سہ ماہی

اردو ادب

ڈاکٹر راج بہادر گوڑ

(ولادت: 21 جولائی 1918ء — وفات: 7 اکتوبر 2011)

'اردو ادب' کے زرِتعاون میں اضافہ

کاغذ، طباعت اور اشاعت کے ذیل میں ہوتی روز افزوں مہنگائی کی وجہ سے سہ ماہی 'اردو ادب' کے زرِتعاون میں اضافہ کیا جارہا ہے۔ اب اِس کا زرِسالانہ 600 روپے اور قیمت فی شمارہ 150 روپے ہوگی۔

قارئین زیرِ بار نہ ہوں، اس لیے، اب 'اردو ادب' اور 'ہماری زبان' پابندی کے ساتھ انجمن کی ویب سائٹ www.atuh.org پر اشاعت سے پہلی ہی اَپ لوڈ کردیے جاتے ہیں جہاں قارئین اس کا مفت میں مطالعہ کرسکتے ہیں اور جن مضامین کی ضرورت ہو انھیں ڈاؤن لوڈ بھی کیا جاسکتا ہے۔ (ادارہ)

✦

قارئین! اب سہ ماہی 'اُردو ادب' کا مطالعہ انجمن ترقی اردو (ہند)
کی ویب سائٹ www.atuh.org پر بھی کرسکتے ہیں
جہاں اِسے مفت میں ڈاؤن لوڈ کرنے کی سہولت بھی موجود ہے

سہ ماہی

اردو ادب

مدیرِ اعلا

صدیق الرحمٰن قدوائی

مدیر

اطہر فاروقی

معاون مدیر

سرور الہدیٰ

انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلّی

مجلسِ مشاورت: ●پروفیسر شمیم حنفی ●پروفیسر محمد ذاکر ●ڈاکٹر فیروز دہلوی

شمارہ:246، جلد:62 (اپریل تا جون 2018)
قیمت: فی شمارہ:150 روپے، سالانہ 600 روپے
(Subscription Annual: Rs 600, Per issue: Rs 150)

غیر ممالک کے انفرادی خریداروں کے لیے یہ رقم 40 امریکن ڈالر فی شمارہ اور سالانہ 150 امریکی ڈالر ہوگی جب کہ اداروں کے لیے زرِتعاون کی رقم 50 ڈالر فی شمارہ اور 200 امریکی ڈالر سالانہ ہوگی
(غیر ممالک کے لیے ایک شمارے کی پوسٹیج اور پیکیجنگ پر تقریباً 500 روپے خرچ آتا ہے)

● 'اردو ادب' منگوانے کے لیے رقم ڈرافٹ یا منی آرڈر سے 'انجمن ترقی اردو (ہند)' کے نام ارسال کیجیے۔ یہ رقم بینک ٹرانسفر سے بھی روانہ کی جاسکتی ہے مگر اس کے بعد رقم بھیجنے والے حضرات کو خط یا ای میل کے ذریعے بینک ٹرانسفر اور رقم بھیجنے کے مقصد کی تفصیلات سے سرکولیشن انچارج کو ان کی ای میل آئی ڈی rahmaniamirulhasan @gmail.com پر مطلع کرنے کی زحمت کرنا ہوگی۔ بینک ٹرانسفر کے لیے متعلقہ تفصیلات یہ ہیں:

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind), A/c No 0158201000018
IFSC: CNRB0000158, Canara Bank, D.D.U. Marg, New Delhi - 110002

تخلیقات روانہ کرنے یا ان کی اشاعت سے متعلق معلومات حاصل کرنے کے لیے
جناب عبدالرشید صاحب سے ان کے سیل فون نمبر 0091-9990972397 اور
ای میل rasheedblue@gmail.com پر بھی رابطہ کیا جاسکتا ہے

اڈیٹر : اطہر فاروقی
مالک : انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، 212، راؤز ایونیو، نئی دہلی-110002
پرنٹر پبلشر : عبدالباری
سرکولیشن انچارج : امیر الحسن رحمانی (Cell Phone: 0091-81788-16555)
مطبوعہ : جید پریس، 5228، بلّی ماران، دہلی-110006

Printed and published by Abdul Bari on behalf of the Anjuman Taraqqi Urdu (Hind), Urdu Ghar, 212-Rouse Avenue, New Delhi-110002
and printed at the Jayyed Press, 5228, Ballimaran, Delhi-110006
Editor: **Dr Ather Farouqui, E-mail: farouqui@yahoo.com**
E-mail:urduadabquarterly@gmail.com, Ph: 0091-11-23237722, 23237733

فہرست

اداریہ	صدیق الرحمٰن قدوائی	5
مشتاق احمد یوسفی... بہ زبانِ خود		7
تضمین اللّغات	شمس الرحمٰن فاروقی	11
اردو لشکری زبان ہرگز نہیں ہے	رؤف پاریکھ	55
جدید ہندی شاعری میں اردو کی علامتوں اور شعری روایات کا استعمال	ڈاکٹر نریش	69
جہانگر دافسانے (پروفیسر فتح اللہ مجتبائی)	ترجمہ: شریف حسین قاسمی	82
میرؔ کے کلام میں عشق کا تہذیبی تصور	احمد محفوظ	91
انیسویں صدی میں برج بھاشا اور کھڑی بولی... (راجیو رنجن گری)	ترجمہ: ظفر انصاری ظفرؔ	99
امراؤ جان ادا- ایک مطالعہ	نیلوفر فردوس	141
مجالس النساء کی نئی قرأت	سلمان عبدالصمد	150
وکرم سیٹھ کے 'یکساں سنگیت' میں شناخت اور مقام کی سیاست	اطہر فاروقی	159
ڈاکٹر راج بہادر گوڑ صدی تقریبات کے موقعے پر		
ڈاکٹر راج بہادر گوڑ	مجتبیٰ حسین	169
انٹرویو		
محمود فاروقی سے گفتگو	زمرد مغل	177
یادِ رفتگاں		
فضیل جعفری: زندگی اور ادب کا ایک اسلوب	سرورالہدیٰ	195
کیدار ناتھ سنگھ: جے این یو اور ہم	سرورالہدیٰ	209
کتاب اور صاحبِ کتاب		
گنجینۂ معنی کا طلسم (مرتّب: رشید حسن خاں)	مبصّر: ظفر احمد صدیقی	218

گزارش

قلم کار حضرات سے درخواست ہے کہ وہ اپنی تخلیقات اور مضامین
سہ ماہی 'اردو ادب' کی ای میل آئی ڈی:
urduadabquarterly@gmail.com
پر ارسال کریں اور مضامین کی اشاعت سے متعلق معلومات کے لیے
جناب عبدالرشید سے ان کے موبائل نمبر: 0091-9990972397 اور
ای میل: rasheedblue@gmail.com پر رابطہ کریں۔
'اردو ادب' کے سرکولیشن سے متعلق معلومات کے لیے جناب امیر الحسن
(سرکولیشن انچارج) سے اُن کے موبائل نمبر: 0091-8178816555
اور ای میل: rahmaniamirulhasan@gmail.com
پر رابطہ کریں
مندرجۂ بالا دونوں ہی حضرات سے موبائل پر رابطہ صرف دفتر
کے اوقات میں کریں تا کہ آپ کے حکم کی فوراً تعمیل ہو سکے
(ادارہ)

اداریہ

وقت جیسا بھی ہو، اچھا بُرا، پلک جھپکتے گزر جاتا ہے۔ مگر یہ پلک جھپکنے کا وقفہ بھی بڑے خون کے آنسو رُلاتا ہے۔ علم و ادب اور وقت کا تعلق بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ ایک کی دوسرے سے بنتی نہیں پھر بھی باہمی کشاکش اور مفاہمت دونوں مل کر کچھ ایسا کرتے ہیں کہ نباہ کی صورت بھی اُبھرتی اور غائب ہوتی رہتی ہے اور زمانہ اپنی رفتار سے چلتا رہتا ہے، اپنا چلن نہیں بدلتا۔ آج کے اردو ادب پر ہی نہیں پوری علمی فضا پر نظر کرتے ہیں تو لگتا ہے کہ تاریخ کا یہی بہاؤ ہمیں اپنے ساتھ اچھالتا گراتا چلا جا رہا ہے۔

ایک عام تشویش کا عالم ہے جس کے گزر جانے کی تمنا لیے ہوئے ہم سب جی رہے ہیں، مگر یہ اپنے ہی طور رکھتا ہے۔ آزادی کی جدوجہد کے دوران کیا کیا خواب دیکھے گئے تھے۔ آزادی آنے کے بعد کیا ہو گیا اور بھی کیا کیا ہو رہا ہے اور نہ صرف آج بھی ہو رہا ہے بلکہ کل کی خبر کسی کو نہیں۔ دو بڑی جنگیں گزر جانے کے بعد چھوٹی بڑی کتنی جنگیں ہوئیں۔ عالمی جنگ تو بس اب محض اصطلاح بن کر رہ گئی، مقامی جنگوں نے جو قہر ڈھایا اور آج بھی ڈھا رہی ہیں وہ کیا کم ہیں۔ ویت نام سے لے کر بغداد اور شام تک خاک و خون کا ایک طوفان ہے جو کسی کو اپنے پیروں پر کھڑا ہونے نہیں دیتا، پھر مقامی حالات کی طرف دیکھیے تو ایک دھند ہے جو ہر طرف چھاتی جا رہی ہے۔ ہمارے ہاں جمہوری نظام باقاعدگی سے جاری ہے، مگر جو کچھ ہو رہا ہے اس سے نجات کی راہیں کیسے کھلیں گی۔ جمہوریت پر اعتبار قائم رکھنا بھی کوئی غیبی عمل نہیں، یہ تو ہمارے آپ کے بس میں ہے۔ کبھی کسانوں نے اتنی بڑی تعداد میں خودکشی کی تھی؟

کبھی مہنگائی اور ضروری اشیا کی قلت اتنی ہوئی تھی؟ روز صبح کے اخبار میں قتل و غارت گری، اغوا اور عصمت دری کی جاں سوز خبریں اتنی پڑھی تھیں جتنی آج ہم روز پڑھتے ہیں۔ ان کا تدارک ہمارے ہی ہاتھ میں ہے اور اسی جمہوری نظام کے چوکھٹے کے اندر ہی ہے، مگر اس چوکھٹے کو توڑ کر باہر نکل بھاگنے والی قوتیں بھی اسی میں اپنا زور دکھاتی ہیں۔ ہم قلم کار بھی ہیں اور اس دنیا کے شہری بھی، دونوں حیثیتیں ہمیں قوت بھی عطا کرتی ہیں جو انوکھی ہیں مگر پُراسرار نہیں، اور اسی کے اندر آج کی تشویش کے انہدام کی صورتیں پنہاں ہیں۔ یہ قوت کمزور تو ضرور ہوتی رہی ہے مگر کبھی پسپا نہیں ہوئی اگرچہ اس کا اندیشہ ہمیشہ ڈراتا رہتا ہے۔ اردو کے ہر رسالے میں اور 'اردو ادب' کے ہر شمارے میں آپ کو علم و ادب کی اس قوت کے اشارے نمایاں ملیں گے، مگر ان کے یک جا، پُراثر اور کارگر ہونے کے آثار کہاں ہیں۔ لاتعداد سوالات ہیں۔ تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں، مگر ان سوالات کے جوابات بھی ہم سب کی دسترس میں ہیں۔

اس شمارے کے آتے آتے ہماری محفل بھی سونی ہوتی گئی۔ مشتاق احمد یوسفی ہمارے بڑے نثر نگار اور آج کے سب سے بڑے مزاح نگار تھے، ہم سے رخصت ہوگئے۔ اُن کی تحریریں ہمیشہ اپنا جادو جگاتی رہیں گی۔ کیدار ناتھ سنگھ ہندی کے بڑے شاعر دیکھتے دیکھتے آنکھوں سے اوجھل ہوگئے۔ ہندی کے بڑے شاعر تھے، اردو سے خاص محبت اور واقفیت رکھتے تھے۔ انجمن اور 'اردو ادب' سے مدتوں سے وابستہ تھے۔ فضیل جعفری بہت اہم نقاد اور شاعر تھے، وہ بھی ہم سے گہرا تعلق رکھتے تھے، طویل علالت کے بعد سدھار گئے۔ ان سب لوگوں کا کہاں تک ماتم کریں۔ افسردگی اور محرومی کی ایک فضا ہے جو چاروں طرف چھائی ہوئی ہے۔ ہم تو اب بس دعا کر سکتے ہیں کہ ان کے کاموں کا اور سرگرمیوں کا اُنھیں اجر ملے اور اُنھوں نے جو کچھ کیا، جو کچھ اپنے پیچھے چھوڑا اس کا اثر باقی رہے۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

مشتاق احمد یوسفی... بہ زبانِ خود

مشتاق احمد یوسفی کی کتاب 'چراغ تلے' 1984 میں منظرِ عام پر آئی تھی۔ خود اپنی کتاب پر مقدمہ لکھنے اور اپنے آپ کو رَوشناس کرانے کا یہ بالکل اچھوتا انداز تھا۔ اس کے ذریعے ہنسی ہنسی میں یوسفی نے اپنے متعلق کچھ نہ بتاتے ہوئے بھی بہت کچھ بتادیا تھا۔ انھوں نے اپنے بارے میں کیا لکھا ہے ملاحظہ کیجیے:

مقدمہ نگاری کی پہلی شرط یہ ہے کہ آدمی پڑھا لکھا ہو، اسی لیے بڑے بڑے مصنف بھاری رقمیں دے کر اپنی کتابوں پر پروفیسروں اور پولیس سے مقدمے لکھواتے اور چلواتے ہیں اور حسبِ منشا بدنامی کے ساتھ بری ہوجاتے ہیں۔ فاضل مقدمہ نگار کا ایک پیغمبرانہ فرض یہ بھی ہے کہ وہ دلائل و نظائر سے ثابت کردے کہ اس کتابِ مستطاب کے طلوع ہونے سے قبل ادب کا نقشہ مسدس حالی کے عرب جیسا تھا:

ادب جس کا چرچا ہے یہ کچھ وہ کیا تھا
جہاں سے الگ اک جزیرہ نما تھا

اس میں شک نہیں کہ کوئی کتاب بغیر مقدمے کے شہرتِ عام اور بقائے دوام حاصل نہیں کرسکتی بلکہ بعض معرکتہ الآرا کتابیں تو سراسر مقدمے ہی کی چاٹ میں لکھی گئی ہیں۔ برنارڈ شا کے ڈرامے (جو درحقیقت اس کے مقدموں کے ضمیمے ہیں) اسی ذیل میں آتے ہیں۔ اور دور کیوں جائیں، خود ہمارے ہاں ایسے بزرگوں کی کمی نہیں جو محض آخر میں دعا مانگنے کے لالچ میں نہ صرف

یہ کہ پوری نماز پڑھ لیتے ہیں بلکہ عبادت میں خشوع وخضوع اور گلے میں رندھی رندھی کیفیت پیدا کرنے کے لیے اپنی مالی مشکلات کو حاضر و ناظر جانتے ہیں، لیکن چند کتابیں ایسی بھی ہیں جو مقدمے کو جنم دے کر خود دم توڑ دیتی ہیں، مثلاً ڈاکٹر جانسن کی ڈکشنری، جس کا صرف مقدمہ باقی رہ گیا ہے اور کچھ مصنف تو ایسے بھی گزرے ہیں جو مقدمہ لکھ کر قلم توڑ دیتے ہیں اور اصل کتاب کی ہوا تک نہیں لگنے دیتے... جیسے شعر و شاعری پر مولانا حالؔی کا بھرپور مقدمہ جس کے بعد کسی کو شعر و شاعری کی تاب و تمنا ہی نہ رہی۔ بقولِ مرزا عبدالودود بیگ، اس کتاب میں سے مقدمہ نکال دیا جائے تو صرف سرورق باقی رہ جاتا ہے۔

تاہم اپنا مقدمہ بقلمِ خود لکھنا کارِ ثواب ہے کہ اس طرح دوسرے جھوٹ بولنے سے بچ جاتے ہیں۔ دوسرا فائدہ یہ کہ آدمی کتاب پڑھ کر قلم اٹھاتا ہے ورنہ ہمارے نقاد عام طور سے کسی تحریر کو اس وقت تک غور سے نہیں پڑھتے جب تک انھیں اس پر سرقے کا شبہ نہ ہو۔ پھر اس بہانے اپنے چند ایسے نجی سوالات کا دنداں شکن جواب دیا جاسکتا ہے جو ہمارے ہاں صرف چالان اور چہلم کے موقعے پر پوچھے جاتے ہیں، مثلاً: کیا تاریخِ پیدائش وہی ہے جو میٹرک کے سرٹیفکٹ میں درج ہے؟ حلیہ کیا ہے؟ مرحوم نے اپنے 'بینک بیلنس' کے لیے کتنی بیویاں چھوڑی ہیں؟ بزرگ افغانستان کے راستے سے شجرۂ نسب میں کب داخل ہوئے؟ نیز موصوف اپنے خاندان سے شرماتے ہیں یا خاندان ان سے شرماتا ہے؟ چناں چہ اس موقعے سے جائز فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنا مختصر سا خاکہ پیش کرتا ہوں:

نام : سرورق پر ملاحظہ فرمائیے۔

خاندان : سو پشت سے پیشۂ آبا سپہ گری کے سوا سب کچھ رہا ہے۔

تاریخِ پیدائش : عمر کی اس منزل پر آ پہنچا ہوں کہ اگر کوئی سنِ ولادت پوچھ بیٹھے تو اسے فون نمبر بتا کر باتوں میں لگا لیتا ہوں۔

اور یہ منزل بھی عجیب ہے۔ بقولِ صاحب ''کشکول'' ایک وقت تھا کہ ہمارا تعارف بہو بیٹی قسم کی خواتین سے اس طرح کرایا جاتا تھا کہ فلاں کے بیٹے ہیں، فلاں کے بھانجے ہیں۔ اور اب یہ زمانہ آ گیا ہے کہ فلاں کے باپ ہیں اور فلاں کے ماموں۔ عمر رسیدہ پیش رو زبانِ حال سے کہہ رہے ہیں کہ اس کے آگے مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں۔

پیشہ : گوکہ یونیورسٹی کے امتحانوں میں اول آیا، لیکن اسکول میں حساب سے کوئی طبعی مناسبت نہ تھی اور حساب میں فیل ہونے کو ایک عرصے تک اپنے مسلمان ہونے کی آسمانی دلیل سمجھتا رہا۔ اب وہی ذریعۂ معاش ہے۔ حساب کتاب میں اصولاً دو اور دو چار کا قائل ہوں، مگر تاجروں کی دل سے عزت کرتا ہوں کہ وہ بڑی خوش اسلوبی سے دو اور دو کو پانچ کر لیتے ہیں۔

قد : پانچ فٹ ساڑھے چھ انچ (جوتے پہن کر)

وزن : اوورکوٹ پہن کر بھی دبلا دکھائی دیتا ہوں۔ عرصے سے مثالی صحت رکھتا ہوں۔ اس لحاظ سے کہ جب لوگوں کو کراچی کی آب و ہوا کو برا ثابت کرنا مقصود ہو تو اتمامِ حجت کے لیے میری مثال دیتے ہیں۔

جسامت : یوں سانس روک لوں تو 38 انچ کی بنیان بھی پہن سکتا ہوں۔ بڑے لڑکے کے جوتے کا نمبر 7 ہے جو میرے بھی فٹ آتا ہے۔

حلیہ : اپنے آپ پر پڑا ہوں۔
پیشانی اور سر کی حدِ فاصل اُڑ چکی ہے، لہٰذا منہ دھوتے وقت یہ سمجھ نہیں آتا کہ کہاں سے شروع کروں۔ ناک میں بذاتہٖ کوئی نقص نہیں مگر دوستوں کا خیال ہے کہ بہت چھوٹے چہرے پر لگی ہوئی ہے۔

پسند : غالب، ہاکس بے، بھنڈی۔
پھولوں میں، رنگ کے لحاظ سے سفید گلاب اور خوشبوؤں میں نئے کرنسی نوٹ کی خوشبو بہت مرغوب ہے۔ میرا خیال ہے کہ سرسبز تازہ اور کرارے کرنسی نوٹوں کا عطر نکال کر ملازمت پیشہ حضرات اور ان کی بیویوں کو مہینے کی آخری تاریخوں میں سنگھایا جائے تو گرہستی زندگی جنت کا نمونہ بن جائے۔
پالتو جانوروں میں کتّوں سے پیار ہے۔ پہلا کتّا چوکیداری کے لیے پالا تھا۔ اسے کوئی چرا کر لے گیا۔ اب بر بنائے وضع داری پالتا ہوں کہ انسان کتّے کا بہترین رفیق ہے۔ بعض تنگ نظر اعتراض کرتے ہیں کہ مسلمان کتّوں سے بلاوجہ چڑتے ہیں حالاں کہ اس کی ایک نہایت معقول اور منطقی وجہ موجود ہے۔ مسلمان ہمیشہ سے ایک عملی قوم رہے ہیں۔ وہ کسی ایسے

جانور کو محبت سے نہیں پالتے جسے ذبح کر کے کھا نہ سکیں۔
گانے سے بھی عشق ہے۔اسی وجہ سے ریڈیو نہیں سنتا۔

چڑ : جذباتی مرد، غیر جذباتی عورتیں، مٹھاس، شطرنج۔

مشاغل : فوٹو گرافی، لکھنا پڑھنا۔

تصانیف : چند تصویرِ بتاں، چند مضامین وخطوط۔

کیوں لکھتا ہوں: ڈزریلی نے اس کے جواب میں کہا تھا کہ جب میرا جی عمدہ تحریر پڑھنے کو چاہتا ہے تو ایک کتاب لکھ ڈالتا ہوں۔ رہا سوال کہ یہ کھٹ مٹھے مضامین طنزیہ ہیں یا مزاحیہ یا اس سے بھی ایک قدم آگے...یعنی صرف مضامین، تو یہاں صرف اتنا عرض کرنے پر اکتفا کروں گا کہ وار ذرا اوچھا پڑے، یا بس ایک روایتی آنچ کی کسر رہ جائے تو لوگ اسے بالعموم طنز سے تعبیر کرتے ہیں، ورنہ مزاح:

ہاتھ آئے تو بت، نہ آئے تو خدا ہے

شمس الرحمٰن فاروقی

تضمین اللغات

(اقتباس، تقطیع الف)

تمہید

ایک مدت ہوئی، مجھے داستان امیر حمزہ پڑھنے کے دوران خیال آیا کہ یہاں تو بے شمار ایسے الفاظ ہیں جو متداول لغات میں نہ ملیں گے۔ اور کچھ تو ایسے ہیں بہت بڑے اور مفصل لغات میں بھی شاید نہ ملیں۔ اس وقت بہت سے لغات کمیاب تھے، بہت سے ایسے تھے جو بہت مہنگے اور عام طالب علم کی پہنچ سے باہر تھے۔ کئی نامانوس الفاظ کے لئے میں نے ان لغات سے رجوع کیا تو کامیابی کا اوسط دس میں چھ یا سات کا رہا۔ یعنی کئی لفظ بالکل نہ ملے۔ ترقی اردو بورڈ کراچی کا مبسوط و عریض لغت 'اردو لغت، تاریخی اصول پر' اس وقت تک مکمل طور پر سامنے نہ آیا تھا۔ اب بحمدہٖ یہ عظیم کارنامہ بائیس جلدوں کی شکل میں ہمارے سامنے ہے۔ لیکن کئی الفاظ ایسے تھے کہ اس قاموسی لغت میں بھی نہ مل سکے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ 'اردو لغت، تاریخی اصول پر' چونکہ پاکستان سے شائع ہوئی ہے اس لئے ہندوستان میں بہت کمیاب ہے۔ طالب علم تو دور رہے، اساتذہ میں بھی بہت سے ایسے ہیں جنھوں نے اس کی شکل نہیں دیکھی ہے۔ اس سے زیادہ بڑی بات یہ کہ مجھے افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ داستان امیر حمزہ اور کئی پرانے شعرا کے کلام میں وارد کئی الفاظ 'اردو لغت، تاریخی اصول پر' میں بھی نہیں ملے، یا اگر ملے بھی تو ان کے وہ معنی نہیں ملے جن میں داستان میں، یا کسی پرانے شاعر کے یہاں انھیں برتا گیا تھا۔

دوسری مشکل یہ ہے کہ داستان اور دیگر پرانے متون میں فارسی کے الفاظ و تراکیب کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ اردو کا کوئی بھی لغت ان سب کا احاطہ نہیں کرتا، اور شاید کر بھی نہیں سکتا۔ آج کے طالب علم کے سامنے ایک مشکل تو یہ ہے کہ فارسی کے مستند لغات بازار میں کمیاب بلکہ نایاب ہیں، اور دوسری مشکل یہ کہ اب ہم میں فارسی کا وہ ذوق اور علم بھی شاذ و نادر ہی رہ گیا ہے کہ ان لغات سے استفادہ ہو سکے۔

داستان امیر حمزہ کی چھیالیس جلدوں (بلکہ کچھ اور بھی داستانوں) کو پڑھتے وقت جو الفاظ یا تراکیب مجھے مشکل، نامفہوم یا نامانوس معلوم ہوئے میں انھیں ایک یادداشت میں لکھتا گیا تھا۔ داستان کا مطالعہ شروع کرنے کے پہلے میں میر کو بہت توجہ سے پڑھتا رہا تھا۔ وہاں بھی مجھے مشکل اور نامانوس الفاظ و تراکیب کا ایک نیرنگ نظر آتا تھا، لیکن فرہنگ بنانے، یا ان لغات کو یکجا کرنے کی طرف مجھے داستان ہی نے مائل کیا۔ خام اور کبھی کبھی نامعتبر سہی، لیکن میر، سودا، نظیر، میر انیس کی فرہنگیں موجود ہی تھیں۔ اب مجھے ایک نیا محاذ کھولنے کی ضرورت تھی، لیکن میرے پاس اپنے ہی کام بہت تھے۔

میر کو سمجھنے کے شوق نے مجھے اٹھارویں انیسویں صدی کے دیگر شعرا کی طرف مائل کیا۔ درد تو میرے اولین پسندیدہ شعرا میں تھے، میر انیس کو بھی میں بہت مدت سے پڑھتا رہا تھا۔ اب جب میں نے سودا، قائم اور کئی اور شعرا کی طرف توجہ سے نظر کی تو مجھے اس بات کا اور بھی شدید احساس ہوا کہ کوئی ایسا لغت، یا لغت نہ سہی فرہنگ ہی سہی، ضروری ہے جس میں نامانوس یا مشکل الفاظ، تراکیب، محاورات وغیرہ مع معنی اور سند جمع ہوں۔ کوئی لفظ حقیقتاً نامانوس یا مشکل ہے کہ نہیں، اس کا فیصلہ ناممکن ہے۔ ہوسکتا ہے جو لفظ مجھے مشکل لگ رہا ہے، یا جس کے معنی مجھے معلوم نہیں ہیں، کسی اور کے لئے مشکل نہ ہو۔ یا کوئی لفظ جو مجھے اجنبی اور شاذ لگتا ہے، وہی لفظ یا ترکیب کسی دوسرے کو اجنبی یا نامانوس نہ لگے۔ لہٰذا 'مشکل، نامانوس، شاذ' وغیرہ کی پہچان کے لئے کوئی آفاقی اصول دریافت یا وضع کرنے کے بجائے خود ہی پر قیاس کر کے کسی لفظ کو نامانوس، یا شاذ، یا مشکل وغیرہ کہا جانا چاہیئے۔

ان باتوں، یا یوں کہیں کہ اپنی مشکلوں کے پیش نظر میں نے ایک مدت ہوئی نامانوس اور مشکل الفاظ کے لغت یا فرہنگ کا منصوبہ بنایا اور تھوڑا بہت کام بہت جلد شروع بھی کر دیا۔ تخمینی طور پر میں نے ۱۶۲۵ سے لے کر انیسویں صدی کے اختتام تک کے منتخب شعرا کو (اور ممکن ہوا تو نثر نگاروں کو بھی) میں نے استخراج لغات کے لئے اپنا ماخذ قرار دیا۔ دکنی اور گجری نظم و نثر کو میں نے چھوڑ دیا کہ ان کے زمانے کی زبان پر میری دسترس بہت واجبی، بلکہ کالمعدوم ہے۔ شمالی ہند کے قدیم ترین متداول متن افضل گوپال کی 'بکٹ کہانی' کی تاریخ تصنیف نہیں معلوم، لیکن افضل کا سال وفات ۱۶۲۵ ہے، اس لئے میں نے اپنا زمانہ ۱۶۲۵ سے لے کر امیر مینائی (وفات ۱۹۰۰)، داغ (وفات ۱۹۰۵) اور جلال (وفات ۱۹۰۹) تک متعین کیا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اگر تمام، یا تمام نہیں تو اکثر نظم و نثر کا بھی احاطہ کرتا تو یہ کام میری بساط کے باہر تھا اور میری ساری عمر بھی لگ جاتی تو

مکمل نہ ہوتا۔اس لئے میں نے بہت غور وفکر کے بعد ایک مختصر فہرست بنائی کہ ان تمام کتابوں کو بغور پڑھوں گا، اور اگر پہلے پڑھ بھی چکا ہوں تو دوبارہ پڑھوں گا اور الفاظ کی تخریج کروں گا۔اس فہرست میں کوئی دوسو کتابیں تھیں۔

میں نے کام شروع تو کیا، لیکن میرے سارے منصوبوں کی طرح اس منصوبے کو بھی بہت جلد رکاوٹوں کا سامنا کرنا پڑا۔ان رکاوٹوں کی تفصیل بے فائدہ ہوگی۔کچھ دن کی محنت کے بعد میرے پاس اتنا ذخیرۂ الفاظ ہوگیا کہ کچھ مثالیں دنیا کے سامنے لائی جاسکیں۔ادھورے کام کے کچھ حصے کو پیش کرنے کا مقصد قارئین وشائقین کی رائے معلوم کرنے کے علاوہ یہ تھا کہ باخبر قارئین مجھے میرے اغلاط پر بھی مطلع کریں گے تو میری اصلاح بھی ہوگی اور آئندہ کے لئے روشنی بھی ملے گی۔

میں نے 'شب خون' کے دوشماروں میں کئی صفحے صلاے عام کے طور پر شائع کئے۔لیکن حنیف نقوی مرحوم کے سوا جن دوستوں نے اپنی رایوں اور اصلاحوں سے سرفراز کیا ان میں ایک بھی ایسا نہ تھا جو فن لغت نویسی تو دور رہا، زبان اردو کا بھی کما ینبغی علم رکھتا ہو۔میں نے سب کے جواب 'شب خون' میں لکھے، لیکن مجھے محسوس ہوا کہ اگر یوں ہی ہر قسط کی اشاعت کے بعد مجھے جواب بنانے میں کم وبیش اتنی ہی محنت لگی جتنی کہ اس قسط کو تیار کرنے میں لگی تھی تو میرا اصل مقصد فوت ہوجائے گا اور کام بھی بہت سست پڑ جائے گا۔لہٰذا میں نے اقساط کی اشاعت بند کردی۔

افسوس کہ میرا کام بھی سست پڑنے لگا اور رکتے رکتے بند ہی ہوگیا اور مدتوں بند رہا۔اب گذشتہ دوتین سال سے میں اس طرف دوبارہ راجع ہوا ہوں۔لیکن میں جانتا ہوں کہ اب میرے پاس اتنا وقت نہیں کہ میں اس محدود فہرست کتب سے بھی استفادہ کرسکوں جو استخراج الفاظ کے لئے میں نے بنائی تھی۔میں نے ایک آدھ دوستوں سے مدد چاہی تو انھوں نے حتیٰ المقدور مدد کی بھی، لیکن ہر شخص کے اپنے مسائل ہیں، مصروفیات ہیں، ترجیحات ہیں۔محمد سلیم الرحمٰن نے ازخود کئی کتابوں سے تخریج الفاظ کر کے متعلقہ عبارات یا اشعار کے ساتھ فہرست مجھے بھیجی۔لیکن ان الفاظ کے معنی مجھے تلاش یا متعین کرنے پڑے۔پھر بھی، یہ بہت بڑی مدد تھی (اگرچہ یہ کتابیں وہ تھیں جو میری فہرست اول میں نہ تھیں، لیکن ان سے الفاظ تو کثیر تعداد میں ملے)۔

جن اصولوں کی روشنی میں، اور جن مقاصد کے حصول کے لئے یہ فرہنگ بن رہی ہے، اور الفاظ کے معنی درج کرنے میں کیا شروط ملحوظ رکھی گئی ہیں، یہ سب تفصیل اس وقت درج ہوگی جب کتاب اشاعت کے لئے تیار کی جائے گی انشاءاللہ۔اس وقت صرف یہ عرض کرنا ہے کہ کسی سرلفظ

(Headword) یا مدخل کے آگے دوہرے استفہام (؟؟) کی علامت سے یہ ظاہر کرنا ہے کہ یہ سر لفظ مشکوک ہے۔ میں نے ہر سر لفظ کے بعد تارا (☆) بنا کر معنی درج کئے ہیں۔ اگر دوہرا استفہام (؟؟) سر لفظ اور اس کے آگے بنے ہوئے تارے (سر لفظ☆؟؟) کے بعد ہے تو اس سے مراد یہ ہے کہ اس لفظ کے معنی معلوم نہیں ہو سکے، اور اگر کچھ معنی درج کر کے دوہرا استفہام (؟؟) ہے (مثلاً آئینۂ پا☆ پاؤں کا تلوا؟؟) تو اس سے مراد یہ ہے کہ کسی لغت میں یہ معنی نہیں ملے، قیاسی ہیں اور ان پر پوری طرح شرح صدر نہیں ہو سکا ہے۔ اگر کوئی سر لفظ دو یا دو سے زیادہ بار درج ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے کئی معنی ہیں اور اسے دو یا اس سے زیادہ الگ الگ جگہوں پر الگ الگ معنی میں برتا گیا ہے۔

کتاب کا نام 'تضمین اللغات' میں نے اپنی چھوٹی نواسی تضمین آمنہ سلمہا کے نام پر رکھا ہے۔ اس میں یہ مناسبت بھی ملحوظ رکھی ہے کہ یہ خود کوئی آزاد فرہنگ یا لغت نہیں ہے، بلکہ تمام اردو لغات پر تضمین ہے، کیونکہ یہاں وہ الفاظ یا وہ معنی درج ہیں جو عام لغات میں نہیں ملتے۔

اب 'تضمین اللغات' کی تقطیع الف کے الفاظ ملاحظہ ہوں۔ خاطر نشاں رہے کہ کتاب ابھی مکمل نہیں ہے، اس لئے یہ تقطیع بھی نامکمل ہے، صرف نمونۃً حاضر ہے۔ اصلاحیں اور اضافے شکریے کے ساتھ قبول کئے جائیں گے، اور وہ واقعی 'اصلاح' یا 'اضافہ' کہے جانے کا حق رکھتے ہوں۔

شمس الرحمٰن فاروقی

تضمین اللغات (تقطیع الف، اقتباس)

آب (پانی کے معنی میں مذکر اور چمک اور دھار، یعنی تیزی اور دم کے معنی میں مونث) ☆ تلوار یا خنجر وغیرہ کی دھار☆ وہ تشنہ کام ہوں کہ مجھے آب شور تیغ /لگتی ہے اس کے کف سے دم امتحاں لذیذ☆ مصحفی، ششم

آباد☆ بسایا ہوا، (فاعل سے مرکب صورت میں) ☆ شاہجہاں آباد یعنی شاہجہاں کا بسایا ہوا☆ سر سید احمد خان، مقالات، ہفتم، ۲۳۶

آباداں☆ آباد☆ یہی امداد ہے جس سے ہوئیں قومیں سرسبز/ یہی تدبیر ہے جس سے ہوئے ملک آباداں☆ حالی

آب بازی☆ پیراکی☆ لڑکوں نے کی زمانہ سازی ہے/ خاک بازی اب آب بازی ہے☆ میر، مثنوی، در مذمت برشگال...

آب بقا☆ آب حیات☆ ہے بقائے عمر سے تیری بقائے خلق/ ذات ہے تیری جہاں میں چشمۂ آب بقا☆ ذوق، قصیدہ

آب پر لانا☆ چمک لانا☆ تیرہ بختی کی یہوست اشک سب دیتا ہے کھو/ خشک بالوں کے تئیں لاتا ہے روغن آب پر☆ مصحفی، پنجم

آب پر ہونا☆ روشن ہونا، اچھائی کی طرف مائل ہونا☆ بہت آب پر تیری قسمت نہیں/ یہی منھ پہ کہنا یہی ہے پیام☆ میر، مرثیہ ا

آب پیکر (بے اضافت)☆ ستارہ☆ اطلس چرخ زیر گرد جوش ہوائے رشک سے/ آتش سینۂ نجوم خجلت آب پیکری☆ مومن، قصیدہ

آب تنک (مع اضافت)☆ پانی جو بہت گہرا نہ ہو☆ سطح سینہ تھا مثل آب تنک/ چھاتیاں اس میں وہ حباب تنک☆ مصحفی، پنجم، جذبۂ عشق

آب تیغ☆ تلوار کی دھار، 'آب' بمعنی پانی یا چمک کی مناسبت سے تلوار، خنجر وغیرہ میں پانی فرض کرتے ہیں اور اسے نہر، جدول، دریا وغیرہ فرض کرتے ہیں۔ اسی طرح، پانی کی مناسبت سے گھاٹ (تلوار کے گھاٹ اترنا) اور کاٹنے میں تیزی کی مناسبت سے ان میں دھار، یا دم فرض کرتے ہیں☆ بہ نہیں ہوتا زخم اس کا لگا/ آب تیغ یار یکسر زہر ہے☆ میر، ششم

آب تیغ☆ تلوار کی چمک اور تیزی☆ اک دم میں یہ عجب کہ مرے سر پہ پھر گیا/ جو آب تیغ برسوں تری تا کمر رہا☆ میر، دوم

آب خست (بے اضافت)☆ خربوزہ۔ پھل یا ترکاری جو پانی کے وفور کے باعث کڑوی ہوگئی ہو۔ کوئی شے جو اندر سے خراب ہو☆ ہے زراعت جو پانی نے ماری/ ہوگئی آب خست ترکاری☆ میر، در مذمت برشگال...

آب خستہ☆ بے اضافت، کوئی شے جسے پانی سے نقصان پہنچا ہو☆ مژگان تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر/ اس آب خستہ سبزے کو تک آفتاب دے☆ میر، سوم

آب دار سالن☆ رونق دار، مثلاً آب دار سالن☆ سرسید احمد خان، مقالات، ہفتم، ۲۳۵

آب داری☆ چمک☆ آب موتی کی، کپڑے کی، کھانے کی، تلوار کی☆ [سر لفظ اور معنی ماخوذ از] سرسید احمد خان، مقالات، ہفتم، ۲۳۶

آب داری☆ آب داری یعنی پانی کا انتظام کرنے کی خدمت، ایسی خدمت پر متعین شخص☆ خون ایسا گرم تھا بی آبداری جل گئی/ کچے لوہے سے سوا بس نرم نشتر ہو گیا☆ جان صاحب

آب دم دار☆ ایسا پانی جو صحت کو نقصان دہ ہو، تیز پانی☆ کہ اس آب کا ہضم دشوار تھا/ کہ جوں آب

شمشیر دم دار تھا☆ میر، شکار نامۂ دوم
آب دہن☆ پانی جو عالم حسرت وغم میں منھ سے بہنے لگتا ہے☆ حسرت اس کی اک اعجوبہ/ آب دہن کی موج میں ڈوبا☆ میر، جوش عشق
آب رواں (مع اضافت)☆ نہایت باریک سوتی کپڑا☆ جان صاحب یہ فقط دیکھنے کا ہے کپڑا/ خاک چلتا ہے یہ کیا آب رواں رہتا ہے☆ جان صاحب
آبرو کا صدقہ جان ہے اور جان کا صدقہ مال☆ جان دے کر آبرو بچائے اور مال دے کر جان☆ اگر کچھ روپیہ دے کر یہ بلا دفع ہو جائے تو کیا ہرج ونقصان ہے۔ آبرو کا صدقہ جان ہے اور جان کا صدقہ مال☆ سلیمانی ا، ۵۹۶
آب سیاہ/ سیہ☆ شراب☆ مجھے مست آب سیہ دے کے کر/ چلوں جوں قلم پھر میں مطلب اپر☆ میر، اعجاز عشق
آبشار (مونث، اب مونث ہے)☆ پانی کی تیز دھار جو اوپر سے نیچے آئے☆ پتھر سے کہیں جبیں جو پھوٹی/ اک خون کی آبشار چھوٹی☆ کوچک، ۳۵۲
آب عنب (مع اضافت، مصحفی نے شاید شراب کے اعتبار سے مونث باندھا ہے، ورنہ از روے قاعدہ مذکر ہونا چاہیئے)☆ شراب☆ اس مرتبہ بگڑا تو نہ تھا ذائقہ میرا/ کیوں تلخ لگی آب عنب کچھ نہیں معلوم☆ مصحفی، دوم
آب گردش (بے اضافت)☆ وہ بیماری جو جگہ یا پانی بدلنے سے مسافر کو ہو جاتی ہے☆ ہوا آب گردش سے بیمار یہ/ رہا اس سبب کوئی دن اس جگہ☆ میر، مثنوی (خدا ایک فرقے میں مانا ہے عشق)
آب گلرنگ (مع اضافت)☆ شراب☆ کہیں ساقی دے آب گل رنگ کو/ کشادہ بھی کر اس دل تنگ کو☆ میر، اعجاز عشق
آب گوارا (مع اضافت)☆ ایسا پانی جو زود ہضم اور فائدہ مند ہو☆ تشنۂ خوں ہے اپنا کتنا میر بھی ناداں تلخی کش/ دمدار آب تیغ کو اس کے آب گوارا جانے ہے☆ میر، پنجم
آبگوں☆ تیز اور چمک دار (ہتھیار وغیرہ)☆ علف آبگوں تیغ کا پھر ہوا/ کہیں پاؤں اس کے کہیں سر ہوا☆ میر، شکار نامۂ اول
آب گیر☆ چھوٹی جھیل، تالاب، گڈھا جو پانی جمع کرنے لئے کھودا جاتا ہے☆ محیط آبگیروں کے تھے مردکار/ موئے مالک الحزن چندیں ہزار☆ میر، شکار نامۂ اول
آبلہ☆ مخروطی لٹکن جو گھنٹے میں لگی ہوتی ہے اور جس کے جنبش میں آنے سے گھنٹے میں آواز پیدا ہوتی ہے، انگریزی میں Clapper☆ نہیں یہ آبلہ کام جرس میں آویزاں/ کسی نے اپنا دل بے قرار باندھ

دیا☆مصحفی،اول
آبلہ☆زہریلے سانپ کے منھ میں زہر کی تھیلی ہوتی ہے،اسے آبلۂ زہر کہتے ہیں☆نیش کی جانوش ہودنبالۂ زنبور میں/کام میں افعی کے مہرہ ہو بجاے آبلہ☆ذوق،قصیدہ
آب لے جانا،کسی ماجرا کا/یا کسی بات کا☆استعجاب و حیرت پیدا کرنا☆ہمیں داغ وہ درتر دے گیا/بہت آب یہ ماجرا لے گیا☆میر،شعلۂ عشق
آب نے (بے اضافت)☆حقے کی نے جو پانی میں کھڑی رہتی ہے☆سرسید احمد خان،مقالات، ہفتم،۲۳۸
آبی☆ماتمی☆جامہ گلے میں آبی لب خشکی دل کبابی/گھر بار کی خرابی اندوہ پیچ تابی☆میر،مرثیہ۱۴
آبی☆ہلکا نیلا رنگ☆خیمہ کلاں مخمل آبی کا تیار کرایا... چھ لاکھ سوار سب آبی پوش☆ایرج،اول،۱۸۴
آپ☆ذات،نفس☆اتنا بڑھ بڑھ کے بات مت کیجے/آپ اپنا سنبھالئے حضرت☆سرسید احمد خاں آہی☆سرسید احمد خان،مقالات،ہفتم،۲۴۰
آپا دھاپ☆آپا دھاپی،اپنی اپنی فکر☆ہر کوئی چاہے گا اپنی مغفرت/حشر میں سب کو پڑے گی آپا دھاپ☆مصحفی،ہشتم
آپ سے بے آپ ہو جانا☆ہوش وحواس کھو دینا☆قمر چہر کی تصویر دیکھ کر دیوانہ ہو گیا ہے اور آپ سے بے آپ ہو گیا ہے☆ایرج،اول،۳۳۵
آپ کو☆اپنے آپ کو،خود کو☆میں تو اب مرتا ہوں تم بھی جان صاحب آئیو/دیر مت کیجو شتابی آپ کو پہنچائیو☆تاباں
آتش دینا☆بھڑکانا،ترغیب دینا☆جینا ہے تلخ لذت مرگ آشنا کے تیں/آتش دے کیا کسو کو وہ آب بقا کے تیں☆قائم
آتش زنی☆توپ بندوق وغیرہ کے فیر ہونا☆ہوئی گرم آتش زنی سے ہوا/رکھا آب میں جا کے لگ لگ نے پا☆میر،شکارنامۂ اول
آتش گیر☆دست پناہ،چمٹا☆ہوا میں آ کے جو کرتا ہے سرکشی شعلہ/تو چٹکیاں دل آتش میں لے ہے آتش گیر☆ذوق،قصیدہ
آتش لگانا☆آگ لگانا☆رنگ شگفتگی پہ چمن جلد آ گیا/جھونکا نسیم صبح کا آتش لگا گیا☆مصحفی،چہارم
آتش ہموار (مع اضافت)☆نہ بہت تیز نہ مدھم☆ہے توسط میں ابھی تو شعلہ قد میرے کا حسن/قہر ہے گر پھر ہوئی یہ آتش ہموار تیز☆مصحفی،چہارم
آتو/آتون/آتوں (واؤ معروف)☆لڑکیاں پڑھانے کی استانی جو اکثر اپنی شاگرد کے گھر ہی

میں رہتی تھی☆ ہوگئی چرمرجو ہے آتو تو بس/ رنگیں نہیں ہوتی وہ اب بےنماز☆ رنگین☆ نہیں چڑھنے دیتی ہے کوٹھے پہ مجھ کو/ چڑھوں میں اگر اپنے گھر جائے آتوں☆ رنگین

آثار☆ عمارت کی بنیاد، ان معنی میں عموماً واحد مستعمل ہے☆ رکھتے تھے جو زمیں پہ مطلا عمارتیں/ اب وہ رہے نہ ان کا کچھ آثار ہی رہا☆ مصحفی، دوم

[آج] کیا جاتی دنیا دیکھی [ہے] ☆ کوئی کسی پرانے ملاقاتی یا دوست یا عزیز کی طرف بہت دن بعد آئے تو کہتے ہیں۔ کنایہ گذرتی ہوئی زندگی اور موت کے احساس کا ہے، کہ چلئے اب آپ کو خیال آیا کہ دنیا فانی ہے، عزیزوں سے ملتے رہیں☆ آج کیا جاتی ہے دنیا دیکھی/ کچھ تو چونڈے پہ ہے کرم ٹھہرے☆ جان صاحب

آجا☆ آجائے☆ یارو ڈرو کمر سے مروڑو نہ بھر کے انک/ آجا کہیں لچک تو ابھی لاگ جا کلنک☆ آبرو

آچا☆ قدیمی خادمہ، بوڑھی دائی☆ نیند آتی نہیں کمبخت دوانی آچا/ اپنی بیتی کوئی کہہ آج کہانی آچا☆ رنگین

آداب☆ کسی کام کو کرنے کا طریقہ یا طریقے، واحد بھی مستعمل ہے☆ میں نہ تڑپا جو دم ذبح تو یہ باعث تھا/ کہ رہا مدنظر عشق کا آداب مجھے☆ ذوق

آدر☆ احترام، وقعت☆ کیا کہیے ترے مر گئے عزت ہے نہ آدر/ سر پر نہ رہا معجر و چھوٹی نہیں چادر☆ میر، مرثیہ، ٦

آذار☆ رومی تقویم کی رو سے ایک مہینہ جو ہمارے چیت کے برابر ہے☆ آتش مہر حمل کو نہ بجھا دیوے کہیں/ شعلۂ رشک سے جلتا ہے سحاب آذار☆ مومن، قصیدہ

آر☆ پتلی سی کیل جو بیلوں کو ہانکنے کے اوزار کے سرے پر ہوتی ہے☆ گاؤزوروں کو کیا چالاک ہل میں جوت جوت/ ہر مژہ دہقاں پسر کی بس کہ تھی جوں آر تیز☆ مصحفی، چہارم

آراب روز (مع اضافت) ☆ دن کی گاڑی، کنایۃً سورج☆ یک چند اس گلی میں آراب روز کی طرح/ یوں ہی گذر ہمیشہ ہر صبح و شام کرنا☆ مصحفی، چہارم

آرائش☆ پھلواری، یعنی رنگین کاغذ، ابرک اور گوٹے ٹھپے وغیرہ سے بنے ہوئے پھول اور پودے وغیرہ جنھیں بارات یا مہندی وغیرہ کے جلوس کے ساتھ لے جاتے ہیں اور دوران جلوس، یا بعد جلوس، لوگوں میں لٹا دیتے ہیں☆ وہ آرائش اور گل کئی رنگ کے/ وہ ہاتھی کہ دو دیو تھے جنگ کے☆ میر حسن، سحر البیان

آرائش لٹوانا☆ پھلواری لٹوانا☆ آتش بازی جو ساتھ تھی، پہلے وہ چھوٹی، بعد اس کے آرائش لٹوائی

گئی ☆ ایرج اول، ۴۳۸

آرزوکش ☆ آرزوئیں کرنے والا، آرزومند ☆ کہیں عشق نے آرزوکش کیئے/ گئے خوش جو عاشق سو ناخوش کیئے ☆ میر، مثنوی درحال افغاں پسر

آرے بلے [کرنا] ☆ ٹال مٹول [کرنا]۔ فارسی میں 'آرے'، 'بلے' دونوں 'ہاں' کے معنی میں استعمال ہوتے ہیں۔ اردو والوں نے انھیں جمع کر کے ٹال مٹول کے معنی پیدا کیئے ☆ اک اس مغل بچے کو وعدہ وفا نہ کرنا/ کچھ جا کہیں تو کرنا آرے بلے ہمیشہ ☆ میر، دوم

آڑا ☆ ایک ریشمی کپڑا ☆ ٹیڑھے ہوتے ہو جو سیدھی بات پر تو خوش رہو/ میں نے منگوایا تھا آڑا لائے ہو ترچھا عبث ☆ جان صاحب

آڑی بیل ☆ ترچھی پٹری کی بیل ☆ عشق پیچاں تھی صاف آڑی بیل/ نخل قامت پہ چڑھ گئی اک بیل ☆ ہرمز، ۵۷۷

آزاری ☆ مریض ☆ طبیبوں نے اگر چھوڑا ہے یوں مطلق مریضوں کو ☆ تو اب آزاریوں کو کیا رہی امید صحت میں ☆ آبرو

آزبے صرفہ (مع اضافت) ☆ بے فائدہ اور بے حاصل ہوس ☆ آز بے صرفہ میں افلاک ہیں کیوں سرگرداں/ کب ہوا ایسے شریروں کو تری بزم میں بار ☆ مومن، قصیدہ

آسا [بی آسا] کے گلگلے ☆ بعض منتیں پوری ہونے پر عورتیں بی بی عائشہ کے گلگلے پکاتی ہیں اور سیدانیوں کو کھلاتی ہیں۔ مرد اور ناپاک عورتوں کے لئے انھیں چھونا بھی ممنوع ہے۔ [آسا = عائشہ] ☆ کھا گئے گلگلے یہ آسا کے/ ٹوٹیں ٹانگیں جو چوبدار گرے ☆ جان صاحب

آستر ☆ استر، موٹا کپڑا جو لباس کے نیچے لگتا ہے ☆ ہے آستر فقر اگر سمجھو تو شاہی/ سلطاں ہے اگر شاہ تو میں ظل ہما ہوں ☆ درد

آستین ☆ انگیا کا وہ چوڑا حصہ جو کٹوریوں سے ملا ہوا بازو میں رہتا ہے ☆ انگیا کی آستینوں سے اللہ کی پناہ/ باڑھیں سروہیوں کی ہیں پٹھے چڑھے نہیں ☆ امداد علی بحر

آسن ☆ بدن کا وہ حصہ جو بیٹھنے میں نشست سے متصل رہتا ہے، سرین ☆ سلوٹیں اس پہ قہر جوبن کی/ اور وہ چڑسیں قیامت آسن کی ☆ ہرمز، ۶۷۷

آسن دینا ☆ طبق (چپٹی) کھیلنا ☆ اس لئے کرتی ہوں شکوہ میں دوگانا کا کہ وہ/ دیتی ہے کوڑھ پنے سے مجھے آسن کو کا ☆ رنگین

آسن مارنا ☆ بیٹھنا، جگہ لینا ☆ ہندوے شب نے استھان سے زمانے کے رخصت ہو کر بربط ظلمات پر آسن مارا ☆ ہوشربا، دوم، ۱۲۵

آسن میں ماموں کا جوڑا ہونا ☆ جوعورت جلد جلد بیوہ ہوتی ہے اس کے لئے کہتے ہیں (ماموں بمعنی سانپ) ☆ وہی ڈستا ہے اور نڈی خصم دو تین تو کھائے/ نہ میں مانوں گی ماموں کا ہے جوڑا تیرے آسن میں ☆ جان صاحب

آسوج (واؤ معروف) ☆ کوار کا مہینہ ☆ سنو سکھیو کہ رت آسوج آئی/ پیارے کی خبر اب لگ نہ پائی ☆ افضل، بکٹ کہانی

آش ☆ غذا ☆ خون دل کھاتے تھے فرقت میں کئی رنگ سے ہم/ یعنی شش رنگی صورت یہی آش اپنی تھی ☆ مصحفی، چہارم

آشامیئیں ☆ آشامیاں، یعنی پینا پلانا ☆ تیں ساتھ رقیبوں کے مے آشامیئیں کیں رات/ یاں زہر کے سے گھونٹ اک عالم نے پیئے ہیں ☆ قائم

آش رنگیں ☆ قیمتی، اعلیٰ درجے کا سالن ☆ آش رنگین فقیراں ہے یہی/ خون دل پر ہی قناعت کیجے ☆ مصحفی، چہارم

آشنا ☆ تیراک ☆ کودے غواص و آشنا سارے/ تا بہ مقدور دست و پا مارے ☆ میر، دریائے عشق

آشیاں باندھنا ☆ آشیاں لگانا ☆ بہار آئی ہے ہم کو کیا کہے گا باغباں دیکھیں/ چمن میں باندھنے پاویں گے اب کے آشیاں دیکھیں ☆ یقین

آشیاں کرنا ☆ آشیاں لگانا ☆ رہا میں بے خبر افسوس لذت سے اسیری کی/ جو میں یہ جانتا کنج قفس میں آشیاں کرتا ☆ یقین

آشیانی ☆ آشیاں میں ہی بسیرا کرنے والا، ادھر ادھر بے مطلب پرواز نہ کرنے والا؟؟ ☆ دام میں بوالہوس کے آیا نہیں/ کیونکہ یہ باز آشیانی ہے ☆ ناجی

آغا بلبل ☆ بڑا بلبل، بہت بولنے والا بلبل ☆ میں تمھارے لئے ایسا آغا بلبل پکڑ کر لایا ہوں... کتنی بڑی اس کی چونچ ہے ☆ ایرج ۲۸۳:۱

آغا جیسا موٹا ☆ بہت موٹا ☆ او ہی ممانی جان نگوڑا دھڑکا دل میں بیٹھ گیا/ آغا جیسا سارا موٹا ماموں بل میں بیٹھ گیا ☆ انشا

آغا مینا ☆ باتیں کرنے والی بڑی مینا ☆ بیگما نے جو کیا جھک کے سلام آتو کو/ آغا مینا نے سنائی اسے یوں ہی آواز ☆ انشا

آفات ☆ آفت کی جمع، یہاں واحد استعمال ہوئی ہے ☆ ظلمات شب ہجر کی آفات ہے اور تو/ جو دم ہے غنیمت ہے کہ پھر رات ہے اور تو ☆ مصحفی، چہارم

آفاتیں ☆ آفت بمعنی مصیبت کی جمع الجمع، اردو قاعدے سے ☆ بتاں کے چاہنے سے ہاتھ اٹھا

اب/نہیں تو دل پہ آفاتیں رہیں گی ☆ مصحفی، پنجم
آفتاب ☆ دھوپ ☆ اب جہاں آفتاب میں ہم ہیں/ یاں کبھو سرو وگل کے سائے تھے ☆ میر، اول
آفتاب دینا ☆ دھوپ دینا، دھوپ دکھانا ☆ مژگان تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر/ اس آب خستہ سبزے کو ٹک آفتاب دے ☆ میر، سوم
آفتابہ کھانا ☆ سزا کے طور پر تھپڑ کھانا، سزا پانا ☆ منھ دھوتیا س کے آتا تو ہے اکثر آفتاب/ کھاوے گا
آفتابہ کوئی خود سر آفتاب ☆ میر، ششم
آفتابہ لینا ☆ جائے ضرور کو جانا۔ سزا پانا ☆ منھ دھوتے وقت اس کے اکثر دکھائی دے ہے/ خورشید لے رہا ہے اک روز آفتابہ [با] ☆ میر، اول
آفتابی ☆ دھوپ سے مرجھایا ہوا ☆ دھوپ میں تاباں اگر خورشید رو جاوے مرا/ ہو گل سورج مکھی تب آفتابی باغ میں ☆ تاباں
آفتابی ☆ چھوٹی پنکھیا جس سے منھ کو ڈھانک لیتے ہیں ☆ تاب مہ کی تاب کب ہے نازکی سے یار کو/ چاندنی میں آفتابی کا مگر سایہ کرو ☆ میر، سوم
آفریں ☆ پیدا کرنے والا ☆ عطر مشام حوریں نہ فلک نو آفریں/ ادخنہ و بخور سے عنبر و بان مجمری ☆ مومن، قصیدہ
آک/آگ ☆ مدار کا پیڑ ☆ سب ساحر دھوتیاں پیتمبری باندھے، دونے روے کے پتے، آگ اور دھتورے کے پھل کمر میں رکھے ☆ ہوشربا، اول، ۳۲
آکھر ☆ بھٹ، جس میں جانور رہتے ہیں ☆ بہت جانور چھوڑ آکھر گئے/ لگی دوں بہت جل گئے مر گئے ☆ میر، شکارنامۂ دوم
آگا ☆ پگڑی کی کور، پگڑی کا اگلا حصہ جو ماتھے پر آتا ہے ☆ رکھ آیا ہے اک ناند کا جیسے کہ کنارہ/ تم دیکھیو زاہد کی ذرا پگڑی کا آگا ☆ مصحفی، اول
آگا لینا ☆ سامنے آنا، راستہ روکنا ☆ کل دیکھ کے مجھ کو جو سرہ سے وہ بھاگا/ میں کوچہ بدل دوڑ کے اس کا لیا آگا ☆ مصحفی، اول
آگو ☆ پہلے ☆ اک تو آگو ہی ترستے تھے نظر کرنے کو/ اس پہ پھر حکم ہوا شہر بدر کرنے کو ☆ مصحفی، اول
آگے ☆ پہلے ☆ قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا/ پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا ☆ درد
آلا (گنجفہ) دونوں طرف کی بازی سر کرنا ☆ ٹیپ لیتے ہی یہ کھل جائے گی بازی ساری/ اک رخے آلا پہ زنہار تو دل شاد نہ کر ☆ گھنشیام لال عاصی
آلی ☆ وہ چوٹ جو ابھی مندمل نہ ہوئی ہو۔ آلا زخم ☆ تیروں کے اس کے پیکاں سینے پہ جو لگے

تھے/ گرد یکھئے تو اب تک چوٹیں وہ آلیاں ہیں☆ مصحفی، چہارم
آماج☆ تودۂ زمین جسے تیر سے نشانہ بازی کی مشق کے لئے استعمال کرتے ہیں☆ سقف آماج بوند پیکاں ہے/ مینھ ہے یا کہ تیر باراں ہے☆ میر، در مذمت برشگال...
آماد☆ ختم☆ کوئی کھا جائے گر دو لقمے زیاد/ اس کو کر دے ہے معدے میں تو آماد☆ مصحفی، اول، در صفت اجوائن
آمادہ ہونا، کسی چیز کا☆ کسی چیز پر راضی ہونا، تیار ہونا☆ گر دست تیغ خوباں بے صرفگی پہ آوے/ آمادہ ہے یہ سینہ صد زخم خوں چکاں کا☆ مصحفی، اول
آمیزش☆ ملنا ملانا☆ چاہے تھا کوئی مجھ سے کہ آمیزش ہو/ جوں چاہے ہے دل ادھر سے انگیزش ہو☆ مصحفی، رباعی
آمین بحر؟؟☆؟؟☆ آمین بحر فوج میں تیری ہو جلوہ گر/ جاگیر میں تری ہو تمامی یہ ملک و مال☆ ناجی، قصیدہ
آمیں سرا☆ آمین کا نغمہ گانے والا، آمین کہنے والا☆ گرم دعاے شاہ ہو مومن کہ کب سے ہے/ آمیں سرا زبان اجابت نشان تیغ☆ مومن، قصیدہ
آن☆ لحاظ و خیال، روک ٹوک☆ ٹھنڈیاں نکلی ہیں بچے کے پڑا پھرتا ہے/ کچھ کسی بات کی بھی آن ہے گوئیاں تم کو☆ عبداللہ خاں محشر و خانم رامپوری
آن☆ انداز، ادا☆ محبت نے کیا کیا نہ آنیں نکالیں/ کہ نال قلم نے زبانیں نکالیں☆ مصحفی، پنجم
آنا☆ لگانا، مارنا☆ جہاں دولات آیا میرا جاوا/ کیا بابو نے مرغ اپنے کو پانی☆ مصحفی، ہشتم
آناًفاناً☆ لحظہ لحظہ، دم بدم☆ زمیں اور ہے آسماں اور ہے/ تب آناًفاناً جہاں اور ہے☆ میر، ششم
آنب☆ آم☆ مثل مشہور ہے آنب کھانے سے مطلب یا درخت گننے سے☆ ایرج، دوم، ۲۳۶
آنجی☆ آنکھ جس میں آنجن (انجن) دیا گیا ہو☆ ایسے دیکھے ہیں اندھے لوگ کہیں/ پھوٹی سہتے ہیں آنجی سہتے نہیں☆ میر، ششم
آنچل☆ پستان☆ کھلا ہے سینہ ڈوپٹے تلک کا ہوش نہیں/ کنواری بالی ہے آنچل کو دیکھ بھال کے چل☆ خانم و محشر رامپوری
آنچل☆ چوڑی گوٹ، سنجاف کی گوٹ☆ اس بوغبند میں مل جائے گی دادا/ تہ کر کے رکھ پٹاری میں آنچل کی اوڑھنی☆ رنگین
آنچل☆ دامن یا کسی بھی کپڑے کا کنارہ، کور☆ اب کے ہاتھوں میں شوق کے تیرے/ دامن بادیہ کا آنچل ہے☆ میر، اول

آنچل ڈالنا☆جب دولہا دلہن کے گھر میں نکاح کے بعد کی رسمیں ادا کرنے کے لئے جاتا ہے تو دولہے کی بہنیں اپنے آنچل کا سایہ اس پر ڈالتی اور نیگ مانگتی ہیں☆ بھائی کا مرے بیاہ ہے ڈالوں گی میں آنچل/ بنوادو کوئی اوڑھنی اچھی سی کرن کی☆ جان صاحب

آں رو☆ آں سو، اس پار☆ چڑھ ان کے سر آں روے دریا ہوئے/ ہوئے پانی پانی کہ رسوا ہوئے ☆ میر، شکارنامۂ دوم

آں سو☆ اس پار، پرلی طرف، دنیا سے آگے☆ سیر آں سوے تماشا ہے طلب گاروں کا/ خضر مشتاق ہے اس دشت کے آواروں کا☆ غالب

آنکھ تلخ کرنا☆ آنکھیں [تکلیف یا چبھن کے باعث؟] بچکانا؟☆ تجھ کو جب کاجل لگاتے عکس نے کی آنکھ تلخ/ آئینہ نظروں میں مجھ کو اس گھڑی کی سم لگا☆ مصحفی، ہشتم

آنکھ چپکنا☆ آنکھ لگنا، عشق ہو جانا☆ مگر آنکھ تیری بھی چپکی کہیں/ ٹپکتا ہے چتون سے کچھ پیار سا☆ میر، دوم

آنکھ کا تل☆ آنکھ کی پتلی☆ بہ گئے گریے کی شدت سے یہ تل آنکھوں کے/ کہ نظر آنے لگیں صورت ناسور آنکھیں☆ مصحفی، چہارم

آنکھ کا لگ جانا☆ عشق ہو جانا☆ آنکھ نہ لگنے سے احباب نے/ آنکھ کے لگ جانے کا چرچا کیا☆ مومن

آنکھ لگا مردوا☆ وہ مرد جس سے (ناجائز) آشنائی ہو☆ گو آنکھ لگا مردوا تھا چھوٹی کا دیور/ کنبے میں مرے جا کے بڑا نام کر آیا☆ جان صاحب

آنکھ مچھول/ آنکھ مچول (میم مکسور)☆ آنکھ مچولی☆ کیوں نہ نظر سے نہاں ہووے کہ طفلی میں بھی/ آنکھ مچھول ہی تھا اس مہ انور کا کھیل☆ مصحفی، ششم

آنکھ ناک سے ڈرنا☆ کوئی جھوٹی قسم کھائے یا صریحاً جھوٹ بولے تو عورتیں یہ فقرہ کہتی ہیں☆ ارے ظالم خدا سے پاک سے ڈر/ جھوٹ مت بول آنکھ ناک سے ڈر☆ نواب مرزا، شوق لکھنوی، فریب عشق

آنکھوں پر☆ انتہائی رضامندی کا اظہار کرنے کے لئے کہتے ہیں، بچشم☆ قاسم نے کہا ہم تمھارے ہی لشکر میں... رہیں گے... سکندر نے کہا، آنکھوں پر۔ میرے واسطے شرف حاصل ہوا☆ نورافشاں ا، ۲۳۰

آنکھوں کو سی لینا، کسی شے سے☆ تعلق کو بالکل ختم کر لینا، نظر ہٹا لینا☆ مصحفی کیا ہوا گر سب سے میں آنکھوں کو سیا/ میرا مطلوب تو ہے میری نظر کے آگے☆ مصحفی، اول

آنکھوں کے ناخن لینا☆ آنکھیں خوب کھول کر ٹھیک سے دیکھنا، یعنی عقل کی بات کرنا☆ کیا ماہ نو کو

نسبت ابرو سے اس کے توبہ/ آنکھوں کے اپنے تو لے اے کج مثال ناخن☆ مصحفی، چہارم
آنکھ ہونا☆ آنکھ لڑ جانا☆ پاتا ہوں بے حواس تجھے ان دنوں دوچار/ تجھ سے ہی تیری آنکھ ہوئی ہے مگر کہیں☆ مصحفی، ہشتم
آنکھیں آنا☆ آنکھ لگنا، دل لگ جانا☆ اب مصحفی حجرے سے کم نکلے ہے جو باہر/ ان روزوں کہیں اس کی آنکھیں مگر آئی ہیں☆ مصحفی، اول
آنکھیں بیٹھنا☆ اندھا ہو جانا☆ دونوں آنکھیں بیٹھ کر دیدے پٹم ہو جائیں گے/ چھوٹی دائی گر بڑی روٹی اٹھائی جھوٹ سچ☆ خانم محشر رامپوری
آنکھیں چڑھانا☆ منت پوری ہونے پر چاندی، یا سونے، یا کاغذ کی آنکھیں مسجد یا امام باڑہ وغیرہ میں چڑھانا☆ چڑھاؤں گی آنکھیں میں درگاہ میں/ جو نرگس کے دیدے سلامت رہے☆ خانم محشر رامپوری
آنکھیں چندی ہونا (جیم فارسی مضموم)☆ آنکھیں چندھیا جانا☆ نرگس کی ہو گئیں چندی لگائے روز/ اک پھول کی کٹوری میں کاجل ہی پار کے☆ جان صاحب
آنکھیں کھولنا☆ توقع رکھنا؟؟ حیرت سے دیکھنا؟؟☆ مری چشموں کا نالا سن گیا چلتا اٹک دریا/ رہا ہے کھول مجھ انجھواں پہ آنکھیں آج تک دریا☆ ناجی
آنکھیں گرد ہونا☆ آنکھوں میں گرد بھر جانے کی وجہ سے کچھ دکھائی نہ دینا، آنکھیں خیرہ ہونا☆ کیونکر نہ ثریا کی وہاں گرد ہوں آنکھیں/ جوڑے سے لپیٹے وہ جہاں سلک گہر جائے☆ مصحفی، چہارم
آنکھیں لگنا☆ آنکھ لگنا، محبت ہو جانا☆ جب سے آنکھیں لگی ہیں ہماری نیند نہیں آتی ہے رات/ تکتے راہ رہے ہیں دن کو آنکھوں میں جاتی ہے رات☆ میر، چہارم
آوار☆ آوارہ کا مخفف☆ قدیم سیں یہ ارادہ تھا سرو قمری کا/ کہ ہوئیں وہ ترے خوش قد تنخ کے آوار☆ ناجی
آوخ☆ افسوس اور حقارت کا کلمہ☆ وصل کی شب جو پاس بیٹھا یار/ ہوگئی صبح جلوہ گر آوخ☆ مصحفی، چہارم
آونا☆ آنا☆ آبرو جیو ڈوب جاتا ہے/ بے خودی کی جب آوتی ہے لہر☆ آبرو
آون کرنا☆ آنا☆ نہیں آون کیا کیا جتن کیے/ ارے اپنے کرم کو دوس دیجے☆ افضل، بکٹ کہانی
آویزہ☆ چنگاریاں جو ستارہ، یا ہوائی جیسی آتش بازی چھوڑنے پر نکلتی ہیں☆ ہوائی چھوٹنے میں نکلے ایسے آویزے/ نسادروں کا دکھاتے ہیں لو ستارے رنگ☆ جان صاحب
آویزۂ گوش کرنا☆ سنانا، سنا دینا☆ کر دیا آویزۂ گوش جہاں حق کا کلام/ حوصلہ ہے یہ اسی کے لعل گوہر بار کا☆ بہادر شاہ ظفر
آویزۂ گوش کرنا☆ سن رکھنا اور یاد کر لینا☆ ہے اب حرف مستانہ کا دل میں جوش/ کر آویزۂ گوش گر

کچھ ہے ہوش ☆ میر، اعجاز عشق

آہار ☆ نشاستہ یا مانڈ جسے کاغذ پر پھیر دیتے ہیں تا کہ کاغذ میں چمک اور مضبوطی آ جائے ☆ بٹنے کے لگانے سے بدن اس کا یہ چمکا/ جوں پاے صفا مہرۂ آہار سے کاغذ ☆ مصحفی، چہارم

آہا وفآہا ☆ افسوس اور رنج کا کلمہ، عربی تلفظ میں آہن سنائی دیتا ہے، گویا کوئی کراہ رہا ہو ☆ اے مصحفی روؤں نہ کہ لگ چلنے سے میرے/ آہا وفآہا وہ ہوا اور بھی مغرور ☆ مصحفی، دوم

آہ او ہی کا سالن ☆ مرچوں کا تیز سالن ☆ پکا دو باجی مجھے آہ او ہی کا سالن/ یہ جتنا کھانا ہے سب ناگوار ہوتا ہے ☆ جان صاحب

آہنگ ☆ ارادہ ☆ واں پہنچ کر جو غش آتا پئے ہم ہے ہم کو/ صدرہ آہنگ زمیں بوس قدم ہے ہم کو ☆ غالب

آہنگ میں ہونا ☆ نغمہ سرا ہونا ☆ ساون کے اندھیرے میں نہ نالاں ہیں یہ جھینگر/ دیجور جدائی سے ہے آہنگ میں کیڑا ☆ مصحفی، چہارم

آہو برہ (تحتانی مفتوح، رائے مہملہ مفتوح، بے اضافت) ☆ ہرن کا بچہ ☆ رام مجنوں نہیں ہوئی لیلیٰ/ مثل آہو برہ بھرے ہے کلانچ ☆ مصحفی، ہشتم

