نمونے کے طور پر لکھے موجود ہیں۔ مثلاً فرماتے تھے: ۔ 'یہاں وہاں بروزنِ جاں نہ ہوں بلکہ بروزنِ جہاں ہوں'۔ لیکن تعجب ہے کہ شیخ صاحب اور خواجہ صاحب کوئی اس کے پابند نہ تھے۔" (آبِ حیات، ص ص ۳۴، ۳۳۔ رام نرائن لال۔ الہ آباد ۱۹۷۶ء)

رشک کی طرح شوق نیموی نے بھی 'جاں' کے وزن پر محسوب ہونے والے تلفظات کو گردن زدنی

بقایا پچھلے صفحہ کا

نہ دیا جائے جسے رشید حسن خاں صاحب نے انجمن ترقی اردو ہند کے لیے مرتب کیا ہے اس کے صفحہ ۱، تمہید اور ص ص ۵۰۔ ۵۴۹ کے حوالے سے یہ اضافہ کرنا ہے کہ اس کی بنیاد (مطبوعہ) مستند نسخوں پر رکھی گئی ہے۔ ان مستند علیہ نسخوں میں سے ح میں مرتب کو کم از کم دو مقامات پر 'ہ' کے ساتھ یہاں لکھا ہوا ملا لیکن سب نسخوں کے "عمومی اندراجات کے مطابق" انھوں نے ان دونوں مقامات پر بھی "یاں لکھنا مناسب خیال کیا"۔ ظاہر ہے کہ یہ مرتب محترم کی ترجیح ہے۔ ضمیمہ میں صرف ایک مقام کا ذکر ہے۔ دوسرے کا تمہید (مقدمے) میں اور بین السطور سے متعدد مقامات کی بات مترشح ہے۔

قرار دیا۔ "اصلاح مع ایضاح" میں انھوں نے لکھا: "واں یاں' وہاں یہاں کی جگہ محض غیر فصیح ہے۔ اکثر شعرا نے ترک کر دیا ہے۔" اور حاشیے میں اس پر یہ اضافہ بھی کیا:

"یہ خصوصاً رشک کے مقلدین یا ان کے تلامذہ نے یکقلم ترک کر دیا ہے۔ مولف نے آج تک یہ الفاظ استعمال نہیں کیے۔ ابتدا سے اِن کا تارک ہے۔ ۱۲" (ایضاح ص ۱۷)

محولۂ بالا دونوں اقتباسات سے واضح ہو جاتا ہے کہ یہاں وہاں (رشک کی منشا یہی ہے کیونکہ انھوں نے صرف بروزن جاں لکھا ہے) پر خطِ تنسیخ پھیرنے والے رشک ہی تھے۔ شوق نیموی کی عبارت سے یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ رشک کے مقلدین اور تلامذہ مطلقاً ترک کر چکے تھے۔ اور واقعہ بھی غالباً ایسا ہی تھا، کیونکہ رشک کا جس قدر کلام پیش نظر ہے۔ اس سے بھی شوق کے بیان کی تائید ہوتی ہے۔

ضامن علی جلال لکھنوی دستور العمل میں لکھتے ہیں: —

"یہاں وہاں فعل اور فع دونوں وزن پر مختار۔" (دستور العمل) یعنی ان کو دونوں طرح استعمال کیا جا سکتا ہے۔ کوئی قباحت نہیں۔ خورشید لکھنوی کا بھی یہی موقف تھا لیکن کسی قدر فرق کے ساتھ۔ "افادات" میں انھوں نے 'یاں' 'واں' کو "جدولِ متروکات بعض اساتذہ جنھیں مینے [= میں نے] بوجوہِ مذکورۂ بالا ترک نہیں کیا ہے۔" عنوان کے تحت اِس طرح لکھا ہے: —

"یاں واں — یہاں وہاں کی جگہ۔" اور ترک نہ کرنے کی وجہ یہ لکھی ہے: — اگر زبان و مذاق بدلنے کا خوف ان کی پابندی و ترک میں ہو۔ ہاں اگر یہ خوف نہ ہو تو بلا شک ترک اولیٰ ہے۔" (ص ۴۲)

باوجود اس کے کہ جلال اور خورشید لکھنوی کا موقف ایک ہے۔ لیکن جلال یہاں وہاں بہ ہائے مخلوط التلفظ لکھتے تھے اور خورشید لکھنوی بغیرہ 'ہ' کے یعنی یاں واں۔ جلال کی املا نہ صرف منقولہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے بلکہ "سرمایۂ زبانِ اُردو" میں بھی انھوں نے 'یہاں'، 'وہاں' الفاظ کے تحت "ہائے مخلوط التلفظ یعنی جاں کے وزن پر" کے الفاظ سے وضاحت کی ہے۔ 'وہاں' کے تحت اُن کی یہ عبارت بہت کارآمد ہے کہ "کبھی ہائے مخلوط التلفظ سے جاں کے وزن پر بھی شعرا کے کلام میں بقیدِ نظم آجاتا ہے۔ لیکن بعض شعرائے متاخرین ہائے مخلوط التلفظ کے ساتھ اپنے کلام میں نہیں لاتے اور ناجائز رکھتے ہیں۔" (ص ۳۹۴، کالم ۱)

اس سے دو باتوں کا استنباط ہوتا ہے ایک یہ کہ عہدِ جلاؔل تک بہ ہائے مخلوط التلفظ کا وجود اور چلن تھا۔ دوسرے یہ کہ "بعض شعرائے متاخرین" اسے "جائز نہیں رکھتے" تھے۔ گویا ترک و اختیار کی بحث ان دونوں لفظوں کے باب میں متاخرین شعرائے متعلق ہے۔ آتشؔ و ناسخؔ جیسے اساتذہ اس ضمن میں نہیں آتے۔

ان چاروں مصلحینِ زبان کے ارشادات سے واضح ہوتا ہے کہ یہاں وہاں کے دوسرے وزن (فع) کے تلفظ اور املا کا مسئلہ اُس زمانے میں مختلف فیہ تھا۔ رشکؔ والے اقتباس میں 'ہ' کی شمولیت کے ساتھ لکھ کر وزن (فع) کے ذریعے دونوں تلفظات میں فرق کیا گیا ہے۔ ممکن ہے کہ رشکؔ نے ہائے مخلوط والے تلفظ ہی کی بنا پر اس کو ترک کیا ہو کیونکہ یہی وہ علّت تھی جس کے سبب اوّل اوّل حاتمؔ نے اسے ترک کیا تھا۔

خورشید لکھنوی (افادات ۱۸۹۰ء میں)، اور شوقؔ نیموی (اصلاح مع ایضاح ۱۸۹۳ء میں) وزن کے بجائے املا کے ذریعے دونوں میں امتیاز قائم کرتے ہیں۔ گویا اس وقت تک ان دونوں کے نزدیک یہاں وہاں بروزنِ جاں یا فع سے 'ہ' کا سقوط ہو چکا تھا اور یہ صرف یاں واں رہ گئے تھے۔ جن حضرات نے دونوں طرح کے استعمال کو جائز سمجھا ممکن ہے ان کی نظر میں یہی بات ہو کہ وہ مخلوط 'ہ' والا تلفظ جس میں "مخرج کی تنگی" والی قباحت تھی، دور ہو چکی ہے۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ خود ان کے اساتذہ کے کلام میں دونوں اوزان پر ان لفظوں کا بے تکلف استعمال یا معاصر عمومی استعمال بطورِ علّت، جواز کے لیے ان کے پیشِ نظر رہا ہو۔

ترتیبِ متن کے نقطۂ نظر سے اگر دیکھا جائے تو شوقؔ کے کلام کی تدوین کرتے وقت صرف 'یہاں، وہاں' املا اختیار کی جائے گی۔ بشرطیکہ اُن کے کلام میں دوسرے (فع کے) وزن پر یہ لفظ نہ آئے ہوں۔ اگر آئے ہوں تو ان کے لیے 'یاں واں' املا رہے گی۔ یہی اصول رشکؔ کے کلام کی تدوین میں پیشِ نظر رکھا جائے گا اور دوسرے وزن کی ممکنہ موجودگی میں اُسے 'یہاں وہاں' لکھا جائے گا۔

جلاؔل لکھنوی کے کلام کے مدوّن کو ہائے مخلوط التلفظ والے لفظوں کو یہاں وہاں املا کرنا ہوگا، کیونکہ جلاؔل کا یہی موقف و منشا ہے اور بالکل واضح ہے۔ خورشید لکھنوی کے کلام میں 'یہاں، وہاں' اور 'یاں، واں' لکھنا ہوگا۔ اصولی طریقِ کار کی مثال کے طور پر یہ سطور لکھی گئی ہیں کہ منشائے مصنف کا کس طرح خیال رکھنا ہوگا۔ ورنہ ان اساتذہ کے دواوین بہت

پہلے اشاعت پذیر ہو چکے ہیں۔

اِس مطالعے میں اساتذۂ سخن اور مصلحینِ زبان کے مختارات و متروکات سے تو ہمیں سروکار رہا، لیکن یہ بات زیرِ بحث نہیں رہی ہے کہ کون سی شکل اور کون سا استعمال مُرجّح ہے، یا فلاں فصیح یا غیر فصیح ہے، البتہ حقیقی صورتِ حال کے پیشِ نظر، اساتذۂ سخن کے عمومی رویّے کو واضح کرنا اور اُن کا تجزیہ کرنا، ہمارا مقصد رہا ہے۔ چنانچہ اساتذۂ لکھنؤ کے سلسلے میں یہ بات بالکل واضح ہو چکی ہے کہ اُن سبھی کے نزدیک مُرجّح اور فصیح استعمال تو یہاں وہاں (بہ ہائے مخلوط یا ملفوظ) ہی تھا، لیکن اِن لفظوں کی دوسری شکل کو، جو دراصل ان کی تحریروں میں وزن سے عبارت ہے، انھوں نے 'مباح' کے درجے میں یعنی ضرورتِ شعری سے جائز قرار دیا۔ جلالؔ کے محولۂ بالا اقتباس میں "بہ قیدِ نظم" کے الفاظ سے اس بات کی مزید توضیح ہو جاتی ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ اس دوسرے وزن کو، جو 'جاں' یا 'فَع' بر محسوب ہوتا ہے، "ناجائز" اور محض غیر فصیح" قرار دینے والے اساتذہ نے بھی دو مختلف طرح سے لکھا ہے۔ یعنی یہاں وہاں بھی اور یاں واں بھی۔ ھ کی شمولیت و عدمِ شمولیت سے، نہ جائز رکھنے والوں نے سروکار رکھا، نہ ناجائز رکھنے والوں نے۔ ثہ

★ ★ ★

اس طویل مطالعے سے جو باتیں سامنے آئیں اُن کو بھر یہ یک نظر دیکھ لینے کی ضرورت ہے۔ مخلوط 'ھ' والا تلفظ سب سے قدیم ثابت ہوتا ہے۔ شاعری میں اِس کا شروع ہی سے استعمال ملتا ہے اور اس تلفظ کا اثبات املا اور وزنِ شعر کے علاوہ قواعدی یا اصولی بیانات کی شکل میں حاتمؔ اور انشاؔ کی عبارتوں سے بخوبی ہو جاتا ہے۔ ہائے مخلوط سے 'یہاں وہاں' بعد میں رائج ہوئے حاتمؔ

ثہ جبکہ رشید حسن خاں صاحب کا فرمانا ہے کہ "یہ وہی صورت ہے جو 'یہاں' اور 'وہاں' کے مخفف 'یہاں' اور 'وھاں' کے سلسلے میں سامنے آتی ہے کہ اساتذۂ لکھنؤ نے عموماً اِن کو ھ کے بغیر 'یاں' اور 'واں' مُرجّح سمجھا" (مثنویاتِ شوق۔ ضمیمہ ۲، ص ۳۳۵۔ نئی دہلی ۱۹۹۸ء)۔ ہماری تحقیق اور تجزیہ موصوف کی ترجمانی سے متصادم ہے۔ کیونکہ مخفف کی بات تاریخی اور لسانی اعتبار سے غلط ہے۔ اسی طرح "مُرجّح" سمجھے جانے کی بات اساتذۂ لکھنؤ کے ارشادات سے لفظاً و معناً ثابت نہیں ہوتی۔ اب رشید صاحب کی تحریروں میں تخفیف کا مسئلہ کچھ یوں ہو جاتا ہے؛ 'یہاں وہاں' سے تخفیف ← 'یہاں وھاں' سے تخفیف 'یاں واں'!..."

نے 'دیوان زادہ' کے دیباچے میں 'یہاں وھاں' کو اپنے متروکات میں شامل کیا۔ چنانچہ " دیوان زادہ" میں ہائے مخلوط (وبروزن فع) والا تلفظ نہیں ملتا۔ شمالی ہند میں اس دیباچے کو پہلی اصلاحی تحریک کا منشور سمجھا جاتا ہے۔ لیکن اصولی طور پر اس استعمال کے ترک پر زور دینے اور حاتم کے مطلقاً ترک کر دینے کے باوجود بھی ایک تلفظ تھا جو دہلی کے تمام شعرا کے یہاں پایا جاتا ہے۔ مثلاً تلامذۂ وحلقۂ مظہر کے شعرا، نیز میر، سودا، درد، قائم، میر درد، میر اثر، میر سوز وغیرہ تمام اساتذہ مخلوط 'ھ' والا تلفظ (یہاں وھاں) اپنی شاعری میں برتتے رہے۔ اس عہد کے یا ان شعرا کے قریب العہد مخطوطات اس بات کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔

انشا نے " دریائے لطافت" میں مخلوط ہا والے تلفظ کے ترک پر تو زور نہیں دیا، لیکن اسے بیرونِ دہلی کا تلفظ (یعنی غیر فصیح) بتایا اور یہاں وہاں (محلول ہا والے تلفظ کو) فصیح قرار دیا۔ جان ٹی پلیٹس کی ڈکشنری کے اندراجات انشا کے بیانات سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اس استعمال پر یہ دوسری اصولی گفتگو ہے جو اس وقت تک دستیاب ہے۔ لیکن اس پر عمل در آمد بہت بعد تک نظر نہیں آتا۔ البتہ بیرون دہلی کے وہ شعرا جو میر و مرزا کے معاصر تھے' (حضور، جوشش وغیرہ) ان کے کلام میں (مخلوط اور محلول ہا) دونوں تلفظ نظر آتے ہیں اور دہلوی نئی نسل کے شعرا مثلاً میر حسن اور دیگر مہاجر شعرا کے کلام میں بھی یہی کیفیت ہے لیکن یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ان سب شعرا کے کلام میں مخلوط 'ھ' والے تلفظ کو عددی اعتبار سے ترجیح حاصل ہے۔ اور یہ ایسی روش ہے جو ناسخ، آتش جیسے اساتذہ کے کلام، یہاں تک کہ گلزار نسیم تک میں صاف نظر آتی ہے۔

قدیم متون کے مرتبین نے اس سلسلے میں کئی مغالطے پیدا کیے جن کا سلسلہ ۱۹۹۸ء تک جاری ہے۔ اس مطالعے میں شرح و بسط کے ساتھ جدید مرتبین کے حوالوں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ انھوں نے ان دونوں ظرفی علامتوں یا اسمائے اشارہ کو لکھنے (املا کرنے) میں غلطی کی اور مخلوط تلفظ والی شکلوں کو 'یاں واں' لکھنا شروع کر دیا۔ یہاں تک کہ حاتم کے دیباچے کا ذکر کرنے والوں نے بھی جن میں نامور ماہرینِ لسانیات بھی شامل ہیں؛ نیز "دریائے لطافت" کے اردو مترجم نے اپنے ترجمے کے ذریعے 'یہاں وھاں' کے ترک کی علت کو اور مخلوط ہا والی شکل کو معرضِ خطر میں ڈال دیا بلکہ تقریباً محو کر دیا اور اس مسئلے پر دو اصولی بحثیں تقریباً کالعدم ہو گئیں۔

قدیم شعری متون (دواوین وغیرہ) کے مرتبین مخلوط ھ والی شکل کو ابتدا میں یہاں وہاں لکھتے تھے۔ پھر ان شعرا کے دواوین کی ترتیب میں، جو دونوں تلفظات کو استعمال کرتے تھے، مثلاً جوشش، میر حسن وغیرہ 'یہاں وہاں' اور 'یاں واں' لکھا جانے لگا۔ بعض مرتب پرانی روش کے مطابق دونوں اوزان کے لیے "یہاں وہاں" املا کرتے رہے تاکہ قاری وزنِ شعر کے مطابق خود ہی انھیں موزوں پڑھ لے۔ ان دونوں روشوں سے مل کر ایک ایسے بے اصولے پن اور عدمِ یکسانیت نے جنم لیا جس کی بڑی مثال "کلامِ انشا" مرتبہ محمد رفیع و مرزا محمد عسکری ہے۔ اور مثنویات میر حسن مرتبہ عبدالباری آسی بھی۔

مخطوطات کی املا کے بارے میں مرتبین نے اپنے دیباچوں/مقدموں میں جو کچھ لکھا، وہ بھی تضادات سے مملو ہے۔ اسی طرح ترتیبِ متن سے ہٹ کر، ماہرین لسانیات اور محققین یہ تسلیم کرتے ہیں کہ اُردو میں 'ی' اور 'و' سے مخلوط 'ھ' کی مثال اُردو میں صرف "یہاں وہاں" ہیں۔ رشید حسن خاں صاحب، اصولی طور پر یہاں وہاں کی مخلوط 'ہ' والی شکل کو نہ صرف تسلیم کرتے ہیں بلکہ "اُردو املا" سے لے کر "منشاے مصنّف" (مضمون) تک اس سے بحث کرتے ہیں۔ لیکن جہاں تک اصول کے اطلاق اور عملی پہلو کا تعلق ہے، ان کے مرتّب کردہ متن، سودا، درد وغیرہ انتخاب و دواوین میں 'یاں واں' (بلا ہا) املا ملتی ہے۔ ۱۹۹۸ء تک ان کے تدوینی کارناموں میں 'یہاں وہاں' کی مختلف شکلوں کا مسئلہ اور تخفیف کی بات نیز دبستانی فرق کا معاملہ مبہم اور مغالطہ آمیز ہے۔

حاتم اور انشا کے بعد اس سلسلے میں غالب کا محاکمہ، تیسری اصولی گفتگو ہے، جس نے اہلِ تحقیق کی توجہ حاصل کی۔ غالب نے اپنے ایک شاگرد کے کلام پر اصلاح دیتے ہوئے مخلوط ھ سے 'یھاں' کو "افصح" قرار دیا۔ (مولانا امتیاز علی عرشی نے سب سے پہلے "مکاتیب غالب" کے مقدمے میں اس بات کو اُجاگر کیا تھا)۔ غالب نے اس اصلاح کے ذریعے اپنی ذاتی پسند یا ترجیح کے بجائے اس عہد کے عمومی (دہلوی) رجحان کا اظہار کیا ہے۔ ہم نے اس کو دہلوی رجحان سے موسوم کیا ہے، یہ حالی تک دہلی میں اور آتش و ناسخ تک لکھنؤ میں وسعت پذیر ہے (بلکہ ہمارے قیاس کے مطابق گلزارِ نسیم بھی اسی میں شامل ہے)۔ داغ، ایک مختصر اور محدود جائزے کی رو سے، ہمارے نزدیک، دہلوی رجحان کے بجائے، لکھنوی رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یا پھر یہ داغ کا ذاتی رجحان ہے کہ وہ 'یاں واں' (یا یھاں وھاں) کا کم سے کم استعمال کرتے

ہیں اور محلول ہا سے 'یہاں وہاں' کا زیادہ۔

لکھنؤ کے مصلحینِ زبان یا اساتذۂ سخن، رشک وغیرہ کے عہد میں آکر اس معاملے میں دو رجحان بروئے کار آجاتے ہیں۔ ایک سخت گیرانہ، جو صرف 'یہاں وہاں' محلول ہا والے تلفظ کو فصیح قرار دیتا ہے اور مخلوط ھ والے تلفظ کو ٹکسال باہر۔ دوسرا لکھنوی رجحان (غالباً اساتذۂ سخن کے کلام میں مخلوط تلفظ کا عام استعمال دیکھتے ہوئے) دونوں طرح کے استعمال کو جائز قرار دیتا ہے اور مخلوط ہا یا محلول ہا کی اصطلاح میں بات نہیں کرتا بلکہ صرف وزن (جاں/فع) سے غرض رکھتا ہے۔ "گلزارِ نسیم" دہلوی رجحان کی (اس بارۂ خاص میں") نمائندگی کرتی ہے۔ مثنویاتِ شوق میں دوسرے وزن (فع/جاں) میں 'ھ' کی شمولیت یا عدم شمولیت کا دعویٰ بھی آسان نہیں بلکہ تحقیق اور دقتِ نظر کا متقضی ہے۔ شرط یہ ہے کہ مقررہ اصولی طریق کار سے دیانت داری کے ساتھ کام لیا جائے کیونکہ ان دونوں رجحانوں کے علاوہ مذکورہ صدر انداز کی وجہ سے اس دَور میں آکر یہ مسئلہ سب سے نازک ہو جاتا ہے۔

علامہ کیفی تک (۱۹۴۱ء) کسی ماہرِ زبان یا استادِ سخن نے، کسی ایک شکل کو دوسری کا مخفف قرار نہیں دیا۔ بلکہ تجزیے سے دو مختلف شکلیں یا تلفظ سامنے آتے ہیں۔ اور لکھنؤ آکر آخر میں یہ تین مکتوبی و ملفوظی شکلیں بن جاتی ہیں، یعنی 'یہاں وہاں' (محلول) 'یھاں وھاں' (مخلوط ہا سے) اور 'یاں واں' ('ہ' کے بغیر)۔ پہلی اور دوسری شکل کے بارے میں حتمی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ یہ تیسری شکل سے قدیم ہیں۔ اور شاعری کی حد تک مخلوط 'ھ' والی شکل قدیم ہے اور مُرجح رہی ہے۔ لسانیاتی نقطۂ نگاہ سے اِن دونوں (اوّل الذکر) شکلوں میں سے کوئی ایک قدیم ہو سکتی ہے یا یہ مختلف علاقوں میں (بہ یک وقت یا زمانی فرق سے) استعمال ہونے والی شکلیں ہو سکتی ہیں۔ لیکن شمالی ہند میں شاعری کی حد تک مخلوط 'ہ' والی شکل سب سے قدیم ثابت ہو چکی ہے اور اسی قدیم شکل کی جگہ حاتم نے یہاں وہاں جدید شکل کو اختیار کیا اور اسی کو قابل ترجیح بتایا تھا۔ یعنی 'یھاں وھاں' کو تقدمِ زمانی حاصل ہے۔ حاتم اور انشا میں سے کسی نے قدیم و جدید یا "مخفف" کی بات نہیں کہی۔ کیفی 'یہاں وہاں' اور 'یاں واں' املا اختیار کرتے ہیں اور 'یاں واں' کو مخفف قرار دیتے ہیں۔ لیکن ___ مخلوط ھ والی شکل کا یا محلول 'ہ' والی شکل کا؟ یہ اُن کی تحریروں میں (جو اس مضمون میں نقل کی گئی ہیں) قطعاً واضح نہیں ہے بلکہ ملتبس ہے۔ رشید صاحب مذکورہ مُوَزتین شکلوں میں سے ہر ایک کو دوسری کا مخفف بتاتے ہیں (یعنی قدیم کو جدید

(کا مخفف بتاتے ہیں) پھر 'یاں واں' کو 'یہاں وہاں' کا مخفف بتاتے ہیں۔ اُن کی دوسری بات درست ہے لیکن اسے اصطلاح میں تسہیل کہا جاتا ہے تخفیف نہیں۔ یہ زبان کے فطری عمل سے واقع ہوئی ہے۔ اُردو میں ایسے متعدد لفظ ہیں جن کو نطق پر بار ہونے (یا حاتم کے لفظوں میں مخرج پر تنگ ہونے) کے سبب سے زبان کے فطری عمل نے ان کی تسہیل کر لی جیسے ہونٹھ (ہونٹ) پودھا (پودا) مینڈھک (مینڈک) بھوکھ (بھوک) جھجھک (جھجک) بھیکھ (بھیک) بھاپا (بھاپا) وغیرہ۔