آہو گیر ☆ اعتراض کرنے والا، عیب نکالنے والا ☆ سنوارتی ہے جو شام اپنی زلف مشکیں کو/ سواد مشک ختن پر ہے لاکھ آہو گیر ☆ ذوق، قصیدہ

آئی ☆ موت ☆ جہاں سے میر ہی کے ساتھ جانا تھا لیکن/ کوئی شریک نہیں ہے کسو کی آئی کا ☆ میر، دوم

آئندہ ☆ آنے والے، یعنی تازہ وارد ☆ چند مدت اب تم اے یاران آئندہ رہو/ پیش ازایں یک چند اس بستی میں ہم رہ کر گئے ☆ درد

آئینۂ پا ☆ پاؤں کا تلوا؟؟ ☆ میں نے صحراے محبت میں نہ دیکھی ہرگز/ الم آئینۂ پا کی بجز خار دوا ☆ مصحفی، ہفتم

آئینۂ تصویر نما ☆ بعض آئینوں کے پیچھے تصویریں بنا دیتے ہیں اور دیکھنے والا سمجھتا ہے کہ یہ تصویریں آئینے کی اس سطح پر ہیں جو سامنے ہے۔ ایسا آئینہ منھ دیکھنے کے کام نہیں آتا۔ (غالب کے شعر سے یہ معنی مستفاد نہیں ہوتے اور نہ کسی شارح نے بیان کئے ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ غالب کے شعر میں یہ ترکیب لغوی معنی میں استعمال ہوئی ہے۔) ☆ معلوم ہوا حال شہیدان گذشتہ/ تیغ ستم آئینۂ تصویر نما ہے ☆ غالب

آئینۂ تمثال دار ☆ یہ بھی آئینۂ تصویر کے معنی رکھتا ہے لیکن بعض لوگوں نے یہ معنی بھی لکھے ہیں کہ ایسا آئینہ جس کے حاشیوں پر تصویریں یا نقش و نگار بنے ہوں اور غالب نے یہی معنی مراد لئے ہیں

☆اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو/ توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا☆ غالب
آئینۂ جامہ نما☆ آئینہ جس میں پورا بدن دکھائی دے☆ جی تو پھٹا دیکھ آئینہ ہر لوح مزار کا جامہ نما/ پھاڑ گریباں تنگ دلی سے ترک لباس کیا یاراں☆ میر، پنجم
آئینۂ زانو☆ چپنی، knee cap، کاسۂ زانو☆ نظر آتی ہے صاف اس میں مجھے انجام کی صورت/ جو گورستاں میں دیکھا ہے کوئی آئینہ زانو کا☆ ناسخ،
اول☆ پابدامن ہو رہا ہوں بس کہ میں صحرا نورد/ خار پا ہیں جوہر آئینۂ زانو مجھے☆ غالب
آئینۂ لوح☆ لوح تربت، خاص کر اگر وہ آئینے کی شکل میں ہو (جیسا کہ اکثر ہوتی ہے) آئینہ کی تشبیہات میں لوح بھی ہے☆ جی تو پھٹا دیکھ آئینہ ہر لوح مزار کا جامہ نما/ پھاڑ گریباں تنگ دلی سے ترک لباس کیا یاراں☆ میر، پنجم
آئینۂ ہزار نما☆ آئینہ جس میں بہت سی شکلیں ایک ساتھ نظر آئیں؟؟☆ نیرنگ حسن سے جو ترے متصل ہوا/ آئینۂ ہزار نما مرادل ہوا☆ مصحفی، ہفتم
آئیو☆ دعائیہ معنی میں، آئے☆ یہ عمر بھر جو پریشانیاں اٹھائیں ہیں ہم نے/ تمھارے آئیو اے طرہ ہائے خم بہ خم آگے☆ غالب
آیۂ اعتاب☆ قرآن کی وہ آیتیں جن میں اللہ کے عتاب کا ذکر ہے؟؟ یہ اصطلاح لغات میں نہیں ملی، غالباً ناجی کی اختراع ہو☆ سنا ہے قلقل مینا کو زاہد نے جو چونکا ہے/ خبر نہیں آیۂ اعتاب کی وہ چور ہے قل کا☆ ناجی
ابا جداً (اول چہارم مفتوح)☆ باپ دادا کے وقت سے☆ ابا جداً جنھوں نے کی خصومت/ انھوں نے ابتدا پھر بے تہی کی☆ میر، مرثیہ، ۱۹
ابتدا (مذکر، اب مونث ہے)☆ شروع، آغاز☆ چھیڑ تھی تیری طرف سے یا طرف اس کی سے لاگ/ یہ تو بتلا دوستی کا ابتدا کیوں کر ہوا☆ مصحفی، سوم
ابتر☆ تباہ، برباد☆ میاں خورشید مجھ سے دن دہاڑے چال چلتے ہیں/ جو ابتر ہو وہ مانے ایسے سوکھے آپ کے دم کو☆ جان صاحب
ابٹنا (اول مضموم، دوم مفتوح)☆ نمایاں ہونا☆ خوبی کا نقش ابٹنے لاگا بناؤ سے/ تم بات خوب بوجھی جو ہم کہی تھی مہمل☆ آبرو
ابٹنا (اول مضموم، سوم مفتوح)☆ ابٹن☆ بٹنا نگوڑا کہنا بھی کچھ لفظ ہے بھلا/ ہم تو یہی کہیں گے اجی ابٹنے کی باس☆ انشا
ابخل (اول سوم مفتوح)☆ بہت کنجوس، بخیل کا صیغۂ مبالغہ☆ آ کے مہندی نے لگایا یہ تری مشت پہ

قفل/ جیسے انجل کی لگا ہووے نرانگشت پہ قفل☆ مصحفی، چہارم
ابر آذری☆ سردیوں کی بارش، یا محض بارش☆ اگر میں گریۂ مستانہ کا کروں مذکور/ زمین میکدہ بے ابر آذری ہوگل☆ مومن، قصیدہ
ابرش (اول سوم مفتوح)☆ ابلق گھوڑا☆ اے مصحفی تو کیوں کے بچے اس نگاہ سے/ جس نے کہ رستموں کو بہ ابرش الٹ دیا☆ مصحفی، اول
ابر قبلہ (مع اضافت)☆ بہت گھنا اور سیاہ بادل جو خوب برسے☆ کسو کی یاد میں یارو اشک آنکھوں سے نہیں تھمتے/ برنگ ابر قبلہ آج میں شدت سے گریاں ہوں☆ میر، سوم
ابر گندہ بہار (پہلے دو لفظ مرکب ہیں)☆ بہت گھنا بادل☆ ابر گندہ بہار بڑی دھوم سے اٹھا ہے۔ آفتاب بھی چمک جاتا ہے۔ اس وقت ابر بڑی کیفیت دکھاتا ہے☆ ہوشربا، ۵۵۲،۶
ابرن (اول سوم مفتوح)☆ زیور☆ جو بند ہو لباس کا ہجڑا ہے مردنیں/ ابرن جدا ہو بوجھ کہیں استری کے تیں☆ ناجی
ابلا پری (اول مفتوح)☆ حسین نازک اندام عورت☆ گل کھاتے ہو یہاں ہے بنارس میں گلبدن☆ ابلا پری کا اپنی یہ تم کو خیال ہے☆ جان صاحب
اب لگ☆ اب تک☆ ہے اس عرب بچے کی تمنا میں جاں بلب/ کرتا ہے حق میں وصل کے اب لگ وہ لعل ولیت☆ آبرو
ابلنا☆ امڈنا☆ مرا دکھتا ہے جی یہ انمناہٹ دیکھ کر ان کا/ ابلتا ہے بہت جب دیکھتا ہوں میں ملال انکھیاں☆ آبرو
ابلنا☆ نمایاں ہونا، پھول جانا☆ باون لاکھ ساحران غدار ہمراہ، ایک ایک ساحر ابلا ہوا☆ سکندری، ۹۹۶،۳
ابھارے دینا☆ ترغیب دینا، کسی غلط کام کے لئے تیار کرنا☆ جھنڈے پہ جان کر چڑھے رنڈی ہو یا کہ مرد/ دیتا ہے اس طرح کے زناخی ابھارے دل☆ جان صاحب
ابے/ بے☆ توہینی یا بے تکلف انداز میں کلمۂ خطاب☆ ابے تبے وہی ویسی ہی گالیاں دینی/ رکھے ہے کچھ بھی ابے تیری بدزبانی بند☆ مصحفی، ہشتم
ابے تبے (کرنا، کہنا، وغیرہ)☆ توہینی اور ذلیل کرنے کے انداز میں بات کرنا☆ ابے تبے وہی ویسی ہی گالیاں دینی/ رکھے ہے کچھ بھی ابے تیری بدزبانی بند☆ مصحفی، ہشتم
اپاڑنا (اول مضموم)☆ اکھاڑنا، برباد کرنا☆ کہا ان کی داڑھی کو گر پشم میں نے/ بھلا شیخ جی نے مرا کیا اپاڑا☆ مصحفی، چہارم

اپر☆اوپر☆ کیا گھر بار سارا ڈاہ کر کے خاک سیں یکساں/مرے دل کے اپر یہ عشق کا پہلا ستونا ہے☆ آبرو

اپس (دوم مضموم) ☆اپنا، اپنی☆ وہ شوخ لالچی ہے تو ناجی سمجھ کے مل/مت کھو بھرم کوں کہہ کے اپس بے زری کے تیں☆ ناجی

اپنے بھاؤں☆اپنی نظر میں، اپنی سمجھ کے مطابق☆ سو تو ان باتوں کا نہیں یاں ناؤں/شہر سونے پڑے ہیں اپنے بھاؤں☆ مصحفی، پنجم، بحرالمحبت

اپنے بھائیں☆اپنی نظر میں، اپنی سمجھ کے مطابق☆ دور اس سے تو اپنے بھائیں آگ لگی ہے گلستاں میں/آنکھیں نہیں پڑتی ہیں گل پر سینکتے ہیں انگاروں سے☆ میر، چہارم

اپنی جوانی کے آگے پانا☆ جوانا مرگ ہونا، بددعا کا کلمہ☆ خاک ملے، تو غارت ہو تو اپنی جوانی کے آگے پائیو، میں نے بری رات برادن کر کے پالا☆ گوہر، ۳۲

اپنی رادھا کو یاد کرنا/کرو/کرے☆ اپنے کام سے کام رکھنا، لاتعلقی کا اظہار کرنے کے لئے عورتیں بولتی ہیں☆ رادھا کو اپنی یاد کرے کیا وہ مال ہے/کون اس سے رادھا نگری کا کرتی سوال ہے☆ جان صاحب

اپنی ہی ناک چوٹی میں گرفتار ہونا☆ اپنی ہی اوقات اور عزت کو بچائے رکھنے میں مصروف ہونا☆ جانے بندی کی بلا تجھ پہ گذرتی ہے کیا/ناک چوٹی میں تو اپنی ہی گرفتار ہوں میں☆ جان صاحب

اتا (اول مکسور، بروزن خبر) ☆اتنا☆ یہ مرنا نہیں ابدلگ جان غافل زندگانی ہے/اتا بھی جیونے کے واسطے اے بے خبر مت مر☆ آبرو

اتارا (اول مضموم) ☆ جگہ جہاں مسافر ٹھہرتے ہیں، مثلاً سرائے، بھٹیار خانہ☆ صدقے ہیں ایسے بھی اتارے کے/سو گئے بخت گھر ہمارے کے☆ میر، تسنگ نامہ

اتارا کرنا☆ جھاڑ پھونک کے ذریعہ زہر یا آسیب اتارنا☆ عشق کا جن سر سے کب اترا ترے بیمار کے/سیکڑوں سیانے نت آئے اور اتارا کر گئے☆ مصحفی، سوم

اتارے کا چراغ☆ چراغ جو کسی نظر اتار کر یا کسی پر سے صدقہ اتار کر چوراہے پر رکھ دیتے ہیں☆ کر کے صدقے رکھ دیا دل یوں میں اس کی راہ میں/جیسے چوراہے میں رکھتے ہیں اتارے کا چراغ☆ مصحفی، سوم

اتال (اول مکسور) ☆اس وقت، اب☆ عاشق ترے جمال پہ شیدا ہوئے اتال/وہ دل میں آئینے سوں مصفا ہوئے اتال/جو زنگ سوں خودی کے تجلی ہوئے اتال/طالب ترے سو طالب مولیٰ ہوئے اتال/تب عاشقاں کی صف میں تماشا ہوئے اتال☆ ولی

اتال (اول مضموم) ☆بہت تیزی سے☆ عشق دولت ہوا ہے ہم کو اتال/غم سے دل بھر رہا ہے مالا مال☆ آبرو

اتراونا (اول مکسور) ☆ اترانا ☆ رجالوں کی طرح ہوتی ہے اتراونا ہر دم/ جو صاحب ہوش ہے سوان کے تیں کب منھ لگاتا ہے ☆ آبرو

اتسی (اول مضموم) ☆ اسی ☆ جو رام ہوا تسی کی نہ کر جان پہ سختی/ یوں اس بت سنگیں دل کا فرسیں کہوں گا ☆ آبرو

اتفاقاً ☆ ایک ساتھ، بیک وقت ☆ سروتن ہوئے اتفاقاً جدا/ نہ چالیس دن تک ہوا التیام ☆ میر، مرثیہ،ا

اتفاق ہونا ☆ واقع ہونا ☆ ہائے رخصت تیری یوں کیونکر ہوئی ہے اتفاق/ دشت تو بے آب سب یہ سر پہ طوفاں الوداع ☆ میر، مرثیہ ۳۳

ات گت ☆ بہت زیادہ ☆ بے دل ہوئے بے دیں ہوئے بے وقر ہم ات گت ہوئے/ بے کس ہوئے بے بس ہوئے بے کل ہوئے بے گت ہوئے ☆ میر، چہارم

اتنی سی/ اتنا سا ☆ بہت تھوڑی مقدار ☆ میں نے لی اتنی سی سبزی کہیں پیچھے جا کر/ پہلے باجی ہی نے معجون کی کھائی غٹکی ☆ انشا

اٹ پٹا (اول سوم مفتوح) ☆ ٹیڑھا، جو اپنی جگہ پر نہ ہو ☆ کیوں بند سب کھلے ہیں کیوں چیرا اٹ پٹا ہے ☆ کیا قتل کو ہمارے اب ٹھاٹھ یہ ٹھٹھا ہے ☆ آبرو

اٹ پھٹاؤ (اول سوم مفتوح) ☆ نامناسب، تکلیف دہ باتیں ☆ ناحق کے اٹ پھٹاؤ جو کرتے ہو ہم ستی/ یہ بانکپن کی طور نہیں ہے بھلی میاں ☆ آبرو

اٹک ☆ اٹکاؤ، رکاوٹ ☆ ملتا نہیں ہے ہم سیں یہ کیا اٹک پڑی ہے/ ہر روز روٹھنے کی دلبر کوں ٹک پڑی ہے ☆ ناجی، قطعات اور چار مصرعی نظمیں

اٹکل ☆ سمجھ ☆ بھلا اے درد کی اٹکل کو اب تم بھی ہوئے عاشق/ نظر آتے نہیں تو دیکھتا ہوں شہر سونا ہے ☆ ناجی

اٹکلنا ☆ سمجھنا، قیاس کرنا، متعین کرنا ☆ بلا کر کہتے ہو پھر جا چلا تو پھر بلاتے ہو/ کبوتر اٹکلا پیارے جو دیتے ہو ہمیں بھڑیاں ☆ ناجی

اٹکنا، کسی سے ☆ آشنائی رکھنا، پھنس جانا ☆ سانسیں یہ ٹھنڈی کیا بھلا راتوں کو بھرتی ہو عبث/ اٹکی کسی سے ہو اجی ہم سے مکرتی ہو عبث ☆ انشا

اٹکھیل/ اٹھکھیل ☆ اٹکھیلی ☆ چار ابرو ہو کے کچھ تم ہو گئے ہو چار مغز/ عاشقوں کے ساتھ یہ اٹکھیل پیارے خوب نئیں ☆ آبرو

اٹھارہ (بروزن فعولن) ☆ دس اور آٹھ، یہاں کلمۂ تقابل ہے، یعنی بیس سے کم ☆ گو اٹھارہ بیس بھی لڑ

جاتے ہیں/کم اٹھارہ والے بازی پاتے ہیں☆ مصحفی، پنجم، مرغ نامۂ مرزا تقی
اٹھاونا☆ اٹھانا☆ منت اٹھاونے سیں ہے خوف دل کو میرے/ احسان تئیں کسی کے میں کانپتا ہوں تھر تھر☆ آبرو
اٹھایئے☆ ہم اٹھائیں☆ صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھایئے/ طاقت کہاں جو دید کا احساں اٹھایئے
اٹھتی پینٹھ☆ بند ہوتا ہوا بازار، جب اشیا سستی ہو جاتی ہیں☆ کرومت درنگ اٹھتی اس پینٹھ میں/ چلو مول لو میر بازار کو☆ میر، ششم
اٹھتی کونپل☆ اٹھتی جوانی☆ اٹھتی کونپل اور چاہت بیگما کیا قہر ہے/ چاند جیسا لگ گیا بے ڈول یہ لکا تجھے☆ انشا
اٹھکھیل/ اٹکھیل کھیلنا☆ شوخیاں کرنا، طراریاں کرنا، لگاوٹ اور چاہت کی باتیں کرنا☆ نگوڑی چاہت کو کیوں سمیٹا غضب کے جھکجھورے جھیلنے کو/ دگنا پڑ جائے پٹکی ایسی تمھاری اٹھکھیل کھیلنے کو☆ انشا
اٹھکھیلی سے چلنا☆ شوخیاں کرتے ہوئے چلنا☆ راہ اٹھکھیلی سے چلتا ہے تو کیا جانے ہے/ کیا گذر تا کسی خاک بسر پر صدمہ☆ مصحفی، چہارم [کلیات میں یہ غزل الف کی ردیف میں درج ہے، ردیف 'پر صدما' ہے۔]
اٹی☆ انٹی☆ اے پیر زن ایسی تری کیا عقل گئی ہے/ یوسف کی بہا میں بھی کوئی دیوے ہے اٹی☆ مصحفی، اول
اثیر (اول مفتوح، یاے معروف)☆ خالص، برگزیدہ، لہٰذا کنایۃً عاقل☆ ہیں جو دلال پیشگان شریر/ بازی کھاتا ہے ان سے چرخ اثیر☆ مصحفی، پنجم، بحر المحبت
اجارہ (اول مفتوح)☆ کارنس یا بارجہ نما طاق جو کمرے کے فرش سے کچھ گز اونچائی پر دیوار میں بناتے ہیں☆ جب اجارے پہ آ کے چھت ٹھہری/ ہم سبھوں میں یہ مصلحت ٹھہری☆ میر، ہجو خانۂ خود کہ در باراں...
اجاڑ کرنا☆ اجاڑنا☆ خانمی چاہ ہے وہ جھاڑ پہاڑ/ سیکڑوں گھر کئے ہیں جن نے اجاڑ☆ انشا
اجاڑ☆ غیر آباد جگہ☆ رویا نہ ہوں جہاں میں گریباں کو اپنے پھاڑ/ ایسا نہ کوئی دشت ہے ظالم نہ کوئی اجاڑ☆ تاباں
اجالا☆ روشن، روشن کیا ہوا☆ بغیر اولاد قلعی سے نہیں ہوتا ہے گھر روشن/ اجالا جان اس گھر کو کہ جس گھر بیچ پوتا ہے☆ آبرو
اجرک☆؟؟☆ تم اس چمن میں مجھے پھول جانو اجرک کا/ اجی خزاں کے نہ میں ہوں بہار کے

قابل ☆ جان صاحب
اجرکم اللہ ☆ اللہ تم (سب) کو اجر دے ☆ سبحان اللہ ماشاءاللہ اَجــرَکـمُ الـلّـٰـہ، اس کافر خاسر کے واسطے یہی تکان چاہیئے ہے ☆ بالا، ۵۲۷
اجلا ☆ دھوبی ☆ جان صاحب چاندنی شفاف دھو کے لائی ہے/ آپ کے اجلے پہ رکھتی ہے مری دھوبن فروغ ☆ جان صاحب
اجلاف (اول مفتوح) ☆ جلف بمعنی کم حیثیت یا ادنیٰ شخص کی جمع ☆ اے مصحفی اشراف کا تھا یا تو زمانہ/ یا عرصے میں اجلاف نظر آتے ہیں ہم کو ☆ مصحفی، چہارم
اجلی ☆ دھوبن ☆ دھوئی ہے دیکھیو بے طرح سے کیا اجلی نے/ گاچ کی میری نئی دے کے مروڑی انگیا ☆ رنگین
اجم (بفتحتین) ☆ ملک شام میں ایک جگہ جہاں نیستاں اور درخت کثرت سے ہیں ☆ نہ ہووے دشت اجم کیوں گلال یار کے رنگ/ کہ دود آہ سے دشت اجم کو آگ لگی ☆ مصحفی، پنجم
اجنحہ (اول، سوم، چہارم مفتوح) ☆ پرندے کے بازو، کبھی کبھی بازو اور پر دونوں مراد لیتے ہیں ☆ مرغان دراز اجنحہ کو/ اس اوج نے خاک پر گرایا ☆ مومن، قصیدہ
اجھوں (اول مفتوح) ☆ آج بھی، ابھی ☆ دہل رحلت کا بھادون نے بجایا/ اجھوں لگ سانورا پر دیس چھایا ☆ افضل، بکٹ کہانی
اچاپت (اول مضموم) ☆ دوکان، خاص کر بنئے وغیرہ کی دکان سے ادھار سامان کا لین دین کرنا۔ شورغل ☆ رنڈیوں کی یہ اچاپت میں ادھڑ جائے گا/ رکھی عیاش نے پرچون کی دوکان عبث ☆ جان صاحب
اچان چک ☆ اچانک ☆ سر راہ باتیں وہ کرتے تھے کسو ساتھ آنکھیں ملا ملا/ میں اچان چک جوں ہی آ گیا مجھے دیکھ آنکھیں چرا گئے ☆ مصحفی، اول
اچاوٹ (اول مضموم) ☆ اونچائی، یعنی آستین کا اونچا پن ☆ قطع چوکلیا عجب گھیر ہے دامن کا طلسم/ آستیں چست بہت اور اچاوٹ خاصی ☆ رنگین
اچھا بچھا (بائے تحتانی مکسور) ☆ بول چال کا فقرہ۔ وہ جو بالکل ٹھیک اور صحت مند ہو ☆ واہ تم بھی خوب ہو دے کر دغا جاتے رہے/ اچھے بچھے دل کو میرے غم لگا جاتے رہے ☆ مصحفی، پنجم
اچھال چھکا ☆ بدمزاج اور بدوضع عورت ☆ اوخام پارہ، اچھال چھکا تجھے میرا بھی خوف نہ آیا ☆ ایرج، دوم، ۲۱۲
اچھاہا (اول مکسور) ☆ کابوس ☆ اچھاہا خواب میں جوں دابتا ہے آ کے سوتے کوں/ ہماری آبرو یوں عمر غفلت میں تبہ گذری ☆ آبرو

احسان ☆ نیکی ☆ سراپائے احساں تمامی ہمم/ ہمہ تن مروت سراسر کرم ☆ میر، شکارنامۂ دوم
احکام ☆ حکم کی جمع، لیکن محاورے میں واحد بھی ہے ☆ رنڈی نہ کربلا میں کوئی جائے اے بوا/ حاکم کا لکھنؤ کے یہ احکام ہوگیا ☆ جان صاحب
اخبار (مذکر، اب مونث ہے) ☆ خبریں ☆ نہیں کوئی کہ اخبار اس کے ہم تک یا دعا لاوے/ گیا ہے دل اسی کو دیکھئے کب تک خدا لاوے ☆ یقین
اختلاط چسپاں (مع اضافت) ☆ اس طرح ملنا کہ بالکل آپس میں چپک جانا، کنایۃً ہم بستری ☆ اس میں ہر چند جی کا نقصاں ہے/ مدعا اختلاط چسپاں ہے ☆ میر، معاملات عشق
اخگر (مونث، اب مذکر ہے) ☆ چنگاری، انگارا ☆ صحرائے عاشقی کی ذرا سیر کر کہ واں/ اخگر چمک رہی ہے ہر اک برگ کاہ میں ☆ مصحفی، پنجم
اداداری ☆ ادائیں رکھنا، متنوع انداز رکھنا ☆ پری حور انساں کسی میں نہیں/ جو دیکھی ہیں تجھ میں ادا داریاں ☆ مصحفی، چہارم
ادائی ☆ عمل میں لانا، کسی کام کو تکمیل تک پہنچانا ☆ کسو بن میں رونق نہ پائی گئی/ پھر اس پر جو ایسی ادائی گئی ☆ میر، شکارنامۂ دوم
ادخنہ (اول مفتوح، سوم مکسور) ☆ جمع دخان، بمعنی دھواں ☆ عطر مشام حور عیں نہ فلک نو آفریں/ ادخنہ و بخور سے عنبر و بان مجمری ☆ مومن، قصیدہ
ادراج (اول مضموم) ☆ ایک درخت کا بیج جس کا مالا یا گوشوارہ بناتے ہیں۔ اہل ہنود کے نزدیک یہ متبرک یا سعد ہوتا ہے ☆ ادراج کے مالے گلوں میں، اونچی چولی کے انگرکھے پہنے ہوئے ☆ بالا، ۳۳
ادراج (اول مضموم) ☆ کانوں کا ایک طلائی زیور جس کا رخ چہرے کی طرف ہوتا ہے ☆ کانوں میں ادراج الٹے ہوئے، چاندی کے جھمکے لو میں پڑے ہوئے ☆ ہوش ربا، سوم، ۳۹۷
ادرسا (اول، دوم مفتوح) ☆ ہلکا سوتی کپڑا جس میں سے ہوا اور پانی بآسانی گذر جاتے ہیں ☆ وابستہ ادرسے کے نہیں مصحفی آزاد/ تہمت کے لئے ہووے کسی ٹاٹ کی چادر ☆ مصحفی، سوم
ادریس کی دوکان ☆ پیغمبر حضرت ادریس کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ درزی کا کام کرتے تھے ☆ ادریس کی سا لہا رہی ہے/ کوچے میں ترے دوکان خیاط ☆ مصحفی، پنجم
ادماتی (اول مضموم) ☆ عورت جو مباشرت کے لئے بے چین ہو، ادماتا کا مونث ☆ ارے میری آبرو میں فرق آجائے گا، میں ادماتی نہیں ہوں ☆ ہوش ربا، سوم، ۸۶۵
ادھر (اول دوم مفتوح) ☆ ہونٹ ☆ انسان کو پیاسا ترسا کے تو نے مارا/ رکھتا تھا آب حیواں کا فر تو جو ادھر میں ☆ آبرو

ادھ رتیا☆ آدھی رات کے وقت ☆ میں نگوڑی کہتی تھی کہ اے ملکہ ادھ رتیا کو مجھے غیر مرد کے پاس اکیلے میں نہ بھیجئے ☆ ہوش ربا، سوم، ۴۱۵

ادھ کسا☆ جو پورا خالص نہ نکلے، جو کسی پیمانے پر پورا نہ اترے☆ موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب تلا/ طوبیٰ بس اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا☆ آبرو

ادھلنا/ ادھلا [ادھلی] جانا/ ادھلی ہونا (سب میں اول مضموم) ☆ مستی سے بھرا ہونا، آمادہ بہ مباشرت رہنا یا ہونا☆ ادھلی جاتی ہے نگوڑی مردووں کو دیکھ کر/ کب تلک کوکا کی تو آچا خبر داری کرے☆ رنگین

ادھلی (اول مضموم) ☆ مستی بھری، مدماتی ☆ کچھ نظر آتی ہے ادھلی تری چتون کوکا/ ان دنوں رہتی ہے اینٹھی تری گردن کوکا ☆ رنگین

ادھیڑ بن (مذکر، اب مونث ہے) ☆ الجھن ☆ پھر یہ کیسا ادھیڑ بن سا لگا/ جان غمدیدہ کو جو گھن سا لگا ☆ مصحفی، ہشتم

ادیار☆ دیر بمعنی بت کدہ کی جمع ☆ بہ مسجد کعبہ و ادیار عشق است/ بہ دار و کوچہ و بازار عشق است☆ افضل، بکٹ کہانی

ادیم (اول مفتوح، یائے معروف) ☆ چمڑے کی چادر، چمڑے کا دسترخوان☆ طالع نہ ہوں تو پائے آدمی کہاں فروغ/ ہے خوبیِ سہیل سے رنگ اس ادیم کا ☆ مصحفی، چہارم

ارانا (اول مفتوح دوم مشدد) ☆ مینڈک کے بولنے کی آواز☆ مینڈک جھیل چشمے میں ارّاتا ہے۔ جھینگر کی چیں چیں ہے، ٹٹیری ٹراتی ہے☆ ہوش ربا، سوم، ۸۳۷

اربسی (اول مضموم، سوم مفتوح) ☆ دھکڈھکی، زیور جو عورتیں چھاتی سے ذرا اوپر پہنتی ہیں☆ گورے سینے پٹکی اربسی اس کی کا سپند/ چاندنی رات میں جھمکے ہے پڑا انگارا سا☆ مصحفی، چہارم

ارتلا کرنا (اول سوم مفتوح) ☆ حمایت کرنا، پریشانی سے بچانا، مربی رہنا☆ کچھ دوڑ تجھ سے بھی نہ ہوئی چل پچی ددا/ وہ اڑ گئی جو کوئی ترا ارتلا کرے☆ انشا

اردا بیگنی (اول مضموم، یائے مجہول) ☆ مسلح محافظ عورت جو قلعے یا محل سرا کے اندر ہر جگہ بے روک ٹوک جا سکتی تھی☆ منھ بھرائی جب نہیں پاتی ہے اردا بیگنی/ قرق تب کیا مجھ پہ بٹھلاتی ہے اردا بیگنی ☆ رنگین

اردو☆ شہر دہلی، بالخصوص شاہجہاں آباد☆ البتہ مصحفی کو ہے ریختے میں دعویٰ/ یعنی کہ ہے زباں داں اردو کی وہ زباں کا ☆ مصحفی، اول

اردو☆ بازار، خاص کر جو لشکر کے ساتھ چلتا رہتا ہے☆ اے مصحفی قسم ہے کہ اردوے شعر میں/ نت چونچلے نکالے ہے تیری زباں نئے ☆ مصحفی، سوم

ارزن (اول سوم مفتوح) ☆ چھوٹا اور نہایت کم حقیقت دانہ جسے عموماً جانور اور پرند کھاتے ہیں ☆ منقار مرغ عظمت بری میں آسمان/کم وزن تر ہے دانۂ ارزن کے بوجھ سے ☆ مصحفی، ششم
ارس (بفتحین) ☆ آزربائیجان میں ایک دریا، یہاں پانی کثرت کے لئے کنایہ ہے، جیسے سمندر کے لئے قلزم ☆ مژگاں کو جاے خوں ہو رود ارس مبارک/آنکھوں کو ہجر کی شب نور قبس مبارک ☆ مصحفی، چہارم
ارسلاں ☆ ببر شیر ☆ کوئی ارسلاں بھیجتا گر رسول/تو شاید کہ الحاح ہوتی قبول ☆ میر، شکارنامۂ دوم
ارگھا (اول مفتوح) ☆ چھوٹی سی کشتی نما چیز یا برتن جس میں پھول یا چراغ وغیرہ رکھ کر تراتے ہیں، یا چڑھاوے کا مقدس پانی وغیرہ رکھتے ہیں ☆ ارگھے میں پھول تیرتے ہیں ☆ گوہر، ۲۱۲
ارمیا ☆ یرمیاہ نبی، Jeremiah ☆ جو عمر نوح ہو بے یار زندگی کچھ نہیں ☆ اکیلے جینے کا کیا حظ ہے ارمیا کے تئیں ☆ تاباں
ارنج (اول دوم مفتوح) ☆، کہنی سے انگلی کے سرے تک کا فاصلہ ☆ پہلوان عادی اتنا زبردست اور صاحب قوت ہے کہ گیارہ سو من کی لخت شدادی باندھتا ہے۔ اور پچپن ارنج اس کا قد ہے ☆ نوشیرواں، اول، ۲۲۱
ارواح ☆ روح، ارواح دراصل روح کی جمع ہے لیکن محاورے میں واحد استعمال کرلیا جاتا ہے ☆ کس لطافت کی ہے شے اس نے بنائی ارواح/ یہ نظر آئی بھی اور ہے نہیں آئی ارواح ☆ جان صاحب
ارۂ پشت نہنگ (دوم مشدد مفتوح) ☆ دندانے دار ہتھیار جس کی پشت پر مگرمچھ کی کھال مڑھتے تھے ☆ زنگی نے ارۂ پشت نہنگ مارا...شاہ نے...ارۂ پشت نہنگ کو دو نیم کرکے وہی تلوار...ماری ☆ بالا، ۳۲۷
اڑکا ہونا (اول مفتوح) ☆ اپنی ضد رکھنا، یعنی ہر ایک کے منھ نہ لگنا ☆ نہ مل اوس شوخ سیں ہوں جس کے نیفے میں کئی عاشق/ وہی پیتم لگے پیارا جو کچھ بھی اپنی اڑکا ہو ☆ ناجی
اڑانا (اول مفتوح، دوم مشدد، لیکن یہاں مخفف ہے) ☆ اونٹ کے بولنے کی آواز، کریہہ آواز، ایک راگنی ☆ دن تال باجتا ہے ہوتی ہے جب سواری/لشکر میں راگ شب کو اونٹوں کا ہے اڑانا ☆ آبرو
اڑتلا (اول مفتوح) ☆ آڑ، حمایت ☆ بغض اپنا وہ نکالے ہے لے شہ کا اڑتلا/کس واسطے کہ اس کا سخن اس پہ ہے رسا ☆ مصحفی، مخمس در خطاب نواب آصف الدولہ
اڑ جانا (اول مضموم) ☆ مرجانا، بددعا کا کلمہ ☆ روز رنگیں سے بھڑاتے ہیں مجھے/ یارب اڑ جائیں لگانے والے ☆ رنگین
اڑ گئی (اول مضموم) ☆ بیزاری اور نفرت ظاہر کرنے کا کلمہ، بمعنی غارت ہو، کہیں چلی جائے، وغیرہ۔ اسی طرح، اڑ گیا، وغیرہ۔ ☆ اڑ گئی فاختہ کیوں سرو پہ دم دیتی ہے/ اجی اس کا نہ کچھ اچھا مجھے

کھڑاگ لگا☆انشا
اڑہری (اول مضموم، دوم مفتوح) ☆وہ عورت جو بھگا کر لائی گئی ہو، داشتہ☆ بیاہتا کا بڑا مرتبہ ہے۔ وہ اڑہری، ان کو کون پوچھے گا☆ ہوش ربا، ششم، ۸۵۷
ازار (اول مکسور) ☆ پائجامہ، شلوار☆ چھپ چھپی پاؤں میں کمخواب کی پھڑکا کے ازار/ سب کے تیں جا کے تراتے ہیں دکھاتے ہیں بہار☆ تاباں
ازار بندی رشتہ☆ سبھی (بیوی کی طرف سے) رشتہ، یہاں مزاحیہ استعمال ہوا ہے☆ ایک کے کمر بند سے دوسرے کا کمر بند باندھ کر ازار بندی رشتہ کر دیا☆ بالا، ۲۸۴-۲۸۵
از برائے خدا☆ برائے خدا☆ پکارنے لگا کہ اے اسد، توبہ! اے اسد، توبہ! از برائے خدا، واسطہ تجھ کو اپنے دین و مذہب کا☆ ایرج، اول، ۳۹۳
ازماونا ☆ آزمانا☆ ملنے کو غیر کے کیوں اب پوچھتا ہے پیارا/ ازماونے کو شاید لیتا ہے دل ہمارا☆ آبرو
ازنو☆ دوبارہ، پھر سے☆ ارے نس ماہ اپنا موڑ یاری/ مجھے غم کی اگن ازنو دیاری☆ افضل، بکٹ کہانی
ایسا (بروزن فعل) ☆ اس طرح، ایسا☆ ایسا پردیس جا دل سنگ نہ کیجے/ بجز برہن کسی کو دل نہ دیجے☆ افضل، بکٹ کہانی
اساریٰ (اول مضموم) ☆ اسیر کی جمع ☆ لاشوں کی طرف ہو کر نکلے جو اساریٰ سب/ خون جگر آنکھوں میں فریاد تھی زیر لب☆ میر، مرثیہ، ۹
اساوری (اول مفتوح) ☆ پیلے رنگ کا ریشمی کپڑا جس پر کبھی کبھی زری کا کام بھی ہوتا ہے☆ چاروں کونوں پر سونے چاندی کے لٹو نصب کئے گئے، اساوری کی جھنڈیاں کھڑی کی گئیں☆ ایرج، دوم، ۱۸۸
اسبابوں☆ اسباب کی جمع الجمع، اردو قاعدے سے☆ ان متعدد قدرتی اسبابوں کا ذکر جو شائستگی کے حق میں مفید ہیں☆ سرسید احمد خان☆ مقالات، چہارم، ۳۴۶
اسپ خام (باضافت) ☆ گھوڑا جو سدھایا نہ گیا ہو☆ معشوق نوجوان کو لازم ہے سرکشی/ راکب سے تھم سکی نہ عناں اسپ خام کی☆ مصحفی، ہشتم
اسپک (اول مفتوح) ☆، بڑا خیمہ☆ ہزارہا خیمے ڈیرے بے چوبے اسپک راوٹیاں قلندریاں مارکیاں نمگیرے استادہ ہیں☆ بالا، ۵۷
اسپند کرنا☆ دانۂ اسپند کے ذریعہ نظر یا بلا دور کرنا☆ اسپند کر کے تجھ پر ملاں کے تیں جلئے/ کیوں مارتا ہے پیارے رخسار پر چٹکنا☆ آبرو
استاد کرنا☆ گاڑنا، قائم کرنا☆ جب خیمۂ گردوں کو استاد لگے کرنے/ نالوں کی لگیں چوبیں اشکوں

نے طنابی کی ☆ مصحفی، چہارم
استادگی ☆ مقابلہ ☆ ہوگئی گرخرس سے استادگی/ درمیاں آجائے گی افتادگی ☆ میر، مورنامہ
استادگی ☆ اپنی جگہ پر قائم رہنا، متزلزل نہ ہونا ☆ طلبگار کرتے نہیں سادگی/ نہ ہو جوں گہر ایسی استادگی ☆ میر، شکارنامۂ اول
استخوان ☆ ہڈی، لہٰذا نسل، ذات ☆ اڑتی چڑیا انھوں نے ماری ہے/ استخوان سگ شکاری ہے ☆ میر، در تعریف سگ وگرہ
استخوان (مونث، اب مذکر ہے) ☆ ہڈی ☆ گویا دیا سلائی تھی بلبل کی استخواں/ کرتی ہے جس کو آتش گل بے اشارہ داغ ☆ مصحفی، چہارم
استر ☆ افیون یا شراب کا دف مارنے کے لئے جو چیز کھائی جائے ☆ کھا خون جگر خال کا لیتا ہے جو بوسہ/ استر بھی تو کچھ چاہیئے تریاک کے نیچے ☆ مصحفی، ہشتم
استعداد (مذکر، اب مونث ہے) ☆ لیاقت ☆ خوبرو کا ایسا استعداد ہو/ سلطنت کی طرح اس کو یاد ہو ☆ آبرو، مثنوی
استغنا (مونث، اب عام طور پر مذکر ہے) ☆ بے توجہی، ضرورت سے عاری ہونا ☆ ہے یقیں کا عشق میں ہر موزبان احتیاج/ تس پہ کم ہوتی نہیں ہے دل کی استغنا ہنوز ☆ یقین
اسرار (اول مکسور) ☆ بھوت پریت یا جنات، کوئی شے جو جنات یا پری وغیرہ سے متعلق ہو ☆ کسی نے کہا یہ تو دلدار ہے/ کسی نے کہا کچھ یہ اسرار ہے ☆ میر حسن، سحر البیان
اس سے ☆ ٹھینگے سے ☆ کیا ہوگا خیر شر کریں مجھ سے دوگانا جان/ اس سے مرے جواب نہ دیں وہ سلام کا ☆ جان صاحب
اسنا (اول مفتوح) ☆ آشنا ☆ رہے ہے زلف کی ناگن ترے منھ سے سدا اسنا/ لب شیریں سیں گویا تیں سکھایا ہے اسے ڈسنا ☆ ناجی
اسوار ☆ سوار ☆ اب ہوا اس کو بتاؤں گی بڑی ہے منھ زور/ باؤ کے گھوڑے پہ رہتی ہے یہ اسوار اصیل ☆ جان صاحب
اسواری ☆ سواری کا جانور ☆ عزم صحرائے قیامت ہے مجھے وحشت میں/ شور محشر مری اسواری کا میدانی ہے ☆ ناسخ، اول
اشارات ☆ بوعلی سینا کی آخری کتاب 'اشارات والتنبیہات' ☆ اہل دانش کے تئیں کام ہے کیا بارخ خوب/ عشق کا فن نہیں قانون اشارات کے بیچ ☆ مصحفی، چہارم
اشارات ☆ اشارہ، خاص کر عشقیہ یا اختلاطی اشارہ۔ یہ لفظ ان معنی میں واحد ہے ☆ مرجانے کی جا

ہے کہ صنم دو دو پہر تک/ ہر اک سے سر بام اشارات ہے اور تو ☆ مصحفی، چہارم
اشاراتوں ☆ اشارہ (عربی میں اشارۃ) کی جمع الجمع۔ اشارات مذکر ہے لیکن یہاں مونث بندھا ہے ☆ تیرے بیمار کا سمجھا نہ کوئی مقصد دل/ کچھ وہ کہتا تھا پر آنکھوں کی اشاراتوں سے ☆ مصحفی، پنجم
اشجع ☆ شجاعوں میں سب سے زیادہ شجاع، شجیع کا صیغۂ مبالغہ ☆ رہنے والے عشق کی وادی کے ہیں اشجع تمام/ تیر پر حملہ کرے ہے اس بیاباں کا پلنگ ☆ مصحفی، چہارم
اشتلم (اول سوم مضموم، چہارم مفتوح) ☆ تشدد، سختی سے لوٹ مار اور چیزوں پر قبضہ ☆ غریب اشتلم جنگلوں میں رہا/ نہ جھانکا ادھر کوہ سے اژدہا ☆ میر، شکارنامۂ دوم
اشعب (اول مفتوح، سوم مفتوح) ☆ عرب کا ایک شخص جو پرخوری کے لئے مشہور تھا ☆ چاہ کر کے گرا جو وہ بلاع/ مدد روح اشعب طماع ☆ میر، مثنوی در ہجو اکول
اشک صرف (چہارم مفتوح) ☆ آنسو جو توبہ کرتے وقت بہ نکلیں ☆ جس طرح اشک صرف کے ہمراہ/ خوں کی اک پٹھ نمود ہونا گاہ ☆ مصحفی، پنجم، جذبۂ محبت
اشک کش ہونا ☆ آنسو بہانا ☆ میں اشک کش نہ ہوں جو صبا بوے مشک سے/ ہر صبح ارمغاں لئے جاوے ختن کے بیچ ☆ مصحفی، ششم
اشک نالی ☆ رونا اور نالہ کرنا ☆ ہو سکے تو کچھ علاج سوزش دل کیجیے/ اشک نالی سے فقط کیا دیدۂ تر خشک ہو ☆ ظہیر دہلوی
اصحاب الشمال (ہشتم مکسور) ☆ قرآنی اصطلاح، برے لوگ جو روز قیامت بائیں طرف کھڑے ہوں گے ☆ زاہدوں کے تئیں اگر ہوتا ہے اک مقدار علم/ چھوڑ کر شملے کو کیوں ہوتے ہیں اصحاب الشمال ☆ آبرو
اصفار (اول مفتوح) ☆ صفر کی جمع ☆ ہیں مشابہ بہت اس دست کرم کے تل سے/ کیونکہ اصفار نہ ہوں مرتبہ افزاے رقوم ☆ مومن، قصیدہ
اصفر (اول سوم مفتوح) ☆ بہت زرد ☆ رنگ عاشق نہ ہو کیوں رشک سے اصفر جب ہوں/ پھول گیندے کے بھی واں زیب حمائل دو چار ☆ مصحفی، پنجم
اصلاح ☆ صلح ☆ اس میعاد کے اندر جس کو اصلاح منظور ہو، حاضر خدمت ہو کر عذر انکسار کرے ☆ ہوشربا ششم، ۴۱۴
اصل السوس ☆ ملہٹی، جو کئی دواؤں میں استعمال ہوتی ہے ☆ عجب ہوا ہے کہ فیض ہوا سے ہوتا ہے/ شکم میں خستہ کے نشو نماے اصل السوس ☆ مومن، قصیدہ
اصم (اول دوم مفتوح) ☆ نپٹ بہرا ☆ معجز نے ترے لب کے یہ کیا سحر کیا ہے/ ناصح کی جو سنتا نہیں

گوش اصم شوق ☆ مصحفی، پنجم
اصیل ☆ لونڈی، خادمہ ☆ ہے جو یہ مصحفی کی ہم خوابہ/ ہے تو اچھی پہ کچھ اصیل سی ہے ☆ مصحفی، سوم
اطریفل صغیر (اول مکسور) ☆ اطریفل یعنی تر پھلا، ایک مقوی دوا، لیکن یہاں لڑکے کا عضو تناسل مراد ہو سکتا ہے ☆ اطریفل صغیر سے آرام کیوں کہ ہوئے / ایسے مرض کا خوب کلاں ہے بڑا علاج ☆ آبرو
اظہار کرنا، کسی سے ☆ کسی سے بیان کرنا ☆ پتا پتا گلشن کا تو حال ہمارا جانے ہے/ اور کہے تو جس سے اے گل بے برگی اظہار کریں ☆ میر، دوم
اظہار ہونا ☆ ظاہر ہونا ☆ کب شب زلف میں تھا فرق اظہار/ پو پھٹی تھی سحر کے تھے آثار ☆ ہرمز، ۴۹۵
اعتاب ☆ عتاب، یہ لفظ عربی فارسی میں نہیں ملا۔ غالباً ناجی کی اختراع ہے ☆ سنا ہے قلقل مینا کو زاہد نے جو چونکا ہے/ خبر نہیں آیۂ اعتاب کی وہ چور ہے قل کا ☆ ناجی
اعتزال (اول مکسور) ☆ انحراف کرنا، عام راہ سے ہٹ کر چلنا۔ اعتزال کے نام سے ایک فلسفیانہ طرز فکر بھی تھا۔ یہ لوگ مذہب اسلام کی باتوں اور اصولوں کو عقلی دلائل سے صحیح ثابت کرتے تھے۔ اللہ کی قدرت اور جبر و اختیار کے مسئلے پر بھی وہ عقلی دلائل سے بحث کرتے تھے۔ چونکہ یہ طرز فکر اس زمانے کے رائج طرز سے الگ تھا اس لئے ان لوگوں کے طریقے کو اعتزال اور ان کے پورے طبقے کو معتزلہ کہا گیا۔ ظاہر ہے کہ اس طرز فکر اور تشیع میں بنیادی فرق تھا، کہ اہل تشیع کے نزدیک ہر چیز امام کی ہدایت پر مبنی ہوتی، یا مبنی قرار دی جاتی تھی ☆ روندے لگے چلنے تیزی سے چال/ ہوا مذہب شیعیاں اعتزال ☆ میر، شکارنامۂ دوم
اعلام لکھنا (اول مکسور) ☆، سرائے میں ٹھہرنے والوں کی تفصیلات لکھنا ☆ سرائے میں غلغلہ ہے... زنانی سواریاں اترتی ہیں... اعلام لکھنے کا غل ہے ☆ گوہر، ۱۱۶
اعیال ☆ عیال کی جمع، یعنی رشتہ دار اور گھرانے کے لوگ۔ یہ لفظ عربی فارسی میں نہیں ملا، شاید مصحفی کی اختراع ہو ☆ تھے جو اعیال سب دے تسلی کر/ گئے سب اٹھ کے اپنے اپنے گھر ☆ مصحفی، پنجم، جذبۂ محبت
اعیان ☆ مراد اعیان ثابتہ، یعنی تعینات اور مظاہر جو وجود باری تعالیٰ کے مظہر ہیں۔ بعض کے نزدیک اسمائے الٰہی ☆ ہے غبار وادی وحدت جہاں/ کثرت اعیان ہوگی اب عیاں ☆ میر، درحال عشق
اغلط ☆ بہت ہی غلط ☆ سب ورق باد اجل نے اس کے برہم کر دیئے/ ایک جھونکے میں کتاب عمر اغلط ہوگئی ☆ مصحفی، پنجم
اغوا (اول مکسور) ☆ ترغیب، بہکانا ☆ قائم اغیار کے اغوا نے بگاڑی سب بات/ ورنہ کچھ کچھ تو وہ ان

روزوں لگا تھا ڈھبنے ☆ قائم
اغیار☆ غیر کی جمع، محاورے میں اسے واحد بھی برتتے ہیں☆ واں تلک کب یہ دل زار پہنچتا ہوگا/ بزم میں اس کی شب اغیار پہنچتا ہوگا ☆ مصحفی، سوم
افتقار (اول سوم مکسور) ☆ فقیری ☆ یاں افتقار کا تو امکاں سبب ہوا ہے/ ہم ہوں نہ ہوں ولے ہے ہونا ضرور تیرا ☆ درد
افرار (اول مکسور) ☆ کاٹ ڈالنا، خاص کر سر کاٹ ڈالنا ☆ جی نکلنے کو گلی سے تری چاہے گا مرا/ کاش یاں خواب ابد کے ہوں سرا فرار قدم ☆ مصحفی، ششم
افرنج (اول مفتوح) ☆ افرنگ یعنی فرنگ ☆ ثانی اوس کا کہیں نہیں ناجی/ دیکھا اصطخر چین اور افرنج ☆ ناجی
افشاں ہونا ☆ افشاں، یعنی سونے چاندی کا برادہ ماتھے یا بالوں یا پورے چہرے پر چھڑکا یا لگایا جانا ☆ موجب تفرقہ ہے عالم علوی کے لئے/ شب مہتاب میں رخ کا ترے افشاں ہونا ☆ مصحفی، ششم
افشرہ ☆ افشردہ، یعنی نچوڑ یا نچوڑا ہوا کا مخفف ☆ جب تک کہ آنسوؤں کا ہمارے ہے افشرہ/ ان منعموں کے ہم نہیں محتاج آب یخ ☆ مصحفی، اول
افغاں (اول مفتوح) ☆ فغاں ☆ فریاد و افغاں کرنے لگے سب/ مویہ کناں تھے موسر کے واکر ☆ میر، مرثیہ، ۸ ☆ بے سبب کیوں کہ لب زخم پہ افغاں ہوگا/ شور محشر سے بھرا اس کا نمک داں ہوگا ☆ مومن
افغاں شکنی ☆ فغاں کو توڑ دینا، یعنی دبائے رکھنا ☆ اے مصحفی ہے ضبط کی دولت سے شب ہجر/ دعویٰ لب خاموش کو افغاں شکنی کا ☆ مصحفی، ہفتم
افگار (اول مفتوح) ☆ فگار، مطلق خستہ و مجروح، آزردہ ☆ جس دم خط شعاعی ہوئے رونق زمیں/ افگار ہو کے نیزۂ خطی سے وہ حسیں ☆ میر، مرثیہ، ۲۸
اقامت (اول مفتوح) ☆ خیمہ، رہنے کے لئے انتظام ☆ خاطر کریں گے تیری بھیجیں گے اقامت بھی/ سو قوم سیہ دل نے کیا خوب کی مہمانی ☆ میر، مرثیہ ۹
اقل (بفتحتین، سوم مشدد) ☆ گھر کا سب سے چھوٹا شخص ☆ جب ہوا ذکر اقل و اکثر میں/ چاہ ثابت ہوئی اسے گھر میں ☆ میر، دریائے عشق
اکا (اول مکسور) ☆ مگدر ☆ لاکھ دیتی ہیں قمریاں دھکا/ نہیں اٹھتا ہے سرو کا اکا ☆ ہوشربا ۶، ۱۲۶۸ (ساقی نامہ از افق لکھنوی)
اکا (اول مکسور) ☆ لکھنو کی شاہی فوج میں پیادہ فوج کا چھوٹا افسر ☆ پہلے تھی جوروا کے کی اب دوسرا کیا/ نطفہ یہ ہے پیادے کا اب ہے سوار باپ ☆ جان صاحب

اکاس☆ آسمان☆ بیٹھئے کوئی روز دل کے پاس/ بس بہت باندھے ہم پتال واکاس☆ قائم
اک باری☆ اچانک، ایک ساتھ☆ عریاں سر و بے چادر نسواں نہ جنھیں سایہ/ اس جمع میں اک باری کیا آئی پریشانی☆ میر، مرثیہ، ۹
اک پیچا☆ ایک پیچ کی ترچھی پگڑی، جسے بانکے اکثر باندھتے تھے☆ سر پہ جب جچتا ہے اک پیچا مرا خونخوار سرخ/ دم میں کر دیتا ہے روے کو چہ و بازار سرخ☆ مصحفی، چہارم
اک تل (سوم مکسور)☆ بہت ذرا سا☆ جگر میں چشم کے ہوتیاں ہیں داغ تب پتلیاں/ نظر سے اوٹ تر اگال جب کہ اک تل جا☆ آبرو
اکٹا جانا☆ آلودہ ہونا، لتھڑنا☆ تو تو اکٹی نہیں جائے گی مرے عیبوں میں/ ارے میں عیب بھری ہوں تو بھلا تجھ کو کیا☆ انشا
اکٹنگ (اول مکسور سوم مفتوح)☆ کسی عہدے پر قائم مقامی کرنا، Acting، یا کسی عہدے کا سربراہ ہونا☆ یہاں سے چلنے ابھی اپنے کوئی ڈھنگ نہیں/ بندہ کچھ محکمۂ عشق میں اکٹنگ نہیں☆ نوازش
اکثر☆ گھر کا سب سے بڑا شخص☆ جب ہوا ذکر اقل و اکثر میں/ چاہ ثابت ہوئی اسے گھر میں☆ میر، دریاے عشق
اک ڈال☆ جوڑ یا بندھن کے بغیر، ایک ہی پتھر یا دھات کے ایک ہی ٹکڑے کا بنا ہوا☆ لگا جوں ہی مرے پہلو پر اک جھنکار سی نکلی/ کٹار اس خونی بے رحم کا اک ڈال ہووے گا☆ مصحفی، اول
اک رخا آلا☆ گنجفہ میں ایک ہی طرف کی بازی سر کرنا☆ ٹیپ لیتے ہی یہ کھل جائے گی بازی ساری/ اک رخے آلا پہ زنہار تو دل شاد نہ کر☆ گھنشیام لال عاصی
اکسنا (اول مضموم)☆ باہر نکلنا، جگہ سے ہٹنا☆ میں اکسنے تلک نہیں پاتی/ ورنہ اپنے کئے کو خود آتی☆ نواب مرزا، شوق، بہار عشق
اکشف (اول سوم مکسور)☆ اٹھادے، کھول دے☆ اللہ دکھادے اپنا دیدار/ اکشف بجمالك الغطایا☆ مومن، قصیدہ
اکل (اول مفتوح)☆ کھانا☆ یہ جو صحرا کی ہے بناس پتی/ آئی کس روز اکل میں اس کی☆ مصحفی، چہارم، مثنوی در صفت بکری
اکلائی/ (اول مکسور)☆ ایک عرض کا کپڑا جس پر بیل ٹکی ہوتی ہے☆ ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا/ جامے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل اکلائی کا☆ میر، پنجم
اکورا (اول مفتوح، واؤ مجہول)☆ گنے کا انکھوا☆ تم سا نورے اداسیں میٹھے ہو نیشکر سے/ گورے تمن کے آگے پھیکے لگے اکورے☆ آبرو

اکھاڑا☆ ہجوم، لہٰذا وہ جگہ جہاں ہجوم ہو یا عام طور پر لوگ ہوں☆ نہ لیپا گیا ہے نہ جھاڑا گیا/ خرابہ سا ہے وہ اکھاڑا گیا☆ میر، مثنوی درحال مسافر جواں

اکھٹنا/ اوکھٹنا (سب میں اول مضموم)☆ اکھڑ جانا☆ توڑی پریت ہم سیں پیارے نے آبرو/ لاگی تو تھی یہ بیل پر آخر اوکھٹ گئی☆ آبرو

اکھنڈ☆ جسے باگ پر لگا کر موڑا اور دوڑایا نہ گیا ہو، ناتجربہ کار☆ تب کہا جاوے اگر دولہا دلہن ہم عمر ہوں/ مل گیا نا کند گھوڑی سے بچھیڑا بھی اکھنڈ☆ انشا

اکھیڑ لگانا☆ حریف کو گرانے کے لئے اس کی ٹانگوں میں گھس جانا اور اسے گرانا یا اٹھانا☆ امیر نے ہاتھ اپنے ڈھیلے کر کے اکھیڑ لگائی۔ دونوں ہاتھ پھسلتے ہوئے ملکہ کے سینے پر آ گئے☆ نوشیر واں، دوم، ۳۰۸

اگاس (اول مضموم)☆ کثرت سے اگنا☆ یہی جنگل اس جھیل کے آس پاس/ درختوں کا انبوہ نے کا اگاس☆ میر، شکارنامۂ دوم

اگالی لینا، چاند کا (اول مضموم)☆ چاند کا اگنا، نکلنا☆ دس بجے رات کو چاند کے اگالی لیتے ہی یہاں سے چل دیجئے☆ مصائب غدر، ترجمہ نذیر احمد، ۲۱

اگت (بفتحتین)☆ توہین آمیز بات☆ صاحب کمال اور ہیں یہ اجنبی نہیں/ ان کا سخن ہے وحی نہ اے من اگت کہو☆ ناجی، قطعات اور چار مصرعی نظمیں

اگر☆ اگرچہ☆ اگر ہے یہ قصہ بھی حیرت فزا/ ولے میر یہ عشق ہے بد بلا☆ میر، شعلۂ عشق

اگر چند☆ اگرچہ☆ یاں تو تھا اگر چند بہت مردم کم سے/ پر بادیہ آباد ہوا تیرے قدم سے☆ میر، مرثیہ، ۶

اگروڑا (واؤ مجہول)☆ برتن جس میں اگر ڈال کر جلاتے ہیں؟؟ اگروٹا؟؟☆ میرے جننے کے تو اے لوگو بہت دن ہیں ابھی/ راج بی دائی نے منگوایا ہے اگروڑا عبث☆ جان صاحب

اگرئی (اول مفتوح)☆ بھورا کتھئی رنگ جو اگر کا رنگ ہوتا ہے☆ اگرئی کا ہے گماں شک ہے ملا گیری کا/ رنگ لایا ہے ڈوپٹہ ترا میلا ہو کر☆ سید محمد خان رند

اگری (اول دوم مفتوح)☆ بھورا کتھئی رنگ جو اگر کا رنگ ہوتا ہے☆ مصحفی آگ مرے دل کی بھڑک اٹھی اور/ اگری اس نے پہن کر جو دکھائی پوشاک☆ مصحفی، چہارم

اگری☆ جس میں اگر کی سی خوشبو ہو☆ سوندھے کی سی بو لائی صبا رات چمن میں/ کرتا تھا کوئی کیا بہ لباس اگری رقص☆ مصحفی، پنجم

اگڑ بم☆ شیو جی (مہادیو) کا ایک نام☆ اگڑ بم کی آوازیں بلند ہیں... زیر درخت لٹکن پر ایک گھڑا

رکھا ہے...اس میں سے بوند بوند پانی مہادیو کی مورت پر ٹپک رہا ہے☆ ایرج، دوم،۳۳۴
اگلا ☆ کوئی بھی شخص غیر، دوسرا آدمی☆ آج تک تو یہ نقش نہ تھا، اگلے نے پڑھ لیا...اے لو وہ اگلا کنویں میں گیا☆ گوہر،۴۱
اگلا پڑنا (اول مضموم) ☆ بے ساختہ باہر آجانے کی کیفیت☆ کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا/ اگلا پڑے ہے جامے سے اس کا بدن تمام☆ میر، دوم
اگلا پڑنا☆ بے قابو ہو جانے کی کیفیت☆ جوں چشم یار بزم میں اگلا پڑے ہے آج/ ٹک دیکھ شیخ مے کے بھرے جام کی طرف☆ میر، دوم
اگن (اول مفتوح، دوم مکسور) ☆ آگ☆ جب سے اگن میں غم کی تن جل گیا ہمارا/ تب سیں ہوئے ہیں دونے ہم عشق میں ندھڑ کے☆ آبرو
اگن (اول مفتوح، دوم مکسور) ☆ ایک چھوٹا خوش آواز پرندہ☆ یوں بھال ترے تیر کی ہے زخم میں دل کے/ ہو جیسے اگن کے دہن تنگ میں کیڑا☆ مصحفی، چہارم
اگھارنا (اول مضموم) ☆ ابھارنا، نمایاں کرنا☆ بچشم سیاہ سرمہ سیاہ ڈاریں/تبسم کر لب و دنداں اگھاریں☆ افضل، بکٹ کہانی
اگھٹنا (اول مضموم) ☆ ٹکرانا، ٹھوکر کھانا☆ آئی یہ صدا سو جھے بھی ہے کچھ تجھے اندھے/ اس در سے اگھٹ کر جو شب تار گرے ہم☆ مصحفی، چہارم
اگے☆ آگے☆ ترے چنی سے رخساروں اگے ٹھکرا سا لگتا ہے/ اگرچہ آئینے نیں مصقلہ کر کے صفالی ہے☆ آبرو
الاغ (اول مضموم) ☆ بار برداری کا گدھا، یا وہ گھوڑا جسے کسی کام کے لئے بیگار میں پکڑا جائے☆ کس روز راہوار چلا تو سن فلک/ پایا ہمیشہ ہم نے تو اس کو الاغ پا☆ مصحفی، ششم
البتہ☆ بیشک، یقیناً☆ البتہ مصحفی کو ہے ریختے میں دعویٰ/ یعنی کہ ہے زباں داں اردو کی وہ زباں کا☆ مصحفی، اول
التماسی (اول سوم مکسور) ☆ درخواست کنندہ☆ گرفتاری میں اپنی دو سخن کا التماسی ہے/ اگر منظور کریئے تو وفاداری کے قابل ہے☆ آبرو
الٹنا☆ دہرانا، بیان کرنا☆ جب خواب میں وہ دیکھے ہم بستر اپنا مجھ کو/ سچ ہے کسی کے آگے الٹے وہ خواب کیونکر☆ مصحفی، چہارم
الٹی پٹی پڑھانا☆ گمراہ کرنا☆ نصیب سیدھا اگر ہے میرا مچکتی نکلے گی کھاٹ اسی کی/ وہ سکھ نہ پائے گا جس نے بھیجا ہے الٹی پٹی تمھیں پڑھا کر☆ جان صاحب

الحق ویعلو ☆ حق [وہ ہے جو] بلند کرتا ہے ☆ معنی الحق و یعلو کیونکے سب پر کھل نہ جائیں/ دار نے البتہ سر اونچا کیا منصور کا ☆ مصحفی، ہفتم

الزام کھانا ☆ الزام کا مورد ٹھہرنا، ملزم ٹھہرایا جانا ☆ یہ فضیحت نہ روا رکھ فلک بے انصاف/ بات بات اس کی میں کھایا کرے الزام استاد ☆ مصحفی، ششم

الف ☆ بدھی کی طرح کے چوٹ کے لمبے نشان ☆ معلم نے چھڑیاں لگائیں کہ چھریاں/ الف دیکھیو اس تن نازنیں کے ☆ مصحفی، دوم

الف ☆ کنایہ از قد ☆ شوخی سے تیرے سرو کی دونی ہوئی بہار/ رم نیں ترے الف کو کیا گلشن ارم ☆ آبرو

الف داغ ☆ پیشانی پر سیدھا کھینچا ہوا داغ، عام طور پر تلوار یا چھری کی خراش کا ہوتا تھا ☆ الف داغ کھینچے کہیں جائیں گے/ کہیں نعل سینوں پہ جڑوائیں گے ☆ میر، مرثیہ ۲

الفی (اول مفتوح دوم مکسور) ☆ کپڑا جس پر الف جیسی سیدھی لکیریں بنی ہوتی تھیں، فقیروں میں ایسا کپڑا مقبول تھا ☆ دیکھو الفی پوش کو مت دیدۂ کم سے/ وہ شیر ہے گویا کہ لکیروں کے قفس میں ☆ مصحفی، چہارم

الفی (اول مفتوح، دوم مکسور) ☆ ایک طرح کا پتنگ جس پر لکیریں ہوتی ہیں ☆ سب کبک مر گئے الفی اس کی دیکھ کر/ لائی ستم انھوں پہ یہ کثرت لکیر کی ☆ مصحفی، ہشتم

الکوس (اول مفتوح واؤ معروف) ☆ ایک پہلوان جسے رستم نے جنگ میں قتل کیا تھا ☆ اگر کہے مدد بے یا محمد عربی/ صفیر مرگ ہو رستم کو نعرۂ الکوس ☆ مومن، قصیدہ

الکھ (بفتحتین) ☆ پوشیدہ، الگ ☆ الکھ جا دلربا کا در جگاؤں/ پیا کے درس کی تب بھیک پاؤں ☆ افضل، بکٹ کہانی

اللہ اللہ کرنا ☆ سلام دعا کرنا ☆ نہ کہیو پھر نہ کی اللہ اللہ/ اجی استاد جی اللہ اللہ ☆ انشا

اللہ ہی کرے (بروزن فاعلن) ☆ اللہ ہی کر سکے، کوئی اور نہیں، یعنی ایسا کام جو ممکن نہ ہو ☆ دشمن ہوئے ہیں لوگ جدے اور تم جدے/ اب آبرو کا کام مگر اللہ ہی کرے ☆ آبرو

الماس (اول مفتوح) ☆ ہیرا، مجازی معنی قطرۂ اشک یا قطرۂ باراں ☆ کو مرہم الماس کہ تسکین دے جوں گل/ باقی ہیں ابھی چاؤ جراحت کے بدن میں ☆ قائم

النگ (اول دوم مفتوح) ☆ سمت، صف ☆ تین لاکھ خدمتی اور تلنگے ...تیغے ہر دوار کے سنبھالے، النگ النگ ٹھہر گئے تھے ☆ بالا، ۳۳

الوپ انجن (دونوں الف مفتوح) ☆ کاجل جسے لگانے والا نظروں سے غائب ہو جاتا ہے ☆ بناؤں گال

پر جس دم نظر آؤں نہ محفل میں/ الوپ انجن کا رکھتی ہوں اثر کاجل کے میں تل میں ☆ جان صاحب
الوک ☆؟؟ ☆اس لالچی نے شرم کی سب چھوڑ دی الوک/ جو کوئی کہ نقد خرچ کرے سو ہی رکھے
روک ☆ آبرو
الولک (اول مفتوح، واؤ مجہول) ☆ حرکت ☆اس قافلے سے شاید کوئی پیچھے رہ گیا ہے/ ہر دم ہے
یوں الولک جوسرزناں جرس کی ☆ مصحفی، چہارم
الولے کا میلہ (واؤ مجہول) ☆ زنانوں کا میلہ جو لکھنو میں ہوتا تھا ☆ جان صاحب سے جہاں
ہیجڑے دو تین لڑے/ جلسہ کا ہے کو الولے کا وہ میلہ ٹھہرا ☆ جان صاحب
الو ماخرا ☆ پرلے سرے کا احمق ☆ وہ خرف جورو سے جا یکجا ہوا/ ایسا الو ماخرا پیدا ہوا ☆ میر، درہجو
نا اہل
الھکڑ ا (اول دوم مفتوح) ☆ الھڑ کی تحقیری تصغیر ☆ میں بڑ بڑایا دیکھ کے غیروں کو تو کہا/ کچھ الھکڑے کو
نہیں ہے سوائے رشک ☆ نوازش
الیٰ الآن کما کان (اول مکسور، دونوں نون مفتوح۔ لیکن اردو میں صرف اول مکسور بولتے ہیں، نون کے
اعراب ظاہر نہیں کئے جاتے) ☆ اب تک ویسا ہی ہے، جیسا کہ تھا ☆ چشم بینندہ کہاں ہے جو تماشا
دیکھے/ ہے الیٰ الآن کما کان خدا کی قدرت ☆ مصحفی، اول
الیچ نکالنا/ الیچنا (اول مضموم) ☆ الیچنا، پانی سے خالی کر دینا، کسی بڑے ظرف سے سارا پانی یا مائع نکال
ڈالنا ☆ مگر مرگ ماہی تھی جالوں کے بیچ/ کہ یوں مچھلیاں سب نکالیں الیچ ☆ میر، شکارنامۂ اول
الینڈنا (اول مضموم) ☆ انڈیلنا، خالی کرنا ☆ ترکش الینڈ سینہ عالم کا چھان مارا/ مژگاں کے بان نے
تو ارجن کا بان مارا ☆ سودا
الیّ یوحا (اول مکسور، دوم مفتوح) ☆ قرآنی کلمہ، وہ مجھ کو وحی کرتا ہے ☆ کہتا ہے مرثیہ خواں جو ہر اِلَیّ
یوحا/ کرتا ہے اب تجھ آگے وہ توبۃ النصوحا ☆ ناجی، مرثیہ
امالہ ہونا ☆ جھکانا، یعنی کم کرنا، دبانا ☆ تدبیر تو سو کرتے ہیں ہم لیک کسی طرح/ ہوتا نہیں اس درد
محبت کا امالہ ☆ مصحفی، اول
امتحان (مونث، اب مذکر ہے) ☆ جانچ ☆ ہے ہوش و گوش تجھ کو محمل نشیں تو اک دم/ نالے کے ساتھ
میرے کر امتحاں جرس کی ☆ مصحفی، چہارم
امتحان کرنا ☆ جانچنا، دیکھنا ☆ اے دل جو یہ پوچھے تجھ سے قائم ☆ تو شاعری میری امتحاں
کی ☆ قائم
امتلا (اول سوم مکسور) ☆ متلی کی کیفیت جو بدہضمی کی علامت ہے، لہٰذا بدہضمی ☆ کوس پھولا ہے خوشی

سے نفخ کا کیا دخل ہے/ جوں حباب اس کے نہیں مطلق شکم میں امتلا ☆ ذوق، قصیدہ
امداد ہونا ☆ عطا ہونا، بطور مدد دیا جانا ☆ ملے ہے جس طرح ہر روز اس کو تازہ رعنائی/ ہمیں بھی اس طرح اک دل نیا امداد ہوتا ہے ☆ مصحفی، پنجم
امرانات ☆ اول مفتوح، امرء بمعنی انسان کی جمع الجمع، فارسی اور عربی طرز سے ☆ اس جنگل میں کہ جہاں بوے امرانات نہیں ہے کوسوں تک انسان کا نشان نہیں ہے ☆ سلیمانی، اول، ۳۴۱
امردی ☆ لڑکپن، وہ زمانہ جب چہرے پر بال نہ اگے ہوں۔ لیکن اصطلاحاً ایسے شخص کو امرد کہتے ہیں جو نو عمر ہو اور مردوں کی طرف جھکاؤ رکھتا ہو ☆ امردی پیارے کی ہوئی ہم سیں جدا مکتب میں صرف/ اب تو خط نکالیں گے کیوں نہ اس میں کیا ہے حرف ☆ ناجی
امعا (اول مفتوح) ☆ آنتیں ☆ امعا کی پری مانع پرواز ہے جس طرح/ چڑھتے نہیں مرغان شکم سیر ہوا پر ☆ مصحفی، پنجم
امنا/ام جانا (اول مفتوح) ☆ بہت دکھنا، پکا پھوڑا ہو جانا ☆ کل کل مری بکل ہے نلے ام گئے سارے ☆ جان صاحب، خمسہ ۳
امنیت ☆ امن وامان کی کیفیت ☆ امنیت ایسی ہوئی دور حراست میں ترے/ ڈھونڈتی پھرتی ہے تاثیر فغان مظلوم ☆ مومن، قصیدہ
اموا (اول دوم مفتوح، چہارم مشدد) ☆ آم کے رنگ کا ☆ سروں پر موتیوں کے کنٹھے، ہاتھوں میں مالے، گلے میں اونچی چولیوں کے اموّے دگلے پہنے ☆ بالا، ۳۳
امولا (اول مفتوح، واؤ مجہول) ☆ انمول ☆ چنچلا ہٹ میں تو مولا ہے/ جھلجھلا ہٹ میں درامولا ہے ☆ آبرو
ان ☆ اس ☆ نکلے ہے گرگھاس جلی بھی خاک سے الفت کشتوں کی/ یہ بالیدہ سپہر پھرے ہے گویا ان نے نہال کیا ☆ میر، چہارم
اناحق ☆ ناحق، الف یہاں نفی مکرر کے طور پر ہے ☆ نصیحت کب تلک مجھ کو کروری/ مرے پیچھے اناحق مت پڑوری ☆ افضل، بکٹ کہانی
اناروں سے پھلنا ☆ اناروں یعنی پستانوں کی وجہ سے بدن کا خوبصورت اور اور سرسبز نظر آنا ☆ جو محرم تھے سنا ان کی زبانی/ اناروں سے پھلا باغ جوانی ☆ ہرمز، ۹۲۳
انباز ☆ شریک ☆ سنا میں کانوں اپنے یہ کلاونتوں قوالوں سیں/ کہ نئیں رکھتا ہے اپنے کسب میں انباز نعمت خان ☆ ناجی، مخمس در مدح نعمت خان موسیقار
انبرت پھل (اول مفتوح، چہارم مکسور) ☆ وہ پھل جس سے عرق ٹپک رہا ہو ☆ تیرا شیریں ذقن ہے

انبرت پھل/ شیرۂ جاں اسی کا شربت ہے☆ آبرو
انبلی (اول مکسور) ☆ املی ☆ جدھر انبلی کے پیڑ ہیں اسی طرف جانا ☆ نورافشاں، اول، ۲۶۵
انبوا (اول سوم مفتوح، چہارم مشدد) ☆ آم کے رنگ کا، اموا ☆ قر اول سبز و سرخ، صندلی، انبوے کپڑے پہنے ☆ کو چک، ۶۴۶
انبوہی ☆ کثرت کی کیفیت ☆ دیکھ بالوں کی اس کے انبوہی/ سر بہ صحرا ہوئی بز کوہی ☆ مصحفی، چہارم، مثنوی در صفت بکری
انبیاؤں ☆ انبیا (جمع عربی) کی جمع الجمع، اردو قاعدے سے ☆ محمد انبیاؤں میں ہے یوں خاص/ کہ جوں یٰسین ہے قرآن کا جیو ☆ ناجی
ان پچ (اول مفتوح) ☆ جو چیز ہضم نہ ہو ☆ ہوتی نہیں کچھ دل کو غذا ان دنوں تحلیل/ ناصح یہ جو رونا ہے سو غم کھانے کا ان پچ ☆ سودا
انت کرنا ☆ ختم کرنا ☆ رورو کے ہم ہوئے ہیں دوانے کہ تم نے رات/ گھر چھوڑ کر بہار پیارے بس انت کی ☆ آبرو
انترا (اول سوم مفتوح) ☆ گتکا کھیلنے کی اصطلاح میں ہاتھ کی ضرب ☆ ہیں صدائیں یہ انترا یہ کمر/ یہ کڑک یہ انی یہ چیر یہ سر ☆ ہوشربا، ۶/ ۱۲۶۹ (ساقی نامہ از افق لکھنوی)
انتظاری ☆ انتظار ☆ مدتیں گذری ہیں ہم کو یا معین الدین حسین/ انتظاری میں کھتا ہوں چھٹ گئے آرام و چین ☆ آبرو
انتظاری کرنا ☆ انتظار کرنا ☆ میں وعدہ خلاف ٹھہرتا ہوں الٹا/ آنے کی گر اس کے انتظاری نہ کروں ☆ خدا نما سید علی غمگین حضرت جی دہلوی
انتما (اول سوم مکسور) ☆ وابستہ ہونا ☆ آج ہے عالم میں وہ روز سعادت انتما/ دے اگر زاغ و زغن بیضہ تو پیدا ہو ہما ☆ ذوق، قصیدہ
انتہا (مذکر، اب مونث ہے) ☆ کروں کیا میں تو حید حق ابتدا/ کہ اس کی صفت کا نہیں انتہا ☆ تاباں
انثیین (اول مضموم، سوم مکسور، چہارم مفتوح) ☆ دونوں خصیے ☆ چمک کر ٹانگوں میں بادشاہ کے اپنے تئیں پہنچایا اور انثیین دونوں ہاتھ سے مضبوط تھانبے ☆ ہوش ربا، سوم، ۸۱۹
انجاح (اول مکسور) ☆ کامیاب ہونا، کسی مقصد کا حاصل ہونا ☆ تیری دانش مری اصلاح مفاسد کی رہین/ تیری بخشش مرے انجاح مقاصد کی کفیل ☆ غالب، قطعہ
انجلا (اول سوم مکسور) ☆ روشنی کرنا، روشن ہونا ☆ جوں انجلائے شمع ہو فانوس کہنہ میں/ رونق فزائے حسن ہے یوں تیلیا لباس ☆ مصحفی، سوم

انجم شناس☆منجم☆نہ سمجھو ماہ نو انجم شناسو اس کو گردوں پر/ یہ اس کا ہی گریبان شلوکہ بن کے آیا ہے☆ گھنشیام لال عاصی
انجن☆قلعی ، ایک دھات جو قلعی کرنے میں کام آتی ہے☆☆انجن جو آنسوؤں کا مرے روپ جست کھائے/ ہو شعلہ بند آگ پہ آخر نشست کھائے☆مصحفی،ہشتم
انجھا برس☆موقوف سال، جو شمار میں نہ آئے☆جیوتا تھا دیکھ کر تیرا درس/ جان مجھ دل کا تو ہے انجھا برس☆آبرو
انجھواں (بروزن فاعلن)☆انجھو بمعنی آنسو کی جمع☆دونا بڑھا جنون لگی انجھواں کی جھڑ/ جوں جوں امنڈ گھٹا نے جنگل میں بہار کی☆آبرو
انجیر (اول مفتوح)☆سوراخ، کنایۃً اندام نہانی☆سیب وانار پر ہو گو کوئی ان کے مائل/ بھاتے ہیں لیک مجھ کو انجیر خوبرویاں☆مصحفی، چہارم
اندارا (اول مکسور)☆بڑا کنواں جس کی جگت اینٹ گارے کی ہوتی ہے اور جس پر کوٹھی اور چرخی بنی ہوتی ہے☆ہیں جو اندارے چاہ یاں ان کے/ مارے گرمی کے کھل گئے ہیں چھے☆مصحفی، دوم، مثنوی درافراط گرما
اندرائن کا پھل☆اندرائن ایک گھنی بیل ہوتی ہے، اس کا پھل نارنگی کی طرح خوش رنگ اور دلکش، لیکن انتہائی تلخ ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص ظاہر میں بہت نیک نظر آئے لیکن اصل میں تیرہ دروں ہو تو اسے بھی اندرائن کا پھل کہتے ہیں☆یہ موا ہیز، اندرائن کا پھل ہے۔ دیکھنے کا ہے، کھانے کا نہیں☆ایرج، اول، ۱۹۸
اندری چڑھانا (اول مکسور)☆کشتی کا کوئی داؤں کرنا؟؟☆صاحب قراں اوپر آئے۔ ایک ہاتھ کی اندری چڑھا دی۔ گردن پر ہاتھ کر کے ہکہ مارا☆ہوشربا، ششم، ۶۷۹
اندور کی باتیں☆اندور کی تلوار شاید اپنی خوبی کے لئے مشہور تھی؟؟☆مصرع ترا اے جان ہے تلوار کا پھلڑا/ کیوں ہوں نہ ترے شعر میں اندور کی باتیں☆جان صاحب
اندرونہ☆درونہ، جسم کے اندرونی اعضا، جیسے دل، جگر وغیرہ☆ایک دل کو ہزار داغ لگا/ اندرونے میں جیسے داغ لگا☆میر، دوم
اندھا☆دھندلا، میلا☆اندھا پہن پہن کے مرا ہار کر دیا/ گوہر نے ہار موتیوں کا ہار کر دیا☆جان صاحب
اندھری☆اندھیری☆اس زلف میں عرق کے قطرے لٹک رہے ہیں/ یا رات اندھری میں تارے چھٹک رہے ہیں☆مصحفی، اول

اندھیاری ☆اندھیرا، اندھیری ☆روز قیامت بھول میں پیتا ہوں مے/ کچھ نظر آتا نہیں جب رات اندھیاری ہوئی ☆ تاباں
ان دھری ☆ جو مقرر نہ ہو☆ بوسہ نہیں نصیب میں میرے تو کیا کروں/ روزی کسی کے تیں نہیں ملتی ہے ان دھری ☆ آبرو
اندھیارا☆ اندھیرا ☆ گھر گئے ہم تو شب مرگ کے اندھیارے میں/ شب ہجراں کا کسے رنج و محن یاد رہا☆ مصحفی، ششم
اندھیر☆ تاریکی ☆ وہی یکساں اندھیر برسے ہے/ آسماں چشم وا کو ترسے ہے☆ میر، در مذمت برشگال...
اندھیرا پاک/ پاکھ☆ دو ہفتے کی مدت، مہینے میں دو حصے ہوتے ہیں اور ہر ایک کو پاکھ کہتے ہیں۔ پہلے پاکھ کو اجالا پاک/ کھ اور دوسرے کو اندھیرا پاک/ ھ کہتے ہیں☆ چار دن کی چاندنی ہے پھر اندھیرا پاکھ ہے/ سچ تو یہ ہے ہے یہ سارا حسن کا عالم غلط☆ انشا
اندھیرا ہونا، نین کا ☆ آنکوں کی روشنی جاتی رہنا یا گھٹ جانا☆ نہ دے یک دم مجھے دن رین میں چین/ اندھیرے ہو چلے رووت مرے نین☆ افضل، بکٹ کہانی
اندیسا (بر وزن فعولن) ☆اندیشہ، خیال☆ ارے ظالم تجھے بھایا بدیسا/ مجھے دن رین ہے تیرا اندیسا☆ افضل، بکٹ کہانی
اندیشہ مند☆ خوف سے بھرا ہوا☆ چکارے ہرن دونوں اندیشہ مند/ دلوں میں ہراس کمان و کمند☆ میر، شکارنامۂ دوم
انڈوا[اینڈوا] ☆ دستار☆ سر پر انڈوا، سنہرے بال☆ کوچک، ۳۳
انس (اول مضموم، مونث، آج کل مذکر ہے) ☆ محبت☆ تھی جس سے انس قیس کو سو وہ غزال بھی/ ناقے کے پیچھے نجد کے بن سے نکل گیا☆ مصحفی، پنجم
انظار (اول مکسور) ☆علم نجوم کے قاعدے کے مطابق حکم لگانا، ستارہ شناسی☆ زیست اپنی ہے تو ترتیع وتقابل کے سوا/ بھول جاویں گے منجم جو ہیں باقی انظار☆ مومن، قصیدہ
انفار (اول مفتوح) ☆ نفر بمعنی پیدل سپاہی کی جمع ☆ کہیں ہیں گے انفار سرگرم جنگ/ گرے ٹٹو پر تل کا عرصہ ہے تنگ☆ میر، شکارنامۂ اول
انفاس شماری ☆ دم شماری، آخری وقت کی سانسیں گننا، یعنی وقت آخر ہونا ☆ اے اجل زیست کا کیا ان سے تو مانگے ہے حساب/ جو ہیں ہر دم پئے انفاس شماری تیار☆ مصحفی، ششم
انفع (اول مفتوح) ☆ زیادہ فائدہ مند☆ وہ راہ رکھنا جس پر چلنا میرے حق میں انفع ہو☆ مصائب

غدر، ترجمہ نذیر احمد، ۷
انک ☆ انگ ☆ یار وڈرو کمر سے مروڑ و نہ بھر کے انک/ آ جا کہیں لچک تو ابھی لاگ جا کلنک ☆ آبرو
انک ☆ حرف ☆ تم خط کے وقت بھی نہ ہوئے آبرو کے یار/ اس کے بجن نصیب میں یوں ہی لکھے تھے انک ☆ آبرو
انکھ ☆ آنکھ ☆ طرز نگاہ عجز یہی عرض حال ہے/ اے رمزداں ہمن کی انکھوں کا کلام جان ☆ آبرو
انکھ مندی ☆ اندھی (اظہار بیزاری یا ناراضگی کا کلمہ) ☆ دیکھنا اس انکھ مندی کی چال ڈھال/ کس قدر چربانک دیدہ ہو گیا ☆ جان صاحب
انکھ مندی ☆ کنواری، دنیا کی چالوں سے نا واقف ☆ انکھ مندی اٹھ جاؤں باجی تو گناہوں سے بچوں/ کھول کر آنکھیں جو دیکھا او ہی دنیا خواب ہے ☆ جان صاحب
انکھیاں (بروزن فعلن) ☆ انکھ بمعنی چشم کی جمع ☆ مراد کھتا ہے جی یہ انمناہٹ دیکھ کر ان کا/ ابلتا ہے بہت جب دیکھتا ہوں میں ملال انکھیاں ☆ آبرو
انگا (اول مفتوح) ☆ وہ دایہ جو بچے کو پالتی پوستی اور اس کی نگہبانی کرتی ہے ☆ دائیاں اور مغلانیاں اور ددائیں اور انگائیں اور پرستاریں... ددا اور دائیاں اور انگاؤں کے تئیں... مرحمت فرما کے ☆ عجائب، ۴۲-۴۳
انگارا (بروزن فعولن، آج کل بروزن مفعولن ہے) ☆ رونے سے سوز غم کا گھٹتا نہیں ہے ہرگز/ پانی ستی یہ دل کا بجھتا نہیں انگارا ☆ آبرو
انگریز (اول مفتوح، بروزن فاعلات، اب بروزن مفعول ہے) ☆ دل ملک انگریز میں جینے سے تنگ ہے/ رہنا بدن میں روح کو قید فرنگ ہے ☆ ناسخ، دوم
انگریزی (مع اعلان نون، بروزن فاعلاتن، اب بروزن مفعولن ہے) ☆ انگریزی حکومت ☆ انگریزی رہے قیامت تک/ دے نہ اک دن کہیں خسارہ لوٹ ☆ جان صاحب
انگشت گر ☆ انگوٹھی بنانے والا ☆ انگشت گر کا لڑکا آتش کا ہے بھوکا/ دل کو ئلہ کرے گا آخر جلا جلا کر ☆ مصحفی، چہارم
انگشت نما کرنا ☆ انگشت نمائی کرنا ☆ جو کوئی دیکھے گا ...مثل ہلال عید کے انگشت نما کرے گا ☆ سلیمانی ا، ۱۲۸
انگلس کا (اول چہارم مکسور) ☆ زبان انگریزی میں، یعنی سخت لہجے میں ☆ چھوڑ کر بوسۂ رخ ضعف سے چومے جو قدم/ میرے صاحب نے دیا حکم مجھے انگلس کا ☆ نوازش
انگلیوں سے گفتگو کرنا ☆ sign language میں گفتگو کرنا ☆ حیرت نے تیرے حسن کی ہم کو کیا ہے

لال/ اب انگلیوں سے چاہیئے ہم گفتگو کریں☆ مصحفی، ہشتم
ان گن (اول مفتوح سوم مکسور) ☆ان گنت ☆تم چھوڑ مجھ اتیت کو ان گن کئے ہیں میت/ یہ زخم رشک دل میں لگا ہے مرے شمار☆ آبرو
ان گنا (اول مفتوح سوم مکسور) ☆حمل کا آٹھواں مہینہ☆ دوگانا جان تمھیں ان گنا مہینہ ہے/ نہ کھاؤ گرم نگوڑا اچار ہوتا ہے☆ جان صاحب
انگور میں تانت بندھنا☆؟؟☆شہوت ان سے کون سی صادر ہوئی جو مصحفی/ بندھ رہی ہے آج تک انگور کے خایوں میں تانت☆ مصحفی، چہارم
انگول کرنا☆ سر کو چھوڑ کر بدن دھونا☆ بی بی کا دانہ کھائے گی انگول کر ضرور/ بنوا گر نہیں ہے نہانے کی احتیاج☆ جان صاحب
انگیز☆ ابھارنا☆ وہ انگیز بدن انداز کے ساتھ/ وہ لینا منھ پہ آنچل ناز کے ساتھ☆ بالا، ۴۶
انگیزش☆ معاملے کا آغاز، بات کی تحریک یا اشارہ☆ چاہے تھا کوئی مجھ سے کہ آمیزش ہو/ جوں چاہے ہے دل ادھر سے انگیزش ہو☆ مصحفی، رباعی
ان منا (اول سوم مفتوح) ☆ناخوش☆ مگر یہی کہ کبھی تم جوان منے ہوتے/ تو اس طرح کو تمھاری نہ دیکھ سکتے ہم☆ آبرو
ان مناہٹ☆ ناسازی طبع☆ مراد کھتا ہے جی یہ انمناہٹ دیکھ کر ان کا/ ابلتا ہے بہت جب دیکھتا ہوں میں ملال انکھیاں☆ آبرو
انندیں کرنا☆ مزے اڑانا، چین اڑانا☆ کیجئے کیا ہی انندیں/ دیوے چھٹی اگر آتو☆ انشا
انومان☆ اندازہ، قیمت کا اندازہ☆ سرخی کا تجھ لباں کے انومان اور ہے/ اس لعل کی پرکھ نہیں ہر جوہری کے تیں☆ ناجی
ان ہوتے☆ خواہ مخواہ☆ عجب قسم کا طرب خیز صحرا ہے جسے دیکھ کر ان ہوتے آدمی کا جی لگے☆ ایرج، اول، ۲۲۹
انھوں☆ ان، ان سب☆ جو قافلے گئے تھے انھوں کی اٹھی بھی گرد/ کیا جانئے غبار ہمارا کہاں رہا☆ میر، ششم
انی (اول مفتوح) ☆تلوار کی بھونک Thrust☆ ہیں صدائیں یہ انترایہ کمر/ یہ کڑک یہ انی یہ چیر یہ سر☆ ہوشربا، ششم، ۱۲۶۹ (ساقی نامہ از افق لکھنوی)
انیدی (یائے معروف) ☆نیند سے عاری☆ چہرہ ہے زرد آنکھیں انیدی گذشتہ شب/ آخر کیا کسی نے تو تاراج رنگ وخواب☆ مصحفی، چہارم

انیلی (یاے مجہول) ☆ نا آزمودہ کار، احمق ☆ خراب حال نہ کیوں ہوں یہ گھوڑیاں سوتیں/ انیلیاں ہی رہیں گی یہ چار سال ہلاک ☆ جان صاحب
اوافیوس (بروزن مفاعیلن) ☆ ایک پھول جسے نرگس کی طرح آنکھ سے تشبیہ دیتے ہیں ☆ نگاہ بانی عصمت سے وہ رواج حیا/ کہ چار چشم نہ ہوں نرگس واوافیوس ☆ مومن، قصیدہ
اوائی تھامنا ☆ ہونے والی کو برداشت کرنا یا روکنا ☆ بجا رہا نہ دل شیخ شور محشر میں/ جگر بھی چاہے ہے کچھ تھامنا اوائی کا ☆ میر، دوم
اوپر (بروزن فَعَل) ☆ مارے صفا کے دل میں ٹھہرتا نہیں وہ حسن/ کاغذ اوپر یہ حسن وصفا لکھ رکھیں گے ہم ☆ مصحفی، اول
اوپہ ☆ اوپر ☆ دختر رز تو ہے بیٹی سی ترے اوپہ حرام/ رند اس رشتے سے سارے ترے داماد ہیں شیخ ☆ قائم
اوت (واؤ معروف) ☆ احمق ☆ مجھے زہر لگتا ہے خیلا پن اس کا/ بلا سا ہے یہ نرا اوت خوجا ☆ رنگین اوٹ ☆ چھپنے کی جگہ ☆ قلماقنیاں داغستانیاں کاندھے پر رکھے پہرے پر ٹہلتیں۔ باری دارنیاں اوٹوں کے قریب جاگ رہیں ☆ ہوش ربا، سوم، ۸۵۶
اوٹ جانا ☆ چھپ جانا ☆ جگر میں چشم کے ہوتیاں ہیں داغ تب پتلیاں/ نظر سے اوٹ ترا گال جب کہ اک تل جا ☆ آبرو
اوجڑ (واؤ معروف) ☆ اجاڑ ☆ یاں شہر شہر بستی اوجڑ ہی ہوتے پائی/ اقلیم عاشقی میں بستا نگر نہ دیکھا ☆ میر، سوم
اوجھل (بروزن خبر) ☆ اوٹ میں، پیچھے ☆ تنکے اوجھل پہاڑ سنا تھا سو دیکھ لو/ بھاری ہوا ہے جان و بدن سوکھ کر کرنک ☆ آبرو
اوجھل (واؤ مجہول) ☆ اوٹ میں، پیچھے ☆ جب سے خورشید ہوا ہے چمن افروز حمل/ رنگ گل جھمکے ہے ہر پات ہرے کے اوجھل ☆ میر، قصیدہ
اوجھڑ (واؤ مجہول) ☆ ڈھال یا کسی ہتھیار کی ضرب ☆ ایک مقام پر شہنشاہ عالی مقام نے اوجھڑ ماری کہ دونوں زانو نقاب دار پلنگینہ پوش کے زمین سے آشنا ہو گئے ☆ بالا، ۱۲۲
اودھر ☆ ادھر ☆ مقتل میں یہ تماشا اس کے نیا میں دیکھا/ ایدھر کو دھڑ پڑے ہیں اودھر کو سر پڑے ہیں ☆ مصحفی، دوم
اودھو (دونوں واؤ معروف) ☆ سری کرشن جی کا ایک دوست جس سے وہ قاصد کا کام لیتے تھے ☆ جری پوتھی بمن سب مر گئے ری/ بھئے کت کاگ اودھو کت رہے ری ☆ افضل، بکٹ کہانی
اودھوت (اول مفتوح، واؤ معروف) ☆ سادھو کا چیلا ☆ تیری گلی کی خاک کو کر آبرو بھبھوت/

اودھوت خاکسار مثال ملنگ ہے☆ آبرو
اورام (اول مفتوح) ☆ ورم معنی سوجن کی جمع ☆ بس کہ تو اس کے نفخ کی ہے دوا/ درد اورام تجھ سے پاوے شفا☆ مصحفی، اول، درصفت اجوائن
اورھی (بروزن فعلن) ☆ اورہی ☆ لگے تیغ جفا سوں زخم جو تازہ زمانے کا/ سو ایک اورھی دہن ہو دل کو خون غم کے کھانے کا☆ آبرو
اوسان کا رونگٹا میلا ہونا ☆ اوسان خطا ہونا ☆ آرزو دل کی ہے یہ اس دم پڑھوں یٰسین خود/ رونگٹا میلا نہ ہو صاحب مرے اوسان کا☆ جان صاحب
اوس کا دانہ☆ شبنم کی بوند☆ کیا کریں اتنی سی ہستی کا گھمنڈ/ اس چمن میں اوس کے دانے ہیں ہم☆ مصحفی، دوم
اوسیر (اول مفتوح، یائے مجہول) ☆ فکر و تردد☆ غش پڑی رہتی ہے اس اوسیر میں/ پھر بحال آتی ہے ٹک تو دیر میں☆ میر، مور نامہ
اوشماں (واؤ مجہول) ☆ جو چیز خوب جوش دے کر نرم اور بیکار ہو جائے☆ آتش عشق کا برا ہووے/ اوشماں ہو گیا بھلس کر دل☆ مصحفی، چہارم
اوقات کٹنا [وقت کی جمع، بطور واحد] ☆ وقت گذرنا ☆ زیر فلک بس اس کو غنیمت ہی جانئے/ یارو کٹے جو چین سے اوقات دو گھڑی☆ مصحفی، چہارم
اوکھا (واؤ مجہول) ☆ احمق، گنوار☆ اوکھے سے ہم جو گا ہے ڈھب پا کے بولتے ہیں/ تو کیا یہ زلفوں والے بل کھا کے بولتے ہیں☆ مصحفی، سوم
اوکے چوکے (دونوں واؤ معروف) ☆ کبھی کبھی، گاہے ماہے☆ کچھ بند باندھ ایسی طرح کا کہ اے دوا/ انشا اب اوکے چوکے تو ہم سے ملا کرے☆ انشا
اول (بروزن نظر) ☆ پہلا، سب سے پہلے☆ اے آبرو اول سیں سمجھ پیچ عشق کا/ پھر زلف سیں نکل نہ سکے دل پھنسا ہوا☆ آبرو
اومی (واؤ معروف) ☆ بھٹے یا کسی موٹے دانے کی بھنی ہوئی بال☆ گندمی رنگوں کے نئیں لائق وہ خام/ بوالہوس کو کہہ چباوے اومیاں☆ آبرو
اوندھی پیشانی ☆ ابرو یا پیشانی جس پر شکن یا چین ہو☆ ہے کسی کی بھی تری سی اوندھی پیشانی بھلا/ دیکھ تو اے شوخ اپنی آئینہ لے کر جبیں☆ تاباں
اوننا (واؤ معروف) ☆ اومھنا، ابھرنا، ☆ ہمارے قتل کو شمشیر سے بادل یہ دونا ہے/ پڑی چمکے ہے بجلی بے طرح کا ابر اونا ہے☆ آبرو
اہل دید☆ بصیرت والے، عارف ☆ کیا خبر غافل تجھے ہوتا ہے اہل دید پر/ خفتگان خاک کا احوال

روشن زیر پا☆ مصحفی، ششم
ای (اول مکسور) ☆ یہ☆ نظر کر آبرو مضموں کا حال/ لئے جاتے ہیں ای سب ریختے کو☆ آبرو
اے (اول مفتوح) ☆ تحسین یا طنز کا کلمہ، واہ واہ☆ تنگی و وسعت سے اس کی اے عبارت ساز فہم/ میر کچھ سمجھے گئے نہ معنی اسرار دل☆ میر، ششم
ایاک (اول مکسور، دوم مشدد) ☆ تجھ ہی کو، تجھ سے ہی۔ یہ لفظ قرآن مجید میں ہے، سورۂ الحمد میں☆ معنی نیاز کے اک نکلیں ہیں بسکہ اس میں/ الحمد میں ہماری ایاک زندگی ہے☆ مصحفی، سوم
ایتوار (یائے معروف) ☆ اتوار، یک شنبہ☆ گلی میں اس کی جو جاوے صبا اٹھالانا/ تو خاک نقش قدم اس کے ایتوار کے دن☆ مصحفی، چہارم
ایتی ☆ اتنی☆ کہاں تلک میں کہوں اس بہار کی تعریف/ نہیں مرے تئیں ایتی بھی طاقت گفتار☆ تاباں
ایثار☆ پیش کرنا☆ ذکر بخشش میں پڑے جھڑتے ہیں منھ سے موتی/ مدح خواں کے لئے ہے یاں صلہ پیش از ایثار☆ مومن، قصیدہ
ایجادی☆ تازہ وضع کیا ہوا، نیا اور انوکھا☆ اس زاری وغم پر ناز اں نہ ہوں کیونکر/ منصب ہے یہ ایجادی جاگیر نرالی ہے☆ نوازش
ایدھر☆ ادھر☆ مقتل میں یہ تماشا اس کے نیا میں دیکھا/ ایدھر کو دھڑ پڑے ہیں اودھر کو سر پڑے ہیں☆ مصحفی، دوم
ایڑن (یائے مجہول) ☆ ایڑ؟؟☆ گھوڑوں کو کاوے ایڑن پر لگائے ہوئے ☆ ہوش ربا، ششم، ۴۰۶
ایڑی چوٹی پر وار ڈالنا☆ کسی چیز کو حقیر اور ناپسندیدہ قرار دینے کے لئے کہتے ہیں☆ یاقوت نے سمجھ کے مجھے کیا لکھا ہے خط/ میں اپنی ایڑی چوٹی پہ ڈالوں یہ وار خط☆ جان صاحب
ایڑی دیکھنا، اپنی☆ کسی کو نظر بد سے بچانے کے لئے اپنی ایڑی دیکھتے ہیں☆ ہلکا ہے لہو اس کا ذرا دیکھ لو ایڑی/ بچی مری ہو جائے گی بیمار نہ ٹوکو☆ جان صاحب
ایسن☆؟؟☆ یوں گرد چشم تر مرے لخت جگر ہیں جمع/ ایسن پہ جوں مدار کے آمیدنی رہے☆ مصحفی، چہارم
ایسے (بروزن فَعَل) ایسے☆ ایسے کیوں ٹوٹ آئیں جوش سے پیارے حرارت کے/ لگی تھیں گرم ہو کر اس قدر یہ کس کے نال انکھیاں☆ آبرو
ایشک اقاصی (یائے معروف، پنجم مفتوح) ☆ داروغۂ دیوان خانہ☆ ہزار بارہ سو حاجب، دربان، ایشک اقاصی، بیاول، مرد ہے، نقیب، چوبدار، وردیاں دھوم دھامی پہنے☆ بالا ۶۴
ایک پانی میٹھا☆ چمک دمک کے لحاظ سے ایک درجہ اوپر☆ کہیو سنار کے سے زردی کی حد یہ بس ہے/ سونے سے ایک پانی میٹھا تر ادرس ہے☆ ناجی

ایکٹھے ☆اکٹھے ☆اے کاش ایک دن دل مجنوں کے آبلے/ایکٹھے ہوویں ناقۂ لیلیٰ کے زنگ پا ☆امیر مینائی

ایک کو سائی ایک کو بدھائی ☆کسی کو وعدہ کسی کو مبارک باد، یعنی لوگوں سے چالاکی کا سلوک کرنا ☆ تیرا یہی کام ہے، ایک کو سائی ایک کو بدھائی۔ او ظالم تیرے دیدے سے ڈرنا چاہیئے ☆نور افشاں، اول، ۳۹

ایکلا ☆اکیلا ☆تاباں چلا شہر سے ایکلا جب شیخ شہر/قبر سے مردہ اٹھا پھاڑ کے گویا کفن ☆تاباں

ایکلی ☆اکیلی ☆پیا بن ایکلی کیسے رہوں ری/ستم اوپر ستم کیسے سہوں ری ☆افضل، بکٹ کہانی

ایک مرتبہ☆ داستان گویوں اور زبانی بیان کرنے والوں (مثلاً ذاکرین) کا کلمہ جسے وہ کسی اہم یا قابل ذکر بات کو بیان کرنے کے پہلے، یا کسی بات پر زور دینے کے لئے کہتے ہیں☆ایک مرتبہ نگاہ ملکہ نگار کی خط پر گئی۔ دیکھتے ہی شاد ہو کر خط کو آنکھوں سے لگایا☆ عجائب، ۴۴۱ ☆ایک مرتبہ ہاتھ اپنا امیر والا تو قیر کے ہاتھ سے چھڑا کے جس طرح سے ہوائی گنج سے یا شرارہ سنگ سے نکلے، وہ سب کی نظروں سے غائب ہو گیا☆ کو چک، ۲۰۵ ☆بیتاب ہو گیا اور ایک مرتبہ... پکارا کہ ارے او کمبخت لا مذہبو! تم کیسے سنگ دل ہو☆ کو چک، ۳۰۶ ☆میں یہ منت اور دعا مانگ کے جوں اٹھی... کہ ایک مرتبہ دروازے پر غل ہوا☆ کو چک، ۳۶۰

ایک ہی (بروزن فع لن) ☆ایک ہی ☆نہ مانیں تو چوپالے دیویں الٹ/ابھی گھوڑے لیں ڈپٹیں ایک ہی ڈپٹ☆ میر، شکار نامۂ دوم

ایل (بروزن اڑیل، بروزن پیتل بھی درست ہے) ☆بارہ سنگھا☆نہیں قوچ سرزن نہ ایل نہ رنگ/ ہوئے قید یا صید کیا بے درنگ☆ میر، شکار نامۂ دوم

ایلاؤس ☆ایک مرض جس میں منھ کے راستے سے غلاظت خارج ہوتی ہے☆ عجب نہیں کہ بسان مگس عسل اگلے/گران دنوں ہو کوئی مبتلائے ایلاؤس ☆مومن، قصیدہ

اینٹ اللٹنا، مسجد/خدا کے گھر میں ☆جب کسی سے عداوت ہوتی ہے تو مسجد میں اس کا نام لے کر اینٹ الٹی کر کے رکھ دیتی ہیں۔ عقیدہ یہ ہے کہ اس عمل سے دشمن ہلاک ہو جاتا ہے☆ رکھیں ہمسائی مرا مال چرا کے گھر میں/اینٹ الٹوں گی دوگانا میں خدا کے گھر میں ☆جان صاحب

اینٹ کھوا/کھویا ☆اینٹ کا برادہ ☆ایک دھوتی اینٹ کھوے کی رنگی اوڑھے، سر کھلا ہوا☆ گوہر، ۲۴۴

اینچا تانی ☆کھینچا تانی ☆ملاقات ہوتی ہے تو کشمکش سے/یہی ہم سے ہے جب نہ تب اینچا تانی ☆ میر، پنجم

اینچنا ☆کھینچنا ☆نہ فقط خس کو اینچ لیتا ہے/عشق لوہے کو کھینچ لیتا ہے☆ مصحفی، پنجم، جذبۂ عشق

✦✦✦

رؤف پاریکھ

اردو لشکری زبان ہرگز نہیں ہے

حال ہی میں راقم الحروف کو جامعہ میں ایک ایسا کورس پڑھانے کا موقع ملا جو اردو زبان کے آغاز اور ارتقا سے متعلق تھا۔ یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ اکثر طالبِ علم نہ صرف اردو کو لشکری زبان سمجھتے ہیں بلکہ ان کے ذہن سے یہ غلط نظریہ کہ ''اردو لشکری زبان ہے'' نکالنے کے لیے اچھی خاصی جدو جہد کرنی پڑی۔ ان کا استدلال یہ تھا کہ ہم بچپن سے یہی سنتے آئے ہیں کہ اردو لشکری زبان ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کوئی دلیل نہیں ہے۔ بلکہ اس غلط نظریے کا پرچار کرنے والوں کے پاس بھی کوئی خاص دلیل نہیں ہے۔

اردو زبان کے آغاز و ارتقا کے بارے میں جو مختلف نظریات پیش کیے گئے ہیں ان میں سب سے زیادہ معروف و مقبول لیکن سب سے غلط نظریہ یہی ہے کہ اردو لشکری زبان ہے۔ حالاں کہ ماہرینِ لسانیات نے یہ بات کوئی ایک صدی پہلے ثابت کر دی تھی کہ اردو لشکری زبان نہیں ہے لیکن افسوس کہ آج بھی بعض اچھے خاصے پڑھے لکھے لوگ تک یہ سمجھتے ہیں کہ اردو لشکری زبان ہے۔

طالبِ علموں کے ذہن میں تو خیر یہ غلط اور بے بنیاد تصور راسخ ہے ہی کہ ''چوں کہ اردو مغلوں کے لشکر میں مختلف زبانیں بولنے والوں کے باہم دیگر ملنے سے وجود میں آئی لہٰذا اس کے لشکری زبان ہونے میں کیا کلام ہوسکتا ہے''، لیکن تعجب ہے اردو کے بعض (''بعض'' پر زور ہے) اساتذہ پر کہ وہ بھی اس غلط نظریے کو درست سمجھتے ہیں۔ حتیٰ کہ بعض استاد تو کسی ''تحقیقی جریدے'' میں ''تحقیقی مقالہ'' بھی لکھتے ہیں تو اس کا آغاز بھی کچھ اس طرح کرتے ہیں کہ ''یہ تو سب جانتے ہیں کہ اردو لشکری زبان ہے'' (از راہِ عیب پوشی مقالے اور جریدے کا حوالہ نہیں دیا جا رہا، لیکن ایسی مثالیں تو بہت ہیں)۔

اردو زبان کے آغاز اور ارتقا سے متعلق مباحث میں لشکری زبان کے غلط نظریے کی تردید میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ لیکن چوں کہ عام طور پر طالب علموں کی نظر سے ایسا تحقیقی موادِ مطالعہ نہیں گزرتا اور وہ فرسودہ نظریات کے اسیر رہتے ہیں لہٰذا یہ سطور اپنے طالبِ علم ساتھیوں کی رہنمائی کی غرض سے لکھی جا رہی ہیں۔ البتہ اساتذۂ کرام کے پڑھنے پر بھی کوئی پابندی نہیں ہے۔ کم از کم یہ امید تو ہے کہ طالب علم اس مضمون کو پڑھنے کے بعد اردو کو ''لشکری زبان'' کہہ کر اس کا درجہ گھٹانے اور لسانیات کے علم سے اپنی بے خبری اور لاتعلقی کا اعلان کرنے سے باز آ جائیں گے۔

☆ لشکری زبان کا گمراہ کن نظریہ کیا ہے؟

اردو کے لشکری زبان ہونے کا نظریہ، جسے نظریہ نہیں قیاس آرائی کہنا چاہیے،[1] کہتا ہے کہ اردو ایک کھچڑی یا ملواں زبان ہے اور یہ مغلوں کے عہد میں بیرونِ ہندستان سے آئے ہوئے مسلمانوں کی زبانوں (مثلاً عربی، فارسی اور ترکی وغیرہ) کے الفاظ اور مقامی بولیوں کے سنسکرت الاصل یا ہندی الاصل الفاظ سے مل کر بنی ہے۔ اس نظریے کو درست ماننے والوں کی ایک دلیل یہ ہے کہ ''اردو'' ترکی زبان کا لفظ ہے اور اردو کے معنی ترکی میں لشکر یا فوجی چھاؤنی کے ہیں اور چوں کہ مغلوں کے لشکر میں مختلف زبانیں بولنے والے سپاہی شامل تھے اور وہ آپس میں گفتگو کے لیے ایک ایسی زبان استعمال کرتے تھے جس میں ان تمام زبانوں کے الفاظ شامل تھے اسی لیے اس زبان کا نام اردو پڑ گیا۔

اس غلط نظریے کی تردید سے پہلے دیکھتے ہیں کہ اس غلط فہمی کا آغاز کیسے ہوا۔

☆ غلط فہمی کا آغاز کیسے ہوا؟

اردو کے لشکری زبان ہونے کا نظریہ سب سے پہلے میر امن (1750-1837) کے ہاں ملتا ہے۔ انھوں نے ''باغ و بہار'' کے دیباچے میں لکھا ہے:

> ''حقیقت اردو زبان کی بزرگوں کے منھ سے یوں سنی ہے کہ دلی شہر ہندوؤں کے نزدیک چوُ جگی[2] ہے۔ اِنھیں کے راجا پرجا قدیم سے وہاں رہتے تھے اور اپنی بھاکھا بولتے تھے۔ ہزار برس سے مسلمانوں کا عمل ہوا۔ سلطان محمود غزنوی آیا۔ پھر غوری اور لودی[3] بادشاہ ہوئے۔ اس آمد و رفت کے باعث کچھ زبانوں نے ہندو مسلمان کی آمیزش پائی۔ آخر امیر تیمور نے (جن کے گھرانے میں اب تلک نام نہادِ سلطنت کا چلا جاتا ہے)

ہندستان کولیا۔ان کے آنے اور رہنے سے لشکر کا بازار شہر میں داخل ہوا۔ اس واسطے شہر کا بازار اردو کہلایا۔ پھر ہمایوں بادشاہ پٹھانوں کے ہاتھ سے حیران ہوکر[۴] ولایت[۵] گئے۔آخر وہاں سے آن کر پس ماندوں کو گوش مالی دی ...جب اکبر بادشاہ تخت پر بیٹھے تب چاروں طرف کے ملکوں سے سب قوم قدر دانی اور فیض رسانی اس خاندانِ لاثانی کی سن کر حضور میں آ جمع ہوئے [کذا]۔لیکن ہر ایک کی گویائی اور بولی جدی جدی تھی۔اکٹھے ہونے سے آپس میں لین دین سودا سلف سوال جواب کرتے ایک زبان اردو کی مقرر ہوئی۔ جب حضرت شاہ جہاں صاحبِ قراں نے قلعہ مبارک اور جامع مسجد اور شہر پناہ تعمیر کروایا...اور شہر کو اپنا دارالخلافت بنایا تب سے شاہ جہاں آباد مشہور ہوا (اگرچہ دلی جدی ہے، وہ پرانا شہر اور یہ نیا شہر کہلاتا ہے) اور وہاں کے بازار کو اردوے معلیٰ خطاب دیا''[۶]

حافظ محمود شیرانی صاحب نے تفصیل سے بتایا ہے کہ لفظ اردو کب کب اور کن کن معنوں میں کس کس نے استعمال کیا ہے[۷]۔شیرانی صاحب کی تحقیق سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر امن کے بعد جن لوگوں نے لفظ اردو اور اردو زبان کے بارے میں اظہار خیال کیا ان میں سے کئی نے اردو کے لشکری زبان ہونے کی قیاس آرائی کو الفاظ کے ردو بدل کے ساتھ دہرا دیا ہے، مثلاً چرنجی لال (مولف ''مخزنِ محاورات'')، سید احمد دہلوی (مولف ''فرہنگِ آصفیہ'')، محمد حسین آزاد، سر سید احمد خان، امام بخش صہبائی اور حکیم شمس اللہ قادری وغیرہ نے اردو کی ابتدا کا تعلق لشکر، بازار اردوے معلیٰ اور مختلف زبانوں کی آمیزش سے جوڑا ہے[۸] بلکہ آزاد کے ہاں تو تضاد یہ ہے کہ وہ دیباچے کے بعد ''آبِ حیات'' کا آغاز ہی اس جملے سے کرتے ہیں کہ: ''اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری اردو زبان برج بھاشا سے نکلی ہے''[۹] لیکن چند ہی صفحات کے بعد کہتے ہیں کہ: ''ترکی میں اردو بازارِ لشکر کو کہتے ہیں۔اردوے شاہی اور دربار میں ملے جلے الفاظ زیادہ بولتے تھے۔وہاں کی بولی کا نام اردو ہوگیا''[۱۰] یہاں ''اردوے شاہی'' سے آزاد کی مراد شاہی قلعہ ہے کیونکہ اردو کے معنی قلعے کے بھی تھے۔

ان قابلِ احترام بزرگوں کی بات جب تواتر سے دہرائی گئی تو ظاہر ہے کہ اسے معروف و مقبول ہونا ہی تھا۔لیکن ہمارے یہ سب قابلِ احترام بزرگ یہ باتیں اس زمانے میں کر رہے تھے جب لسانیات کا علم یا تو وجود ہی نہیں رکھتا تھا یا مغرب میں بھی گھٹنوں کے بل چل رہا تھا۔بعد میں لسانیات کے علم نے اتنی ترقی کر لی کہ اس کی کئی شاخیں ہوگئیں، جن کی مزید ذیلی شاخیں بھی ہیں

مثلاً تاریخی لسانیات، تقابلی لسانیات، تجزیاتی لسانیات، صوتیات، فونیمیات، صرفیات اور نحوی مطالعات وغیرہ۔ گویا یہ بزرگ لسانیات سے واقف نہیں تھے جبکہ بقولِ مرزا خلیل احمد بیگ اردو کے آغاز اور ارتقا کا مسئلہ خالصتاً لسانیات کا مسئلہ ہے۔ جو لوگ لسانیات سے کما حقہٗ واقفیت نہیں رکھتے نیز ہند آریائی زبانوں کے تاریخی ارتقا اور ان کے صرفی و نحوی اصولوں پر نظر نہیں رکھتے وہ اس غلط فہمی کا شکار ہو جاتے ہیں کہ اردو کوئی ملواں یا کھچڑی زبان ہے اور یہ مختلف زبانوں کے ملنے سے وجود میں آئی ہے[11]۔

مزے کی بات یہ ہے کہ میرامن کے اختراع کردہ اس غلط نظریے سے بعض غیر ملکی ماہرین بھی متاثر ہو گئے حتیٰ کہ رڈوف ہورنلے (A.F.Rudolf Hoernle) اور گریرسن (G.A.Grierson) جیسے اہلِ علم نے بھی اردو کو ملی جلی زبان بتایا[12] لیکن شوکت سبزواری نے بالکل درست نشان دہی کی ہے کہ گریرسن نے جب ہندستان کا تفصیلی لسانی جائزہ لیا تو اس نے اس خیال سے رجوع کر لیا اور اردو کو بالائی دوآبے اور مغربی روہیل کھنڈ میں بول چال میں مستعمل ''ہندستانی'' [یعنی اردو] بولی پر مبنی قرار دیا[13]۔ اس موقعے پر اس کے الفاظ یہ ہیں:

> "Literary Hindustani is based on the vernacular Hindustani spoken in the Upper Doab and in Western Rohilkhand". 14

اس ضمن میں گریرسن کے الفاظ جو اس نے حواشی میں وضاحتاً دیے ہیں یہ ہیں:

> "It will be noticed that this account of Hindustani and its origin differs widely from that which has been given hitherto by most authors (including the present writer), which was based on Mir Amman's preface to the 'Bagh-o-Bahar'. According to him Urdu was a mongeral mixture of the languages of the various tribes who flocked to the Delhi bazar. The explanation given above was first put forward by Sir Charles Lyall in the year 1880, and the Linguistic Survey has shown the entire correctness of the view. Hindustani is simply the vernacular of the Upper Doab and Western Rohilkhand, on which a certain amount of literary polish has been bestowed, and from which a few rustic idioms have been excluded."15

اس عبارت کا ترجمہ کچھ یوں کیا جا سکتا ہے:

''یہ بات محسوس کی جائے گی کہ ہندستانی [یعنی اردو] اور اس کے آغاز کے بارے میں یہ بیان ان باتوں سے بہت مختلف ہے جو آج تک بیشتر لکھنے والوں نے، بشمول راقم الحروف، پیش کی ہیں اور جن کی بنیاد میر امن کی باغ و بہار کا دیباچہ تھا۔ میر امن کے مطابق اردو ان مختلف قبائل کی زبانوں کا مرکب تھی جنھوں نے دہلی کے بازار کا گروہ در گروہ رخ کیا۔ (اس غلط فہمی کے ازالے کے لیے) جو وضاحت سطور بالا میں درج ہے وہ سب سے پہلے سر چارلس لائل نے ۱۸۸۰ء میں پیش کی تھی اور اس لسانیاتی جائزے سے ان کا یہ نقطۂ نظر پوری طرح درست ثابت ہو گیا ہے۔ سیدھی سی بات یہ ہے کہ ہندستانی [یعنی اردو] بالائی دوآبے اور مغربی روہیل کھنڈ کی بولی ہے جس پر ایک خاص مقدار میں ادبی صیقل گری کی گئی ہے اور جس میں سے بعض دیہاتی محاورے خارج کر دیے گئے ہیں۔''

یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ یہاں ہندستانی سے مراد اردو ہے۔ اردو کو یہ نام یورپی ماہرین نے دیا تھا اور اب اس نام کی کوئی زبان دنیا میں وجود نہیں رکھتی، اگرچہ پڑوسی ملک کے بعض دانش ور لفظ ''ہندستانی'' استعمال کر کے اردو کا تشخص مجروح کرنے اور اردو کو ہندی ثابت کرنے کی کوششوں میں مصروف ہیں۔

☆ لشکری زبان کا نظریہ کیوں غلط ہے؟

اردو کے لشکری زبان ہونے کا نظریہ پیش کرنے والے یہ سمجھتے ہیں کہ دو یا زیادہ زبانوں کے ملنے سے کوئی نئی تیسری زبان وجود میں آسکتی ہے۔ اس ضمن میں دو کام کے اصول یاد رکھنے ضروری ہیں جو شوکت سبزواری نے مختلف مآخذات بالخصوص میکس ملر (Max Muller) سے اخذ کر کے پیش کیے ہیں:

۱- زبانوں کی تقسیم اور ان کے باہمی رشتوں کا تعین ان کی صرفی اور نحوی خصوصیات اور ساخت کی بنیاد پر کیا جاتا ہے اور اس سلسلے میں ذخیرۂ الفاظ کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی[۱۶]

۲- دوسرے یہ کہ یہ خیال سراسر غلط اور لسانی بحثوں میں حقیقت سے بھٹکانے والا ہے کہ دو یا دو سے زیادہ زبانوں کو جوڑ کر کوئی نئی تیسری زبان بنائی جا سکتی ہے۔ کوئی زبان آس پاس کی زبانوں اور بولیوں سے غذا حاصل کر کے اور ان کی فضا میں سانس لے کر توانائی تو حاصل کر

سکتی ہے لیکن کسی زبان کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ کسی دوسری زبان سے مل کر ایک تیسری زبان بنا سکے۔ زبان دراصل ایک ایسی چیز ہے جو مسلسل ارتقا اور تغیر کے ذریعے وجود میں آتی ہے[17]۔

محض ذخیرۂ الفاظ کی بنیاد پر کسی زبان کی اصل اور اس کے آغاز کا اندازہ لگانا اس لیے غلط ہے کہ الفاظ تو ایک زبان سے نکل کر دوسری زبان میں چلے جاتے ہیں اور دنیا کی شاید ہی کوئی زبان ایسی ہو جس میں دوسری زبانوں کے کچھ نہ کچھ الفاظ نہ ہوں۔ مثال کے طور پر انگریزی میں دنیا کی سو سے زائد زبانوں کے الفاظ شامل ہیں۔ لیکن کوئی نہیں کہتا کہ انگریزی کھچڑی زبان ہے کیونکہ زبانیں اس طرح نہیں بنا کرتیں۔ ان کی تشکیل اور ارتقا میں صدیاں اور بسا اوقات اس سے بھی زیادہ وقت لگ جاتا ہے۔ اردو کی تشکیل میں بھی سیکڑوں بلکہ ہزاروں سال لگے ہیں۔ اگر باہمی رابطے سے نئی زبان بنا کرتی تو دنیا کے کئی خطے ایسے ہیں جہاں مختصر رقبے میں کئی مختلف زبانیں بولی جاتی ہیں اور اس طرح کئی ملواں یا کھچڑی زبانیں دنیا میں ہوتیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ صرفی اور نحوی ساخت کی اہمیت کے ساتھ ساتھ لفظیات بھی اہمیت رکھتی ہے۔ خاص کر بنیادی الفاظ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بنیادی الفاظ میں بعض مصادر (آنا، جانا وغیرہ)، اعداد (ایک، دو، تین وغیرہ) اور بنیادی رشتے (ماں، باپ، بھائی، بہن وغیرہ) ایک ہی خاندان کی زبانوں میں مماثلت رکھتے ہیں[18] اور ان سے اس زبان کے ڈھچر کا بہت کچھ اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

میر امن کا یہ بیان کہ ''آپس میں لین دین سودا سلف سوال جواب کرتے ایک زبان اردو کی مقرر ہوئی'' ان کی سادگی کے سوا کچھ اور نہیں کہلا سکتا (اور بقول شخصے دیگر بزرگوں کے اس طرح کے الفاظ بھی محض ان کا تبرک سمجھ کر پڑھنے چاہییں، ان پر ایمان لانا ضروری نہیں ہوتا) کیونکہ اگر زبانیں اس طرح ''مقرر کرنے'' سے بنا کرتیں تو دنیا میں کتنی ہی نئی زبانیں ''مقرر'' ہو کر وجود میں آ چکی ہوتیں۔ زبان کوئی ایسی چیز نہیں جسے کسی معاشرے پر اوپر سے تھوپا جا سکے۔ زبان تو ایک بہتے دریا کی طرح ہوتی ہے جو اپنا راستہ خود بناتا ہے۔

قابلِ غور بات یہ ہے کہ باقاعدہ سوچ اور ارادے سے جتنی بھی ''نئی'' زبانیں تجرباتی بنیادوں پر اختراع کی گئیں ان میں سے کوئی بھی کامیاب نہ ہو سکی کیونکہ وہ سب غیر فطری زبانیں تھیں اور ماہرینِ لسانیات انھیں ''مصنوعی زبانیں'' (artificial languages) کا نام دیتے ہیں۔ ان میں سے نمایاں مثال ''اسپرانتو'' (Esperanto) کی ہے۔ یہ ایک مصنوعی زبان تھی جو ۱۸۸۷ء میں بین الاقوامی ذریعۂ اظہار کے طور پر یورپ کی بڑی زبانوں کے الفاظ کے مادوں سے بنائی گئی تھی۔ اس کا بانی Zamenhof نامی ایک پولستانی (Polish) عالمِ زبان تھا۔ وقتی

طور پر مقبول ہو جانے کے باوجود یہ زبان اپنی موت آپ مر گئی۔ لیکن اس طرح کی کئی سو مصنوعی زبانیں ہیں جو ''وفات'' پا چکی ہیں[19]۔ اب صرف لسانیات کی کتابوں میں لکھے ہوئے ان کے نام ان ناکام کوششوں کا اعلان ہیں جو، اگر میرا من کے الفاظ مستعار لیے جائیں تو، آپس کے لین دین کے لیے زبان ''مقرر'' کرنے کے سلسلے میں کی گئی تھیں۔ گویا کوئی زبان ارادے سے یا مختلف زبانوں کے ملنے سے وجود میں نہیں آسکتی۔

آزاد کا یہ نظریہ کہ اردو برج بھاشا سے نکلی ہے دراصل ہورنلے نے سب سے پہلے پیش کیا تھا اور یہ اس لیے غلط ہے کہ اردو اور برج بھاشا میں بعض ایسے صرفی، نحوی اور صوتیاتی فرق ہیں کہ اردو برج کی بیٹی نہیں ہوسکتی۔ ان اختلافات اور مختلف خصوصیات کی تفصیل شوکت سبزواری صاحب بخوبی بیان کر چکے ہیں اور ان کو دہرانا تحصیلِ حاصل ہے۔ مختصراً یہ کہ اردو کا لسانی سرمایہ برج سے کہیں زیادہ پیچیدہ اور بعض صورتوں میں قدیم تر ہے لہٰذا وہ کسی طرح بھی برج سے ماخوذ نہیں ہوسکتا[20]۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ لشکری اردو کے نظریے کو درست ماننے والے امیر خسرو کو، جن کا انتقال ۱۳۲۵ء میں ہوا، اردو کا شاعر مانتے ہیں اور اردو کا آغاز مغلوں کے دور سے بھی مانتے ہیں حالاں کہ مغل دور کا آغاز ۱۵۲۶ء میں پانی پت کے میدان میں بابر کی کامیابی سے ہوتا ہے۔ یعنی ان کے خیال میں اردو کے آغاز اور اس کی ابتدا سے بھی چند سو سال قبل امیر خسرو اردو میں شاعری فرما رہے تھے۔ سبحان اللہ! تو پھر اردو کا آغاز مغل دور سے قبل کیوں نہ تسلیم کیا جائے؟ خود آزاد نے بھی ''آبِ حیات'' میں امیر خسرو کا احوال اور ان کی اردو شاعری کے نمونے دیے ہیں۔

☆ زبان کس طرح بنتی ہے؟

ہر زبان کا ایک بنیادی صرفی اور نحوی ڈھانچا ہوتا ہے اور اسی کی بنیاد پر اس زبان کی اصل اور اس کے خاندان کا فیصلہ کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ بنیادی لفظیات بھی اہم ہوتی ہے۔ لیکن زبانیں کس طرح بنتی ہیں اور ان کا آغاز و ارتقا کیسے ہوتا ہے، یہ لسانیات کا ایک دل چسپ موضوع ہے اور زبان بننے سے متعلق کئی مختلف نظریات موجود ہیں۔ ان کی تفصیل کا یہ موقع بھی نہیں اور یہ تفصیل کئی کتابوں میں دی گئی ہے۔ مثلاً گیان چند جین کی کتاب ''لسانی مطالعے'' میں ''آغازِ زبان کے نظریے'' کے عنوان سے ایک مضمون شامل ہے، اس میں تفصیل موجود ہے[21]۔ مختصراً یہ کہ خود ماہرینِ لسانیات بھی کسی ایک نظریے پر متفق نہیں ہیں۔ البتہ کسی نے بھی یہ عجیب نظریہ پیش نہیں کیا کہ دو یا زیادہ زبانوں کے ملنے سے کوئی نئی زبان بن سکتی ہے۔ بقول سہیل بخاری کے ''پاک و

بھارت کی زبانوں میں سے کوئی زبان ایسی نہیں ہے جو دو زبانوں کے میل جول سے وجود میں آئی ہو، بلکہ دو زبانوں کے میل سے تو اس برِصغیر کیا دنیا میں کوئی زبان آج تک پیدا نہیں ہوئی ہے''[۲۲]۔

☆ اردو کا آغاز اور زبانوں کے خاندان

دنیا کی زبانوں کو ماہرین لسانیات نے ان کی لسانی خصوصیات کی بنا پر خاندانوں میں تقسیم کیا ہے۔ جو زبانیں یکسانیت کی حامل ہوتی ہیں انھیں ایک گروہ یا ''خاندان'' میں رکھا جاتا ہے۔ اسے family of languages یعنی زبانوں کا خاندان کہتے ہیں۔ اردو کے آغاز اور ارتقا کے بارے میں کوئی حکم لگانے سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ اردو کا تعلق زبانوں کے کس خاندان سے ہے۔

دنیا کی دیگر زبانوں کی طرح اردو کو بھی اس کی لسانی مماثلتوں اور مشترک خصوصیات کی بنا پر ایک لسانی خاندان میں رکھا گیا ہے جس کا نام ''ہند یورپی'' (Indo-European) ہے۔ یہ زبانوں کا سب سے بڑا اور اہم ترین خاندان ہے اور برِعظیم پاک و ہند، یورپ، برِاعظم امریکا، افریقا کے جنوبی حصوں اور آسٹریلیا پر بھی محیط ہے[۲۳]۔ دنیا کی کئی بڑی زبانیں اسی خاندان میں شامل ہیں اور اس کی بہت سی شاخوں میں سے ایک اہم شاخ ہند ایرانی (Indo-Iranian) کہلاتی ہے اور اسے اِنڈِک یا ہند آریائی بھی کہتے ہیں۔ اس کا ارتقا برِعظیم پاک و ہند میں ہوا[۲۴]۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ آریا وسط ایشیا سے لگ بھگ پندرہ سو سال قبلِ مسیح میں ترکِ وطن کر کے یہاں آئے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی زبان پر اثرات پڑتے گئے اور یہ ایرانی (اس سے مراد موجودہ فارسی نہیں ہے) سے ہند آریائی سانچے میں ڈھل گئی[۲۵]۔ البتہ یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ آریاؤں کے اصل وطن اور ان کی ہندستان آمد کے بارے میں اب جدید تحقیق کی روشنی میں کچھ اختلافات ہو گئے ہیں اور بالخصوص بعض بھارتی عالم اور تاریخ داں اس نظریے سے اختلاف کرنے لگے ہیں۔

گیان چند جین کے مطابق آریوں کی زبان کے ارتقا کی تین منزلیں بتائی جاتی ہیں جو یہ ہیں:

۱- قدیم ہند آریائی دور: یہ پندرہ سو سال قبلِ مسیح سے پانچ سو سال قبلِ مسیح تک تھا۔ اس دور میں قدیم ہند آریائی زبان تین مرحلوں سے گزری اور اس کی شکلیں ویدک سنسکرت، کلاسیکی سنسکرت اور پالی تھیں۔

۲- وسطی ہند آریائی دور: یہ دور پانچ سو سال قبلِ مسیح سے ایک ہزار عیسوی تک تھا۔ اس میں زبان نے ارتقا پا کر پراکرت کی شکل اختیار کی اور پھر اس کا ایک اور روپ بنا جسے اپ بھرنش

کہتے ہیں۔

۳۔ جدید ہند آریائی دور: یہ دور ایک ہزار سالِ عیسوی سے تا حال ہے۔[۲۶]

ان ادوار اور ان میں ہونے والی لسانی تبدیلیوں کی طویل تفصیلات ہیں مثلاً یہ کہ مختلف علاقوں میں مختلف پراکرتیں بولی جاتی تھیں جن کے الگ نام تھے۔ پھر پراکرتوں کا ارتقا ہوا اور انھوں نے اپ بھرنشوں کی شکل اختیار کی۔ اپ بھرنش بھی کئی طرح کی تھی۔ گویا پراکرت اور اپ بھرنش کسی ایک زبان کا نام نہیں۔ اس کے بعد اپ بھرنش کی جگہ مختلف بولیوں نے لے لی۔ ان بولیوں کے ناموں اور علاقوں اور ان کی صرفی ونحوی خصوصیات کی نشان دہی بھی کئی کتابوں میں کی جا چکی ہے۔ یہ ساری تفصیل گیان چند جین، مرزا خلیل احمد بیگ، شوکت سبزواری اور بعض دیگر ماہرین نے دی ہیں۔[۲۷] ان سب کو یہاں دہرانا مقصود نہیں ہے۔ مختصراً یہ کہ اردو کی جڑیں تاریخ میں بہت دور تک پیوست ہیں اور اردو کی عمر صرف چند سو سال نہیں اور نہ ہی یہ مغل دور میں پیدا ہوئی ہے۔ اردو کا آغاز مغلیہ دور سے بہت پہلے ہو چکا تھا۔ بس اس کا نام اس وقت اردو نہیں کچھ اور تھا اور اس کی شکل بھی یقیناً موجودہ اردو سے بہت مختلف تھی۔ اتنی مختلف کہ قدیم اردو کے بعض نمونے دیکھ کر بعض لوگ کہہ اٹھتے ہیں کہ یہ اردو تو نہیں ہے! یہ کون سی زبان ہے؟۔

☆ اردو کا نام پہلے اردو نہیں تھا

اردو کا وجود بہت قدیم ہے لیکن اس کا نام نیا ہے۔ اردو سے پہلے اس کے کئی نام تھے جو مختلف علاقوں اور مختلف زمانوں میں مختلف تھے۔ مثلاً ہندوی، ہندی، دہلوی، گجری، دکنی اور ریختی۔ بعض مغربی دانش وروں نے اسے Indostan کا نام دیا (اسی لیے اس کا نام ہندستانی بھی پڑ گیا) اور بعض نے اسے Moor یعنی مسلمانوں کی زبان کہا۔[۲۸] شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی یہ بات وزن رکھتی ہے کہ:

> ''ہماری زبان کے نام کے طور پر لفظ 'اردو' کا استعمال اٹھارھویں صدی کے ربع آخر کے پہلے نہیں ملتا۔ زبان کے نام کے طور پر اس لفظ (اردو) کی زندگی غالباً 'زبانِ اردوے معلاے شاہجہاں آباد' کی شکل میں شروع ہوئی اور اس سے مراد تھی ''شاہجہاں آباد کے شہرِ معلیٰ/قلعۂ معلیٰ/دربارِ معلیٰ کی زبان''۔ ایسا لگتا ہے کہ شروع شروع میں اس فقرے سے ہماری اردو زبان نہیں بلکہ فارسی مراد لی جاتی تھی۔ مرورِ ایام کے ساتھ یہ فقرہ مختصر ہو کر زبانِ اردوے معلیٰ، پھر زبانِ اردو اور پھر اردو رہ گیا''۔[۲۹]

فاروقی صاحب نے ایک اور اہم بات یہ بھی بتائی ہے کہ پہلے لفظ ''اردو'' سے دہلی کا شہر مراد لیا جاتا تھا[۳۰] گویا کسی زبان کے نام کی بنیاد پر اس کی تاریخ اور آغاز وارتقا کا فیصلہ کرنا نہایت گمراہ کن ہے۔

☆ اردو کی ابتدا پراکرت سے ہوئی

اردو کی ابتدا سے متعلق کئی نظریے ہیں لیکن ان نظریات پر تبصرے کا یہ موقع نہیں اور ان پر تبصرے بھی بہت سی کتابوں میں موجود ہیں[۳۱] مختصراً یہ کہ اس بات پر تو سب متفق ہیں (یعنی ان لوگوں کو چھوڑ کر جن کو لسانیات سے کوئی واسطہ نہیں) کہ اردو لشکری زبان نہیں ہے اور یہ سنسکرت میں جڑیں رکھتی ہے، پھر پراکرت اور اپ بھرنش کے مرحلوں سے گزری اور مختلف علاقوں میں مختلف بولیوں کی شکل میں سامنے آئی۔ البتہ اختلاف اس پر ہے کہ وہ کون سی پراکرت یا اپ بھرنش تھی جس سے ارتقا پا کر اردو آخر کار اردو بنی اور موجودہ شکل میں آئی۔ کچھ ماہرین کا خیال ہے کہ اردو نے غالباً شورسینی پراکرت سے ارتقا پایا ہے۔

☆ اردو کا آغاز مغلوں سے بہت پہلے ہو چکا تھا

بعض تاریخی کتابوں میں ایسے کئی الفاظ، مرکبات، جملے اور مصرعے آئے ہیں جن سے یہ بات بخوبی ثابت ہو جاتی ہے کہ اردو (اس وقت اس کا نام ہندی یا ہندوی یا جو کچھ بھی تھا) مغلیہ دور سے قبل نہ صرف موجود تھی بلکہ اس کا استعمال عام بول چال میں بھی ہو رہا تھا۔ مثال کے طور پر ساتویں صدی ہجری کے بزرگ حضرت فرید الدین گنج شکرؒ (متوفی ۶۶۴ ہجری) سے یہ جملہ منسوب ہے: ''پونوں کا چاند بالا ہے''۔[۳۲] شاہانِ گجرات اردو میں بات چیت کرتے تھے اور محمود بیگڑا سے یہ جملہ منسوب ہے: ''نیچی بیری سب کوئی جھورے''۔[۳۳] سلطان فیروز شاہ خلجی کے بعد ناصر الدین محمد شاہ نے مشرقی ہندستان سے تعلق رکھنے والے بعض افراد کو دہلی سے نکالنے کا حکم دیا تاکہ سیاسی معاملات میں مداخلت سے باز رہیں۔ جب ان میں سے کچھ لوگوں نے خود کو دہلی کا اصلی باشندہ ظاہر کیا تو ان کی شناخت کے لیے ان سے ''کھڑا کھڑی'' بلوایا گیا (جو مشرقی ہند کے لوگ آسانی سے نہیں بول سکتے تھے) اور جو نہ بول سکا اسے موت کے گھاٹ اتار دیا گیا۔[۳۴] پیر حسام الدین راشدی صاحب کا کہنا ہے کہ سندھ میں بھی تغلق دور میں عام زبان اردو تھی اور اس کی سند میں انھوں نے ایک واقعہ بیان کیا ہے۔ لکھتے ہیں کہ ۷۵۱ ہجری میں سلطان محمد تغلق نے سندھ میں سومروں کے صدر مقام ٹھٹھہ (جس کو فارسی اور عربی میں ''تتہ'' لکھا جاتا تھا) پر فوج

کشی کی۔لیکن اسی زمانے میں بیمار ہوکر وفات پائی۔دس برس بعد فیروز تغلق نے ٹھٹھے پر حملہ کیا لیکن اسے پیچھے ہٹنا پڑا۔''تاریخ فیروز شاہی'' کے مطابق اس پر ٹھٹھے والے بہت خوش ہوئے اور کہا ''برکتِ شیخ پٹھا، ایک موا ایک ہٹا''۔[۳۵] کچھ نے اس لفظ کو نٹھا، کچھ نے بھکا اور کچھ نے ہٹا پڑھا ہے۔راشدی صاحب کا خیال تھا کہ یہ لفظ ہٹا یا نہٹا ہے سید سلیمان ندوی نے اس جملے کو ''برکتِ شیخ تھیا، اک موا اک تہا'' لکھا ہے۔[۳۶] راشدی صاحب نے لکھا ہے کہ شیخ حسین پٹھا سندھ کے مشہور ولی ہیں اور ''تحفۃ الکرام'' میں ان کی تاریخِ ولادت ۵۶۰ ہجری اور وفات ۶۰۶ ہجری درج ہے نیز یہ کہ ان کا مزار آج بھی ٹھٹھہ شہر سے کچھ فاصلے پر واقع ہے۔[۳۷] راقم کا خیال ہے کہ صاحبِ مزار ''پیر پٹھا'' (ٹھ مشدد) کے نام سے بھی معروف ہیں اور ممکن ہے کہ قافیے کی رعایت سے یہ لفظ ''نٹھا'' (ٹھ مشدد) ہو جس کے معنی ہیں ''بھاگا'' یعنی یہ جملہ غالباً یوں ہوگا: برکتِ شیخ پٹھا، ایک موا ایک نٹھا۔

مغل دور سے قبل جو فارسی لغات برعظیم پاک و ہند میں لکھی گئیں ان میں فارسی الفاظ کے اردو مترادفات بھی دیے گئے ہیں ہے۔[۳۸] مغلیہ دور کی ابتدا میں بھی اردو کا چلن عام تھا۔خود مغلیہ سلطنت کے بانی بابر کا ایک شعر اس کے ترکی دیوان کے ایک قلمی نسخے میں ایسا ہے جس میں تقریباً ڈیڑھ مصرع اردو میں اور بقیہ ترکی میں ہے۔[۳۹]

☆ اردو اور مسلمانوں کی ہندستان آمد

یہ بات تو سبھی مانتے ہیں کہ اردو کی جدید صورت گری میں فارسی، عربی اور مسلمانوں کی دوسری زبانوں کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔اردو میں عربی اور فارسی کے الفاظ کثیر تعداد میں ہیں۔اس کے علاوہ ترکی اور پشتو اور بعض دیگر زبانوں کے الفاظ بھی اس کے ذخیرۂ الفاظ میں شامل ہیں۔ معروف ماہرِ لسانیات سنیتی کمار چٹرجی کی یہ بات بھی درست ہے کہ مسلمان ہندستان میں نہ آتے تو اردو کی تشکیل میں چند صدیوں کی تاخیر ہو جاتی۔[۴۰] ممکن ہے کہ اس کی موجودہ صورت بھی کچھ اور ہوتی۔لیکن اردو کے آغاز کا سلسلہ مسلمانوں کی ہندستان آمد سے جوڑنا تاریخی اور لسانی طور پر درست نہیں۔اردو اس سے بھی پہلے وجود رکھتی تھی گو اس کی شکل کچھ اور تھی۔

یہ کہنا کہ گیارھویں صدی عیسوی میں (یعنی آج سے کوئی ایک ہزار سال قبل) مسلمانوں کی آمد سے اردو کی صورت گری پر فرق پڑا ایک بات ہے لیکن یہ کہنا کہ اردو مسلمانوں کی زبانوں اور مقامی زبانوں سے مل کر بنی ہے یا لشکری زبان ہے بالکل الگ بات اور سراسر غلط ہے۔

~~~~~
~~~~~

حواشی

۱۔ بیگ، مرزا خلیل احمد، اردو زبان کی تاریخ، ص ۴۱، ۴۳،۷۔
۲۔ چوجگی: یعنی چار جگوں کا؛ مراد: بہت قدیم۔
۳۔ لودی: لودھی کا ایک املا لودی بھی ہے۔
۴۔ حیران ہوکر: بمعنی پریشان ہوکر، اب ان معنوں میں ''حیران'' کا استعمال بہت کم ہے۔
۵۔ ولایت: ولایت یہاں ایران کے معنی میں ہے۔
۶۔ مقدمہ، باغ و بہار، مرتبہ ممتاز حسین، ص ۵۔۶
۷۔ ملاحظہ ہو: اردو زبان اور اس کے مختلف نام، مشمولہ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، جلد اول، (مرتبہ مظہر محمود شیرانی)۔ ص ۱۱۰۔۱۴۴
۸۔ ملاحظہ ہو شیرانی صاحب کی محولہ بالا تصنیف نیز پنجاب میں اردو، ص ۲۹۔۵۶ و بعدہٗ۔
۹۔ آبِ حیات، مرتبہ ابرار عبدالسلام، ص ۴۔
۱۰۔ ایضاً، ص ۱۲۔
۱۱۔ اردو زبان کی تاریخ، ص ۴۳۔۴۷
۱۲۔ سبزواری، شوکت، داستانِ زبانِ اردو، ص ۴۷۔
۱۳۔ ایضاً
۱۴۔ "Grierson, G.A., "Linguistic Survey of India", جلد ۹، ص ۴۴۔
۱۵۔ "Grierson, G.A., "Linguistic Survey of India", جلد ۹، ص ۴۴، حاشیہ۔
۱۶۔ سبزواری، شوکت، داستانِ زبانِ اردو، ص ۲۵۔۲۹؛ سبزواری صاحب کے اخذ کردہ ان اصولوں کی مرزا خلیل بیگ نے بھی نشان دہی کی ہے۔ دیکھیے: اردو زبان کی تاریخ، ص ۴۹۔۵۰؛ نیز گیان چند بھی ان کا ذکر کرتے ہیں، ملاحظہ ہو: لسانی مطالعے، ص ۶۸ و بعدہٗ۔
۱۷۔ سبزواری، شوکت، داستانِ زبانِ اردو، ص ۲۹۔
۱۸۔ جین، گیان چند، لسانی مطالعے، ص ۶۸۔
۱۹۔ "Fromkin & Rodman, "An introduction to language، ص ۲۸۱، ۲۸۲۔
۲۰۔ سبزواری، شوکت، داستانِ زبانِ اردو، ص ۶۳۔۶۴
۲۱۔ ص ۳۳۔۵۸
۲۲۔ قدیم دکنی اور اردو زبان کا تقابلی مطالعہ، ص ۵۷۔
۲۳۔ جین، گیان چند، عمومی لسانیات، ص ۹۲۷۔
۲۴۔ بیگ، مرزا خلیل، اردو کی لسانی تشکیل، ص ۲۲۵۔