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ بغیر 'ہ' کے 'یاں واں' والا تلفظ کب اور کہاں رائج ہوا کیونکہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ یہ استعمال کسی واضعِ اصول یا نظریہ ساز شخصِ واحد کا رہینِ منت نہیں بلکہ تسہیل ہے۔ جو زبان کے فطری عمل سے واقع ہوئی ہے۔ اس میں تحریر و تقریر کے اعتبار سے زمانی فرق بھی ہو سکتا ہے۔ مثلاً یہ کہ لکھتے بعد تک 'یہاں وہاں' رہے ہوں اور تلفظ 'یاں واں' کرتے ہوں۔ یہ بھی امکان ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے ذمہ داران یا منشیوں نے عام تلفظ اور بول چال پر قیاس کر کے اس تلفظ کو بغیر 'ہ' کے لکھنے کا اہتمام کیا ہو۔ کیونکہ مثلاً کلیات میر مطبوعہ فورٹ ولیم کالج میں 'یاں واں' لکھا گیا ہے۔ تاریخی شواہد کے پیش نظر ہی کوئی فیصلہ کیا جا سکتا ہے۔ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ۱۸۱۱ء میں 'یاں واں' لکھنے کا رواج ہو چکا تھا اور اگر یہ فورٹ ولیم کالج ہی کی اختراع ہے تو بیرونِ کالج صورتِ حال اس سے بالکل مختلف بھی ہو سکتی ہے۔ اور ہے کیونکہ جلالؔ لکھنوی کی تحریروں سے (جن کی حیثیت ماہرِ زبان استادِ سخن کی ہے) اِن دونوں لفظوں کے بروزنِ 'جاں یا فع والے تلفظ میں 'ہ' کی شمولیت کا اثبات ہوتا ہے۔ گویا بیسویں صدی کے آخری دہے تک اپنی پوری مکتوبی و ملفوظی شناخت کے ساتھ 'یہاں وہاں' رائج تھے۔ (واضح رہے کہ اُس وقت کہنی دارُہ 'ہ' سے لکھنے کا رواج زیادہ تھا۔) اساتذۂ سخن صحیح تلفظ "یہاں وہاں' ہی کو سمجھتے تھے۔ خواہ بول چال میں 'ہ' کا سقوط واقع ہو چکا ہو۔ رشید حسن خاں صاحب کا یہ فرمانا کہ — اساتذۂ لکھنؤ 'یاں واں' کو مرجح "سمجھتے تھے۔ اس تجزیے اور تحقیق سے غلط ثابت ہوتا ہے۔ اساتذۂ لکھنؤ کے دستور العمل اور ان کی تحریروں سے ہماری بات پایۂ ثبوت کو پہنچ چکی ہے۔

جس رجحان کو بقا و ترویج حاصل ہوئی، وہ فطری لسانی عمل ہے۔ پنڈت کیفی نے اسی لیے اپنے زمانے کے مشاہیر کے کلام میں 'یاں واں' کے عام استعمال کو دیکھتے ہوئے (یاں۔ واں۔ آر)

کے استعمال کی عام رخصت و اجازت کا مطالبہ کیا۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں لکھنوی اساتذۂ سخن کے منشوروں کا بخوبی علم نہیں تھا۔ ورنہ وہ یہ لکھتے کہ فلاں ماہرِ زبان کے دستور العمل کو اختیار کرنے کی ضرورت ہے۔

بہرحال آج اردو کا شاید ہی کوئی مشہور شاعر ایسا ہو جس کے کلام میں یہ دونوں اوزانِ تلفظ حسبِ موقع بے تکلف استعمال نہ ہوتے ہوں۔

●●

مراجع و مصادر

۱۔ آبِ حیات : محمد حسین آزاد ۔ رام نرائن لال ۔ الہ آباد ۔ ۱۹۶۷ء

۲۔ اردو املا ۔ رشید حسن خاں ۔ ترقی اردو بیورو ۔ نئی دہلی ۱۹۷۴ء

۳۔ اصلاح مع ایضاح ، شوق نیموی ۔ ۱۸۹۳ء ، یوپی اردو اکادمی (عکسی) لکھنؤ

۴۔ انتخابِ سودا : مرتبہ رشید حسن خاں ۔ مکتبہ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۹۳ء

۵۔ انتخابِ غزلیاتِ ناسخ : کاظم علی خاں ۔ اترپردیش اردو اکادمی ۱۹۷۴ء لکھنؤ

۶۔ انتخابِ غزلیاتِ داغ : قاضی جمال حسین ۔ اترپردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

۷۔ انتخاب ناسخ : رشید حسن خاں ۔ مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۲ء

۸۔ انتخابِ مرزا شوق : شاہ عبدالسلام ، اترپردیش اردو اکادمی ، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

۹۔ افادات : خورشید لکھنوی ، ۱۸۹۰ء (عکسی ایڈیشن) اترپردیش اردو اکادمی ، لکھنؤ

۱۰۔ اے ۔ ڈکشنری آف اردو کلاسیکل ہندی اینڈ انگلش : جان ۔ ٹی ۔ پلیٹس

۱۱۔ "دریائے لطافت" : انشا اللہ خاں انشا : مرتبہ مولوی عبدالحق ۔ انجمن ترقی اردو ہند اورنگ آباد ۱۹۱۶ء

۱۲۔ "دریائے لطافت" : میر انشا اللہ خاں انشا : مترجمہ برجموہن دتاتریہ کیفی ۔ انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۔ ۱۹۸۸ء

۱۳۔ "دستور العمل جلالِ بے کمال" : ضامن علی جلال لکھنوی : کتب خانۂ سید مسعود حسین رضوی ادیب مرحوم ، مملوکہ پروفیسر نیر مسعود ، لکھنؤ۔

۱۴۔ دیوانِ اثر: میر اثر، مرتبہ فضل حق کامل قریشی: انجمن ترقی اردو۔ نئی دہلی۔ ۱۹۷۸ء

۱۵۔ دیوانِ تاباں: میر عبدالحی، مرتبہ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو۔ اورنگ آباد۔ ۱۹۳۵ء

۱۶۔ دیوانِ جوشش: بخشش عظیم آبادی، مرتبہ قاضی عبدالودود۔ انجمن ترقی اردو، دہلی ۱۹۴۱ء

۱۷۔ دیوانِ حالی: خواجہ الطاف حسین حالی (دہلی اردو اکادمی) طبع اوّل ۱۸۹۳ء کا عکسی ایڈیشن ۱۹۸۷ء

۱۸۔ دیوانِ حضور عظیم آبادی: مرتبہ پروفیسر مختار الدین احمد۔ طبع اوّل ۱۹۷۷ء

۱۹۔ دیوانِ حسرت عظیم آبادی: مرتبہ ڈاکٹر اسما سعیدی۔ ترقی اردو بیورو نئی دہلی، ۱۹۷۸ء

۲۰۔ دیوانِ زادہ: حاتم؛ مرتبہ غلام حسین ذوالفقار۔ لاہور ۱۹۷۵ء۔ (بہ شکریہ پروفیسر مختار الدین احمد صاحب)

۲۱۔ دیوانِ دردؔ: خواجہ میر دردؔ، مرتبہ رشید حسن خاں۔ مکتبہ جامعہ۔ نئی دہلی۔ طبع اوّل ۱۹۷۱ء

۲۲۔ دیوانِ شاکر ناجی: مرتبہ افتخار بیگم صدیقی۔ انجمن ترقی اردو نئی دہلی ۱۹۸۹ء

۲۳۔ دیوانِ قائم: مرتبہ خواجہ احمد فاروقی۔ شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی۔ (غیر مورخہ) ۱۹۶۴ء

۲۴۔ دیوانِ یقین دہلوی: ڈاکٹر فرحت فاطمہ۔ انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۹۵ء

۲۵۔ سحرالبیان: میر حسن: مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری۔ ۱۹۸۷ء

۲۶۔ سرمایۂ زبان اردو: جلال لکھنوی۔ طبع اوّل ۱۳۰۴ھ

۲۷۔ فرہنگِ کلیات میر: فرید احمد برکاتی۔ ۱۹۸۸ء

۲۸۔ فسانۂ عجائب: مرتبۂ رشید حسن خاں: انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۹۰ء

۲۹۔ کلامِ انشا: مرتبۂ محمد رفیع و مرزا محمد عسکری۔ ہندستانی اکیڈمی۔ الہ آباد ۱۹۵۲ء

۳۰۔ کلیاتِ ذوقؔ: مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی۔ ترقی اردو بیورو نئی دہلی۔ ۱۹۸۹ء

۳۱۔ کلیاتِ سوداؔ: (جلد اوّل) مرتبہ پروفیسر محمد حسن۔ ترقی اردو بیورو۔ ۱۹۸۵ء

۳۲۔ کلیاتِ میرؔ: مطبوعہ فورٹ ولیم کالج کلکتہ۔ ۱۸۱۱ء (بہ شکریہ پروفیسر نثار احمد صاحب فاروقی)

۳۳۔ کیفیہ: برجموہن دتاتریہ کیفی۔ مارچ ۱۹۴۲ء

۳۴۔ مثنویاتِ میر حسن: مرتبہ عبدالباری آسی۔ تیج کمار۔ چودھویں بار ۱۹۶۰ء

۳۵۔ مثنویاتِ حسن: ڈاکٹر وحید قریشی۔ مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۶ء (جلد اوّل)

۳۶۔ مقدمۂ تاریخ زبان اردو: پروفیسر مسعود حسین خاں۔ سرسید بک ڈپو۔ علی گڑھ۔ ۱۹۶۸ء

۳۷۔ مکاتیب غالب: مرتبہ مولانا امتیاز علی خاں عرشی۔ طبع دوم/ ششم

۳۸۔ مثنویات شوق: مرتبہ رشید حسن خاں۔ انجمن ترقی اردو نئی دہلی ۱۹۹۸ء

۳۹۔ منشائے مصنف کا تعین : (تدوینِ متن کے مسائل) خدا بخش سیمنار۔ پٹنہ۔ ۱۹۸۲ء
۴۰۔ منشورات : پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی۔ ۱۹۳۴ء
۴۱۔ گلزارِ نسیم : مرتبہ حکم چند نیّر۔ اتّر پردیش اردو اکادمی ۱۹۹۵ء
۴۲۔ گلزارِ نسیم : مرتبہ رشید حسن خاں۔ مکتبہ جامعہ۔ نئی دہلی
۴۳۔ گلزارِ نسیم : مرتبہ رشید حسن خاں۔ انجمن ترقی اُردو۔ نئی دہلی ۱۹۹۵ء

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، شرنگار 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: 40روپے

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

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

رضوان احمد

جدوجہد آزادی میں اُردو صحافت کا کردار

ہماری طویل جدوجہد آزادی قربانیوں سے عبارت ہے جس میں ملک کے ہر خطے سے سبھی شعبوں کے افراد نے حصہ لیا تھا اور دار ورسن کی آزمائش سے گزرے تھے۔ یہ داستان بہت ولولہ انگیز ہے۔ اس جدوجہد میں ہزاروں افراد نے جامِ شہادت نوش کیا۔ طوق وسلاسل خوشی خوشی پہنے، ہنستے ہنستے پھانسی کے پھندے کو چوما۔ اس جہاد میں اُردو زبان کا بہت اہم رول رہا ہے۔ آزادی کے متوالوں میں جوش پیدا کرنے والا ولولہ انگیز نعرہ ''انقلاب زندہ باد'' اسی زبان نے دیا، یہی وہ تہلکہ خیز نعرہ تھا جس نے اقتدار کے ایوانوں میں زلزلہ پیدا کر دیا تھا۔

اسی اُردو زبان کے بے سروسامان مجاہد صحافیوں نے آزادی کی مشعل کو روشن کرنے کے لیے اپنا خون دیا۔ اسی زبان کے اخبارات نے پورے ملک میں آزادی کی دبی ہوئی چنگاری کو شعلہ جوالہ بنا دیا تھا۔ جدوجہد آزادی میں اُردو صحافیوں کا کردار بے حد ولولہ انگیز رہا ہے۔ مسلسل جہد کی یہ داستان پونے دو سو برسوں پر محیط ہے اور اس عرصے میں لاتعداد صحافیوں نے اپنی جان کھپائی۔ ان کی قربانیاں تاریخ کا لازوال سرمایہ ہیں۔ یہاں اُردو صحافیوں کا دوسری زبان سے موازنہ مقصود نہیں ہے لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ہندستان کی کسی زبان کے اتنے صحافیوں کو رسن ودار کی آزمائش سے نہیں گزرنا پڑا، نہ اتنوں کو پابند سلاسل کیا گیا نہ اتنے اخبارات کی ضمانتیں ضبط ہوئیں۔ اس زمانے میں اردو صحافت سے وابستہ ہونا ہی جان جوکھم کا کام تھا۔ لیکن ظلم وجور اور استبداد کا یہ لامتناہی سلسلہ ان کے جذبۂ حرّیت کو کچل نہیں سکا۔ جتنا اسے کچلنے کی کوشش کی گئی اتنا ہی یہ اور بھڑکا اور بھڑک کر شعلہ جوالہ بن گیا۔ انھیں ظلم وجبر کی چکّی میں جس قدر پیسا گیا ان میں اتنا ہی نکھار آیا۔ جس قدر ان کے قلم کو توڑنے اور مروڑنے کی کوشش کی گئی ان میں اتنی ہی پختگی آتی گئی۔ اس طرح آزادی کے ان متوالوں نے داستان خون چکاں لکھی۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

اُردو صحافیوں کے تو صرف ہاتھ ہی قلم نہیں ہوئے بلکہ سر بھی قلم ہوئے۔ ایسے مواقع آئے کہ کشتوں کے پشتے لگ گئے مگر ان کج کلاہوں نے سر نہیں جھکایا اور نہ قلم جھکنے دیا۔ نہ اپنی آزادیٔ فکر کا سودا کیا نہ ضمیر کا نہ کبھی مصالحانہ رویّہ اختیار کیا اس لیے جدوجہد آزادی کی وہ تمام تحریریں دستاویزی حیثیت کی حامل ہیں اور وقت کی گردان کی تابناکی کو کبھی کم نہیں کر سکی۔

یوں تو ہندستان میں اردو اخبار نویسی کا آغاز جیمس آگسٹس ہکی کے اخبار انگریزی ہفتہ وار بنگال گزٹ یا ہکی گزٹ سے ہوتا ہے جو اس انگریز نے ۱۷۸۰ء میں کلکتہ سے شائع کرنا شروع کیا تھا۔ ہکی انگریز ضرور تھا مگر اس کی ہندستانی عوام سے دلچسپی تھی اس لیے اس نے مظلوم افراد کی حمایت میں قلم چلانا شروع کر دیا جس کے نتیجے میں حکومت نے اسی پر دار و گیر کی۔ ہندستان میں مطبوعہ صحافت کی بنیاد ایک انگریز نے ضرور ڈالی مگر اس اوّلین صحافی نے جرأت فکر کا مظاہرہ کیا۔ اس نے یہاں کی صحافت کے لیے باغیانہ انداز کی داغ بیل ڈالی۔ صدائے حق بلند کرنے کی ترغیب دی۔ دراصل اس زمانے میں معاشرے میں جو گھٹن تھی اسے صحافت کے راستے باہر آنے کی ترغیب ملی۔ ایک طرح سے بے زبانوں کو زبان ملی۔ اس کے بعد سے ہی دیسی صحافت کی راہ ہموار ہوئی اور ہندستانی زبانوں کے اخبارات کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہوا۔

اُردو زبان کا پہلا اخبار 'جام جہاں نما' کلکتہ سے منشی ہری ہردت نے ۲۷ مارچ ۱۸۲۲ء کو شائع کرنا شروع کیا تھا۔ اس کے ایڈیٹر منشی سدا سکھ تھے۔ اس اخبار کے بارے میں عام غلط فہمی یہ رہی ہے کہ انگریزوں کا حمایتی اور کمپنی بہادر کا خیر خواہ اخبار تھا کیونکہ اس اخبار کی پیشانی پر کمپنی کا نشان بھی چھپتا تھا اس لیے اس اخبار کو محققین نے انگریزوں کا کاسہ لیس سمجھ کر نظر انداز کر دیا ہے۔ سبھی نے اس کو سرکاری گزٹ کا نام دیا ہے مگر ایک قابل محقق اور بزرگ صحافی گربچن داس چندن نے ایک مکمل کتاب لکھ کر یہ ثابت کیا ہے کہ 'جام جہاں نما' ایک سرکاری یا نیم سرکاری اخبار نہیں تھا اس کے برعکس اس اخبار کے کالموں میں سرکار کی کارکردگی پر شدید تنقید کی جاتی تھی۔ وہ لکھتے ہیں۔

"ان کا مقصد علم و دانش کا فروغ تھا۔ اس صحافت کے معمارِ اوّل 'جام جہاں نما' نے اس مقصد کو حرزِ جاں بنا لیا تھا۔ ہمارے مورّخوں کو وہ ہندستان میں ہوں یا پاکستان میں اس امر کو ترجیح دینی چاہیے تاکہ اردو صحافت، صحافت کے مسلّم اصولوں کے احترام میں علم کی ایک مضبوط شاخ بن سکے۔" (جام جہاں نما۔ اردو صحافت کی ابتدا از گربچن چندن، شائع کردہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، صفحہ ۱۱۳)

'جام جہاں نما' مجموعی طور پر ساٹھ برسوں تک شائع ہوتا رہا اس کے چند ابتدائی برس ضرور سلطنت انگلشیہ کی خیر خواہی میں گزرے مگر بعد میں وہ حکومت کا شدید ناقد بن گیا جس کے سبب اسے بزور بند کروا دیا گیا۔ اس سے ظاہر ہے کہ اس کے تنقیدی شذرات حکومت کے لیے ناقابل برداشت ہو گئے تھے۔ اخبار کی تحریریں ناقابل برداشت اس وقت ہوتی ہیں جب ان سے عوامی حمایت کی بو آنے لگے۔ اس کے باوجود اگر ہم جام جہاں نما کو نظر انداز کر دیں تو اردو کے دوسرے اخبار" دہلی اردو اخبار" کے فاضل ایڈیٹر مولانا محمد باقر دہلوی کو ۱۸۵۷ء میں دہلی میں بغاوت کے الزام میں سرعام گولی مار دی گئی تھی۔

اس طرح اردو صحافت کا خمیر ہی بغاوت سے اٹھا تھا۔ اور یہ لہو میں نہا کر سرخرو ہو کر نکلی تھی۔ مولانا باقر کے قتل سے سرفروش مجاہدین کا جذبۂ حرّیت کم نہیں ہوا بلکہ اسے مہمیز ملی۔ مرنے کے ڈر سے مرنے والے کم کہاں ہوتے وہ تو جوق در جوق آنے لگے۔

دہلی کی مغلیہ سلطنت کے آخری فرماں روا بہادر شاہ ظفر جو ایک قادر الکلام شاعر بھی تھے انگریزوں نے ان کو باغیوں کی رہنمائی کے جرم میں معزول کر کے ملک بدر کر دیا تھا۔ ان کے ذریعے شائع کردہ 'سراج الاخبار' میں انگریزی افسران پر شدید تنقید کی جاتی تھی۔ ان کی ہندستان سے رنگون جلاوطنی کے جو اسباب بتائے گئے تھے ان میں 'سراج الاخبار' کی اشاعت بھی تھی۔ حرّیت پسندوں کے ہراول دستے کا یہ رہنما رنگون میں اپنے وطن کی سرزمین کو یاد کرتے ہوئے یہ کہہ کر رخصت ہو گیا۔

ہے کتنا بدنصیب ظفر دفن کے لیے
دو گز زمیں بھی نہ ملی کوئے یار میں

مگر حرّیت پسندوں کا یہ کارواں کہیں نہیں رکا۔ حالانکہ انگریزوں نے انھیں جانوروں کی طرح جیلوں میں ٹھونس دیا کسی کو قید بامشقت کی سزا ملی کسی کو پھانسی پر لٹکا دیا گیا تاکہ

دوسرے عبرت حاصل کرسکیں۔ یہ پوری داستان ہی لہو سے لکھی گئی ہے۔ 'کوہ نور لاہور' کے ایڈیٹر منشی ہرسکھ رائے کو ۱۸۵۷ء میں باغیانہ تحریروں کی اشاعت کے الزام میں تین سال قید بامشقت کی سزا دی گئی۔ 'صادق الاخبار' دہلی کے ایڈیٹر سید جمیل الدین ہجر دہلوی کو بھی تین برسوں کے لیے پابند سلاسل کر دیا گیا۔ 'مظلوم دکن' حیدر آباد کے ایڈیٹر عظیم الدین کو ۱۸۹۸ء میں شہر بدر کر دیا گیا۔ ہفت روزہ پنجابی کے ایڈیٹر لالہ جسونت رائے کو دو سال قید بامشقت دی گئی۔ 'انڈیا اخبار گوجرانوالا' کے ایڈیٹر لالہ دینا ناتھ حکومت پر تنقید کے جرم میں سزاوار ٹھہرے اور انھیں تین برس کے لیے جیل بھیج دیا گیا۔ مولانا حسرت موہانی سے بار بار ضمانتیں طلب کی گئیں اور ان کا پریس بھی ضبط کر لیا گیا۔ سوراجیہ الہ آباد کے مدیر شانتی نرائن بھٹناگر کئی برسوں تک پابند سلاسل رہے۔ اسی اخبار کے نند گوپال کو ۱۹۱۰ء میں دس برسوں کی قید بامشقت کی سزا دی گئی۔ اسی اخبار کے دوسرے ایڈیٹر پنڈت سدھارام کو بھی قیادت کے الزام میں دس برسوں کے لیے جیل بھیجا گیا۔

مولانا ابوالکلام آزاد، مولانا محمد علی جوہر، مولانا ظفر علی خاں اور مولانا حسرت موہانی کا ایک پیر جیل کے اندر ہوا کرتا تھا۔ پرتاپ لاہور کے مہاشے کرشن بھی کئی بار سزاوار ٹھہرے اور 'ملاپ لاہور' کے مدیر رنبیر جی کو تو پھانسی کی سزا سنا دی گئی تھی مگر خوش قسمتی سے آزادی کا سورج طلوع ہو گیا اور وہ اس سزا سے بچ گئے۔

میں نے تو یہاں یہ چند نام مشتے از نمونے کے طور پر دیئے ہیں کیونکہ یہ فہرست بہت طویل ہے۔ اس دور کے اردو اخبارات ایک جانب جہاں حریت پسندوں کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کر رہے تھے وہیں عوام کے اندر بھی جذبۂ حریت بیدار کرنے کا فرض انجام دے رہے تھے۔ ان کی تحریروں سے جہاں عوام کے جذبات برانگیختہ ہو رہے تھے وہیں ایوان اقتدار میں بھی زلزلہ سا آگیا تھا جس کے جھٹکے عوام بھی محسوس کر رہے تھے۔ اخبارات کی تحریروں کی چوٹ جب ظالم حکمرانوں پر پڑتی تھی تو وہ بلبلا اٹھتے تھے اور اس کے ردعمل میں ظلم و جبر کا چکر چلنا شروع ہو جاتا تھا۔ جس میں غریب عوام پس جاتے تھے اور انھیں حقائق کی ترجمانی حریت پسند اردو اخبارات کرتے تھے۔ ۱۸۵۷ء میں ہندستانیوں نے انگریزی حکومت کے خلاف جو قیادت کی تھی اس کی ساری ذمہ داری گارساں دتاسی نے ہندستانی اخبارات پر ہی ڈالی۔ چنانچہ وہ جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ان نحوس کارتوسوں کی تقسیم کے موقع پر ہندستانی اخبارات نے جو بددلی پھیلانے میں پہلے سے مستعدی دکھا رہے تھے اپنی غیر محدود آزادی سے فائدہ اٹھایا اور اہل ہند کو کارتوسوں کو ہاتھ لگانے سے انکار کرنے پر آمادہ کر دیا اور یہ باور کرایا کہ اس حیلے سے انگریز ہندستانیوں کو عیسائی بنانا چاہتے ہیں"۔ صحافت کمپنی کے عہد میں۔ از عتیق صدیقی۔