۲۵ ایضاً،ص۲۲۶۔
۲۶ لسانی رشتے،ص۱۹۔
۲۷ مثلاً مرزا خلیل بیگ کی کتاب اردو کی لسانی تشکیل، گیان چند جین کی کتاب لسانی رشتے اور شوکت سبزواری کی کتاب اردو لسانیات ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔
۲۸ فاروقی، شمس الرحمٰن، اردو کا ابتدائی زمانہ،ص۱۲۔۱۳ نیز صدیقی، ابواللیث، تاریخِ زبان وادبِ اردو،ص۷۰۔۸۲
۲۹ اردو کا ابتدائی زمانہ،ص۱۶۔
۳۰ ایضاً،ص۱۸
۳۱ مثلاً ایسی کتابوں میں سے چند کے نام یہ ہیں:

اردو زبان کی تاریخ	از مرزا خلیل احمد بیگ
اردو کی لسانی تشکیل	از مرزا خلیل احمد بیگ
تاریخ زبان وادبِ اردو	از ابواللیث صدیقی
زبان اور اردو زبان	از فرمان فتح پوری
زبان وادب	از حبیب اللہ غضنفر
لسانی رشتے	از گیان چند جین

۳۲ شیرانی، پنجاب میں اردو،ص۲۲۔
۳۳ ایضاً،ص۲۳۔
۳۴ ایضاً،ص۲۳۔۲۴، حاشیہ۔
۳۵ اردو زبان کا اصلی مولد: سندھ،ص۱۹۴۔۱۹۵۔
۳۶ نقوشِ سلیمانی،ص۲۵۹۔
۳۷ اردو زبان کا اصلی مولد: سندھ،ص۱۹۵۔
۳۸ شیرانی، پنجاب میں اردو،ص۲۳۳ وبعدہٗ۔
۳۹ عبدالحی، سید، گلِ رعنا،ص۹۔
۴۰ بحوالہ بیگ، خلیل، اردو زبان کی تاریخ،ص۵۵۔

~~~~~

فہرستِ اسناد محولہ

۱۔ امن، میر، باغ و بہار، مرتبہ ممتاز حسین، اردو ٹرسٹ کراچی، ۱۹۵۸ء
۲۔ آزاد، محمد حسین، آبِ حیات، مرتبہ ابرار عبدالسلام، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۲۰۰۶ء
~~~~~

۳۔ بخاری، سہیل، قدیم دکنی اور اردو زبان کا تقابلی مطالعہ، مشمولہ سہ ماہی اردو نامہ، کراچی، شمارہ ۱۸، اکتوبر تا دسمبر ۱۹۶۴ء۔
۳۔ بیگ، مرزا خلیل احمد، اردو زبان کی تاریخ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۰ء، طبع دوم۔
۴۔ بیگ، مرزا خلیل احمد، اردو کی لسانی تشکیل، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۰ء، طبع سوم۔
۵۔ جین، گیان چند، عمومی لسانیات، ترقی اردو بیورو، دہلی، ۱۹۸۵ء۔
۶۔ جین، گیان چند، لسانی رشتے، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۳ء۔
۷۔ جین، گیان چند، لسانی مطالعے، ترقی اردو بیورو، دہلی، ۱۹۹۱ء، تیسرا ایڈیشن۔
۸۔ راشدی، پیر حسام الدین، اردو زبان کا اصلی مولد: سندھ، مشمولہ اخبار اردو، اسلام آباد، مارچ۔اپریل، ۲۰۰۳ء
۹۔ سبزواری، شوکت، اردو لسانیات، مکتبۂ تخلیق ادب، کراچی، ۱۹۶۶ء۔
۱۰۔ سبزواری، شوکت، داستانِ زبانِ اردو، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۸۷ء، اشاعتِ دوم۔
۱۱۔ شیرانی، حافظ محمود، پنجاب میں اردو، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، ۱۹۸۱ء۔
۱۲۔ شیرانی، حافظ محمود، مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، جلد اول، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۷ء، طبع دوم۔
۱۳۔ صدیقی، ابواللیث، تاریخ زبان و ادبِ اردو، رہبر پبلشرز، کراچی، ۱۹۹۸ء۔
۱۴۔ عبدالحی، سید، گلِ رعنا، مطبع معارف، اعظم گڑھ، ۱۳۷۰ھ، طبع چہارم۔
۱۵۔ غضنفر، حبیب اللہ، زبان و ادب، غضنفر اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۳ء۔
۱۶۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، اردو کا ابتدائی زمانہ، آج، کراچی، ۲۰۰۱ء، اشاعتِ ثانی۔
۱۷۔ فتح پوری، فرمان، زبان اور اردو زبان، قمر کتاب گھر، کراچی، ۱۹۸۰ء، طباعتِ دوم۔
۱۸۔ فرام کن، وکٹوریا اور راڈمین، رابرٹ، Fromkin, Victoria & Rodman,Robert "An introduction to language" ہالٹ رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، لندن، ۱۹۷۸ء۔
۱۹۔ گریرسن، جی، اے، "Grierson, G.A., "Linguistic Survey of India" لنگ وسٹک سروے اوف انڈیا، جلد ۹، (اشاعتِ اول ۱۹۱۶ء)، لو پرائس پبلی کیشنز، دہلی، ۱۹۹۰ء (طبعِ نو)۔
۲۰۔ ندوی، سید سلیمان، نقوشِ سلیمانی، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۶۷ء۔

✦✦✦

ڈاکٹر نریش

جدید ہندی شاعری میں
اردو کی علامتوں اور شعری روایات کا استعمال

علامت کے لغوی معنی نشان ہیں۔ علامت لفظ کا استعمال کسی ایسی مرئی یا غیر مرئی چیز کے لیے کیا جاتا ہے جو کسی مرئی یا غیر مرئی شے کو اپنی مشابہت کی بدولت قائم کرتی ہے۔ علامت کے متعدد معانی ہو سکتے ہیں۔ اس لفظ کے کثیر المعانی ہونے کا مطلب یہ ہے کہ لفظِ علامت ایک نفوذ پذیر ہے۔ ہماری زندگی کے مختلف شعبوں میں لفظِ علامت کا استعمال مختلف انداز میں ہوتا ہے۔ ہماری سماجی یا سیاسی زندگی میں کوئی رنگ، کوئی شکل یا کوئی نشان علامت کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر کسی ادارے کا کوئی تجارتی نشان، کسی سماج کا کوئی سکّہ یا کسی ملک کا پرچم اس کی علامت بنتا ہے۔ مذہبی زندگی میں کوئی پتھر یا کوئی بُت خداوندِ اقدس کی علامت کے طور پر عبادت کے لائق بن جاتا ہے۔ ادب کے حلقے میں کسی جذبے یا کسی خیال کی نمائندگی کرنے والے الفاظ کو علامت کہتے ہیں۔ مثلاً اگر کسی مردے کے بارے میں کہا جائے کہ ''پنچھی اڑ گیا اور پنجرا خالی ہے'' تو یہاں پر پنچھی روح کی اور پنجرا جسم کی علامت کہلائے گا۔

اپنے جذبات و خیالات کو موثر طریقے سے بیان کرنے کے لیے شعرا علامتوں کا سہارا لیتے ہیں۔ قاری یا سامع کو کسی غیر مرئی چیز سے متعارف کرانے کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ شاعر کسی مرئی چیز کو بطورِ علامت پیش کرے۔ شاعری میں علامتوں سے کام لینے کا سلسلہ ویدوں کے زمانے سے چلا آ رہا ہے۔ جدید ہندی شاعری کو علامتوں کا راستہ عہدِ وسطیٰ کی شاعری نے دکھایا ہے۔ بھگتی ادب میں تو بے شمار علامتیں موجود ہیں بلکہ عالم یہ ہے کہ اگر بھگتی ادب میں سے علامتوں کو خارج کر دیا جائے تو تمام ادب عامیانہ ہو کر رہ جائے گا۔ اس کے باوجود جدید ہندی شاعری میں بعض ایسی علامتیں شامل ہو گئی ہیں جو پہلے سے ہندی ادب میں موجود نہیں تھیں۔ ظاہر ہے کہ یہ علامتیں

ہندی نے اردو سے مستعار لی ہیں۔ اردو شاعری میں مستعمل تمام علامات کی فہرست تیار کرنا تو نہ یہاں مقصود ہے نہ مناسب، تاہم ان علامات پر غور کرنے کی گنجائش ضرور ہے، جو جدید ہندی شاعری نے اردو سے حاصل کی ہیں۔ ان کو ہم تین حصوں میں تقسیم کر کے دیکھ سکتے ہیں: تہذیبی علامتیں، سماجی علامتیں اور مذہبی علامتیں۔

تہذیب سے یہاں پر ہماری مراد اسلامی تہذیب ہے۔ اسلام کا نزول چوں کہ عرب میں ہوا تھا، اس لیے وہاں کے تہذیب و تمدن کی جھلک اردو ادب میں دکھائی دیتی ہے۔ اونٹوں پر سامان لاد کر قافلوں کا ایک جگہ سے دوسری جگہ کا سفر کرنا اسلامی تہذیب کا جزوِ لاینفک رہا ہے۔ عام طور پر عرب کی اسلامی تہذیب کی شناخت چار چیزوں سے کی جاتی ہے، یہ ہیں: چراغ و مسجد اور محراب و منبر۔

جدید ہندی شعرا نے عربوں کی خانہ بدوش زندگی سے فائدہ اٹھایا ہے اور اسے نقلِ مکانی کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

یادوں کے اونٹوں پر بیٹھا وہ قافلہ لیے پھرتا ہے
ماکھن لال چترویدی

گھنٹیاں قافلوں کی سننا چاہتا ہوں میں
سریشور دیال

اسلامی تہذیب کی شناخت بنے نشانات کا ہندی شاعری میں استعمال ملاحظہ کیجیے:

یہ روضے مینار مقبرے راج بھون رتنوں سے منڈت
اوپیندر ناتھ اشک

تن کا دیا پرشن کر رہا من کی بنی ایک درگاہ سے
ویریندر مشر

میں کسی قبر کا جلتا اپورن سہاگ ہوں
نیرج

مندرجہ بالا مصرعوں میں روضے، مینار اور مقبرے اسلامی تہذیب کی علامت بن کر اپیندر ناتھ اشک کو وہاں لے گئے ہیں جہاں پر مسلم آبادی اکثریت میں ہے تو ویریندر مشر نے دِیے کو تنفس کی اور درگاہ کو روح کی علامت بنایا ہے۔ نیرج نے بھی دِیے کو بے قرار روح کی علامت بنایا ہے۔

شیطان بنی آدمی کی دشمنی کی علامت ہے۔ ہم اس کو علامتی روایت بھی کہہ سکتے ہیں لیکن چوں کہ ہندی شاعری میں شیطان کو ہر جگہ پر علامت ہی بنایا گیا ہے، اس لیے ہم اس کو روایت

کے زمرے میں نہیں رکھ رہے ہیں۔ اردو فارسی میں بھی شیطان کو گمراہ کن کی علامت کے طور پر ہی پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح سے قرآن میں ایک واقعہ بیان ہوا ہے کہ ایک بار حضرت موسیٰ نے خدا کا دیدار کرنا چاہا اور اس کے لیے بار بار استدعا کی۔ ان کی دعا قبول ہوئی اور نور کی شکل میں خدا طور نامی پہاڑ پر اتر آیا مگر خدا کی تجلی کی تاب نہ موسیٰ لا سکے اور نہ کوہِ طور۔ موسیٰ بے ہوش ہو کر گر پڑے اور طور جل کر سرمہ ہو گیا۔ اردو شاعری میں نور کو ربانی تجلی کی علامت کے طور پر اور طور کو سعیِ ناکام کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہ علامتیں بھی براستۂ اردو، ہندی کے ایوانِ شاعری تک پہنچی ہیں۔ جدید ہندی شاعری میں بطورِ علامت شیطان کا استعمال ملاحظہ کیجیے:

شیطان ابھی تک تیرے سر پر بیٹھا ہے
بچّن

وہ نہیں خدا کا وہ شیطان کا کرتب
بھگوتی چرن ورما

ایک نے شیطان پوجا مل گیا بھگوان بھی
ایک نے انسان پوجا مل گیا ایمان بھی
جیون پرکاش جوشی

نور اور طور کی علامتیں ملاحظہ کیجیے:

نور ایک وہ رہے طور پر یا کاشی کے دوار میں
رام دھاری سنگھ دنکر

پیغمبر امر محمد کے خاموش نور تم نسبھرم
تنمے بکھاریہ

ان دونوں مصرعوں میں نور کو فیضانِ الٰہی کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

تہذیبی اور مذہبی علامتوں کے علاوہ بعض ایسی چیزیں بھی بطورِ علامت ہندی شاعری میں در آئی ہیں جن کا تعلق مسلم معاشرے سے ہے۔ شراب ایک زمانے میں ایرانیوں کی مرغوب مشروب رہی ہے۔ اسلام نے اگرچہ شراب کو ممنوع قرار دے دیا لیکن ادب میں سے شراب کو بے دخل نہ کیا جا سکا۔ اردو شاعری میں شراب کبھی دنیاوی عیش و عشرت کی علامت بنی ہے تو کبھی نشۂ معرفت کی۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی میں کبھی شراب کو چھو کر بھی نہ دیکھنے والے امیر مینائی نے شراب پر دل میں اتر جانے والے شعر کہے ہیں۔

اسلام کے ابتدائی دور میں غلاموں کی خرید و فروخت عام بات تھی۔ حضرت یوسف کو بھی

غلاموں کی منڈی میں بیچا گیا تھا۔ انسانی زندگی کا اس سے بڑا المیہ کیا ہوسکتا ہے کہ انسان ہی انسان کو خریدے اور اس کا مالک بن بیٹھے، لیکن ملکیت تو فقط جسم پر ہوسکتی ہے، کسی کے دل پر تو پہرا نہیں بٹھایا جاسکتا۔ غلامی کی وجہ سے محرومی و ناکامی کے عذاب میں سے گزر رہے دلوں کے احساسات کو قفس، برق اور آشیانہ کی علامتوں کے ذریعے زبان دی گئی ہے۔ قفس قید و بند اور انسان کی مجبوری کی علامت بنا تو آشیانہ کو آزادی اور سکون کی علامت بنایا گیا۔ اسی طرح برق کو غیظِ الٰہی کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا۔ عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے شمع اور پروانہ کی علامتیں اردو شاعری میں بہت کامیاب رہی ہیں۔ شراب کی طرح شمع اور پروانہ کو بھی مجازی اور حقیقی دونوں طرح کے عشق کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ جہاں ایک طرف شمع حسنِ معشوق کی آتش زنی اور اس کی بے نیازی کی علامت بنی، وہیں دوسری طرف پروانہ عاشق کے عشقِ صادق اور اس کی جاں نثاری کی علامت بنا۔

مغربی تہذیب کے زیرِ اثر عیش پرستی کے متمنی ہندستانی نوجوان اپنی قدیم روایات اور سماجی اقدار سے کنارہ کشی کرنے لگے تھے۔ انگریزی تعلیم نے ان اعتقادات اور اقدار کو کمزور بنا دیا تھا۔ اِدھر اردو شاعری میں محفل جمی ہوئی تھی۔ ساقی کا جلوہ کارفرما تھا۔ جامِ مے گردن میں تھا۔ میکش مستی میں جھوم رہے تھے۔ پرہیزگاروں پر پھبتیاں کسی جارہی تھیں۔ ایسے میں شراب اور ساقی سے مفر کہاں ممکن تھا۔ لہٰذا چھایا واد کے نصفِ آخر میں ہندی شعرا ''ہالا'' (شراب) اور ''مدھو بالا'' (ساقی) کے اس قدر گرویدہ ہوئے کہ اپنی شدبد ہی بھول گئے۔ اوصافِ کردار طاق پر رکھ دیے گئے۔ یہاں تک کہ خدا کی خدائی پر بھی سوالیہ نشان لگنے لگے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ مے و مینا کے ساتھ اردو شاعری کا تو چولی دامن کا ساتھ تھا ہی، ہندی شعرا بھی اس میدان میں ان سے پیچھے نہ رہے۔ یہی وجہ ہے کہ چھایا وادی دور ہی میں مے سے بھری صراحیوں اور چھلکتے ہوئے جاموں کے ساتھ میکش بھی میخانوں میں نظر آنے لگے۔[1]

یہاں پر ایک خام خیالی کا ازالہ کرنا ضروری ہے۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ ہندی شاعری میں شراب کے تعلق سے جو علامات مروّج ہوئیں اس کا سبب اردو کا اثر نہیں تھا بلکہ سنسکرت کے ''سوم رس'' کا اثر تھا۔ یہ حضرات شاید یہ بھول رہے ہیں کہ اردو میں بھی شراب کو وہی درجہ حاصل رہا ہے جو سنسکرت میں سوم رس کو حاصل رہا ہے۔ اردو میں سوم رس کو شرابِ طہور کہا گیا ہے۔ اردو میں شراب کو مجازی معنی میں بھی علامت بنایا گیا ہے اور حقیقی معنی میں بھی۔ یہ غلط فہمی اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب شراب کے مجازی معنی ہی کو ملحوظِ نظر رکھا جاتا ہے اور اس کے عارفانہ معنی نظر انداز کر دیے جاتے ہیں۔ جدید ہندی شاعری میں شراب کو بطورِ علامت جس طرح سے بھی استعمال کیا

گیا ہے وہ ہرگز سنسکرت شاعری کے اثر کا نتیجہ نہیں ہے، اردو کے اثر کا نتیجہ ہے۔ اس حقیقت کو بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیے کہ سنسکرت میں سوم رس کے ذکر میں میخانہ اور محفل سرے سے ہی خارج ہیں جب کہ اردو شاعری میں شراب کے ساتھ ساقی، پیرِ مغاں، جام و مینا اور محفل بہرصورت موجود ہیں۔ جدید ہندی شعرا نے اس پورے منظرنامے کو اپنی شاعری میں اتارنے کی کوشش کی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

میں نے کب دیکھی مدھوشالا
کب مانگا مرکت کا پیالہ
کب چھلکی وِدُرم سی ہالا
میں نے تو ان کی سمت میں
کیول آنکھیں دھو ڈالیں

مہادیوی ورما

بعض دوسرے شعرا کے یہاں بھی شراب سے متعلق علامات ملاحظہ کیجیے:

پینے کا مزہ تو ہے تبھی اے ساقی
میخانہ سبھی جھومے مگر سوئے نہیں

نیرج

میں بنا ہوا تھا ساقی
میں ہی تھا پینے والا

بھگوتی چرن ورما

زندگی صراحی ہے ساقی ہے
دور ابھی ایک اور باقی ہے

موہن لال گپت

اسی طرح سے طائر، پنجرا، آشیانہ اور برق کی علامتوں کا استعمال ہندی شاعری میں ہوا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

زندگی کے پنجرے میں بند ہے مجبور پکشی
ہری کرشن پریمی

جانتی ہیں بجلیاں گرانا مگر نیڑ کس کا جلا وہ نہ یہ جانیں
روپ نارائن ترپاٹھی

کیا ہوائیں تھیں کہ اجڑا پریم کا وہ آشیانہ
بچّن

عاشق ومعشوق کے لیے شمع و پروانہ کی علامتوں کا استعمال ملاحظہ کیجیے:

دیپ اور پتنگے میں فرق صرف اتنا ہے
ایک جل کے بجھتا ہے ایک بجھ کے جلتا ہے
نیرج

اے پروانے دھیرے دھیرے ہم بھی اب جلنا سیکھ گئے
للت گوسوامی

اردو زبان، اردو چھندوں اور اردو علامتوں سے تو ہندی شاعری کا جسم ہی متاثر ہوا تھا لیکن جب اردو کی شعری روایات ہندی شاعری میں ضم ہونے لگیں تو اردو شاعری ہندی شاعری کے وجود میں داخل ہوکر اس کی روح کو متاثر کرنے لگی۔ اردو کی شعری روایات کو اپنا کر تو گویا ہندی شعرا اردو شاعری کی روح تک پہنچ گئے اور انھوں نے اس کو چھو کر دیکھ لیا۔ اردو شاعری پر فارسی شاعری کا بہت گہرا اثر پڑا ہے، اس لیے اس کی زیادہ تر شعری روایات بھی فارسی ہی سے آئی ہیں۔ جدید ہندی شاعری میں بھی شعرا نے ایسی روایات کو اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔

اردو کو فروغ دینے میں مسلمان شعرا و اُدبا نے بہت اہم کردار ادا کیا ہے، جس کے نتیجے میں اردو شاعری اسلامی طرزِ حیات اور فلسفۂ اسلام کے بہت قریب جا پہنچی۔ بلاشبہ بڑی تعداد میں غیر مسلم شعرا نے اردو شاعری میں نام پیدا کیا اور اردو شاعری کے ارتقا میں ان کا حصہ مسلمانوں سے کم نہیں ہے لیکن اکثر غیر مسلم شعرا بھی اسی دھارے میں بہتے چلے گئے، جس میں مسلمان بہہ رہے تھے۔ غیر مسلم شعرا اگر شعوری کوشش کرتے تو وہ اس دھارے کا رخ ہندستانی تہذیب و تمدن کی طرف موڑ سکتے تھے لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا یا یہ کہا جائے کہ وہ ایسا کر نہ سکے۔ جدید ہندی پر اردو اسی طرح اثر انداز ہوئی جس طرح فارسی اردو پر اثر انداز ہوئی تھی۔ ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ، سوریہ کانت ترپاٹھی نرالا، جے شنکر پرساد، مہادیوی ورما، ہری ونش رائے بچّن، دیوراج دنیش، دھرم ویر بھارتی، گھن شیام استھانا، جے ناتھ ملن، اپیندر ناتھ اشک، ویریندر مشر، گوپال داس نیرج، شمشیر بہادر سنگھ جیسے شعرا کے کلام میں اردو کی شعری روایات کو بآسانی دیکھا جاسکتا ہے۔

پہلے ہم اُن روایات کی بات کرتے ہیں جن کا تعلق اسلام سے ہے۔ ہندی تنقید نگاران کو ''پورانک روڑھیاں'' کہیں گے لیکن چونکہ اسلام کا پرانوں سے کوئی تعلق نہیں ہے، اس لیے ہم نے ان کو مذہبی روایتیں کہا ہے۔ اسلام کی نظر سے دیکھا جائے تو حیاتِ انسانی ایک امتحان ہے۔

اس امتحان میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ دنیا میں آ کر کسی شخص نے اپنے پیدا کرنے والے کو یاد رکھا ہے یا نہیں اور وہ مالکِ کل کے دکھائے ہوئے راستے پر چلا ہے یا نہیں۔ بعد از مرگ انسانی جسم قبروں میں دفن کر دیے جاتے ہیں، جہاں ان کی روحیں اُس دن کا انتظار کرتی ہیں جب یہ کائنات اپنے اختتام کو پہنچے گی۔ وہ دن قیامت کا دن ہوگا، جس کو روزِ حساب بھی کہا جاتا ہے۔ اُس دن ہر شخص کو اپنے اعمال کا حساب دینا ہوگا۔ نیک روحوں کو جنت میں اور بدروحوں کو دوزخ میں بھیجا جائے گا۔ اردو شاعری میں اسی سے قبر، لحد، آخرت، بہشت اور دوزخ روایت کے طور پر ظہور پذیر ہوئے ہیں۔ اردو ہی کے زیرِ اثر یہ تمام روایات جدید ہندی شاعری میں داخل ہوئی ہیں۔ ان کی آمد سے قبل ہندی شاعری میں موت کی نہیں، تناسخ سے نجات کی بات کی جاتی تھی۔ شاعری میں ''بھگتی نہ چھانڈوں مکتی نہ مانگوں'' کا جذبہ کارفرما ہونے کے باوجود ہندی شعرا بھی اردو کی شعری روایات سے متاثر ہو کر موت کو اسی طرح اہمیت دینے لگے جیسے ان کے ہاں زندگی صرف ایک ہی بار حاصل ہوتی ہو۔ دیکھیے مہادیوی ورما نے اس روایت کو کس طرح سے استعمال کیا ہے:

امرتا ہے جیون کا ہراس
مرتیو جیون کا چرم وِکاس
سرشٹی کا ہے یہ امر وِدھان
ایک مرنے میں سو وردان

بعد از مرگ کی شعری روایات کا استعمال بھی ملاحظہ کیجیے:

قبر کی مَون دھرتی پڑی پاؤں پر
شیش پر ہے کفن کا گھرا آسمان
—نیرج

جنت اور جہنم سے متعلق شعری روایات کا بھی جدید ہندی شاعری میں خوب استعمال ہوا ہے۔ دمِ آخر، تدفین، جنازہ، قبر کے حوالے سے جو روایات ہندی شاعری میں استعمال کی گئی ہیں، اُن تمام روایات کا تعلق مسلم معاشرے اور اسلامی اعتقادات سے ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

جہنم کا خوف کیوں ہو قیامت کا قہر کا
کناروں کو ڈر کیوں ہو دھارا کا لہر کا
—نارائن

جب سورگ لئے میں پھرتی ہوں
تب کون قیامت تک ٹھہرے
—بچّن

مذہبی احکام کے اتباع میں قائم ہوئی بعض روایات بھی اردو شاعری میں ضم ہو گئیں۔ پردہ مسلم معاشرے کی دیرینہ روایت ہے۔ اردو شاعری میں معشوق کا پردے کے پیچھے سے جھانکنا اور عاشق کا اس کے دیدار کے لیے بے قرار ہونا مبالغے کی حد تک بیان ہوا ہے۔ اسی طرح اذان، نماز، عید وغیرہ سے متعلق بھی بعض روایتیں اردو شاعری میں نظر آ جاتی ہیں۔ گوشت خور سماج ہونے کی وجہ سے بھی کچھ چیزیں روایت بن کر اردو شاعری میں آ گئی ہیں۔ اظہارِ عشق کے لیے گوشت اور لہو کے استعارے ہندی میں مستعمل نہیں تھے۔ یقیناً مسلم معاشرے سے متعلق شعری روایات جدید ہندی شاعری میں آ گئی ہیں اور یہ اردو ہی سے آئی ہیں۔ پردے سے متعلق بعض سماجی روایات کا استعمال جدید ہندی شاعری میں ہوا ہے۔ دیکھیے:

بھانپ رہا ہوں دیکھ نہ پڑتی پردہ جالی دار ہے
—ماکھن لال چترویدی

منزل کو لاکھوں بار اندھیرے کا نقاب
پہنایا آ آ کر آندھی طوفانوں نے
—نیرج

اسی طرح نماز، عید وغیرہ کے تعلق سے بھی بعض روایات کا استعمال ہندی شاعری میں دیکھا جا سکتا ہے:

اور مرغ اذانیں دیتے تھے جب ساتھ موذّن کے مل کر
—اپیندر ناتھ اشک

یدی دوج نہیں تو عید نہیں یدی عید نہیں تو جیون کیا
—دیوراج دنیش

گوشت خوری سے متعلق ایک روایت کا استعمال بھی دیکھ لیجیے:

زندگی شوربا ہے بوٹی ہے
—موہن لال گپت

اسلامی معاشرہ آسمان کو ایک اکائی کے طور پر نہیں دیکھتا بلکہ ہفت آسماں کے تصور پر یقین کرتا ہے۔ اردو شعرا نے عام طور پر آسمان کو صیغۂ جمع ہی میں رکھا ہے[۲] ہندی شعرا نے کبھی آکاش یا نبھ کو آکاشوں یا نبھوں کے طور پر نہیں باندھا تھا لیکن اردو کے زیرِ اثر ہندی شعرا کے یہاں بھی آسمان سات ہو گئے:

سات آسمان جھک کے اٹھاتے ہیں کس کے ناز
—شمشیر

اردو شاعری میں عشق و محبت سے متعلق کئی شعری روایات موجود ہیں۔ اردو شاعری میں بالعموم عاشق کو پریشان حال، خستہ جان، آشفتہ نوا اور مضطرب دکھایا گیا ہے۔ معشوق انتہائی خوب صورت ہونے کے باوجود ظالم، جفا جو، فتنہ خو اور سنگ دل کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔ عاشق معشوق کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے اپنی جان پر کھیل جانے تک کے لیے تیار رہتا ہے۔ وہ اسے اپنے گوشت کے کباب تک کھلا سکتا ہے، اس کے سنگِ در سے سر پٹک پٹک کر اپنی جان دے سکتا ہے۔ تذکیرِ معشوق اردو شاعری کی ایک اہم روایت ہے۔ اس کی کئی وجوہ ہیں۔ کہتے ہیں کہ رسولِ اکرمؐ کو خداوندِ اقدس نے ایک کمسن لڑکے کی شکل میں شرفِ دیدار بخشا تھا، اس لیے اردو شعرا محبوب کے لیے مذکر الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ دوسری وجہ خواتین کے لیے پردے کی سخت پابندی بھی ہو سکتی ہے۔ چندر بلی پانڈے نے مسلم معاشرے میں امرد پرستی کے لیے پردے کی سخت پابندی اور شہوت کی افزونی کو ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔[3] اردو شاعری میں ماہیتِ عشق کی کئی جہات نظر آتی ہیں۔ ایک جہت یہ ہے کہ یہ عشق تصوف کا عشق ہے۔ صوفیا کے درد کا کوئی علاج نہیں ہے، وہ لادوا ہے۔ صرف ان کا محبوب (خدا) ہی ان کو اس درد سے نجات دلا سکتا ہے۔ صوفیا نہ تو جیتے ہیں، نہ مرتے ہیں۔ ہر دم فراقِ محبوب میں تڑپتے ہیں اور ہر نفس اس کو یاد کرتے ہیں۔ اسی عالم میں ان کو حال آجاتا ہے۔ وجد کے عالم میں وہ اپنے محبوب کے روبہ رو ہو جاتے ہیں۔ اس عالمِ بے خودی میں جو وصالِ یار ہوتا ہے، صوفیا اسی کو مرنا کہتے ہیں۔ اس مرنے سے صوفی گور نشین نہیں ہو جاتا بلکہ اس کے بلاوے پر لبیک کہتا ہے۔[4] تصوف میں موت جسم کا فنا ہو جانا نہیں ہے، وصالِ یار کے طفیل حاصل ہوئی حیاتِ ابدی ہے۔ اردو شعرا کے بار بار مرنے کی بات کرنے کے پس منظر میں صوفیا کا یہی فلسفہ کارفرما ہے۔ حسن و عشق کے شعور کا فقدان ہو تو اردو شاعری کی قدر و منزلت کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔[5]

تمرد تلمیحات کا اہتمام بھی اردو شاعری کی ایک روایت ہے۔ سنسکرت اور ہندی میں اس قسم کی تلمیحات نہیں ہوا کرتی تھیں۔ اس کا رواج فارسی شاعری میں تھا۔ فارسی سے یہ روایت اردو میں آ گئی۔ تیر، تفنگ، شمشیر، قتل جیسی تلمیحات کے ذریعے حسن و عشق کی باتیں فارسی کے شعرا کیا کرتے تھے لیکن اردو والوں کو یہ روایت اس درجہ پسند آئی کہ وہ آج تک اسے نباہ رہے ہیں۔[6] عاشق اور معشوق کے درمیان رقیب کا آنا بھی اردو ہی کی شعری روایت ہے۔ اردو شاعری میں رقیب اس شیطانی فطرت کی نمائندگی کرتا ہے جو عاشق کو روحانی مسرت حاصل نہیں کرنے دیتی اور عاشق و معشوق کے وصال میں رخنہ ڈالتی ہے۔ یہاں پر عاشق کی مایوسی کی دو وجوہ دکھائی دیتی ہیں— رقیب کی پیدا کردہ مشکلیں اور معشوق کی بے نیازی و بے پرواہی۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں معشوق کی تصویر اس قدر خوفناک کیوں نظر آتی ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل کی پیدائش ایران میں ہوئی تھی اور اُس وقت ایران کی حالت واجد علی شاہ کے لکھنؤ جیسی تھی۔ منگولوں کی سربراہی میں چینی اور ترک افواج نے ایران کو زیروزبر کر دیا تھا اور نشے میں غلطاں ایرانی عوام ان سپاہیوں کے بے سمور چہروں پر جان چھڑکنے لگے تھے، ان کو معشوق فرض کرنے لگے تھے۔ یہ سپاہی اگرچہ دیکھنے میں بھلے سے لڑکے معلوم ہوتے تھے لیکن تھے تو وہ سپاہی ہی اور وہ بھی فاتح سپاہی۔ دل پھینکنے والے ایرانیوں کی پھبتیوں پر وہ چراغ پا ہو جاتے تھے تو تلوار نکالتے تھے اور عاشق کا سر قلم کر کے چل دیتے تھے۔ اسی پس منظر میں معشوق کی جو تصویر فارسی میں ابھری وہی تصویر فارسی سے اردو میں درآمد ہو گئی۔

اردو کی ایک اور شعری روایت ہے اعجاز خیزی۔ طرفہ کلامی، صنائع بدائع اور محاورہ بندی کے توسل سے اردو شعرا اپنے کلام کو اعجاز خیز بناتے رہے ہیں۔ بقول اختر علی ''اردو جس طریقے سے پیدا ہوئی، جن راستوں سے اس نے نشوونما پائی، اس کا لازمی نتیجہ تھا کہ وہ جو مزاج پکڑے اس میں گل و بلبل، برق و چمن، آشیانہ و قفس کی سی چیزیں عناصر کی حیثیت سے داخل رہیں''[8] ظاہر ہے کہ فارسی شاعری کے مرغزاروں میں گل و بلبل ہمیشہ سے جلوہ گر رہے کیونکہ یہ ایران کی خاص چیزیں تھیں۔ اردو شاعری کے سامنے فارسی کے نمونے تھے اس لیے اس نے اپنی محفلوں میں گل و بلبل کے ذکر کو ضروری جانا[9] منگول معشوقوں کی چھوٹی چھوٹی گول آنکھوں کی تشبیہ کے لیے اور ان کے ذکر سے اپنے کلام کو طرفہ انگیز بنانے کی غرض سے فارسی شعرا نے جس پھول کا انتخاب کیا وہ نرگس کا پھول تھا۔ ہندستانیوں کی مرغوب آنکھ چشمِ آہو یا کنول جیسی آنکھ ہے، کٹوری جیسی آنکھ نہیں لیکن اردو شعرا نے اسے من وعن فارسی سے نقل کر لیا۔

عشق کے متعلق جن شعری روایات کو ہندی نے اپنایا، ان میں اردو شاعری کی وہ چیزیں شامل ہیں (مثلاً چھالے پھوٹنا، مواد بہنا، ہڈیوں میں پہاڑ کھودنا، خوں باری، دل سے شعلے پھوٹنا وغیرہ) جن کو ہندستانی ادب میں فرومایہ سمجھا جاتا تھا، جے شنکر پرساد کی شاعری میں اسے صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ جب شاعر (پرساد) کی بیخودی اختتام پذیر ہوتی ہے تو وہ صوفیا کی طرح کسی دوسری طاقت کی طرف رجوع نہیں کرتا، دامانِ حیات کو اور زیادہ مضبوطی کے ساتھ تھام لیتا ہے۔ البتہ ''آنسو'' کے اظہارِ عشق میں صوفیا جیسی محویت ضرور دکھائی دیتی ہے۔ بقولِ پریم شنکر ''صوفیا کا دردِ عشق ہی ان کا سرمایہ ہے۔ آنسو کی روحانی تکلیف ہی ان کی روح ہے۔ پرساد کے جذبۂ عشق میں صوفیا جیسی سنجیدگی ہے۔ عشق ہی کو سب کچھ مان کر چلنے والے صوفی کو جان کی پرواہ نہیں ہوتی۔ وہ عشق کے توسل سے خدا کو پالینا چاہتا ہے''۔[9] پریم شنکر نے جو بات تصوف کے حوالے سے کہی

ہے وہی اردو کی شعری روایت ہے۔ پلکوں میں بند آنسو میں جس ''مدھو مدار پان'' (شیریں مے نوشی) کا ذکر کیا گیا ہے اسے اردو میں ''خمار'' کہا جاتا ہے۔ پرساد کی تخلیقی قوت کی محرک اردو شاعری ہی ہے۔[10]

نرالا کے کلام میں اس شعری روایت کا استعمال ملاحظہ کیجیے:

قدم کے اٹھتے کہا پریتما نے پھولوں سے
اُروں کے تیروں کے حیلے ہیں وہ بہار کے دن

ان کا ایک شعر اور ملاحظہ کیجیے:

گرایا ہے زمیں ہوکر اٹھایا آسماں ہوکر
نکالا دشمنِ جاں اور بلایا مہرباں ہوکر

دوسری طرف درد ہی کو عشق کالبِ لباب مان لیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں یہ درد فارسی سے آیا تھا۔ ہندی شاعری میں کہیں کہیں پر تو یہ درد براہِ راست فارسی سے درآمد ہوا ہے لیکن زیادہ تر شعرا نے اسے اردو ہی سے حاصل کیا ہے۔ عالَم کے مقبول سویّے ''جا تھل کینے وِہارانیکن'' میں جو ٹیس ہے، درد کی جو رونق ہے وہ ان کے ہم عصر شعرا کے لیے شاید جدید رہی ہوگی مگر ہم بلا تامل اس جدیدیت کو اسلامی جذباتیت کا اثر کہیں گے۔[11] یہی اسلامی جذباتیت اردو کے وسیلے سے جدید ہندی شاعری میں آگئی ہے۔ اردو شعرا کی طرح ہی جدید ہندی شعرا بھی وفورِ عشق میں محبوب کی جنس تک کو فراموش کردیتے ہیں۔ جہاں ایک طرف کبیر ''رام کی بہوریا'' بن جاتے ہیں، وہاں پرساد کا محبوب لامحالہ مذکر ہو جاتا ہے:

مادکتا سے آئے تم سنگیا سے چلے گئے

عاشق کی مایوسی کے حوالے سے اردو کی شعری روایت کے زیرِ اثر پرساد کے ''جھرنا'' کے گیتوں میں اردو شعرا کے طرزِ بیان کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ان کا عاشق عشق کی بازی ہار جاتا ہے، معشوق کسی طرح بھی رام نہیں ہوتا اور وہ غمگین و دل برداشتہ ہو کر رہ جاتا ہے:

کسی پہ مرنا یہی تو دکھ ہے
اُپیکشا کرنا مجھے بھی سکھ ہے

اپنی شاعری کو طرفہ انگیز بنانے کے لیے ہندی شعرا نے اردو شعرا کے طرزِ بیان کی نقل کی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ہندی شاعری میں اردو کا بلبل چہک اٹھا، نرگس کے پھولوں کی قطاریں جھوم اٹھیں۔ انچل کے مجموعۂ کلام ''ورشانت کے بادل'' کی نظموں کو چار خانوں میں بانٹ کر دیکھتے ہوئے دیوراج اپادھیائے لکھتے ہیں کہ ''چوتھے حصے میں حکایات کو لیا جاسکتا ہے۔ جن میں

''تم اور میں'' کی روایت کی نظمیں ہیں۔ان پر اردو شاعری کا اثر دکھائی پڑتا ہے۔'' کانٹا پچارن سے'' عنوان کی نظم کو دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے یہ نظم'' گلوں سے خار بہتر ہیں جو دامن تھام لیتے ہیں'' کی تضمین ہو''۔[۱۲] جہاں ایک طرف نیرج نے:

جب تک نرگس کی پانت نین میں شرمائے

کہہ کر نرگسی آنکھ کو چشمِ آہو کے طور پر استعمال کیا ہے، وہاں دوسری طرف اردو کا اصلی بلبل ہندی شاعری میں نقلی ہی نہیں ہوا، مذکر سے مونث بھی ہو گیا:

نیڑ چھِنا بلبل پھرتی ہے
ون ون لیے چونچ میں تنکا
—دنکر

اردو کی متعدد تشبیہات و تلمیحات و استعارات کو اور اردو کی مختلف شعری روایات کو اپنانے سے جدید ہندی شاعری کی توانائی اور تاثیر میں اضافہ ہوا۔ وہ تاثیر جسے اپنے کلام میں لانے کے لیے ہندی شعرا نے آہوں سے بننے والے بادلوں کا تصور کیا، فراقِ محبوب میں دل کے ٹکڑے ٹکڑے ہونے اور آفتاب سے زیادہ آتش افگن ہونے کے مضامین باندھے اور یہ تک کہنے پر آمادہ ہو گئے کہ راہِ عشق پر وہی شخص گامزن ہو سکتا ہے، جو اپنے سر کا نذرانہ پیش کر سکے۔[۱۳] اردو شاعری کے عشق اور ہندی شاعری کے عشق میں ایک فرق یہ ہے کہ ہندی کے عاشق و معشوق کو اگر ایک جنم میں وصل نصیب نہ ہو تو وہ دوسرے جنم میں اس کی امید پال لیتے ہیں اور جنم جنمانتر تک ایک دوسرے کا انتظار کرنے کا قصد کر لیتے ہیں جب کہ اردو شاعری میں دوسرے جنم کا تصور ہی موجود نہیں ہے۔ اسلامی عقیدے کے مطابق جنم ایک ہی بار ملتا ہے۔ اسی ایک جنم میں معشوق کو رام کرنا ہوتا ہے، خواہ اس کے لیے اپنی جان پر ہی کیوں نہ کھیل جانا پڑے۔ اردو شاعری میں معشوق کے حد درجہ سنگ دل ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہے۔ عاشق کے اظہارِ عشق پر بے نیازی سے پیش آنے والے اور اس کے درد و غم پر بے پروائی کا مظاہرہ کرنے والے معشوق اردو شاعری ہی میں نظر آتے تھے، ہندی میں نہیں۔ ہندی شعرا نے تو اکثر معشوق کے مخلصانہ حسن ہی کی تصویر کشی کی ہے۔[۱۴] مختصر یہ کہ ہندی شاعری میں جہاں جہاں پر معشوق کے رویّے میں سے ایثار منفی ہوا ہے، وہاں وہاں پر اردو شاعری نے اپنا رنگ دکھایا ہے۔

شعری روایات کے علاوہ ہندی شعرا نے اردو کے شعری اصناف تک کو شاعری میں جگہ دے کر ان کے ناموں تک سے معنوی فائدہ اٹھایا ہے۔ شمشیر نے لفظ ''غزل'' کو اس کے لغوی معنی میں لیا اور کہا:

کبوتروں نے غزل سنائی
میں نہ سمجھ سکا
ردیف قافیہ کیا تھے

اسی طرح بالکرشن راؤ نے ''مہمل'' کے لفظی معنی سے استفادہ کرتے ہوئے کہا:

وہ لو ایک اور آتا ہے دُھنی روئی کے ڈھیر سا
چُنی غزل سے باہر نکلے کچّے مہمل شعر سا

بے شک ان شعری روایات کے استعمال سے جدید ہندی شاعری کو وسعت اور بالیدگی حاصل ہوئی ہے۔

حواشی:

۱۔ ہرنارائن سنگھ: چھایاواد، کاویہ تتھا درشن، ص425۔
۲۔ رات دن گردش میں ہیں ہفت آسماں ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیاں کیا
(غالبؔ)
۳۔ چندر بلی پانڈے: تصوف اتھوا صوفی مت، ص12۔
۴۔ ایضاً، ص121۔
۵۔ رمیش چندر مہرا: نرالا کا پرورتی کاویہ، ص117۔
۶۔ رام دھاری سنگھ دنکر: ساہتیہ اور بھاشا پر اسلام کا پربھاو، ص29۔
۷۔ اختر علی: شعر و ادب، ص2۔
۸۔ عبادت بریلوی: روایت کی اہمیت، ص24۔
۹۔ پریم شنکر: پرساد کا کاویہ، ص177۔
۱۰۔ ایضاً، ص473۔
۱۱۔ رام دھاری سنگھ دنکر: ساہتیہ اور بھاشا پر اسلام کا پربھاو، ص28۔
۱۲۔ دیوراج اپادھیائے: وِچار کے پرواہ، ص63۔
۱۳۔ پریم نہ باری او بیچے پریم نہ ہاٹ بکائے راجہ پرجا جیہی رُچے سیس دئی لے جائے
(کبیرؔ)
۱۴۔ شکنتلا شرما: آدھونک کاویہ میں سوندریہ بھاونا، ص174۔

✦✦✦

پروفیسر فتح اللہ مجتبائی
ترجمہ: شریف حسین قاسمی

جہانگرد افسانے

[ایرانی پروفیسر اور دانشور جناب فتح اللہ مجتبائی کے ایک عالمانہ تحقیقی مقالے "افسانہ های جهانگرد" کا اردو ترجمہ پیشِ خدمت ہے۔ افسانے بھی ملک و قوم کے شرافت مندانہ، مستحکم اور موثر تہذیبی منظرنامے کا وہ عنصر ہوتے ہیں جو ہر طرح کے احساسات کے بغیر، غیر محسوس طریقے سے ایک مقام سے دوسرے اور ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اس تحریر میں اسی قدرتی عمل کا ایک تحقیقی ثبوت پیش کیا گیا ہے۔ قاری کو یہ بھی اندازہ ہوگا کہ دنیا بھر میں ہندستانی دانش و بینش کی نمائندہ سب سے زیادہ مطلوب و پسندیدہ کتاب 'پنج تنتر' نے دنیا کے گوشہ و کنار میں اپنے اثرات کے انمٹ نشانات چھوڑے ہیں۔ پروفیسر مجتبائی صاحب تہران یونیورسٹی ایران میں استاد تھے۔ آپ ہندستان میں ایران کے کلچرل کاؤنسلر رہے۔ آپ نے اپنی علمی، ادبی اور تحقیقی صلاحیتوں اور کاوشوں کو ہندستانی علوم اور ہمارے تہذیبی و تمدنی خزانوں کی بازیات، ان کے علمی و تحقیقی تجزیے اور علمی دنیا میں انھیں انگریزی اور فارسی میں شایانِ شان انداز میں پیش کرنے کے لیے وقف کردیا ہے۔ آپ آج بھی اس میدان میں سرگرمِ عمل ہیں اور معتبر ایرانی ہندشناسوں میں بجا طور پر سرِفہرست ہیں۔ ش ح ق]

ہندستانی داستانوں کا اپنی اصل سرزمین سے دوسرے علاقوں میں سفر، مختلف فکری اور تمدنی ماحول و حالات سے ان کا منطبق اور ہم آہنگ ہونا اور مزید برآں داستانوں میں دوسرے

علاقوں تک سفر اور وہاں پہنچنے کے دوران جو تبدیلیاں رونما ہوئیں، یہ ایسا موضوع ہے جو تمدنی لین دین کے بارے میں تحقیق اور دنیا کے ادب میں تطبیقی مطالعات کے ضمن میں توجہ کا مستحق ہے۔ ان میں سے بعض کی سرگزشت چند سو سال قدیم اور قابلِ سماعت ہے۔ جہانگردوں کی داستانوں کے بارے میں بہت کچھ کہا اور سنا گیا ہے، داستانوں کی جہانگردی کے بارے میں بھی بات کی جاسکتی ہے۔

انگلستان میں ویلز (Walse) کے شمال میں ایک چھوٹا سا قصبہ ہے جو بدگلرٹ (Beddgelert, Beltigelert) کے نام سے معروف ہے، اس قصبے کی اس نام سے شہرت کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ تیرہویں صدی عیسوی میں یہاں کے ایک شاہزادے لولین (Liewelyn) کے پاس ایک کتا تھا، اس کا نام گلرٹ تھا جو شاہزادے کو بہت عزیز تھا۔ ایک روز جب یہ شاہزادہ شکار سے لوٹا، گلرٹ اس کے پاس دوڑتا ہوا آیا اور اس کے آس پاس اچھلنے کودنے لگا۔ اسی حال میں اچانک شاہزادہ لولین کی نگاہ اس کے خون آلود منہ اور پنجوں پر پڑی۔ وہ حیرت و وحشت سے گھر کے اندر بھاگا۔ اپنے بچے کی خواب گاہ میں پہنچا اور بچے کے گہوارے کو الٹا پڑا ہوا اور زمین کو خون کے دھبوں سے آلودہ دیکھا۔ اس نے یہ سوچ کر کہ اس بے وفا کتّے نے اس کے بچے کو مار ڈالا ہے، فوراً تلوار نکالی اور اس بے گناہ جانور کو مار ڈالا۔ لیکن جب اس نے گہوارہ زمین سے اٹھایا تو دیکھا کہ اس کے نیچے اس کا بچہ آرام سے صحیح سلامت سو رہا ہے اور ایک بھیڑیے کی لاش گہوارہ کے قریب زمین پر پڑی ہوئی ہے۔ شاہزادے کو اپنی غلطی کا احساس ہوا۔ وہ رنجیدہ اور پشیمان ہوا۔ اس نے اپنے وفادار کتّے کی لاش کو اسی جگہ دفنا دیا اور وہاں اس کی یاد میں ایک عمارت تعمیر کرادی جو 'بدگلرٹ' یعنی گلرٹ کی آرام گاہ کے نام سے جانی گئی اور پھر بعد میں وہ پورا علاقہ اسی نام سے مشہور ہوا۔[1]

داستان کی یہ روایت جس صورت میں نقل کی گئی ہے، بالکل اصلی اور واقعی نظر آتی ہے۔ مزید برآں ویلز کے شمال میں بدگلرٹ نام کے ایک علاقے کا وجود بہ ظاہر اس داستان کے اصلی اور حقیقی ہونے کا گواہ ہے، لیکن اسی زمانے یعنی تیرہویں صدی عیسوی میں ایک پادری کے رہائشی مقام لیون (Lvon) میں دیہاتی عورتیں اپنے بیمار بچوں کو مقدس گینفورٹ (St. Guinefort) کی آرامگاہ پر لے جایا کرتی تھیں اور ان بچوں کی صحت و سلامتی کی دعا کرتی تھیں۔ یہ مقدس گینفورٹ بھی درحقیقت ایک وفادار کتا ہی تھا جو گلرٹ کی طرح اپنے مالک کے ہاتھوں مارا گیا تھا۔ اس کے بارے میں بھی جو داستان کہی جاتی ہے وہ عیناً گلرٹ کی سرگزشت سے ملتی جلتی ہے[2]۔ اس

زمانے میں یہ داستان یورپ میں رائج اور مشہور تھی۔ معروف ''کارنامۂ رومیان'' کے مجموعے کی بعض تحریروں میں بھی یہ داستان کچھ فرق کے ساتھ نظر آتی ہے[۳]، لیکن اس داستان کا سابقہ تیرہویں صدی عیسوی سے بہت زیادہ پیچھے تک جاتا ہے۔

پنچ تنتر کی پانچویں کتاب کی اصل داستان [برہمن ونکولا (نیولا)، باب الناسک وابن عرس اور عربی وفارسی میں کلیلہ ودمنہ کے باب زاہد وراسو (نیولا)] میں ایک برہمن کا قصہ بیان ہوا ہے جو اپنی بیوی کے ساتھ کسی شہر میں رہتا تھا۔ ان کا ایک نومولود بچہ بھی تھا۔ انھوں نے ایک نیولا (یعنی عربی میں اس کا ترجمہ ہے ابن عرس اور راسو ترجمہ ہے فارسی میں) اپنے گھر میں پال رکھا تھا۔ ایک روز برہمن کی بیوی اشنان کے مراسم بجالانے کے لیے گھر سے باہر گئی۔ بچے کو برہمن کے سپرد کر دیا۔ اسی دوران امیرِ شہر کے محل سے ایک کارندہ برہمن کے گھر آیا اور مذہبی امور انجام دینے کے لیے برہمن کو حرم سرا چلنے کو کہا۔ برہمن نے نیولے کو بچے کی دیکھ بھال پر لگایا اور خود امیر کی حرم سرا چلا گیا۔ برہمن کے چلے جانے کے بعد ایک سانپ سوراخ سے باہر آیا۔ بچے کے قریب پہنچا۔ لیکن نیولے نے اس کا راستہ روک لیا اور ایک خونیں جنگ میں اس کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیے۔ جب برہمن واپس گھر لوٹتا ہے تو نیولا اس کی طرف دوڑتا ہے۔ برہمن دیکھتا ہے کہ اس کا منہ اور پنجے خون آلود ہیں۔ وہ گمان کرتا ہے کہ اس نے اس کے ننھے بچے کو مار ڈالا ہے۔ اس نے فوراً اس بے گناہ جانور کو اپنی لاٹھی سے مار دیا اور بدحواسی کے عالم میں گھر میں دوڑ کر داخل ہوتا ہے۔ وہ جیسے ہی بچے کے قریب پہنچتا ہے اس کو آرام کے ساتھ تندرست سوتا ہوا اور سانپ کی لاش کے ٹکڑے اس کے بستر کے قریب پڑے ہوئے دیکھتا ہے۔ اسے اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے۔ اس عمل پر جو بے سوچے سمجھے جلد بازی میں اس سے سرزد ہو گیا تھا، پشیمان اور رنجیدہ ہوتا ہے۔

یہ داستان معمولی اور جزئی اختلافات کے ساتھ پنچ تنتر کی مختلف روایات میں موجود ہے۔ پہلی بار مہا سنگھیکہ (Maha Sanghika) فرقے سے متعلق ایک بودھ ''آداب نامہ'' (وینیہ، Vinaya) میں یہ نظر آتی ہے۔ یہ ''آداب نامہ'' ایک دوصدی قبل مسیح میں زبانی روایات کی بنیاد پر مرتّب ہوا ہوگا۔ یہ آداب نامہ پانچویں صدی عیسوی کے اوائل میں چینی زبان میں ترجمہ ہوا۔ برہمن اور نیولے کی داستان نے اس ترجمے سے منگولوں کی داستانوں کے مجموعے میں راہ پائی[۴]، لیکن اس سے چند صدیوں قبل یہی داستان بودھ راہبوں کے ذریعے ہندستان کی مشرقی وشمالی سرزمینوں میں پہنچی اور وہاں سے یورپ میں داخل ہوگئی۔ پوسانیس (Pausanias) دوسری صدی ہجری کا ایک یونانی سیاح اور جغرافیا نویس ہے۔ یہ مغربی ایشیا کے علاقوں سے واقف تھا۔ اس نے

اپنی ایک ضخیم کتاب ''توصیف یونان'' میں ان علاقوں کے لوگوں کے تمدن اور ران کی تاریخ کے بارے میں اہم اطلاعات بہم پہنچائی ہیں۔ اس تصنیف کی دسویں کتاب میں وہ ایک واقعہ نقل کرتا ہے جس کی مجموعی ہیئت اور وضع عیناً یہی داستان ہے۔[۵]

آمفکلیا (Amphiklea) کا ایک شاہزادہ اپنے نومولود بچے کو دشمنوں کی زد سے محفوظ رکھنے کے لیے ایک بڑی ٹوکری میں سلا دیتا ہے اور خود کسی کام سے گھر سے باہر چلا جاتا ہے۔ اسی دوران ایک بھیڑیا گھر میں آجاتا ہے۔ کھانے کی تلاش میں وہ اس ٹوکری کے قریب آجاتا ہے جس میں بچہ سو رہا ہے۔ ایک بڑا سانپ اس گھر میں رہتا تھا۔ اسے بھیڑیے کے آنے کی خبر ہو جاتی ہے۔ وہ بچے کی ٹوکری کے قریب پہنچ جاتا ہے اور اس کے اردگرد حلقہ بنا کر بیٹھ جاتا ہے اور بھیڑیے کو بچے تک پہنچنے سے باز رکھتا ہے۔ جب وہ شاہزادہ گھر واپس آتا ہے اور بچے کی ٹوکری کو سانپ کے حلقے میں دیکھتا ہے، فوراً اس بے گناہ حیوان کو مار ڈالتا ہے۔ جب اسے حقیقتِ حال کا علم ہوتا ہے، اپنے کیے پر سخت نادم اور دکھی ہوتا ہے۔ سانپ کی لاش کو احترام و تکریم اور خاص آداب و رسوم کے ساتھ ایندھن کے ڈھیر پر رکھتا ہے اور جلا دیتا ہے۔ داستان کی اس روایت میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں، وہ اس کے مشرق سے مغرب میں سفر کرنے، منتقل ہونے اور جدید تمدنی اور جغرافیائی کیفیات کا نتیجہ ہیں۔

داستان کی اصل شکل میں بچے کا باپ ایک برہمن ہے اور وہ جانور جو بچے کو سانپ کی گزند سے بچاتا ہے، وہ ایک چھوٹا حیوان ہے جسے سنسکرت زبان میں نکولا (نیولا) اور دوسری ہندستانی مقامی زبانوں میں اس کا نام مونگوس (Mongoose) ہے۔ نکولا سانپ کا دشمن ہے اور عوام یہ تصور کرتے ہیں کہ سانپوں کا خطرناک ترین زہر بھی اس پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ اس داستان کے اپنی اصلی سرزمین (ہند) سے مغرب میں منتقل ہونے پر شاہزادہ، برہمن کی جگہ لے لیتا ہے۔ سانپ بھیڑیے میں اور نکولا سانپ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس داستان کی دوسری روایات میں بھی جو ''سندبادنامہ'' میں مرقوم ہیں، اسی طرح کی ردوبدل نظر آتی ہے۔

''سندبادنامہ'' مختلف داستانوں کا ایک مجموعہ ہے جو ساسانیوں کے دور یا شاید اس سے قبل پہلوی زبان میں ترجمہ اور تالیف کیا گیا۔ پھر اسلامی دور کے آغاز میں ان داستانوں کو عربی میں منتقل کیا گیا۔ آج داستانوں کا یہ مجموعہ دو صورتوں میں دستیاب ہے، ایک عربی زبان میں جو مختصر ہے اور دوسرا فارسی میں مفصل تر ہے۔ ''سندبادنامہ'' کی فارسی روایت میں آیا ہے کہ ایک فوجی شخص کی خوب صورت بیوی تھی، یہ بچے کی تولد کے وقت فوت ہوگئی، بچہ زندہ رہا۔ ایک روز یہ فوجی اور

بچے کی دایہ دونوں گھر سے چلے گئے تھے۔ ایک سانپ بل سے باہر آیا اور بچے کے گہوارے کی طرف بڑھا۔ ایک بلّی نے جس کی پرورش اسی گھر میں ہوئی تھی اور گہوارے کے قریب بچے کی نگہبانی کر رہی تھی، سانپ پر حملہ کر دیا اور اسے مار ڈالا۔ جب فوجی گھر لوٹا اور بلّی کے منہ کو خون آلود دیکھا، اس نے یہ سوچ کر کہ بلّی نے بچے کو مار ڈالا ہے، اسے بلا تامّل اس چھڑی سے مار دیا جو اس کے ہاتھ میں رہتی تھی، لیکن جب حقیقتِ حال کا اسے پتا چلا تو اپنے کیے پر نادم ہوا۔ یہ داستان اسی صورت میں مرزبان نامہ میں بھی مرقوم ہے۔ سند باد نامہ کی مختصر تر روایت جس کا نام **حکایة الملک المتوج مع الحراة الملک و الحکیم السندباد و سبع الوزراء و حکایة کل واحد منهم** ہے۔ اس داستان کی وضع قطع اپنی اس اصل صورت سے قریب ہے جو پنچ تنتر (کلیلہ ودمنہ) میں نظر آتی ہے، البتہ یہاں بھی داستان کی جزئیات میں فرق ہے۔ برہمن کی جگہ ایک شکاری نے اور نیولے کی جگہ شکاری کتّے نے لے لی ہے۔

اگرچہ سند باد نامہ کی بہت سی داستانوں کا سابقہ ہندستانی ہے اور ان کی مجموعی ساخت یعنی ایک داستان کا دوسری داستان کے ضمن میں بیان کرنا، داستان پردازی میں ہندستانیوں کے طریقۂ کار کی مانند ہے، لیکن قدیم ہندستانی ادب میں ایسی کسی کتاب کا علم نہیں جسے داستانوں کے اس مجموعے (سند باد نامہ) کی اصل کہا جا سکے۔ ''سند باد'' نام بھی مجہول ہے کہ یہ کیا ہے۔ مغربی محققین نے جو اس لفظ کو سندھوپتی (Sindhupati) لفظ کی تعریب تصور کرتے ہیں، وہ محض خیالی وفرضی ہے۔ اس نام کا کوئی صاحبِ حکمت اُن کیفیات کے ساتھ جن کا ذکر ''سند باد نامہ'' کے آغاز میں نظر آتا ہے، ہندستان کے افسانوی اور غیر افسانوی صاحبانِ حکمت میں مشخّص نہیں ہے۔ احتمال یہ ہے کہ یہ مجموعہ (''سند باد نامہ'') ایران میں عیسوی دور کے اوائل میں لکھا گیا ہے جیسے پہلوی میں ہزار افسانے (جو بعد کے ادوار میں الف لیلہ ولیلہ کی صورت میں ظہور پذیر ہوا) ہندستانی اور غیر ہندستانی مختلف داستانوں کو جمع کرنے سے تالیف کیے گئے اور اس پہلو پر غور کرنے کی ضرورت ہے، چناں چہ ابن الندیم نے بھی اس نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے[۶] اور ایک بادشاہ گوردیس کے نام کو جس کے دربار میں سند باد نامہ کی اصل داستان کے واقعات رونما ہوئے ہیں، ہندستانی نہیں بلکہ بیشتر ایک یونانی نام کی تحریف شدہ صورت بتایا ہے۔ مسعودی نے مروج الذہب میں اس بادشاہ کا کورش نام سے ذکر کیا ہے، یہ بھی اسی لفظ گوردیس کی تصحیف وتحریف ہونی چاہیے۔

بہر حال ''سند باد نامہ'' کی اصل جو بھی رہی ہو، داستانوں کا یہ مجموعہ اسلامی دور کے اوائل میں پہلوی سے عربی میں ترجمہ ہوا۔ ابن الندیم نے اس کی ایک مختصر کتاب (سند باد الصغیر) اور

ایک مفصل کتاب (سند باد الکبیر) کا ذکر کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ابان لاحقی (دوسری صدی ہجری کا شاعر) نے اس کا عربی میں ترجمہ کیا تھا[۷] اس کتاب کے فی الحال دو ترجمے دستیاب ہیں۔ ان میں سے ایک الف لیلہ ولیلہ کے بعض نسخوں میں نظر آتا ہے اور دوسرا جو بہ ظاہر وہی مختصر تر روایت ہے، الگ سے نسخوں کی صورت میں موجود ہے اور ترکی سے (ضمیمۂ ''سند باد نامہ'' فارسی) شائع ہوا ہے۔ یہ مجموعہ سامانیوں کے عہدِ حکومت میں فارسی میں ترجمہ ہوا۔ پہلے رودکی نے اسے نظم کیا، اس کے بعد خواجہ عمید ابوالفوارس قنارزی (یا قناوزی) نے امیر نوح سامانی کے دورِ فرمانروائی (366-387ھ) میں اسے فارسی نثر میں بیان کیا ہے۔ رودکی کا ترجمہ رمل مسدس مقصور وزن میں ہے۔ اس ترجمے کے صرف اشعار باقی رہ گئے ہیں۔ ابوالفوارس قنارزی کا ترجمہ بھی جو بہ ظاہر مفصل تر روایت پر مبنی تھا، اب موجود نہیں، البتہ اس کی ایک جدید تر تحریر عربی و فارسی اشعار کی امثال کے ساتھ مزین مصنوع نثر میں موجود ہے۔ اسے چھٹی صدی ہجری کے اواخر میں قلج طمغاج خان (ماوراء النہر کا ایک ملوک خان فرمانروا) کے دربار کے منشی ظہیر الدین سمرقندی نے تالیف کیا ہے۔ یہ ترکی سے شائع ہوا ہے[۸]۔ مختصر روایت کا عربی ترجمہ گیارہویں بارہویں صدی میں صلیبی جنگوں کے دوران یورپ پہنچا۔ اسی زمانے میں عبری (سند باد کے نام سے)، سریانی (بہ نام سند بان)، یونانی (بہ نام سوختیپاس Syntipus)، لاطینی (بہ نام دولوپاتس Dolopathos) زبانوں میں منتقل ہوئی اور اسی راستے سے ''ہفت وزیر''، ''ہفت حکیم'' اور ''ہفت فرزانۂ روم'' کے ناموں سے یورپ کی دوسری زبانوں میں بھی بیان کی گئی۔ اس کتاب کی داستانیں اسی زمانے سے سرزمینِ مغرب کے لوگوں میں رائج ہوگئیں اور اسی طرح مختلف داستانوں کے مجموعوں میں جو تالیف ہو رہے تھے، یہ داستان بھی ان میں داخل ہوگئی۔ داستانوں کا ایک قدیم ترین مجموعہ جس میں برہمن ونکولا کی مغربی شدہ صورت شامل ہے، جیسا کہ قبلاً کہا جا چکا ہے، کتاب ''کارنامۂ رومیان'' ہے۔ یہ گیارہویں صدی عیسوی کے آس پاس لاطینی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس میں وہ حکایات شامل ہیں جن میں بعض کی اصل مشرقی اور چند دوسری یونان و روم کی تاریخ کے معروف افراد کے بارے میں اضافہ سازی ہے۔ اس داستان کے مطالب اس مجموعے میں اس صورت سے نزدیک ہیں جو عربی کے ''''سند باد نامہ'''' میں درج ہیں۔

فولیکولوس (Folliculas) ایک سپاہی ہے۔ اسے شکار، گھوڑ دوڑ اور نیزہ بازی کے مقابلوں کو دیکھنے کا بہت شوق ہے۔ اس کا ایک کم سن لڑکا ہے۔ اس کی پرورش پر تین خادمائیں متعین ہیں۔ اس کے پاس ایک کتاب اور ایک شکاری پرندہ بھی ہے۔ وہ ان دونوں کو بہت عزیز

رکھتا ہے۔ایک دن فولیکولوس اپنی بیوی اور خادماؤں کے ساتھ مقابلے کا ایک کھیل دیکھنے جاتا ہے اور بچے کو گھر پر ہی چھوڑ دیتا ہے۔اسی دوران ایک سانپ جو اسی گھر میں رہتا ہے، اپنے بل سے باہر نکلتا ہے اور بچے کے جھولے کے نزدیک آجاتا ہے۔شکاری پرندہ سانپ کو دیکھتا اور ہراساں ہوجاتا ہے۔پَر پھڑ پھڑا کر کتے کو جو گہوارے کے نزدیک ہو رہا ہے، جگا دیتا ہے۔کتا سانپ پر حملہ کرتا ہے اور ایک خونیں جنگ میں اسے مار ڈالتا ہے۔جب بچے کی خادمائیں گھر لوٹتی ہیں اور کتے کو دیکھتی ہیں جو اپنے خون آلود ہاتھ پیروں کو چاٹنے میں مشغول ہے تو انھیں یقین ہوجاتا ہے کہ اس درندے جانور نے بچے کو جان سے مار دیا اور اسے کھا گیا ہے۔خادمائیں فولیکولوس کے ڈر سے فرار کا ارادہ کرتی ہیں۔اتنے میں فولیکولوس بھی لوٹ آتا ہے اور جب وہ یہ صورتِ حال دیکھتا ہے تو اسی بے بنیاد خیال کی وجہ سے بغیر سوچے سمجھے شمشیر نکالتا ہے اور بے گناہ اور زخمی کتے کو جو اسی کی طرف آرہا تھا، جان سے مار ڈالتا ہے۔لیکن جب وہ بچے کے گہوارے کے قریب پہنچتا ہے، اسے سالم اور تندرست دیکھتا اور سانپ کی لاش کو گہوارے کے قریب دیکھتا ہے تو اپنی غلطی کا احساس کرتا ہے۔کتے کو مار ڈالنے میں جلدی کرنے پر اتنا زیادہ شرمندہ اور رنجیدہ خاطر ہوتا ہے کہ فوج کی نوکری سے دست بردار ہوجاتا ہے۔ارضِ مقدس چلا جاتا ہے اور آخر عمر تک وہیں معتکف رہتا ہے۔[9]

جیسا کہ آپ نے ملاحظہ فرمایا، اس داستان کی مجموعی وضع سب جگہ (روایات) ایک ہی ہے۔اسی طرح اس سے نکالا جانے والا اخلاقی نتیجہ کہ کاموں میں جلد بازی سے گریز کرنا چاہیے، تمام مختلف روایات وتراجم میں یکساں ہے۔لیکن داستان کی بعض جزئیات اور اس کے کچھ عناصر میں اس کے ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں سفر اور منتقل ہونے اور مقامی اور علاقائی کیفیات کے مطابق تبدیلیاں پیدا ہوگئی ہیں۔چناں چہ نکولا (نیولا) جو ہندستان کی پہلی روایات میں بچے کو سانپ کے گزند سے محفوظ رکھتا ہے، پنچ تنتر کے عربی و فارسی ترجموں میں ابن عرس اور راسو میں تبدیل ہوجاتا ہے۔نکولا ایک ہندستانی علاقائی جانور ہے۔ایران میں یہ جانور زیادہ جانا پہچانا نہیں رہا ہے، اس بنا پر پہلوی ترجمے (اور اس پر مبنی دیگر تراجم) میں راسو کو جو بہت سی وجوہات کی بنا پر نکولا سے شباہت رکھتا ہے اور سانپ اس کا ایک شکار ہے، نکولا کے بجائے استعمال کیا گیا ہے۔(اسی طرح برہمن نے اپنی جگہ ناسک اور زاہد کو دے دی ہے) لیکن عربی سندباد نامہ (مختصر روایت) میں برہمن ایک صیاد میں تبدیل ہوجاتا ہے اور اس کا شکاری کتا نکولا کی جگہ اختیار کرلیتا ہے۔یہ تبدیلیاں اس وجہ سے رونما ہوئی ہیں کہ ایران و یونان میں نکولا اور راسو اور اس طرح کے

دیگر جانوروں کو گھر میں پالنے کا رواج نہیں ہے اور بچے کی نگہبانی بھی ایسا کام ہے جو راسو اور اس قسم کے جانوروں کے مقابلے میں ایک کتے سے بہتر طور پر انجام پا سکتا ہے۔ کتا ایک ایسا جانور ہے جس کی وفاداری مشہور ہے اور گھر اور گھر والوں کی حفاظت اس کا کام ہے۔ جس وقت کتا اس داستان میں شامل ہوا تو طبیعی ہے کہ برہمن یا زاہد اور ناسک بھی اپنا مقام ایک شکاری انسان کے سپرد کرے۔ بوسانیاس کی نقل میں بھی اس نوعیت کی تبدیلیاں موجود ہیں۔ اس جگہ ہماری توقع اور ہمارے تصور کے برخلاف سانپ، نکولا کی جگہ لے لیتا ہے اور بچے کا محافظ اور اس کا دفاع کرنے والا بن جاتا ہے۔ اسی طرح وہ جانور جو سانپ کے بجائے بچے کی جان لینا چاہتا ہے، بھیڑیا ہے۔ پہلی نظر میں یہ کیفیت عجیب اور بے وجہ نظر آتی ہے اور ایسا لگتا ہے کہ داستان کی روایت کو نقل کرنے میں خلط اور اشتباہ واقع ہوا ہے، لیکن یونانیوں کے سانپ کے بارے میں تصورات کو اگر ملحوظ رکھا جائے تو اس تبدیلی کے سبب کو سمجھا جا سکتا ہے۔ یونانی سانپ کو بزرگوں کی ارواح کا تجسیم (جسمانی نسبت) اور گھر اور گھر والوں کا نگہبان گردانتے تھے،[10] حالاں کہ نکولا (جسے یونانی اس کی مصری قسم کو اِیخنومون (Ichneumon) کے نام سے پہچانتے تھے) کے بارے میں ان کے ہاں اس طرح کا تصور موجود نہیں تھا۔ جس وقت داستان میں سانپ نے نکولا کی جگہ لی، پھر طبیعی ہے کہ مناسب ترین جانور جو سانپ کی جگہ کو پُر کرے، بھیڑیا تھا۔ بھیڑیا خونخواری اور درندگی کی تجسیم ہے اور نہ صرف بھیڑ بکریوں اور پالتو جانوروں کے لیے بلکہ آدمیوں اور خاص طور پر بچوں کے لیے بھی برابر ایک بڑا خطرہ شمار کیا جاتا رہا ہے۔

اس طرح ''بدگلرٹ'' کی داستان جو اس تحریر کے آغاز میں نقل ہوئی ہے، اس کا تانا بانا ایک طرف ''کارنامۂ رومیان'' (جو خود عربی میں سند بادنامہ کے تراجم سے ماخوذ ہے) میں مرقوم روایت اور دوسری طرف پوسانیاس کی نقل کردہ روایت سے جڑ جاتا ہے، لیکن اس جگہ سانپ کی بجائے بھیڑیے کے آجانے سے داستان کے اجزاے ترکیبی زیادہ سازگار صورت اختیار کر لیتے ہیں، وجہ یہ ہے کہ کتے اور بھیڑیے کی آویزش، کتے اور سانپ یا سانپ اور بھیڑیے کی جنگ سے زیادہ طبیعی ہے۔

[استاد مجتبائی صاحب کا یہ مضمون ہندستانی تاریخ، تہذیب اور فارسی ادب پر ان کے مضامین کے انتخاب ''بنگالہ در قند پارسی'' دکتر فتح اللہ مجتبائی، انتشارات سخن، تہران، 1392 میں شامل ہے]

~~~~~
~~~~~

حواشی:

1. M. Winternitz: History of Indian Literature, vol III, Delhi, 1977, PP. 373-4.
2. Ibid, PP373-4.
3. Gesta Romanorum, transleted and edited Swan, Ch. & Wynnarel, H. New York, 1959, PP. XLII-XLIII.
4. History of Indian Liteature.
5. Frazer, J. G., Pausanias's Description of Greece. Trans With a Commentary, London, 1913, vol. 5, PP. 421-2, Winternitz, Loc. Cit.

۶۔ ابن الندیم، کتاب الفہرست، بہ کوشش رضا تجدد، تہران، ص362۔

۷۔ ایضاً

۸۔ سند باد نامہ، نگارش محمد بن علی بن محمد الظہیری السمرقندی، بہ اہتمام و تصحیح احمد آتش، استانبول، 1948

9. Gesta Romanorum, Loc. Cit
10. Nilson, M. Greek Folk Religion, New York, 1961, PP.67-72, The Encyclopedia of Religions, ed. M. Eliade, N. York, London, 1987, vol.13, PP.370-71.

✦✦✦

احمد محفوظ

میرؔ کے کلام میں عشق کا تہذیبی تصوّر

موضوعات ومضامین کے تنوع کے لحاظ سے غزل اگرچہ بے انتہا وسعت رکھتی ہے، اور اس میں ہر طرح کے خیالات نظم ہوتے رہے ہیں، تاہم اس بات سے انکار نہیں ہوسکتا کہ غزل کا بنیادی اور مرکزی موضوع عام طور سے عشق و عاشقی ہی قرار پایا ہے۔ اسی بنا پر مشرقی ادبی تہذیب کی رو سے غزل کو بجا طور پر عشقیہ شاعری کا نمایاں ترین اظہار تسلیم کیا گیا ہے۔ چوں کہ بطور عشقیہ شاعری غزل کی باقاعدہ ابتدا ایران سے ہوئی، اس لیے فارسی میں غزل کی طویل روایت نے جو عروج حاصل کیا وہ آج بھی اپنی مثال آپ ہے۔ علامہ شبلی ''شعرالعجم'' میں لکھتے ہیں:

> ''عشق ومحبت انسان کا خمیر ہے، اس لیے جہاں انسان ہے عشق بھی ہے، اور چونکہ کوئی قوم شاعری سے خالی نہیں، اس لیے کوئی قوم عشقیہ شاعری سے بھی خالی نہیں ہوسکتی۔ لیکن ایران اس خصوصیت میں اور تمام ملکوں سے بڑھا ہوا ہے۔ یہاں مدت دراز کے تمدن نے انسانی جذبات کو نہایت لطیف اور زود اشتعال بنا دیا تھا، اس لیے ذرا سی تحریک سے یہ شعلہ بھڑک اٹھتا تھا، اور دل ودماغ کو آتش فشاں بنا دیتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ایران میں جس قدر عشقیہ شاعری کو ترقی ہوئی اور اصناف سخن کو نہیں ہوئی''۔[1]

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ دنیا کی کوئی ادبی تہذیب غالباً ایسی نہ ہوگی جس میں عشقیہ شاعری کا وجود نہ ہوگا۔ پھر یہاں یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ عشقیہ شاعری کے دیگر نمونوں کے مقابلے میں کیا غزل کچھ امتیازات رکھتی ہے، یا عشقیہ خیالات کے اعتبار سے اس کی کیفیت کم وبیش یکساں ہے؟

اس کا جواب یہ ہے کہ عشقیہ خیالات کے اعتبار سے غزل بڑی حد تک اپنی الگ اور بالکل منفرد شناخت رکھتی ہے۔ یہاں عشق و عاشقی سے متعلق جو باتیں بیان ہوتی ہیں، ان کا بہت بڑا حصہ تصوراتی اور رسومیاتی ہے۔

عشق کی تصوراتی اور رسومیاتی باتوں سے مراد یہ ہے کہ غزل کی دنیا میں عام طور پر عشق سے متعلق جو باتیں بیان ہوتی ہیں، وہ پہلے سے طے شدہ تصور کی پابند ہیں۔ مثلاً جہاں عشقیہ خیال بیان ہوگا، وہاں عاشق و معشوق اور ان کے متعلقات کا ذکر براہِ راست یا بالواسطہ طور پر ضرور آئے گا۔ اب اگر غزل میں اس کو بیان کیا جائے گا تو عاشق کو ناکام، نامراد اور شکست خوردہ وغیرہ کہنا ہوگا اور اس کے برعکس معشوق کو ظالم و جفا کار، سنگ دل، وفا ناآشنا اور شوخ و شنگ وغیرہ کہا جائے گا، یعنی عین ممکن ہے کہ حقیقی دنیا کا کوئی معشوق ان صفات کا حامل نہ ہو، لیکن غزل میں معشوق کا بیان انھیں مذکورہ صفات کے ساتھ کیا جائے گا۔ اسی طرح لازمی نہیں کہ دنیا کے تمام عشاق انھیں صفات کے حامل ہوں جن کا اوپر ذکر ہوا، لیکن غزل کی دنیا کے عاشق کا کردار انھیں خصوصیات کے ساتھ بیان ہوگا جو اس سے رسومیاتی طور پر وابستہ ہیں۔ یہ بھی خیال رہے کہ غزل کی عشقیہ دنیا میں عاشق و معشوق کے علاوہ اور بہت سے کردار ہیں (مثلاً واعظ و ناصح، رقیب وغیرہ) جن کی حیثیت تصوراتی و رسومیاتی ہے۔

ظاہر ہے، غزل کے عشقیہ پہلو سے متعلق یہ تصورات ہماری تہذیب کے پیدا کردہ ہیں۔ اور چوں کہ فارسی اور اردو کی تمام غزل میں یہ تصورات شروع ہی سے کارفرما چلے آ رہے ہیں، لہٰذا کم و بیش ہر شاعر کے یہاں ان کے استعمال کی نوعیت عام طور سے یکساں ہے۔ یعنی ان تصوراتی باتوں کو مسلمہ اصول کی حیثیت سے تمام شعرا نے اپنے پیشِ نظر رکھا ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ کچھ شعرا غزل کی دنیا کے مسلمہ حقائق کے دائرے میں رہتے ہوئے اکثر و بیشتر اپنے مزاج اور افتادِ طبع کے زیرِ اثر کچھ ایسے پہلو اور ایسی صورتِ حال بھی خلق کرتے ہیں جنھیں ہم ان شعرا سے مخصوص قرار دے سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر میرؔ اور غالبؔ دونوں کے یہاں معشوق کا وہی رسومیاتی کردار لایا گیا ہے جو غزل کی دنیا سے مخصوص ہے، لیکن میرؔ کا بیان کردہ معشوق غالبؔ کے معشوق سے الگ پہچانا جا سکتا ہے۔ درجِ ذیل اشعار سے بات شاید واضح ہو جائے گی:

غالب: کرنے گئے تھے اس سے تغافل کا ہم گلہ
کی ایک ہی نگاہ کہ بس خاک ہو گئے

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی

میر:
وقت قتل آرزوے دل جو لگے پوچھنے لوگ
میں اشارت کی ادھر ان نے کہا مت پوچھو

یوں ہی کب تک لوہو پیتے ہاتھ اٹھا کر جان سے
وہ کمر کولی میں بھر لی ہم نے کل خنجر سمیت

میر کے درج بالا دوسرے شعر کے سامنے غالب کا حسب ذیل شعر رکھ کر دیکھئے تو ان دو بڑے شعرا کے یہاں غزل کے معشوق کے روایتی کردار کا فرق مزید واضح ہو جائے گا:

اس نزاکت کا برا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا
ہاتھ آئیں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے

ان اشعار سے میر اور غالب کے افتادِ مزاج کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اسی طرح میر کی غزلوں اور عشقیہ مثنویوں کو جب ہم دیکھتے ہیں تو عشق کی ایک خاص صورت حال نظر آتی ہے، جسے میر کے عشقیہ کلام کی ایک امتیازی صفت قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہاں دیوان دوم کی ایک غزل کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

کیا کہوں تم سے میں کہ کیا ہے عشق
جان کا روگ ہے بلا ہے عشق

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو
سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

عشق ہے طرز و طور عشق کے تیں
کہیں بندہ کہیں خدا ہے عشق

عشق معشوق عشق عاشق ہے
یعنی اپنا ہی مبتلا ہے عشق

دلکش ایسا کہاں ہے دشمن جاں
مدعی ہے پہ مدعا ہے عشق

خیال رہے کہ اس غزل میں کل نو شعر ہیں جس میں سے صرف پانچ شعر یہاں نقل کیے گئے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ چونکہ اس غزل کی ردیف میں 'عشق' شامل ہے، اس لیے پوری غزل میں جو مضامین بیان ہوئے ہیں وہ کسی نہ کسی صورت میں عشق پر مبنی یا اس سے متعلق ہیں۔ اس کے مطلع کے مضمون میں کوئی خاص نہیں ہے، اور یہ مضمون اس قدر عام ہے کہ اسے شعرا اکثر باندھتے رہے ہیں۔ تاہم اس کے باقی اشعار جس نوع کے ہیں، وہ ہمیں عشق کے ایک مخصوص تہذیبی مظہر کی صورت سے آشنا کرتے ہیں۔ اس تہذیبی مظہر کی تہ میں عارفانہ کیفیت اور متصوفانہ فکر کا وہ پہلو کارفرما دکھائی دیتا ہے، جس کی رو سے عشق کو تمام کائنات کا مرکز فرض کیا گیا ہے۔ یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ درج بالا دوسرے شعر کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات پیش کر دیے جائیں جو انھوں نے اس کی شرح کرتے ہوئے ظاہر کیے ہیں۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں:

''یہ شعر کئی مفہوم رکھتا ہے۔ قرآن میں مذکور ہے کہ تمام چیزیں اللہ کی تسبیح کرتی ہیں۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو یہ شعر عارفانہ اور تحمیدی ہے۔ اگر 'عشق' کو صوفیانہ اصطلاح کے پس منظر میں رکھیں تو یہ شعر صوفیانہ اور درویشانہ ہو جاتا ہے۔ صوفیانہ اصطلاح سے میری مراد 'عشق' کا وہ تصور ہے جس کی رو سے تمام چیزوں کی حرکت اور ان کے وجود کا باعث عشق ہے۔ جیسا کہ غالب نے کہا ہے:

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

تیسرا مفہوم یہ ہے کہ اس شعر کا متکلم کوئی عارف یا خدا رسیدہ شخص نہیں بلکہ ایک عام عاشق ہے۔ عشق کے غلبے کے باعث اسے دنیا کی ہر چیز میں عشق ہی عشق نظر آتا ہے، یا اسے محسوس ہوتا ہے کہ کائنات کے جو بھی مظاہر ہیں وہ سب کسی نہ کسی کے عاشق یا معشوق ہیں۔ ایوتشنکو (Evtushenko) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب مجھے کوئی ایسا شخص ملتا ہے جسے میں ناپسند کرتا ہوں، یعنی جب میری ملاقات کسی ایسے شخص سے ہوتی ہے جو مجھے پسند نہیں آتا، تو اپنی ناپسندیدگی کو روکنے کے لیے میں فوراً

یہ خیال کرتا ہوں کہ ممکن ہے یہ شخص بھی کسی کا محبوب ہو۔اور اگر وہ کسی کا محبوب ہوگا تو اس کے محبّ کو اس شخص میں کچھ خوبیاں تو نظر آتی ہوں گی ۔میر کے شعر میں عاشق/متکلم کو بھی ہر جگہ، ہر چیز عشق کے جذبے سے متاثر نظر آئے تو کیا عجب ہے۔سادہ بیانی اور اس قدر معنوی امکانات کے ساتھ، یہ میر کا خاص رنگ ہے''۔[۲]

شعرِ زیر بحث کے بارے میں شاید اس سے بہتر گفتگو نہیں کی جاسکتی۔فاروقی صاحب بجا طور پر شعر کی سادگی بیان کے ساتھ اس میں پنہاں کثیر معنوی امکانات کا ذکر کر کے اسے میر کے مخصوص رنگ سے تعبیر کرتے ہیں۔اسی کے ساتھ اگر اس شعر میں بیان کردہ عشق کے مخصوص تہذیبی پہلو کو سامنے رکھا جائے تو شعر کی معنویت مزید بڑھ جاتی ہے۔اس شعر کے ساتھ میر کے دیوان پنجم کی ایک غزل کے حسبِ ذیل اشعار رکھ کر دیکھئے تو صورتِ حال مزید واضح ہو جاتی ہے۔اس غزل کی ردیف میں بھی 'عشق' شامل ہے:

ارض وسما میں عشق ہے ساری چاروں اور بھرا ہے عشق
ہم ہیں جناب عشق کے بندے نزدیک اپنے خدا ہے عشق
ظاہر وباطن اول وآخر پائیں بالا عشق ہے سب
نور وظلمت معنی وصورت سب کچھ آپھی ہوا ہے عشق
ایک طرف جبریل آتا ہے ایک طرف لاتا ہے کتاب
ایک طرف پنہاں ہے دلوں میں ایک طرف پیدا ہے عشق

یہاں دیوان دوم کے درج بالا دوسرے شعر کے فنی پہلو سر دست میرے پیش نظر نہیں ہیں، بلکہ صرف یہ دیکھنا مقصود ہے کہ میر نے عشق کو جس تہذیبی تناظر میں رکھ کر بیان کیا ہے، وہ میر کا ایسا امتیازی وصف ہے جو ہمیں اور کہیں مشکل سے نظر آئے گا۔

میر کے یہاں دس مثنویاں ایسی ہیں جن میں عاشقانہ قصے بیان ہوئے ہیں۔عشق وعاشقی پر مبنی قصوں کو مثنوی میں بیان کرنے کی روایت بہت پرانی ہے۔چناں چہ خاصی تعداد میں نہایت مشہور داستانیں فارسی اور اردو میں بصورت مثنوی قدیم زمانے سے ہماری روایت کا حصہ ہیں۔ میر کے عہد میں مثنوی لکھنے کا رواج زیادہ تھا، اس لیے بھی بہت سے عشقیہ قصے نظم کیے گئے۔میر کی ان مثنویوں میں دو مثنویاں خاص طور سے قابل ذکر ہیں؛ 'شعلۂ عشق' اور 'مور نامہ'۔ان دونوں مثنویوں میں عشق کی جو صورت نظر آتی ہے، اسے ایسی غیر معمولی قوت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو

ساری کائنات میں ہر چیز پر متصرف ہے۔ وہ ایسی طاقت ہے جو خود کو اس لیے ظاہر کرتی ہے کہ دنیا پر اپنے جبر و اقتدار کا عالم دکھا سکے۔ یہ عشق خود ہی عاشق اور معشوق کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے یعنی انھیں پیدا کرتا ہے، پھر خود ہی انھیں جلا کر خاک کر دیتا ہے۔

''شعلۂ عشق'' کے قصے میں آخر کار عاشق اور معشوق دونوں دریا میں ڈوب کر موت سے دوچار ہوتے ہیں، اور آخر میں صرف ایک شعلے کی صورت نظر آتی ہے جو اس بات کی علامت ہے کہ یہ وہی عشق کا شعلہ تھا جس نے معشوق اور عاشق دونوں کو جلا کر ختم کر دیا۔ اس مثنوی میں آغاز قصہ سے پہلے میر نے بتیس اشعار میں عشق و محبت کے تعلق سے کچھ تمہیدی باتیں بیان کی ہیں، جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عشق ایسا کائناتی مظہر ہے، جس کی قوت کا کوئی اندازہ نہیں کر سکتا۔ اس عالم میں جو کچھ ہے سب عشق ہی کی کارفرمائی سے ہے۔ عشق سے کچھ بھی خالی نہیں۔ تمہیدی اشعار سے کچھ مثالیں ملاحظہ کیجیے:

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور — نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور
محبت مسبب محبت سبب — محبت سے آتے ہیں کار عجب
محبت بن اس جا نہ آیا کوئی — محبت سے خالی نہ پایا کوئی
محبت ہی اس کارخانے میں ہے — محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے
محبت سے کس کو ہوا ہے فراغ — محبت نے کیا کیا دکھائے ہیں داغ
محبت لگاتی ہے پانی میں آگ — محبت سے ہے تیغ و گردن میں لاگ
محبت سے ہے انتظام جہاں — محبت سے گردش میں ہے آسماں
محبت سے روتے گئے یار خوں — محبت سے ہو ہو گیا ہے جنوں
گیا قیس ناشاد اس عشق میں — کھپی جان فرہاد اس عشق میں
ہوئی اس سے شیریں کی حالت تباہ — کیا اس سے لیلیٰ نے خیمہ سیاہ
کوئی شہر ایسا نہ دیکھا کہ واں — نہ ہو اس سے آشوب محشر عیاں
کب اس عشق نے تازہ کاری نہ کی — کہاں خون سے غازہ کاری نہ کی

ان تمہیدی اشعار میں عشق کی جو تصویر پیش کی گئی ہے اس کے مخصوص رنگوں کو اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ دنیا کی کوئی قوم اور تہذیب عشق سے خالی نہیں، لیکن ہماری مشرقی تہذیب میں عشق کا تصور جس رنگ روپ میں ظاہر ہوا ہے، اس کی ایک مخصوص صورت اوپر کے اشعار میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اس مثنوی کا اختتام درجِ ذیل اشعار پر ہوتا ہے:

اگر ہے یہ قصہ بھی حیرت فزا ولے میر یہ عشق ہے بد بلا
بہت جی جلائے ہیں اس عشق نے بہت گھر لٹائے ہیں اس عشق نے
فسانوں سے اس کے لبالب ہے دہر جلائے ہیں اس تند آتش نے شہر
محبت نہ ہو کاش مخلوق کو نہ چھوڑے یہ عاشق نہ معشوق کو

''مورنامہ'' اس لحاظ سے نہایت دلچسپ اور اپنے انداز کی منفرد مثنوی ہے کہ اس میں بھی اگر چہ عشقیہ قصہ بیان ہوا ہے، لیکن اس میں عشق کی نوعیت مختلف بلکہ بڑی حد تک خلاف معمول صورتِ حال کی حامل ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہاں ایک مور کو رانی سے عشق ہو جاتا ہے، لیکن اس عشق کی جو کیفیت بیان کی گئی ہے وہ کم وبیش انسانوں سے مخصوص کیفیت ہے۔ جب راجا کو اس عشق کی خبر لگتی ہے تو وہ مور کو عبرت ناک سزا دینے کا فیصلہ کرتا ہے۔ آخر کار وہ مور راجا کے خوف سے بستی سے نکل کر سانپوں کے جنگل میں جا چھپتا ہے۔ لیکن راجا کو جب اس کا پتا چلتا ہے تو وہ ایک لشکر بھیج کر اس جنگل میں آگ لگوا دیتا ہے تا کہ مور اس میں جل کر خاک ہو جائے۔ پھر پایان کار یہی آگ جنگل سے پھیلتی ہوئی بستی میں آ لگتی ہے اور اس آگ سے رانی بھی جل کر ختم ہو جاتی ہے۔ 302 اشعار پر مشتمل یہ طویل مثنوی درج ذیل اشعار پر ختم ہوتی ہے:

کیا لگی تھی دل کو رانی جل گئی خاک ہو کر خاک ہی میں رل گئی
عشق ہی کی ہیں یہ تازہ کاریاں عشق نے پردے میں جانیں ماریاں
مور کے بدلے جلایا دشت مار مار و اژدر جل گئے چندیں ہزار
جل کے لشکر ہو گیا تھا بے چراغ یہ خبر سن ہو گیا راجا بھی داغ
عشق سے کیا میر اتنی گف وگو خاک اڑا دی عشق نے ہر چار سو
درمیاں نے کوہ نے انبوہ ہے رانی کا راجا کا اب اندوہ ہے
طائر وطاؤس وحیواں اژدہے سب کھپے کیا عشق کی کوئی کہے
یہ فسانہ رہ گیا عالم کے بیچ بازماندہ ان کے ہیں سب غم کے بیچ

محبت ایسا جذبہ ہے جو صرف انسانوں سے مخصوص نہیں ہے، بلکہ جانوروں میں بھی اس کی کارفرمائی قدرت کی طرف سے ودیعت ہوئی ہے۔ اسی کے ساتھ انسان اور جانور کے بیچ چاہت اور محبت کا تعلق ہماری دنیا کے معمولات میں ہے۔ لیکن جانور اور انسان کے بیچ اگر عشق کی صورتِ حال کا بیان ہو تو اسے ضرور غیر معمولی کہا جائے گا۔ اس لحاظ سے میر کی یہ مثنوی قابلِ ذکر انفرادیت کی حامل قرار پاتی ہے۔ ''مورنامہ'' کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''میر کا کلام اس قدر متنوع ہے کہ اس میں ''مورنامہ'' کوئی انوکھی مثنوی نہیں ہے۔لیکن اس کی شاعرانہ نزاکتوں سے قطع نظر بھی کیجئے (کیونکہ وہ میر کے تمام کلام میں موجود ہیں) تو دو بنیادی باتیں نظر آتی ہیں۔ایک کا ذکر میں پہلے ہی کر چکا ہوں،یعنی تمام طرح کے جانوروں اور عام اشیا سے میر کی غیر معمولی دلچسپی،اور دوسری بات یہ کہ میر کی نظر میں جانور بھی انسانوں کی کئی صفات سے متصف ہیں۔یعنی جانوروں میں نزاکت طبع، شائستگی اور جرأت کردار بھی ہے،اور وہ جذبہ اور احساس کی دولت سے بھی مالا مال ہیں''[۳]

''مورنامہ'' میں عاشق یعنی مور کو جن صفات کا حامل دکھایا گیا ہے،وہ وہی ہیں جو انسانوں سے مخصوص ہیں۔یہاں دلچسپ پہلو یہ ہے کہ مور رانی کے عشق میں انھیں کیفیات سے دوچار ہوتا ہے جو کسی معمولی عاشق پر گذرتی ہیں۔عشق کے انسانی تجربے کو ایک جانور سے وابستہ کر کے اس طرح بیان کرنا کہ وہ جانور انسانی صفات کے ساتھ ہم آہنگ ہو جائے،میر کے خلاقانہ کمال کی نہایت عمدہ مثال ہے۔جہاں تک اس مثنوی میں عشق کی تہذیبی صورت کا تعلق ہے،تو یہاں بھی کم وبیش وہی صورت حال دکھائی دیتی ہے جس کا نمونہ اوپر ''شعلۂ عشق'' کے بیان میں آپ نے دیکھا۔''مورنامہ'' اور ''شعلۂ عشق'' کے منقولہ اختتامی اشعار عشق کی ایک ہی تہذیبی صورت کی نشان دہی کرتے ہیں،اور یہ صورت میر کے یہاں جس رنگ میں جلوہ گر ہوئی ہے،اس کی کوئی دوسری مثال نہیں نظر آتی۔

حواشی:

۱ شعرالعجم، حصہ پنجم: علامہ شبلی نعمانی، دارالمصنّفین شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ (یوپی)، ایڈیشن اپریل 2014، ص32

۲ شعرشورانگیز، جلد دوم: شمس الرحمٰن فاروقی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، تیسرا ایڈیشن 2007، ص11-310

۳ میر صاحب کا زندہ عجائب گھر: کچھ تعجب نہیں خدائی ہے: شمس الرحمٰن فاروقی مشمولہ کلیات میر، جلد دوم مرتبہ احمد محفوظ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، دوسری طباعت 2013، ص56-55

□□□

راجیورنجن گری
ترجمہ: ظفر انصاری ظفرؔ

انیسویں صدی میں برج بھاشا اور کھڑی بولی کے مابین تنازع

ہندی ادب کا مطالعہ کرنے والے انیسویں صدی کے نصف آخر کا مطالعہ کرتے وقت بھارتیندو ہریش چندر اور بھارتیندو منڈل کے مصنّفین کو مرکز میں رکھتے ہیں۔ اس کے بعد سروتی، اور مہاویر پرساد دویدی کے دور میں آجاتے ہیں۔ ایسا کر کے بھاتیندو کی وفات (1885) اور سرسوتی کی اشاعت کے درمیانی عرصے (پندرہ برس) کو عموماً بھلا دیا جاتا ہے۔ گویا کہ ان پندرہ برسوں میں ہندی ادب میں کچھ قابلِ لحاظ ہوا ہی نہ ہو۔ غور طلب بات یہ ہے کہ اسی دور میں ہندی ادب کا ایک اہم سوال، شاعری کی زبان کیا ہو۔ برج بھاشا یا کھڑی بولی، ابھرا۔ مظفر پور (بہار) کے ایودھیا پرساد کھتری نے اس سوال کو زوردار انداز میں اٹھایا اور اسے تحریک کی شکل دے دی۔ نتیجتاً یہ سوال اس وقت کے علمائے ادب کے بحث و مباحثہ کا اہم موضوع بنا رہا جو چھایاواد تک چلا۔ کھڑی بولی ہندی کو شاعری کی زبان کی شکل میں تسلیم کرانے کا سہرا مکمل طور سے مہاویر پرساد دویدی کے سر باندھا جاتا ہے جب کہ دویدی سے پہلے کھتری نے اس سوال پر سوچنے کی ترغیب دلائی تھی۔ اصل میں کھتری نے شعری زبان کے طور پر کھڑی بولی ہندی کو تسلیم کرنے کے لیے سب سے پہلے راہ ہموار کی تھی۔ مہاویر پرساد دویدی کو وراثت کے طور پر کھتری کا ادبی ورثہ/ کارنامہ حاصل ہوا تھا۔ اس کے باوجود ایودھیا پرساد کھتری کے ادبی کا نامے کو قابل ذکر مورخوں اور نقادوں نے نظر انداز کیا ہے۔ 1885 سے 1900 کے درمیان کی ادبی سیاست کا مطالعہ کرنے والے محققین نے بھی اس موضوع پر ہوئی بحثوں کو نظر انداز کیا ہے[1] جب کہ تقریباً تیس پینتیس برسوں تک کی ادبی سیاست پر اس کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ مقالہ برج بھاشا اور کھڑی بولی کے سلسلے میں

ہوئے بحث ومباحثے کے تفصیلی مطالعے کی ایک کوشش ہے۔

ایودھیا پرساد کھتری نے 1887 میں 'کھڑی بولی کا پدّیہ (پہلا حصہ)' کی تدوین کی۔ یہ کتاب مظفر پور کے وشوناتھ بھٹ کے توسل سے نارائن پریس سے چھپی۔ کھتری نے اسے Poetical reader no. 1 of khari Boli کی شکل میں پیش کیا۔ یہ کتاب تین حصوں میں منقسم ہے۔ ٹھیٹ ہندی، منشی اسٹائل اور پنڈٹ اسٹائل۔ ٹھیٹ ہندی کی مثال کے طور پر راجا شیو پرساد کے مدون گٹکا نمبر 3 سے لے کر منشی انشاء اللہ خاں کی تصنیف 'رانی کیتکی کی کہانی'[۲] میں موجود اشعار کو شامل کیا گیا ہے۔ منشی اسٹائل کے طور پر رائے سوہن لال کی ہندی میں 'ستیک سماں'، 'پتنگ'، 'سونے اور ڈھول کی دو دو باتیں'، 'چاندنی کا سماں اور اس کے نور کی جھلک'، بھارتیندو کی دشرتھ ولاپ، بسنت، برسات، مہیش نارائن کی سبوہن جیسی طویل نظمیں اور مولوی الطاف حسین کی ایک بیوہ کی مناجات جیسی تخلیق شامل کی گئی ہے۔ پنڈٹ اسٹائل کے طور پر ضلع مظفر پور کے موضع مانپورہ کے ساکن بابو لکشمی پرساد کی 6 دسمبر 1876 کو 'بہار بندھو' میں شائع شدہ نظم[۳] کے علاوہ 'یوگی' عنوان کی لمبی نظم شامل کی گئی ہے۔ اسی اسٹائل کے تحت جناب ستیانند اگنوتری کی 'سنگیت پشپاولی' سے تین بھجن اور چند قدیم شعرا کی تخلیقات (پرتھوی راج رالیسا' پدماوتی کھنڈ سے)[۴] دو چھپّیہ اور ایک (آلہیہ کھنڈ سے) بھی شامل کیا گیا ہے۔

ایودھیا پرساد کھتری نے 'کھڑی بولی کا پدّیہ (پہلا حصہ)' کا مختصر سا دیباچہ بھی لکھا ہے۔ اس دیباچے میں زبان کے سلسلے میں ان کے خیالات کا اظہار ہوا ہے۔ کھتری برج بھاشا کی شاعری کو ہندی نہیں مانتے تھے۔ اس کتاب میں انھوں نے واضح طور سے لکھا ہے ''میں بھاشا چھند کو ہندی چھند نہیں مانتا ہوں''۔[۵] اپنے خیالات کی وضاحت کرتے ہوئے کھتری نے لکھا ہے:

> ''للولال نے اپنی سمجھ میں 'پریم ساگر' کھڑی بولی میں اور 'راجنیتی' برج بھاشا میں لکھی۔ راجنیتی کے شعر کی زبان اور 'پریم ساگر' کے شعر کی زبان میں کچھ فرق نہیں ہے۔ پریم ساگر کے شعر کی زبان بلا شبہ برج بھاشا ہے۔ ہندی کے 'کُل لکھنے والے' میں سمجھتا ہوں' انھیں کی پیروی کرتے ہیں۔ منشی مکھّن لال کھتری نے اپنے 'سکھ ساگر' کی زبان کا دو زبانوں میں لکھا جانا لکھا ہے: نثر کھڑی بولی میں اور شعر برج بھاشا میں''۔[۶]

ایودھیا پرساد کھتری کا ماننا بالکل صحیح ہے کہ 'راجنیتی' اور پریم ساگر کی شعری زبان میں فرق نہیں ہے۔ بھلے ہی للولال نے 'پریم ساگر' کی زبان کو کھڑی بولی بتایا ہے۔ آچاریہ رام چندر شکل

نے للولال کی زبان پر جو تبصرہ کیا ہے، اس سے کھتری کے متذکرہ بالا تصورات کو تقویت پہنچتی ہے۔[۷]
ایودھیا پرساد کھتری نے دیباچہ میں 'کھڑی بولی کی قواعد میں برج بھاشا کے شعر کو جگہ دینا اور برج بھاشا کے الفاظ کو ہندی میں poetical license سمجھنا' ہندی کے علمائے قواعد کی بھول مانا ہے۔ اس کے ساتھ ہی چند وردائی کی ہندی کو 'پرانی ہندی' اور جدید ہندی کو 'کھڑی بولی' کہا ہے۔ اسی دیباچے میں ایودھیا پرساد نے جدید ہندی (جسے وہ کھڑی بولی کہتے تھے) کو پانچ اسالیب میں تقسیم کیا ہے:

— ''کھڑی بولی کی میں نے پانچ اقسام مانی ہیں' ٹھیٹ ہندی' پنڈٹ جی کی ہندی' منشی جی کی ہندی' مولوی (مَولوی پڑھیں) صاحب کی ہندی اور یوریشین ہندی''۔

— ''ٹھیٹ ہندی وہ ہے کہ جس میں نہ غیر ملکی الفاظ ہوں اور نہ سنسکرت کے مشکل الفاظ۔ اس میں تد بھو اور دیشج الفاظ زیادہ رہتے ہیں۔ پنڈٹ جی کی ہندی میں سنسکرت کے بڑے بڑے اور مشکل الفاظ رہتے ہیں۔ غیر ملکی الفاظ عموماً نہیں رہتے ہیں۔''

— ''منشی جی کی ہندی پنڈٹ جی اور مولوی (مَولوی) صاحب کی ہندی کے درمیان کی ہندی ہے اور اس کو یوروپین علما ہندوستانی کہتے ہیں۔''

— ''مَولوی صاحب کی ہندی فارسی عربی (مشکل تتسَم) کے اسما سے بھری رہتی ہے۔ اس کو مولوی (مَولوی پڑھیں) صاحب اردو کہہ کر پکارتے ہیں۔''

— ''یوریشین ہندی میں انگریزی کے تتسم اسما الفاظ آتے ہیں۔ مولوی صاحب فارسی اور یورپین انگریزی حروف پسند کرتے ہیں''۔[۸]

کھڑی بولی کے پانچ اسالیب (Styles) متعین کرنے کے بعد ایودھیا پرساد کھتری نے لکھا ہے:

''کھڑی بولی میں پنڈٹ جی نے شعر لکھنے کی آج تک کوشش نہیں کی ہے۔ اس کے شاعر صرف مولوی صاحب ہیں ....کوی کنگن' چنڈی' ودیاپتی' گوبند داس وغیرہم ان کے قدیم شعرا کی زبان جدید برج بھاشا اور میتھل بھاشا سے بالکل ملی ہوئی ہے جیسے بنگلہ زبان کی شاعری کی زبان کی ترتیب ہوئی ہے ویسے ہی ہندی زبان کی بھی ہونی چاہیے''۔[۹]

بنگلہ زبان کی شاعری کی زبان کی تربیت کی طرح ہندی شاعری کی زبان کی تربیت کی امید

میں کھتری نے 'کھڑی بولی کا پدّ یہ (پہلا حصہ) چھپوا کر علما اور قارئین کے درمیان پیش کیا۔ کھڑی کا پدّ یہ چھپنے کے ساتھ ہی ایودھیا پرساد کھتری نے برج بھاشا کی شاعری اور کھڑی بولی (ہندی) کی شاعری میں خود فرق کرتے ہوئے اس زمانے کے علما اور قارئین سے بھی ان کے درمیان کے فرق کو سمجھنے کی اپیل کی ہے۔ اس کے ساتھ ہی معاصر تخلیق کاروں سے کھڑی بولی میں شاعری کرنے کی بھی اپیل کی۔

امبکا دت ویاس کی ادارت میں شائع ہونے والے ماہ نامہ پیوش پرواہ' میں 20 جون 1887 کو اس کتاب پر پہلا تبصرہ 'کھڑی بولی پدّ یہ' کے عنوان سے چھپا:

> ''آجکل کی عموماً یہ ریت پڑ گئی ہے کہ لوگ اگر کھڑی بولی میں بھی کوئی کتاب لکھتے ہیں تو جب اس میں کوئی شعر لکھنا ہوتا ہے برج بھاشا میں لکھ مارتے ہیں۔ کتنے ہی مصنّفین کھڑی بولی میں طبع آزمائی ہی نہیں کرتے اور کتنے کہتے ہیں کہ اس زبان میں شعر آج تک بنا ہی نہیں۔ بس یہ کتاب اسی کمی کو پورا کرنے کو ہے کہ کھڑی بولی میں شعر ہوتے ہیں اور بہت بن چکے ہیں۔ مولف نے اس میں ٹھیٹ ہندی وغیرہ باب الگ الگ باندھ دیے ہیں۔ یہ اور بھی اچھا ہوا ہے۔ اس کتاب میں سارے اشعار جمع کیے ہوئے ہیں۔ ہم جہاں تک دیکھتے ہیں مؤلف نے اپنے مقصد کی برآری میں بڑی ہی کوشش کی ہے۔ اس زبان میں شعر بھی بننے لگے' اس کی کوشش براہمن اور ہندی پردیپ کے مدیر بھی کر چکے ہیں اور اس طرح کی نظموں کے مخالف ہم بھی نہیں ہیں۔ ہم مؤلف کو مبارک باد دیتے ہیں اور امید کرتے ہیں کہ ان کا قلم ایسا ہی بہترین مجموعہ تیار کرے''۔[10]

کتاب چھپنے کے بعد ایودھیا پرساد کھتری نے ماہرِ تعلیم' ادیبوں' ادب نوازوں' اخباروں اور رسالوں کے مدیروں کو کھڑی بولی کا پدّ یہ مفت میں بھیجا۔ جس کسی کے بارے میں بتایا جاتا تھا کہ فلاں شخص ادب سے تھوڑی بہت دلچسپی رکھتا ہے' کھتری اسے یہ کتاب ضرور بھیجتے تھے۔[11] نتیجتاً کچھ ہی مہینے میں پہلے اڈیشن کی کتابیں ختم ہو گئیں۔ اس لیے کھتری نے اسے اسی سال (1887) اس کا دوسرا اڈیشن چھپوایا۔ دوسرا اڈیشن بھی نارائن پریس سے چھپا۔[12] 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' کی تدوین کے لیے ایودھیا پرساد کھتری کو خطوط بھیج کر کئی لوگوں نے ستائش کی۔[13] ستائش کرنے والے لوگوں نے 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' کو ادب کے عام قارئین کے علاوہ نارمل اسکول اور ورنا کیولر اسکول کے طلبہ اور اساتذہ کے لیے کافی مفید بتایا۔

قابلِ غور بات یہ ہے کہ اس کتاب کی طباعت کے بعد شاعری کی زبان کا سوال ایک اہم مسئلہ کی شکل میں ابھرا۔ ہندی ادب کی تاریخ میں 'کھڑی بولی کا پدّیہ' ایسی پہلی کتاب ہے، جس کی وجہ سے اتنا بحث ہوا۔ اس کتاب نے شاعری کی زبان کے سلسلے میں جو نظریہ پیش کیا' اس پر تقریباً تین دہائیوں تک بحثیں ہوتی رہیں۔ اس کتاب کے ذریعے ایک ادبی تحریک کا آغاز ہوا۔ ہندی شاعری کی زبان کیا ہو... برج بھاشا یا کھڑی بولی؟ 'کھڑی بولی کا پدّیہ' نے شاعری کی زبان کے طور پر کھڑی بولی کی حمایت کی۔ اس کے مرتب ایودھیا پرساد کھتری نے شاعری کی زبان کے طور پر کھڑی بولی ہندی کو تسلیم کرنے کے لیے تحریک چلائی۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ اس تحریک کے نتیجے میں حالات ایسے بدلے کہ ادبی زبان (برج بھاشا) بولی بن گئی اور بولی (کھڑی بولی) ادبی زبان بن گئی۔

'کھڑی بولی کا پدّیہ' اور ایودھیا پرساد کھتری کی تحریک سے پہلے کھڑی بولی ہندی میں نظمیں لکھی جاتی تھیں۔ یہ نظمیں گاہے بہ گاہے شائع بھی ہوتی تھیں۔ 'کھڑی بولی کا پدّیہ' میں ایودھیا پرساد کھتری نے جن نظموں کو شامل کیا ہے، ساری پہلے چھپ چکی تھیں۔ غور طلب بات ہے کہ کھڑی بولی پدّیہ تحریک کی جن لوگوں نے کھل کر مخالفت کی، ان میں زیادہ تر لوگ اس تحریک سے پہلے کھڑی بولی میں نظم لکھ چکے تھے یا کھڑی بولی میں نظم لکھنے کی شاعروں کو ترغیب دے رہے تھے۔ یہ دیگر بات ہے کہ کھڑی بولی کی نظمیں لوک راگوں مثلاً لاونی، خیال، طرہ، ٹھمری وغیرہم کی شکل میں تخلیق کی جارہی تھیں۔ ایودھیا پرساد کھتری کے ذریعے شروع کی گئی تحریک سے پہلے چھپی ان کھڑی بولی ہندی نظموں کا ذکر دو وجوہات سے ضروری ہے۔ اول کھتری نے 'کھڑی بولی کا پدّیہ' میں اس کا ذکر نہیں کیا۔ دوم، کھڑی بولی میں نظمیں شائع کر کے اس کے شاعروں کو اپنی حمایت پیش کرنے والے مدیروں نے تحریک شروع ہونے کے بعد اس کی کھلی مخالفت کی۔ شیو رام پنڈیا (انھیں کچھ لوگ شیورام پنڈت بھی کہتے ہیں، لکھتے ہیں) نام کے ایک شاعر کی کئی نظمیں اس وقت کے رسالہ 'ہندی پردیپ' میں چھپی ہیں۔ یکم اگست 1879 کو بعنوان 'نوکری' نظم چھپی ہے، جس کی زبان کھڑی بولی ہندی ہے۔

کہتا ہے ہر بشر یہاں اب ہائے نوکری
ڈھونڈے سے اب کہیں نہیں ملتی ہے نوکری
پہلے تو روپے دے کر سب کو پڑھاتے تھے
گھر گھر پہ سب کے جا کر پڑھاتے تھے

.....

.....

ہر دم پھلیل پٹوں اور عطر بھی لگاتے
کھا کر پان پھرتے سج دھج نئی دکھاتے
ان کو فکر آج کل ہے ہائے نوکری
ڈھونڈے سے اب کہیں نہیں ملتی ہے نوکری

نوکری کی قلت پر لکھی اس نظم کے علاوہ 'ہندی پردیپ' کے اگلے شمارہ یکم اگست 1883 کو شیورام پانڈیا کی لاونی 'گان پارسیوں کی دھن پر' اور یکم اکتوبر 1883 کے شمارہ میں چھند پارسیوں کے دھون کا' کھڑی بولی ہندی میں لکھی نظم چھپی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ بال کرشن بھٹ 'ہندی پردیپ' میں ان نظموں کو چھاپ کر شاعری کی زبان کی شکل میں کھڑی بولی ہندی کی داغ بیل ڈال رہے تھے۔ اتنا ہی نہیں، بال کرشن بھٹ کی کھڑی بولی ہندی میں لکھی ایک نظم یکم اکتوبر 1880 کو ہندی پردیپ میں چھپی ہے:

اہل یورپ پورا جنٹلمیان کہلاتا ہم
بابو نہ کہنا پھر کبھی مسٹر کہا جاتا ہے ہم
کوٹ پتلون بوٹ پہنے ٹوکری سر پر دھرے
ساتھ میں کتّے کو لے کر سیر کو جاتا ہے ہم
گنگا نہانا پوجا جپ تپ چھوڑا یہ پاکھنڈ سب
گھورنے میموں کو گرجا گھر میں نت جاتا ہے ہم
ہم دیانت دار اپنے قوم میں مشہور ہیں
سینکڑوں لوگوں سے چندہ لے کے کھا جاتا ہے ہم
کھانا پینا ہندوؤں کا مجھ کو خوش آتا نہیں
بیف کانٹے چمچہ سے ہوٹل میں کھا جاتا ہے ہم
بھانگ گانجا چرس چنڈو برمیں چھپ چھپ پیتے تھے
اب تو بے کھٹکے ہمیشہ وائن ڈھرکاتا ہے ہم

'براہمن' کے مدیر پرتاپ نارائن مشر کی کھڑی بولی ہندی میں لکھی ہوئی ایک نظم 'چاہو گانا سمجھو' چاہو رونا سمجھو، 15 جون 1884 کے براہمن میں چھپی ہے۔ اس نظم کے ساتھ ناگری میں نظم

لکھنے کے لیے پرتاپ نارائن مشر کی ایک اپیل بھی چھپی ہے:

''آریہ کویوں سے ہم مودبانہ گزارش کرتے ہیں کہ ناگری بھاشا کی شاعری کی بھی طرح ڈالیں۔جس زبان کے لیے اتنی ہائے کرتے ہیں اس میں شاعری کی رفتار نہ ہو پیارے طبقہ ہمیں امداد دو۔''

پرتاب نارائن مشر کی اپیل میں ہی بے بنیاد وجوہات موجود ہیں، جس کے باعث وہ بعد میں کھتری جی کی کھڑی بولی کا پدّیہ تحریک کے مخالف ہو گئے۔مشر جی نے اپیل جسے ناگری بھاشا (ناگری زبان) کہا ہے، وہ کھڑی بولی ہندی ہی ہے۔لیکن اس اپیل میں میں ایک بات اہم ہے۔ یہ اپیل صرف آریہ کویوں سے کی گئی ہے۔ دراصل ہنٹر کمیشن میں سینکڑوں میموریل دینے کے باوجود ہندی کے حق میں فیصلہ نہ ہونے کے باعث پرتاب نارائن مشر جیسے ہندی کے مجاہد نالاں تھے۔اسی دور میں زبان کی مذہبی شناخت گڑھی جارہی تھی۔لہٰذا شمال ومغرب علاقہ کے علما کے لیے اب ہندی زبان ہندوؤں کی زبان ہوگئی۔اسی کا نتیجہ ہے کہ پرتاپ نارائن مشر صرف آریہ کویوں، سے مودبانہ گزارش کرتے ہیں۔اس اپیل میں ہنٹر کمیشن کے دور میں ہوئی گہما گہمی کی چھایا واضح طور سے دکھائی دیتی ہے۔اپیل میں انھوں نے کہا کہ جس زبان کے لیے اتنی ہائے کرتے ہیں۔ ہنٹر کمیشن کے دور میں فارسی رسم الخط (اردو) کو ہٹا کر ناگری رسم الخط (ہندی) کو لاگو کرنے کے لیے ہندی کے مجاہدوں نے کافی 'ہائے' مچائی تھی۔

پرتاب نارائن مشر کے اس مودبانہ گزارش سے پہلے چمپارن (اب مغربی چمپارن) کے ایک گاؤں رتن مال بگہاں کے پنڈت چندر شیکھر دھر مشر کی 1883 (ماہ پتہ نہیں) میں ماہ نامہ پیوش پرواہ میں ایک نظم شائع ہوئی۔اس نظم میں چندر شیکھر مشر نے کھڑی بولی ہندی میں شعر تخلیق کرنے کی وکالت ہے:

''گدّیہ کی بھاشا وشدھ وراجت پدّیہ کی بھاشا وہی متھرا کی آدھی رہے مرغی کی چھٹا پھر آدھی بٹیر کی راجے چھٹا کی ایسی کڑی دودھا میں پڑی پڑی یوں گڑی کوتا چھوبانکی ہندی وشدھ میں گدیہ سپدیہ کے انّت کیجیے یوں کوتا کی''[15]

غور طلب بات ہے کہ پرتاپ نارائن مشر سے چندر شیکھر دھر مشر کی اپیل میں فرق ہے۔ پرتاپ نارائن مشر نے کھڑی بولی ہندی میں شعر تخلیق کرنے کے لیے صرف آریہ کویوں سے مودبانہ گزارش کی ہے جب کہ چندر شیکھر دھر مشر نے ایسا نہیں کیا ہے۔ایک بات قابلِ غور ہے کہ چندر شیکھر دھر مشر کی اس چھوٹی نظم میں اردو فارسی کا ایک لفظ بھی نہیں آپایا ہے۔کیا یہ محض اتفاق

ہے؟ یاللولال کی طرح جان بوجھ کر ہٹایا گیا ہے۔ لہٰذا چندر شیکھر دھر مشر 'ہندی وشدھ میں گدیہ سپد یہ کے انت کیجیے یوں کوتا کی، میں کس ہندی میں شعر تخلیق کرانا چاہتے تھے، اس کا بہ آسانی پتا چلتا ہے۔ چندر شیکھر دھر مشر کی اسی سوچ کا نتیجہ ہے کہ، ہندی یا اردو کی لڑائی، نام کے ڈراما لکھنے والے سوہن پرساد کے معاملے میں انھوں نے ہندی زبان کا ہندو مذہب سے رشتہ جوڑ کر لسانی فرقہ پرستی پھیلانے والوں کے ساتھ بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔[۱۶] اسی طرح شروعات میں پرتاپ نارائن مشر اور چندر شیکھر دھر مشر کی شاعری کی زبان کے تعلق سے فکر یکساں ہے۔ دونوں کی زبان ایک جیسی ہے۔ فرق ہے تو صرف قارئین میں، جن کو ہدف بنا کر دونوں اپیل کر رہے تھے۔

پرتاب نارائن مشر کے ساتھ کھڑی بولی پدّیہ تحریک کے دوسرے کھلے مخالف رادھا چرن گوسوامی کی نظم 'امریکہ والوں سے سمّلن، یکم ستمبر 1879 کے ہندی پردیپ، میں چھپی۔ تھیوسوفیکل سوسائٹی کا ایک اجلاس بمبئی (ممبئی) میں 1879 میں ہوا تھا۔ اس اجلاس میں تھیوسوفیکل کے امریکی نمائندوں نے حصہ لیا تھا۔ یہ نظم انھیں لوگوں کو مرکز میں رکھ کر لکھی گئی ہے۔

آلو! آؤ! بندھُگن ملئے بھجا پسار
بچھُرے کیتے دِنَن کے سئے نہ بار مبار

اس نظم میں برج بھاشا کا پٹ ہے لیکن کھڑی بولی ہندی کے لیے جھوٹ بھی ہے۔ رادھا چرن گوسوامی نے آگے بھی کھڑی بولی ہندی میں نظمیں لکھیں۔ 20 جون 1883 کے 'بھارتیندو' میں سری متی بھارتیشوری کا ہنری میں کلیان گان کے عنوان سے رادھا چرن گوسوامی کے ایک نظم چھپی ہے، جس کی زبان کھڑی بولی ہندی ہے۔ اس کے علاوہ 'بھارتیندو' (19 ستمبر 1883) میں گوسوامی کا ایک ڈراما بھنگ ترنگ شائع ہوا ہے۔ اس ڈرامے کا ایک کردار چھوچھو چوبے استاد کھڑی بولی ہندی میں کہتا ہے:

ٹانگ لتھرا لئی چمڑی پہ بڑے داغ ہوئے
بال ہل ہلکے سوا پالک کیسے ساگ ہوئے
گر پڑے پھل جو کھجوری کی طرح سوکھ سوکھ
پچ گئے گال ببولے کی طرح دوکھ دوکھ

'بھارتیندو' میں رادھا چرن گوسوامی کی کھڑی بولی میں لکھی گئی نظمیں شائع ہوئیں۔ 16 اکتوبر 1883 کے 'بھارتیندو میں' ان کی بڑی تعطیل، کے عنوان سے نظم شائع ہوئی۔ انھوں نے متعدد لونیاں لکھی ہیں۔ ان میں سے بھی کچھ کی زبان کھڑی بولی ہندی ہے۔ رادھا چرن سوامی کی

ادارت میں شائع ہونے والا رسالہ بھارتیندو، کاستمبر، اکتوبر اور نومبر 1884 کا شمارہ ایک ساتھ چھپا۔ اس شمارہ میں رادھا چرن گوسوامی کی تخلیق کردہ 'غزل چہارم۔ ہندی زار زار روتی' چھپی ہے۔ اس کی زبان کھڑی بولی ہندی ہے۔ اس دور میں ہندی اردو کا تنازعہ اپنے منتہا پر تھا۔ ہندی کے تخلیق کار اردو کے خلاف آگ اگل رہے تھے۔ اس تخلیق میں ہندی اپنا دکھڑا سناتی ہے۔

ہندوؤں میں مرا کوئی بھی مددگار نہیں
زندگی خوار ہے دل کو ذرا قرار نہیں
اردو کرتی ہے عدالت میں ہزاروں غلطی
تو بھی گھٹتا وہاں اس کا ذرا اعتبار نہیں
ظلم کرتی ہے ہر روز سراسر افسوس
سزا دیتی اسے تاہم کبھی سرکار نہیں
حیف صد حیف کسی نے نہ خبر لی میری
سنی سرکار نے مطلق مری پکار نہیں
میری فریاد وہاں تک اگرچہ پہنچی بھی
خوف سے اردو کے ہوئے مرے اظہار نہیں
جہاں میں چل رہا ہے اردو کا جلوہ ایسا
اس کے دوستوں کا زمیں پر کہیں شمار نہیں
کہاں جا کر کے رہوں ہائے الٰہی اب میں
کہیں پر ہند میں میرا رہا گھر بار نہیں

1813 میں ولورفورس ایکٹ منظور ہونے کے بعد عیسائی مشنریوں کو اپنے مذہب کی تبلیغ کی چھوٹ ملی۔ مذہب کی اشاعت کی غرض سے ان لوگوں نے یہاں کی مقامی زبان میں مذہبی ادب کا ترجمہ چھاپ کر بانٹنا شروع کیا۔ ان کی تبلیغ مذہب کا ہدف ادبی طبقہ کے لوگ تھے۔ اس طبقے تک اپنی بات پہنچانے کے لیے ان لوگوں نے اپنا ادب بحر میں (لاونی' کجری جیسے لوک راگ) بنانا شروع کیا۔ اس طرح کی نظم عام لوگ آسانی سے سمجھ لیتے تھے۔ انھیں ایسی نظمیں یاد بھی ہو جاتی تھیں۔ لہٰذا تخلیق نظم تبلیغ مذہب میں کارآمد ثابت ہونے لگی۔ عیسائی مشنریوں کے ان کاموں کو دیکھتے ہوئے آریہ سماجی مبلغوں نے بھی ایسا کرنا شروع کیا۔ عام لوگوں تک اپنی بات پہنچانے کے لیے کھڑی بولی کا استعمال کرنا فطری تھا۔ یہ دیگر بات ہے کہ ان تخلیقات کی شعری قدر نہ کے برابر

تھی۔اس کے باوجود شاعری کی زبان کے طور پر کھڑی بولی ہندی کی ترویج واشاعت ہورہی تھی۔ آریہ سماجی کارکنوں کے ذریعے ایسی نظمیں لکھے جانے پر 'بھارت جیون' کے مدیر رام کرشن ورما نے 5 مئی 1884 کو اپنے رسالہ میں ایک تبصرہ لکھا کہ 'آپ جو بھی کچھ لکھیں براہ مہربانی نثر میں ہی لکھیں آریہ سماجی شاعروں کی نائیں نظم میں لکھ کر رہی سہی شاعری کی کیوں مٹی خراب (پلید) کرتے ہیں۔[17]

'بھارت جیون' کے مدیر رام کرشن تیندو ہرشچندر کے اچھے دوست اور 'بھارتیندو منڈل' کے متحرک رکن تھے۔زبان کے تعلق سے ان کا موقف بھارتیندو ہرش چندر سے ملتا جلتا تھا۔اس دور میں اردو کے خلاف ہندی کی تخلیقات کو چھاپنے کا بڑا ذریعہ 'بھارت جیون' تھا۔ بھارتیندو کی طرح یہ بھی سوامی دیانند سرسوتی اور آریہ سماج کے شدید مخالف تھے۔ بھارتیندو نے تو اپنی ایک لاونی میں لکھا کہ 'کیا تو گدہا کو چنا چڑھاوے کی ہوئی دیانند جائے ہودوئی رنگی۔[18] البتہ بھارتیندو منڈل کے ادیبوں کو آریہ سماج کا عمل پسند تھا۔ یہ لوگ آریہ سماج کی تنقید بڑھا چڑھا کر کرتے تھے۔جس طرح معاصر ادبا آریہ سماج کی سماجی اصلاح کے شعور کو نہیں سمجھ پا رہے تھے، اسی طرح تبلیغ مذہب کے مقصد سے کھڑی بولی ہندی میں کی گئی ہندی کی اہمیت کو بھی نہیں سمجھ رہے تھے۔دراصل کھڑی بولی ہندی میں تک بندی کی کوشش ان کے خیالات کا ذریعہ محض تھی۔ بھارتیندو ہرش چندر کے 'جاتیے سنگیت، نام کے مقابلے میں یہی شعور دکھائی دیتا ہے۔[19] لہٰذا جاتیے سنگیت کے ذریعے عوام الناس تک پہنچنے کی کوشش میں بائی پروڈکٹ روپ سے جاتیے سنگیت کا ارتقا ہوا۔ ویسے ہی کھڑی بولی ہندی میں تک بندی کے ذریعے بائی پروڈکٹ روپ سے شاعری کی زبان کے طور پر کھڑی بولی کے لیے مناسب زمین تیار ہوئی۔ بھلے ہی تک بندی اغلاط سے پر تھی۔

'کھڑی بولی کا پدّ یہ' چھپنے کے بعد حامیوں اور مخالفوں کے ذریعے جن دلائل کا استعمال کیا گیا، ان کے ذریعے انیسوں صدی کے نصف آخر کی ادبی سیاست (بالخصوص لسانی) کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کا باریکی سے تجزیہ کرنے پر انیسویں صدی کے ترقی پسند قائدوں کی شخصیت کئی معاملوں میں کمزور دکھائی دیتی ہے۔اپنی ادبی وراثت کو جاننے اور سمجھنے کے لیے 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' تحریک کے بعد ہوئے جرح کو تفصیل سے مطالعہ کرنا ضروری ہے۔غور طلب امر یہ ہے کہ اس تحریک کی حمایت کم لوگوں نے کی۔اس وقت کے زیادہ تر بڑے ادیبوں نے اس کی مخالفت کی یا ڈھلمل رویہ اختیار کیا۔

یکم ستمبر 1887 کو 'بہار بندھو' کے 'چٹھی پتری' کالم میں 'کھڑی بولی پدّ یہ کی مخالفت میں ایک خط شائع ہوا ہے۔اس میں خط لکھنے والے کے نام کی جگہ 'ایک ہندی بھاشا ہتیشی' مونگیر لکھا

ہے۔ ہندستانی اخبار میں کھڑی بولی کا پدّ یہ کے خلاف یہ پہلی شائع شدہ تنقید ہے:

''ہم نے جہاں تک آپ کی کھڑی بولی کے پدّ یہ (نظم) کو دیکھا حقیقت میں اس کو بے لگام کا گھوڑا پایا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کھڑی بولی کا کیا ہی خوب مطلب ہے کہ ہمارے ملک میں جتنے جاہل مصنف اور غیر ملکی لوگ آ کر جہاں تک ہماری بولی کو بگاڑیں وہ کھڑی بولی کے منشی اسٹائل، پنڈٹ اسٹائل، مولوی اسٹائل، یوریشین اسٹائل سمجھے جائیں... کھڑی بولی حقیقت میں اس کے لائق نہیں کہ اس کی ترقی کی جائے اور اس میں آریہ جات کے عادات، اخلاق مذہب، علم اور مقدس جذبات وغیرہ بھلے طور سے لکھے جائیں اور سب طرح کی راگ راگنی آسکیں جس میں یہ ملک سب سے بڑھا ہوا ہے۔''

ایودھیا پرساد کھتری تنقید سے بے پرواہ ہو کر اپنی کتاب ادب سے وابستہ لوگوں کو مفت بھیج کر ان کی رائے مانگتے تھے۔ لہٰذا ڈاکٹر گریرسن کو بھیجی اور اس بابت ان کی رائے جاننا چاہی۔ 6 دسمبر 1887 کو ڈاکٹر گریرسن نے کھتری کے نام ایک خط لکھ کر بھیجا۔ اس خط میں انھوں نے لکھا:

''مجھے پورا بھروسہ ہے کہ کھڑی بولی میں شعر لکھنے کی سبھی کوششیں ناکام ثابت ہوں گی۔ اس مسئلے پر بنارس کے بابو ہرش چندر سے کچھ سال پہلے چرچا ہو چکا ہے اور میں ان کے خیالات سے پوری طرح متفق ہوں''۔[19]

باوجود اس کے، کھتری جی اپنی کتاب سب کو بھیجتے رہے اور اپنے خیالات سے لوگوں کو واقف کراتے رہے۔ یہاں سوال اٹھتا ہے کہ کیا 'بہار بندھو' کے مدیر نے فرضی نام سے کھڑی بولی کا پدّ یہ کی مخالفت میں لکھا یا کسی نے لکھوایا تھا؟ 'بہار بندھو کی شاعری کی زبان سے متعلق پالیسی سے پتا چلتا ہے کہ ایسا مدیر نے نہیں لکھا یا لکھوایا تھا۔ یہ رسالہ شروع سے کھڑی بولی کی شاعری کے لیے فکر کا اظہار کرتا تھا۔' کھڑی بولی کا پدّ یہ' چھپنے کے پہلے ڈمی کاپی کی بنیاد پر اس کے مدیر نے تعریف کرتے ہوئے اسے ضروری بتایا تھا۔[20] یہ بات قابل غور ہے کہ 'بہار بندھو' اپنی اشاعت کے شروعاتی دور سے ہی کھڑی بولی میں شعر تخلیق کرنے کی سفارش کرتا تھا۔ بھارتیندو ہرش چندر نے ہولی کے کئی پدوں (ایک طرح کی شعری ہیئت) کی تخلیق کی تھی۔ 'مدھومکال' نام سے ان پدوں کا ایک مجموعہ چھپا۔ 17 مارچ 1881 کو 'بہار بندھو' میں بھارتیندو کے تخلیق کردہ 'مدھومکال' کے شائع شدہ تبصرہ سے اس اخبار کے شاعری کی زبان سے متعلق موقف کا اظہار ہوتا ہے۔ 'بابو صاحب نے اچھی اچھی ہولیاں سب برج کی بھاشا میں کہی ہیں۔ ہندی کی کھڑی بول چال میں ایک بھی نہیں، اور ایک

غزل کہی بھی ہے تو وہ اچھی نہیں۔' اس سے پتا چلتا ہے کہ کھڑی بولی میں شعر کی تخلیق کے لیے یہ اخبار فکر مند تھا۔ ساتھ ہی، اردو کی غزل کو کھڑی بولی ہندی کی تخلیق مانتا تھا۔ مطلب یہ کہ 'بہار بندھو' اس وقت کے کئی ادیبوں کی طرح کھڑی بولی ہندی، اردو میں فرق نہیں کرتا تھا۔ 'بہار بندھو' نے بھارتیندو کی جس غزل کا ذکر کرتے ہوئے اچھا نہیں مانا ہے، وہ ہے۔ ''گلے مجھ کو لگا لو اے مرے دلدار ہولی میں/ مجھے دل کی لگی میری بھی نوائے یار ہولی میں/ رسا گر جام مے غیروں کو دیتے ہو تو مجھ کو بھی/ نشیلی آنکھ دکھا کر کرو سرشار ہولی میں''۔[21] اتنا ہی نہیں، 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' پہلا حصہ چھپنے کے بعد 8 ستمبر کو 'بہار بندھو' نے ایودھیا پرساد کھتری کے مقصد کی تعریف کرتے ہوئے لکھا:

> ''ہماری بھی بہت زیادہ تمنا ہے کہ ہندی شاعری کی زبان جلد سدھاری جائے، کیوں کہ اس کے بہروپی ہونے کے باعث نظموں کا جی ڈگمگ رہتا ہے۔ شعر لکھنے کی تمنا نہیں ہوتی۔ مناسب ہے کہ ذوق شعری رکھنے والے لوگ اس کتاب کو مانگ کر ایک بار باصرہ نواز کریں۔ سرکاری اسکولوں میں آج کل جس طرح کی پڑھائی ہوتی ہے اس کے لیے تو نہایت ہی موزوں ہے''۔

رادھا چرن گوسوامی اور کھڑی بولی پدّ یہ (شاعری) کی تحریک

رادھا چرن گوسوامی بھارتیندو منڈل کے متحرک رکن تھے۔ انھوں نے کھڑی بولی پدّ یہ کی مخالفت میں 11 نومبر 1887 کو 'ہندستان میں کھڑی بولی کا پدّ یہ' کے عنوان سے مضمون لکھا۔ انھوں نے 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' کو ایودھیا پرساد کا تحریر شدہ لکھا ہے جب کہ 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' میں ایودھیا پرساد کھتری کا لکھا مختصر دیباچہ ہے۔ اس میں کھتری کی تخلیق کردہ ایک بھی نظم نہیں ہے۔ کھتری نے اس کی ترتیب و تدوین کی تھی۔ اس مضمون میں رادھا چرن گوسوامی نے لکھا:

> ''آج کل ہمارے کئی بھائیوں نے اس بات کی تحریک شروع کی ہے کہ جیسی ہندی میں نثر لکھی جاتی ہے، ویسی ہندی میں نظم میں لکھی جایا کرے۔ حقیقت میں زبان کی دو ہی ہیئتیں ہیں، نثر اور نظم۔ جب کہ ہندی نثر کی اتنی ترقی ہوئی ہے تب ہندی نظم کی بھی اتنی ترقی نہیں تو کچھ تو ہونی چاہیے۔ اس خیال کی پرورش و پرداخت کرنے والوں سے ہماری ایک گزارش ہے، وہ یہ ہے کہ ہماری آج کی ہندی جو ہے وہ برج بھاشا، کانیہ کبج، شورسینی، بیسواری، بہاری انتر ویدی، بُندیل کھنڈی وغیرہم کئی زبانوں کے الفاظ سے بنی ہے۔ تھوڑے

دن (کچھ دن) پہلے ہندی کا کوئی اصل روپ نہ تھا، اب اس کو ایک آزاد زبان بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن اصلاً برج بھاشا وغیرہ سے اس کا فرق نہیں۔ اب اس طرح کی زبان میں شعر تخلیق کرنے میں کئی دشواریاں ہیں۔ اول تو بھاشا کے کوت، سوَیّا وغیرہ چھندوں میں ایسی زبان کا نباہ نہیں ہوسکتا اور اگر کیا بھی جاتا ہے تو بہت بھدّا معلوم ہوتا ہے۔ تب بھاشا کے معروف چھند جوڑ کر اردو کے بیت، شعر، غزل وغیرہم کی تقلید کرنی پڑتی ہے۔ لیکن فارسی لفظوں کے ہونے سے اس میں بھی ادبیت نہیں آتی۔ پھر جب شاعری میں دل میں اترنے کا وصف نہیں ہوا تو ایسی شاعری کی تخلیق ہی بے معنی ہے۔ دوم یہ کہ کچھ وقت سے بابو ہرشچندر تک جو شاعری ہوئی ہے وہ سب برج بھاشا میں ہوئی ہے اور سب پنڈتوں نے سنسکرت کے بعد لفظ 'بھاشا' سے اسی کا استعمال کا۔ اس سے ادب کی جیسی ترقی ہے، سنسکرت کے بغیر کسی زبان کے ادب کی اتنی ترقی نہیں اور سوائے افعال کے ہندی میں اس کا فرق بھی نہیں۔ تب اتنے بڑے بے بہا جواہر کے خزانے کو چھوڑ کر نئے کنکر پتھر چننا ہندی کے لیے کچھ خوش قسمتی کی بات نہیں بلکہ اس برج بھاشا کے خزانے کو ہندی سے نکال دینے سے پھر ہندی میں کیا فخر و مباہات کا سامان رہ جائے گا۔ پرتھوی راج رایسا، سورسا گر، تلسی کی رامائن، بہاری ستسئی، پدّیا کر، دیو، آنند گھن کی آبِ حیات سے پُر شاعری کو راندۂ درگاہ کر دیجیے، پھر کیا ہزار برس میں بھی اتنی ہندی نظم اکٹھی کر سکیں گے؟ سوم ہماری شاعری کی زبان ابھی مری نہیں ہے، زندہ ہے، تب پھر اس میں کیوں نہ شاعری کی جائے؟ چہارم سنسکرت ڈراموں میں ادبی حسن کے لیے سنسکرت، پراکرت، پیشاچی کئی زبان استعمال کی گئی ہے، تو اگر ہم ہندی ادب میں دو زبان استعمال کریں تو کیا چوری ہے؟ پنجم اس وقت میں ہمارے پرم آتُر آریہ سماج اور مشنری وغیرہ نے زبان و ادب کے دستور اور بلاغت وغیرہ جانے بغیر نظم لکھنے کی شروعات کر کے اپنے مذاق کے سوائے، شاعری کی بھی الٹے چھُرے سے خوب حجامت کی ہے اور اس پشاچی شاعری سے اپنے سماج کا بھی خوب منہ نیچا کیا ہے۔ بس یہ کھڑی بولی کی شاعری بھی پشاچی نہیں تو ڈارکنی ضرور شاعروں کے سماج میں مانی جائے گی؛ وغیرہ کئی وجوہات سے ہم

کھڑی بولی پدّیہ کے مخالف ہیں''۔[۲۳]

رادھا چرن گوسوامی کی ان تہمتوں کا ازالہ سری دھر پاٹھک نے 20 دسمبر 1887 کو 'ہندستان میں کھڑی بولی کا پدّیہ' کے عنوان سے مضمون لکھ کر کیا۔ اس مضمون میں سری دھر پاٹھک نے رادھا چرن گوسوامی جیسے علما کے ذریعے فقرہ بازی اور غیر منطقی، غیر مہذب اقوال کا برتاؤ کیے جانے پر اظہارِ تاسف کرتے ہوئے کہا کہ جن چھندوں میں برج بھاشا کی شاعری کی جاتی ہے، اُنہی چھندوں (بحروں) میں کھڑی بولی کی نظم لکھی جائے، یہ ضروری نہیں ہے۔ گھنا کشری، سَوَیّا وغیرہ متعدد چھند ایسے ہیں جن میں کھڑی بولی کی شاعری بڑی خوب صورتی کے ساتھ آسکتی ہے۔ انھوں نے گوسوامی سے سوال پوچھا کہ آخر کیسے ارادہ کیا کہ نظم وغیرہ میں کھڑی بولی مستعمل نہیں ہوسکتی؟ سری دھر پاٹھک نے بھروسہ دلایا کہ جب ضرورت ہوگی، عموماً ہر ایک چھند اس زبان میں دکھلا دیا جائے گا۔ سری دھر پاٹھک نے صحیح پوچھا کہ چند سے ہرشچند رتک ہندی کی ساری شاعری برج بھاشا میں ہوئی ہے تو بھی یہ کیوں ضروری ہے کہ آگے بھی ساری شاعری اسی میں ہو؟ ان کا ماننا تھا کہ دونوں میں ہو، برج بھاشا میں بھی اور کھڑی سادھو (خوب صورت) زبان میں بھی بلکہ کھڑی بولی میں کئی وجوہات سے شاعری کی خاص ضرورت ہے۔ انھوں نے درست بتایا کہ ان علاقائی بولیوں (جسے رادھا چرن گوسوامی نے بتایا تھا) کے ساتھ فارسی، عربی، ترکی کے لفظوں کا بھی تعلق ہے۔ چند سے لے کر ہرشچند رتک کی شعری زبان کو برج بھاشا ماننا بالکل غلط ہے۔ اس بابت بھارتیندر نے 1883 میں لکھے ایک مضمون 'ہندی بھاشا' میں صحیح لکھا ہے کہ ''یہ دستور اکبر کے عہد سے پہلے نہیں تھا، کیوں کہ محمد ملک جائسی اور چند کی شاعری منفرد ہی ہے اور ویسے ہی تلسی داس جی نے بھی برج بھاشا کا دستور توڑ دیا''۔[۲۴] سری دھر پاٹھک نے رادھا چرن گوسوامی کے خیال کا ازالہ کرنے کے لیے ان کی تہمتوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اسی مضمون میں لکھا:

> ''اوپر لکھے ہوئے علاقوں کی وسعت زیادہ سے زیادہ پانی پت سے پٹنے تک ہمالہ کی وادی سے وندھیاچل کی تلہٹی تک ہے اور اسی کے درمیان برج بھاشا کی شاعری اچھی طرح سمجھی اور پڑھی لکھی جاتی ہے۔ بنگالی، گجراتی، مرہٹے اور مدراسیوں کو برج بھاشا کی شاعری ایسی ہی ہے جیسی ان لوگوں کی زبان کی شاعری ہم لوگوں کو ہو۔ وجہ اس کی یہی ہے کہ برج بھاشا بالخصوص شاعری کی برج بھاشا ایک ایسی بھاشا ہے کہ بولنے میں کم مروج ہے۔ یہاں تک کہ اپنے خاص ملک والوں کی سمجھ میں بھی کبھی کبھی نہیں آتی اور نثر سے وہ بالکل جدا ہے۔