رائے عامہ کی تشکیل میں ان اخبارات کا رول کس قدر اہم تھا اس کا اظہار گارساں دتاسی کے الفاظ سے بھی ہو رہا ہے۔ ایسا نہیں تھا کہ حکمراں ان اخبارات کی شرربار تحریروں سے واقف نہیں تھے یا ان کی کاٹ کرنے کی کوشش نہیں کرتے تھے۔ وہ ہر طرح کے ہتھکنڈے اختیار کرتے تھے۔ ایک طرف لالچ دینے کا سلسلہ بنا کر ان کے قلم کو خرید لینا چاہتے تو دوسری جانب سخت سے سخت سزائیں دی جاتی تھیں اگر وہ قلم فروخت کرنے پر آمادہ نہیں ہوتے تھے تو ظلم و جبر کا چکر چلا کر ان کے عزائم کو توڑنے کی کوشش کی جاتی تھی مگر اکثر اس میں ناکامی ہی ہاتھ آتی تھی۔

اپنے عہد کے ان عظیم دانشوروں کے حصے میں طوق و سلاسل آئے، جیل کی کالی کوٹھریاں ملیں جہاں انھوں نے اس تاریکی میں بھی آزادی کے خواب دیکھے۔ ان پر ہر طرح کا ظلم روا رکھا جاتا تھا جو کئی مجاہدین کی ڈائریوں میں درج ہے رئیس الاحرار مولانا حسرت موہانی کا یہ شعر بھی انھیں جذبات کا ترجمان ہے۔

ہے مشق سخن جاری چکی کی مشقت بھی
اک طرفہ تماشہ ہے حسرت کی طبیعت بھی

جری، بے باک، بے خوف اور آزادی کے متوالے ان صحافیوں نے جدوجہد آزادی میں جو کردار ادا کیا تھا آج اسے فراموش کر دیا گیا ہے حالانکہ آج سے ڈیڑھ سو یا سو سال قبل خواندگی کی شرح بہت کم تھی پھر عوام کی قوت خرید بھی محدود تھی۔ اخبار کی خریداری کا شمار سامان عیش میں ہوتا تھا لیکن ایک بستی یا ایک محلے میں اگر کوئی اخبار آ گیا تو پورا علاقہ اس سے استفادہ کر لیتا تھا۔ بستی کے خواندہ یا ناخواندہ افراد نہ صرف اس کے مندرجات سے آگاہ ہو جاتے تھے بلکہ اس پر آمنّا وصدّقنا بھی کہتے تھے کیونکہ اس میں لکھی باتوں پر یقین کیا جاتا تھا۔ گاؤں میں عام طور پر رات کے وقت چوپالوں میں اخبار پڑھے اور سنے جاتے تھے۔ ایک شخص پڑھتا جاتا تھا اور پورا مجمع بڑے شوق سے سنتا تھا۔ حالانکہ اس زمانے میں ایسے قوانین موجود تھے کہ اخبار کا خریدنا تو کیا اسے پڑھنا یا سننا بھی جرم تھا۔ مالک اور ایڈیٹر کے ساتھ اس کے سامعین

پر بھی دار وگیر شروع ہو جاتی تھی۔ اخبارات تقسیم نہ ہوں اس کے لیے پابندیاں لگائی جاتی تھیں، ہاکروں کو پریشان کیا جاتا تھا اور پوسٹنگ کا لائسنس منسوخ کر دیا جاتا تھا۔

اس وقت ذرائع ابلاغ اتنے تیز رفتار نہیں تھے کبھی کبھی تو کوئی اخبار اشاعت کے ایک ماہ بعد کسی شہر یا گاؤں تک پہنچتا تھا۔ مگر اس کی تحریروں کی اہمیت کم نہیں ہوتی تھی۔ اس کا مطالعہ اسی ذوق و شوق سے کیا جاتا تھا۔ اخبار آج کی طرح بے اعتبار نہیں تھے۔ ان کی ہر تحریر پر عوام اعتماد کرتے تھے۔

جدوجہد آزادی کے دوران اردو کے حریت پسند اخبارات کی اشاعت نہ صرف سرزمین ہند سے ہوئی بلکہ وہ سرفروش مجاہدین جو غیر ممالک میں رہ کر ہندستان کی آزادی کے لیے جدوجہد کر رہے تھے انھوں نے بھی ہندستانی عوام کے دگرگوں حالات کی ترجمانی کرنے کے لیے اور انگریزوں کے ظلم وستم کی داستان بیان کرنے کی غرض سے اخبارات و رسائل نکالے ــــ مولانا برکت اللہ بھوپالی جنھوں نے راجہ مہندر پرتاپ چاند کی سربراہی میں کابل میں ہندستان کی جلاوطن حکومت بنائی تھی۔ انھوں نے تاشقند سے ۱۹۱۴ء میں اردو کا ہفت روزہ حریت نکالا تھا۔ اس اخبار نے نہ صرف ہندستانیوں پر انگریزوں کے مظالم کا پردہ چاک کیا بلکہ رائے عامہ کی ذہنی بیداری میں بھی حصہ لیا۔ ۱۸۷۸ء میں قسطنطنیہ سے اسکندر آفندی نے "ترجمان شوق" نکالا جس میں ہندستانی جدوجہد کی خبریں شائع ہوتی تھیں اور شذرات لکھے جاتے تھے۔ منشی قادر بخش نے ۱۸۸۰ء میں استنبول (ترکی) سے سلطان الاخبار نکالا جو ہندستان کے مجاہدین کا ترجمان بنا۔ راجہ رام سنگھ نے ۱۸۸۴ء میں لندن سے 'ہندستان' نامی رسالہ نکالا۔ ان تمام اخبارات و رسائل کا بس ایک ہی مقصد تھا کہ ہندستان کی جدوجہد آزادی کی خبریں اور ہندستان کے عوام کی زبوں حالی کی داستان ساری دنیا تک پہنچا دی جائے اور ان کی ہمدردی حاصل کی جائے جس میں یہ اخبارات بڑی حد تک کامیاب رہے۔

اردو صحافت شروع سے ہی آزادیٔ فکر کی ترجمان رہی مگر انگریزی ظلم واستبداد کے خلاف شدت بیسویں صدی کے اوائل میں پیدا ہوئی جب مولانا ابوالکلام آزاد جیسے جری صحافی نے اس کی کمان سنبھالی۔ ان کا مقصد ہی سوراج کا حصول تھا اس لیے انھوں نے صحافت کو عبادت اور ریاضت کا درجہ دیا۔ ان کا راستہ متعین تھا، ان کی فکر واضح تھی، ان کا نظریہ

کھلی ہوئی کتاب تھا اس کا اعلان انھوں نے روزِ اول ہی کر دیا تھا۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"بلاشبہ میں نے پریس کھولا اور یقیناً میں نے ایک رسالہ جاری کیا لیکن یہ صرف اس لیے کہ اظہارِ خیال اور تبلیغ مقصد کا اس سے بہتر اور زود عمل طریق اور کوئی نہ تھا اور میرے پاس اتنی دولت نہ تھی کہ میں مفت چھاپ کر تقسیم کیا کرتا۔ بس میرے تمام کاموں کی بنیاد تبلیغ ہے نہ کہ تجارت میری اخبار نویسی کو تم اخبار نویسی نہ قرار دو کیونکہ میں نے اسے ضمناً اختیار کیا تو یہ ہندستان کی اخبار نویسی اور مطبوعہ اشاعت کے لیے بہتر ہوا اس کے لیے ترقی کی ایک بالکل نئی راہ نکلی۔"

مولانا آزاد کی صحافت تو خود اپنے آپ میں ایک تاریخ ہے اور الہلال کی حیثیت جدوجہد آزادی کی دستاویز کی ہے لیکن اس دور کے مجاہد اخبار نویسوں کی قربانیاں کم نہیں ہیں۔ مولانا ظفر علی خاں، مولانا محمد علی جوہر، حسرت موہانی، لالہ خوشحال چند خورشید، مہاشے کرشن، لالہ دیش بندھو گپت کی تحریروں نے عوام کے جذبۂ حریت کو بیدار کیا۔ چنگاریوں کو ہوا دے کر شعلے کو جوالہ بنا دیا۔ ایک مجاہد صحافی مولانا محمد عثمان خار قلیط اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

"آزادی کی آگ روشن کرنے کے لیے اُردو اخبارات نے جو خدمات انجام دیں ان کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ بہت سے اخبارات نے ایک بار نہیں چھ چھ بار ضمانتیں ضبط کروائیں اور اپنے ایڈیٹروں، مقالہ نگاروں، اور تبصرہ نویسوں پر جیل کے دروازے کھولے۔ مولانا محمد علی جوہر کے اخبار 'ہمدرد' کے قارئین گواہ ہیں کہ وہ انگریزوں کے سینوں میں نشتر بن کر پیوست ہوتا تھا۔ اخبار زمیندار نے جیلوں کو مستقل اپنی قیام گاہ بنایا اور اس کے فاضل ادیبوں اور شہرہ آفاق مدیروں کو چھ چھ سال تک اندھیری کوٹھری میں رکھا گیا اور جیلوں میں بخندہ پیشانی مشق ستم بنوایا۔ مقابلے کے بغیر کہا جا سکتا ہے کہ ہندستان بھر کے اُردو اخبارات نے جس قدر زیادہ اپنے ایڈیٹروں کو فرنگیوں کا مہمان بنایا اس کے مقابلے پر ہندستان کی دوسری زبانوں کے اخبارات کو کبھی نہیں لایا جا سکتا، اُردو اخبارات کے غیر مسلم ایڈیٹر بھی آزادی کی بھینٹ چڑھے کیونکہ جنگ آزادی میں ان کا کردار بلند رہا اور وہ زیادہ سے زیادہ قربانیاں پیش کر سکے۔ اُردو اخبارات خواہ مسلمانوں سے متعلق ہوں یا ہندوؤں سے تاریخ ان کی قربانیوں کو کبھی فراموش نہ کر سکے گی اور ان کے جذبات و احساسات کو عنوان بنائے گی"۔ الجمعیۃ

ان دنوں اخبار کی اشاعت کے معنی ہی تھے آزمائش و ابتلا سے گزرنا لیکن وہی پیصروسلان

اخبارات نے ہندستان کے بے زبان عوام کو زبان دے دی تھی ان کی بے کسی کے ترجمان بن گئے تھے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہندستانی عوام کے اندر اندر جولاوا پک رہا تھا وہ کسی وقت بھی پھٹ سکتا تھا جو عوام کو تشدد پر آمادہ کرتا جس کے نتیجے میں بڑے پیمانے پر خون خرابا ہو سکتا تھا اور مہاتما گاندھی کا اہنسا کا اصول پامال ہو جاتا مگر اردو اخبارات نے ان کے احساسات کو زبان دے کر ان کی گھٹن کم کر دی اس دہکتے ہوئے لاوے کو باہر نکال دیا۔ اس طرح ہندستانی عوام اہنسا کے راستے پر ہی گامزن رہے۔ ایک طرح سے ان صحافیوں نے مہاتما گاندھی کے اہنسا کے اصول کی پاسداری کی۔ سارا دکھ درد خود اوڑھ لیا اور عوام کو طمانیت و سکون بخش دیا۔ علی جواد زیدی لکھتے ہیں:

"اُردو صحافت کی تاریخ کا سب سے تابندہ ورق آزادئ وطن اور آزادئ اظہار خیال کے لیے اس کی مسلسل جدوجہد ہے۔ ۱۸۵۷ء میں جب متحدہ ہندستانی قومیت نے برطانوی سامراج کی فوجی طاقت سے ٹکر لی انگریزی کے علاوہ اُردو ہی ایک ایسی زبان تھی جس کے پڑھنے والے ملک کے سبھی حصّوں میں پائے جاتے تھے۔ اس لیے اس پہلی جنگ آزادی کی تحریک کے لیے اس زبان نے ترجمان کا کام کیا اور اہلِ تحریک کا قوی آلۂ کار بن گئی۔ سامراجی مشن پوری قوت سے ان اخبارات پر ٹوٹ پڑی اور ان کو اتھاہ جبر و تشدد کا نشانہ بنایا لیکن توانا حرّیت پسندی نے انہیں مانی تشدد کا نتیجہ اس کے برعکس یہ ہوا کہ ارادے اور مضبوط ہو گئے اور قلم میں جولانی و توانائی آگئی۔" مجلہ آل انڈیا اردو ایڈیٹرز کانفرنس لکھنؤ ۱۹۷۴ء۔

مجاہد اُردو صحافیوں نے جو شمع روشن کی تھی اسے بجھنے نہیں دینا چاہیے۔ یہ درست ہے کہ ہر دَور میں صحافت کے تقاضے الگ الگ ہوتے ہیں۔ جدوجہد آزادی کے دَور میں جس جذبے کی ضرورت تھی اُردو صحافیوں نے انھیں پورا کیا۔ آج ملک و قوم کے سامنے جو چیلنج ہیں اُردو صحافت کو ان کی آئینہ داری کرنی چاہیے۔ اس لیے کہ ملک کی تعمیر نو جدوجہد آزادی سے کم نہیں۔ اُردو صحافت کے چراغ کو آج بھی روشن رکھنے کی ضرورت ہے۔

●●

علیم صبا نویدی

بول چال کی دکنی اُردو

اُردو زبان کا آغاز ۱۱۰۰ء کے لگ بھگ دہلی کے قرب و جوار میں ہوا[1]۔ مختلف صوفیوں اور مذہبی رہنماؤں کے چند فقرے اور اقوال اردو زبان میں ملتے ہیں جنھیں بابائے اُردو مولوی عبد الحق نے "اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا نام" میں اور ڈاکٹر جمیل جالبی نے "تاریخ ادب اردو" جلد اوّل میں درج کیا ہے۔

جہاں تک اردو میں تصنیف و تالیف کا تعلق ہے یہ اعزاز جنوبی ہند کی سرزمین کو حاصل ہوا۔ جنوبی ہند اور دکن ہی کے علاقوں میں یہ زبان بولی کے مرحلے سے آگے بڑھ کر ادبی زبان کی منزل میں داخل ہوتی ہے۔ جنوبی ہند کے اکثر شاعروں اور نثر نگاروں نے مذہبی تعلیمات کی تبلیغ و اشاعت کے سلسلے میں قدیم اُردو یا دکنی کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا۔ اس طرح دکنی اُردو پر ایک طویل عرصے تک مذہبیت کی چھاپ رہی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ مختلف مذہبی رہنماؤں اور صوفیوں کی تحریریں ادبیت سے عاری تقیں۔ بہت سے شاعروں اور ادیبوں میں خصوصی طور پر برہان الدین جانمؔ، شاہ سلطان ثانیؔ، شاہ عالم شغلیؔ، مولانا ابوالحسن قربیؔ ویلوری اور مولانا باقر آگاہ ویلوری کی تحریروں میں مذہبیت کے پہلو بہ پہلو ادبیت کا رنگ بھی دکھائی دیتا ہے۔

علاؤالدین خلجی پہلا مسلمان بادشاہ تھا جس کی افواج جنوبی ہند کے علاقوں میں داخل ہوئیں۔ تیرھویں صدی عیسوی میں شمالی ہند کے فوجی، تاجر، صوفی، فقیر، سنت اور اہلِ کمال اپنے ساتھ ایک سیال اور ملی جلی زبان بھی جنوبی ہند لے آئے جو دکن کے علاقے میں دکنی اور

---

[1] تمام ماہرین لسانیات اور علما زبان اردو اس بات سے متفق ہیں کہ اردو زبان کی ابتدا تقریباً ۱۱۰۰ء میں ہوئی۔

گجرات کے علاقے میں گجری کے نام سے مشہور ہوئی۔ علاؤالدین خلجی کی فوجوں کے دکن پہنچنے کے بعد دوسرا اہم واقعہ جس کی بدولت جنوبی ہند میں اُردو کے فروغ اور نشوونما میں مدد ملی، محمد تغلق کے دَورِ حکومت ۳۱ - ۱۳۲۸ء میں رونما ہوا۔ سلطان محمد تغلق نے اپنی سلطنت کے استحکام اور توسیع کے سلسلے میں بجائے دہلی کے دیوگیری (دولت آباد) کو اپنا پایۂ تخت بنانے کا منصوبہ بنایا۔ اس کے حکم کے مطابق دہلی کے سارے لوگ جن میں تاجر، اہلِ ہنر، صوفی منت، امیر، غریب بھی شامل تھے، جنوبی ہند کی طرف کوچ کرنے لگے۔ تشکیل زبان کے سلسلے میں اس واقعے کی غیر معمولی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں ـــ

"محمد تغلق جب سلطنت دہلی پر متمکن ہوا تو اس جدت پسند بادشاہ نے دکن، گجرات اور مالوہ پر زیادہ موثر طریقے سے حکومت کرنے کے لیے فیصلہ کیا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد کو پایۂ تخت بنایا جائے۔ ۱۳۲۷ء میں فرمان جاری کیا کہ دہلی کی ساری آبادی مع عمال حکومت، فوج، افسران اور متعلقین کے دولت آباد ہجرت کر جائے۔ اتنی بڑی آبادی کی ہجرت تاریخ کا ایک حیرت انگیز واقعہ ہے۔ شمالی ہند کی آبادی کے دولت آباد پہنچنے کے عمل نے شمال کی تہذیب و زبان کے اثرات کو تیز تر کر دیا۔"[1]

جنوبی ہند دھیرے دھیرے مرکز سے دُور ہونے لگا۔ یہاں تک کہ ۱۳۴۷ء میں دکن کے علاقے میں بہمنی سلطنت کے نام سے ایک آزاد اور خود مختار حکومت کا قیام عمل میں آیا۔ ڈاکٹر محمد علی اثر لکھتے ہیں:

"بہمنیوں نے سیاسی لائحہ عمل کے طور پر دکن کے تعلق سے ان تمام مقامی عناصر کو پروان چڑھایا جو شمال سے مختلف تھے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مقامی زبانوں، رسم و رواج اور رہن سہن کے طور طریقوں، میلوں ٹھیلوں اور تہواروں کی خوب حوصلہ افزائی کی جانے لگی۔"[2]

بہمنی دَور کے شاعروں اور ادیبوں میں نظامی بیدری، خواجہ بندہ نواز، میراں جی شمس العشاق، فیروز بیدری، اشرف بیابانی، قریشی، لطفی اور مشتاق کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد دکن کے سیاسی نقشے پر پانچ نئی اور خود مختار سلطنتوں کا

---

[1] تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی۔ جلد اوّل، ص ۱۳-۱۴ مطبوعہ ۱۹۸۹ء دہلی

[2] دکنی شاعری تحقیق و تنقید ـــ ڈاکٹر محمد علی اثر۔ ص ۱۴ مطبوعہ ۱۹۸۸ء حیدرآباد

قیام عمل میں آیا۔ گولکنڈہ میں قطب شاہی (۱۵۱۸ - ۱۶۸۷ء)، بیجاپور میں عادل شاہی (۱۴۹۰ - ۱۶۸۶ء)، برار میں عماد شاہی (۱۴۸۷ - ۱۵۷۴ء)، بیدر میں برید شاہی (۱۴۸۷ - ۱۶۱۹ء)، احمد نگر میں نظام شاہی (۱۴۹۰ - ۱۶۳۳ء) ـــ ان پانچوں سلطنتوں میں گولکنڈہ کی قطب شاہی اور بیجاپور کی عادل شاہی کو اُردو زبان وادب کی تاریخ میں ایک امتیازی مقام حاصل ہے۔ قطب شاہی اور عادل شاہی ادوار میں دکنی زبان وادب نے اپنی نشوونما اور ارتقا کی کئی منزلیں طے کی ہیں۔ سولھویں اور سترھویں صدی عیسوی کے زمانے میں گولکنڈہ اور بیجاپور میں جو شعرا اور نثر نگار پیدا ہوئے ان میں سے اکثر غیر معمولی ادبی اہمیت کے حامل ہیں۔ ذیل میں قطب شاہی اور عادل شاہی دَور کے چند اہم شاعروں اور ادیبوں کے نام درج ہیں۔

قطب شاہی دَور ـــ وجہی، محمد قلی قطب شاہ، غواصی، عبداللہ قطب شاہ، ابن نشاطی، جنیدی، فائز، طبعی، عابد شاہ حسینی وغیرہ۔

عادل شاہی دَور ـــ برہان الدین جانم، حسن شوقی، مقیمی، عبدل، علی عادل شاہ شاہی، نصرتی، ہاشمی، ملک خوشنود، امین الدین اعلیٰ، صنعتی، رستمی، شاہ معظم، شغلی وغیرہ۔

قطب شاہی اور عادل شاہی سلطنتوں کے زوال کے بعد دکنی اُردو اگرچہ کچھ عرصے کے لیے شاہی سرپرستی سے محروم ہوگئی لیکن اس کے شیدائیوں کا حلقہ بہت وسیع ہوگیا اور دیکھتے دیکھتے یہ زبان گولکنڈہ اور بیجاپور کی حدود کو عبور کرتے ہوئے جنوبی ہند کے دور دراز علاقوں تک پھیل گئی۔ چنانچہ اورنگ آباد، میسور، آرکاٹ، ویلور، ترپاتور، کڈپہ اور کرنول کے علاقوں میں قدیم اُردو یا دکنی میں تصنیف وتالیف اور شعروسخن کے چرچے ہونے لگے۔ اورنگ آباد کے شعرا میں ولی، سراج، داؤد، فدوی، شاہ قاسم، عاشق اور مساحی اورنگ آبادی، آرکاٹ اور ویلور کے شعرا میں شاہ سلطان ثانی، ولی ویلوری، شاہ تراب ترناملی، قربی ویلوری، حق نما آرکاٹی، مرتضےٰ گیانی، شاہ عالم شغلی، باقر آگاہ ویلوری، اشمہ آرکاٹی، لطیف آرکاٹی، ذوقی ویلوری۔

میسور کے شعرا میں عبدالمومن مومن، سید محمد سعید عاصی، سید محمد شاہ میر، حسن علی عزت، فضل اللہ فقیر، احمد خاں شیرانی، لالہ مہتاب رائے سبقت، زین العابدین، میر حسن علی کرمانی حاکم، شاہ کمال الدین کمال، محمد علی مہکری خانہ زاد، محمد اسحاق اور عبدالحق کرنول کے شعرا میں

شاہ طاہر کرنولی، وجدی کرنولی، ملک محمود جوہر کرنولی کے نام قابل ذکر ہیں۔

چونکہ جنوبی ہند کے متعدد علاقے دکنی اُردو کے قلمرو میں آگئے تھے اس لیے مختلف علاقوں کی زبانوں اور بولیوں کا اثر بھی دکنی اُردو پر پڑنے لگا اور ساتھ ہی ساتھ مقامی زبانوں کا لب ولہجہ بھی اُردو پر اثر انداز ہونے لگا چنانچہ اورنگ آبادی اُردو، حیدرآبادی اُردو، میسوری اردو، کڈپہ اور کرنول کی اردو اور تمل ناڈو کی اُردو میں بھی مقامی زبانوں کے اثرات کی وجہ سے فرق وامتیاز پیدا ہوگیا۔ عہد قدیم سے لے کر آج تک بول چال کی دکنی اُردو میں ایسے متعدد قدیم الفاظ، محاورے اور ضرب الامثال محفوظ ہیں جو جنوبی ہند کی معیاری اُردو سے یکسر مختلف ہیں معیاری اُردو سے مراد وہ زبان ہے جو کتابوں اور اخباروں میں تحریر کی جاتی ہے اور ساتھ ساتھ ریڈیو اور T.V کی زبان ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہندستان کا کوئی بڑا ادارہ اس اہم پراجیکٹ کو اپنے ہاتھ میں لے اور مختلف علاقوں جیسے اورنگ آباد، حیدرآباد، میسور، کڈپہ، کرنول اور تمل ناڈو کے دیہاتوں کی معمر خواتین (جن کی روزانہ گفتگو بھی قدیم الفاظ، محاوروں اور قدیم کہاوتوں سے بھری ہوتی ہے) سے مل کر دکنی کے قدیم الفاظ، محاوروں اور ضرب الامثال کو جمع کرے اور اس طرح اس زبان کو محفوظ کرنے کی کوشش کرے۔

قومی اردو کونسل کی مطبوعات (فرہنگ اصطلاحات)

فرہنگ ادبی اصطلاحات	کلیم الدین احمد	۲۷/=
فرہنگ اصطلاحات تاریخ وسیاسیات	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 رحسن علی جعفری	۳۸/=