نثر سب کھڑی بولی کے ہی قبضے میں ہے اور یہ کھڑی بولی اس قدر مروج ہے کہ ہندستان کے سب حصوں میں تھوڑی بہت سمجھی جاتی ہے۔ اصل میں ٹھیٹ ہندستانی جو عام اردو کہلاتی ہے اور عام کھڑی بولی میں کچھ بھی فرق نہیں ہے۔ فرق اس وقت ہو جاتا ہے جب کہ اردو میں زیادہ تر فارسی کے اور ہندی میں زیادہ تر سنسکرت کے غیر مروج الفاظ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس ہندستانی و ہندی کا پھیلاؤ اتنا زیادہ ہے کہ یورپین اسے یہاں کی Lingua Franca فرینچ زبان کر کے سمجھتے ہیں اور ٹھیک ہے۔ جب انگریز بغیر پڑھے بنگال اور مرہٹے یا مدراسی اور گجراتی آپس میں بات کرتے ہیں تو اسی ہندی زبان کا سہارا لیتے ہیں''۔[۲۵]

رادھا چرن گوسوامی نے حیرت انگیز طور سے 'پرتھوی راج رایسا' اور 'تلسی کی رامائن' کو برج بھاشا کی شاعری کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس کی نثر کھڑی بولی ہندی میں اور نظم برج بھاشا میں، کو بہتر مانتے ہوئے گوسوامی جی نے لکھا ہے کہ ''سنسکرت ڈراموں میں ادبی حسن کے لیے سنسکرت، پراکرت، پیشاچی کئی زبانیں استعمال کی گئی ہیں''۔ غور طلب ہے کہ یہ قول سنسکرت ڈراموں کے عہد کی ڈرامائی زبان میں پوشیدہ تسلط آمیز نقطۂ نظر کو نہیں سمجھنے کا نتیجہ ہے۔ سنسکرت ڈراموں میں اعلیٰ طبقے کا کردار سنسکرت میں مکالمہ بولتا ہے جب کہ خاتون اور شودر کردار پراکرت، پیشاچی وغیرہ عوامی زبانوں میں۔ اسے 'ادبی حسن' سمجھنا معاصر لسانی تفریق پسند استحصال آمیز ساخت کو نہیں سمجھنے کا نتیجہ ہے یا 'ادبی حسن' کے نام پر اس نظریے کو چھپانے کی کوشش۔ یہاں یہ ذکر کرنا ضروری ہے کہ 'ہندستان' کے مدیر منموہن مالویہ نے 20 دسمبر 1887 کو سری دھر پاٹھک کے مضمون کے ساتھ ادارتی نوٹ لکھ کر کھڑی بولی کی شعری زبان کے تئیں اپنی حمایت کا اظہار کیا تھا۔ ایودھیا پرساد کھتری نے جو بات کہی تھی اور 'کھڑی بولی کا پدّیہ' کی سفارش کی تھی، مالویہ جی نے اسے دُہرایا ہے۔[۲۶] اپنے مضمون کا جواب اور 'ہندستان' کا ادارتی نوٹ پڑھ کر رادھا چرن گوسوامی نے 'پرتو اد' لکھا۔ یہ 15 جنوری 1888 کو 'ہندستان' میں چھپا:

''جو میں نے پیشاجی، ڈاکنی وغیرہ کھڑی بولی کی شاعری کو لکھا ہے وہ حقیقت ہے... میرے دوست (سری دھر پاٹھک) کا یہ قول اور اس کی بڑی زور آوری کہ برج بھاشا کی شاعری سب ملکوں میں نہیں سمجھی جا سکتی، کھڑی بولی کی شاعری سب ملک کے باشندے سمجھیں گے، واہمہ ہے۔ ہمیں مہربانی کر کے

ان لفظوں کو بتادیں جو برج بھاشا میں نہیں ہیں، اور ہندی میں ہیں یا برج بھاشا میں مشکل اور ہندی میں آسان ہیں۔ شاعری کا سمجھنا آسان نہیں ہے، اس کے لیے کچھ علم ضرور لازم ہے... اگر شاعری کے اوصاف دلربائی وغیر پر دھیان نہ دے کر صرف موزوں کر دینا ہی مقصد ہے تو پھر نثر نے کیا چوری کی؟ نظم میں لکھنے کی کیا ضرورت ہے؟ جس طرح سے شعر بنائے جاتے ہیں اس طرح سے کوئی نہیں بولتا؟ پھر جب کہ برج بھاشا اور ہندی میں کچھ فرق نہیں ہے، جب کہ ہندی کے بڑے بڑے عالموں نے اپنی بہترین بہترین کتابوں میں اسی کا استعمال کیا ہے، جب کہ یہ زبان شاعری کے تمام اوصاف سے مزین ہے، جب کہ ہمارے ملک کے شاعروں کی یہ زبان ہے، جب کہ کھڑی بولی شیریں شاعری کے قابل نہیں، تب کیا ضروری ہے کہ اسی پر اصرار کیا جائے؟... ہمارے دوست کا یہ مقصد نہیں ہے کہ برج بھاشا کی شاعری معدوم ہو اور جب تک دنیا میں شاعری کا چرچا ہے ایسا ہونا غیر ممکن ہے، پھر بھی ہمارے دوست ایودھیا پرساد کھتری جی تو برج بھاشا کی شاعری کو ہندی سے دودھ کی مکھی کی طرح نکالنا چاہتے ہیں۔ کھڑی بولی میں شاعری کرنے کی آرزو انھیں لوگوں کو خاص ہوتی ہے جو برج بھاشا میں نہ شاعری کر سکتے ہیں اور شاعری کے عناصر سے واقف ہیں اور شاعری کرنے کو بیکل ہیں۔ جو اس سے مختلف فطرت کے انسان ہیں، کو کبھی ایسے خیال کو (سوائے ہمارے دوست کے) قبول نہیں کر سکتے۔ سراسر اس پہلو سے برج بھاشا کی شاعری کو ہندی سے نکال دینے سے برج بھاشا کا بھی نقصان ہے۔ ہم نہیں جانتے کہ تب ہندی نظم کی جگہ میں ہمارے دوست کس شاعری کو لے کر ہندی شاعری کی توقیر کریں گے؟ اور کس کی بنیاد پر ہندی شاعری کریں گے؟ ہم اندازہ کرتے ہیں کہ اگر کھڑی بولی کی شاعری کی ہندی کی کوشش کی جائے تو پھر کھڑی بولی کی جگہ میں تھوڑے دنوں میں صرف اردو شاعری کی اشاعت ہو جائے۔ اِدھر نثر میں سرکاری کتابوں میں فارسی لفظ در ہی آئے، ادھر نظم میں بھی فارسی بھری گئی تو بہ آسانی جھگڑا نپٹا...''[۲۷]

رادھا چرن گوسوامی کے اس مضمون کا جواب سری دھر پاٹھک نے 'کھڑی ہندی میں کویتا

(شاعری)' کے عنوان سے مضمون لکھ کر دیا۔ یہ مضمون 3 فروری اور 4 فروری 1888 کو ہندستان میں شائع ہوا۔ گوسوامی نے 'پرتو اد' میں پاٹھک کے خیال، برج بھاشا کی شاعری سب ملکوں میں نہیں سمجھی جاتی اور کھڑی بھاشا کی شاعری سب سمجھیں گے، کو واہمہ کہا تھا، جب کہ 20 دسمبر کو چھپے مضمون میں سری دھر پاٹھک نے دلیل کے ساتھ اسے ثابت کیا تھا۔ پھر بھی رادھا چرن گوسوامی نے اسے واہمہ کہا ہے تو کیا کہا جائے؟ سری دھر پاٹھک نے آگے ٹھیک لکھا ہے:

''برج بھاشا اور کھڑی بولی ہندی کی نظم ونثر لکھنے اور سمجھنے کے لیے قواعد سے متعلق اصول کا علم لازم ہے...اور جنھیں عوامی زبان کو علاقائی حصوں سے صحیح معلومات حاصل نہیں ہے وہ اس کی شاعری کو آسانی سے سمجھ نہیں سکتے''۔[۲۸]

رادھا چرن گوسوامی نے ان لفظوں کے بارے میں پوچھا تھا جو برج بھاشا میں نہیں ہیں یا کھڑی بولی کی بہ نسبت مشکل ہیں۔ سری دھر پاٹھک نے تفصیل سے مثال کے ساتھ اس سوال کا جواب دیا ہے۔ انھوں نے شاعری کو سمجھنے کے لیے صرف اس زبان کا صحیح علم ضروری مانا، جس کی شاعری سمجھنا مقصد ہو، کیوں کہ زبان کے ذریعے معنی سمجھا جا سکتا ہے۔ قابلِ غور بات ہے کہ سری دھر پاٹھک اعلیٰ شاعری اسے مانتے ہیں جس کے ذریعے نادر خیالات سلیس لفظوں میں روشن ہوں۔ اس کے ساتھ ہی صنعتِ شعری کے جاننے پہچاننے کو تفہیمِ شعر کی شرط ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ رادھا چرن گوسوامی نے کھڑی بولی کو شیریں شاعری کے لیے مناسب نہیں مانا تھا۔ اس کے جواب میں سری دھر پاٹھک نے کھڑی بولی کی شاعری کو علوئیت وشیرینی ثابت کرنے کے لیے کئی چھندوں (بحروں) میں اپنی تخلیق کردہ شاعری کو مثال کے طور پر پیش کیا۔ اس دور میں کھڑی بولی میں تخلیق کرنے والے شاعروں کی تعداد کافی کم تھی، اس لیے سری دھر پاٹھک کو اپنی تخلیق کردہ نظم مثال کے طور پر پیش کرنی پڑی۔ آگے جواب دیتے ہوئے انھوں نے لکھا:

''کھڑی ہندی کی شاعری ابھی عالمِ طفولیت میں ہے، ابھی اس کا آغاز ہی ہے۔ ابھی شاعروں نے اپنی توانائی کو اس پر صحیح طور سے صرف نہیں کیا، تو پھر کیوں کر کہا جا سکتا ہے کہ اس کی شاعری میں شاعری کے اوصاف نہیں آ سکتے اور اس کی زبان شاعری کے لیے استعمال کرنے کے لائق نہیں ہے؟ ایک ساتھ ہی کوئی کام بلندی کی انتہا کو نہیں پہنچ سکتا۔ بالمیکی کی شاعری میں جو کہ سنسکرت کی قدیم شاعری سمجھی جاتی ہے، اتنے دلربائی کے اوصاف وغیرہ کہاں ہیں جتنے اس کے پیچھے والے کالی داس وغیرہ کی تحریروں میں ہیں۔ اس

کائنات میں ایک چیز ایک ہی بار ترقی کے منتہا پر پہنچتی ہے پھر یا تو ساکن ہوجاتی ہے یا گر جاتی ہے۔ برج بھاشا کی شاعری کئی باتوں میں ترقی کے منتہا سے بھی پرے پہنچ چکی ہے اور اگر چہ بہت سی دیگر باتوں میں اسے ترقی کی گنجائش ہے مگر موقع نہیں۔ برج بھاشا کی شاعری کو اب اگر موت نہیں تو آرام کرنے کا وقت ضرور آ پہنچا ہے۔ اس پر زیادہ محنت صرف کرنا ضروری نہیں''۔

رادھا چرن گوسوامی کا سوال تھا کہ کس کی بنیاد پر کھڑی بولی کے حمایتی ہندی شاعری کریں گے۔ اس کا جواب دیتے ہوئے سری دھر پاٹھک نے لکھا ہے:

''ہم لوگ برج بھاشا اور کھڑی بولی بھاشا دونوں کی شاعری سے اپنی قابل پرستش ہندی کو دونے چوگنے زیور پہنا کر اور اصول وضوابط سے اس کے 'اٹل' بھنڈار کو بڑھا کر اس لامحدود عظمت کے سدا مفتخر ہوں گے اور دونوں کی بنیاد بنیاد پر رکھیں گے''۔[۳۰]

رادھا چرن گوسوامی کی سب سے بڑی فکر یہ تھی کہ کھڑی بولی میں شاعری کرنے سے تھوڑے دنوں بعد صرف اردو شاعری کی اشاعت ہوجائے گی اور شاعری میں بھی فارسی درآئے گی۔ سری دھر پاٹھک نے گوسوامی کی فکر دور کرنے کے لیے لکھا:

''کھڑی ہندی کی شاعری میں اردو نہیں گھسنے پاوے گی۔ جب ہم ہندی کے وقار کے تجربے میں ہمیشہ محتاط رہیں گے تو اردو کی تاب کیا جو چوکھٹ کے اندر پاؤں رکھ سکے۔ سرکار اپنے اسکولوں کی ہندی میں غیر مروج اردو لفظوں کا استعمال کراتی ہے، لیکن ہندی کے طرفدار تو اس کے مقلد نہیں، ہندی کی نثر ونظم کی ترقی ہر لوگوں پر منحصر ہے، سرکار پر نہیں''۔[۳۱]

رادھا چرن گوسوامی کی پہلی فکر کو وقت نے بے بنیاد ثابت کر دیا ہے۔ کھڑی بولی میں شعر تخلیق کرنے سے صرف اردو شاعری کی اشاعت ہوگی، یہ فکر بے بنیاد تھی۔ گوسوامی کی دوسری فکر 'شاعری میں فارسی درآئے گی' دراصل کھڑی بولی بطور شعری زبان کی مخالفت کا سب سے بڑا سبب تھا۔ قابلِ غور بات ہے کہ اس مسئلے پر 'کھڑی بولی کا پدّیہ' کے مخالف رادھا چرن گوسوامی اور حامی سری دھر پاٹھک کا موقفِ زبان یکساں ہے۔ فرق اتنا ہے کہ گوسوامی کو ڈر ہے کہ کھڑی بولی میں شعر تخلیق کرنے سے 'شاعری میں فارسی درآئے گی، جب کہ سری دھر پاٹھک کو اس کا ڈر نہیں ہے۔ وہ اردو فارسی سے اپنی ہندی شاعری کو چاک چوبند رکھنے کا یقین کا اظہار کرتے ہیں۔ 'ہندی

کے حامیوں' پر سری دھر پاٹھک کو یقین ہے کہ وہ سرکار کی پالیسی کا منبع بنے بغیر ہندی شاعری کی حفاظت کریں گے۔

اسکولی ہندی میں فارسی الفاظ کے استعمال سے گوسوامی کے خوف میں اضافہ ہوگیا تھا۔ سری دھر پاٹھک ہندی کی نثر ونظم کی ترقی کو اپنے جیسے حامیانِ ہندی پر منحصر مانتے تھے۔ سرکار کی اس پالیسی سے وہ ہندی نثر ونظم کو بچانے کا دلاسے دے رہے تھے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ سرکار کی مذکورہ پالیسی سے ہندی اردو قریب آ رہی تھی۔ یہ فطری بھی تھا۔ ہندی اردو کو قریب لانا ویسے ہی معاصر تاریخی اور سیاسی ضرورت تھی، جیسے نثر ونظم کی زبان میں یکسانیت لانا۔ پورے ہندی علاقے کو ایک رشتے میں منسلک کرنے کے لیے یہ ضروری اقدام تھا۔ یہ تاریخی المیہ ہے کہ برج بھاشا کی شاعری کے طرفدار رادھا چرن گوسوامی اور کھڑی بولی کی شاعری کے حامی سری دھر پاٹھک اس سوال پر ایک ساتھ کھڑے تھے۔ آخر اس کے پیچھے کیا وجہ تھی؟ للولال 'پریم ساگر' میں مروج اور عام فہم 'یاونی' لفظوں کا استعمال کیوں نہیں کر رہے تھے؟ جس طرح 'یون' کے صرف قدم رکھنے سے کرشن مندر یا بھکت کا گھر نجس ہوجاتا تھا، اسی طرح کرشن بھکتی سے وابستہ تخلیقات بھی 'یاونی' لفظوں کے استعمال سے نجس جو ہوجاتیں۔ یہی وجہ تھی کہ 'یاونی' لفظوں سے ہندی کو بچانے کی جدوجہد چل رہی تھی۔ 'یاونی' لفظ سے ہندی کو بچانے کی کوشش میں مصنوعی اور غیر فطری ہندی گڑھنا ان لوگوں کو گوارا تھا۔ اپنی اس نفسیات کی وجہ سے اس وقت کے مصنفوں کا ایک طبقہ کھڑی بولی ہندی کی نثر سے اردو فارسی الفاظ کو چھانٹ کر سنسکرت میں مستعمل لفظوں کا استعمال کرتا تھا۔ گویا کہ اس کے ذریعے 'مقدس' ہندی زبان گڑھی جارہی تھی۔ کھڑی بولی کی ایک ادبی شکل اردو میں زیادہ تر مسلم تخلیق کار لکھ رہے تھے۔ اس میں فارسی لفظوں کا کھل کر استعمال بھی ہوتا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ رادھا چرن گوسوامی، سری دھر پاٹھک جیسے تخلیق کار اس زبان سے دوری قائم کر رہے تھے۔ اس کی وضاحت رادھا کرشن داس کے اس بیان سے ہوتی ہے: ''کھڑی بولی کو مسلمانوں نے اردو بنا کر اپنالیا، اس لیے ہندوؤں نے خاص زور برج بھاشا پر صرف کیا''۔[۳۲] 'یاونی' لفظوں کے تئیں بیشتر فرقے کے لوگوں کے رویّے کا پتا رادھا چرن گوسوامی کے اس بیان سے چلتا ہے کہ ''میں جس خاندان میں پیدا ہوا اس میں انگریزی پڑھنا تو دور ہے، اگر کوئی فارسی، انگریزی کا لفظ بھول سے بھی منہ سے نکل جائے تو بہت افسوس کرنا پڑے''۔[۳۳] رادھا کرشن داس نے بھی لکھا ہے کہ ''سری بلّھا چاریہ جی کے فرقے میں اب تک یہ دستور ہے کہ بھگوت سیوا کے وقت برج بھاشا کا بولا جانا مناسب سمجھا جاتا ہے، یاونی لفظوں کا استعمال ممنوع ہے''۔[۳۴] اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ

رادھا چرن گوسوامی جیسے علما کھڑی بولی پدّیہ کی مخالفت مذہبی ضد کی وجہ سے کر رہے تھے۔

دراصل ایودھیا پرساد کھتری کے موقفِ زبان کی وجہ سے شمال مغربی علاقوں کے ادیبوں کے موقف سے اس کا ٹکراؤ لازمی تھا۔ کھتری کو عام فہم اردو فارسی لفظوں سے پرہیز نہیں تھا۔ وہ معیاری ہندی کے لیے ان کا استعمال بالکل جائز مانتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی وہ برج بھاشا کی بجائے کھڑی بولی کی ایک ادبی شکل اردو کی ترقی یافتہ شعری روایت کی بنیاد پر کھڑی بولی ہندی کی شاعری کی سفارش کر رہے تھے۔ وہ برج بھاشا کی بہ نسبت اردو کو ہندی کے قریب مانتے تھے۔ کھتری کے یہ مسلمات لسانیات کے نقطۂ نظر سے صحیح تھے لیکن بھارتیندو منڈل کے ادیبوں کی مذہبی ضد کے حق میں نہیں تھے۔ کھتری 'منشی اسٹائل یا منشی ہندی' کو ہندی زبان کا معیاری نمونہ مانتے تھے۔ 'منشی ہندی' وہ زبان ہے جس میں سنسکرت اور عربی فارسی کے مشکل لفظوں کا استعمال نہیں ہوتا ہے۔ بھارتیندو منڈل کے ادبا سنسکرت سے بوجھل ہندی کے حامی تھے، جسے کھتری 'پنڈت ہندی' کہتے تھے۔ اس دور میں ہندی اردو کو قریب لانے کے مقصد سے ایودھیا پرساد کھتری مسلمانوں سے 'مولوی ہندی' اور ہندوؤں سے 'پنڈت ہندی' چھوڑنے کی مانگ کر رہے تھے۔ اس کے ساتھ ہی ہندوؤں اور مسلمانوں سے 'منشی ہندی' کو قبول کرنے کی وکالت کر رہے تھے۔ کھتری کا یہ موقفِ زبان رائے سوہن لال اور راجا شیو پرشاد ستارۂ ہند کے موقفِ زبان کے قریب تھا۔ بھارتیندو منڈل کے ادیب راجا شیو پرساد ستارۂ ہند کے موقفِ زبان کے مخالف تھے۔ بھارتیندر منڈل کے ادیبوں کی مخالفت راجا شیو پرساد کے موقفِ زبان تک ہی محدود نہیں تھی بلکہ شخصی زندگی میں بھی ہر مورچے پر مخالفت ہو رہی تھی۔ راجا شیو پرساد ستارۂ ہند کا تعارف کراتے ہوئے رادھا چرن گوسوامی کے ذریعے بھارتیندو کے پہلے لکھی مندرجہ ذیل باتوں سے مخالفت کی لے اور معیار کا پتا چلتا ہے:

> ''کئی اخباروں نے راجا صاحب سے پوچھا ہے آپ کون ہیں؟ ہم راجا صاحب کی طرف سے جواب دیتے ہیں۔ راجا صاحب کنّوج کے راجا جے چند ہیں۔ راجا صاحب مرشد آباد کو تباہ کرنے والے امیچند ہیں۔ راجا صاحب لنکا دھپتی کے بھائی وِبھیشن ہیں۔ راجا صاحب انگلش مین اور پائنیر وسول ملٹری گزٹ کے جیو یوگ ہیں... راجا ہندستان کی پھوٹ کے تازے نمونے ہیں... خاص کیا راجا حقیقت ہی شیو ہیں۔ جیسے شیو کے گلے میں زہر ہے اسی طرح ان کے گلے میں زہر ہے۔ انھیں کے جھوٹے زہر کو لے کر انگلش مین، پائنیر، سرپ برانسن وغیرہ بچّھو اور کوی وچن سُدھا وغیرہ مچھّر لہرا رہے ہیں۔ جسے

جینے کی تمنا ہو وہ انھیں اور ان کے بھوت پریت ہم مشربوں کو ہزار ہاتھ سے
پرنام (سلام) کرے۔ راجا صاحب ہندستان کی ترقی کے تزلزل کے لیے
تیری نیتر، ترشول دھاری، مہا کال، وکرال، گنڈمان، سروانگ پورِت ویال،
شمشان واسی، اوِناشی شیو ہیں...'' [۳۵]

شمال مغرب علاقوں میں بھارتیندمنڈل کے ادیبوں کا راجا شیو پرساد ستارۂ ہند سے اقتدار کی جنگ چل رہی تھی۔ رادھا چرن گوسوامی کا محولہ بالا قول 'کوی وچن سُدھا' کی سرکاری خرید بند ہونے کے بعد راجا شیو پرساد کی مخالت میں کھل کر سامنے آنے کے بعد لکھا گیا ہے۔ تاریخ کے اس دور میں ایودھیا پرساد کھتری کے موقفِ زبان کا راجا شیو پرساد کے موقفِ زبان کے قریب ہونا، بھارتیندر منڈل کے ادیبوں کو گوارا نہ تھا۔ ایودھیا پرساد کھتری نے لکھا:

''پریم ساگر کے اسٹائل کو (کا) لوگ تتبع کرنے لگے اور اسی اسٹائل کو
جدید ہندی سمجھنے لگے۔ اس کھڑی بولی کے پہلے لکھیّا (First Writer)
اگر راے سوہن لال یا راجا شیو پرساد ہوتے تو اتنا بکھیڑا نہیں ہوتا'' [۳۶]

انیسویں صدی کے اس دور میں اردو ہندی کا تنازعہ اپنے منتہا پر تھا۔ زبان کے ذریعے سرکاری نوکری پانے کی ہوڑ میں، شمال مغرب علاقوں میں، ہندی اردو کے اس تنازعہ کو اُس وقت کے دانشوروں نے فرقہ پرست رنگ دے دیا تھا۔ ہندی کے اُدبا اردو کے خلاف تخلیق کر رہے تھے اور اردو کے تخلیق کار ہندی کے خلاف۔ اس عمل میں ہندی سنسکرت سے بوجھل ہوتی جا رہی تھی اور اردو میں عربی فارسی کے مشکل الفاظ بھرے جا رہے تھے۔ ایسے ماحول میں ایودھیا پرساد کا صلح پسند موقفِ زبان 'بھارتیندومنڈل' کے تخلیق کاروں کو پسند نہیں آیا۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ 'کھڑی بولی کا پدّیہ' کی حمایت میں سب سے زیادہ کھُلے سری دھر پاٹھک— کھڑی بولی میں شاعری ہونی چاہیے— صرف اس مسئلے پر ایودھیا پرساد کھتری کے ساتھ تھے۔ یہ شاعری کس ہندی میں ہونی چاہیے؟ اس مسئلے پر دونوں کے خیالات الگ الگ تھے۔ اس سوال پر کھتری 'منشی ہندی' کی طرفداری کرتے تھے جب کہ سری دھر پاٹھک 'پنڈت ہندی' کی۔ 'منشی ہندی' میں عام فہم اردو فارسی لفظوں سے پرہیز نہیں تھا۔ 'پنڈت ہندی' میں اردو فارسی لفظوں سے پرہیز کیا جاتا تھا۔

شیو پرشاد اور کھڑی بولی پدّیہ:

یہ تاریخی المیہ تھا کہ موقفِ زبان قریب ہونے کے باوجود ایودھیا پرساد کھتری 'کھڑی بولی

کاپدّیہ' کو راجا شیو پرساد ستارۂ ہند کی بھی حمایت حاصل نہیں ہوئی۔ راجا شیو پرساد 'بھارتیندو منڈل' کے برعکس دوسری بڑی ہستی تھے۔ کھتری نے ان کو کتاب بھیج کر رائے مانگی تھی۔ 21 ستمبر 1887 کو انگریزی میں لکھے خط میں راجا شیو پرساد نے کھتری کو لکھا:

''میں ریٹائرڈ زندگی جیتا رہا ہوں۔ میرے پاس اتنا وقت نہیں ہے کہ کتاب پڑھ کر اس کے بارے میں اپنی رائے بھیجوں''۔[۳۷]

ایودھیا پرساد کھتری نے راجا شیو پرساد کے خط کو اپنی کتاب میں چھاپ کر اس کے نیچے ایک نوٹ لکھا:

''اس خط کے چھاپنے کا مقصد یہ ہے کہ لوگ ایسا نہ کہیں کہ راجا شیو پرساد ستارۂ ہند سے اس سلسلے میں رائے کیوں نہ لی گئی۔ بابو ہرشچند راور راجا شیو پرساد دونوں نے ہندی کی ممتا (ہمدردی) چھوڑ دی۔ بھارتیندو تو جنت (Transfer) ہو گئے لیکن راجا صاحب نے دارِفانی میں رہتے ہی ہندی کی ہمدردی چھوڑ دی''۔[۳۸]

یہ غور طلب بات ہے کہ ایودھیا پرساد کھتری کے لیے معیاری زبان شیو پرساد ستارۂ ہند کی زبان نہیں تھی۔ وہ رائے سوہن لال کی زبان کو معیار مانتے تھے۔ رائے سوہن لال اور راجا شیو پرساد کی زبان میں فرق کرتے ہوئے کھتری نے لکھا ہے:

''راجا شیو پرساد کے اسٹائل اور رائے سوہن لال کے اسٹائل میں کچھ فرق ہے۔ راجا شیو پرساد جب ہندی کو فارسی حروف میں لکھتے ہیں تو کچھ الفاظ بدل دیتے ہیں، لیکن بہت کم۔ 'ودیا نکُر' 78 صفحات کی کتاب ہے، فارسی حروف حقائق الموجودات کے نام سے جب اس کو لکھا ہے تو 66 الفاظ بدل دیے ہیں اور ان کی فہرست کتاب کے اخیر میں لکھ دی ہے۔ رائے سوہن لال نے Scientific term کو بھی مولوی اور پنڈت کے بیچ کے اسٹائل میں جس کو میں 'منشی اسٹائل' اور یورپین علما ہندستانی کہتے ہیں، تشکیل کیا ہے۔ دونوں حروف میں ایک ہی اسٹائل لکھتے ہیں۔ الفاظ کچھ بھی نہیں بدلتے، دونوں حروف میں کتابوں کا ایک ہی نام رکھتے ہیں۔ خالص ہندستانی آپ ہی لکھتے ہیں۔ میں ان کے tone اور accent کے سلسلے میں ان سے نہیں ملتا۔ راجا شیو پرساد کا accent رائے سوہن لال سے بہتر ہے... راجا شیو پرساد کا فارسی اور ناگری حروف میں کتابوں کا الگ الگ نام رکھنا اور کتابوں میں جُدے

جُدے حروف کے باعث جُدے جُدے لفظوں کی فہرست دینا میری سمجھ میں
درست نہیں ہے۔ ہندستانی اسٹائل لکھنے کے مقصد سے یہ خلاف ہے۔ ہندستانی
اسٹائل لکھنے والوں کو ٹھیٹ ہندی کے لفظوں پر بھی دھیان دینا چاہیے''۔[۳۹]

'کھڑی بولی کا پدّیہ' کی حمایت اس دور میں گنے چنے لوگوں نے کی۔ ایودھیا پرساد کھتری کے مقصد کو بغیر سمجھے کئی لوگوں نے اس کی شدید مخالفت کی۔ برج بھاشا کے جن تخلیق کاروں نے کھڑی بولی کے لوک راگوں — 'لاونی، خیال، ٹھمری — کو پناہ دی تھی وہ بند کر دی۔

بال کرشن بھٹ اور کھڑی بولی کا پدّیہ تحریک:

بال کرشن بھٹ بھارتیندو منڈل کے ایک اہم ادیب اور 'ہندی پردیپ' کے مدیر تھے۔ 'کھڑی بولی کا پدّیہ' نے جس شعری زبان کی تحریک کا آغاز کیا اُس پر ان کا کیا رخ تھا؟ انھوں نے 'ہندی پردیپ' (یکم اکتوبر، نومبر، دسمبر 1887) کے 'پستک پراپتی' کالم میں لکھا:

''ہم اپنی شعریت سے پُر سرسوتی کو کسی دوسرے ڈھنگ پر اتار میلی اور
ناپاک نہیں کرنا چاہتے۔ شعر یا نظم اسی کا نام ہے جس راہ بھوشن، متی رام،
پدماکار، اور سور، تلسی، بہاری وغیرہ حضرات چل چکے ہیں کیوں کہ لذت
اور شیرینی جو شاعری کی روح ہے سوان روکھی کھڑی بولیوں میں کبھی آنے
ہی کی نہیں... شاعری میں کھڑی بولی اس عورت کی طرح دکھائی دیتی ہے
جس کا سر سے پاؤں تک سارا زیور اتار لیا گیا ہو''۔

بال کرشن بھٹ بھول جاتے ہیں کہ ان کی 'شعریت سے پُر' سرسوتی کئی نئے ڈھنگ پر اترنے کے بعد ہی بھوشن، متی رام، پدماکار وغیرہ شاعروں تک پہنچی ہے۔ یعنی سنسکرت کی شاعری سے برج بھاشا کی شاعری کے درمیان کے زبان کے سفر کو نہیں دیکھ پاتے ہیں۔ رادھا چرن گوسوامی کی طرح مثال کے طور پر سور کے ساتھ تلسی داس کا نام لیتے وقت یہ بھول جاتے ہیں کہ تلسی داس کی شاہکار تخلیق 'رام چرت مانس' برج بھاشا میں نہیں لکھی گئی ہے۔ یہاں ایک سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ جب گاہے بہ گاہے بال کرشن بھٹ خود کھڑی بولی میں لکھ رہے تھے تب کیا 'شعریت سے پُر سرسوتی ناپاک' نہیں ہوتی رہی تھی۔

'کھڑی بولی کا پدّیہ' کے پہلے حصے کی اُس وقت کے بڑی ادیبوں کے ذریعے مخالفت کی جا رہی تھی۔ اسی دوران کھتری نے اس کا دوسرا حصہ[۴۰] تیار کیا۔ دوسرے حصے کا دیباچہ کافی طویل

(33 صفحات کی) ہے جس کے نیچے 26 دسمبر 1887 چھپا ہے۔ اس دیباچے میں کھڑی بولی ہندی، اردو اور برج بھاشا کے متعلق ایودھیا پرساد کھتری کے تصورات کا تفصیل کے ساتھ اظہار ہوا ہے۔ اس میں ان کا موقفِ زبان کھل کر سامنے آیا ہے۔ اس دیباچے میں کھتری نے لکھا ہے کہ ''اردو کو میں ہندی کا ایک اسٹائل سمجھتا ہوں۔ اردو شاعری کو کھڑی بولی کی شاعری مانتا ہوں''۔[۴۱]

اپنے اس مَسلَمہ کی حمایت میں کھتری نے جان بِم کو Comparative grammer of the modern aryan، صفحہ 32 سے بطورِ حوالہ پیش کیا ہے۔ بِم نے لکھا ہے کہ ''یہ (ہندی اور اردو کو الگ ماننے کا) سوال نہایت ناسمجھی کا نتیجہ ہے۔ یہ (ہندی، اردو کو الگ ماننا) لسانیات کی منطق کی رو سے بھی غلط ہے''۔ جان بِم کے خیال کے علاوہ راجا شیو پرساد کے 'ہندی ویاکرن' (ہندی قواعد) A. F. Rudol & Haerlive کو بطورِ حوالہ پیش کر کے اپنی بات کو ثابت کیا ہے۔ کھتری کو پتا تھا کہ لسانیات کے نقطۂ نظر کی رو سے درست ہونے کے باوجود 'میرا خیال عوام کے خلاف ہے'۔

یہ زیادہ تر ادیبوں کو راس نہیں آئے گا۔ اسے غلط سمجھا جائے گا۔ اس لیے اپنی حمایت میں مذکورہ بالا علما کے بیان کے علاوہ 'شمال مغرب علاقوں میں تعلیم کا ارتقا' (1873-74) ڈائرکٹر کی رپورٹ کو مثال کے طور پر پیش کیا۔ اس رپورٹ میں ڈائرکٹر نے لکھا تھا کہ ''مجھے امید ہے کہ ورنا کولر کی ان دونوں شکلوں (ہندی اور اردو) کی مشترک قواعد اور ایک دوسرے کے استعمال کے لائق سائنٹفک لفظیات جلد ہی ہمارے پاس ہوں گی''۔[۴۲] 'ہندی پردیپ' کے مدیر بال کرشن بھٹ نے فروری 1885 کے شمارے میں اسے تسلیم کیا تھا۔ یہ دیگر بات ہے کہ 'کھڑی بولی کا پدّیہ' چھپنے کے بعد وہ بھی اس کی مخالفت کرنے لگے۔ کھتری نے اپنے مسلمہ کو ثابت کرنے کے لیے 'ہندی پردیپ' سے بال کرشن بھٹ کو حوالے کے طور پر پیش کیا۔ یہ کون کہتا ہے کہ اردو کوئی دوسری چیز ہے؟ سچ پوچھو تو اردو بھی ہندی کی ایک شکل ہے۔ جب ہم ہندوؤں نے اس کا احترام نہ کر کے اسے چھوڑ دیا تب مسلمانوں نے اس کی مفلسی پر رحم کر، اسے اپنے ملک کے لباس اور زیورات سے مزین کر کے دوسرا نام اردو رکھا۔ مطلب یہ ہے کہ اس عورت کا حسب نسب ایک ہی رہا، وقت بہ وقت اس کا رنگ روپ اور بھیس البتہ پلٹتا گیا۔[۴۳]

'کھڑی بولی کا پدّیہ' (دوسرا حصہ) میں بھی کھتری اپنے پرانے مسلمہ پر اڑے رہے۔ اس حصے کے دیباچے میں انھوں نے اپنے پرانے خیال کو دُہرایا۔ دوسرے حصے کی اشاعت کا مقصد واضح کرتے ہوئے انھوں نے لکھا:

''کھڑی بولی کی قواعد میں برج بھاشا چھند کو جگہ دینا اور برج بھاشا کے لفظوں کو ہندی میں بوئٹیکل لائسنس (چوئپچینس سپد دیم) سمجھنا ہندی کے علمائے قواعد کی، میری سمجھ میں بھول ہے۔ اسی کو عوام الناس کو دکھلانا اور اس پر دھیان دلانا اس دوسرے حصے کا بنیادی مقصد ہے''۔[۴۴]

'کھڑی بولی کا پدّ یہ' (دوسرا حصہ) چھ ابواب میں منقسم ہے۔ پہلے باب میں منشی اسٹائل کی ایک بارہ ماسہ[۴۵] ہے۔ اس بارہ ماسے کے تخلیق کار کا نام نہیں لکھا ہے۔ دوسرے باب میں مولوی اسٹائل میں بھارتیندو ہریش چندر کی رسا کے تخلص سے لکھی نظم اُن کی کتاب 'پریم ترنگ' سے لی گئی ہے[۴۶]۔ تیسرے باب میں پنڈت اسٹائل میں سری دھر پاٹھک کی 16 دسمبر 1887 کو 'کاشی پتر کا' میں چھپی تخلیق 'جگت سچائی سار'[۴۷] اور پنڈت امبکا دت ویاس کا تخلیق کردہ 31 حروف والا کوِتّ چھند شامل ہے جو 'بھاشا پر جاکر' سے لیا گیا ہے[۴۸]۔ سری دھر پاٹھک اور امبکا دت ویاس نے مذکورہ نظمیں 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' (پہلا حصہ) چھپنے کے بعد تخلیق کی تھیں، اس لیے ان تخلیقات کو دوسرے حصے میں شامل کیا گیا ہے۔ چوتھے باب میں یوریشین اسٹائل (واسوخ) کی دو تخلیقات شامل کی گئی ہیں۔ پہلی تخلیق 'بکیٔ مضمون'[۴۹] اور دوسری 'اردو انگریزی کی کھچڑی'[۵۰] ہے۔ پانچویں باب میں 'یورپین اسٹائل' کے تحت 'اَشُدھ ہندی' شامل ہے[۵۱]۔ اس کے تخلیق کار کا نام نہیں لکھا ہے۔ ساتھ ہی یہ کہاں سے لی گئی ہے اس کی بھی اطلاع نہیں ہے۔ چھٹے باب میں متفرقات یعنی مختلف[۵۲] (miscellanesus) شعری تخلیقات ہیں۔ اس کے تخلیق کار کا نام نہیں بتایا گیا ہے۔ ان کے علاوہ 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' دوسرے حصے کے ضمیمے میں مشاعرہ شامل ہے۔

دوسرا حصہ چھپ کر آنے کے بعد بھی 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' تحریک کی مخالفت میں کئی مصنف سامنے آئے۔ بال کرشن بھٹ نے جنوری، فروری، مارچ 1888 کو 'ہندی پردیپ' میں 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' کے عنوان سے مضمون لکھا۔

پرتاپ نارائن مشر اور کھڑی بولی کا پدّ یہ تحریک:

دوسرے بھارتیندو کی شکل میں مشہور 'براہمن' کے مدیر پرتاپ نارائن مشر نے 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' دونوں حصوں کا تبصرہ 15 فروری اور مارچ 1888 کے 'براہمن' میں 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' کے عنوان سے لکھ کر اس بحث میں مداخلت کی:

''محترم مصنف کی آرزو تو قابلِ تعریف ہے لیکن ساتھ ہی ناممکن بھی۔ سوائے

فارسی چھند (بحر) اور دو تین چال کی لاونیوں کے اور کوئی چھند اس میں بنانا بھی ایسا ہے جیسے کسی نازک بدن معشوقہ کو کوٹ بوٹ پہنانا۔ ہم جدید شاعروں کے سر خیل بھارتیندو جی سے بڑھ کے ہندی زبان کے لیے اَڑنے والا دوسرا نہ ہوگا۔ جب انھیں سے یہ نہ ہوسکا تو دوسروں کی کوشش بے کار ہے۔ بانس کو چوسنے سے اگر رس کی لذت مل سکے تو ایکھ (گنّا) بنانے کا خدا کو کیا کام تھا۔ ہاں اردو الفاظ زیادہ نہ بھر کے اردو کے ڈھنگ کا سا مزہ ہم پا سکتے ہیں اور اردو شاعری پر فخر کرنے والوں سے ہم بہ بانگِ دہل کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے یہاں کی شاعری بھی کچھ کم نہیں ہے۔ اگرچہ شاعری کے لیے اردو بولی ہے، شاعری کے عاشقوں کو وہ بھی کم سن محبوبہ کے ناز و ادا کا مزہ دے جاتی ہے، لیکن شاعر ہوتے ہیں مطلق العنان، اُن کی بولی بھی آزاد رہنے سے اپنا پورا زور دکھا سکتی ہے۔ جو لطافت، جو شیرینی، جو ملاحت شاعروں کی اس آزاد زبان میں ہے جو گھر کی زبان، بندیل کھنڈی، بیسواری اور اپنے ڈھنگ پر لائی گئی سنسکرت و فارسی سے بن گئی ہے، جسے چند سے لے کر ہریش چندر تک عموماً سب شاعروں نے عزت دی ہے، اس کا سا امرت سے پُر دلکش رس گھڑی اور بیٹھی بولیوں میں لا سکے، یہ کسی شاعر کے باپ کی مجال نہیں۔ چھوٹے موٹے شاعر ہم بھی ہیں اور ناگری کا کچھ دعویٰ بھی رکھتے ہیں پر جو بات ہو ہی نہیں سکتی اسے کیا کہیں گے؟ بہتیرے یہ کہتے ہیں کہ برج بھاشا کی شاعری ہر ایک سمجھ نہیں سکتا پر انھیں یہ سمجھنا چاہیے کہ آپ کی بولی ہی کون سمجھ لیتا ہے۔ اگر سب کچھ سمجھنا محض ہی مقصد ہے تو سیدھی دو نثر لکھیے۔ شاعری کے عامل اور عاشق ہونا ہر ایک کا کام نہیں ہے۔ ''ان خیالات کی چلتی گاڑی میں پتھر اٹکانا جو شاعری جانتے ہیں، کبھی اچھا نہ کہیں گے۔ برج بھاشا بھی ناگری کی سگی بہن ہے، اس کا اپنا حق دوسرے بہن کو سونپنا رحم دلی کے گلے پر چھری پھینکنا ہے۔ ہماری عظمت جتنی اس میں ہے کہ نثر کی زبان اور رکھیں، نظم کی اور، اتنی بالکل ایک کو چھوڑ دینے میں قطعی نہیں۔ کوئی کسی کی مرضی کو روک نہیں سکتا۔ اس فیصلے میں جو شاعری نہیں جانتے وہ اپنی بولی چاہے کھڑی رکھیں یا کڈاویں لیکن شاعر لوگ اپنی پیار کی ہوئی بولی پر حکم چلا کے اس کی آزادی، دلربائی کو برباد نہیں کرنے

کے۔ جو شاعری کے سمجھنے کی قوت نہیں رکھتے وہ سیکھنے کی کوشش کریں۔ شاعروں کو کیا پڑی ہے کہ کسی کے سمجھانے کو اپنی بولی بگاڑیں''۔[۵۴]

یہ بات قابلِ غور ہے کہ پرتاپ نارائن مشر، رادھا چرن گوسوامی سے لے کر ڈاکٹر گریرسن تک سبھی بھارتیندو ہریش چندر کا حوالہ دے کر یہ ثابت کرنا چاہتے تھے کہ کھڑی بولی میں شعر کی تخلیق ناممکن ہے۔ بھارتیندو کی باتوں کی بھارتیندو منڈل کے ارکان کے لیے کتنی اہمیت تھی، رادھا چرن گوسوامی کے اس بیان سے اس کا پتا چلتا ہے— ''ان کے (بھارتیندو) مضامین کی کتابیں ہم کو (ہمارے لیے) وید کی آیات کے دلائل اور قابلِ تسلیم تھے۔ ان کو گویا خدا کا گیارہواں اوتار مانتے تھے۔ ہمارے سب کاموں میں وہ آدرش (نصب العین) تھے، ان کی ایک ایک بات ہمارے لیے مثال تھی''۔[۵۵] اس بیان سے بھارتیندو کی شخصیت اور رادھا چرن گوسوامی کی کورانہ تقلید کا پتا چلتا ہے۔ وید کی آیات پر آریہ سماجی ہندوؤں کے ذریعے سوال اٹھانا، جس طرح پاپ (گناہ) مانا جاتا تھا اسی طرح ان لوگوں کے ذریعے بھارتیندو کی بات کی مخالفت کرنا تو دور، اس پر شک کرنا بھی گویا پاپ جیسا تھا۔ یہ کتنا بڑا المیہ ہے کہ تاریخ کے جس دور میں عقلیت پسندی، ناقدانہ انداز کا ارتقا ہو رہا تھا، اس دور میں ہندی کے بڑے ادیبوں میں ایسا نظریہ قائم تھا۔ بھارتیندو ہریش چندر کے تئیں اُن کی کورانہ تقلید کا عالم یہ تھا کہ ان کی بات کو بھی ٹھیک سے سمجھ نہیں سکتے تھے۔ تاریخ کے ہر ایک دور میں اندھے مقلدوں کا یہی حال ہوتا ہے۔ بھارتیندو ہریش چندر کے جس قول کی بنیاد پر رادھا چرن گوسوامی، پرتاپ نارائن مشر، ڈاکٹر گریرسن وغیرہ کھڑی بولی میں شعر کی تخلیق کو 'ناممکن' مانتے اور کہتے تھے اس پر غور کرنا ضروری ہے۔ کیا خود بھارتیندو نے کھڑی بولی میں شعر کی تخلیق کو 'ناممکن' کہا تھا۔ بھارتیندو نے 1883 میں 'ہندی بھاشا' کے عنوان سے مضمون لکھا۔ برج رتن داس کے مطابق اس کا دوسرا اڈیشن 1890 میں کھڑگ ولاس پریس پٹنہ سے چھپا تھا۔ اس مضمون میں بھارتیندو نے لکھا ہے:

> ''میں نے آپ کئی بار (خود کئی دفعہ) کوشش کی کہ کھڑی بولی میں شعر بناؤں پر وہ میرے جی کے مطابق نہیں بنا۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ برج ہی میں شاعری کرنا بہتر ہوتا ہے اور اسی سے سب شاعری برج بھاشا میں ہی بہترین ہوتی ہے''۔[۵۶]

اوّل تو یہ کہ بھارتیندو کے جی کے مطابق شعر نہیں بنا تو انھوں نے نتیجہ نکال لیا کہ برج بھاشا میں شاعری کرنا بہتر ہوتا ہے۔ خود سے جو کام نہیں ہو سکا، اس کے بارے میں نتیجہ نکالنا اپنے آپ پر

تبصرہ ہے۔ بھارتیندو نے اسی مضمون میں 'نئی بھاشا کی کویتا' نام سے دو مصرعے لکھے:

بھجن کرو سری کرشن کا، مل کر کے سب لوگ
سِدّھ ہوئے گا کام سب، چھوٹے کا سب سوگ

اس کے بعد بھارتیندو نے لکھا ہے کہ ''اب دیکھیے یہ کیسی پھونڑی شاعری ہے۔ میں نے اس کی وجہ سوچی کہ کھڑی بولی میں شعر میٹھے نہیں بنتے تو مجھے سب سے بڑی وجہ یہ معلوم ہوئی کہ اس میں فعل وغیرہ میں عموماً بڑی ماترا ہوتی ہے اس سے شعر اچھے نہیں بنتے''۔[۵۷] بھارتیندو کے تئیں بے پناہ عقیدت رکھنے والے اس وقت کے ادبا انھیں مصرعوں کی بنیاد پر کھڑی بولی میں شعر کی تخلیق کو غیر ممکن قرار دے رہے تھے۔ اندھے حامیوں کے ذریعے کسی بھی مفکر، مرشد یا راہ نما کی باتوں کا ایسا ہی حشر ہوتا ہے۔ اول تو یہ کہ اندھے معتقد اپنے 'مرکزِ اعتقاد' کی بات کو تنقیدی نقطۂ نظر سے نہیں دیکھتے۔ بدلتے تاریخی حالات کے تناظر میں ان خیالات کو ترقی سے ہم کنار بھی نہیں کر پاتے ہیں۔ رادھا چرن گوسوامی اور پرتاپ نارائن مشر کی طرح سری دھر پاٹھک بھی بھارتیندو کے 'حمایتی' تھے۔ ان کے تئیں عقیدت بھی رکھتے تھے لیکن اتنی نہیں جتنی گوسوامی اور مشر رکھتے تھے۔ بھارتیندو کے تئیں سری دھر پاٹھک کے دل میں کیسی عقیدت تھی؟ اس کو جاننے کے لیے 5 جنوری 1884 کو بھارتیندو کے نام سری دھر پاٹھک کے لکھے خط کو دیکھنا ضروری ہے:

''...آپ کے حقیقی وصف کا بیان میری طاقت سے باہر ہے، اگر آپ کہیں کہ کیوں بیان وصف کرتے ہو تو کیا کروں، انوکھی چیز دیکھ کر اس کی تعریف کیے بغیر رہا نہیں جاتا، آپ کے ساتھ لکھا پڑھی کرنے کی صلاحیت ذرا بھی مجھ میں نہیں ہے پر یہ دیکھ کر کہ بڑے سب کی التجا قبول کر لیتے ہیں، ایک اپنے بڑے بچے کا 'منو ونود' نام کی تخلیق آپ کی نذر کرتا ہوں۔ امید ہے کہ قبول ہوگا''۔[۵۸]

موجودہ دور میں کوئی جواں سال تخلیق کار کسی بڑے ادیب کو ایسے خطوط لکھے گا تو اس کی شخصیت کے بارے میں کیسے تصورات پیدا ہوں گے؟ بہر حال بھارتیندو کے تئیں ایسا جذبہ رکھنے والے سری دھر پاٹھک نے بھارتیندو کے مذکورہ قول کو صحیح طور سے سمجھا تھا۔ 8 مارچ 1888 کو 'ہندستان' میں سری دھر پاٹھک کا 'کھڑی ہندی کویتا کے وِرودھی' مضمون شائع ہوا۔ اس مضمون میں سری دھر پاٹھک نے بھارتیندو ہریش چندر کے مذکورہ قول کے جذبات کو سمجھتے ہوئے پرتاپ نارائن مشر، رادھا چرن گوسوامی اور ڈاکٹر گریرسن جیسے لوگوں کے مسلمات کی تردید کی:

''بھارتیندو سری ہریش چندر نے اتنی محنت اس شاعری پر کبھی نہیں کی جتنی برج

بھاشا پر، نہیں تو اس کی عظمت کا مظاہر اُن کے لیے کوئی بڑی بات نہ تھی''۔[۵۹]

یہ لکھنے کے ساتھ پاٹھک نے رادھا چرن گوسوامی اور پرتاپ نرائن مشر کی بات کا جواب دیتے ہوئے بھارتیندو کے تئیں تنقیدی رخ اپنایا:

''اگر ایک حقیقی شاعر کا یہ قول بیّن دلیل بھی مانا جائے تب بھی اس طرح کی شاعری کے ناممکن ہونے کی بات ثابت نہیں ہوتی۔ عام طور سے ناممکن ہونے کی بات دنیا میں زیادہ تر جھوٹ باتوں ہی کی کہی جاتی ہے اور جب کہ ہمارے مشر جی بھی کئی متعینہ چھندوں (بحروں) میں کھڑی ہندی کے شعر کا بنایا تسلیم کرتے ہیں تو 'ناممکن' کا استعمال کرنا دانش مندی کے خلاف جچتا ہے''۔[۶۰]

پرتاپ نارائن مشر نثر و نظم کی زبان الگ الگ رکھنے کو عظمت تصور کرتے تھے۔ ایسا کہہ کر وہ کھڑی بولی کی کمی کو چھپاتے ہوئے اس کی عظمت ثابت کرنے میں لگے تھے۔ دراصل یہ ساری دلیل اردو لفظوں اور اردو کی شعری روایت سے نہیں جڑنے کے لیے دی جا رہی تھی۔ 'کھڑی بولی کا پدّیہ' کے مخالفین میں ایک دلیل یکساں ہے۔ اس وقت کی برج بھاشا کی شاعری کے ساتھ کھڑی بولی کی شاعری کا موازنہ 'کھڑی بولی کا پدّیہ' کے قریب سارے مخالفین کرتے تھے۔ ایسا موازنہ کرنے پر برج بھاشا کی شاعری کی بہ نسبت کھڑی بولی کی شاعری کمزور دکھائی دیتی تھی۔ اول تو یہ کہ برج بھاشا کی شاعری کی کسوٹی پر کھڑی بولی کی شاعری کو پرکھنا بالکل غلط تھا۔ برج بھاشا کی شاعری کے پاس تقریباً پانچ چھ سو برسوں کی روایت تھی جب کہ کھڑی بولی کی شاعری برج بھاشا کی شاعری کے مقابلے میں کافی کمزور تھی۔ غور طلب بات یہ ہے کہ کھڑی بولی کی دیگر ادبی شکل اردو شاعری کے ساتھ یہ موازنہ نہیں کیا جا رہا تھا جس کے پاس ڈیڑھ دو سو برسوں کی وراثت تھی۔ البتہ اردو کی ادبی روایت سے دوری قائم رکھنے کے مقصد سے ہی برج بھاشا کی شاعری کی حمایت اور کھڑی بولی ہندی کی شاعری کی مخالفت کی جا رہی تھی۔ انیسویں صدی میں برج بھاشا کی شاعری کی 'علوئیت'، 'شیرینی' اور 'نزاکت' کو کھڑی بولی ہندی کی شاعری میں بھارتیندو منڈل کے اُدبا ڈھونڈ رہے تھے۔ ویسی علوئیت، ادبیت نہ پا کر کھڑی بولی کی شاعری کو ویسے ہی خارج کر رہے تھے جیسے بیسویں صدی میں کئی اعلیٰ ذات کے ادیبوں نے دلت ادب کو خارج کیا۔ پرتاپ نارائن مشر کے ایسے ہی موازنہ کا جواب دیتے ہوئے سری دھر پاٹھک نے لکھا:

''جدید یعنی نئی ہندی کی پیدائش بہت ہی تھوڑے عرصے سے ہوئی ہے اور ابھی اس میں شاعری کی کوشش بھی بہت کم ہی کی گئی ہے۔ اس کی شاعری کی عمر بھی

کچی اور عالمِ طفولیت میں ہے، لیکن برج بھاشا عالمِ بلوغت کو پار کر کے 'بڑی معشوقہ' کی حالت پر آ پہنچی۔ ایک ابھی نونہال کی شکل میں ہے، دوسری ایک بڑا ثمر دار درخت کی شکل اختیار کر چکی ہے۔ اس کی شاعری کی راہ کی ابھی اچھی داغ بیل بھی نہیں پڑی ادھر سینکڑوں برسوں سے بنی ہوئی صاف ستھری سڑک پر گاڑیاں دوڑتی ہیں''۔[۶۱]

بھارتیندو ہریش چندر نے کھڑی بولی میں نظم شیریں نہ بننے کی وجہ اس کے فعل میں بڑی ماترا کا ہونا کہا تھا۔ ایودھیا پرساد کھتری کو ناسخ، آتش کی شاعری پسند تھی۔ باوجود اس کے کھتری نے کھڑی بولی کا پدّیہ (حصہ دوم) میں مولوی اسٹائل کی طرح ناسخ اور آتش کی شاعری شامل نہ کی، اس کی جگہ بھارتیندو ہریش چندر کی رسا تخلص سے لکھی نظم شامل کی۔ اس کی وجہ بتاتے ہوئے کھتری نے لکھا ہے کہ ''اس سے مجھے ثابت کرنا ہے کہ وہ (بھارتیندو) خود افعال میں بڑی ماترا رہتے ہوئے مولوی اسٹائل کی کھڑی بولی میں شاعری کرتے تھے۔ مولوی اسٹائل اور پنڈت اسٹائل میں صرف اسم میں فرق رہتا ہے، فعل میں نہیں''۔[۶۲] بھارتیندو رسا تخلص سے کھڑی بولی کی ایک ادبی شکل اردو میں شاعری کرتے تھے، لیکن دوسری شکل ہندی میں نہیں کر پاتے تھے۔ اردو میں وزیر اور انیس کی شاعری بھارتیندو کو کافی پسند تھی۔ وہ انیس کو اچھا شاعر مانتے تھے۔ دراصل بھارتیندو کے جہانِ شعر کی تشکیل برج بھاشا سے ہوئی تھی۔ انھیں برج بھاشا کی بجائے کھڑی بولی ہندی میں شعر کہنے میں زیادہ وقت لگتا تھا۔ برج بھاشا کی بہ نسبت زیادہ محنت کرنا بھی پڑتی تھی۔ باوجود اس کے اُن کے مَن کے مطابق نظم نہیں بنتی تھی۔ اس کے ساتھ ہی یہ زور دے کر کہا جا سکتا ہے کہ بھارتیندو کو برج بھاشا کے مقابلے میں کھڑی بولی ہندی میں شعر تخلیق کرنے کی تاریخی اہمیت کا اندازہ نہیں تھا۔ البتہ وہ برج بھاشا کی شاعری کو ہی ہندی شاعری مانتے تھے۔ برج بھاشا کے حمایتی سبھی تخلیق کاروں کا ایسا ہی خیال تھا۔ 1882 میں تعلیم سے متعلق 'ہنٹر کمیشن' کا قیام عمل میں آیا، اس کمیشن نے اس وقت کے بااثر دانشوروں کی رائے مانگی تھی۔ بھارتیندو بیماری کی وجہ سے کمیشن کے سامنے حاضر نہیں ہو سکے تھے، لہٰذا انھوں نے کمیشن کے ذریعے بھیجے گئے بہتّر سوالوں کا جواب لکھ کر بھیجا۔ اس جواب میں بھارتیندو ہریش چندر نے اپنے بارے میں بتایا ہے کہ 'میں سنسکرت، ہندی اور اردو کا شاعر ہوں اور کافی نثر و نظم کی تخلیق کی ہے'۔[۶۳] اس بیان میں بھارتیندو نے اپنے کو سنسکرت، ہندی اور اردو کا شاعر کہا ہے۔ بھارتیندو نے 1881 میں کھڑی بولی ہندی میں شعر تخلیق کرنے کی کوشش کی تھی۔ برج رتن داس نے بھارتیندو کی سوانح میں اس کا ذکر کیا ہے۔ کلکتہ سے شائع ہونے والے

'بھارت متر' کے مدیر پنڈت چھوٹو لال مشر کو(یکم ستمبر 1881 کو) کھڑی بولی ہندی میں لکھے دوہے کے ساتھ ایک خط بھیجا تھا۔ مروج سادہ زبان میں کچھ شاعری بھیجی ہے۔ دیکھیے گا کہ اس میں کیا کسر ہے اور کون سے طریقے اختیار کرنے سے بھاشا میں شعر خوب صورت بن سکتا ہے۔ اس معاملے میں عوام الناس کی اجازت معلوم ہونے پر آگے سے ویسی کوشش کی جائے گی۔ تین الگ الگ چھندوں (بحروں) میں یہ تجزیہ ہی کرنے کے لیے کہ کس چھند (بحر) میں اس زبان کی شاعری اچھی ہوگی، نظم لکھی ہے۔ میرا دل اس سے مطمئن نہ ہوا اور نہ جانے کیوں برج بھاشا سے اس کے لکھنے سے دونی محنت لگی۔ اس زبان کے افعال میں بڑی ماترا کی خاص وجہ سے بہت دشواری ہوتی ہے۔ میں نے کہیں کہیں آسانی کے لیے بڑی ماتراؤں کو بھی چھوٹی کر کے پڑھنے کی چال رکھی ہے۔[۶۴] بھارتیندو کے تین دوہے مندرجہ ذیل ہیں:

برسا سر پر آ گئی ہری ہوئی سب بھوم
باغوں میں جھولے پڑے، ہے بھر مرگن جھوم

کر کے یاد کٹمب کی، پھر بدیشی لوگ
بچھڑے پریتم واسیوں کے سر چھایا سوگ

کھول چھاتا چلے، لوگ سڑک کے بیچ
کیچڑ میں جوتے پھنسے، جیسے ادھ میں نیچ[۶۵]

21 مارچ 1888 کو 'ہندستان' میں پرتاپ نارائن مشر نے کھڑی ہندی کے کویتا کے پکشپاتی' عنوان سے مضمون لکھا۔ اس مضمون میں بھارتیندو کے اسی بیان کی بنیاد پر ہندی شاعری کو غیر ممکن بتایا۔ پرتاپ نارائن مشر نے اسی مضمون میں کھڑی بولی کو شاعری کے قابل نہ مانتے ہوئے سری دھر پاٹھک کو للکارا:

''حاضر کے لیے کیا حجت! کوئی پنگل لے کے بیٹھیے (کہیے تو اوزان میں بھیج دوں) اور اسی ہندستانی رسالہ میں ہر ایک وزن کی مثال آپ کھڑی بولی میں دے چلیے اور میں برج بھاشا میں، پھر دیکھیے کیا ہوتا ہے... کیا تھوڑے سے انگریزی پڑھے ہوئے، برج بھاشا نہ جاننے والے اور سیکھنے کے لیے تھوڑی سی محنت نہ کر کے نئی گھڑت گھڑنے والے نقصان پہنچا سکتے ہیں؟ رہی کھڑی بولی وہ بھی برج بھاشا کی بہن ٹھہری! اس کو حق سے کون ہندو 'الگ' کر سکتا ہے۔ نثر

محض کی وہ مکمل ملکہ ہے۔ شاعری بھی اس میں جتنی طرح کی ہوسکتی ہے ہو! یہ تو اور بھی ہمارے لیے فخر کی بات ہے کہ دوسرے ملکوں والے صرف ایک ہی زبان سے نثر ونظم دونوں میں کام چلاتے ہیں۔ ہمارے یہاں ایک نثر کی زبان ہے اور ایک نظم کی''۔[۶۶]

پرتاپ نارائن مشر کے مضمون کے دو دنوں بعد 23 مارچ 1888 کے 'ہندستان' میں رادھا چرن گوسوامی کا 'کھڑی بولی اور برج بھاشا کویتا' کے عنوان سے مختصر مضمون شائع ہوا۔ اس میں گوسوامی نے لکھا کہ کھڑی بولی اور برج بھاشا کی شاعری کے جھگڑے کو نبٹانے کے لیے ''ہندی زبان کے سب عالموں کی راے لینی چاہیے۔ چناں چہ ایک انجمن 'کویتا وچارنی سبھا' کے نام سے قائم ہو۔ اس میں ہندی کے سارے علما ایک جگہ پر جمع ہوکر فیصلہ کریں، چاہے کچھ سوال چھاپ کر کے سارے علما کے پاس بھیجے جائیں اور ایک متعینہ وقت میں ان کا جواب لیا جائے پھر کثرتِ راے کے مطابق اس کا فیصلہ ہو''۔[۶۷] ان مصنّفین کے مضامین کی مخالفت سری دھر پاٹھک نے 'کھڑی ہندی کی کویتا پر جھگڑا' نام کے مضمون میں کیا۔ یہ مضمون 3 اپریل 1888 کو 'ہندستان' میں شائع ہوا۔ ہم آپ کی شعری تخلیق سے متعلق جنگ کی مانگ کو باخوشی تسلیم کرتے ہیں اور اس ہندستان کے میدانِ جنگ میں جنگ کے لیے تیار ہیں۔ لیکن یاد رہے کہ آپ کو بھی برج بھاشا میں جو چھند (شعر) ہم کہیں گے، بنانے پڑیں گے، اگرچہ ہمارا خیال یہ ہے کہ جو چھند (شعر) جس زبان میں اچھا بیٹھے اسی کو اس زبان کے لیے مناسب سمجھنا چاہیے۔ آپ کی سمجھ میں کھڑی ہندی میں 21 اور 22 سے زیادہ چھند (بحور) نہیں آسکتے اور ہم بیڑا اٹھا کر زیادہ نہیں تو 21 کے اوپر ایک نقطہ لگا کر اس زبان میں چھند دکھلا سکتے ہیں۔ رادھا چرن گوسوامی کی 'کویتا وچارنی سبھا' کے متعلق تبصرہ کرتے ہوئے سری دھر پاٹھک نے اسی مضمون میں کہا:

''کھڑی ہندی کی شاعری کے حامیوں کو یہ اچھی طرح قبول ہے، مگر پہلے تو یہ سوچ لینا چاہیے کہ انجمن کا انجام کیا ہوگا؟ بلاشبہ انجمن اتنا کر سکے گی اور متعین بھی کر سکے گی کہ فلاں زبان فلاں زبان سے زیادہ شیریں ہے۔ مگر یہ ہزاروں انجمن کی صلاحیت نہیں کہ کسی زبان میں شعر کہنے پر پابندی لگا سکے اور لوگوں کے فطری رجحان کو روک سکے۔ انجمن کی کیا ضرورت ہے؟ ہم کھڑی ہندی کی شاعری کی تعریف کرنا، لیجیے آپ ہی کے کہنے سے بند کیے دیتے ہیں۔ آپ کی سمجھ میں کھڑی ہندی شیریں شاعری کے قابل نہیں ہے۔ نہ سہی، ہماری سمجھ

میں تو ہے۔ مگر کوئی یہ نہ سمجھے کہ انجمن کی تجویز سے ڈر کر ہم ایسا کہتے ہیں۔ وہ تو صرف تجویز پر ہم نے اپنا خیال ظاہر کر دیا ہے''۔[۶۸]

رادھا چرن گوسوامی کی 'کویتا وچارنی سبھا' سے متعلق تجویز کو کھڑی بولی ہندی پدّ یہ تحریک کے رہنما ایودھیا پرساد کھتری نے بھی تسلیم کیا، لیکن کھتری کی شرط تھی کہ انجمن سے پہلے مجھے اپنی ہزار پانچ سو کتابیں شمال مغرب علاقوں کے علما کو بانٹ لینے دیجیے۔ گوسوامی نے 11 اپریل 1888 کو 'ہندستان' میں 'کھڑی بولی کی کویتا' نام کا مضمون لکھ کر ایودھیا پرساد کھتری کے ذریعے 'کویتا وچارنی سبھا' سے پہلے کتاب بانٹنے کی تجویز کو کہا کہ ''یہ بہانہ محض ہے۔ علما کے لیے یہ کچھ مشکل مسئلہ نہیں ہے، جو بغیر کتاب کے فیصلہ نہ کر سکیں''۔[۶۹] 'کویتا وچارنی سبھا' میں شامل ہونے والے پنچ اگر کھتری کی کتاب نہیں دیکھتے پر کھتے، کھڑی بولی کی شاعری کا موقف نہیں سمجھتے تو اس سلسلے میں کیا صحیح فیصلہ کر پاتے؟

اُس وقت کے بڑے ادیبوں کے ذریعے کی جارہی ہندی شاعری کی تمام مخالفتوں کے باوجود ایودھیا پرساد کھتری بار بار علما کو 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' کی ضرورت اور اہمیت سمجھاتے رہے۔ بار بار خطوط لکھ کر ان کی رائے جاننے کی کوشش کرتے رہے۔ اسی سلسلے میں ڈاکٹر گریرسن کے ایک بار اپنا خیال واضح کرنے کے باوجود کھتری نے اپنے خیال کی نظرِ ثانی کے لیے 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' (دوسرا حصہ) بھیجا اور ان کی رائے مانگی۔ اس کے جواب میں 6 فروری 1890 کو گیا (بہار) سے ڈاکٹر گریرسن نے کھتری کو ایک خط لکھا:

''جناب مجھے آپ کی 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' کی ایک کاپی موصول ہوئی۔ اس کی چھپائی کافی اچھی ہے، لیکن میں آپ سے متفق نہیں ہوں۔ آپ اس ناممکن کام میں ناحق اتنی دولت اور محنت برباد کر رہے ہیں''۔[۷۰]

باوجود اس کے کھتری نے ڈاکٹر گریرسن کو اپنا موقف سمجھانے کے لیے مواد ارسال کرنا جاری رکھا۔ 22 فروری 1890 کو ڈاکٹر گریرسن آگے سے ایسے مواد نہیں بھیجنے کی گزراش کی:

''میں آپ کو صاف صاف بتانا چاہتا ہوں کہ مجھے کھڑی بولی (شاعری) سے متعلق کوئی بھی پیپر بھیجنے کی زحمت نہ کریں کیوں کہ اس مسئلے پر میری رائے تصور بنا ہوا ہے''۔[۷۱]

دراصل ڈاکٹر گریرسن بھی بھارتیندو کا حوالہ دے کر ہندی شاعری کو ناممکن بتاتے تھے۔ بھارتیندو کے تئیں ایسی عقیدت رکھنے والے علما سے عاجز آ کر کھتری نے ایک اگروالے کے خیال

پر ایک کھتری کی تنقید پمفلٹ لکھ کر چھپوایا اور علما اور شائقینِ ادب کے درمیان تقسیم کروایا:

''برج بھاشا کی شاعری کے طرفدار بابو ہریش چندر کی دہائی دیتے ہیں اس لیے ہریش چندر کے قول کی تردید ہونی ضروری ہے۔ بابو ہریش چندر خدا نہیں تھے، ان کو فقہ اللغۃ (Philology) کا کچھ بھی شعور نہیں تھا۔ اگر Philology کا علم ہوتا تو کھڑی بولی میں شعر کی تخلیق نہیں ہوسکتی ہے، ایسا نہیں کہتے۔ آپ لکھتے ہیں کہ شمال مغرب دیش کی شاعری کی زبان برج بھاشا ہے یہ متعین ہو چکا ہے، میں نے خود کئی مرتبہ کوشش کی کہ کھڑی بولی میں شعر بناؤں لیکن وہ میری مرضی کے مطابق نہیں بنی اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ برج بھاشا ہی میں شاعری کرنا بہتر ہوتا ہے۔ میں نے اس کی وجہ سوچی کہ کھڑی بولی میں نظم شیریں کیوں نہیں بنتی تو مجھ کو سب سے بڑی یہ وجہ معلوم ہوئی کہ اس میں فعل وغیرہ میں عموماً بڑی ماترا ہوتی ہے، اس سے نظم اچھی نہیں بنتی۔ اگر بڑی ماترا کے سبب کھڑی بولی میں شاعری کرنے میں پریشانی ہے تو بڑے کا چھوٹا کر دینا شاعروں کو Poetical licence بہت دنوں سے حاصل ہے۔ دکان اٹھالو میں گھوڑا نہ ہٹاؤں گا ضد کرنا دوسری بات ہے۔ بڑی ماترا رہتے ہی اردو کے شعرا شعر کی تخلیق کرتے ہیں اور بابو ہریش چندر بھی کرتے تھے، اس لیے بابو صاحب کی شاعری اپنی کھڑی بولی کا پدّ یہ نمبر 2 میں دیا ہے۔ اردو میں وزیر اور انیسؔ کی شاعری بابو صاحب کو بہت زیادہ پسند تھی۔ وہ انیسؔ کو اچھا شاعر سمجھتے تھے۔ بابو صاحب اپنے ہندی ویاکرن (ہندی قواعد) میں لکھتے ہیں: 'جملہ بنانے میں قواعد کی درستی کو چھوڑ کر محاورے کا بھی دھیان ضروری ہے۔ جملے ادبیت اور محاورے سے خوب صورت ہوتے ہیں۔ ذات مرد اور عورت دو طرح کی ہے اور ہندی میں مخنث ذات کے الفاظ بھی انھیں دو ذاتوں میں ملا دیے جاتے ہیں جو ہندی زبان میں فارسی، انگریزی وغیرہ زبان کے الفاظ آ گئے ہیں اس کو کہیں تو ہندی والوں نے ذات بدل دی ہے کہیں نہیں بدلی ہے، اس سے جو ایسے الفاظ آویں جن کی ذات ہندی والوں نے نہ بدلی ہو انھیں اسی زبان کی ذات کے مطابق لکھنا چاہیے'۔ اس کے لکھنے سے میرا مطلب ہے کہ بابو صاحب پنڈت جی نہیں تھے، منشی جی تھے۔ آپ کی ہندی

میں فارسی عربی کے الفاظ آئے ہیں۔نمونے کے لیے 'یاترا' سے اٹھ کر کچھ لکھ دیتا ہوں۔' آج صبح سات بجے مہداول پہنچے۔سڑک کچی ہے راہ میں ایک ایک ندی بھی اترنی پڑتی ہے۔اس کا نام آمی ہے۔چھ آنا پل کا محصول لگا'۔ جس اسٹائل کی یہ نثر ہے اس اسٹائل میں کھڑی بولی میں نظمیں ضرور ہیں۔نظیر کا 'کوڑی نامہ' یا بنجنے (پڑھئے)۔'پنگل اور اسٹائل دو الگ چیز ہے۔مائیکل مدھو سدن دت نے Blank verse انگریزی چھند کو بنگلہ میں لکھا۔بابو مہیش نارائن نے 'سوپن' نرالے چھند میں لکھا،اس لیے کھڑی بولی کا کوئی نقصان نہیں ہے۔پنڈت جی سے مولویوں نے سنسکرت پنگل ہندی میں استعمال کرنے کے لیے کوئی واجی نامہ یا مچلکہ نہیں پنڈت سری دھر پاٹھک کا یہ قصہ ہے''۔[۲]

تاریخ کے جس دور میں بھارتیندو کا طوطی بول رہا تھا، ایودھیا پرساد کھتری نے اُن کے مسلمات کی تردید حوصلے کے ساتھ کی۔کھتری کا مذکورہ مسلمہ، جس میں انھوں نے بھارتیندو کے بارے میں کہا تھا کہ وہ خدا نہیں تھے ان کو فقہ اللغۃ (Philology) کا علم نہیں تھا، کے متعلق تبصرہ کرتے ہوئے آلوک رائے نے لکھا ہے:

''یہ حقیقت ہے کہ بھارتیندو حقیقی زبان کے استعمال کے نہایت حساس اور باذوق مشاہد تھے۔جیسا کہ انھوں نے خود ہنٹر کمیشن کے سامنے کہا تھا کہ وہ تین زبانوں کے شاعر ہیں اور جب انھوں نے یہ اعلان کیا کہ شاعری کے لحاظ سے کھڑی بولی کچھ زیادہ روکھی، بے رنگ اور شریت سے پُر تھی تو وہ جانتے تھے کہ وہ کیا کہہ رہے تھے''۔[۳]

آلوک رائے نے ہنٹر کمیشن کے لیے بھارتیندو کے دیے گئے بیان کو سچ مانا ہے۔رائے نے اس کی تحقیق کرنا ضروری نہیں سمجھا کہ کیا حقیقت میں بھارتیندو نے ہندی نظم کی تخلیق کی ہے۔اس کے ساتھ جب ہندی شاعری کافی ترقی یافتہ اور مایہ دار ہے، ایسے دور میں بھارتیندو کی دوسری بات کو بھی بالکل درست مانتے ہیں تو کیا کہا جائے؟

حالاں کہ کھتری کی بات پوری سچ نہیں ہے۔بھارتیندو کو بطورِ مثال پیش کر کے انھیں 'منشی ہندی' کا مصنف بتانا، بھارتیندو کی زبان پر سنجیدگی سے غور کرنے کا نتیجہ ہے۔کھتری نے بھارتیندو کے 'ہندی ویاکرن' (ہندی قواعد) اور 'یاترا' سے زبان مثال کے طور پر پیش کر کے انھیں 'منشی ہندی' کا مصنف مانا ہے۔کھتری نے جن جملوں کو بنیاد بنایا ہے، 'سریو یار کی یاترا' سفرنامہ سے لیے گئے ہیں۔

یہ سفرنامہ 'ہریش چندریکا' کے فروری 1879 میں شائع ہوا تھا۔ سوال اٹھتا ہے 'سریو یارکی یاترا' کی زبان کیا بھارتیندو کی ساری نثر میں ملتی ہے؟ کیا شروع سے آخر تک بھارتیندو ایسی زبان لکھ رہے تھے؟ ان سوالوں پر غور کیے بغیر کھتری نے ایسا تصور پیش کیا تھا۔ اصل میں ایودھیا پرساد کھتری کا یہ تصور بھارتیندو کی تمام تحریروں کی ایک چوتھائی[۳۳] سے بھی کم پر مشتمل ہے۔ اپنی زیادہ تر تحریروں میں بھارتیندو ہریش چندر نے 'منشی ہندی' نہیں بلکہ 'پنڈت ہندی' کا استعمال کیا ہے۔ اس دور میں 'منشی ہندی' — 'چندر کانتا' — کے مصنف دیوکی نندن کھتری کی کیا رائے تھی؟ انھوں نے لکھا ہے:

> ''اگر بابو ہریش چندر اپنی زبان کو تھوڑی سلیس کرتے تو ہمارے بھائیوں کو اپنے سماج پر داغ لگانے کی ضرورت نہ پڑتی اور فطری الفاظ کے میل سے بنی ہندی کی پینجر بھی میل بن جاتی''[۳۴]

تاریخ کے اس دور میں جب رادھا چرن گوسوامی جیسے مصنّفین بھارتیندو ہریش چندر کا گیارہواں اوتار اور ان کی باتوں کو 'وید کی آیات' مانتے تھے، ایودھیا پرساد کھتری کا بھارتیندو کے بارے میں کہنا کہ انھیں فقہ اللغۃ (Philology) کا کچھ بھی شعور نہ تھا، اس زمانے کے مصنّفین کی عقیدت کو ٹھیس پہنچاتا تھا۔ حالاں کہ کھتری کی بات منطقی تھی، پھر بھی 'بھارتیندو منڈل' کے مصنف اسے برداشت نہیں کر پا رہے تھے۔ انھیں وجوہات سے ادبی اقتدار کی ساخت کے دائرے میں کھتری کو حاشیے پر رکھنے کی کوشش جاری رہی۔ کھتری کو ان کے کاموں کا واجب صلہ نہیں ملا۔ ہندی ادب کے پہلے باضابطہ تاریخ نویس آچاریہ رام چندر شکل کو بھارتیندو کے ڈراموں اور مضامین میں جدیدیت خوب نظر آتی تھی لیکن نظموں میں کم نظر آتی تھی۔ اس کی وجہ آچاریہ شکل نے 'زبان' مانا ہے۔ بھارتیندو کی زیادہ تر نظمیں برج بھاشا میں ہیں۔ اگر بھارتیندو نے کھڑی بولی میں نظمیں تخلیق کی ہوتیں تو آچاریہ شکل کو وہاں بھی جدیدیت دکھائی دیتی۔ المیہ یہ ہے کہ آچاریہ شکل زبان کو جدیدیت کا ایک اہم دستور ساز مانتے ہیں لیکن اس دور میں جدید زبان کو لے کر تحریک چلانے والے کھتری کو اس کا واجب صلہ نہیں دیتے ہیں۔ اس کی وجہ کیا ہے؟ دراصل کھتری کی بات کو روایت کے ساتھ درج کرنے پر 'ہندی ساہتیہ کا اتہاس' میں میرؔ اور نظیرؔ کو بھی شامل کرنا پڑتا، کیوں کہ رسمِ خط الگ ہونے کے باوجود میرؔ، نظیرؔ جیسے تخلیق کاروں کی زبان سلیس اور فطری ہندی کے زیادہ قریب تھی۔ آچاریہ شکل کے بعد کے ادب کے تاریخ نویسوں، ناقدوں نے بھی اس مسئلے پر سنجیدگی سے غور نہیں کیا ہے۔ موجودہ دور میں بھی ہندی کے نقاد ہندی اردو تنازعہ کے مسئلے پر مہاتما گاندھی کے ذریعے مجوزہ 'ہندستانی' کی وکالت کرتے ہیں لیکن اس 'ہندستانی' (منشی ہندی) کی سب سے

پہلے سفارش کرنے والے کھتری کے موقف زبان پر غور نہیں کرتے۔ مہاتما گاندھی ہندستانی میں مشکل عربی فارسی اور سنسکرت کے لفظوں کی پُر زور مخالفت کرتے تھے۔ ساتھ ہی اسے دیوناگری اور فارسی رسومِ خط میں لکھنے کی وکالت کرتے تھے۔ غور طلب بات یہ ہے کہ مہاتما گاندھی کے موقفِ زبان سے کافی پہلے ایودھیا پرساد کھتری نے ہندی اردو تنازعہ کو سلجھانے کے مقصد سے سنسکرت کے الفاظ اور مشکل عربی فارسی لفظوں کی مخالفت کی تھی۔ یہ دیگر بات ہے کہ کھتری کی 'منشی ہندی' اور گاندھی کی 'ہندستانی' میں نام کے علاوہ فرق نہیں ہے۔ کھتری 'منشی ہندی' کے لیے دیوناگری اور فارسی دونوں رسومِ خط کو تسلیم کر کے صلح پسند موقفِ زبان تجویز کر رہے تھے۔

انیسویں صدی میں جب ہندی کے تخلیق کار اردو کے خلاف تخلیقات وجود میں لا رہے تھے، کھتری کے ذریعے ہندی اردو کو قریب لانے کی کوشش اُس زمانے کے ہندی ادیبوں کو پسند نہیں آئی۔ کھتری کی حمایت میں کھڑے سری دھر پاٹھک بھی کھتری کے اصلاح پسند موقفِ زبان سے متفق نہیں تھے۔ پاٹھک نے ہندی کے حق میں ہندی بچاری کا بارہ ماسہ، ہندی کا آرٹ ناد، غزل اول اور غزل دوم نام کی نظمیں لکھیں، ان نظموں میں اردو مخالف رجحان ہے۔ دراصل سری دھر پاٹھک کھتری کی 'پنڈت اسٹائل' کے تخلیق کار تھے۔ ان کو کھڑی بولی کی شاعری کو اردو فارسی سے بچانے کی فکر شروع سے آخر تک رہی۔ انیسویں صدی کے بڑے ادیب ایودھیا پرساد کھتری کے مقصد کو سمجھے بغیر مخالفت کرتے۔ آج یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ اس دور میں کھتری صحیح راے پر چل رہے تھے یا اُن کے مخالفین؟ کھتری کے موقفِ زبان اور 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' کے مخالف ادیبوں کی سماجی حیثیت کھتری سے کہیں زیادہ تھی۔ ان سب کی مخالفت کے باوجود کھتری شروع سے آخر تک اپنے موقف پر ڈٹے رہے۔ آخر کار چھایہ واد کے دور میں کھتری کے مسلمات پر مہر لگ گئی۔

حوالہ جات وحواشی

۱ دیکھیں تدبھو-8 میں شائع اوتاش کمار مضمون، ہندی ساہتیہ راجنیتی اور چسوکا پرشن، ص95-83

۲ گھوڑے پر اپنے چڑھ کے جو آتا ہوں میں کرتب جو ہے سو سب دکھاتا ہوں میں
اس چاہنے والے نے چاہا تو ابھی کہتا جو کچھ ہوں کر دکھاتا ہوں میں
ایودھیا پرساد کھتری سمارک گرنتھ، مرتبین: شیو پوجن سہائے، پروفیسر فکن ولوچن شرما، بہار راشٹر بھاشا پریشد، پٹنہ پہلا ایڈیشن، 1960 ص:123-120

۳ ہائے پیڑت نہ رہے، جی مراکس بھانت ندان ہردے جائے درد کیوں نہ نکلنے پہ ہو پران ایضاً، ص

166-169

۴؎ 'چندکوی' ہندی ادب میں چندوردائی نام سے مشہور ہیں۔

۵؎ کھتری سمارک گرنتھ، ص: 116

۶؎ ایضاً، ص

۷؎ ہندی ساہتہ کا اتہاس، رام چندر شکل، لوک بھارتی پرکاشن، الہ آباد 2002، ص290-288 آچاریہ شکل نے للولال کی زبان کا موازانہ انشاء اللہ خاں، منشی سدا سکھ لال اور سدل مشر کی زبان سے کرتے ہوئے ایسا ہی نتیجہ نکالا ہے۔ جس پریم ساگر، کی زبان کوللولال کھڑی بولی مانتے تھے، اسی سے آچاریہ شکل نے سدل مشر کے 'ناسلیتو پکھیان' کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے 'للولال کی طرح ان کی زبان میں نہ تو برج بھاشا کے طرز کی ویسی بہتات ہے اور نہ روایتی شعری زبان کے اشعار کا جگہ جگہ پر استعمال۔

۸؎ ایودھیا پرساد کھتری سمارک گرنتھ، ص117

۹؎ ایضاً، ص118-117

۱۰؎ امبکا دت ویاس ایودھیا پرساد کھتری کے دوست تھے۔ کھتری جی نے انھیں 'کھڑی بولی کا پدّیہ' کی ڈمی کاپی (چھپنے سے پہلے) دی تھی۔ یہ تبصرہ ڈمی کاپی کو دیکھ کر لکھا گیا۔ اس کتاب پر دوسرا تبصرہ کلکتہ سے شائع ہونے والے ہندی ہفت روزہ 'بھارت متر' میں چھپا۔ 'بھارت متر' نے 7 جولائی 1887 کو کھڑی بولی کا پدّیہ' شکریہ کے ساتھ قبول کرتے ہوئے لکھا کہ 'کھڑی بولی کا پدّیہ۔ پہلا حصہ جناب بابو کا تصنیف کردہ شائع ہوا ہے۔ اس کتاب میں منشی اسٹائل اور پنڈٹ اسٹائل کے متفرق اشعار لکھے گئے ہیں۔ ہندی میں ایسی کتاب کوئی نہیں چھپی ہے جیسی کہ یہ ہے۔ شائقین شعرا کو ایک ایک کاپی ضرور منصف مظفر پور سے منگا کر رکھنی چاہیے۔

۱۱؎ 'بلونت بھومہار' اور 'گھراؤ گھٹنا'، کے مصنف بھونیشور مشر نے لکھا ہے کہ خالص ہندی ادب کے شعبۂ شاعری کی تربیت ضروری سمجھ کر بابو ایودھیا پرساد جی نے کئی سو روپے خرچ کر کے اس مقصد سے اس کتاب کو چھپوایا تھا اور بغیر قیمت اور بغیر ڈاک محصول ہندی کے شائقین کے درمیان تقسیم کیا تھا (اور ابھی تک کر رہے ہیں) کہ لوگوں کا دھیان کھڑی بولی کی شاعری کی جانب جھکے اور اس سلسلے میں تحریک چلے۔ کھتری سمارک گرنتھ' ص:68

۱۲؎ پہلے ایڈیشن میں اس کتاب کی کتنی کاپیاں چھپی تھیں، اس کا پتہ نہیں ہے۔ ایودھیا پرساد کھتری پر مونوگراف (monograph) لکھنے والے ڈاکٹر رام نرنجن پر ملیندرو کے مطابق دوسرے اڈیشن میں 1638 کاپیاں چھپی تھیں۔

۱۳؎ خط لکھ کر ستائش کرنے والوں میں بنارس نارمل اسکول کے ہیڈ ماسٹر جے نارائن مشر، بنارس کے اسکول

انسپکٹر لکشمی شنکر مشر، مظفر پور کے اسکول ڈپٹی انسپکٹر رام پرکاش لال، آرہ کے اسکول ڈپٹی انسپکٹر پرمانند، راج دربھنگہ کے اسکول ڈپٹی انسپکٹر گنیش پرساد اور ضلع اسکول مظفر پور کے استاد شالگرام تیواری اور پنڈت گنگادھر شاستری اہم تھے۔

۱۴ چندر شیکھر مشر 'ودیادھرم دیپکا' ماہ نامہ نکالتے تھے۔ یہ قارئین کو مفت تقسیم کیا جاتا تھا۔

۱۵ ورتمان ساہتیہ، شتاودی آلوچنا پر مرکوز شمارہ۔2 میں بھودیو کے ذریعہ پیش کردہ مثال، ص:3

۱۶ ہندی نیشنلزم، آلوک رائے اور نیٹ لانگ مین، نئی دہلی 2000، ص: 94 اور رسہ کشی، ویر بھارت تلوار، سارانش پرکاش 2000 ص 371-370

۱۷ اس تبصرہ کے بعد نند کشور نام کا ایک آریہ سماجی رضا کار نے بگڑ کر مدیر کو ایک خط لکھا۔ اس بحث کو تفصیل سے جاننے کے لیے دیکھیں۔ 'بھارت جیون' 19 جون 1884 کو شائع شدہ شمارہ۔

۱۸ کھڑی بولی کا آندولن، ڈاکٹر شتِکنٹھ مشر، ناگری پرچارنی سبھا، کاشی، پہلا اڈیشن 1956 ص:140

۱۹ گریرسن نے لکھا ہے:

I have received your khari boli ka padya and your letter asking for an opinion of it , I regret no criticism of

ایودھیا پرساد کھتری سمارک گرنتھ، ص 86

۲۰ 23 جون 1887 کو 'بہار بندھو' کے 'پراپتی سوپکار' کالم میں 'کھڑی کا پدّ یہ' کے بارے میں ایک چھوٹا سا تبصرہ شائع ہوا ہے، 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' پہلا حصہ' اسے مظفر پور کے باشندہ بابو ایودھیا پرساد کھتری نے ترتیب دیا ہے۔ اس میں تین ابواب ہیں۔ پہلے میں ٹھیٹ ہندی، دوسرے میں منشیوں کے طرز اور تیسرے میں پنڈتوں کے طرز کے اشعار ہیں۔ یہ کتاب نئے ڈھنگ پر بنی ہے۔ اشعار بھی اچھے جمع کیے گئے ہیں۔

۲۱ بھارتیندو سمگر، مرتب: ہیمنت شرما، ہندی پرچارک پبلیکیشنز پرائیوٹ لمیٹیڈ، وارانسی، پہلا اڈیشن 2002

۲۲ انگلیڈ سے آنے کے بعد راجا رام پال سنگھ نے ہندستان، کی اشاعت شروع کی۔ یہ روزنامہ (اخبار) کالاکانکر ضلع پرتاب گڑھ سے شائع ہوتا تھا۔ مدن موہن مالویہ اس کے مدیر تھے۔

۲۳ بھارتیندو منڈل کے اہم تخلیق کار رادھارمن گوسوامی کی چُنی ہوئی رچنائیں، پرمِل پرکاشن، الٰہ آباد، 1990، ص160

۲۴ بھارتیندو سمگر مرتب ہیمنت شرما، ص:1049

۲۵ ایودھیا پرساد کھتری سمارک گرنتھ، ص:67

۲۶ پنڈت مدن موہن مالویہ نے اپنے تبصرہ میں لکھا ہے کہ 'جتنی زبان آج تک دنیا میں بولی گئی ہے عموماً اس سب میں شاعری کی گئی ہے اور ہم کوئی وجہ نہیں دیکھتے جس سے کہ آج کل کی ہندی و کھڑی بولی

اس دنیاوی دستور سے باہر ہو۔ یہ دوسری بات ہے کہ قدیم زمانے کے تعارف اور مشق اور کچھ آواز وغیرہ کی زبان کی وجہ سے ہندی کی اس شکل کی شاعری جس کو ہم برج بھاشا کہتے ہیں، ہم کو زیادہ شیریں، دلکش اور پیاری لگتی ہے مگر بعد میں مروج زبان کی شاعری بھی ہم کو ویسی ہی شیریں اور دلکش لگے گی۔'' ایودھیا پرساد کھتری سارک گرنتھ، ص:65

۲۷ رادھا چرن گوسوامی کی چنی رچنائیں، ص: 162-163

۲۸ ایودھیا پرساد کھتری سارک گرنتھ، ص:71-72

۲۹ ایضاً ص:72

۳۰ سری دھر پاٹھک کا یہ ماننا درست نہیں ہے کیوں کہ 'پریم ساگر' کی شاعروی کی زبان اور 'راجنیتی' کی شاعری کی زبان ایک ہے۔ دونوں برج بھاشا ہیں۔ یہاں پاٹھک نے بغیر تحقیق کیے للو لال کی بات تسلیم کر لی ہے

۳۱ ایودھیا پرساد کھتری سارک گرنتھ، ص:74

۳۲ رسہ کشی، ص:78

۳۳ رادھا چرن گوسوامی کی چنی رچنائیں ص:18

۳۴ رشہ کشی، ص:78

۳۵ بھارتیندوں 'یگ کے بھولے بسرے کوی اور ان کا کاویہ' ڈاکٹر رام نرنجن پرملیند و، ناگری پرچارنی سبھا، وارانسی 2002 ص:316

۳۶ ایودھیا پرساد کھتری سارک گرنتھ، ص:271

۳۷ راجا شیو پرساد نے لکھا ہے:

sir in reply to your letter of the 19th I am sorry to state that now I lead a very retired life and home no time to go through the book you have so kindly sent or to write anything about it."

(بھارتیندو یگ کے بھولے بسرے کوی اور ان کا کاویہ، ص:316

۳۸ ایضاً ص:316

۳۹ ایودھیا پرساد کھتری سارک گرنتھ، ص:271

۴۰ ایودھیا پرساد کھتری پر مونو گراف لکھنے والے ڈاکٹر رام نرنجن پرملیند و کا ماننا ہے کہ 'کھڑی بولی پدّ یہ' کے دوسرے حصے کی اشاعت نارائن پریس مظفر پور سے 1889 میں پہلی بار ہوئی ہے۔ ڈاکٹر پرملیند و کی یہ بات درست نہیں ہے، کیوں کہ 15 فروری، مارچ 1888 کو شائع 'براہمن' میں پرتاب نارائن مشر نے دونوں حصوں کے ملنے کا ذکر کیا ہے۔ پرتاب نارائن مشر نے 'براہمن' کے اسی شمارے میں 'کھڑی بولی کا پدّ یہ' کے عنوان کے مضمون میں لکھا ہے: 'اس نام کی بابو ایودھیا پرساد

کھتری جی مظفر پور کے باشندے کی کتاب کے دو حصے ہمیں پیارے دوست سری دھر پاٹھک کی معرفت موصول ہوے ہیں۔'' (پرتاب نارائن مشر رچناولی، حصہ 2 بھارتیہ پرکاش سنستھان، دریا گنج نئی دہلی 2، پہلا اڈیشن 2001، ص 55) اس مضمون میں کھڑی بولی کا پدّیہ کی تیکھی تنقید ہے جس کا جواب سری دھر پاٹھک نے 8 مارچ 1888 کے 'ہندستان' میں دیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ دوسرے حصے کی اشاعت ستمبر 1887 کے بعد اور فروری 1888 کے پہلے ہو چکا تھا۔ ممکن ہے 1988 میں دوسرے حصے کا دوسرا اڈیشن چھپا ہو۔ کھڑی بولی کا پدّیہ، (دوسرا حصہ) ایودھیا پرساد کھتری سمارک گرنتھ، میں شامل ہے لیکن اس میں کس پریس سے اور کب چھپا اس کا ذکر نہیں ہے۔ ڈاکٹر رام نرنجن پرملیند و 1889 میں دوسرے کا چھپنا بتاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ نارائن پریس مظفر پور سے اس کی ایک ہزار کاپیاں چھپی تھیں۔ ایسے میں یہ زیادہ مناسب لگتا ہے کہ پرملیند و جس اڈیشن کا ذکر کرتے ہیں، وہ دوسرا اڈیشن ہو۔ بقول ڈاکٹر پرملیند و دوسرا حصہ فریڈرک پنکوٹ کو معنون ہے۔ یہ حصہ بھی بغیر قیمت کا تھا۔ جسے کھتری کھڑی بولی کویتا (شاعری) کی اشاعت کے لیے مفت بانٹتے تھے۔

۴۱ Asiatic society of Bengal's grammar of the easlern Hindi کے Philological secretary تھے۔

۴۲ ایودھیا پرساد کھتری سمارک گرنتھ، ص:268

۴۳ ایضاً، ص:266

۴۴ ایضاً، ص:265

۴۵ اساڑھ آیا یہ پہلا ماس بست سو مجھ کو ہرنے یہ پہلے دکھائی

۴۶ تری صورت مرے بھائی مراجی جانتا ہے جو جھلک تو نے دکھائی مراجی جانتا ہے

۴۷ کہو نہ پیارے مجھ سے ایسا، جھوٹ ہے یہ سب سنسار
تو او شے پیارے جانو گے سارا جگت سچائی سار

۴۸ امرت کے رس کی بھری سی اس مری کو کب پیارے
درس دکھاوے گا

۴۹ یہ 16 جولائی 1885 کے 'الپنچ' سے لی گئی ہے۔ اس تخلیق کو پورا نہیں چھاپا گیا ہے۔ وجہ کے طور پر کھتری نے لکھا ہے کہ 'عریانیت سے بھری ہونے کی وجہ مکمل نہیں لکھی گئی۔ یہ تخلیق ہے: ساتھ ہر صبح کو یوں ہوتا تھا ہم دونوں کا / دل دکھانا بھی نہیں کاسٹ میں ان کی ہے گناہ

۵۰ کیوں نن ہوں بلیک زیر مشک ہوائٹ ناواے ڈیز
میں آیا پڑھنے لکھنے کو تیری بیوٹی نے مجھے ستایا ہے

یہ 11 فروری 1886 کے الپنچ سے لیا گیا ہے

۵۱؎ 'دھیان میں جس دم نئی تہذیب کو لاتا ہے ہم/ پنچ صاحب حال تو یہ ہے جو فرماتا ہے ہم

۵۲؎ سیر خواب از آخر حسین/ خواب ہی خواب ہے سب دیدۂ غفلت کھولو

۵۳؎ گلا کٹے لگا ہے کہ جو ہے سو ہے بھوکن جان گنوائی

۵۴؎ پرتاب نارائن مشر رچناولی، حصہ 2 ص:55

۵۵؎ رادھا چرن گوسوامی کی چنی ہوئی رچنائیں، ص20

۵۶؎ بھارتیندو سمگر، ص1049

۵۷؎ ایضاً ص:1050

۵۸؎ سری دھر پاٹھک گرنتھاولی، مرتب پدما دھر پاٹھک، سوٹتی گیٹ، جودھپور، راجستھان پہلا اڈیشن 1996، حصہ 3، ص:296-297

۵۹؎ ایضاً، ص:350

۶۰؎ ایضاً، ص:351

۶۱؎ ایودھیا پرساد کھتری سمارک گرنتھ، ص288

۶۲؎ بھارتیندو سمگر، ص:1054

۶۳؎ بھارتیندو ہریش چندر: ایک ویکتو چتر، گیان چند جین، 'وشوودیالیہ پرکاشن، وارانسی، پہلا اڈیشن 2004، ص:97

۶۴؎ ایضاً، ص:97

۶۵؎ ایودھیا پرساد کھتری سمارک گرنتھ، ص:78'79'80

۶۶؎ رادھا چرن گوسوامی کی چنی ہوئی رچنائیں، ص:168

۶۷؎ ایودھیا پرساد کھتری سمارک گرنتھ، ص168

۶۸؎ رادھا چرن گوسوامی کی چنی رچنائیں، ص168

۶۹؎ ایودھیا پرساد کھتری سمارک گرنتھ، ص:68

۷۰؎ ایضاً، ص:86

۷۱؎ ایضاً، ص:86-87

۷۲؎ ہندی نیشنلزم۔ آلوک رائے، اورینٹ لانگ مین پرائیوٹ لمیٹڈ نئی دہلی 2، ص:87

۷۳؎ رسہ کشی، ص:86

۷۴؎ ایضاً، ص:77

✦✦✦

نیلوفر فردوس

ناول امراؤ جان ادا۔ایک مطالعہ

مرزا محمد ہادی رسوآ ناول نگاری کے اہم معمار ہیں۔مرزا رسوا نے سب سے پہلے ناول کو اس کے اصلی روپ رنگ سے روشناس کرایا یعنی اسے ہیئت بخشی اور امراؤ جان ادا مرزا رسوا کا تخلیق کردہ ایسا ناول ہے جو فن اور فکر دونوں ہی اعتبار سے عمدہ ہے۔امراؤ جان ادا کے علاوہ رسوا نے ذات شریف، شریف زادہ اور اختری بیگم وغیرہ ناول قلم بند کیے لیکن جو شہرت و مقبولیت امراؤ جان کو حاصل ہوئی وہ کسی اور ناول کو نہ نصیب ہوسکی۔اس ناول کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ ہندی سنیما میں دو فلمیں اس نام سے شہرت حاصل کر چکی ہیں۔ ناول امراؤ جان ادا میں مختلف نسوانی کرداروں سے روشناس ہونے کا موقع ملتا ہے۔مثلاً خانم، بوا حسینی، بسم اللہ جان، خورشید جان، امیرن جان، رام دئی، اکبر علی کی بیگم اور والدہ، لڈن کی ماں وغیرہ تمام کردار اپنی اپنی جگہ انفرادیت اور اہمیت کے حامل ہیں کیوں کہ ان کرداروں کے ذریعہ امراؤ جان کا کردار قوی روپ لیتا ہے جس سے اس کردار کے مختلف پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔امراؤ جان ادا ایک طوائف ہے جو لکھنؤ کے کوٹھے سے تعلق رکھتی ہے۔لکھنؤ کا کوٹھا غرض کہ پورا لکھنؤ اور لکھنوی معاشرہ، انیسویں صدی کا لکھنؤ اور اس کی تہذیب و قدریں زوال کی طرف گامزن تھے۔طوائفوں کا معاشرہ میں خاص مقام تھا۔معاشرہ کا ہر طبقہ امیر، غریب، نواب، ڈاکو، مولوی، سلطان، بوڑھے، بچے کوٹھے کو رونق بخشتے تھے البتہ ان کی غرض اور ضرورت الگ الگ تھی کہیں تفریح تفنن طبع مقصد تھا تو کہیں تہذیب و تعلیم۔ غرض کہ لکھنؤ اور لکھنوی معاشرہ کے تجزیہ کے لیے کوٹھے سے بہتر کوئی جگہ نہ تھی۔یہی وجہ ہے کہ رسوا نے امراؤ جان ادا کی تخلیق کے لیے طوائف کا موضوع چنا خورشید الاسلام کے مطابق:

''کوئی ایسا منظر ہو جہاں سے زندگی کا ہر گوشہ نظر آئے اور اس منظر کی بدولت ان سب کا مفہوم واضح ہو جائے ان شرائط کے ساتھ زوال پذیر معاشرت کا مطالعہ کرنے کے لیے خانم کے نگار خانے سے بہتر کوئی منظر نہ تھا اور نہ ہو سکتا تھا''۔[1]

یا

''اس دوکان میں ہر قسم کا سامان تھا اور اس کے گاہک ہر درجے کے لوگ تھے۔ ان کے اخلاقی معیار ایک دوسرے سے مختلف تھے ان میں فنون لطیفہ سے دلچسپی رکھنے والے اور وحشی بھی''۔[2]

ناول امراؤ جان ادا میں امراؤ جان کے کردار کے ذریعے نہ صرف لکھنؤ بلکہ اس کے قرب وجوار یعنی فیض آباد اور کانپور کے سماجی زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ اس ناول میں صرف طوائف ہی نہیں نظر آتی بلکہ ایک عام عورت سے خاص عورت تک نظر آتی ہے، جس سے اس عہد کی عورتوں کے حالات، احساسات، جذبات اور تجربات کا اندازہ ہوتا ہے۔ امیرن (امراؤ جان) فیض آباد کے ایک آسودہ اور مطمئن گھرانے سے تعلق رکھتی ہے۔ اسے دلاور خان نام کا ایک غنڈہ پرانی رنجش کے سبب اغوا کر کے لکھنؤ کے ایک کوٹھے پر جس کی سربراہ خانم نام کی نائکہ تھی، کو کچھ روپیوں کے لیے فروخت کر دیا تھا۔ امراؤ جان نے اپنے اغوا ہونے سے پہلے جن واقعات پر روشنی ڈالی ہے اس سے نہ صرف فیض آباد بلکہ ہندستان کا متوسط طبقہ حقیقی روپ میں نظر آتا ہے۔ مثلاً امیرن جب اپنے اور دیگر گھرانوں کے رہن سہن کا ذکر کرتی ہے یا جب وہ اپنے والدین اور بھائی بہنوں کے ساتھ گزارے ہوئے لمحات کو یاد کرتی ہے اس عہد میں کم عمری کی شادی معاشرہ میں رائج تھی۔ یہی وجہ تھی کہ محض 9 سال کی عمر میں امیرن کی شادی اس کی پھوپھی کے بیٹے کے ساتھ طے تھی اور جلد ہی نکاح کے بھی امکانات تھے اس لیے اس کے والدین جہیز کا انتظام یا تیاری کر رہے تھے۔ امراؤ جان نے جہیز کی تیاری کا جو نقشہ کھینچا ہے اس سے ہندستان کا متوسط طبقہ اور جہیز کو لے کر اس طبقہ کے خیالات و نظریات کی عکاسی ہوتی ہے۔ یہ وہ ہندستان ہے جہاں بیٹی کے جنم کے ساتھ ہی اس کے جہیز کا انتظام شروع ہو جاتا۔ جہیز کا مسئلہ آج بھی کم و بیش سماج میں رائج ہے۔ کہیں تہذیب کے نام پر تو کہیں رسم کے نام پر، جہیز کی برائی کے سبب روزانہ ہی کئی عورتیں جلائی ماری جاتی ہیں تو کہیں نکاح سے ہی محروم رہ جاتی ہیں۔ امراؤ جان کی زبانی اس کے والدین کی تیاری جہیز کے سلسلے میں ملاحظہ کیجیے:

''میرے جہیز کے لیے اپنے گلے کا گہنا اتار کے ابا کے حوالے کیا۔ اس میں تھوڑی چاندی ملوا کے پھر سے بنوادو۔ دو ایک عدد جو نئے بنے ہوئے ہیں ان کو اجلوادو۔ گھر بھر کے برتنوں میں سے دو چار رکھ لیے باقی نکال کر الگ کر دیے کہ ان پر قلعی کرادو، بلکہ ابا نے کہا بھی کہ اپنے آئندہ کا بھی خیال رکھو۔ اماں نے کہا اوہ جی ہوگا! تمہاری بہن زمیندار کی بیوی ہیں وہ بھی تو جانیں کہ بھائی نے لڑکی کو کچھ دیا۔ لاکھ تمہاری بہن ہیں سسرال کا میری لڑکی ننگی بوچی جائے گی تو لوگ طعنے دیں گے''۔[۳]

یہ خیالات صرف امیرن کے والدین کے نہیں بلکہ یہ ہر زمانے کے والدین کے ہوتے ہیں خصوصاً لڑکی کے والدین کے۔ جہیز لینے اور دینے کے بھی بہت سے روپ ہوتے ہیں۔ کبھی والدین بیٹی کی خوشی کے لیے دیتے ہیں تو کبھی دکھاوے یا نام ونمود کے لیے یا پھر لڑکے والوں کی شرط پر بیان کردہ اقتباس سے یہ باتیں واضح ہوجاتی ہیں۔ موجودہ اقتباس میں اس دور کی دو عورتیں یا عورتوں کے دو کردار نمائندگی کر رہے ہیں۔ ایک 9 سال کی بچی جو نادان ہے جسے دنیا جہان کی کوئی سمجھ نہیں ہے لیکن وہ ایک بڑی ذمہ داری میں بندھنے والی ہے۔ دوسری طرف اس کی ماں ہے جو گھر کے تمام اسباب فروخت کر کے بھی اپنی بیٹی کے جہیز کا انتظام کرنے کے لیے راضی ہے تاکہ سماج میں اس کا نام ہو۔ ان واقعات سے تہذیبی، ثقافتی قدریں بھی نمایاں ہوتی ہیں، ڈاکٹر توحید خاں کے مطابق:

''تمام نسوانی کردار اپنے معاشرے اور معاشرتی اقدار کی غمازی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں''۔[۴]

طوائف لکھنوی زندگی کی اہم جز تھی یہ کہنا درست ہوگا کہ لکھنوی زندگی میں طوائفوں کا عمل دخل زیادہ تھا گھر کی عورت کی اہمیت نہ کے برابر تھی۔ نواب، مولوی، شرفا، ڈاکو، کوئی بھی طوائف کے اثر سے اچھوتا نہیں تھا۔ یہ افراد طوائف کے بغیر رہ بھی نہیں سکتے تھے اور اسے پورے طور پر اپنا کر عزت بھی نہیں بخش سکتے تھے۔ شرفا کے لیے کوٹھا درس گاہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ وہ نہ خود بلکہ اپنے بچوں کو بھی کوٹھے پر بھیجنے میں شان سمجھتے تھے۔ کیوں کہ کوٹھے پر اچھی تعلیم وتربیت ہوجاتی تھی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ طوائفیں خاصی تعلیم یافتہ، فنون لطیفہ کی ماہر ہوا کرتی تھیں۔ اس کا اندازہ امراؤ جان کی تعلیم وتربیت کے حوالے سے ہوجاتا ہے۔ امراؤ جان کی زبانی اس کی تعلیم وتربیت کا حال ملاحظہ کیجیے:

''خانم جان کی نوچیوں کو صرف ناچ گانے کی تعلیم نہیں دی جاتی بلکہ لکھنے پڑھنے کے لیے مکتب بھی تھا۔ مولوی صاحب نوکر تھے حسب دستور میں بھی مکتب میں بھیجی گئی''۔[۵]

اپنی تعلیم وتربیت کے ساتھ امراؤ جان نے خانم کی معلومات کا ذکر کرتے ہوئے حیرت کا اظہار کیا ہے، کہتی ہے ''عمر بھر مجھے حیرت رہی کہ خانم زیادہ جانتی ہیں یا استاد جی'' تعلیم وتربیت کے لحاظ سے امراؤ جان نے کوٹھے پر بہت کچھ حاصل کیا۔ امراؤ جان نے بچپن کا حال بیان کرتے ہوئے اس بات پر روشنی ڈالی ہے کہ وہ خوشحال گھرانے سے تعلق رکھتی تھی لیکن وہ اس بات سے انکار نہیں کرتی کہ وہ کوٹھے پر بھی خوشحال تھی اور جلد ہی اس ماحول میں رچ بس گئی۔ امراؤ جان نے بسم اللہ کے ایک مولوی عاشق کا بیان کچھ یوں کیا ہے کہ حیرت ہوتی ہے کہ کیا یہ وہی مولوی ہیں جو دیگر افراد کے کوٹھوں پر حاضری دینے پر انہیں فتویٰ دیتے ہیں اور خود تو ایک طوائف کی دل لگی کے لیے ایک بہت پرانے نیم کے درخت کی چوٹی پر بھی چڑھنے میں گریز نہیں کرتے۔ مولوی کا یہ کردار معاشرہ پر گہرا طنز ہے اس سے معاشرہ کی پستی کا اندازہ ہوتا ہے، اسی طرح نواب سلطان اور دیگر شرفا اپنی ذمہ داریوں کو نظر انداز کر کے کوٹھے کو رونق بخشتے ہیں۔

گھر میں بیگمیں ان کے انتظار میں آہیں بھرتی ہیں اور یہ حضرات کوٹھوں پر طوائفوں کے ساتھ بیٹھ کر واہ واہی کرتے ہیں۔ ایسا بھی نہیں تھا کہ اس سماج میں صرف شرفا یا نواب ہی کوٹھوں کو رونق بخشتے تھے بلکہ فیضو یا فیض علی ڈاکوؤں کے ذریعہ بھی ان طوائفوں کے کاروبار میں چار چاند لگا ہوا تھا اور یہ بھی نہیں تھا کہ طوائفوں کے در پر حاضری سے ہی طوائفوں کا کاروبار چل رہا تھا بلکہ طوائف معاشرتی زندگی میں پوری طرح شامل تھی۔ کوئی بھی موقع طوائفوں کے بغیر ادھورا ہوتا تھا۔ پھر وہ شادی ہو یا سوزخوانی۔ امراؤ جان کا پہلا مجرا نواب شجاعت خاں کے بیٹے کی شادی میں تھا اور نواب سلطان کے بیٹے کی سالگرہ کی تقریب میں بھی امراؤ جان نے اپنی شمولیت کی تفصیل بیان کیا ہے۔ عزاداری یا سوزخوانی میں بھی امراؤ جان کا کوئی ثانی نہ تھا۔ امراؤ جان کی زبانی ملاحظہ کیجیے:

''میری سوزخوانی مشہور تھی۔ ایسی ترکیبیں اور کسی کو کب یاد تھیں۔ بڑے بڑے سوزخوان میرے سامنے منہ نہ کھول سکتے تھے۔ اسی سوزخوانی کی بدولت نواب ملکہ کشور کے محل تک میری رسائی تھی''۔[۶]

خیر وشر انسانی فطرت کا حصہ ہیں۔ طوائف کا کاروبار نہایت غلیظ ومعیار سے گرا ہوا ہے لیکن طوائف بھی انسان ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ امراؤ جان سوزخوانی یا عزاداری میں بھی اتنا ہی

دلچسپی لیتی ہے جتنا کہ عام انسان۔ امراؤ جان کی دلچسپی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہ ایک عام اور نیک گھرانے سے تعلق رکھتی تھی کیوں کہ امراؤ جان کے برعکس جب بسم اللہ جان جو خانم کی بیٹی ہے اس کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم پر یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ اس میں عام سماجی عورت کے تو کوئی رنگ نہیں دکھائی دیتے جبکہ طوائف کے تمام رنگ موجود ہیں۔ امراؤ جان کو اپنے گناہوں کا احساس ہے۔ اکبر علی کی طرح یہ گمان بھی ہے کہ اس طرح اس کے گناہوں کی تلافی ہو جائے گی۔ امراؤ جان نے جگہ جگہ اپنے مذہبی عقیدہ اور مذہب میں اپنی دلچسپی کا ذکر کیا ہے۔ رجب کی نوچندی میں شامل ہونے کا حال ملاحظہ کیجیے:

''رجب کی نوچندی تھی۔ کچھ بیٹھے بیٹھے میرے دل میں آئی چلو درگاہ چلیں زیارت ہی کریں۔ سرشام سوار ہو کے پہنچے۔ بڑا مجمع تھا پہلے تو میں مردانی درگاہ کے صحن میں ادھر ادھر ٹہلا کی پھر جا کے شمعیں جلائیں۔ حاضری چڑھائی ایک صاحب مرثیہ پڑھ رہے تھے انہیں سنا۔ مولوی صاحب آئے انھوں نے حدیث پڑھی اس کے بعد ماتم ہوا اب اپنے اپنے گھروں کو چلنے لگے''۔[۷]

ناول امراؤ جان ادا اردو کا پہلا سوانحی ناول ہے۔ اس ناول سے جہاں امراؤ جان کی زندگی پر روشنی پڑتی ہے وہیں پورا لکھنؤ اور لکھنوی معاشرہ نظر آتا ہے جو عیش و نشاط میں مغلوب و مشغول ہے۔ گوہر مرزا اور لڈن کا وجود اسی عیش پرستی کا نتیجہ ہیں۔ اسی عیش پرستی کے سبب بوا حسینی نے امراؤ جان کے سودے کے وقت خانم سے کہا تھا کہ ''خانم صاحب! یہاں پھر اچھی رہے گی آپ نے سنا نہیں بیویوں میں لونڈیوں کی کیا گتیں ہوتی ہیں'' یہ جملہ معنی خیز ہے جو قاری کو سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ امراؤ جان زمانے کو پرکھ اور برت چکی ہے وہ زمانے کے محاسبہ کے ساتھ اپنا بھی محاسبہ کرتی ہے۔ ایسا ہی ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''میں ایک گھاگ عورت ہوں، گھاٹ گھاٹ کا پانی پیے ہوے۔ جو جس طرح بناتا ہے بن جاتی ہوں اور درحقیقت ان کو بناتی ہوں۔ خلوص کے ساتھ بھی ملنے والے دو ایک صاحب ہیں بے غرض ملتے ہیں۔ ان کا مقصد صرف ایک مذاق خاص ہے۔ مثلاً شعر و سخن یا گانا بجانا یا صرف لطف گفتگو، نہ کوئی غرض مجھ سے ہے نہ مجھے کوئی غرض ان سے ہے۔ ایسے لوگوں کو میں دل سے چاہتی ہوں اور بے غرضی رفتہ رفتہ ایک غرض ہو گئی ہے کہ نہ مجھے بغیر ان کے چین آتا ہے اور نہ انھیں بغیر میرے، مگر ان لوگوں میں سے کوئی میرے گھر میں بٹھانے کا امیدوار

نہیں، کاش کہ ایسا ہوتا'' [8]

''کاش کہ ایسا ہوتا!'' ایسا المناک جملہ ہے جو طوائفوں کے دکھ درد اور کسک کو بیان کرتا ہے جس سے سماج کا یہ رخ بے نقاب ہوتا ہے کہ سماج طوائف کے وجود کو عزت کے ساتھ اپنا بھی نہیں سکتا اور ان کی عدم موجودگی میں رہ بھی نہیں سکتا۔ سماج کے مختلف طبقات اپنی ضروریات اور وجوہات کے سبب ان سے منسلک تو رہتے ہیں لیکن انہیں پوری طریقے سے اپنا کر عزت نہیں بخشتے ہیں۔ نواب سلطان جس کی محبت کی امراؤ جان خواہاں تھی انھوں نے بھی اپنی بیگم کی موجودگی میں امراؤ جان سے اجنبیت کا مظاہرہ کیا تھا، یہ ہے سماج کی اصل حقیقت۔ گھر کی زینت بنانے کے لیے یہ سماج ایسی عورت کو پسند کرتا ہے جو عقل و شعور رکھتے ہوئے بھی بے عقل ہو، زبان ہوتے ہوئے بھی بے زبان ہو جو پاک صاف اور اونچے یا بڑے گھرانے سے تعلق رکھتی ہو۔ سماج کے اس جارحانہ رویہ کے سبب ہی اس وقت عورتیں تعلیم و تربیت سے بے نیاز عقل و شعور سے عاری ہوتی تھیں۔ اکبر علی کی بیگم ایسی عورتوں کی مثال ہے۔ وہ اپنے سلوک سے نہ صرف اپنی بدعقلی اور بے علمی کا مظاہرہ کرتی ہے بلکہ اس تکلیف کو بھی بیان کر دیتی ہے جو اسے اس مردانہ سماج خصوصاً اکبر علی سے حاصل ہوئی تھی۔ امراؤ جان کا یہ اعتراف بھی بے حد جرأت مندانہ ہے کہ ''میں ایک گھاگ عورت ہوں گھاٹ گھاٹ کا پانی پیئے ہوئے جو جس طرح بناتا ہے بن جاتی ہوں اور در حقیقت ان کو بناتی ہوں'' امراؤ جان نے بڑی بے تکلفی سے خود کو گھاگ بتایا ہے۔ دراصل وہ زمانہ شناس ہے اس کی زندگی میں گوہر مرزا سے لے کر آخر وقت تک اتنے مرد آئے اور گئے کہ وہ ان کی فطرت سے اچھی طرح واقف ہو چکی تھی۔ اس لیے وہ لوگوں سے بنتی یا بناتی تھی ویسے بھی یہ اس کے پیشہ کا حصہ ہے جس میں وہ ماہر ہو چکی تھی۔ امراؤ جان کے ذریعہ سماجی انتشاری اور افراتفری پر بھی خیال مرکوز ہوتا ہے جو غدر کے سبب وجود پذیر ہوا تھا۔ امراؤ جان کی زبانی غدر کے حالات پیش نظر ہے:

> ''وہ زمانہ ایسی آفت کا تھا نگوڑی دن رات جان دھڑکے میں رہتی تھی۔ غزل ایک پرچہ پر لکھ لی تھی جس دن تک بیگم صاحب قیصر باغ سے نکلی ہیں وہ پرچہ میرے پان دان میں تھا پھر جب وہاں سے نکلنا ہوا ہول جول میں پان دان کیا جوتیاں اور دوپٹے تک چھوٹ گئے'' [9]

بہ ظاہر امراؤ جان نے دوپٹے اور جوتیاں چھوٹنے کا ذکر کیا ہے لیکن راقم الحروف کو گمان ہوتا ہے کہ جوتیوں کے چھوٹنے سے مراد زمین اور دوپٹے سے مراد آسمان یعنی چھت ہے۔ مطلب

افراتفری کے عالم میں ہر خاص وعام یہاں تک کہ طوائفیں بھی بے سروساماں ہوگئیں اوران سے ان کی رہائش چھن گئی۔ امراؤ جان غور وفکر اور صحیح غلط کا امتیاز رکھنے والی عورت تھی۔ غدر کے بعد ہندستان پر انگریزوں کی حکومت ہوگئی امراؤ جان انگریزوں کی تعقل پسندی اور قانون کی قائل تھی کہتی ہے:

> ''انگریزی علم داری میں ان فضول خرچیوں کی گنجائش نہیں ہے۔ یہ ایک طرح کی بے انصافی سمجھی جاتی ہے کہ کسی شخص کو بلاوجہ بلا استحقاق ایک رقم کثیر دے دی جائے۔ ایسی سلطنت جس میں بادشاہ سے لے کر فقیر تک قانون کے پابند ہیں۔ اگر استحقاق کا لحاظ نہ رکھا جائے گا ہرگز کام نہ چلے اس زمانے میں تقدیر کا زور نہیں چلتا جو کچھ ہوتا ہے تدبیر سے ہوتا ہے''۔[۱۰]

امراؤ جان ایسے لوگوں پر ملامت کرتی ہے جو اپنے برے اعمال کی وجہ سے برے نتائج میں مبتلا ہوتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ ہماری تقدیر میں تھا یا تقدیر کے سبب سب برا سہنا پڑتا ہے۔ امراؤ جان کے مطابق ایسا کرنا یا کہنا غلط ہوتا ہے کیوں کہ اس سے خدا کی قدرت پر الزام آتا ہے۔ امراؤ جان کے ذریعہ لکھنؤ کی محفلیں، شعروشاعری کی اہمیت اور شاعری میں ریختی کا رواج ان سب پر روشنی پڑتی ہے۔ امراؤ جان کے کردار میں طوائف کے ساتھ ایک عام عورت کا دل ودماغ بھی شامل ہے۔ وہ چاہے جانے کی خواہش اور ایک گھر کی آرزو رکھتے ہوئے بھی کبھی اس ماحول سے نکلنے کی کوشش نہیں کرتی۔ حالانکہ اسے اس جہنم سے نکلنے کے لیے زندگی نے کئی مواقع بھی فراہم کیے لیکن ہر بار اس نے اپنی ایک الگ محفل سجالی۔ فیض علی ڈاکو کے ساتھ فرار ہونے کے بعد فیض علی قانون کی گرفت میں آجاتا ہے ایسے میں امراؤ جان کے پاس موقع تھا کہ وہ سب چھوڑ کر ایک نئی زندگی کی شروعات کرتی لیکن اس نے ایسا نہیں کیا۔ اسی طرح غدر یا خانم کی وفات کے بعد وہ گھر بسا کر زندگی کا سفر طے کرسکتی تھی، اس نے یہ بھی نہیں کیا کیوں کہ وہ 'کفن کا چونگا' نہیں کرنا چاہتی تھی۔ یہ اس کی اپنی وضع داری ہے اور خانم کے تئیں وفاداری بھی۔ ساتھ ہی اسے یہ بھی احساس ہے کہ ایک بار کوٹھے پر پہنچی ہوئی عورت زمانے ومعاشرہ کی نگاہ میں اس قدر معتوب ہوجاتی ہے کہ کہیں بھی وہ عزت کی نظر سے نہیں دیکھی جاتی جب کہ معاشرہ خود بے حیائی میں مصروف اور معدوم ہورہا تھا۔ یہی ہوتا ہے جب وہ اپنی بچھڑی ہوئی ماں اور بھائی سے ملتی ہے تو وہ اسے اپنانے سے انکار کردیتے ہیں۔ امراؤ جان اس انکار کو بسروچشم قبول بھی کرلیتی ہے اور اپنے کاروبار سے علیحدہ نہیں ہوتی بلکہ اپنے ضعف کے دنوں کا کچھ یوں ذکر کرتی ہے:

''میں بہت دن ہوئے سچے دل سے توبہ کر چکی ہوں اور حتی الوسع روزہ نماز کی پابند ہوں۔ رہتی رنڈی کی طرح ہوں خدا چاہے مارے یا جلائے مجھ سے پردے میں گھٹ کے تو نہ بیٹھا جائے گا۔ مگر پردہ والیوں کے لیے دل سے دعا گو ہوں خدا ان کا راج سہاگ قائم رکھے اور رہتی دنیا تک ان کا پردہ رہے''۔[11]

ان تضادات وتصادمات کے تحت امراؤ جان ایک خاص قسم کے کشمکش کا شکار ہو جاتی ہے اور متضاد قسم کے اعمال اس کی زندگی میں شامل ہو جاتے ہیں جیسے ایک طرف تو وہ روزہ نماز کی پابندی کرتی ہے لیکن دوسری طرف پردے کی نہیں۔ جیسا کہ عام عورتیں پردہ یعنی شوہر یا گھر کی پابند ہوتی ہیں۔

امراؤ جان کے ذریعہ لکھنؤ کی لذتوں، ذائقوں، کھان پان، لباس، زیورات، بات کرنے کا قرینہ اٹھنے بیٹھنے کا سلیقہ محفل کے آداب، دسترخوان کے آداب ان سب کا اندازہ ہوتا ہے۔ غرض کہ امراؤ جان کا کردار اردو ادب کا زندہ اور متحرک کردار ہے۔ جو اپنے اندر لکھنوی زندگی کے مختلف رنگ سموئے ہوئے ہیں۔ حالاں کہ اس کردار میں کہیں کہیں مثالیت کے رنگ و بو محسوس ہوتے ہیں لیکن پھر بھی امراؤ جان کو رسوؔا اور اردو ادب کا زندہ جاوید کردار ماننے سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ڈاکٹر یوسف سرمست بھی امراؤ جان کے کردار کی انفرادیت کے قائل ہیں:

''خانم کے چکلے میں ادا کی انفرادیت بھرپور انداز میں ابھر کر سامنے آتی ہے۔ ادا کی طبیعت میں جو شائستگی، وضع داری، سنجیدگی، ٹھہراؤ، ایک خاص پندار، رچا ہوا ادبی ذوق اور ایک خاص شریفانہ انداز اسے سب طوائفوں میں ممتاز کر دیتا ہے''۔[12]

طوائفوں کا دخل آج بھی معاشرہ میں قائم ہے اور اسے گھن کی طرح چاٹ رہا ہے۔ آج یہ طوائف نہیں بلکہ بار گرل یا کال گرل کے نام سے جانی جانے لگی ہے۔ اب معاشرہ کے لوگ ان کے پاس تہذیب و تعلیم سیکھنے نہیں بلکہ فروخت کرنے جاتے ہیں۔ معاشرہ میں ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں ہے جو کہ دن کے اجالوں میں ان کے وجود کے خلاف تقریریں کرتے ہیں اور رات کی تاریکی میں ان کی محفلیں روشن کرتے ہیں۔ امراؤ جان کے حوالے سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ اس کام میں عورتیں بہ خوشی نہیں آتیں بلکہ وقت اور حالات اس کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔ دلاور خان امیرن کو اغوا کر کے خانم کو فروخت نہ کرتا تو امیرن امراؤ جان نہ بنتی بلکہ وہ ایک عام عورت کی زندگی گزارتی۔ معاشرہ کے لوگ چاہیں تو یہ برائی مٹ نہ سکے تو کم ضرور ہو سکتی ہے لیکن معاشرہ اور

معاشرہ کے لوگوں کی اخلاقی پستی صرف طوائفوں تک ہی محدود نہیں ہے۔ بلکہ یہ برائی وسیع اور گندے پیمانے پر پھل پھول رہی ہے۔ اخلاقی پستی کا یہ عالم ہے کہ زنا بالجبر کے واقعات روز بروز بڑھتے جارہے ہیں۔ معاشرہ کا ہر معتبر رشتہ داغدار ہو چکا ہے پھر چاہے رشتہ حقیقی ہو یا مجازی، جنم کا ہو یا کرم کا۔ اب وہ وقت آچکا ہے کہ اس برائی کے خلاف متحد ہو کر ٹھوس اقدام اٹھائے جائیں۔ تقریر و تحریر کے ساتھ اب عمل کی بھی ضرورت درپیش ہے۔

رسوا نے امراؤ جان کے حوالے سے سماج، تہذیب، خصوصاً عورتوں کے حالات کا ایسا خاکہ پیش کیا ہے کہ قاری غور و فکر کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ کل کی عورت سماج میں کیا مقام رکھتی تھی یا آج اس کی کیا اہمیت و حیثیت ہے۔ انہیں اسباب کے تحت یہ ناول اور امراؤ جان کا کردار اردو ادب میں زندہ جاوید ہیں۔

حواشی:

۱۔ مرزا رسوا کی ناولیں تنقید و تجزیہ، خورشید الاسلام، ص62
۲۔ مرزا رسوا کی ناولیں تنقید و تجزیہ، خورشید الاسلام، ص62
۳۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، ص91
۴۔ مرزا رسوا کے ناولوں کے نسوانی کردار، ڈاکٹر توحید خاں، ص101
۵۔ امراؤ جان ادا، مرزا رسوا، ص81
۶۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، ص137
۷۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، ص254
۸۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، ص78-277
۹۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، ص214
۱۰۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، ص214
۱۱۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، ص287

سلمان عبدالصمد

مجالس النساء کی نئی قرأت

حالی کا سفینۂ ادب کسی ایک 'پتّے' یا خس وخاشاک کی طرح یوں ہی بہتا نہیں چلا گیا بلکہ دریائے علم وادب کے 'پانی' پر ان کا یہ سفینہ مختلف اصنافِ ادب اور علمیت سے لبالب بھرا ہوا نظر آتا ہے اور علمیت کا بوجھ اس قدر زیادہ ہے کہ اس کے غرق ہونے کا خدشہ بھی ہونے لگا تھا، تاہم اس کے باوجود ان کے سفینۂ علم وادب کی ساحلِ مقصود تک رسائی ہوئی اور علم کی کشتیاں چلتی ہی چلی گئیں۔ حالی کے خمیر میں جن اصناف سے مکمل طور پر انصاف کرنے کا ملکہ تھا، ان تمام سے حسب موقع وہ فائدہ اٹھاتے رہے اور ان اصناف کی عزت بڑھا دی۔ حالی کا حال یہ ہے کہ انھوں نے جس صنف کو ہاتھ لگایا، اس میں فطری پن کا احساس ہوا اور ان کے افکار ونظریات؛ فطرت انسانی سے ہم آہنگ بھی نظر آئے۔

حقیقت یہ ہے کہ کسی نہ کسی پہلو سے حالی کے قابلِ ذکر معاصرین کی تمام تر کاوشیں اصلاحی پیرایوں میں ظاہر ہوتی ہیں۔ اصناف میں تغیر، ہیئت ومواد اور موضوعات ومسائل میں تبدل، زبان وبیان کو فطری سانچے میں ڈھالنے کی تگ ودو، یا پھر باشندگانِ وطن اور ملت کے افکار ونظریات اور طرزِ معاشرت کے تئیں کی گئی کوششیں؛ یہ سب تمام ایسے امور ہیں، جن میں اصلاحی نقطۂ نظر اور افادی پہلوؤں کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ ان تمام اصلاحی سرگرمیوں میں حالی اپنے معاصرین سے کسی بھی سطح پر پیچھے نہیں ہیں۔ ان کے پورے علمی اور ادبی سفر میں اصلاحات کا لطیف رشتہ موجود ہے۔ یہ رشتہ فقط ایک طبقے یا جنس سے متعلق نہیں، بلکہ مکمل طور پر ان کے اصلاحی نظریات، سماجی سروکار میں پیوست ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ حالی ہمیشہ اصلاح پسند نظریات کے حامی رہے۔ یہ الگ بات ہے کہ تغیراتِ زمانے کے ساتھ ان کی اصلاحی سرگرمیوں میں بھی تبدیلی آتی رہی۔

حالی کی ابتدائی تصانیف میں ''مجالس النساء'' 1874 کو اصلاحی انسلاکات کے پس منظر میں خاصی اہمیت حاصل ہے۔ تاہم اس تصنیف کے صفحات سے فقط تبلیغی اور اصلاحی نقطۂ نظر کی ہی

وضاحت نہیں ہوتی، بلکہ منشورِ زندگی کی جھلکیاں بھی سامنے آتی ہیں۔اس میں کہیں کہیں تو عورت ہی پیش نظر ہے، لیکن مختلف صفحات پر عمومی نظریات کی بھی کثرت اس طرح پائی جاتی ہے کہ ''مجالس النساء'' عورتوں کے برعکس دیگر امور پر لکھی گئی کتاب بن جاتی ہے۔ جہاں حالی عمومی پس منظر میں جلوہ گر ہوتے ہیں، وہاں افادی پہلو کا رنگ اور بھی دل کش ہوجاتا ہے۔کبھی تعلیمی ڈھانچے کی خامیوں کی طرف اشارے کرتے ہیں، کبھی کامیاب نظامِ تعلیم کا خاکہ پیش کرتے ہیں تو کبھی سائنس اور لسانیات کی باریکیوں پر سوچنے کے لیے ہمیں مجبور کر دیتے ہیں۔اسی طرح ان کا اسلوب اور نظریہ نہ صرف عورتوں کے تئیں فروغِ تعلیم کی حد بندیوں میں قید ہوجاتا ہے اور نہ ہی وہ نرے مبلغ و مصلح نظر آتے ہیں، بلکہ ایک وطن دوست کا رنگ وروپ بھی دھار لیتے ہیں۔''مجالس النساء'' کے صفحات پر وہ انسان دوستی کا ثبوت دیتے ہوئے خیر خواہانہ نظریات ہمارے سامنے رکھ دیتے ہیں۔افسوس کی بات ہے کہ ان تمام تر مباحث ومسائل کے باوجود حالی کی اس تصنیف کو فقط حقوقِ نسواں کے پس منظر میں ہی دیکھا جاتا ہے۔

حالی سے پہلے ڈپٹی نذیر احمد کی ''مراۃ العروس، بنات النعش'' کو مقبولیت حاصل ہوچکی تھی اور ان کے علاوہ اس پس منظر میں دیگر کتابیں بھی شائع ہوئیں۔مثلاً عنایت حسین دہلوی کا رسالہ ''مفید خلائق'' 1869، شاد عظیم آبادی کی ''صورۃ الخیال، ہیئۃ المقال''، مرزا حسین ہوش کی ''فسانۂ طاہرہ''، انشا مفید النساء 1872، مولوی عبدالحامد دہلوی کی مفید النساء 1872 وغیرہم۔خود حالی کی متعدد قابل ذکر نظموں میں اصلاحی اور اخلاقی پہلو کمال وتمام کے ساتھ موجود نظر آتے ہیں۔مثلاً مناجاتِ بیوہ، چپ کی داد، برکت اتفاق، شادی قبل از بلوغ، رفامر، صلح کل، وغیرہ۔

ممکن ہے اگر حالی کی اس تصنیف کا عہد وہ نہیں ہوتا، جس میں عورتوں کے امور پر اصلاحی کتابیں شائع ہورہی تھیں تو شاید اسی تصنیف کی بنیاد پر انھیں منفرد مقام ملتا۔وہ نرے مبلغ اور مصلح نہیں ہوتے، بلکہ ایک ماہرِ تعلیم کی بھی ان کی حیثیت ہوجاتی۔ان کے افکار ونظریات کو کمال وتمام کے ساتھ تعلیمی اصلاحات کے ضمن میں بھی بروئے کار لایا جاتا، مگر بدقسمتی تھی کہ اُسی عہد میں یہ تصنیف آئی، جب عورتوں کے اصلاحی بیان اور تصانیف کا غلغلہ تھا۔شروع میں ہی ''مجالس النساء'' پر فقط عورتوں کے حقوق کی بحالی کا جو ٹھپہ لگا، وہ آج تک محو نہیں ہوا۔بشمول راقم اس تصنیف پر لکھنے اور غور کرنے والا ہر فرد عورتوں کی اصلاحات کی لَے کے ساتھ ہی اپنے مضمون کی شروعات کرتا ہے اور ہر ایک، ایک ہی سُر میں اسے دائرہ ناول سے خارج بھی کر دیتا ہے، جب کہ بیشتر اوقات تقابلی عمل میں ڈپٹی نذیر احمد سے حالی کو آگے بھی دکھایا جاتا ہے۔یہ عجیب المیہ ہے کہ بے شمار اچھائیوں کے باوجود حالی کو فقط تبلیغ کار کی ہی سند دی جاتی ہے۔میرے خیال میں حالی سے بھی یہ چوک ہوئی

ہے کہ انھوں نے اس کا نام ''مجالس النساء'' رکھ دیا۔ ورنہ اس کا نام ''منشوراتِ تعلیم، تعلیمی نظریات، مبادیات تعلیم'' ہوتا تو شاید اس کا یہ حشر نہیں ہوتا۔ اس صورت میں اگر اس رسالے کو مکمل طور پر ناول نہ تسلیم کیا جاتا تو کم از کم تعلیمی اصول و نظریات کے پس منظر میں اس پر نگاہ ڈالی جاتی یا پھر اس کا نام صرف ''عورت'' رکھا جاتا تو ناول کے زمرے میں اس کا شمار ضرور ہونے لگتا۔

دورانِ مطالعہ جوں جوں ہم آگے بڑھتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ''مجالس النساء'' میں حالی نہ صرف منشور کی وضاحت یا اعلان کرتے ہیں، بلکہ منشورِ حیات کو کرداروں کی زندگی میں برت کر بھی دکھا دیتے ہیں۔ جیسا کہ ابتدائی پانچ مجالس میں عورتوں کو تعلیم یافتہ بنانے پر زور دیا گیا۔ ان کے تعلیم یافتہ ہونے سے بچوں کی اچھی پرورش و پرداخت کا بہترین نظریہ پیش کیا گیا۔ مردوں کے ساتھ ساتھ عورتوں کا تعلیم یافتہ ہونا تعلیمی نفسیات کے لحاظ سے کس قدر مفید ہے، یہ نقطہ بھی واضح کیا گیا۔ جب کہ چھٹی مجلس میں سید عباس کے والد کی وصیت بیان کی گئی اور ساتویں مجلس میں اس کا نفاذ ہوتا ہوا نظر آتا ہے کہ بیٹا، باپ کی وصیت کے مطابق زندگی گزار رہا ہے اور بیٹے کی زندگی میں وصیت کو نافذ کرنے میں عورت یعنی ماں سرگرم عمل ہیں۔ اگر عورت تعلیم یافتہ ہو تو کیسے شوہر کی وصیت کا بھی پاس و لحاظ رکھ سکتی ہے اور کیسے اپنے بچوں کی پرورش و پرداخت میں اس کا قابلِ ذکر کردار ہو سکتا ہے۔ اس تناظر میں ''مجالس النساء'' کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ حالی نے نہ صرف منشورِ حیات کا ذکر بھر کر دیا، بلکہ اس کا نفاذ کر کے ہمارے سامنے عملی نمونہ بھی پیش کیا۔ اس بیان و نفاذ سے جہاں یہ پتا چلتا ہے کہ ایک طرف حالی حقوقِ نسواں کے علمبردار ہیں۔ عورتوں کو تعلیم یافتہ بنانا چاہتے ہیں، وہیں دوسری طرف یہ بھی از خود واضح ہو جاتا ہے کہ ان تمام تر مجالس میں فقط عورتوں کی اصلاحات پر مبنی نظریات ہی نہیں، بلکہ بچوں کی تعلیم و تربیت اور مردوں کی رہنمائی کے لیے بھی خاصا مواد ہے۔ ابتدائی مجلسوں میں عورتوں کے اصلاحی پہلوؤں میں شدت ہوتی ہے، تاہم آگے بڑھنے کے بعد اس کا دائرہ وسیع تر ہو جاتا ہے۔ حالی مکمل اعتماد کے ساتھ اپنے منشورِ کار کا دائرہ وسیع کر کے اسے نافذ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

حالی کے اس رویے پر اشکال ہو سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے منصوبہ کو عملی جامہ پہنانے میں جلد بازی دکھائی اور دانستہ طور پر یہ سب کچھ دکھانا تخیل کی دنیا میں پائی جانے والی ایسی سرعت ہے، جو فنی حسن کے لحاظ سے قابلِ قبول نہیں۔ اس سوال پر یہ کہنے کی گنجائش ہے کہ اُن بڑے ناول نگاروں کا کیا کیا جائے جو فی الفور تخیلاتی دنیا میں تبدیلیٔ صنف و جنس کا بھی فلسفہ پیش کر دیتے ہیں کہ مرد بھی عورت نظر آتی ہے۔ یا پھر کوئی نئی کوڑی لانے اور مکروہ انفرادیت کا گلدستہ حاصل کرنے کے لیے اخلاقیات کو مکمل پرے رکھ دیتے ہیں۔ جو واقعہ تخیل کی دنیا میں بھی شاذ یا معیوب

ہو، فقط اسے ہی تھیم بنا کر موٹے موٹے ناول پیش کرنا، کیا جلد بازی نہیں ہے؟ کیا نظریہ سازی کے نام پر بیہودہ کرتب بازی نہیں ہے؟ اگر ایسی سرعت، ناول کو قبول اور ناقدینِ ادب کو برداشت ہے تو حالی کا، منشورِ زندگی کو زندگی میں نافذ کرتے دکھانا، کیوں قبول نہیں؟

سچی نظروں سے دیکھا جائے تو ''مجالس النساء'' میں پند و نصائح کی رنگا رنگی سے عورتوں میں باغیانہ تیور پیدا کرنے اور خود اعتمادی کی روح پھونکنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ لہٰذا اس طرزِ اظہار کو تانیثی نقطہ نظر سے دیکھنا محمود و مستحسن ہوسکتا ہے۔ ''مجالس النساء'' کے لفظی ٹمپریچر اور انشائی شدت وحدت سے ثانیثیت کو حرارت ملتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس لیے اردو ناول نگاری کے تناظر میں اس کتاب کو اولین تانیثیت کی حامی کتابوں میں سے سمجھا جانا چاہیے۔

مجالس النساء کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں اصلاحی نقطے کو عروج دینے والی بھی عورتیں ہیں اور بیشتر اصلاحی نقطے خود ان سے ہی متعلق ہیں۔ بالفرض نسائی کردار کے علاوہ دیگر کردار کے ذریعے اگر نقطۂ اصلاح کی دیوار کھڑی کی جاتی تو یہ دیوار اصلاحی نظر نہیں آتی اور اس پر ہمدردیوں کی پرچھائیاں نہ پڑتیں، بلکہ خلیجی اور تفریقی رنگ عیاں ہوتا۔ اس صورت میں صنفِ قویٰ کا صنفِ نازک کو عار دلانا لازم آتا کہ تم غیر تعلیم یافتہ ہو، اس لیے غیر مہذب ہو۔ عورتوں سے مخاطبت کے لیے اگر حالی نسائی کردار کا انتخاب نہ کرتے تو یہ لب ولہجہ عورتیں، مردوں کی طرف سے قطعاً برداشت نہ کرسکتی تھیں:

> ''...ہماری بہنیں اسی بات پر چاہتی ہیں کہ خاوند ہمارے تابعدار رہیں اور ہمارے پاؤں دھودھو کر پئیں؟ ذرا اپنے گریبان میں تو منھ ڈال کر دیکھیں کہ ہم کون ہیں اور کن کو اپنا تابعدار کیا چاہتی ہیں؟ اگر تمھارا دل بیل اور گائے بکری سے مل جائے تو تمھارے خاوندوں کا دل بھی تم سے ملے، تم میں اور ان میں اتنا ہی فرق ہے جتنا آدمی اور جانوروں میں۔ ہاں جو تم بھی پڑھ لکھ کر آدمی بنو تو تم سے زیادہ کوئی ان کا دوست اور غم خوار نہیں۔'' (مجالس النسا 49)

عورتوں کو اپنے متعلق ایسے جملے، عورتوں کی زبان سے ہی گوارہ ہوسکتے ہیں۔ چناں چہ حالی نے عورتوں کی نفسیات کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس لب ولہجہ کے لیے نسوانی کردار کا ہی انتخاب کیا، جو اس ناول نما کتاب کو عورتوں سے قریب تر کردیتا ہے۔ یہ بھی نفسیاتی پہلو ہے کہ کسی فرد کے اندر احساسِ ذمہ داری/اچھائی یا برائی کے تئیں از خود خیال پیدا ہوجانا، زیادہ مستحسن ہے اور اس صورت میں اصلاحات کے امکانات زیادہ روشن ہوتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ اگر عورت کی زبانی عورتوں کی برائیوں اور توہمات کا ذکر نہ ہوتا تو شاید عورتوں کو ''مجالس النساء'' کی قرأت گوارہ نہیں ہوتی۔ مردوں کے اصلاحی اشاروں کو وہ انگشت نمائی پر محمول کرلیتیں۔ چنانچہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حالی