محمد شاہد پٹھان

امداد امام اثرؔ کے تنقیدی افکار

حالیؔ اور شبلیؔ کے درمیان اُردو کے ایک نقاد اثرؔ بھی ہیں۔ ادب و تنقید کے مباحث پر مشتمل ان کی تصنیف "کاشف الحقائق" (۱۸۹۷ء) اُردو ادب کی تاریخ میں اپنا اہم مقام رکھتی ہے۔ یہ تصنیف دو جلدوں پر محیط ہے۔ اسے "بہارستان سخن" بھی کہا جاتا ہے۔ امداد امام اثرؔ اُردو، فارسی اور عربی کے علاوہ انگریزی، ہندی اور سنسکرت زبانوں کی شعریات وادبیات پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ اپنے وسیع مطالعے کی بنا پر ہی اثرؔ نے "کاشف الحقائق" میں بین الاقوامی ادبیات کی اہم اصناف اور شعریات کا جائزہ لیا ہے۔ "کاشف الحقائق" اردو کی پہلی تاریخی و تنقیدی تصنیف ہے جو اہلِ اُردو کو دنیا کی مختلف اقوام کی ادبیات سے آشنا کراتی ہے۔ اور اثرؔ اردو کے اوّلین ادیب و نقاد ہیں جو انگریزی، سنسکرت اور ہندی شعریات کا اس قدر ادراک و عرفان رکھتے ہیں۔ انھوں نے اُردو میں سب سے پہلے عملی اور تقابلی تنقید کے نمونے پیش کیے ہیں۔

اثرؔ نے "کاشف الحقائق" کی جلد اوّل میں مصر، یونان، روم، اٹلی اور عرب کی شاعری اور شعرا کا جائزہ لیا ہے، اور دوسری جلد میں اُردو اور فارسی شعرا کے شعری آثار کا مطالعہ و مشاہدہ کرتے ہوئے محاکمہ کیا ہے۔ اثرؔ نے اگرچہ اپنے تنقیدی افکار و نظریات کا منظم و مبسوط صورت میں اظہار نہیں کیا ہے تاہم "کاشف الحقائق" کی جلد اوّل کے ابتدائی مباحث و مطالعات میں ان کے تنقیدی افکار نمایاں ہو کر سامنے آگئے ہیں۔ علاوہ ازیں دونوں جلدوں میں جہاں تہاں انھوں نے مغربی و مشرقی اصناف سخن اور ان سے وابستہ شعرا کے شعری آثار کی عملی تنقید کی ہے، ان سے بھی ان کے تنقیدی موقفات کا استنباط کیا جا سکتا ہے۔ اثرؔ اُردو کے پہلے نقاد ہیں جنھیں فارسی اور اردو میں "فنِ تنقید" کی پس ماندگی اور عدم وجود کا احساس و اندازہ ہوا تھا۔ انھوں نے کلیم الدین سے بہت پہلے اہلِ اُردو کو "فنِ تنقید" کی

کمی کا احساس دلاتے ہوئے اظہارِ خیال کیا کہ ...." وہ فن جسے انگریزی میں کریٹی سیزم (Criticism) کہتے ہیں، فارسی اور اردو میں نہیں مروج ہے۔ یہ وہ فن ہے کہ جو سخن سنجوں کی کیفیتِ کلام سے بحث رکھتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص دریافت کرنا چاہے کہ پوپ (Pope) جو ایک انگریزی شاعر ہے، کس قابلیت کا سخن سنج تھا، تو اس کی شاعری کا ایک آزادانہ بیان انگریزی تصانیف میں ملے گا۔ یہ کیفیت فارسی اور اردو کے تذکروں کی نہیں ہے۔ ان ایشیائی تذکروں میں اگر کوئی دنش نامی شاعروں کے کلاموں کی حقیقت کو دریافت کرنا چاہے تو سب کی تعریف کمالِ مبالغہ پردازی کے ساتھ ایسے انداز سے حوالۂ قلم نظر آئے گی کہ کچھ سمجھ میں نہ آئے گا کہ جامی کیا تھے اور نظامی کیا تھے۔ یا ناسخ کیا تھے اور راسخ کیا تھے۔ یہ تو تذکرہ نگاری کی حالت ہے۔ تقریظ نگاری کی حالت پر نظر ڈالیے تو یہ بدمذاقی اور بے عنوانی تحریر کا دریا امڈا دکھائی دیتا ہے۔ اگر کسی طفلِ دلستاں نے بھی ایک جزو کا دیوان ترتیب دیا ہے یا چار ورق کی مثنوی لکھی ہے تو اس کے تقریظ نگار نے اسے فردوسی، سعدی، حافظ انوری بنا چھوڑا ہے۔"[1]

ظاہر ہے کہ اثر کے ان خیالات میں بڑی حد تک صداقت بیانی پائی جاتی ہے تذکروں میں تنقیدی نقوش موجود ہیں لیکن دیانت دارانہ نہیں ہیں۔ ان میں خالص تاثر، تعمیم اور التباسِ بیان کا رجحان نمایاں ہے۔

اثر اگرچہ شعر کو اپنے ملکی کوائف، محرکات اور گرد و پیش کے مظاہر و امور سے اثر پذیر سمجھتے ہیں لیکن بنیادی طور پر ان کے نزدیک نعتِ شعر خالصتاً وہبی چیز ہے وہ شاعری کو وحی و الہام سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ: "یہ امر راقم کے داخلِ عقیدہ ہے کہ شعرا خدا کے شاگرد ہوتے ہیں اور جو ان میں زیادہ صلاحیت شاعری کی رکھتا ہے اس کے ساتھ زیادہ تائیدِ غیبی شاملِ حال ہوتی ہے ہر ملک میں شعرا موردِ الہام ہوا کرتے ہیں۔"[2]

ایک اور مقام پر "شاعری" کی تعریف قدرے وضاحت سے یوں بیان کرتے ہیں۔ "شاعری حسبِ خیالِ راقم رضائے الٰہی کی ایسی نقلِ صحیح ہے جو الفاظِ بامعنی کے ذریعے سے ظہور میں

---

[1] کاشف الحقائق جلد دوم ص ۵۲۱، مرتب ڈاکٹر وہاب اشرفی، ناشر N.C.P.U.L دہلی، ۱۹۹۸ء۔
[2] " " " ص ۶۹۰

آتی ہے۔ رضائے الٰہی سے مراد فطرت اللہ ہے اور فطرت اللہ سے مراد وہ قوانین قدرت ہیں جنھوں نے حسبِ مرضیِ الٰہی نفاذ پایا ہے اور جن کے مطابق عالمِ درونی و بیرونی نشو و نما پائے گئے ہیں۔ پس جاننا چاہیے کہ ایسی عالمِ درونی و بیرونی کی نقلِ صحیح جو الفاظِ بامعنی کے ذریعے عمل میں آتی ہے شاعری ہے۔ جب شاعری کا ایسا تقاضا ہے تو ضرور ہے کہ جو شاعر ہو رضائے الٰہی کی نقل پوری صورت کے ساتھ الفاظِ بامعنی کے ذریعے سے اتارے، ورنہ اس کی شاعری فطرت اللہ کے مطابق نہ ہوگی جو شاعری کے لیے ایک بہت بڑا عیب ہے۔"[1]

اثر کے ان خیالات میں در پردہ افلاطون اور ارسطو کے نظریۂ نقل (Mimesis) سے اثر پذیری کا احساس ہوتا ہے۔ اگرچہ انھوں نے کہیں ان یونانی حکما کا حوالہ نہیں دیا ہے۔

اثر کے نزدیک شاعری اور موسیقی و مصوری میں باہمی مجانست و مماثلت پائی جاتی ہے اس لیے وہ مصوری و موسیقی کو بھی شاعری ہی کا حصہ قرار دیتے ہیں۔" موسیقی رضائے الٰہی کی نقلِ صحیح بذریعۂ اصواتِ موزوں کرتی ہے اور مصوری رضائے الٰہی کی نقلِ صحیح بذریعۂ موقلم کرتی ہے۔ الغرض شاعری، مصوری و موسیقی یہ تینوں شریف اور نفیس فن رضائے الٰہی کی نقلِ صحیح ہیں اور دار و مدار ان تینوں کا تبعیتِ فطرت اللہ پر ہے۔"[2]

موسیقی کی ایک قسم اثر "غنا" قرار دیتے ہیں۔ دونوں کے درمیان فرق ظاہر کرتے ہوئے وہ موسیقی کو اعلیٰ و انسب اور غنا کو کمتر و شہوت ناک چیز قرار دیتے ہیں۔ موسیقی میں انسانیت کو سنوارنے والے اخلاقی پہلو موجود ہیں لیکن "غنا" ایک طرح سے مخربِ اخلاق اور نفسانی خواہشات کو بیدار کرنے والے مضر اثرات رکھتا ہے گویا اثر اپنے اخلاقی نقطۂ نظر ہی سے موسیقی کی اہمیت و منزلت کا تعین کرتے ہیں اور اسے بھی جذبات کی تطہیر (Katharsis) کا اعلیٰ ذریعہ تسلیم کرتے ہیں۔ موسیقی کی مانند "مصوری" پر بھی اثر نے معنی خیز بحث کرکے اس کی اہمیت واضح کی ہے۔ وہ ایک بڑے مصور کے لیے ماہرِ علوم ہونا ضروری سمجھتے ہیں اور مظاہرِ کائنات کا مطالعہ و مشاہدہ بھی اس کے لیے لازمی قرار دیتے ہیں۔ اثر فرماتے ہیں کہ ... "جو جو امور صحیح مذاقِ شاعری کے لیے درکار ہیں۔

---

[1] کاشف الحقائق (جلد اوّل)، ص ۱۵

[2] ایضاً " " " "

وہی امور صحیح مذاق مصوری کے لیے بھی درکار ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مصوری اور شاعری میں اس قدر یگانگت ہے کہ جب انسان کا مذاق مصوری صحیح ہوتا ہے تو شاعری کا مذاق بھی درست ہوتا ہے۔[1] اثر کے موسیقی کے اخلاقی تصور میں ارسطو کی (Katharsis) کا اثر واضح طور پر نظر آتا ہے۔

غرض یہ کہ اثر نے شاعری، موسیقی اور مصوری کے باہمی روابط اور مضمرات پر سیر حاصل گفتگو کی ہے اور تینوں کو انسانی زندگی کے لیے مفید قرار دیا ہے۔ فنونِ لطیفہ سے متعلق اثر کے مذکورہ خیالات ان کی بیدار مغزی اور تخلیقی شعور و آگہی کے ضامن ہیں۔ مغرب میں کنکریٹ شاعری کو شاعری تسلیم کر لیا گیا ہے اور اب تصویروں کے ذریعے سے شاعری کی جا رہی ہے۔ اثر نے ان امور پر بہت پہلے معنی خیز روشنی ڈالی ہے۔ یہاں اثر کولرج کے نظریہ شعر سے متاثر نظر آتے ہیں کولرج بھی مصوری، موسیقی اور دوسرے فنون کو شاعری ہی کا جزو مانتا ہے۔

شاعری کی تعریف، تحسین اور ماہیئت پر اثر نے حالی اور شبلی سے زیادہ واضح اور جامع روشنی ڈالی ہے۔" بیان عالم مادی و غیر مادی"، کے تحت اثر نے خیال افروز بحث کی ہے۔ ان کے خیال میں " عالم دو نہج پر واقع ہے۔ ایک عالم خارج اور دوسرا عالم باطن۔ عالم خارج سے وہ عالم مراد ہے جس کی ترکیب میں مادّہ داخل ہے اور عالم باطن و ذہنیہ وہ ہے جو غیر مادّی ہے، عالم الوہیت سے قریب ہے اور اسی لیے عالم مادّی سے اشرف ہے۔ اسی عالم کے ذریعے سے انسان کی رسائی خدا تک ہوتی ہے اور اسی عالم کو معرفتِ الٰہی کا ذریعہ قیاس کرنا چاہیے۔"[2]

اثر نے عالم خارج کے تحت کائنات کے تمام مادّی مظاہر و مناظر اور اشیا کی انجام و کشائی کو شامل کیا ہے اور " عالم داخل" میں انسانی فکر، ذہن و قلب کے واردات، احساسات اور روحانیت کے مضمرات سے بحث کی ہے۔ یہی نہیں بلکہ " عالم باطن" کے تحت وہ وحی و الہام کو بھی شامل کرتے ہیں جو قلب انسان پر نازل ہوتے ہیں۔ غرض کہ تمام روحانی، ذہنی و قلبی واردات اور انسانی اخلاقیات و عبادات، باری تعالیٰ کی ذات و صفات اور معرفت الٰہی کے تمام مراحل و اسرار کا تعلق عالم باطن و داخل سے ہی ہوتا ہے۔ اثر کہتے

---

[1] کاشف الحقائق (جلد اوّل) ص ۷۹

[2] ایضاً " " ص ۸۲ - ۸۱

ہیں کہ ..."اس عہد میں عالمِ باطن کی طرف علمائے زمانہ نے توجہ یک قلم موقوف کردی ہے۔ خاص کر علمائے یورپ کہ بالکل میٹریلسٹک (Materialistic) خیال اور مذاق کے ہو رہے ہیں۔ اور جو کچھ ترقیاں کرتے ہیں عالمِ مادی کے متعلق کرتے ہیں ... مگر عالمِ روحانی سے غفلت اختیار کرنا خالی از ضرر نہیں ہے۔ اس عالمِ مادی کی ترقی نے اہلِ یورپ کو روحی معاملات میں سست بنا رکھا ہے۔ مذہب بھی ایک جز معاملاتِ ذہنی کا ہے اور بہت کچھ قابلِ توجہ ہے۔ افسوس ہے کہ مادی مذاق کے اہلِ یورپ مذہب کو توجہ کی نظر سے نہیں دیکھتے ہیں"[1]

اثر کے نزدیک، عالمِ خارج اور عالمِ باطن جو رضائے الٰہی کے مطابق ظہور میں آئے ہیں، انھیں کی نقلِ صحیح الفاظِ بامعنی کے ذریعے سے شاعری کا حکم رکھتی ہے۔ عالمِ باطن و داخل کو اثر عالمِ خارج سے اشرف و اعلیٰ گردانتے ہیں اور اس پر مشتمل شاعری کو زیادہ مرجح و مقدم سمجھتے ہیں۔ اثر از روئے تقاضائے مضامین شاعری کی تقسیم کرتے ہوئے عالمِ خارج کی شاعری کو آبجیکٹو (Objective) کہتے ہیں اور عالمِ ذہن و باطن کی شاعری کو سبجیکٹو (Subjective) قرار دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ..." اوّل قسم کی شاعری جس کا نام راقم خارجی رکھتا ہے، ایسے بیانات پر مشتمل ہوتی ہے جس سے عالم فی الخارج کے معاملات پیشِ نظر ہو جاتے ہیں۔ اس قسم کی شاعری میں اکثر بیانات رزم بزم، جلوس، فوج، تزک، احتشام، باغ، قصور، چمن، گلزار، جبال، بحور، صحرا، دشت، بیابان، ریگستان، خارستان، جنگل، آبستان، چشمے، ہوا، برق، سیل، برف، شفق، سحر، شام، روز، شب، شمس، قمر، ستارے، ثوابت، قطب، بروج و دیگر خارجی اشیا کے متعلق ہوتے ہیں۔ بعض شعرا میں اس قسم کی شاعری کی صلاحیت ایسی دیکھی جاتی ہے کہ ان کے بیان سے معاملاتِ خارجیہ کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتی ہے اور جو لطف اعلیٰ درجے کے مصوّر کی قلم کاریوں سے اٹھتا ہے وہی لطف ان کے بیان سے پیدا ہوتا ہے ... دوسری قسم شاعری جس کو راقم داخلی پر موسوم کرتا ہے تمام تر ایسے مضامین سے متعلق ہوتی ہے جن کو سراسر امورِ ذہنیہ سے سروکار رہتا ہے۔ یہ شاعری انسان کے قوائے داخلہ اور وارداتِ قلبیہ کی کیفیتوں کی مصوّری ہے"[2]

---

[1] کاشف الحقائق (جلد اوّل)، ص ۸۲

[2] ایضاً " " ص ۸۳

اثر شاعری کی اس تقسیم و تحسین کے مطابق خارجی شعرا میں انگریزی کے سر والٹر اسکاٹ اور اردو میں نظیر اکبر آبادی کو مختص کرتے ہیں۔ اسی طرح سے داخلی شعرا میں لارڈ بیرن (Lord Byron) اور میر تقی میر کو شامل کرتے ہیں۔ خارجی اور داخلی شاعری اور شعرا کی شناخت کے ساتھ ساتھ اثر شاعری اور شاعروں کی تیسری قسم کی بھی نشاندہی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ فرماتے ہیں کہ ... " علاوہ ان کے کچھ ایسے شعرا بھی اقوامِ مختلفہ میں دیکھے جاتے ہیں کہ دونوں رنگ کی شاعری پر یکساں قدرت رکھتے تھے اور اسی دو بڑی قابلیت کی وجہ سے ان کی شہرت آج بھی برقرار ہے بلکہ ترقیِ علوم و فنون کے ساتھ ترقی کرتی جاتی ہے اس جامعیت کی مثال ہومر (Homer) ورجل، فردوسی، شیکسپیئر، ملٹن، میر انیس، بالمیکی، ویاس اور کالیداس ہیں"[1]

شاعری کے متعلق امداد امام اثر کی "خارجیت" اور "داخلیت" کی بحث ان کی اولیات میں سے ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے اُردو ادب و تنقید میں ان ادبی اصطلاحات کو مروّج کیا ہے بعد کے تنقید نگاروں نے ان اصطلاحات کا خاطر خواہ استعمال و استفادہ کیا ہے۔ دہلی دبستان کی شاعری کو داخلی شاعری اور لکھنؤ دبستان کو خارجی شاعری قرار دینے والے نقادوں نے اثر سے ہی استفادہ کیا ہے۔ اثر کے بعد رومانی رجحان، ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق نیز جدیدیت سے وابستہ شعرا ادبا اور ناقدین نے "خارجیت" اور "داخلیت" کی اصطلاحات کو اپنی اپنی ترجیحات و تعصبات اور نظریات کے مطابق ترمیم و اضافہ کے ساتھ استعمال کیا ہے تاہم اثر کی بیان کردہ تعریف اور مضمرات سے یکسر انحراف نہیں کیا ہے۔

اسی طرح سے امداد امام اثر "فطرتی شاعر" اور "غیر فطرتی شاعر" کی تخصیص و تقسیم بھی کرتے ہیں ان کے نزدیک جس شاعر نے عالمِ درونی و برونی کے تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر مضمون بندی کی ہے اور تبعیتِ فطرت کی پابندی کی ہے اس کی شاعری فطری ہے۔ اور اس کے برخلاف کوئی شاعر معاملاتِ خارجیہ و ذہنیہ کے تقاضوں سے انحراف کرے یعنی تبعیتِ فطرت نہ کرے تو اس کی شاعری غیر فطری ہوگی۔ امداد امام اثر نے یہاں

---

[1] کاشف الحقائق (جلد اوّل) ص ۸۵

ایک اہم بات اور کہی ہے کہ سخن فہم یا نقاد کو شاعر سے زیادہ بالیدہ شعور اور فطرت کا نباض و رمز شناس ہونا چاہیے۔ ان کے نزدیک شعر فہمی شعر گوئی سے زیادہ مشکل امر ہے اور ارباب مذاق و عرفان ہی "شعر" کی کما حقہ تفہیم کر سکتے ہیں۔ اثر کہتے ہیں کہ ... "سخن فہم کو معاملاتِ خارجیہ اور امورِ ذہنیہ کی دانست اور ان کے تقاضوں کی اطلاع خود شاعر کے برابر یا شاعر سے بھی زیادہ درکار ہے ... اکثر یہ ہوتا ہے کہ فطرتی مضامین شاعر کو تبعیتِ فطرت کے قصد کے بغیر بر سبیلِ الہام تفویض ہوتے ہیں اور خود شاعر اپنے کلام کی خوبیوں سے شعر گوئی کے وقت آگاہ نہیں رہتا ہے بلکہ بہت سے ایسے مضامین اس کے قلم سے الہامی طور پر نکل آتے ہیں کہ سخن فہموں کو اس کی خوبیاں بعد غور و فکر کے درک میں آتی ہیں ... ایسی صورت میں ضرور ہے کہ سخن فہم معاملاتِ خارجیہ اور امورِ ذہنیہ کی نہایت وسیع اطلاع رکھے۔ ورنہ شعر فہمی میں عاجز رہے گا۔"[1]

امداد امام اثر شاعری کو الہامی چیز مانتے ہیں اور یہ وہ نعمت ہے جو بارگاہِ ایزدی سے دنیا کے منتخب اشخاص ہی کو ودیعت ہوتی ہے۔ اثر کے نزدیک نقاد میں شاعر کی ان الہامی اور وہبی کیفیاتِ شعری کی تفہیم و تشریح کا مادّہ ہونا لازمی ہے۔ ان کے خیال میں نقاد کو حکیمانہ اور ترتیب و تنظیم یافتہ ذہن اور فکر کا حامل ہونا ضروری ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ ... "مردِ محصل کے خیالات سلسلےوار اور منظم ہوتے ہیں اور فطرت اللہ کے سمجھنے کے لیے اس ترتیب و انتظام کی بڑی ضرورت ہے۔ المختصر شعر فہمی حکیم کا کام ہے۔"[2]

اسلوب و مواد کے ربطِ باہمی اور لفظ و معنی کی ہم رشتگی پر حالی اور شبلی کی طرح سے اثر نے بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اسلوب و معنی کے سلسلے میں اثر کے خیالات حالی اور شبلی سے زیادہ واضح اور متعین ہیں۔ اثر "شعر" میں شوکتِ الفاظ کے جائز اور حسبِ ضرورت استعمال کی اجازت دیتے ہیں۔ غیر ضروری آرائشِ اسلوب کو وہ مذموم قرار دیتے ہیں اس سلسلے میں ان کے خیالات اس طرح سے ہیں ... "شاعری زنہار شوکتِ لفظی نہیں، شاعری کا مدار خوش خیالی پر ہے کہ شوکتِ لفظی پہ شاعری کی جان خوش خیالی ہے۔ شوکتِ لفظی شاعری کا کوئی

---

[1] بحوالہ کاشف الحقائق (جلد اوّل) ص ۸۶

[2] ایضاً " " ص ۸۷

جزو بدن نہیں۔ البتہ شوکتِ لفظی خلعتِ فاخرہ کا حکم رکھتی ہے اور تب ہی خوش نما معلوم ہوتی ہے کہ قطع برید سے درست ہے اور جس مضمون کو پہنائیں وہ جامہ زیب بھی ہو... جاننا چاہیے کہ امور فطری کبھی محتاج شوکت لفظی کے نہیں ہیں۔ وہی شعرا اس سے کام لیتے ہیں جو اپنے غیر فطری اقوال کو پُر از شان و شکوہ دکھانا چاہتے ہیں۔ فطرت کا تقاضا ہے سادگی اور جب کلام تبعیتِ فطرت کے ساتھ ہوگا ضرور اس میں سادگی ہوگی"[1]

اسی طرح سے اثرؔ نے "رعایت لفظی"، "مبالغہ پردازی" اور صنائع و بدائع کے غیر ضروری اور بلا موقع استعمال کو مکروہ و مذموم قرار دیا ہے۔ حالیؔ اور شبلیؔ کی مانند اثرؔ بھی شاعری میں کذب و مبالغہ کی مذمت کرتے ہیں۔ رعایت لفظی کے فطری استعمال کو اثرؔ مستحسن قرار دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ... "اگر بے تکلف کسی شعر میں رعایت لفظی کی صورت پیدا ہو جائے تو ایسی رعایت لفظی خالی از لطف متصور نہیں ہے مگر بہ تکلف رعایت لفظی کا التزام صرف ناپسندیدہ ہی نہیں بلکہ سچی شاعری کے بہت منافی ہے... رعایت لفظی تب ہی لطف دیتی ہے جب الفاظ میں عضوی تعلق موجود ہو ایسی صورت میں رعایت لفظی انتخاب الفاظ مناسب و مربوط کے اصول پر مبنی ہوتی ہے"[2]

اسی طرح سے اثرؔ کے نزدیک غیر فطری مبالغہ پردازی بھی مذموم امر ہے۔ تقربِ سلطانی نے اسے پروان چڑھایا اور اس مرض میں مبتلا ہو کر کئی عالی خیال شعرا برباد ہو گئے۔ ان کے خیال میں فطری شاعری مبالغہ پردازی سے بے نیاز ہوتی ہے۔ صنائع و بدائع کے متعلق اثرؔ فرماتے ہیں کہ... "سوائے ان لغویات کے غیر محصل اشخاص بہت سے صنائع بدائع کو ضروریات شاعری شمار کرتے ہیں۔ لیکن اہل مذاق سے پوشیدہ نہیں ہے کہ ایسے ایسے ڈھکوسلوں کو شاعری سے کوئی تعلق نہیں ہے"[3]

شوکتِ الفاظ، رعایتِ لفظی، مبالغہ پردازی اور صنائع و بدائع کے سلسلے میں امداد امام اثرؔ نے اپنے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ

---

[1] کاشف الحقائق (جلد اوّل) ص ۸۸
[2] ایضاً " " ص ۸۹
[3] ایضاً " " ص ۹۰

اثرؔ مذکورہ مباحث میں بعض عربی علمائے ادب سے متاثر نظر آتے ہیں مثلاً ابن قتیبہ نے اپنی کتاب "الشعر والشعرا" میں کئی بار اس مسئلے سے بحث کی ہے اور معنی کی اہمیت و اوّلیت ثابت کرنے کی کوشش کی ہے اس کا خیال ہے کہ ... "بسا اوقات شعر کے الفاظ بہت خوشنما ہوتے ہیں لیکن معنی کے فقدان کی وجہ سے وہ شعر بے کار ہو جاتے ہیں"[1]

اسی طرح سے عبدالقادر جرجانی نے اپنی کتاب "دلائل الاعجاز" میں ایک مقام پر لکھا ہے کہ ... "ایک عبارت دوسری عبارت پر محض اس لیے فوقیت حاصل کر لیتی ہے کہ وہ معنی کے اعتبار سے زیادہ جاندار ہوتی ہے"[2]

غرض یہ کہ امداد امام اثرؔ اپنے تنقیدی مخاطبے میں معنی و موضوع اور سادگیِ بیان کو بڑی اہمیت دیتے ہیں اور اس تعلق سے وہ ابن قتیبہ اور عبدالقادر جرجانی اور ابو ہلال عسکری کے خیالات سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔

امداد امام اثرؔ شاعری کو ایک امرِ طبعی تسلیم کرتے ہیں، شعر کا مادہ ازل سے مختلف اقوام کے افراد میں مختلف صورتوں میں موجود رہا ہے اور ارتقا پذیر بھی رہا ہے۔ شاعری کو داخلِ فطرتِ انسانی سمجھنے کے سبب اثرؔ صرف منظوم کلام ہی کو شاعری قرار نہیں دیتے بلکہ نثری مخاطبے کو بھی وہ شاعری مانتے ہیں۔ بشرطیکہ اس میں درد، تاثیر اور فطرت کی تبعیت کی پابندی کی گئی ہو۔ وہ کہتے ہیں کہ ... "ہر ملک و ہر قوم و ہر وقت میں شاعری نثر یا نظم کے پیرائے میں جلوہ گر رہی ہے"[3]

اثرؔ کے نزدیک شاعری اپنی تعمیری، اخلاقی اور افادی حیثیت رکھتی ہے اور تاریخ عالم کی تمام شاعریوں نے اپنے سماج و تمدن میں اپنا تعمیری رول ادا کیا ہے "۔ اب اگرچہ شاعری کے عنوان بدل گئے ہیں تاہم نفسِ شاعری اپنے حال پر ہے اور اس سے برنگ سابق تمدنی، اخلاقی اور مذہبی کام لیے جا رہے ہیں ... انسان کا جو کام شاعری پہلے کرتی تھی اس صدی میں بھی کرتی ہے اور زمانہ آئندہ میں بھی کرتی رہے گی گو اس کے پیرایے انقلاب پذیر ہوتے چلے جائیں گے"[4]

---

1. بحوالہ مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی اوّلیت۔ ص ۲۴۶، از ابوالکلام قاسمی ۱۹۹۶ء
2. ایضاً " " " ص ۲۴۶ " " "
3. کاشف الحقائق (جلد اول) ص ۹۴
4. ایضاً " ص ۹۷

جیسا کہ لکھا جا چکا ہے کہ اثرؔ منظوم کلام یا قافیہ پیمائی ہی کو شاعری نہیں مانتے ہیں ان کے نزدیک شاعری کی مختلف ہیئتیں اور صورتیں ممکن ہیں وہ کہتے ہیں کہ ..." درحقیقت بڑی تنگ بینی ہے کہ انسان جب شاعری کا تصوّر کرے تو صرف منظوم پیرایہ میں تصوّر کرے، نفس امر کے لیے پیرایہ کیا شے ہے؟ ایک ہی شراب سو قسم کے ظروف میں رکھی جا سکتی ہے اس سے اس کی خمریت میں فرق نہیں آئے گا... شاعری فی زمانہ مختلف پیرایۂ زبان و قلم میں برتی جاتی ہے اور مختلف فنون کے لباسوں میں در آ کر اپنی قوت دکھلاتی ہے"[1]

مذکورہ خیال کے ماتحت اثرؔ عہدِ جدید کے فصحا و بلغا کی اسپیچوں، ناولسٹ کی پُرتاثیر تحریروں اور دوسری ادبی، تاریخی، مذہبی تحریروں اور تقریروں کو بھی شاعری کے ذیل میں رکھتے ہیں۔ اثرؔ کہتے ہیں کہ ... ناولسٹ نے تو درحقیقت نظم کی راہ شاعری کو چھوڑ کر نثر کی راہ شاعری کو اختیار کیا ہے اور اپنی طبّاعی اور خلّاقیِ سخن کی رو سے ان کی شاعرانہ نثر منظوم شاعری سے کسی بات میں کم نہیں معلوم ہوتی ہے اس طرح اور بھی طرح طرح کی شاعرانہ نثر کی تحریریں نثارانِ یورپ نے حوالۂ قلم کی ہیں، جن کو منظوم شاعری کے ہم پہلو قیاس کرنا حق پسندی ہے۔ مثلاً ادیسن، میکالے، و کارلائل وغیرہ کی نثر اعلیٰ درجے کی شاعری کے سوا اور کیا سمجھی جا سکتی ہیں۔ علاوہ تقریری اور تحریری شاعری کے فنونِ لطیفہ کے وسائل سے شاعری کے کام لیے جا رہے ہیں، مثلاً اس عہد میں مصوّری، بت تراشی، بت سازی اور موسیقی نے جو شاعری کی صورتیں نکالی ہیں انھیں اعلیٰ درجے کی شاعری نہیں کہیں گے تو کیا کہیں گے"[2]

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اثرؔ اپنے عہد میں (۱۸۹۷ء) نثری اور آزاد نظم کی ترقی کے مؤید اور مبلغ تھے۔ حالیؔ نے ان سے قبل "مقدمۂ شعر و شاعری" میں بلاقافیہ و ردیف کی شاعری کی تائید کی تھی، ایک اعتبار سے یہ دونوں ناقدین ہیئت سے زیادہ مواد و مافیہ کی ترجیح و تقدیم کے قائل تھے اور روایتی فنی ضابطہ بندی سے آزادی کے خواہاں تھے۔ بہرحال مذکورہ خیالات اثرؔ کی جدت آشنا اور ترقی پسند طبیعت و ذہنیت کے ترجمان ہیں۔

---

[1] کاشف الحقائق (جلد اوّل) ص ۹۸-۹۹

[2] ایضاً " " ص ۹۹

شاعری کے سماجی و عمرانی اور مقصدی و افادی پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے اثر رقم طراز ہیں کہ ... "شاعری کو اغراضِ انسانی سے بڑا تعلق ہے۔ ہر زمانے میں شاعری انسان کے تمدنی اخلاقی اور مذہبی معاملات میں تاثیر رساں اور بہ کار آمد رہی ہے۔ تمدنی معاملات پر شاعری کے کیا کیا اثر پیدا ہوتے رہے ہیں اس کی مثالیں مستند کتب تاریخ یونان و روم و عرب وغیرہ میں موجود ہیں۔ زمانۂ جدید بھی اس کے اثر سے خالی نہیں ہے۔ یورپ قدیم اور جدید کی شاعری تو زیادہ تر تمدنی ہے۔ یہی انداز عرب میں بعثت آنحضرت صلعم کے قبل کی شاعری کا معلوم ہوتا ہے کہ تقاضائے ملک کے مطابق تمدنی مذاق سے خالی نہیں ہے"[1]

امداد امام اثر شعر و ادب کا افادی و مقصدی اور اخلاقی زاویہ نظر رکھتے ہیں۔ وہ شاعری کے توسط سے تطہیر قلب و نفس کے بھی قائل ہیں اور اخلاق آموزی کے بھی۔ ان کا خیال ہے کہ شاعری سے قوی تر آلہ اخلاق آموزی کا دوسرا نہیں ہے" کیا امیر المومنین السلام اور سعدی کے اشعار سے کوئی زیادہ پُر تاثیر اخلاق آموزی کا آلہ نشان دیا جا سکتا ہے ... لاریب شاعری بہترین ذریعہ اخلاق آموزی کا ہے۔ بغیر بھی شاعری کے انسان کے قوائے اخلاقیہ ترقی نہیں کر سکتے۔ شاعری میں فلسفۂ اخلاقی ہے"[2]

شاعری کے اخلاقی پہلو پر حالی اور شبلی نے بھی روشنی ڈالی ہے۔ حالی کا خیال ہے کہ ... "شعر اگرچہ براہِ راست علم اخلاق کی طرح تلقین و تربیت نہیں کرتا لیکن از روئے انصاف اس کو علم اخلاق کا نائب و مناب اور قائم کہہ سکتے ہیں" حالی کے خیالات میں شعر براہِ راست علم اخلاق کی تلقین و تربیت نہیں ہے جبکہ امداد امام اثر واضح الفاظ میں شاعری کو اخلاق آموزی کا موثر ذریعہ قرار دیتے ہیں۔

جیسا کہ معلوم ہے کہ غدر ۱۸۵۷ء کے بعد ہمارے ملک میں انگریزی تعلیم، تہذیب اور شعر و ادب کی ترویج و اشاعت کا رجحان پروان چڑھنے لگا اور "انجمن پنجاب" کے تحت منعقدہ مشاعروں کے وسیلے سے جدید شاعری کی تحریک فروغ پذیر ہوئی۔ اس تحریک کے ذریعے مغربی علوم و فنون اور شعر و ادب سے استفادے کے سلسلے میں "انجمن پنجاب" سے

---

[1] کاشف الحقائق (جلد اوّل) ص ۱۰۰

[2] ایضاً " " ص ۱۰۰

متعلق انگریز حکام اور خاص کر کرنل ہالرائڈ نے مشرقیت سے انحراف اور مغربی ادبیات و افکار کی ترویج و اشاعت کی شعوری اور منظم مساعی کیں، اور آزاد و حالی نے یہ کام بحسن و خوبی انجام دیا۔ سر سید احمد خاں بھی بڑی حد تک انگریزیت و مغربیت سے مرعوب تھے۔ انگریزیت اور مغربیت کی بالادستی کا یہ رجحان ۱۹ ویں صدی کے آخر تک بہت نمایاں ہو چکا تھا۔ ان تمام وجوہ کے سبب مشرقیت بیزاری اور پیرویِ مغربی کا غالب رجحان فروغ پانے لگا تھا۔ امداد امام اثر اور شبلی اس خطرناک رجحان سے باخبر تھے اور اس کی مزاحمت میں کوشاں بھی تھے۔ اثر نے "بدمذاقیِ جدید" کے عنوان کے تحت اپنے بعض گراں قدر خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اثر چونکہ سر سید، آزاد اور حالی سے زیادہ مغربی زبان وادب کا مطالعہ ہی نہیں بلکہ ادراک اور عرفان بھی رکھتے تھے چنانچہ یورپی ادب کے سلسلے میں ان کے تاثرات و بیانات حالی اور آزاد سے زیادہ معتبر معلوم ہوتے ہیں۔ اثر کو ایشیائی شاعری کی مبالغہ آرائی اور تقلیدی روش کا احساس ہے لیکن وہ اس کی اصلاح کے لیے یورپی ادبیات کی تقلیدِ محض کا مشورہ نہیں دیتے۔ ان کی نظر میں یورپی شاعری کی خامیاں بھی روشن ہیں اس لیے وہ وہاں کی تقلید کو اہلِ مشرق کے لیے نسخۂ شفا قرار نہیں دیتے جبکہ سر سید، آزاد اور حالی کے افکار پر مغربیت غالب آچکی تھی اور وہ وہاں کی تہذیب، تعلیم، علوم وفنون اور شعر وادب کی تبعیت و تقلید کو اہلِ مشرق کے حق میں ہر طرح کی شفا و ترقی کے لیے لازمی قرار دیتے رہے۔ اثر نے اس سلسلے میں اپنے خیالات کا اظہار اس طرح سے کیا ہے... "اکثر انگریزی خوانوں کے دماغ میں اس خیالِ فاسد نے جگہ کر لی ہے کہ ساری خوبیاں یورپ پر ختم ہو گئی ہیں۔ ایشیا کو خوبی کا کوئی حصہ ملا نہیں ہے۔ مگر اس سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی ہے کہ اگر یورپ ساری خوبیوں سے معمور ہے تو ایشیا تمام خوبیوں سے محروم ہے، قصور معاف اکثر ہمارے نئی روشنی والے حضرات کا تو ایسا ہی خیال معلوم ہوتا ہے۔ وہ ایشیائی خیالات اوضاع و معاملات کو یک قلم قابلِ نفرت سمجھتے ہیں ... جا و بیجا ہر قدم پر اہلِ یورپ کے تتبع پر مستعد رہتے ہیں... نئی روشنی والے حضرات نے اس کو تسلیم کر لیا ہے کہ جو معائب ہیں ایشیائی شاعری میں ہیں اور یورپین شاعری تمام معائب سے مبرا ہے۔ یورپین شاعری ایسی نہیں ہے کہ آنکھ بند کر کے شعرائے یورپ کا تتبع کیا کریں۔ اس میں شک نہیں کہ فارسی اور اُردو کی شاعریاں معائب رکھتی ہیں مگر ان

معائب سے ایشیائی شاعریاں ایسی ذلیل نہیں ہیں کہ کسی حکیم یا مردِ تحصیل کے قابلِ توجہ نہ ہوں... حالانکہ خود اہلِ یورپ اس کے مقر ہیں کہ ابھی تک انھیں ایشیائی خیالاتِ شاعرانہ سے آشنائی پیدا نہیں ہوئی ہے اور بہت کچھ ان کو معلوم کرنا ہے... بہر حال اہلِ یورپ کو ایشیائی خیالات سے مناسبت پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ یا پوری طرح اُردو و فارسی، عربی سیکھیں یا ان زبانوں کے شعرا کی تصانیف کو نہایت صحت کے ساتھ ترجمہ کرا ڈالیں۔"[1]

اثر مغرب سے استفادہ کرنے کے مخالف نہیں ہیں، وہ اس احساسِ کمتری اور گمراہی کے خلاف ہیں جو انیسویں صدی کے آخر تک عام ہو چکی تھی اور اس سلسلے میں بتدریج اضافہ ہوتا جارہا تھا۔ دراصل اثر ہی اُردو کے وہ ادیب ہیں جنھوں نے انگریزی سے ہی نہیں بلکہ دوسری زبانوں مثلاً عربی، سنسکرت اور ہندی شاعری اور شعریات سے بھی اخذ و استفادہ کی تلقین کی ہے۔ مغرب سے استفادہ کرنے کے سلسلے میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے فرماتے ہیں۔۔" اس میں شک نہیں کہ یورپین شاعری کی آگاہی سے ہم ایشیائیوں کی شاعری کو بہت کچھ فائدہ حاصل ہو سکتا ہے۔ اسے نئے مضمون دستیاب ہو سکتے ہیں۔ مگر یہ فائدہ یورپین شاعری کو بھی ہماری ایشیائی شاعری سے پہنچ سکتا ہے... ہم لوگوں کو ترقی فنِ شاعری کے لیے دو امر درکار ہیں۔ ایک یہ کہ جو معائب ایشیائی شاعری کے ہیں ان سے متنبہ ہو کر ان کے ازالے کی فکر کریں۔ دوم یہ کہ جو جو خوبیاں یورپین شاعری میں ہیں ان کو حسبِ ضرورت اپنی شاعری میں داخل کرنے کی صورتیں نکالیں... شعرائے یورپ اپنی تصانیف میں ہزاروں امور کو جو متعلق جغرافیہ اور تواریخ کے ہیں داخل کرتے ہیں۔ برخلاف اس کے ایشیائی شاعر ان امور سے خاص کر امور جغرافیہ سے نہایت نابلد معلوم ہوتے ہیں... بلاشبہ جب ہمارے ملک کے طبیعت داروں کو اہلِ یورپ کا یہ مذاق صحیح معلوم ہو جائے گا تو حسبِ مراد تاریخ و جغرافیہ کی اطلاع کی صورت پیدا کریں گے اور اس ذریعے سے بہت نئے نئے مضامین ایشیائی شاعری میں داخل ہو جائیں گے۔"[2]

ظاہر ہے کہ حالی اور آزاد کی طرح اثر کو بھی مغرب سے استفادہ کرنے کی ضرورت

---

[1] کاشف الحقائق (جلد اوّل) ص ۹۳ - ۹۲

[2] ایضاً " " ص ۹۴ - ۹۳

کا احساس ہے اور وہ بھی اُردو شاعری کے دامن کو موضوع و قافیہ کی سطح پر وسیع اور گراں مایہ کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے لیے وہ بین الاقوامی ادبیات کے مطالعے کے ساتھ ساتھ بین العلومی استفادے کو بھی ضروری قرار دیتے ہیں۔ اردو و فارسی شاعری کی خرابیوں کا اثر کو احساس ہے اور وہ اپنے ملک کی دوسری زبانوں مثلاً ہندی و سنسکرت کی شعریات سے استفادہ کرنے کا مشورہ بھی دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ..." غیر فطری شاعری مطبوع نہیں ہو سکتی ہمارے عہد کی دیسی شاعری بہت اصلاح طلب ہو رہی ہے۔ نا مطبوع استعارات و مبالغہ پردازیوں نے وہ بے لطفی پیدا کر رکھی ہے کہ ایسی شاعری کا کوئی اثر دل پر پیدا نہیں ہوتا برخلاف اس کے ہندی شاعری دیکھی جاتی ہے۔ ہندی کے دوہے، گیتیں وغیرہ جو بیشتر استعارات مبالغہ پردازیوں اور بے معنی خیالیوں سے معرا ہوتے ہیں عجیب تاثیر رکھتے ہیں۔ ان کی سادگی اور فطری خوبیاں نشتر کا کام کرتی ہیں... افسوس ہے بہت سے شعرائے فارسی و اُردو نے فطری خوبیوں سے انحراف کر کے شاعری کو سوہانِ روح بنا رکھا ہے"[1]

اسی طرح سے سنسکرت شعریات اور خاص کر ڈراما نگاری کو اثر قابل تتبع قرار دیتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ ..."کسی زبان میں سنسکرت سے بہتر شاعری نہیں دیکھی جاتی ہے۔ خاص کر ڈراما نگاری کہ کہیں جواب نہیں رکھتی۔ اس کی رزمی شاعری کا بھی جواب کمتر نظر آتا ہے۔ ہومر اور ملٹن، بیاس اور بالمیکی کے پورے جواب نہیں ہیں۔ ہاں اگر کوئی شاعر جواب میں پیش کیا جا سکتا ہے تو میر انیس ہیں کاش کوئی ڈراما نگار اُردو کا شاعر اسی درجے کا جس درجے کا میر انیس رزمی شاعر گزرے ہیں زبان اُردو میں ظہور کیے ہوتا تو لاریب دنیا میں سنسکرت کی شاعری کے بعد اُردو کی شاعری کا درجہ ہوتا۔ اس صنفِ شاعری کی معدومی سے عربی، فارسی اور اُردو کی شاعریاں نامکمل حیثیت رکھتی ہیں"[2]

اُردو شاعری اور شعریات پر شروع سے فارسی شعریات کے اثرات نمایاں رہے ہیں۔ جدید غزل اور جدید نظم میں اگرچہ یہ اثرات کم دیکھنے کو ملتے ہیں تاہم مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو اُردو شاعری شروع سے فارسی کی تبعیت و تقلید میں گامزن رہی ہے۔ اس میں

---

[1] کاشف الحقائق (جلد اوّل) ص ۱۵۵

[2] ایضاً " " ص ۱۳۶

ہمارے ملک کی آب و ہوا اور فضائی رنگ و آہنگ خال خال ہی ظہور میں آیا ہے۔ اسلوب و مواد دونوں پر فارسی اسلوب بیان اور موضوعات کی گرفت قائم رہی ہے۔ اثرؔ کو اس بات کا احساس ہے کہ ہمارے شعرا نے فارسی شعرا کا تتبع کیا ہے اور اپنی ارضیت، مقامیت اور وطنیت کے آثار و مظاہر سے احتراز برتا ہے اس لیے ہماری شاعری کا دامن تنگ رہا ہے اور اس میں ڈراما نگاری اور رزمیہ شاعری کا بھی یکسر فقدان ملتا ہے۔ فارسی میں بھی رزمیہ شاعری کی چند ہی مثالیں مثلاً فردوسی کا "شاہنامہ" یا نظامی کا "سکندر نامہ" دیکھنے کو ملتی ہیں۔ فارسی میں بھی چونکہ ڈرامے کی روایت نہیں رہی اس لیے اردو میں بھی ڈراما نگاری کو فروغ نہیں ہو سکا۔ امداد امام اثرؔ اس اہم نکتے پر روشنی ڈالتے ہوئے فرماتے ہیں کہ ... "اُردو کے شعرا فارسی کے شعرا کے ہمیشہ متتبع رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو کی شاعری باوجود اس کے کہ اس کو فروغ ہندستان میں ہوا سنسکرت کی شاعری سے کوئی مناسبت نہیں رکھتی حالانکہ تقاضائے ملکی یہی تھا کہ اُردو کی شاعری سنسکرت کی شاعری کا انداز پیدا کرتی۔ لاریب اگر اُردو کے شعرا، شعرائے سنسکرت کا تتبع اختیار فرماتے تو اُردو کی شاعری کا دائرہ وسیع ہو جاتا۔ ایسی حالت میں اُردو کی شاعری ممتاز صورت پیدا کرتی ... مثلاً ڈراما نگاری اُردو شاعری میں داخل ہو جاتی اور اس جدت سے اُردو شاعری کا وزن یقیناً اہلِ یورپ کے نزدیک ترقی کر جاتا اور اس ترقی سے زبان اُردو کا شمار اعلیٰ درجے کی زبانوں کے ساتھ کیا جاتا ... اگر ڈراما نگاری اُردو میں آجاتی تو فارسی کی شاعری کو اردو کی شاعری کے ساتھ کوئی صورت مقابلے کی نہیں رہتی۔ ڈراما نگاری کے علاوہ سنسکرت کی ایک بہت اعلیٰ درجے کی رزمی شاعری بھی دیکھی جاتی ہے ... راماین اور مہابھارت ان دونوں تصنیفوں کا جواب فارسی میں نہیں ہے۔ فارسی کی شاعری سنسکرت کی شاعری کے برابر رفیع ہے اور نہ وسیع ہے ... بہرحال اُردو کی موجودہ شاعری کی حالت یہ ہے کہ اگر میر انیسؔ صاحب کو شعرائے اُردو کے زمرے سے نکال لیجیے تو اُردو کی شاعری فارسی کی شاعری سے بہت پیچھے پڑ جاتی ہے۔"[1]

گذشتہ سطور میں امداد امام اثرؔ کے جن ادبی مباحث و نکات پر روشنی ڈالی گئی ہے اس سے ان کی نظری تنقید کی تشکیل و ترتیب عمل پذیر ہوتی ہے اور ان کے ادبی و تنقیدی

---

[1] کاشف الحقائق (جلد دوم) ص ۳۵۰

امتیازات وترجیحات کی نشاندہی بھی ہو جاتی ہے۔ امداد امام اثرؔ نے اپنے انھیں انتقادی نکات کا اطلاق و انطباق اپنی عملی تنقیدوں میں کیا ہے۔ اثرؔ نے اپنی بین الاقوامی ادبیات کی تنقیدوں میں یہ طریقِ کار استعمال کیا ہے کہ کسی بھی زبان، ملک اور ادب کے شعری سرمائے کا جائزہ لینے سے قبل اس زبان و ملک کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی و تمدّنی امور و آثار اور مظاہر و مسائل پر ناگزیر طور پر روشنی ڈالی ہے۔ اور سماجیاتی و عمرانیاتی تناظرات کے پیشِ نظر وہاں کے فکر و فن کے بطون و ظواہر کی افہام و تفہیم کی مساعی کی ہے۔ اس لحاظ سے ان کی تنقید میں تاریخی و سماجی تنقید کی صفت و شناخت پیدا ہو گئی ہے۔

کاشف الحقائق چونکہ عالمی ادبیات کی تاریخ و تنقید پر مشتمل ہے اس لیے اس میں اثرؔ نے مشرق و مغرب کی اہم شعری روایتیں اور ان کے نمایاں شعرا اور ان کی اہم ترین تصانیف و تخلیقات پر اپنے تنقیدی افکار کا اظہار کیا ہے۔ بین الاقوامی ادبیات و شعریات پر دستگاہ رکھنے کے سبب اثرؔ نے اپنی عملی تنقیدوں میں متعدد مقامات پر تقابلی تنقید کا عمل بھی انجام دیا ہے۔ انھوں نے حالیؔ اور شبلیؔ سے زیادہ عملی و تقابلی تنقید کے نمونے پیش کیے ہیں گو کہ وہ شبلی کے معیار و مرتبے کی تقابلی و عملی تنقید کے فرائض انجام نہیں دے سکے۔ لیکن چونکہ اثرؔ کے مطالعات کا دائرہ زیادہ وسیع ہے، اس لیے ان کے مطالعات کی تشنگی کے اعتراف کے باوجود ان کی ادبی کاوشوں کی قدر و منزلت کرنا ادبی دیانت داری کا تقاضا ہے۔ ذیل میں اثرؔ کی عملی تنقیدات کے چند نمونے پیش کیے جاتے ہیں جن سے ان کے طریق کار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

امداد امام اثرؔ "عرب کی شاعری قبل و بعد بعثت صلعم" کے تحت عربی شاعری کے مزاج اور تغیر و ترقی پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ..." واضح ہو کہ مذہبی، تمدنی اور اخلاقی انقلاب کے ساتھ ساتھ ہر قوم کے لٹریچر میں بھی ایک انقلاب پیدا ہوتا ہے۔ اربابِ واقفیت سے پوشیدہ نہیں ہے کہ بعثتِ آنحضرت صلعم کے پہلے اہلِ عرب کا لٹریچر کچھ بھی نہ تھا۔ ان کے لٹریچر کا دائرہ شعر گوئی سے باہر نہ تھا اور ان کی شعر گوئی بھی ایک محدود انداز کی تھی مگر ظہورِ اسلام کے بعد بتدریج عربی کا لٹریچر ترقی کر کے ایک اعلیٰ درجے کو پہنچ گیا... شاعری نے بھی پر بدلا۔ اس پر اسلام نے عربی شاعری کے مذاق کی ایک معنی سے بڑی اصلاح کر دی اور وہ یہ کہ ایامِ جاہلیت میں شعرا جو مضامین فسق و فجور کو بے باکانہ

طور پر باندھا کرتے تھے اور اپنی بے حیائیوں پر فخر و مباہات کیا کرتے تھے۔ یہ بد فرنگی عہد اسلام میں ایک قلم مفقود ہوگئی اور اگر مفقود نہیں ہوئی تو وہ اسلام کی رو سے ممنوع سمجھی جانے لگی۔ لاریب اسلامی شاعر نے تہذیبی پایہ اختیار کیا بلکہ اخلاقی راہ اس مضبوطی سے اختیار کی کہ اس کی نظیر کمتر اور کسی ملک کی شاعری میں دیکھی جاتی ہے۔ چنانچہ امیر المومنین کا ایسا اخلاقی پیرایہ ہے کہ اس کی تبعیت ملک کی اخلاق آموزی کے لیے ضروری معلوم ہوتی ہے۔"[1]

اثرؔ نے فارسی شاعری کی خصوصیات کا اعتراف کیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ فارسی کے دامن ہی میں سب سے زیادہ منظوم کتب موجود ہیں اور ان کی مضمون نگاریاں بھی ایسی ہیں کہ اہل یورپ بھی ان سے درس لے سکتے ہیں۔ اور خیالات و اسالیبِ بیان کے وہ نادر نمونے اس زبان میں ہیں کہ اہلِ یورپ کو جن کی ہوا بھی نہیں لگی ہے۔ بایں ہمہ انھیں فارسی کی مبالغہ آرائی اور تقلیدی روش مذموم نظر آتی ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ... "منجملہ دیگر نقصانات کے فارسی شاعری پر کثرت مبالغہ پردازی کا الزام سخت عائد ہوتا ہے۔ مبالغہ پردازی راستی کی قوت اور لطافت کو زائل کرنے والی شئے ہے۔ اس سے جس قدر شاعر اجتناب کرے انسب و اعلیٰ ہے اسی مبالغہ پردازی کی بدولت بیشتر فارسی شاعری معیوب معلوم ہوتی ہے۔ سوائے سعدیؔ اور حافظؔ کے کمتر ایسے شعرا نظر آتے ہیں جن کی شاعری کثرتِ مبالغہ پردازی سے پاک ہے۔ ان دونوں شاعروں کے مقبول ہونے کی زیادہ وجہ یہی معلوم ہوتی ہے کہ اکثر ان کے مضامین عدم مبالغہ پردازی سے فطری رنگ رکھتے ہیں۔ علاوہ اس کے عموماً فارسی شاعری میں ایک بڑا نقصان یہ پایا جاتا ہے کہ فطری خوبیوں سے بیشتر معرا ہے۔ فارسی کے اکثر شعرا یہ جانتے ہی نہیں کہ نیچرل بیانات کیا کیا دل آویز تاثرات پیدا کرتے ہیں۔"[2]

امداد امام اثرؔ خواجہ حافظ شیرازی کو دنیائے غزل کا سب سے عظیم شاعر تسلیم کرتے ہیں۔ وہ غزل میں اخلاقی مضامین اور پند و موعظت کے بیان کے خلاف ہیں کہ یہ صنف داخلی صنف ہے اور اس میں ناصحانہ مضامین کی گنجائش نہیں ہے۔ لیکن اثرؔ خواجہ حافظ کی شاعری میں

---

[1] کاشف الحقائق (جلد اول) ص ۷۵۔۱۷۴

[2] ایضاً " (جلد دوم) ص ۲۵۳

بیان شدہ حکیمانہ، فلسفیانہ اور اخلاقی مضامین کی شاعرانہ موشگافیوں اور نکتہ آفرینیوں کی قدر و تحسین کرتے ہوئے ان کے کلام پر یوں اظہار خیال کرتے ہیں کہ ... نہایت جائے حیرت ہے کہ دس شعر کی غزل میں سارا اخلاقی فلسفہ مع الٰہیات بھرا ہوا ہے فی الواقع خواجہ نے کوزے میں دریا بھر دیا ہے۔ اس پر سے لطف بالائے لطف یہ ہے کہ کوئی مصرع کہیں سے غزلیت کے پائے سے اترا نظر نہیں آتا۔ ایسے ایسے حکیمانہ مضامین کو غزل سرائی کے پیرائے میں اتنی آسانی کے ساتھ موزوں کرنا یہ خواجہ ہی کا کام ہے۔ بغیر موید من اللہ ہوئے کوئی شاعر یہ لطفِ کلام پیدا نہیں کر سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی تعلیم غیبی خواجہ صاحب کو نصیب ہوئی تھی ورنہ یہ طرزِ بیان کہاں کسی کو آ سکتا ہے صاف ایسا معلوم ہوتا ہے کہ الہام کے ذریعے سے کلام فرماتے ہیں۔"[1]

دہلی اور لکھنؤ کی شعری روایات اور ان سے وابستہ نمایاں شعرا کے کلام کی تخصیص و تحسین کرتے ہوئے اثر فرماتے ہیں کہ ... " یہ عجیب بات معلوم ہوتی ہے کہ دہلی کے حضرات متغزلین اکثر اپنی غزل سرائیوں میں شاعری کا داخلی پہلو ملحوظ رکھتے گئے ہیں۔ اس سبب ان کی غزل سرائیاں تقاضائے تغزل کے مطابق پائی جاتی ہیں۔ میر حسن، خواجہ میر درد، میر تقی میر، سودا، مومن، غالب یہ سب شعرائے متغزلین اپنے داخلی رنگ کے برتنے والے گزرے ہیں۔ البتہ ذوق پورے طور پر داخلی پہلو کے برتنے والے نہ تھے تو بھی وہ خارجی پہلو کی آمیزش داخلی پہلو کے ساتھ اس رنگ سے کر دیتے ہیں کہ ان کا کلام سیٹھے ہونے سے بچ جاتا ہے برخلاف اس کے لکھنؤ کی غزل گوئی کا رنگ نظر آتا ہے۔ اس جگہ کے اکثر شعرائے نامی غزل سرائی میں خارجی پہلو اختیار فرماتے ہیں۔ یعنی وارداتِ قلبیہ اور امورِ ذہنیہ کی قید کے پابند نہیں رہے ہیں۔ بلکہ تقاضائے غزل گوئی کے خلاف خارجی مضامین کو اپنی غزل سرائیوں میں زیادہ جگہ دیتے گئے ہیں۔"[2]

امداد امام اثر خواجہ میر درد کی شاعرانہ انفرادیت پر اس طرح رقم طراز ہیں کہ ... " خواجہ صاحب کی غزل سرائی نہایت اعلیٰ درجے کی ہے۔ سوز و گداز میں ان کے جواب یا میر تھے یا آپ اپنے

---

[1] کاشف الحقائق (جلد دوم) ص ۳۸۲

[2] ایضاً " " ص ۴۰۸

جواب تھے۔ واردات قلبیہ کے مضامین ایسے باندھتے تھے کہ سودا ان تک نہ پہنچتے تھے۔ علاوہ اس کے خود طبیعت جو نہایت پر درد واقع ہوئی ہے، اس کا اثر ان کے کلام پر بدرجۂ کثیر پایا جاتا ہے۔ ہر چند خواجہ کا دیوان مختصر سا ہے مگر قریب قریب انتخاب کا حکم رکھتا ہے اگر میر صاحب کے دواوین سے انتخاب کیے جائیں تو خواجہ صاحب کے دیوان سے ان کے منتخب کا حجم بہت زیادہ نہ ہوگا... ان کے کلام میں عجب بے نفسی کی جلوہ گری پیدا ہے۔ المختصر غزل سرائی کے اعتبار سے ایک بڑے شاعر تھے اور ان کا نظیر سوائے میر کے کوئی دوسرا نہیں دیکھا جاتا۔"[1]

اثر میر تقی میر کو داخلی شاعر مانتے ہیں اور غزل کا عظیم فن کار بھی تسلیم کرتے ہیں لیکن انھیں میر کا تمام تر کلام قابلِ قدر معلوم نہیں ہوتا وہ اس میں انتخاب کی ضرورت محسوس کرتے ہیں اور میر کے منتخب کلام پر ہی رائے زنی فرماتے ہیں کہ... "منتخب کلام پر نگاہ ڈالیے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کے کلام سے زیادہ خوب صورت کلام زبان اُردو میں کہیں نہیں ہے اور حقیقت حال بھی یہی ہے کہ خواجہ میر درد کو مستثنیٰ کرکے کسی شاعر ریختہ گو کو آج تک ان کے کلام کی ہوا بھی نہیں لگی ہے... میر صاحب غزل سرائی میں کبھی واردات قلبیہ اور امور ذہنیہ کے احاطے سے باہر قدم نہیں رکھتے ہیں اور ان کے وہی اشعار زیادہ دل آویز معلوم ہوئے ہیں جو زیادہ واردات قلبیہ سے متعلق معلوم ہوتے ہیں۔ میر صاحب کی غزل سرائی تمام تر شاعری کا داخلی پہلو رکھتی ہے تب ہی تو ان کے کلام میں سوز و گداز، خستگی، انشتریت، رنگینی، ملاحت، شیرینی، شوخی وغیرہ کی کیفیتیں بدرجۂ کثیر پائی جاتی ہیں۔"[2]

غالب کو وہ میر سے متاثر مانتے ہیں اور ان کے یہاں وہ سادگی انھیں نہیں ملتی جو میر کے یہاں نمایاں ہے۔ چنانچہ وہ غالب کی پیچیدگی اور استعاراتی اندازِ اسلوب کو مستحسن نہیں سمجھتے اور اس کو غالب کا کمزور پہلو قرار دیتے ہیں۔ غالب کے سلسلے میں حالی کے بعد اثر نے بھی بیش قیمت خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ... "لاریب واردات قلبیہ اور امور ذہنیہ کے مضامین غالب قریب قریب میر صاحب کی پُر تاثیری کے ساتھ باندھے جاتے ہیں مگر حالت یہ ہے کہ ان کے مختصر دیوان میں بہت کم شعر ہیں جو

---

[1] کاشف الحقائق (جلد دوم)، ص ۱۴۳

[2] ایضاً " " ص ۱۴۷

میرؔ صاحب کی سادگیِ کلام کا لطف دکھاتے ہیں زیادہ حصّہ ان کے کلام کا استعارات سے بھرا ہوا ہے ... الفاظِ فارسی کی وہ کثرت دیکھی جاتی ہے کہ یہ نہیں معلوم ہوتا کہ اُردو کے اشعار زیرِ نظر ہیں یا فارسی کے ۔ ان باتوں کے علاوہ کبھی کبھی اغلاقِ مضامین کا وہ عالم دکھائی دیتا ہے کہ ادراک اپنے فعل میں قاصر ہونے لگتا ہے ... لیکن ان معائب سے گزر کر اگر یکتائے روزگار کے کلام کو انصاف کی نگاہ سے دیکھیں تو پھر حسن کی کوئی انتہا بھی نظر نہیں آتی ۔ واقعی جو سوز و گداز، خستگی، درد، برشتگی، نشتریت، بلند پروازی، نازک خیالی، تمکنت، متانت، جلالت، تہذیب، شوخی، غالب کے کلام میں ہے باستثنائے دردؔ و میرؔ کسی استاد کے کلام میں نہیں پائی جاتی ہے ۔ نشتریت تو ایسی غضب کی ہے کہ میرؔ صاحب کے کلام میں بھی اس سے زیادہ نہ ہوگی پُر تاثیری کا کیا کہنا، عالی مذاقی روح کو عالمِ بالا کی سیر دکھاتی ہے۔"[1]

مولانا حالیؔ نے "مقدمۂ شعر و شاعری" میں غزل سے متعلق جو اعتراضات کیے اور جتنے مشورے اس کی ترقی و اصلاح کے سلسلے میں دیے تھے، امداد امام اثرؔ ان میں سے زیادہ تر کو نازیبا قرار دیتے ہیں اور حالیؔ کے اس اقدام کو یورپ کی تقلید و پیروی سے تعبیر کرتے ہیں۔ اگرچہ اثرؔ نے حالیؔ کو مخاطب کر کے اپنے اعتراضات پیش نہیں کیے ہیں تاہم ان کے اندازِ تخاطب اور غزل کے سلسلے میں ان کے مندرجات و خیالات سے اس بات کی توثیق ہو جاتی ہے کہ روئے سخن سرسید اور حالیؔ کی طرف ہی ہے ۔ وہ فرماتے ہیں کہ ..."ان حضرات پر انگریزی کا جہلِ مرکب ایسا سوار ہو رہا ہے کہ جب تک ان کے خیال کے مطابق انگریزی مذاق کے ساتھ غزل سرائی نہیں کی جائے تب تک غزل سرائی مطبوع رنگ پیدا نہیں کر سکتی۔ ان حضرات میں سے بعض فرماتے ہیں کہ غزل میں ہمیشہ عشقیہ مضامین باندھے جاتے ہیں جو مخربِ تہذیب ہوا کرتے ہیں۔ لازم ہے کہ ایسے مضامین کے عوض وعظ، پند، اخلاق، تمدن اور نیچرل سنیریاں کی باتیں موزوں کی جائیں۔"[2]

امداد امام اثرؔ کے نزدیک غزل "داخلی" صنف ہے اور وارداتِ قلبیہ، امورِ ذہنیہ و

---

[1] کاشف الحقائق (جلد دوم) ص ۴۳۵

[2] ایضاً " " ص ۴۶۴

رزمیہ اور عشقیہ مضامین کے لیے مختص ہے اس میں خارجی مضامین کی گنجائش کم ہی ہے۔ اگر خارجی امور کا بیان کیا بھی جائے تو اس کا انداز داخلی و شخصی ہونا ضروری ہے۔" ظاہر ہے کہ اثر کے یہ خیالات اپنی جگہ پر مناسب ہیں اور جدید غزل کے انفراد و آہنگ سے از حد قریب معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اثر کا غزل کے سلسلے میں موضوعاتی حد بندی کرنے کا خیال صحیح نہیں ہے۔ غزل کا میدان اتنا وسیع ہے کہ اہلِ قدرت فن کار اس میں حیات و کائنات کے تمام تر جلوے دکھا سکتے ہیں۔ اثر غزل کی ہئیت میں کسی قسم کی تبدیلی و ترمیم کے بھی خلاف ہیں حالی کی بے قافیہ و ردیف کی شاعری کی تجویز اور مسلسل غزل کے مشورے کو وہ صحیح قرار نہیں دیتے۔ انھوں نے غزل کے سلسلے میں جن امور کو لازمی سمجھا ہے ان سے اختلاف تو ممکن ہے لیکن یکسر انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اثر نیچرل شاعری اور خارجی مضامین کے لیے مثنوی کو موزوں صنف قرار دیتے ہیں۔ مثنوی کی تعریف اثر نے حالی کی مانند کی ہے اور اسے رزمیہ اور بزمیہ شاعری کی ادائیگی کے لیے بہترین صنف بتایا ہے۔ مومن کی مثنوی نگاری کے متعلق ان کے خیالات ہیں کہ ..." استاد مومن کی مثنویاں ہر چند زورِ طبیعت اور سخن آفرینی سے خبر دیتی ہیں مگر ان میں اخلاقی یا تمدنی یا مذہبی مضمون کا نشان نہیں پایا جاتا ہے۔ ان کی کوئی مثنوی ایسی نہیں دکھائی دیتی ہے جو خس برابر بھی مفیدِ معاشرت ہو یا جس سے بال برابر بھی فائدہ عقبیٰ مرتب ہو۔ اکثر مضامین عشقیہ ہیں ... فقیر کی دانست میں مومن خاں کی کوئی مثنوی مفیدِ بنی آدم نظر نہیں آتی ... مثنوی نگاری کے لیے داخلی شاعری کے ساتھ خارجی شاعری کی بھی بڑی حاجت ہے، مومن خاں خارجی شاعری سے کوئی بہرہ نہیں رکھتے۔"[1]

مومن کی مثنویوں سے متعلق اثر کا یہ خیال درست ہے لیکن مومن نے ایک "مثنوی جہادیہ" بھی لکھی ہے جس کا موضوع غیر ملکی حکومت کے خلاف جہاد اور ایمان و مذہب کی تقدیس سے متعلق ہے۔ شاید اثر کو اس مثنوی کا علم نہیں تھا۔ اثر نے میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" کو دیا شنکر نسیم کی مثنوی "گلزارِ نسیم" سے فکر و فن اور داخلی و خارجی ہر دو اعتبار سے مقدم و مرجح قرار دیا ہے اور دونوں مثنویوں پر اثر نے حالی سے بہتر تنقید کی ہے۔ علاوہ ازیں اثر نے فارسی اور اردو قصیدہ نگاروں کا بھی بخوبی جائزہ لیا ہے۔

---

[1] کاشف الحقائق (جلد دوم)، ص ۸۵ - ۵۸۴

اُردو میں سودا کو وہ سب سے بڑا قصیدہ نگار مانتے ہیں اور شیکسپیئر کا ہمسر قرار دیتے ہیں۔ سودا کو وہ خارجی و داخلی دونوں انداز کی شاعری پر قادر بتاتے ہیں۔

امداد امام اثر نے کاشف الحقائق کے آخر میں صنف مرثیہ اور کلام انیس پر روشنی ڈالی ہے انھوں نے مرثیے کے متعلقات اور موضوعات کے سلسلے میں جو کچھ اور جتنا کچھ لکھا ہے وہ مرثیے کے متعلق "مقدمہ شعر و شاعری" میں حالی کے بیان کردہ مباحث سے زیادہ اہم ہے۔ انیس سے متعلق اثر کی تنقید حالی اور آزاد دونوں سے بدرجہا بہتر ہے۔ حالی نے مرثیے کے موضوعات میں وسعت پیدا کرنے کی تجویز پیش کی تھی اور شخصی مرثیوں کی تصنیف پر زور دیا تھا۔ اثر اس سلسلے میں اپنی رائے ظاہر نہیں کرتے۔ البتہ مرثیے کو وہ (Epic Poetry) اور انیس کو اردو کا واحد (Epic Poet) قرار دینے میں بڑی دلچسپی اور عقیدت کا اظہار کرتے ہیں۔ یہی نہیں وہ کئی مقامات پر انیس کی شاعری کو وحی والہام سے متصف بھی بتاتے ہیں۔ انیس سے متعلق ان کے خیالات اس طرح ہیں: "میر صاحب (میر انیس) کی مرثیہ نگاری ایک رزمی مرثیہ نگاری ہے۔ یہ اس لیے کہ واقعہ کربلا کی مرثیہ نگاری رزمی شاعری کے سوا اور کیا ہوسکتی ہے۔ پس حضرت کی شاعری کا شمار ہومر، ورجل، ملٹن، فردوسی اور بیاس کی شاعریوں کے ساتھ ایک ضروری امر ہے جس طرح یہ سب شعرائے نامی رزمی مضامین حوالہ قلم کرتے گئے ہیں میر صاحب بھی اسی طرح رزمی مضامین کو تقاضائے واقعہ کے باعث اپنے مراثی میں کثرت کے ساتھ جگہ دیتے گئے ہیں۔ ایسی حالت میں میر صاحب کو شعرائے مسبوق الذکر کی طرح رزمی شاعر (Epic Poet) کہنا بے محل نہ ہوگا۔"[1]

اثر، انیس کو رزمی شاعر ماننے کے ساتھ ساتھ انھیں الہامی شاعر بھی بتاتے ہیں اور فردوسی و ہومر سے بلند تر مقام پر فائز کرتے ہیں۔ انھوں نے انیس سے متعلق اپنی تنقید کا زور زیادہ تر انھیں الہامی شاعر اور رزمی شاعر قرار دینے میں صرف کیا ہے۔ بہتر ہوتا کہ وہ انیس کے امتیازات فن کی وضاحت کے ساتھ نشاندہی فرماتے۔ بہرحال انیس کے سلسلے میں اثر نے آزاد و حالی سے بہتر مگر شبلی سے کمتر درجے کی تنقید کی ہے اور اس میں ان کی جذباتیت اور عقیدت کو خاصا دخل ہے۔ نہ تو مرثیہ نگاری کو تمام تر ایپک شاعری قرار دیا جاسکتا ہے نہ ہی انیس کو رزمی شاعر ثابت کیا جاسکتا ہے۔ انیس کے یہاں رزمی شاعری کے

---

[1] کاشف الحقائق (جلد دوم) ص ۶۸۸

عناصر کے آثار ضرور ہیں، لیکن ان کی پوری شاعری رزمیہ نہیں ہے۔ انیس کی طرح سے دبیر کے متعلق بھی اثر کی تمام تر رائے محض عقیدت مندانہ ہے۔ وہ دبیر کو شاعر سے زیادہ صفاتِ ملکوتی، خاصانِ خدا اور اولیائے خدا کی صفات سے متصف شخصیت قرار دینے میں دلچسپی لیتے ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ دبیر کے فن پر انھوں نے چند سطور بھی قلم بند نہیں کی ہیں۔ البتہ اتنا ضرور لکھا ہے کہ "آپ سلطان الذاکرین تھے اور مذہبی شاعر تھے"[1]

ظاہر ہے کہ دبیر کو ایک مذہبی شاعر سمجھ کر انیس کے مقابلے میں ان کے فنی کمالات نمایاں نہ کرنا اور ان کی شاعری کی خصوصیات کی نشاندہی نہ کرنا، دونوں رویے دبیر کے ساتھ یکسر ناانصافی پر مبنی ہیں۔ یہ رویہ بعد کو شبلی نے بھی روا رکھا ہے۔ حالی نے بھی دبیر کے فن پر روشنی نہیں ڈالی ہے۔ آزاد نے البتہ انیس و دبیر پر یکساں طور پر لکھا ہے۔

اثر نے یوروپین شعرا اور ان کی شعری جہات و خصوصیات پر بھی بار آور بحث کی ہے۔ یونانی ڈراموں میں ٹریجڈی اور کامیڈی کے عناصر کی تلاش کی ہے۔ علاوہ ازیں وہاں کی مختلف اصنافِ سخن پر روشنی ڈالتے ہوئے انھوں نے اردو میں سب سے پہلے دیہی زندگی پر مبنی شاعری) (Pastoral Poetry) کو متعارف کرایا۔ انگریزی میں (Pope) اور یونانی میں (Hasiod) اور عرب میں بھی کئی شعرا نے اس نوعیت کی شاعری کی ہے۔ ہیزیڈ (Hasiod) کی ایک اہم تصنیف (Work and day) بھی ہے جس میں محنت کشوں کے حوالے سے تخلیق کردہ شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ اور زراعتی اطوار و امور پر مشتمل معلومات بھی موجود ہیں"[2]

مجموعی طور پر یہ کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اثر، آزاد، حالی، سرسید اور شبلی سے زیادہ بین العلومی اور بین الاقوامی ادبیات پر مہارت رکھتے تھے۔ ان کی نظر میں مغرب و مشرق دونوں کی خوبیاں اور کمزوریاں ہیں۔ یہی سبب ہے کہ نہ وہ مغربی تقلید و تبعیت کا نعرہ بلند کرتے ہیں نہ ہی اہلِ مشرق کو مغرب کی ترقیات و فتوحات سے محترز و بے خبر رہنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ ان کی تنقید نہایت متوازن اور معتدل مزاج کی حامل ہے۔

---

[1] کاشف الحقائق (جلد دوم) ص ۳۴۲
[2] ایضاً " " ص ۱۴۰ - ۱۳۸

امداد امام اثر کی تنقید کا غالب رجحان اگرچہ تاثراتی وجمالیاتی نوعیت کا ہے لیکن ان کے جلو میں عمرانی و سماجی تنقید کا رجحان بھی متواتر دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کی رائیں کئی مقامات پر تذکروں اور مشاعروں کی تحسین اور تنقید سے ہم رشتہ معلوم ہوتی ہیں لیکن یہ ان کی جذباتیت اور پسندیدگی کا ایک پہلو ہے۔" کاشف الحقائق" میں عالمی ادبیات و شعریات کے آثار و حقائق ہویدا و درخشاں ہیں۔ ان میں بوقلمونی و نیرنگی بھی ہے۔ اثر شعر و ادب کا مطالعہ عمرانی و سماجی اور اخلاقی و فنی نقطہ ہائے نگاہ سے کرتے ہیں۔ اس طرح سے ان کی تنقید میں قدیم و جدید کا سنگم قائم ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اثر کی تنقید سے متعلق صحیح لکھا ہے کہ ... " امداد امام اثر مغربی اور مشرقی نقطۂ نظر میں پیوند قائم کرنے والے نقادوں میں ہیں۔ ان کا انداز حکیمانہ اور تجزیاتی ہے تنقید کے اس ماخذ (کاشف الحقائق) سے اردو کے اوّلین بڑے نقادوں نے بہت فائدہ اٹھایا ان کا طریق کار امتزاجی ہے۔"[1]

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

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

---

[1] اشاراتِ تنقید، ص ۲۷۶، ناشر چمن بک ڈپو دہلی ۱۹۷۷ء

سرورالہدیٰ

مصحفی کی غزل گوئی

کلاسیکی شاعروں میں مصحفی کی شخصیت بڑی ہمہ گیر و ہمہ جہت ہے۔ اردو اور فارسی کے بارہ دواوین' اردو اور فارسی کے شعرا کے تین تذکرے ان کی شخصیت کی ہمہ جہتی پر دلالت کرتے ہیں۔ مصحفی میر سے آگے ہیں۔ مصحفی کا انتقال کم و بیش ۸۰ سال کی عمر میں ہوا۔

مصحفی جب دلی آئے تو اس وقت دلی پر جاٹوں، مرہٹوں اور سکھوں کے حملے شروع ہو چکے تھے۔ اورنگ زیب کے انتقال کے بعد جو بادشاہ دلی کے تخت پر بیٹھے ان میں اتنی صلاحیت نہیں تھی کہ وہ مغلوں کے وقار کو قائم رکھ سکیں۔ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں نے دلی سلطنت کی کمر توڑ کر رکھ دی تھی۔ دہلی لٹی لٹائی اپنے مقدر پر ماتم کناں تھی۔ دلی کی تباہی و بربادی کا مصحفی نے ان الفاظ میں ذکر کیا ہے۔

دلی ہوئی ہے ویراں سونے کھنڈر پڑے ہیں
ویران ہیں محلے سنسان گھر پڑے ہیں

ہر شخص کسی گوشۂ عافیت کی تلاش میں تھا۔ اس مشکل وقت میں مصحفی جب تک دہلی میں رہے کسی کے آستانے پر نہیں گئے۔ گزر اوقات کے لیے تجارت شروع کر دی۔ اور پھر ایک ایسا بھی وقت آیا جب انھیں لکھنؤ کا رخ کرنا پڑا۔

مصحفی لکھنؤ میں ایک مہمان شاعر کی حیثیت سے داخل ہوئے تھے مگر آہستہ آہستہ اپنی لیاقت کی وجہ سے وہاں کی علمی و ادبی زندگی میں دخیل ہو گئے۔ اس زمانے میں جرأت اور انشا کا شہرہ تھا اور یہ لکھنؤ کی شعری اور ادبی فضا پر چھائے ہوئے تھے۔ آہستہ آہستہ مصحفی کا حلقہ جب وسیع ہونے لگا اور ان کی خدمت میں اصلاح کی غرض سے نوآموز شعرا آنے لگے تو یہ بات دیگر اساتذہ کے لیے حسد کا سبب بنتی گئی۔ مصحفی کے شاگردوں کی تعداد اس وقت کے تمام استادوں سے زیادہ ہو گئی خود مصحفی اپنے تذکرے ریاض الفصحا میں لکھتے ہیں:

"درزبان اردوئے ریختہ قریب صدکس امیرزادہا وغریب زادہا بحلقۂ شاگردی من آمدہ باشند فصاحت و بلاغت را از من آموختہ" (ریاض الفصحا۔ اتر پردیش اردو اکادمی۔ ص ۳۰۱)

مصحفی کی شاعری کے بارے میں عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ ان کے یہاں لکھنوی رنگ سخن کا غلبہ ہے۔ اسے ایک قدرتی امر سمجھنا چاہیے؛ چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی لیکن اگر مصحفی کی شاعری کا بغور مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ مصحفی کا مزاج بنیادی طور پر خارجیت کی بجائے داخلیت کی طرف مائل تھا۔ دراصل انھیں جیسا ماحول ملا اپنی شاعری کو اسی ماحول کا ترجمان بنالیا۔ یہی وجہ ہے ان کے یہاں کہیں میر کہیں سودا اور کہیں جرأت و انشا کا رنگ دکھائی دیتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کشمکش کے عالم میں ہے۔ ان کے دو شعر دیکھیے اور اس کشمکش کا اندازہ کیجیے۔

کیوں بولتا نہیں روش اپنی سے مصحفی
تو بھول ہی گیا غزلِ عاشقانہ کیا
نخرہ ہی شعر میں ہو تو ہاں سوز کا سا ہو
کس کام کی دگر نہ چھنالے کی شاعری

مصحفی بار بار اپنے اصل میلان کی طرف لوٹنا چاہتے ہیں مگر ماحول کے تقاضوں کے سامنے سپرانداز ہو جاتے ہیں مصحفی کی شاعری دراصل اسی کشمکش کے عالم میں سفر کرتی رہتی ہے یہی وجہ ہے کہ مصحفی کے دیوان میں اتنے رنگ ہیں کہ جو شخص جیسا رنگ دیکھنا چاہے دیکھ سکتا ہے۔ اس لیے بعض لوگ یہ اعتراض کرتے ہیں کہ مصحفی کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے۔ مصحفی کو زبان اور بیان پر اتنی قدرت تھی کہ وہ جس طرح چاہتے تھے اپنے جذبے کا اظہار کر سکتے تھے چونکہ لکھنؤ میں جرأت اور انشا کے مقابلے پر ان کو جگہ بنانی تھی اس لیے انھوں نے ان کے رنگ میں بھی طبع آزمائی کی۔ مصحفی اگر اپنے ایک رنگ پر قائم رہتے تو شاید لکھنؤ میں اپنے لیے جگہ نہ بنا پاتے۔ مصحفی اپنی اہمیت سے واقف تھے وہ جانتے تھے کہ اس دَور کے دوسرے شاعر ان کے ہم پلہ نہیں ہیں۔ وہ بار بار اپنی شاعرانہ برتری کا اظہار بھی کرتے ہیں۔

مصحفی گرچہ یہ سب کہتے ہیں ہم سے بہتر　　اپنی پر ریختہ گوئی کی زباں اور ہی ہے
اے مصحفی تو ایک غزل اور بھی لوٹا نک　　تیرے قلم کی ہے ابھی پر گوہر آستین

دیکھو نہ مصحفی کی غزل کو بہ چشم کم — لے یار یہ تو سحر ہے اعجاز ہے سنو
مصحفی ایک غزل اور بھی کہہ یوں کہ میاں — قافیے تجھ سے بہت خوب بندھا کرتے ہیں

مصحفی کو زبان و بیان پر کتنی قدرت حاصل ہے اس کا اندازہ ان کی شاعری کے سرسری مطالعے ہی سے ہو جاتا ہے۔ ان کے دواوین میں کتنے الفاظ، کتنی تراکیب، کتنے قافیے، کتنی ردیفیں ہیں جو شاعر کی قادر الکلامی کی مثال ہیں۔

اس وقت کے اساتذۂ فن کے یہاں ایک خاص بات یہ نظر آتی ہے کہ وہ ایسی زمینوں میں شعر کہتے تھے جن میں شعر کہنا یا بامعنی شعر کہنا مشکل ہوتا تھا اور اس طرح وہ اپنے ہم عصروں کو بغیر کچھ کہے ایک چیلنج دیتے تھے۔ دوسرے شعرا انھی زمینوں یا دوسری مشکل زمینوں میں شعر کہہ کر اپنی استادی کا سکّہ منوانے کی کوشش کرتے تھے یہ سارا عمل اور ردِّ عمل ایک طرح سے اس تہذیبی زوال پسندی کی دین تھا جس میں کوئی بڑا آدرش سامنے نہیں تھا اس طرح کی سطحی باتیں وقت گزاری اور زندگی میں تحرک قائم رکھنے کا ذریعہ تھیں۔

مصحفی کی شاعری مختلف رنگوں کی حامل ہے۔ اس میں عشق و محبت کے وہ جذبات بھی ہیں جو ایک خاص وقت اور عمر کی پیداوار ہوتے ہیں۔ اسی کے ساتھ محبت کی وہ اعلیٰ تہذیب بھی ہے جس کے بغیر انسانی زندگی کا تصوّر نہیں کیا جا سکتا مصحفی کی شاعری میں اس عہد کی تصویریں بھی جا بجا نظر آتی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی کی نظر اپنے عہد کے نشیب و فراز پر کتنی گہری تھی۔ پہلے ان اشعار کو دیکھیے جن کو لوگ مصحفی کی شاعری کا بنیادی رنگ کہتے ہیں۔

اس قدر بھی تو مری جان! نہ ترسایا کر — مل کے تنہا تو گلے سے کبھی لگ جایا کر
گورے بدن کا عالم اس کے، میں رات دیکھا — اک نور کا جھمکڑا تھا پیرہن کے اندر
جی میں آتا ہے کہ بوسہ کفِ پا کا لے لوں — رنگ ہونٹوں پہ تری تازہ حنا کا لے لوں
کیونکر نہ تجھے دوڑ کے چھاتی سے لگا لوں — پھولوں کا گلے میں ترے یہ ہار غضب ہے
وعدہ تھا پشتِ بام پر اس مہ کا نیم روز — ہم نا تمام بھول گئے، دن ڈھلے گئے
چل بے یاں سے دور ہو ہم تم نہیں اب آشنا — راتوں کو جا جا کے تو غیروں کے گھر رہنے لگا
دورے بوسے کی خاطر جوں ہی میرے لب ہلے — دیکھ کر میری طرف تیوری بدل کر رہ گیا
نام مت لے تو گھر کے جلنے کا — فائدہ کیا مرے کڑھانے کا

ایسے اشعار سے مصحفی کا دیوان بھرا پڑا ہے۔ زندگی کے بعض لایعنی لمحات میں جذبات کی سطحیت ایک ضرورت بن جاتی ہے۔ ہر بڑے شاعر کے یہاں ان لایعنی لمحات کی تصویریں مل جاتی ہیں۔ میر و غالب کے یہاں بھی ایسے اشعار موجود ہیں۔ لکھنؤ کی شاعری میں ایک طویل عرصہ ایسا گزرا جس میں محبوب سے چھیڑ چھاڑ اور اس طرح کی دوسری چیزیں اہمیت اختیار کر گئی تھیں۔ شعرا اپنی شاعری میں وہی سب کچھ پیش کرنے لگے جو اس وقت کی معاشرت کا تقاضا تھا۔ کہتے ہیں کہ جرأت کی شاعری بادشاہ کے سرہانے رکھی رہتی تھی اور وہ موقع بہ موقع اس کو پڑھ کر لطف اندوز ہوتا۔ مصحفی کی شاعری جرأت اور انشا سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس میں پھکڑ بازی کا وہ گہرا رنگ نہیں ہے جس میں ان دونوں کی شاعری ڈوبی نظر آتی ہے۔ دوسرے یہ کہ مصحفی کی شاعری کا جو دوسرا رنگ ہے وہ بالکل مختلف ہے جو لکھنؤ کے مزاج سے زیادہ میل نہیں کھاتا۔

مصحفی جب حسن و عشق کے معاملات کا بیان ذرا ٹھہر کر اور احتیاط سے کرتے ہیں تو ان میں ایک عجیب کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور ہمیں یقین ہو جاتا ہے کہ مصحفی کی تمام تر شاعری وہ نہیں تھی جس سے بعض لوگوں نے ان کی شناخت قائم کی ہے۔ ان کے ضخیم دیوان میں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں ہے جن کو پڑھ کر مصحفی کی ایک دوسری تصویر بنتی ہے اور وہ ایک ایسے شاعر نظر آتے ہیں جو محبت کے اظہار میں اعتدال سے کام لیتا ہے۔ صرف دو غزلیں اس وقت دیکھیے۔

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا
چمکی بجلی سی پر نہ سمجھے ہم حسن تھا یا جمال تھا کیا تھا
جس کو ہم روز ہجر سمجھے تھے ماہ تھا یا وہ سال تھا کیا تھا
مصحفی شب جو چپ تو بیٹھا تھا کیا تجھے کچھ ملال تھا کیا تھا

مصحفی نے ایک چھوٹی سی بحر میں کس خوبصورتی سے اپنے جذبات کا اظہار کیا ہے۔ "تھا کیا تھا" کی ردیف نے بھی غزل کی خوبصورتی میں اضافہ کیا ہے۔ زبان و بیان کی سادگی مصحفی کی شاعری کے اس حصے میں موجود ہے جہاں وہ اپنے فطری اور بنیادی رنگ میں اپنے جذبے کا اظہار کرتے ہیں:

جس کو ہم روز ہجر سمجھے تھے
ماہ تھا یا وہ سال تھا کیا تھا

اگر اس شعر پر ذرا ٹھہر کر غور کریں تو بظاہر سادہ سا شعر منفرد معلوم ہوگا۔ ہجر اور وصال کا بیان اُردو شاعری میں ہر شاعر کے یہاں موجود ہے۔ مصحفی کا یہ شعر کس طرح دوسروں سے مختلف ہے۔ میں اپنے محدود مطالعے کی روشنی میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ ہجر کے ایک طویل سفر کو جس طرح مصحفی نے دو مصرعوں میں بند کر دیا ہے اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ مصحفی کی ایک اور غزل دیکھیے۔

دیکھ اس کو اک آہ ہم نے کر لی — حسرت سے نگاہ ہم نے کر لی
کیا جانے کوئی کہ گھر میں بیٹھے — اس شوخ سے راہ ہم نے کر لی
جب اس نے چلائی تیغ ہم پر — ہاتھوں کی پناہ ہم نے کر لی
نخوت سے جب کوئی پیش آیا — کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی
دی ضبط میں جبکہ مصحفی جاں — شرم اس کی گواہ ہم نے کر لی

اس غزل کا لوچ، معصومیت، خودداری، یہ تمام چیزیں ہمیں میرؔ کی غزلوں کی یاد دلاتی ہیں۔ غزل کا پہلا شعر ایک عام سا عشقیہ شعر ہے لیکن مصحفی نے سامنے کی بات کو جس طرح بیان کیا ہے وہ ہر ایک کے بس کا نہیں ہے۔ پہلے شعر میں شاعر کہہ رہا ہے کہ "حسرت سے نگاہ ہم نے کر لی" اور دوسرے شعر میں شاعر گھر میں بیٹھے ہی راہ کر لینے کی بات کہہ رہا ہے اس کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس کا محبوب خود ہی گھر آیا اور اس بات پر شاعر فخر کر رہا ہے۔ دوسرا مطلب تصوراتی اور ذہنی ہو سکتا ہے کہ شاعر گھر میں بیٹھ کر ہی محبوب کو خیالوں کی دنیا میں موجود پاتا ہے۔

جب اس نے چلائی تیغ ہم پر — ہاتھوں کی پناہ ہم نے کر لی

اس شعر میں مصحفی نے جو پیکر تراشی کی ہے وہ بہت خوبصورت ہے۔ ہاتھوں کی پناہ میں جو بے بسی اور سادگی ہے وہ محسوس کرنے سے تعلق رکھتی ہے۔ جب کوئی آفت اچانک سامنے آجاتی ہے تو فطری طور پر ہم اپنے دونوں ہاتھ چہرے کے سامنے کر لیتے ہیں، ان ہاتھوں کا کام نفسیاتی طور پر صرف اتنا ہے کہ کوئی رکاوٹ تو ہے۔

نخوت سے جو کوئی پیش آیا — کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی

کج کلاہی کا مضمون نیا نہیں ہے۔ قدیم وجدید تمام شعرا کے یہاں کلاہ کج کا ذکر موجود ہے۔ عام طور پر شعرا نے کج کلاہی کو حرکت و حرارت، غیرت و حمیت یا ناز و انداز کے تناظر میں استعمال کیا ہے مصحفی نے اس میں جدت اس طرح پیدا کی ہے کہ انھوں نے کسی کے غرور و ناز کو دیکھ کر اس کا جواب بھی اسی انداز سے دیا ہے اور اس کے لیے انھوں نے کلاہ کج کر لینے کو خودداری کا استعارہ بنا دیا ہے۔

مصحفی کی غزلیں جو چھوٹی بحریں ہیں ان میں جو کیفیت اور جذبات کی گرمی ہے وہ ان کی ایک نمایاں خوبی ہے۔ عام طور پر چھوٹی بحروں کے استعمال سے لوگ اس لیے گریز کرتے ہیں کہ الفاظ کی تنگی میں کوئی بات پیدا کرنا مشکل ہوتا ہے۔ خواجہ میر درد کی غزل کی خوبیوں میں سے ایک خوبی یہی ہے کہ وہ عموماً چھوٹی بحروں کا استعمال کرتے ہیں۔ مصحفی چھوٹی بحروں میں عام فہم الفاظ کا سہارا لے کر جس خوبصورتی کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں وہ مصحفی کا ایک امتیاز ہے کچھ اور اشعار دیکھیے۔

کھینچ کر تیغ یار آیا ہے　　اس گھڑی سر جھکا دیئے ہی بنے

یاد ایام بے قراریِ دل　　وہ بھی یا رب عجب زمانہ تھا

مصحفی آج تو قیامت ہے　　دل کو یہ اضطراب کس دن تھا

چھٹ چکا جب سے گریباں تب سے　　ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے ہیں

زمانے کا چلن یکساں نہیں کچھ　　کہیں کچھ ہے کہیں کچھ ہے کہیں کچھ

خدا کے واسطے اس کو نہ لاؤ　　ابھی گویاں سے وہ قاتل گیا ہے

مصحفی عشقیہ جذبات کے اظہار میں گریہ وزاری سے زیادہ کام نہیں لیتے۔ مصحفی کی غزل سے ایک ایسے عاشق کی شبیہ ابھرتی ہے جو فراق زدہ ہے۔ اسے زندگی بھر اپنی آرزوؤں کی تکمیل کی حسرت رہی۔ مصحفی کوئی صوفی صافی نہیں تھے انھوں نے دنیادار آدمی کی طرح زندگی گزاری۔ زندگی کی تلخیوں اور محرومیوں کا سامنا کرنے کے لیے عاشقی ایک بڑی طاقت تھی۔ زندگی کی حرکت و حرارت باقی رکھنے کے لیے عشق ضروری تھا مگر دل لگی دل لگی میں مصحفی اکثر سنجیدہ ہو جاتے ہیں اور ان پر محرومی اور اداسی غالب آجاتی ہے:

حسرت پہ اس مسافرِ بیکس کی روئیے　　جو رہ گیا ہے بیٹھ کے منزل کے سامنے

کھو تک کے در کو کھڑے رہے بھی آہ بھر کے چلے گئے　　ترے کوچے میں جو ہم آئے بھی تو ٹھہر ٹھہر کے چلے گئے

وہ جو ملتا نہیں ہم اس کی گلی میں دل کو　　در و دیوار سے بہلا کے چلے آتے ہیں
اب تو اس دردِ دل کی تاب نہیں　　مصحفی کچھ دوا کیے ہی بنے
شمعِ شبِ فراق بنے ہم تو مصحفی　　ہم دل جلوں کو عیش کی محفل سے کیا خبر
عشق کے صدمے اٹھائے تھے بہت پر کیا کہیں　　اب تو ان صدموں سے کچھ جی اپنا گھبرانے لگا

ان اشعار سے شاعر کی بے چینی اور اداسی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ محبوب کی بے وفائی و بے اعتنائی نے مصحفی کی غزل میں رنگ بھرا ہے۔ مصحفی جہاں ایک طرف محبوب کے ناز و انداز کی تعریف مختلف پیرایوں میں کرتے ہیں وہیں دوسری طرف اس کی بے وفائیوں اور کج ادائیوں کا گلہ بھی کرتے ہیں۔ اس طرح کی شاعری بہت پر فریب ہو جاتی ہے اس لیے کہ شاعر پردے پردے میں اس طرح باتیں کرتا ہے کہ یہ فیصلہ مشکل ہو جاتا ہے کہ روئے سخن کس طرف ہے۔

اب مصحفی کے یہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

کیا قیامت ہے کہ تم خون کرو عالم کا　　اور نظر جانبِ رنگینیِ مقتل نہ کرو
وہی ٹھوکر ہے اور وہی انداز　　اپنی چالوں سے تو نہ باز آیا
خونِ بسمل سے ہے اس ساعدِ نازک پہ بہار　　تم نے گو پھینک دیا ہاتھ سے خنجر اپنا
صرصر سے کم نہیں کچھ وہ تیغِ تیز جس نے　　لاکھوں کا کر دیا ہے دم میں چراغ ٹھنڈا
عشوہ و ناز و ادا اس کے یہی کہتے ہیں　　لے سکے نام تو یاں کوئی شکیبائی کا

مصحفی کی عشقیہ شاعری کے جو مختلف رنگ روپ ہیں وہ اردو شاعری میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ زندگی کے خوشگوار لمحات کو مختلف رنگوں میں پیش کرنا نسبتاً آسان ہے مگر اس آسان کام کے لیے بھی مصحفی کی طرح زبان و اظہار پر قدرت ہونا ضروری ہے۔ مصحفی کی شاعری میں اپنے عہد کا شعور و عرفان بھی پوری طرح موجود ہے۔ انھوں نے دہلی کی تباہی سے لے کر لکھنؤ کی بظاہر خوشگوار زندگی تک کا مشاہدہ کیا تھا اس لیے دونوں کی تصویریں ان کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ایک جگہ کہتے ہیں:

زمانہ سیم و زر سے مصحفی ایسا تھا کب خالی　　نہ اپنی مفلسی، عالم کی ناداری پہ روتا ہوں

اس طرح کے اشعار مصحفی کی شاعری کے سماجی پس منظر کی غمازی کرتے ہیں۔

مصحفی ایک دردمند اور وسیع النظر شاعر ہیں جہاں ان کی شاعری میں ان کا عہد سانس لے رہا ہے وہیں ان کے یہاں زندگی کی باطنی حقیقتیں بھی بار بار سر اٹھاتی ہیں مصحفی پھول کے رنگ و بو

ہیں اتنے مست نہیں ہو جاتے کہ وہ یہ بھول جائیں کہ وہ مٹی کیسی ہو گی جو یہ پھول اگا رہی ہے۔
غالب نے کہا تھا:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

مصحفی کی شاعری میں خاک میں چھپی ہوئی صورتوں کا ذکر ایک موضوع کی شکل میں موجود ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ خود ان پر ایک مضمون لکھا جا سکتا ہے۔ چند اشعار دیکھیے تاکہ پتہ چلے کہ مصحفی نے اس تعلق سے کیا بات پیدا کی ہے۔

گڑے ہیں کشتۂ الفت جہاں زمین کے تلے
بنے ہیں خون سے واں گلستاں زمین کے تلے

اُگتے ہیں گُل چمن سے آسودۂ شہادت
کس کی لہو بھری لاش اس خاک میں گڑی ہے

کس کس کو یاد کیجیے پردے میں خاک کے
کیا کیا نہ ماہ پارے کہ روپوش ہو گئے

مصحفی کی شاعری کے رنگوں میں ایک رنگ تصوف بھی ہے۔ تصوف ان کی زندگی کا مسلک نہیں تھا۔ انھوں نے خالق و مخلوق، حیات و کائنات کے بارے میں جو کچھ کہا ہے اس سے ایسا لگتا ہے کہ مصحفی کا ذہن کسی ایک سمت مرکوز نہیں تھا بلکہ زندگی کا ہر پہلو ان کے نزدیک اہم تھا۔ مصحفی زندگی کے ہر رنگ سے اپنی شاعری کو سجاتے ہیں اور ان رنگوں میں اتنی ہم آہنگی ہے کہ کوئی رنگ بے جوڑ نہیں معلوم ہوتا۔ ان کے نزدیک زندگی مختلف رنگوں کا مجموعہ ہے ان رنگوں کی طرف مصحفی کو لے جانے میں زندگی کی ان کلفتوں اور تلخیوں کا بھی بڑا دخل ہے جنھوں نے انھیں یہ کہنے پر مجبور کر دیا ؂

مصحفی ہم تو سمجھتے تھے کہ ہو گا کوئی زخم
تیرے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا

●●

صالحہ رشید

عہد اکبری کی ایک غیر معروف تاریخ

اکبر کے عہد حکومت میں ہندستان کا شاہی دربار علما اور فنکاروں کے لیے بڑی جاذبیت رکھتا تھا۔ دور دراز سے علما اور فنکار مغل شہنشاہ کی شہرت سن کر ہندستان آئے اور اپنے وطن کو ہمیشہ کے لیے بھول گئے۔ مغل شہنشاہ ان کو ضروریات زندگی کی کشمکش سے نجات دلاتا تھا اور علما اور فضلا علم و ادب اور فنون کی ترقی کے لیے اپنی تمامتر توجہ صرف کر دیتے تھے۔ شہنشاہ اکبر خود علم و فن کی ترقی کے لیے مناسب کوششیں کرتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے عہد میں علوم و فنون کو بہت ترقی حاصل ہوئی۔ اس دور کی ترقی کی داستان ہم تک مختلف ذرائع سے پہنچی جس میں ایک اہم ذریعہ اس دور کی تاریخی تالیفات ہیں۔

اکبر کا عہد تاریخ نویسی کا بہترین دور تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس عہد کے مورّخین نے اکبر اور اس کے خاندان کے احوال تفصیل سے بیان کیے ہیں۔ تاریخ اکبری یا تاریخ قندھاری ان میں سے ایک ہے۔ اس خصوص میں چند دیگر اہم تاریخوں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ جیسے:

۱۔ نفائس المآثر ـــــ میر علاء الدولہ قزوینی کی تصنیف ہے اور ۹۸۰ھ (۷۳-۱۵۷۲ء) میں لکھی گئی۔

۲۔ تاریخ الفی ـــــ ملا احمد تتوی اور شاہ فتح اللہ کی تالیف ہے۔ زمانہ تالیف ۹۹۷ھ (۸۹-۱۵۸۸ء) ہے۔

۳۔ تذکرہ ہمایوں و اکبر ـــــ بایزید بیات کی تالیف ہے۔ ۹۹۹ھ (۱۵۹۱ء) میں اختتام کو پہنچی۔

۴۔ طبقات اکبری ـــــ نظام الدین احمد بخشی نے ۱۰۰۲ھ (۹۴-۱۵۹۳ء) میں لکھی۔

۵۔ منتخب التواریخ ـــــ عبدالقادر بدایونی نے ۱۰۰۴ھ (۹۶-۱۵۹۵ء) میں لکھی۔

۶۔ اکبر نامہ ـــــ ابوالفضل نے ۱۰۰۴ھ (۹۶-۱۵۹۵ء) میں لکھا۔

۷۔ تاریخ حقی ـــــ شاہ عبدالحق محدث دہلویؒ ۱۰۰۵ھ (۹۷-۱۵۹۶ء) میں تالیف کی۔

۸۔ گلشن ابراہیمی ۔۔۔ اس کا مصنف فرشتہ کے نام سے مشہور ہے اور یہ تاریخ ۱۰۱۵ھ (۱۶۰۹ء) میں خاتمہ پذیر ہوئی۔

مذکورہ بالا تاریخیں جو عہد اکبری میں تالیف ہوئیں، ان کے مطالعے سے اس عہد کی اہم معلومات فراہم ہوتی ہیں۔ اس وقت سے آج تک تمام مورخین نے انھی کتب پر انحصار کیا ہے۔ تاریخی تالیفات کے اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی حاجی محمد عارف قندھاری کی تاریخ اکبری ہے۔ یہ کتاب "تاریخِ قندھاری" کے نام سے بھی جانی جاتی ہے۔

تاریخ اکبری معروف بہ تاریخ قندھاری سلطنت اکبری کے احوال سے بحث کرتی ہے۔ مؤلف نے نفائس المآثر سے استفادہ کیا ہے اور عہد بابر، ہمایوں و اکبر کے واقعات زیادہ تر وہیں سے اخذ کیے ہیں۔ دیگر تواریخ سے مؤلف نے نہ تو استفادہ کیا ہے اور نہ ان کی طرف کوئی اشارہ کیا ہے۔ اس تاریخ کا ذکر عبدالباقی نہاوندی اور تاریخ فرشتہ کے مصنف کے سوا کسی نے نہیں کیا۔ حال کے کچھ تاریخ نویسوں نے تاریخ فرشتہ کے حوالے سے اس کا ذکر کیا ہے لیکن براہ راست اس سے استفادہ نہیں کیا ہے۔

اس اہم تاریخ کا ایک نسخہ رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے۔ اور دوسرا نسخہ کیمبرج یونیورسٹی لائبریری انگلینڈ میں ہے۔ دونوں ہی نسخے ادھورے ہیں۔ رامپور والا نسخہ ۱۹۶۲ء میں چھپ چکا ہے۔ مؤلف کے حالاتِ زندگی زیادہ معلوم نہیں ہیں۔ تذکرۂ ہمایوں و اکبر، فرشتہ، مآثر رحیمی اور خود تاریخ اکبری یا تاریخِ قندھاری کے حوالے سے اتنا معلوم ہوتا ہے کہ مؤلف کا نام عارف اور جائے پیدائش قندھار ہے۔ تفسیر، حدیث، عربی اور فارسی ادب کا مطالعہ کیا۔ حرمین شریفین کی زیارت کی۔ مظفر خاں جب افغانوں کی سرکوبی کے لیے بہار گیا تھا اس وقت عارف قندھاری اس سے منسلک تھا۔ اور یہ زمانہ ۹۸۲ھ کا ہے۔ ۹۸۵ھ میں جب مظفر خاں شہنشاہ اکبر سے ملاقات کے لیے آگرہ آیا تو عارف بھی اس کے ساتھ تھا۔ بیرم خاں نے عارف کو میر سامان کا عہدہ تفویض کیا تھا اور شہنشاہ اکبر نے اسے پنجاب کی دیوانی عطا کی۔ یہ دونوں ہی عہدے اس زمانے میں باعثِ افتخار ہوا کرتے تھے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ مؤلف مذکور صاحب اقتدار اور مقرب بادشاہ تھا۔

تاریخ قندھاری دو حصّوں پر مشتمل ہے۔ مطلع اور مقطع۔ ہم تک کتاب کا جو حصّہ پہنچا ہے وہ مقطع ہے۔ مطلع کے بارے میں کچھ معلوم نہیں ہو سکا۔ مصنّف کے قول کے مطابق مقطع کی بنیاد مقدمہ، مقصد

اور خاتمے پر رکھی گئی ہے۔ مقطع کے بھی ان تین حصّوں میں سے صرف مقدمہ ہم تک پہنچا ہے۔ اس طرح پورا مطلع اور مقطع کے دو حصّے مقصد اور خاتمہ دستیاب نہیں۔ تاریخ فرشتہ اور عبدالباقی نہاوندی کے مطابق یہ کتاب ۹۹۲ھ (۱۵۸۴ء) سے پہلے خاتمہ کو پہنچی۔ یہاں یہ ذکر کر دینا ضروری ہے کہ نفائس المآثر جسے عارف قندھاری نے اپنا ماخذ بنایا، میر علاالدین قزوینی کی تصنیف ہے اور ۹۸۱ھ (۷۴-۱۵۷۳ء) میں پایۂ تکمیل کو پہنچی اور مصنّف کی وفات ۹۸۲ھ (۷۵-۱۵۷۴ء) میں ہوگئی۔

مقدمۂ تاریخ قندھاری کی زبان زیادہ مرصّع نہیں ہے اور مصنّف نے اس کی وجہ خود بیان کی ہے کہ اس کی کوشش ہے کہ تحریر عام فہم ہو اور اس وقت کے مروجہ طرز کی طرح پیچیدہ نہ ہو جس سے فقط اہل فضل و کمال ہی محظوظ ہو سکیں۔ قندھاری نے اپنی تحریر کو اشعار سے بھی مزین کیا ہے لیکن وہ عامیانہ ہیں۔ بعض جگہ عربی عبارت استعمال کی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اسے فارسی کے ساتھ عربی زبان پر بھی عبور حاصل تھا۔ ذیل میں تاریخ قندھاری کے محتویات مختصراً پیش کیے جا رہے ہیں۔

اکبر کی تخت نشینی کے وقت ہندستان سیاسی بدنظمی کا شکار تھا۔ تقریباً سبھی صوبوں میں بدامنی پھیلی ہوئی تھی۔ مغلیہ اقتدار کی بحالی کے لیے لڑی جانے والی جنگ کا خاتمہ نہ ہوا تھا۔ دہلی اور آگرہ کے علاقے شدید قحط میں مبتلا تھے۔ ملک چھوٹی چھوٹی خود مختار ریاستوں میں بٹا ہوا تھا۔ ان حالات میں اکبر کے سامنے بے شمار مشکلیں تھیں عوام کو مغلوں پر اعتماد نہیں تھا اس لیے دشمن کے خلاف جنگ کے لیے عوام کے تعاون کی امید بے سود تھی۔ فوج بے حوصلہ تھی سرداروں اور عمال حکومت کی باہمی رقابتیں سر اُٹھا چکی تھیں۔ کابل علاحدگی اختیار کر چکا تھا۔ اور ابھی بھی اکبر کی عمر بہت کم تھی۔ ان سب کے باوجود اکبر نے سلطنت مغلیہ کو غیر معمولی وسعت بخشی اور اپنے تخت و تاج کو طاقتور دشمنوں کی دستبرد سے محفوظ رکھا۔ تاریخ اکبری ان تمام امور پر روشنی ڈالتی ہے۔

عارف قندھاری نے اپنی تصنیف کے مقدمے کی شروعات اکبر کی پیدائش کے ذکر سے کی ہے۔ آگے شاہزادوں کا ذکر اور پھر فتوحات و دیگر احوال جو منقول، مسموع اور مرئی ہیں، وقت و حال کے موجب تفصیل اور اجمال سے بیان کیے ہیں۔ مصنّف نے شہنشاہ اکبر کو 'خاقان اکبر' ہمایوں کو 'جنت آشیانی' اور بابر کو 'فردوس مکانی' کے لقب سے یاد کیا ہے۔

اکبر کی پیدائش کا ذکر کرنے کے ساتھ ہی ہمایوں کی مصیبتوں کا بیان، اکبر کے بچپن میں پیش آنے والی مشکلات، میرزا عسکری اور میرزا کامران کا ذکر، ہمایوں کا قندھار کی سرحد تک پہنچنا،

قندھار کے قلعے کے محاصرے کا تفصیلی ذکر، قلعۂ قندھار کی فتح، فتح کابل، شاہ طہماسپ کی اعانت، بدخشاں کی مہم، میرزا ہندال کی وفات، اکبر کا تخت نشین ہونا، اس وقت کے ہندستان کے حالات، بیرم خاں کو خان خاناں کا خطاب عطا کیا جانا، قلعہ مانکوٹ، چتوڑ اور رنتھمبور کی فتح، ہیمو سے جنگ، مانڈو اور مالوہ کا رخ، مرزا حکیم کی سرکوبی، قلعۂ روہتاس اور سیوات پر قبضہ، فتح گجرات، گجرات میں طاعون کی وبا اور قحط کا ذکر، حاجی پور ترہوت اور بہار کا ذکر، خان خاناں کی وفات اور گور اور بنگالہ کو خان جہاں کے زیر نگرانی دینا، علی قلی خاں کی بغاوت اور سرکوبی اور کچھ دوسرے واقعات کا ذکر ہے۔ یہ تمام واقعات اس دور میں لکھی گئی کم و بیش بھی تاریخوں میں موجود ہیں۔

عہدِ مغلیہ کے سیاسی واقعات کا بغور مطالعہ کرنے پر ان سے ہمیں اس دَور کے سماجی حالات کی بھی معلومات فراہم ہوتی ہیں۔ تاریخ قندھاری بھی اس سلسلے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ اس کے مصنّف کے مطابق اکبر نے ہندستان کی سماجی رسوم اور مختلف رواجوں کا مطالعہ کرنے کے بعد ان میں اصلاحات کیں۔ اکبر نے غلامی کے رواج کی ممانعت کی۔ مجرمین اور معتوبین کو دی جانے والی جسمانی سزاؤں جیسے کان کاٹ دینا، ہاتھ کاٹ دینا وغیرہ کو بند کر دیا۔ کوئی عورت مسلم یا غیر مسلم کسی محفل یا مجمع عام میں غیر مرد کے ساتھ اختلاط کرتی پائی جاتی تو اسے سزا دی جاتی تھی۔ شراب خانے اور جوئے خانے بند کرا دیے گئے گو ان سے کثیر آمدنی ہوتی تھی۔ اکبر نے غیر ملکی تجّار کو ہندستان زیادہ سے زیادہ آنے کی اجازت دی اور ان کی آمد و رفت کے قوانین آسان بنائے۔ شہنشاہ نے ملک کے نظام کو درست رکھنے کے لیے سراغ رسانی اور خبر رسانی کے محکمے کو مضبوط کیا اور ان کی جانب خاص توجہ دی۔ جنگی امور میں وہ بذات خود دلچسپی لیتا تھا۔ اپنی فرصت کے اوقات میں جنگی فنون کو سیکھتا۔ اس نے ہاتھی کو قابو میں کرنا بھی سیکھا تھا۔ بادشاہ جب مہمات اور دیگر ذمے داریوں سے فارغ ہوتا تو شب جمعہ عبادت خانے میں علما اور فضلا کی صحبت میں گزارتا۔ انعام و اکرام تقسیم ہوتے۔ عقاید شرعیہ اور قواعد عقلیہ پر بحث ہوتی۔ اہلِ علم و حکمت سے بادشاہ کو بے پناہ انس تھا۔ مہمانوں کا استقبال بہت شاندار طریقے سے کرتا۔ ایک مرتبہ راجہ مانہ سروہی کی جانب سے ایلچی آئے۔ بادشاہ نے ہندستان کی رسم کے مطابق ان کے رخصت ہوتے وقت ان سب کو پان کے بیڑے دیے۔

اکبر علمی اور ادبی کاموں میں دلچسپی کے ساتھ ساتھ فن تعمیرات میں بھی خاصی دلچسپی رکھتا تھا۔

تاریخ قندھاری میں بھی اکبر کے دور کی تعمیرات کا ذکر ہے۔ اکبر نے سب سے پہلے ہمایوں کا مقبرہ ۱۵۶۵ء میں تعمیر کرایا۔ دیگر اہم تعمیرات میں اجمیر کی خانقاہ، فتح پور سیکری کی عمارتیں، دارالخلافہ آگرہ اور لاہور کے لال قلعے، جامع مسجد، بلند دروازہ، عبادت خانہ، سلیم چشتی کا مقبرہ اور مختلف شہروں میں پختہ اینٹوں سے بنوائی گئی عمارتوں کا ذکر ہے۔

فن تعمیر کے علاوہ اکبر کو بچپن سے ہی مصوری کا شوق تھا اور مصوروں سے اسے خاصی دلچسپی رہی۔ عارف قندھاری نے بھی اپنی تصنیف میں داستان امیر حمزہ کے حوالے سے یہ ذکر کیا ہے۔ مصنف کے مطابق داستان امیر حمزہ جس میں تین سو ساٹھ داستانیں ہیں، بادشاہ نے مصوروں کو ان سب کی تصویر کشی کا حکم دیا۔ سو مصور اس کام پر معمور ہوئے۔ بادشاہ قصہ گویوں سے ان داستانوں کو سنتا بھی تھا۔ اس کے علاوہ اس کی توجہ مختلف صنعت و حرفت کی جانب بھی تھی۔ بالخصوص پارچہ بافی اور قالین بافی کی طرف۔ اس نے ہندستان میں زربفت، قالین، زیلوچہ وغیرہ بننے کی اختراع کی۔ دنیا بھر کے اس فن کے بہترین اساتذہ اور ماہرین کو ہندستان بلایا اور کچھ ہی دنوں میں یہاں عراق اور فرنگستان سے بہتر بُنائی ہونے لگی۔

تاریخ قندھاری کا خاتمہ نواب محمد حکیم میرزا کی کابل واپسی پر ہوتا ہے اور یہ واقعہ ۹۸۸ھ کا ہے۔ یہ وہی میرزا محمد حکیم ہیں جن کی بیٹی کو شہزادہ سلیم کے عقد کے لیے انتخاب کیا گیا۔

مذکورہ بالا سطور میں تاریخ قندھاری کے محتویات پر مختصر نظر ڈالی گئی۔ ان تمام موضوعات پر اس عہد میں لکھی گئی تقریباً ہر تاریخ سے روشنی پڑتی ہے۔ گو کہ یہ تاریخ اکبر نامہ اور طبقات اکبری کے مقابلے میں مختصر ہے لیکن اس میں بعض ایسے نکات ہیں جو اس تاریخ کا خاصہ ہیں اور اسے دیگر تواریخ سے ممتاز بناتے ہیں۔ مثلاً :-

۱۔ قندھاری ہر گفتار کے آخر میں 'دعای حضرت پادشاہ' کے عنوان سے چند جملے دعائیہ لکھتا ہے۔

۲۔ 'گفتار در بیانِ بعضی از محاسنِ ذاتِ ہمایوں' کے تحت مصنف نے تیئس فقرے لکھے ہیں اور ہر فقرے میں بادشاہ کی ایک خصلت بیان کی ہے۔ وہ فخریہ لکھتا ہے کہ یہ فقیر بے بضاعت ان فقرات کی اختراع کرنے والا ہے۔ اس کا یہ قول درست بھی ہے کیونکہ دوسری تاریخوں میں بادشاہ کے عادات و اطوار پر الگ سے کوئی باب نہیں لکھا گیا ہے۔

۳۔ مصنف نے کچھ ایسے واقعات یا جزئیات تحریر کیے ہیں جو دیگر مآخذ میں دستیاب نہیں ہیں۔ مثلاً علی قلی خاں کی بغاوت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اکبر اس فتنے کی سرکوبی کے لیے

خود روانہ ہوا اور بروز سہ شنبہ ۲۶ شوال کو دریائے جون عبور کیا۔ توپ خانہ اور مزید سپاہ جمع کرنے کی غرض سے وہاں پر تین دن قیام کیا۔

۴۔ قلعۂ آگرہ کی عمارت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دو ہزار ماہر سنگ تراش اور دو ہزار استاد گل کار اور چونا کار اس کے لیے ہر روز کام کرتے تھے۔

۵۔ گجرات کے سفر کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ دریای عمان کے کنارے اکبر نے ہلال نشاں ساغر میں شراب انڈیلی۔ فتح گجرات کے آخر میں تحریر کرتا ہے کہ اتفاقاً اس دن فرنگیوں کی جانب سے جو دمن کے بندر اور دریای عمان کے سواحل پر بسے ہیں، کچھ ایلچی اپنے ساتھ پرتگالی شراب لے کر پادشاہ کی خدمت میں حاضر ہوئے۔

۶۔ داؤد کی سرکوبی کے لیے جب اکبر نکلا تو مقام مانکپور پہنچنے پر زبردست بارش کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سیاہ بادلوں نے فضائے عالم کو ڈھک لیا۔ تاریکی چھا گئی۔ بجلی کی چمک اور بادلوں کی گرج پورے آسمان کو اپنے زد میں لیے تھی۔ بارش اتنی تیز ہو رہی تھی گویا ہفت دریا بادلوں میں سما گئے ہوں یا طوفانِ نوح ایک بار پھر آ گیا ہو۔

۷۔ شہنشاہ اکبر کے بارے میں لکھا ہے کہ اس نے ۹۸۵ھ میں نمازِ عیدِ رمضاں دہلی میں ادا کی۔

۸۔ قندھاری لکھتا ہے کہ جس جگہ اکبر کو الہام ہوا اس جگہ کو اس نے کعبۂ خرد کا نام دیا۔

۹۔ لہد علیا کی کابل سے واپسی پر میرزا محمد حکیم کی بیٹی کو شاہزادہ سلیم کے عقد کے لیے نامزد کیا۔

۱۰۔ دارالخلافہ فتحپور کے فراشخانے میں آگ لگنے کے واقعے کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ربیع الآخر کا شروع ماہ ۹۸۷ھ دارالخلافۂ فتحپور کے فراشخانے میں آگ لگ گئی اور اس آگ میں تقریباً ایک کروڑ کا نقصان ہوا۔ جلنے والی اشیا میں خیمے، شامیانے، پردے جو فرنگی مخمل، زربفت، سقرلاط، کمخواب، اطلس اور زردوزی کے تھے، زربفت کے قالین، فرنگی مخمل، زربفت اور زردوزی کے دیلوچہ لاتعداد جل گئے۔ پادشاہ عالی ہمت پر اس کا کوئی اثر نہ ہوا اور گردِ ملال ان کے دل پر ہرگز نہ بیٹھی۔ بادشاہ نے ان کے بارے میں کبھی پوچھا ہی نہیں۔ وغیرہ۔

گو کہ تاریخ قندھاری عہدِ اکبری میں لکھی گئی تاریخوں میں اپنا مقام نہ بنا سکی لیکن امید ہے کہ اس کے خصائص اہلِ ذوق کو اپنی جانب متوجہ کرنے میں ضرور کامیاب ہوں گے۔

Subscribe "Urdu Duniya" Today

زر 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 جاسکتی ہے۔

Subscribe "Fikr-O-Tehqeeq" Today

زر 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 جاسکتی ہے۔

قومی کونسل برائے فروغِ 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۔۱، ونگ۔6، آر۔کے۔پورم، نئی دہلی۔110066

فون : 6103381, 6103938, 6179657 فیکس:6108159

حیدرآباد شاخ:

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

Registered with the registrar of News Papers for India RNI NO. 69302/98

Quarterly Fikr-O-Tahqeeq New Delhi

Vol. IV April, May, June 2001 Issue - 2 ☎: 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 رضا کار 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.