نے مجالس کی کرچیوں کو چننے اور اس کی بے جوڑ کڑیوں کو ملانے میں خاصا وقت لگایا ہوگا۔ حالی نے اظہارِ خیال اور تبلیغ و تحریض کے لیے جو اسلوب اختیار کیا ہے، اس میں وہ بآسانی ساری باتیں کہہ جاتے ہیں۔ نہ عورتوں کو پڑھنے اور سننے میں کوئی تکلیف ہوتی ہے اور نہ عار و ہتک کا کوئی معاملہ پیش آتا ہے۔ نہ اصلاحی اشاروں کو انگشت نمائی کا زہر پینا پڑتا ہے۔ اس لیے یہ کہنے کی گنجائش نکلتی ہے کہ نسائی اسلوب میں سب کچھ کہنے کے لیے حالی کو بہت کچھ سمجھنے اور جنسِ مخالف کے رنگ میں رنگنا پڑا ہوگا۔ چنانچہ وہ مخالف جنس کی چال چلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں تانیثی توہمات اور بے بنیاد عقیدوں کو پیش کرنے میں بھی خاصی کامیابی ملی ہے۔

ناول کیا ہے اور اس کا مین فریم کیا ہوسکتا ہے، اردو کے درجنوں ناولوں کے مطالعے کے بعد جو فریم میرے ذہن میں بنا ہے، اس میں اگر ''مجالس النساء'' کو فٹ کرنے کی کوشش کی جائے تو مجھے لگتا ہے کہ بآسانی فٹ کر سکتے ہیں۔ تو سوال یہ ہوتا ہے کہ فقط اصلاحی نظریات کی شدت ہی 'مجالس النساء' کو زمرۂ ناول سے خارج کرتی ہے؟ اگر بنیادی وجوہ میں یہ بھی ایک بڑی وجہ ہے تو اس سوال کی گنجائش نکلتی ہے کہ کیا جنسیت کی شدت ناول کو مجروح نہیں کرتی؟ کیا حد سے زیادہ رومانویت ناولوں کو ناول بننے میں مزاحم نہیں ہے؟ مابعد الطبیعات اور ماورائی حقیقتوں سے قصوں/ناولوں کو اس طرح ملا دینا کہ دورِ حاضر اور پیش آمدہ مسائل کے انسلاکات ان میں نہ رہ جائیں تو ان ناولوں کو کس زمرے میں رکھا جائے گا؟ آیا وہ ناول، ناول کے مین فریم میں فٹ ہو سکتے ہیں؟ کیا وہ سماج کا رزمیہ ہو سکتے ہیں؟

پھر یہ بھی ایک سوال ہے کہ کیا اصلاحی نقطۂ نظر کو فن کے لیے سم قاتل سمجھ لیا گیا؟ کیا کوئی یہ کہہ سکتا ہے کہ مخربِ اخلاق مواد، اخلاقی مواد سے بہتر ہے؟ کیا اخلاقیات سے کہیں زیادہ فن کا رشتہ تخریبی امور سے مضبوط ہوتا ہے؟ کیا دنیا کی کسی زبان کے ادب میں مخرب اخلاق مواد کی ہی تحسین ہوتی ہے؟ اگر جواب نفی میں ہے تو کیا حالی جیسے اصلاحی نقطۂ نظر رکھنے والوں کے فن پارے اور تصانیف کو دائرۂ ادب سے خارج کر دینا مناسب ہوگا؟

میرا ماننا ہے کہ اگر اصلاحی نظریات میں بھی ادبی چاشنی نظر آئے تو بصدقِ دل اسے قبول کرنا چاہیے۔ ساتھ ہی تخیل کی دنیا کے شاذ واقعے اور حد سے زیادہ بڑھی ہوئی عریانیت کو نکتہ بنا کر لکھے گئے ناولوں پر گفتگو کرنی چاہیے۔ ورنہ فنی شاہکار اور مکروہ انفرادیت کا چولا پہنے ہوئے مخرب اخلاق الفاظ، ادب کے دائرے میں اپنا دھونس جما کر چودھرانہ جلال و جمال قائم کرنے کی کوشش کریں گے۔

چناں چہ اصلاحی و اخلاقی تپش سے مجروح کر کے ناول کے زمرے سے ''مجالس النساء'' کا اخراج سمجھ سے بالاتر ہے۔ اس پہلو سے بھی غور کیا جا سکتا ہے کہ آج اخلاقیات و اصلاحات بتدریج تاریخ کا حصہ بنتی جا رہی ہیں۔ اخلاق کے بے شمار پہلو دورِ حاضر کے پس منظر میں مضحکہ خیزی بھی

رکھنے لگے ہیں کہ یہ بھی اخلاقی پہلو ہو سکتے ہیں۔لہذا ایسے دور میں اخلاق وتبلیغ کا نقشہ یا اس کی تلقین کا سرا ماورائی حقیقتوں سے جاملتا ہے،یعنی آج یہ اخلاقی پہلو نہیں ہے،کبھی ہوا کرتا ہوگا یا کبھی ہوگا۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ تاریخی ناولوں میں تخیل سے زیادہ ماضی کے واقعات روشن ہوتے ہیں۔گزرے زمانے کے واقعات کو فکشن کو ٹیڈ انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔جس طرح یہ واقعاتی پس منظر فکشن کا حصہ بن جاتا ہے،اسی طرح تاریخی نقطۂ نظر سے اگر اخلاقی تصور وتلقین کو فکشن کا حصہ بنادیا جائے تو کیا حرج ہے۔آج نہ سہی، مستقبل بعید میں یہ ہوگا کہ اخلاقی کردار کا تذکرہ اور تبلیغی نقطۂ نظر کا اظہار اچنبھے میں مبتلا کرسکتا ہے کہ یہ بھی جینے کا کوئی طریقہ ہوگا۔ یہ تو محال اور دوسری دنیا کے اصول نظر آتے ہیں۔ایسے دور میں اخلاقی اصلاحات ومبادیات کا تاریخی پہلو بھی سامنے آئے گا،اخلاق واصلاح کی کچھ اہمیت نہیں رہے گی۔ چناں چہ اگر ناول میں اخلاقیات کے ابواب پیش کیے جائیں تو انھیں اخلاق، نہ سمجھ کر تاریخ ہی سمجھ لیا جائے گا اور یہ اخلاقی پہلو آئندہ وقت میں ماورائی حقیقتوں جیسا نظر آئے گا۔

یوں تو تقابلی مطالعے کے دوران ہر ناقد اور صاحب نظر وبصر ''مجالس النساء'' کو ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کے شانہ بہ شانہ رکھنا گوارہ کرتے ہیں۔صالحہ عابد حسین سمیت متعدد اصحابِ فکر ونظر نے بھی کچھ ایسا ہی نظریہ پیش کیا ہے:

> ''اس میں کوئی شک نہیں کہ مولوی نذیر احمد اردو کے پہلے ناول نگار ہیں اور حالی کو ہم کھینچ تان کر بھی ناول نویسوں کی صف میں نہیں لا سکتے ہیں۔ وہ بنیادی طور پر ادیب وشاعر ہیں قصہ گو نہیں،لیکن اس کے باوجود مجالس النساء میں بعض ایسی خوبیاں ہیں جو کسی قصے کی جان ہوسکتی ہیں،خاص کر اس کی زبان اور مکالمہ''۔(یادگار حالی)

صالحہ عابد حسین اچھائیوں کے اعتراف کے باوجود بھی ''مجالس النساء'' کو زمرۂ ناول میں رکھنا گوارہ نہیں کرتی ہیں۔میرا ماننا ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد سے بہتر نہ سہی،حالی ان کے مقابل ہی رکھا جائے،لیکن انھیں یہ بھی منظور نہیں۔ان کے علاوہ شیخ چاند مرحوم،علی عباس حسینی،ظہیر احمد صدیقی اور وقار عظیم وغیرہ نے دبے لفظوں میں اس کی اچھائیوں کو قبول کیا ہے۔

لیکن ناول کے دربار میں اس کے داخلے پر ان کا رویہ حد درجہ سخت ہوجاتا ہے۔اس وقت حالی کے اصلاح پسند نظریات انھیں کھٹکنے لگتے ہیں۔مزید کچھ کہنے اور مذکورہ جملوں کو ذیل کے جملوں سے جوڑنے سے پہلے یہ وضاحت مناسب ہے کہ مذکورہ سطور کی گفتگو سے نہ ''مجالس النساء'' کو ناول کا دل کش خلعت عطا کرنا مقصود ہے اور نہ ہی فکشن کا لازوال وبے مثال فن پارہ ثابت کرنے

کی وکالت کرنی ہے، بلکہ اس کی فنی نزاکتوں، نظری باریکیوں اور تکنیکی سروکاروں کی بنیاد پر اسے ''ناول'' کہنے میں کم از کم مجھے تو کوئی تامل نہیں ہے۔ میرے محدود مطالعہ کے مطابق اس کا قابلِ تفہیم ودلکش بیانیہ اور پلاٹ کا گھٹاؤ تو معاصر فکشن کے ''لاتعداد نامور سند یافتگان ناول نگاروں'' کے یہاں بھی نہیں ہے۔

یوں تو ''مجالس النساء'' پر بات کرتے وقت بآسانی یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ حالی نے بیانیہ یا قصے کی ترتیب کا قطعاً خیال نہیں رکھا ہے، لیکن راقم کا ماننا ہے کہ حالی نے گرچہ موضوعات کا خیال نہ رکھا ہو، تاہم ان کا بیانیہ دلکش ضرور ہے۔ ایک مجلس کی آخری چند سطور میں دوسری مجلس کی فضا کو پھیلانے یا گھلانے کا جو عمل ہے، اس میں بیانیہ سے لے کر قصے کو قصے سے جوڑنے کی ہنرمندی نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''مجالس النساء'' کے خالص اصلاحی مضامین سے بھی حد درجہ الجھاؤ اور بوریت کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ حال یہ ہے کہ اس تصنیف کے دوسرے صفحے سے ہی پند ونصائح کی کاشتکاری نظر آتی ہے۔ اس کے باوجود قاری کچھوے کی چال ہی سہی آگے بڑھتا ہے۔ پڑھتا ہے۔ لطف اندوز ہوتا ہے۔ غور وفکر بھی کرتا ہے۔ ''مجالس النساء'' کے صفحات پر موجود عام باتوں میں بھی اسے لذت یابی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ بات بھی بہت آسانی سے ہضم نہیں ہو پاتی ہے کہ اس میں قصہ پن کے نام کچھ بھی نہیں ہے۔ حالانکہ گہرائی سے پڑھنے کے بعد قصہ پن کا پورا احساس ہوتا ہے۔ کہانی کو دل کش بنانے کے لیے آتو جی کبھی خود راوی ہوتی ہیں کبھی سید عباس تو کبھی سید عباس کے پس پردہ کوئی اور۔ اس طرح قصہ کے بیان میں دلکشی آجاتی ہے۔ مرکزی کردار کی حیثیت سے سید عباس کی ماں کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ یعنی تعلیمِ نسواں کے علمبردار ومبلغ ناول نگار نے پہلے تو تعلیم نسواں کی اہمیت دو چند کی، اس کے بعد ایک تعلیم یافتہ عورت (سید عباس کی ماں زبیدہ) کے پردہ میں وہ سب کچھ بیان کردیا ہے، جو ایک تعلیم یافتہ عورت سے توقع کی جاسکتی ہے۔ اس طرح سید عباس کے کردار میں ایک تعلیم یافتہ عورت کا چہرہ روشن نظر آتا ہے کہ ماں کی تربیت کی وجہ سے بیٹا لائق وفائق ہوا۔

یہ الگ بات ہے کہ حالی کا بیان کردہ تنبیہ وتربیت کا فلسفہ موجودہ نفسیاتی اصولیات کے مدنظر قابل توجہ نہ لگے، تاہم اس فلسفے کو بھی اس دور کے عمومی اور سماجی نفسیات کے پس منظر میں مستحسن قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے ''مجالس النساء'' کے ابتدائی اوراق میں تنبیہ اور معلّمین کو سخت لہجہ اپنانے کی جو وکالت کی تھی، ساتویں مجلس میں اس تناظر میں ان کا لہجہ نرم ہوجاتا ہے اور وہ تعلیم وتعلم کے لیے اسی لہجہ اور رویے کو بہتر مانتے ہیں، جو تعلیم موجودہ نفسیات سے مطابقت رکھتے ہیں:

''...اگر ہم بری طرح پڑھتے یا ایک فقرے کو دوسرے فقرے سے ملا دیتے، یا اضافت چھوڑ جاتے تو ایک دو بار پھر اپنی زبان سے بتا دیتیں اور جو اس پر بھی ہم اچھی طرح نہ پڑھتے تو ہماری نقل اتار کر ہم کو غیرت دلاتیں۔ مجھے آہستہ پڑھنے کی بہت عادت تھی۔ آپ ہم سے بہت دور جا بیٹھتیں اور یہ فرماتیں: بیٹا ایسا پڑھو جو میں بھی سنو۔'' (مجالس النساء، ص:113)

اس پیراگراف میں تدریسی عمل کے لیے سختی اور نرمی کے تئیں حالی کا نظریہ بدلتا ہوا نظر آتا ہے۔ اگر وہ اپنے سابقہ نظریے پر ہی قائم رہتے تو شاید آہستہ یا غلط پڑھنے کی پاداش میں سزا کی تلقین کرتے، لیکن یہاں وہ متعدل نظر آتے ہیں۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ تنبیہ کے نقطۂ نظر میں جو سختی دکھائی گئی تھی، وہ دراصل طالب علم یا بچوں کی عمر کے لحاظ سے ہے۔ یعنی ان کے مزاج کے پیش نظر یہ طے کرنا ہے کہ کس بچے کے حق میں کیا مفید ہے۔ انھوں نے ابتدائی سطروں میں عمومی طور پر بچوں کے لیے تنبیہ ضروری قرار دی لیکن اس پیراگراف میں سید عباس کا شعور کچھ بالغ ہو گیا ہے، اس لیے یہاں سختی نہیں، حکمتِ عملی اپنائی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ سزا دینے کے بجائے مختلف انداز سے بچے کو پڑھنے پر مجبور کر رہے ہیں۔

الغرض زبان میں شگفتگی، مکالمے میں دلکشی، اسلوب میں سلاست، موضوعات میں منشورِ زندگی کی جھلکیاں، پلاٹ میں گٹھاؤ، بالغ نظری کی کرشمہ سازی ''مجالس النساء'' میں موجود ہے۔ فقط ذرا اصلاحی تمازت اور تبلیغی شدت کی بنیاد پر اسے ناول تسلیم نہ کرنا کیسی زبردستی اور کہاں کی عقل مندی ہے؟ ناول کی تاریخ پر تقریباً ڈیڑھ صدیاں گزر گئیں اور فنی اعتبار سے شاہکار ناولوں کا قابل ذکر سرمایہ آج موجود ہے، اس کے باوجود پہلے کے مقابلے میں تکنیکی سطح پر بہت زیادہ تبدیلی اور بلندی، نظر نہیں آ رہی ہے اور نہ ہی مکالمے میں زور بیانی کا پتا چلتا ہے۔ حتی کہ جیسے جیسے وقت گزر رہا ہے، اس طرح واقعاتی یعنی قصے کی سطح پر تنزلی آتی چلی جا رہی ہے۔ ناول طول ہو کہ انتہائی مختصر، قصے کے نام پر محرومی ہی نصیب ہو رہی ہے۔ قصہ پن کے مجروح ہونے سے جہاں Readability ختم ہوتی ہے، وہیں ناول، ناول نہ رہ کر صحافت نامہ یا تجزیہ نامہ بن جاتا ہے۔ اس طرح کہانی کش فضا پھیلتی چلی جاتی ہے۔ البتہ تجریت اور موجودہ کہانی کش دور میں فرق ہے۔ پہلے بیشتر افسانے قصہ پن سے خالی تھے اور آج ناول عاری ہو رہے ہیں۔ اس دور میں کہانی سے بے گانگی کی وجہ سے واہی تباہی اور ہنگامی فضا قائم ہوتی تھی، تاہم آج ایسی واہی تباہی تو نہیں، لیکن صحافتی عناصر کی شمولیت ناولوں میں تیزی سے ہوتی جا رہی ہے۔ قصہ پن سے بے گانگی کی بنا پر ہی ناول نگاروں کو ناول کا حجم بڑھانے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ اس کے کینوس میں جو کچھ ڈالتے

جائیں، وہ سب ناول کا حصہ بنتا چلا جاتا ہے۔ایک ناول نگار کو پاکستان سے ایک کردار لانے کی ضرورت ہوئی، وہ تقسیم وطن کی پوری تاریخ بیان کر کے کینوس وسیع کر لیتے ہیں اور طویل ناول لکھنے پر اترانے بھی لگتے ہیں۔ غیر ضروری طور پر کینوس وسیع کرنے والے ایسے فنکار کینوس کے تناظر میں دوسرے بڑے ناول نگاروں کی شان میں گستاخی کے وہ قصیدہ پڑھتے ہیں کہ اللہ کی پناہ۔ یہاں ایسے ناولوں اور افسانوں کی فہرست سازی مقصود نہیں ہے۔ ورنہ تو معاصر فکشن میں معتبر سند رکھنے والوں کے متعدد ناولوں اور بے شمار افسانوں کو اس زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ جب آج ایک سے ایک شاہکار نمونوں کی موجودگی میں فن کے نام پر سب کچھ بجا ہے تو فنی مباحث اور شاہ کار ادب پارہ سے محروم و مرحوم دور میں حالی نے جو پیش کیا، اس سے بڑھ کر پیش کیا جانا کیا ممکن تھا؟ اس سے انکار نہیں کہ اولین نقوش اور تشکیلی دور میں کچھ خامیاں ہو سکتیں ہیں، ایسی خامیاں حالی کے یہاں بھی موجود ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ناول کے فریم میں لکھی گئی تحریر کو یک دم دائرۂ ناول سے باہر کر دیا جائے۔ بہ خوشی آپ ڈپٹی نذیر احمد کو خانقاۂ فکشن (ناول) کا اولین سجادہ نشیں تسلیم کریں۔ تاہم فنی اور تکنیکی تسبیحات، مکالماتی وظائف اور بیانیاتی صلوات کی وجہ سے، میری نگاہ میں ڈپٹی نذیر احمد سے بڑے عابد و زاہد حالی ہیں۔ صرف لمبی اصلاحی دستار کی بنیاد پر انھیں راندۂ درگاہ قرار دینے والی بات بہ آسانی ہضم نہیں ہو سکتی ہے۔

تبلیغی دستار کی لمبائی کی سزا تو یہ ہو سکتی ہے کہ نذیر احمد کی موجودگی میں سجادہ نشینی کا جبا قبا اور چوغا حالی کو نہ ملے، تاہم خلیفہ مجاز کی حیثیت سے تاج پوشی کا پورا پورا حق تو حالی کے پاس ہی ہے۔ ولی عہدی کا پروانہ تو انھیں ہی مل سکتا ہے، تاہم دنیائے ناول میں حالی کی بے شمار اچھائیاں قبول کر لینے کے بعد بھی ان کی پگڑی اچھالنا کہاں زیب دیتا ہے۔ علی عباس حسینی کا یہ قول ''رہا ناول کی ترقی میں اس کتاب کا حصہ تو سوا مکالمہ نگاری کے اور کوئی چیز اس کتاب کے ذریعے نہ بڑھی'' اس بات کا مؤید ہے کہ ''مجالس النساء'' ناول ہی ہے، تاہم صنفِ ناول نگاری کو گرچہ کسی بھی ناحیہ سے ''مجالس النساء'' نے وسعت نہ دی ہو، البتہ مکالمہ نگاری کی روایت کو اس نے نہ صرف مضبوطی بخشی، بلکہ آگے بھی بڑھایا ہے۔ یعنی یہ ناول ہے، یہ الگ بات ہے کہ ناول کی روایت کو مستحکم کرنے کا سہرا اس کے سر باندھا نہیں جا سکتا۔

اخلاق اور پند و نصائح کے بیان میں حالی نے جو فنکاری دکھائی ہے، وہ خوب ہے۔ ان کا منطقی تجزیہ بھی دلکش ہے۔ جس کی بنیاد پر وہ اس عہد میں اصلاحی نقطۂ نظر سے لکھنے والوں کے درمیان مختلف بھی نظر آتے ہیں۔ وقار عظیم نے بالکل صحیح لکھا ہے ''یہی دلیل اور منطق انھیں نذیر احمد کی پیروی سے آزاد کر کے ایک منفرد حیثیت دیتی ہے''۔ خلاصہ یہ ہے کہ ''مجالس النساء'' ناول ہے۔ دبے لفظوں میں کہیں تو ڈپٹی نذیر کے ابتدائی دو ناولوں سے ذرا آگے بڑھتا ہوا بھی۔ ❑❑

اطہر فاروقی

وکرم سیٹھ کے 'یکساں سنگیت' میں شناخت اور مقام کی سیاست

ہماری نسل کے لیے دنیا کا مطلب جلاوطنی ہے
جو گھر میں آسودہ نہیں ہے
اور گھر سے دور بے گھر ہے

—وکرم سیٹھ، 'دیوالی'

وکرم چندر نے An Equal Music کے پیپر بیک ایڈیشن کے بلرب (Blurb) میں لکھا ہے کہ کس طرح سیٹھ نے 'انگریزی میں لکھنے والے ہندستانی ادیبوں کے لیے ایک نیا علاقہ تخلیق کیا ہے'۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ان کی یہ رائے اسی بے حیثیت تنقید کے بالا دست فرقے کا حصہ ہے جو [سیٹھ کے] ناول [An Equal Music] میں ملتی ہے۔ یہ تنقید خود کتاب پر اس قدر مرکوز نہیں جس قدر اس طریقے پر ہے جس سے مصنف نے انگریزی میں ایک دنیا خلق کر کے اسے اپنا مسکن بنایا ہے اور جس میں اپنی ہندستانی شناخت کو اس طمطراق سے چھپایا ہے کہ شرق و غرب کے اس ناز و نیاز کی جدلیات الٹ گئی ہے جس میں ہم مغرب کی بدیسی چیزوں کے رومان کا خاتمہ کرتے ہیں۔ بیان کنندہ، قصاب کا بیٹا ہے؛ اس کی صورت میں ہمیں ایک غیر تسکین پذیر روح نظر آتی ہے جو اپنے محنت کش طبقے کے پس منظر سے پیچھا چھڑانے کے لیے مسلسل کوشاں ہے؛ وہ ایک اشرافی پیشہ اختیار کر کے اپنی کایا پلٹ کرنا چاہتا ہے، خواہ اس کے لیے وہ فاؤسٹ کی صورت اختیار کر لے جس نے اپنی اس غایت کے لیے اپنی روح کی قربانی دی تھی، جس میں وہ تفاخر محسوس کر سکتا، مگر وہ ہمیشہ اس سے گریزاں رہی۔ اِس کایا کلپ میں ہم ویانا، وینس اور لندن کے تین شہروں کو نمایاں ہوتے دیکھتے ہیں، جو [ناول کے] ان دیگر کرداروں کے مماثل ہیں جو بیان کنندہ کی شخصی اور تخلیقی ذات کو تبدیل کرتے ہیں۔ اس مقالے میں وکرم سیٹھ کے ناول An Equal Music کی مکانی جدلیات پر نظر ڈالنے کی کوشش کی جائے گی، خصوصاً اس ناول کی پذیرائی کے

تعلق سے، تاکہ واضح کیا جاسکے کہ کس طرح بیان کنندے اور مصنف دونوں کی [اپنی زمین سے] وابستگی کا اضطراب، اُن سب ذرائع کی حقیقت کو بے نقاب کرتا ہے جو اپنے مقصد کے حصول کے لیے اختیار کیے گئے اور جن میں اپنی جڑوں سے انکار کر کے ایک بالکل نئی شناخت قائم کرنا شامل ہے؛ اس کا انجام [ناول کے] کردار کے لخت لخت اور بے آہنگ وجود پر ہوسکتا ہے، اور مصنف کے لیے ایک پامال دنیا پر؛ اگرچہ عالمی سطح پر بلکہ یوں کہیں کہ عالمی ادیب کے طور پر مصنف کی حیثیت مسلّم ہوچکی ہے، تاہم اس کے ذہن کا جائزہ اس حوالے سے لیا جاسکتا ہے کہ اس نے کس طرح 'نسلی غیر' کو ذات کے نقطۂ نظر سے پیش کیا ہے۔

ہندستانی مہاجرت پر لکھے گئے ادب، اور اس میں پہلی اور تیسری دنیاؤں کی اچھی یا بری عکاسی سے متعلق بہت کچھ کہا اور لکھا گیا ہے۔ کملا مرکندے نے ایک مرتبہ ایک انٹرویو میں کہا کہ یہ امر کہ وہ ہندستان سے باہر رہتی ہیں، انھیں ایک طرح کی معروضیت فراہم کرتا ہے؛ وطن سے باہر رہنا، ان کے لکھنے کے عمل کے لیے بے مثل ہے۔ ایک دعویٰ اکثر ہماری نظر سے گزرتا ہے جس میں اس یقین کا اظہار کیا گیا ہوتا ہے کہ مصنف کی معروضیت، یا موضوعیت کا انحصار اس جگہ پر ہے، جہاں کوئی تحریر لکھی جاتی ہے، اور جس جگہ کے بارے میں لکھا جاتا ہے۔ اس تناظر کے استناد پر علمی حلقوں میں لامتناہی بحث ومباحثہ ہوا ہے۔ ہندستانی نژاد ایک بین الاقوامی شہرت یافتہ مصنف نے اپنے ایک ناول میں کہا ہے:

> ''یہ دلیل دی جاسکتی ہے کہ ماضی وہ ملک ہے جہاں سے ہم سب نے نقلِ مکانی کی، نیز یہ کہ اس کی کمی ہماری مشترکہ انسانیت کا حصہ ہے۔ یہ ایک ایسا سچ ہے، جس کے لیے کسی دلیل کی ضرورت نہیں، لیکن میری رائے میں وہ ادیب جو اپنے وطن اور یہاں تک کہ اپنی زبان سے دور ہے، اس کمی کا تجربہ ان کی تحریروں میں کہیں زیادہ شدید صورت میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہ [تجربہ] اس کے لیے زیادہ ٹھوس بن جاتا ہے، اس مادی حقیقت کی وجہ سے یہ تجربہ اور زیادہ ٹھوس بن جاتا ہے کہ لکھنے والے کا رشتہ اپنے وطن سے منقطع ہے، اس کی موجودہ ذات اپنے ماضی سے مختلف جگہ پر ہے؛ 'کہیں اور' ہے۔ یہ امر اسے اس قابل بنا سکتا ہے کہ وہ آفاقی اہمیت اور کشش کے حامل موضوع پر مناسب اور ٹھوس انداز میں بات کر سکے''۔

اب دیکھنے والی بات یہ ہے کہ وہ ادیب، جو وطن سے دور ہے اور جو اس کمی کا ''شدید صورت'' میں تجربہ کرتا ہے، کیوں اور کس طرح اس کی ذات کے ''کہیں اور'' ہونے کا احساس، اس کے فکشن کو متاثر کرتا ہے؟ جہاں تک وکرم سیٹھ کے An Equal Music کا تعلق ہے، وہ نہ

صرف ہندستانی تارکین کے اشرافی گروہ میں شامل ہونے کی خصوصیات کے حامل ہیں، بلکہ وہ ایک ایسے ادیب ہیں جو صرف ہندستان کے بارے میں ہی نہیں، انگلستان کے بارے میں بھی لکھتے ہیں، نیز ان شہروں کے بارے میں بھی ان کے تجربات ان کی تخلیقی کائنات کا حصہ بنے، جنھیں مغربی دنیا کے ممالک سے تعبیر کیا جاتا ہے اور جن کا موضوع قدیم ہندستانی روایت نہیں، بلکہ یورپی موسیقی جیسی خاص الخاص شے ہے۔ سوال یہ ہے کہ وہ قاری اور نقاد کس طرح ایک ایسے ادیب کے مرتبے یا تحریر کا تعین کرسکتا ہے، جو 'کہیں اور' ہے اور جس تحریر کا جائزہ لیا جارہا ہے، وہ 'کہیں اور' لکھی گئی؟ جو شخص An Equal Music (جو اس مقالے کا مرکزی موضوع ہے) کے سُر تال میں غوطہ لگانے کے لیے آمادہ ہے، اس کے لیے یہ امر واضح طور پر لاینحل تضاد یعنی aporia ہے۔

An Equal Music پر غیر تسلی بخش تنقید کا بڑا حصہ اس بات کے تعین کی کوشش کرتا ہے کہ ایک ہندستانی ادیب نے مغرب کی تصویر کشی کتنے مستند انداز میں کی ہے، اور اس کو کتنا کم یا زیادہ پیش کیا ہے۔ یہ تناظر معاصر دنیا میں ہمہ دیسیت (cosmopolitainism) کو دیے گئے مرتبے کو سمجھنے میں انتہائی تکلیف دہ حد تک اہم ہے، خصوصاً ادیبوں کے سیاق میں بھی یہ درست ہے؛ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہ تناظر اس ہمہ دیسی ادیب کے نسلی اور قومی نسب کے نتائج کو پہچاننے، دیکھنے اور مشاہدہ کرنے کے لیے بھی اہم ہے، جو عالمیائی دنیا میں قیام پذیر ہے اور یہ اعلان کرنے میں فخر محسوس کرتا ہے کہ وہ قومی سرحدوں سے ماورا ہو چکا ہے۔ ہندستانی نژاد مصنف کا اس سیاق وسباق میں یہ خیال اہم ہے:

> ''اگر مجھے انگلستان میں ہندستانی ادیبوں کے حق میں بولنا ہوتو میں جی. وی. ڈیسانی کے H. Hatterr: The migrations of fifties and sixties happened کی تلخیص کرتے ہوئے کہوں گا: 'ہم ہیں۔ ہم یہاں ہیں'۔ اور ہم اپنے ورثے کے کسی حصے سے بے دخل کیے جانے پر آمادہ نہیں ہیں؛ اس ورثے میں بریڈفورڈ میں پیدا ہونے والے بچے کا یہ حق شامل ہے کہ اس کے ساتھ برطانوی معاشرے کے مکمل رکن جیسا سلوک کیا جائے، اور مابعد مہاجرت (post-diaspora) کمیونٹی کے کسی رکن کا یہ حق بھی شامل ہے کہ اپنے فن کے لیے اپنی جڑوں تک اسی طرح پہنچے، جس طرح بے خانماں ادیبوں کی پوری عالمی کمیونٹی نے ایسا کیا ہے۔ (مثلاً مجھے گراس کے Danzing-become-Gdansk، جوائس کے چھوڑے ہوئے ڈبلن، آئزک بشیوس سنگر اور میکسین ہانگ کنگسٹن اور میلان کنڈیرا اور کئی دوسروں کا

خیال آ رہا ہے۔ یہ ایک لمبی فہرست ہے)''۔

اگر چہ نمائندگی کا معاملہ یہاں الٹایا جا سکتا ہے، کیوں کہ مذکورہ ہندستانی نژاد مصنف شاید ادیب کے اس حق کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ وہ اپنے وطن، خواہ وہ کسی قدر تخیلی ہو، کے تصور کو پیش کر سکتا ہے، جب کہ ہمارے پیشِ نظر سیٹھ ہیں جو اپنے اختیار کردہ وطن کا تصور کر رہے ہیں۔ تاہم [نمائندگی کے] استناد کا بنیادی مسئلہ یکساں رہتا ہے، جسے مسلسل معرضِ سوال میں رکھا جا رہا ہے اور جس کا جواز پیش کیا جانا ضروری ہے۔ An Equal Music میں یہ لائحل تضاد دوہرا ہے، جو اتنا ہی ناول کے کبیری کردار میں ہے، جتنا مصنف میں ہے — دونوں زندگی کے منتخبہ طریقے سے تعلق جوڑنے کے لیے کوشش کرتے ہیں۔ ماریہ سینہ درگا الیکساندرو لکھتی ہیں: ''اگر ایک ہندستانی ادیب کے لیے انگریزی میں لکھنے کا مطلب سابق استعمار کار کی زبان میں اپنا اظہار کرنا ہے، تو یہ معاملہ بھی اسی سے ملتا جلتا ہے کہ جب کوئی شخص ایک ایسا ناول لکھتا ہے جو انگلستان یا انگریزیت سے متعلق محسوس ہوتا ہے، جس میں سیاسی وابستگی واضح ہونے کے آثار نہیں''۔[1]

مائیکل کی صورت میں، جو انگلش سٹرنگ کوارٹٹ میں دوسرا وائلن بجانے والا ہے، جو قبول سماجی معیارات کے تحت خود کو ڈھالنے والا (Self-fashioning) ہے، ہمیں ایک ایسا شخص نظر آتا ہے جو اپنی ساری زندگی یہ کوشش کرتے ہوئے صرف کر ڈالتا ہے کہ خود کو اپنے متوسط طبقے کے پس منظر سے الگ کر سکے، اور زیادہ نفیس زندگی اپنا سکے جس کے لیے وہ اپنے اختیار میں موجود ہر شے آزماتا ہے، انتہائی نفیس پیشے میں خود کو مصروف کرنے سے لے کر ٹیمز کے برفیلے پانی میں تیراکی تک، تاکہ وہ گریزاں لندن کو اپنا کہہ سکے۔ ناول جان ڈن کے اس اقتباس سے شروع ہوتا ہے:

> ''اور وہ دروازے میں داخل ہوں گے، اور اس مکان میں وہ رہیں گے، جہاں کوئی بادل ہوگا، نہ سورج، نہ اندھیرا ہوگا، خیرہ کن چمک، بس ایک یکساں روشنی ہوگی، نہ کوئی شور ہوگا، نہ سکوت، بس یکساں سنگیت ہوگا، نہ کوئی اندیشے ہوں گے، نہ امیدیں، بس ایک یکساں ملکیت ہوگی، نہ دشمن ہوں گے، نہ دوست، بس ایک یکساں رفاقت اور شناخت ہوگی، نہ آخر ہوگا، نہ آغاز، بس ایک یکساں ابدیت ہوگی''۔[2]

یہ ناول، جو مختلف قسم کا غنائی اور یکساں طور پر متنوع ناول ہے، اس میں 'ایک سنگیت' اور 'ایک یکساں رفاقت اور شناخت' کو گرفت میں لینے کی کوشش باعثِ نزاع ہو سکتی ہے۔ ناول میں مائیکل چار کی سنگت میں اپنے موسیقی کی بہت سی محفلوں میں باخ کی دھن بجاتے ہوئے، یہ رائے ظاہر کرتا ہے کہ ''ہماری ہم وقتی بصیرتیں باہم ضم ہوتی ہیں، ایک دوسرے کے ساتھ، دنیا کے ساتھ، اور

اس طویل وسعتوں پر پھیلی ہوئی ہستی کے ساتھ، جس کی قوت ہم تک مشرح بصیرت، اور اس کے نام کے تیز گردش کرتے ہوئے رکن کے ذریعے پہنچتی ہے''۔ اپنے ساتھی سازندوں، اور دنیا کے ساتھ یکجائی کی یہ وہ آرزو ہے، جسے مائیکل اس ایک وسیلے میں تلاش کرتا ہے، جو تمام قومی سرحدوں سے بے نیاز کرتا ہے: یعنی موسیقی۔ یہ ایک ایسا ناول بھی ہے جس میں ابلاغ طاقت کے 'میں اور تو' کے اس مخالف جوڑے کے ذریعے لازمی طور پر واقع نہیں ہوتا، جس میں ذات اور غیر، حاکم زبان کی سیاست کے نہ ماتحت ہیں، نہ اس سے تشکیل پاتے ہیں۔ یہ ایسا ناول ہے، جس میں مائیکل کی محبوبہ ژولیا، اس کے لبوں کی قرأت سے اس سے بات چیت کرتی ہے۔ یہ ایسا ناول ہے جس میں وہ موسیقی سے جڑتے ہیں۔ مائیکل اپنے قارئین کو بتاتا ہے: ''جو سامعین ہمیں سنتے ہیں، وہ اس بات کا تصور نہیں کر سکتے کہ خود سے ماورا ہونے کی ہماری وہ جستجو کس قدر پرخلوص ہے، کس قدر تند مزاج ہے، کس قدر صلح جویانہ ہے، جس کا خیال ہم اپنے انفرادی نفس کے ساتھ کرتے ہیں، مگر اسے باہم مل کر صورت پذیر کرنے پر مجبور ہیں۔ ترفع کو تو چھوڑیں، اس سب میں روح کی ہم آہنگی کہاں ہے؟ یہ کس قسم کی میکانیات ہیں، کس قسم کی ابتدائیں اور انتہائیں ہیں کس قسم کی بے روک ٹوک گستاخیاں ہیں، جن کی قلب ماہیت، ہماری جھگڑالو اناؤں کے باوجود، غنائی زر میں ہو گئی ہو؟ پھر بھی، اکثر انھی معمولی ابتداؤں سے، ہم اس فن پارے کی تفہیم تک پہنچتے ہیں، جو ہمیں بہ یک وقت سچا اور حقیقی نظر آتا ہے، اور اس کا اظہار ہمارے ذہن سے موقوف ہو جاتا ہے... کسی بھی طرح کے وہ نغمے، خواہ وہ کتنے سچے ہوں، خواہ کس قدر حقیقی ہوں، جنھیں دوسرے ہاتھوں نے بجایا ہو''۔ الیکسا ندرو اپنے دلائل میں سائمن فیدرسٹون کا حوالہ دیتی ہیں:

> ''سائمن فیدرسٹون اپنی کتاب *Postcolonial Cultures* (2005) میں اس امر کی نشان دہی کرتی ہیں کہ 'موسیقی کی روایات، ثقافت کی یک دلانہ تاریخوں کی نقل کرتی ہیں، جن میں اصوات، زبانیں اور جسم یک جا ہوتے ہیں' اور ایسا کرنے میں ''وہ [موسیقی کی روایات] مابعد نو آبادیات اور اس کے مہاجرت سے متعلق تجربے، دوغلی شناخت اور ثقافتی اقدار کے سیاق سے متعلق اپنے سروکاروں کے مطالعے کے لیے قابلِ قدر مواد مہیا کرتی ہیں''۔ (فیدرسٹون، 2005، ص 33)۔ بایں ہمہ اس کی کتاب میں موسیقی پر باب اور یادداشت پر باب میں کوئی واضح تعلق نہیں ہے۔ فیدرسٹون کا مقصود یہ محسوس ہوتا ہے کہ مابعد نو آبادیاتی ثقافتوں میں، موسیقی ایک قوم کی ثقافتی یادداشت کے توشہ خانوں میں سے ایک ہو سکتی ہے''۔

مائیکل ،موسیقی جیسی آفاقی شے اختیار کر کے ،اپنی شناخت اور وجود کی خصوصیات سے بھاگنے کی شدت سے کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ یہ ایک ایسا ناول ہے ،جس میں ہم پرانا نظام ، نئے نظام سے بدلتا ہوا دیکھتے ہیں ،حالاں کہ نیا نظام ضروری نہیں کہ اتنا ہی اچھا اور فائدہ مند ہو ، جتنا فرض کیا گیا ہے۔ تکلیف دہ انداز میں ماضی آفرینی کی دوسری کوششوں کی طرح ، مائیکل ہمیں اپنے وطن روشڈیل کے بارے میں بتاتا ہے ، جواب '' ایک شکستہ دل قصبہ ہے''۔ وہ کہتا ہے: '' وہ میوزک سنٹر جہاں اس علاقے کے نوجوان موسیقار ہر اتوار کو آرکیسٹرا بجانے کے لیے جمع ہوا کرتے تھے ، اب لاوارث ہے۔ کل میں اس کے پاس سے گزرا: کھڑکیاں ٹوٹ چکی تھیں ؛ یہ کئی سالوں سے برباد پڑا ہے۔ اگر میں روشڈیل میں پانچ سال بعد پیدا ہوا ہوتا تو ، میں نہیں سمجھتا کہ کس طرح میں ... جو ایک معمولی پس منظر کا حامل ہوں ، اور بہت سے ایسے لوگ تھے جو بہت غریب تھے ... وائلن کے لیے اپنی محبت زندہ رکھ سکتا۔ .... تھیٹر بند ہو چکے تھے ... ادبی اور سائنسی تنظیمیں سکڑ چکی تھیں یا ختم ہو گئی تھیں۔ مجھے اپنا مایوس ہونا یاد ہے ، جب میں نے سنا کہ ہماری کتابوں کی دکان بند ہونے والی ہے''۔

یہ زمانے کے بدل جانے کی نشانی ہے کہ مشینیت ، آج کا دستور ہو گیا ہے ؛ اس میں بنی نوعِ انسان مشینی پیدائش کی گزرگاہ بن گئی ہے ؛ جسے ہائیڈگر '' آدمی بہ طور ایستادہ ذخیرہ'' کہتا ہے ، اس میں ہر طبقہ ، بحیثیت مجموعی معاشرے کی ترقی کے لیے اپنا کردار ادا کرنے پر مجبور ہے۔ اسی مشینیت میں مائیکل سنگیت کو شامل کرتا ہے ، اور وہ بھی ' یکساں سنگیت ' کو ، جو طبقوں ، قوموں اور نسلوں کو باہم جوڑتا ہے۔ مائیکل اپنے مستقبل کے منصوبوں کا جائزہ لیتے ہوئے ، امید رکھتا ہے کہ یہ حقیقت اس کے لیے وجہِ تسلی ہو گی کہ اپنے باپ اور چچا کی وفات کے بعد ، اسے کسی طور روشڈیل لوٹنا نہیں پڑے گا۔ وہ کہتا ہے: '' مجھے شک ہے کہ میں اس کے بعد کبھی روشڈیل آؤں گا۔ اگر میں خود یہ تہیہ کر چکا ہوں کہ اپنے قصبے سے رسم وراہ ختم کر لوں گا تو مجھے اس کے لیے اس برہمی کے ساتھ ماتم کرنے کا کیا حق ہے؟'' یہ معما وہ انتہائی بنیادی لاینحل تضاد ہے جو ناول کا مرکزی مسئلہ ہے۔ مقام کی سیاست (Politics of space) اس وقت اہم ہونے لگتی ہے جب ہم یہ طے کرنے لگتے ہیں کہ وہ شخص کون ہے ، اور وہ کیا بننا چاہتا ہے۔ مائیکل شدت سے کوشش کرتا ہے کہ وہ لندنی بن سکے۔ وہ اسے اپنا کہتا ہے۔ پورے ناول میں اس بات کو ذہن نشین کرانے کا عمل کس قدر حقیقی ہے کہ آخر میں وہ اس مقام تک پہنچ جاتا ہے جہاں اپنی اصل سے مسلسل انکار ، اس کی شکستہ اور آزردہ ذات پر منتج ہوتا ہے ، یہاں تک کہ اپنے وجود کے حالات سے اس کی ذہنی جھنجھلاہٹ ہر اس شے پر سایہ فگن ہونے لگتی ہے ، جو وہ اپنی زندگی اور مستقبل محفوظ بنانے کے لیے کرتا ہے۔ جب وہ ' آرٹ

آف فیوگ' کی تقریباً کامل پرفورمنس گہرے استغراق کے ساتھ سنتا ہے تو اس کا سامنا اس جمال سے ہوتا ہے جو یکساں سنگیت ہے؛ یہ اس امر کی طرف اشارہ ہے کہ چوراگا سے اس کی ہم آہنگی قائم ہوگئی ہے۔ مائیکل عمر بھر گریزاں رہنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن جوں ہی وہ گریزاں رہنے کی خواہش ترک کرنے کا فیصلہ کرتا ہے تو اسے ذہنی اطمینان نصیب ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ جس طرح سنگیت کو جغرافیائی سرحدوں میں قید نہیں کیا جا سکتا، مائیکل کو بھی اپنی غنائی ذات کی توثیق حاصل کرنے سے باز رہنا پڑتا ہے، اور یورپ بھر کے سفر میں اسے کہیں چین نہیں پڑتا؛ وہ ذہنی ترقی کرتا ہے اور اپنی تکمیل کرتا ہے۔ الیکسا ندرو یہ دلیل دیتی ہے کہ ''ناول کے تین شہر (لندن، ویانا اور وینس) اسی طرح ''یادگاری وراثت کے علامتی عناصر'' کا کردار ادا کرتے ہیں، جس طرح ذات کی آرکیالوجی کی تشکیل کے وہ مراحل، جو سنگیت کے مرہون ہیں (جیسے ویانا میں شوبرٹ کا ٹراوٗٹ کوئینٹ، یا وینس میں ویوالدی کا منچسٹر سوناٹا)، اور جو ناول کے آخر میں باخ کی 'آرٹ آف فیوگ' کی متوازن ہارمنی میں عروج کو پہنچتا ہے''۔

'مقام' (space) کی یہی وہ سیاست کاری ہے جو مائیکل کے اس خالق کو بھی اپنی لپیٹ میں لیتی ہے، جسے اس حوالے سے نہیں پرکھا گیا کہ وہ کیا ہے، بلکہ اس حوالے سے کہ وہ کہاں ہے۔ ناول کے کبیری کردار اور مصنف کے انگریزیت کو اختیار کرنے کے دو تاثر پذیر قطبی سرے، اس کتاب کے ان تبصروں میں ظاہر ہوئے ہیں، جہاں ایک طرف ہمارے پاس بروس کنگ ہیں جن کی رائے ہے کہ:

> ''ہر چند ناول کی کہانی ایک وائلن نواز نے، موسیقی کے بنیادی خیال کی مانند تاثراتی انداز میں بیان کی ہے، جس میں ترغیبی قلبِ ماہیت کے ساتھ ساتھ کلیدی [باتوں] کی بازخوانی ہے، یہاں تک کہ نغمے سے ملتے جلتے شاعرانہ اختتامی ٹکڑے ہیں، مگر یہ ناول وسیع تحقیق کی تفاصیل سے بھرا ہوا ہے، جس کی توقع ہم وکرم سیٹھ سے کرتے ہیں۔ سازوں کو درست کرنے، فن کا مظاہرہ کرنے اور وائلن سازوں سے متعلق مباحث بے محل محسوس نہیں ہوتے۔ سیٹھ نے اب ایسی عمدہ کتابیں لکھی ہیں، جن کا منظر نامہ امریکا، ہندستان، انگلستان اور چین ہے، اور جن کے مرکزی کردار امریکی، ہندستانی اور برطانوی ہیں؛ اس امر سے ظاہر ہے کہ نئی وضع کے عالمی ادیب کے لیے قومی سرحدیں تحلیل ہو رہی ہیں''۔[۳]

اگرچہ کنگ ادبی تخلیق کے عالمی ہونے میں یقین رکھتا ہے لیکن ہمارے علم میں ٹام ہالینڈ جیسے لوگ بھی ہیں، جو اس سبب سے ناول کا مضحکہ اڑاتے ہیں کہ ''اس میں جلی کوپر اور ٹامس مان کے بدترین

پہلوؤں کو یکجا کرنے کا ناممکن کرتب دکھایا گیا ہے''؛ان کی بڑی دلیل یہ ہے کہ سیٹھ جیسے مصنف کے لیے یہ کام تخیل سے تہی دست ہونے کی علامت ہے، جوایک قطعی مختلف پس منظر رکھتے ہیں اور اپنے طبقے سے غافل ہیں، جہاں وہ یہ کہتے ہیں کہ ''صرف وہ وائکن نواز مغربی موسیقی کی رومانوی روایات میں مشغول ہونے کی کوشش کرسکتا ہے جس کی تربیت ماورائیت کی ایک مختلف روایت میں ہوئی ہو''۔ ہالینڈ اس کتاب کو ''حد سے زیادہ مایوس'' قرار دینے کی درج ذیل وجہ بیان کرتا ہے:

> ''عشقیہ کہانیوں کی خصوصیت ہے کہ ان کا انحصار گھسی پٹی باتوں پر ہوتا ہے۔ تاہم یکساں سنگیت کے ضمن میں جو چیز غیر معمولی ہے (مگر اسے چکر ادینے والی نہیں کہا جاسکتا)، وہ سیٹھ کا کردار نگاری کا طریقہ ہے، جس نے *A Suitable Boy* میں انتہائی چھوٹے چھوٹے کرداروں میں بھی زندگی کی روح پھونک دی تھی، مگر یکساں سنگیت میں وہ سیٹھ کا ساتھ چھوڑ گیا ہے۔ یہ اس قسم کا ناول ہے، جس میں موسیقی کے نقاد لوگوں کو ''ڈئیر بوائے'' کہہ کر پکارتے ہیں، ایجنٹ ٹیکسیوں میں بیٹھنے سے پہلے ''چما چما'' (mwah-mwah) کرتے رہتے ہیں، اور فرانسیسی لڑکیاں یہ شکایت کرتی ہیں کہ ''تم انگریز پاگل ہو'' (You English are mad)۔ قوتِ اختراع کا افلاس صرف کردار نگاری ہی میں نظر نہیں آتا؛ تمام شہر کلیشوں کی مانند وجود رکھتے ہیں، بلکہ 'ائیر پورٹ ناول' کی طرح، مثلاً وینس میں عاشق اپنی انتہائی سرخوشی کے لمحات کی کہانیاں ایک دوسرے کو گرجاؤں میں سناتے ہیں، جب کہ روشڈل میں جو مائیکل کا آبائی قصبہ ہے، اس کی پرانے قصاب کی دکان...استعجاب، استعجاب...گرادی گئی ہے تاکہ کار پارک تعمیر کیا جاسکے''۔[۴]

اس طرح کی رائے اکیلے ہالینڈ نے ظاہر نہیں کی۔ ٹم پرکس نے اپنے ایک انٹرویو میں سیٹھ پر ایک خاص قسم کی ''انگریزیت'' کے مظاہرے کا الزام لگایا ہے، نیز اسے ''مقبولِ عوام ہونے کی ایک دوسری محتاط مشق میں غلطاں'' کہا ہے۔ بایں ہمہ اس سے ایک اہم سوال پیدا ہوتا ہے، اس ہجوم سے متعلق جسے خوش کرنے کی کوشش کی جارہی ہے، اور اس انگریزیت کے بارے میں، جسے وہ ناقدری کے انداز میں مبینہ طور پر گلے لگانا چاہتا ہے۔ یہ حیرت کی بات ہوتی اگر سیٹھ پیدائشی طور پر برطانوی شہری ہوتا، اور پھر بھی یہ سب کہا جاتا اور ہم اس امکان کو سوچنے سے باز نہیں رہ سکتے، خواہ موہوم ہی سہی، کہ تب ایسا نہ ہوتا۔ جو بات ہالینڈ کو ناگوار گزرتی ہے، وہ مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں مضمر مرکزی لاینحل تضاد کو سمجھنے (اور معمائی بنانے) میں مدد سے دے سکتی ہے، جو اس شخص کو

اختیار دینے کی جدوجہد سے عبارت ہے، جس کی خاموشی کو زبان دی جارہی ہے۔ اگر ہمہ دیسیت کا جوہر واحد شناخت سے انحراف میں ہے، اور اس بنا پر بہت سے دوسروں تک رسائی ہے، تو ہمارے لیے یہ حیران کن ہوگا، اگر یہ [تصور] واقعتاً ادبی متون کی پذیرائی کے سلسلے میں بھی کارگر ہوگا۔ امیتاؤ کمار سیٹھ کے ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''یکساں سنگیت میں والدین کی مرضی سے کی گئی شادیاں ہیں، نہ داشتائیں ہیں۔ اگر انگریزی میں لکھی گئی ہندستانی تحریروں میں ذات پات کے نظام کا بیان ہے تو اس لیے کہ اس بڑی خلیج کو واضح کرنے کے لیے ہمیں اس کی ضرورت ہے: ادب کے منظرنامے پر ظاہر ہونے والے نئے تارکین اپنے بیانیے، اس مواد سے تشکیل دے رہے ہیں، جسے مغربی قارئین مستند شناخت کے نشانات کہیں گے؛ اچھی شہرت رکھنے والے ہمہ دیسی ادیب، یعنی زیادہ پُراعتماد ذہین ادیب بھی کہیں اور اپنا مواد تلاش کررہے ہیں۔ بلاشبہ یہ استحقاق کی حالت ہے... ایک ایسی حالت، جو ایک دوسرے سیاق میں، بہ قول طرح دار ہمہ دیسی ادیب پیکو آئر: ''ذات کی الماری ہے، جس سے ہم اپنی مرضی کی ذات کا انتخاب کرسکتے ہیں''۔[۵]

کیا حقیقت میں یہی معاملہ ہے؟ کیا ادیب واقعی ایسی الماری رکھتا ہے جس میں ایک سے زیادہ ذاتیں ہیں، اور جن میں سے کچھ منتخب کی جاسکتی ہیں؟ نوآبادیاتی عہد میں یہ عام رواج تھا کہ مغرب، مشرق کا اظہار کرتا تھا۔ کیا مغرب کے لیے اس مساوات کا الٹ دیا جانا پریشان کن بات ہے؟ اگرچہ کچھ لوگ اس خیال سے راحت محسوس نہیں کریں گے، مگر اس سے کوئی انکار نہیں کرسکتا کہ ایسا واقع ہورہا ہے، اس ادب کے ذریعے، جو جمالیاتی طور پر اتنا ہی پُرلطف ہے، جتنا سیاسی طور پر [درجہ بندیوں کو] الٹ پلٹ دینے والا۔ جہاں مستقبل روشن نظر آتا ہے، یہ اعتراف کیا جانا چاہیے کہ شناخت اور مقام کی سیاست جوں کی توں ہے؛ یہ وہ سرحدیں ہیں جنھیں وکرم سیٹھ کی یکساں سنگیت جیسی کتابوں کی مدد سے توڑنے کی ضرورت ہے۔ اس ضمن میں، مَیں ہندستانی نژاد مصنف کے خیالات سے متفق ہوں:

> ''ادب اپنی توثیق آپ کرتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ایک کتاب کا جواز اپنے مصنف کی قدر و منزلت میں نہیں، بلکہ جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کے معیار میں ہے۔ ایسی خوفناک کتابیں بھی ہیں جو براہِ راست تجربے سے جنم لیتی ہیں، اور ایسے غیرمعمولی تخیلی کارنامے بھی ہیں جو ان موضوعات سے متعلق ہیں

،جن تک رسائی مصنف کو باہر اور دور ہی سے ہو سکتی تھی۔ ادب، کچھ موضوعات، کچھ خاص گروہوں کے لیے تصنیف کا کاروبار نہیں۔ جہاں تک خطرہ مول لینے کا تعلق ہے، مصنف اصل خطرات کتاب ہی میں مول لیتا ہے: اپنے تخلیقی عمل کو ممکنہ حدوں تک لے جانے کی صورت میں، اور جو کچھ سوچنا ممکن ہے، اس کی انتہا کو بڑھانے میں۔ کتابیں اس وقت اچھی ثابت ہوتی ہیں، جب وہ اس کنارے تک جاتی ہیں اور وہاں سے گر پڑنے کا خطرہ مول لیتی ہیں... جب وہ فن کار کو اس استدلال کی وجہ سے خطرے میں مبتلا کرتی ہیں، جسے فنکارانہ طور پر اس نے آزمانے کی جرأت کی ہے یا نہیں''۔

وکرم سیٹھ، ان سرحدوں سے ماورا ہو کر ادیب کے اختیار اور آزادی کے حصول کی جرأت کرتا ہے تا کہ گنجائشیں سوچی جا سکیں اور پیدا کی جا سکیں، اور ان تک آسان رسائی کے لیے ان کی اصلاح کی جا سکے؛ اس طرح وہ مابعد نوآبادیات کے مقصد کی جانب عموماً اور مہاجرت کے ادب کی طرف خصوصاً ایک چھوٹا مگر اہم قدم اٹھاتا ہے۔ مائیکل اپنی زندگی میں زیادہ تر فراریت پسند رہتا ہے، مگر اسے اپنی زندگی کی ترجیحات کا فیصلہ کرتے ہوئے ان فوری مسائل سے ہم آہنگ ہونا پڑتا ہے، جو شناخت اور مقام کی حدوں سے ماورا ہو کر ہمیں یہ موقع فراہم کرتے ہیں کہ ہم طبقے اور مکانی نقل و حرکت کی حرکیات سمجھ سکیں۔ مصنف اور بیان کنندہ دونوں کے لیے یہ نقل و حرکت اس مقصد کا انتہائی بنیادی پہلو ہے، جسے قاری یکساں سنگیت کے نے نواز کی ہتھکڑیاں کھولتے ہوئے، اس ناول سے اخذ کر سکتا ہے۔

حوالے

[1] Alexandru, Maria-Sabina, 'Textualities Outside the Text: Music and the Performance of Englishness in Vikram Seth's An Equal Music'. Web.

[2] Donne J., Sermons, XXVI, in G. Parrinder, The Routledge Dictionary of Religious and Spiritual Quotations, Routledge, London and New York. 2000.

[3] King, Bruce. Review. World Literature Today, Vol. 74, No 1. (Winter, 2000). p 241.

[4] Holland, Tom, 'Bum Notes', New Statesman, 3 May 1999.

[5] Kumar, Amitava, 'Indian Music, Sans Sitar', The Nation, July 5, 1999.

مجتبیٰ حسین

ڈاکٹر راج بہادر گوڑ

ممتاز مجاہدِ آزادی، ادیب اور سیاست داں ڈاکٹر راج بہادر گوڑ کی صد سالہ تقاریب 21 جولائی 2018 کو حیدرآباد میں منائی جارہی ہیں۔ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ کی 75 ویں سالگرہ کی تقریب جولائی 1993 میں دہلی میں انجمن ترقی اردو (ہند) کے مرکزی دفتر 'اردو گھر' میں منائی گئی تھی جس میں دہلی کی سرکردہ شخصیتوں نے شرکت کی تھی، مجتبیٰ حسین صاحب نے یہ خاکہ اُسی تقریب میں پڑھا تھا۔ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ بعد میں قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی کے چیئرمین اور انجمن ترقی اردو (ہند) کے صدر بھی رہے۔ 7 اکتوبر 2011 کو طویل علالت کے بعد ڈاکٹر گوڑ ہم سے ہمیشہ کے لیے جدا ہوگئے۔ (ادارہ)

ڈاکٹر راج بہادر گوڑ پچھتّر برس کے ہوگئے۔ یہ بات آپ اور ہم تو اس لیے مان لیں گے کہ وہ 1918 میں پیدا ہوئے تھے، لیکن شاید خود ڈاکٹر گوڑ اس بات کو نہ مانیں کیوں کہ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ کسی بھی بات کو اتنی آسانی سے نہیں مانتے۔ مجھے اس وقت اپنے خاندان کے ایک بزرگ یاد آگئے جنھوں نے ساری زندگی ہنستے کھیلتے، دھومیں مچاتے ہوئے گزار دی، نوّے سال کی عمر میں بھی اُن کے ہونٹوں پر وہ مسکراہٹ کھلی رہتی تھی جو عموماً نو سال کے بچّے کے ہونٹوں پر دکھائی دیتی ہے۔ سچی اور خالص مسکراہٹ، مگر جب وہ اکیانوے برس کے ہوگئے اور میں اُن کی سالگرہ پر مبارک باد دینے گیا تو اُداس سے نظر آئے۔ اُداسی کا سبب پوچھا تو کہنے لگے ''میاں! زندگی کے اکیانوے برس تو چٹکی بجاتے میں گزار دیے، لیکن اب احساس ہونے لگا ہے کہ مجھ میں مزید بوڑھا ہونے کی گنجائش نہیں رہ گئی ہے...'' اور آپ کی اطلاع کے لیے عرض ہے کہ اس جملے کو ادا کرنے

کے بعد بھی وہ مزید چار برس تک زندہ رہنے کی گنجائش نکالتے رہے۔ اصل میں انسان کی عمر کلینڈروں سے طے نہیں ہوتی بلکہ اس کے اپنے احساس اور رویّے سے ہوتی ہے۔ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ اپنے جذبے اور احساس کی سطح پر عمر کی اُس منزل سے گزر رہے ہیں جہاں اُن میں مزید جوان بنے رہنے کی خاصی گنجائشیں موجود ہیں۔ میرا اپنا حال بلکہ حالت یہ ہوگئی ہے کہ میں کبھی کبھی اپنے آپ کو ڈاکٹر راج بہادر گوڑ کا بزرگ سمجھ بیٹھتا ہوں، حالاں کہ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ ان لوگوں میں سے ہیں جنھیں میں نے غالباً اس وقت دیکھا تھا جب میں خود نو برس کا تھا۔ یہاں غالباً کا استعمال میں نے اس لیے کیا ہے کہ میں ان دنوں سابق ریاست حیدرآباد کے شہر گلبرگہ میں رہتا تھا اور اپنے بڑے بھائیوں سے ملنے کے لیے کبھی کبھار حیدرآباد آجاتا تھا۔ میرے بڑے بھائی حیدرگوڑہ کے ایک مکان میں رہتے تھے، ایک رات مجھے بلاکر تاکید کی گئی کہ میں مکان کے اس کمرے میں بالکل نہ جاؤں جو مکان کے پچھلے حصے میں واقع تھا۔ وجہ یہ بتائی گئی کہ وہاں ایک مہمان آیا ہوا ہے اور اسے آرام کی سخت ضرورت ہے۔ پھر یہ بھی کہا گیا کہ اگر کوئی یہ پوچھے کہ گھر میں کوئی مہمان آیا ہوا ہے تو جواب میں یہ کہہ دوں کہ کوئی بھی نہیں آیا ہے۔ ایسے مہمان کو دیکھنے کی تمنا بھلا کس بچے کے دل میں پیدا نہیں ہوگی، لہٰذا سخت تاکید کے باوجود میں نے چوری چھپے دروازوں میں سے جھانک کر اس مہمان کو دیکھا۔ آرام تو خیر وہ کیا کرتا کچھ لکھنے پڑھنے میں ضرور مصروف تھا۔ اس نے ایک لمبا کوٹ پہن رکھا تھا۔ مونچھیں شاید تھیں جو پتا نہیں اصلی تھیں یا نقلی۔ یہ غالباً 1945 کی بات ہے جب مخدوم محی الدین، راج بہادر گوڑ اور اُن کے دیگر کمیونسٹ ساتھی تلنگانہ کی مسلح جدوجہد کے سلسلے میں روپوشی کی زندگی گزار رہے تھے اور اپنے ٹھکانے بدل بدل کر اپنے آپ کو گرفتار ہونے سے بچا رہے تھے۔ میں نے اوپر جس مہمان کا ذکر کیا ہے وہ ہمارے گھر میں رہا تو صرف ایک ہی دن لیکن اس کے گھر سے چلے جانے کے پانچ چھ برس بعد کسی نے بتایا کہ اس دن جو مہمان ہمارے گھر میں رکا تھا اُس کا نام ڈاکٹر راج بہادر گوڑ تھا۔ جب مجھے اس کا پتا چلا تو میں چودہ پندرہ برس کا ہو چکا تھا۔ اُس وقت تک ڈاکٹر گوڑ جیل سے رہا ہو چکے تھے۔ میں اپنے دوستوں کو بڑے فخر کے ساتھ اُس وقت بھی بتایا کرتا تھا اور آج بھی بتایا کرتا ہوں کہ ڈاکٹر گوڑ نے کبھی ہمارے گھر میں پناہ لی تھی۔ اگرچہ میں آج بھی پورے وثوق کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ آج سے پچاس برس پہلے جس مہمان نے ہمارے گھر میں پناہ لی تھی کیا وہ سچ مچ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ تھے۔ میں چاہتا تو پچھلے پچاس برسوں میں اپنے بڑے بھائیوں سے اس کے بارے میں پوچھ سکتا تھا بلکہ خود ڈاکٹر گوڑ سے اس کی توثیق حاصل کرسکتا تھا، مگر میں نے کبھی نہیں پوچھا اور آج بھی پوچھنا

نہیں چاہوں گا، اس لیے کہ اگر خدانخواستہ جواب نفی میں ملے تو میری زندگی میں سے اُن سے رابطے کے عرصے میں اچانک پانچ چھ برسوں کی کمی ہو جائے گی اور میں عمر کی اُس منزل میں ہوں جہاں سینت سینت کر جمع کیے ہوئے لمحوں کو تفریق کے عمل سے گزارنا میرے لیے گھاٹے کا سودا ہوگا۔ فراقؔ نے کچھ ایسی ہی ذہنی کیفیت کے بارے میں کہا تھا:

خود اپنے خیالوں کو ہمدم میں ہاتھ لگاتے ڈرتا ہوں

قصّہ دراصل یہ ہے کہ راج بہادر گوڑ میرے لیے افسانہ بھی ہیں اور حقیقت بھی۔ یہ معاملہ صرف میرا ہی نہیں، ہر اُس شخص کا ہے جس نے ملک کی آزادی سے پندرہ سولہ برس پہلے سابق ریاست حیدرآباد کے ماحول میں آنکھیں کھولی تھیں۔ شخصی حکمرانی کے اُس دور میں جب اچھے اچھوں کے منہ بند رہتے تھے مخدوم محی الدین، روی نارائن ریڈی، ڈاکٹر راج بہادر گوڑ اور اُن کے ساتھیوں نے تلنگانہ کے کسانوں اور مزدوروں کو ساتھ لے کر مسلح جدوجہد کا آغاز کیا تھا۔ اس تحریک نے اس وقت کے نوجوانوں میں ایک ہلچل سی پیدا کر دی تھی۔ مخدوم محی الدین کا ترانہ:

لو سرخ سویرا آتا ہے آزادی کا آزادی کا
گلنار ترانہ گاتا ہے آزادی کا آزادی کا

اُس وقت کے نوجوانوں میں بے پناہ مقبول ہو چکا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ جیل سے رہائی کے بعد مخدوم محی الدین کا جو جلوس نکلا تھا اُس سے بڑا جلوس میں نے آج تک نہیں دیکھا بلکہ جوں جوں میری عمر میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے میرے حافظے میں اس جلوس کی لمبائی بڑھتی ہی چلی جا رہی ہے۔

مخدوم اور ڈاکٹر گوڑ کے بارے میں طرح طرح کی کہانیاں مشہور تھیں اور یہ دونوں کسی افسانے کے کردار لگتے تھے۔ ان لوگوں کی روپوشی کے بارے میں بھی طرح طرح کے قصّے مشہور تھے جنھیں سن کر احساس ہوتا تھا کہ یہ اس دھرتی کے باسی نہیں ہیں، مثلاً مخدوم نے ایک بار اپنے ایک برہمن دوست کے گھر میں پناہ لی۔ اُن کا برہمن دوست تھا تو کمیونسٹ پارٹی کا ہمدرد لیکن اس کے والدین رہن سہن اور کھانے پینے کے معاملے میں بڑے کٹّر واقع ہوئے تھے۔ مخدوم کے دوست نے مخدوم کو سمجھا رکھا تھا کہ اس کے والدین کو ہرگز یہ پتا نہ چلنے پائے کہ وہ مسلمان ہیں۔ مخدوم اس پر سختی سے عمل بھی کرتے رہے۔ ایک دن کھانے کی میز پر اُن کے دوست کے والد نے باتوں باتوں میں مخدوم سے کہا ''تم لوگ کمیونسٹ پارٹی میں کام کرتے ہو، تم لوگوں کے دین و ایمان کا کیا بھروسہ، کہیں تم لوگ گوشت وغیرہ تو نہیں کھاتے؟'' اتنا سنتے ہی مخدوم نے منہ میں جاتے ہوئے نوالے کو روکا اور کہا ''نعوذ باللہ، لاحول ولاقوۃ! چھی چھی۔ یہ آپ سے کس نے کہہ دیا

کہ ہم گوشت کھاتے ہیں''۔

ڈاکٹر گوڑ بھی کئی نام اور کئی بھیس بدل کر روپوش رہے۔ آج یہاں کل وہاں۔ یہ بھی غالباً 1945 کی بات ہے کہ راج بہادر گوڑ ایسی ہی کسی 'نعوذ باللہ' والی بات پر دھر لیے گئے۔ یہ اور بات ہے کہ جیل میں پہنچ کر انھوں نے کسی بیماری کا بہانہ کیا (میڈیسن کے ڈاکٹر ہونے کا اتنا فائدہ تو وہ اٹھانا جانتے ہی تھے)۔ پھر یہ اکیلے بیمار نہیں پڑے بلکہ اپنے ایک ساتھی کامریڈ جواد رضوی کو بھی ساتھ لے کر بیمار پڑے (حیات لے کے چلو کائنات لے کے چلو اسی کو کہتے ہیں) نتیجے میں دونوں قیدی علاج کے لیے عثمانیہ اسپتال لائے گئے۔ اپنا علاج کرنا وہ خود تو جانتے ہی تھے، لہٰذا دونوں کچھ ایسی خوش اسلوبی کے ساتھ اسپتال سے فرار ہو گئے کہ اُن کے فرار ہونے کے ڈرامے کا ذکر کئی دنوں تک حیدرآباد کے گلی کوچوں میں ہوتا رہا۔ ہماری فلموں میں بھی قیدی اس طرح فرار نہیں ہوتے جیسے یہ دونوں ہوئے تھے۔ میری نسل کے لوگوں کے ذہنوں میں مخدوم اور راج بہادر گوڑ ایک عرصے تک افسانوی کردار کی طرح ہی رہے۔ 1952 میں جب یہ رہا ہوئے اور جب پہلی بار انھیں اصلی روپ میں دیکھا تو یقین نہیں آتا تھا کہ کیا یہی وہ راج بہادر گوڑ ہیں جن کے قصے الف لیلیٰ کی داستانوں کی طرح مشہور ہیں۔ کبھی کبھی تو مجھے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اصلی راج بہادر گوڑ تو وہی تھے اور 1952 کے بعد سے ہم جس ڈاکٹر گوڑ کو دیکھ رہے ہیں وہ اصل میں ایک بھیس بدلی ہوئی شخصیت ہیں۔

معزز حضرات! آج کی محفل میں ہم جن بزرگ کی پچھتّرویں سالگرہ منا رہے ہیں ذرا آپ اُن کے ہاتھوں کی طرف غور سے دیکھیں اور بتائیں کہ کیا کبھی ان ہاتھوں نے ہتھیار اٹھائے ہوں گے۔ اُن کے قریبی جاننے والے کہتے ہیں کہ ان ہاتھوں نے ضرور ہتھیار اٹھائے تھے۔ پتا نہیں کیوں اٹھائے تھے۔ میرے پاس ایک نہایت بوسیدہ اور پرانی گھڑی تھی، ایک بار وہ ہاتھ سے چھوٹ کر زمین پر گر گئی، میں اسے ٹھیک کرانے کے لیے گھڑی ساز کے پاس گیا، گھڑی ساز نے پہلے تو اُسے حقارت سے دیکھا اور پوچھا ''کیا ہوا ہے اسے؟'' میں نے کہا ''یہ ہاتھ سے چھوٹ کر زمین پر گر گئی تھی''۔ گھڑی ساز نے کہا ''جب یہ زمین پر گر گئی تھی تو آپ نے اسے اٹھایا ہی کیوں؟ وہیں پڑی رہنے دیتے''۔ ایسی ہی بات ڈاکٹر گوڑ کے بارے میں ذہن میں آتی ہے کہ جب آپ کو ہتھیار ڈالنے ہی تھے تو انھیں اٹھانے کی زحمت ہی کیوں کی تھی۔ پھر ذرا سوچیے کہ کیا ان ہاتھوں نے کبھی کسی پر گولی چلائی ہوگی؟ اور اگر چلائی بھی ہوگی تو کیا گولی نشانے پر لگی ہوگی؟ آج ان ہاتھوں کو دیکھ کر ان کہانیوں پر یقین کرنے کو جی نہیں چاہتا جو ان ہاتھوں سے منسوب رہی ہیں اور یہ

بھی ایک اتفاق ہے کہ بارہ برس پہلے جب مجھے جاپان جانے کا موقع ملا تو ڈاکٹر گوڑ کے تعلق سے میری غلط فہمیوں کا ازالہ ہو گیا۔ جاپانیوں کے ہاتھ بہت خوب صورت ہوتے ہیں، میں اُن کے ہاتھوں کو دیکھتا جاتا تھا اور گھنٹوں حیرت میں مبتلا رہتا تھا کہ کیا سچ مچ ان ہاتھوں نے دوسری جنگِ عظیم میں گولیاں چلائی تھیں اور بم پھینکے تھے۔ اصل میں تاریخ مختلف ادوار میں ہاتھوں سے مختلف کام لیتی ہے اور اُن کے کاموں کی نوعیت کو تبدیل کرتی رہتی ہے۔ چنانچہ تاریخ نے ڈاکٹر گوڑ کے ہاتھوں سے اب ہتھیار چھین لیے ہیں اور ان میں ایک قلم تھما دیا ہے تاکہ وہ اسے چلاتے رہیں۔ اس سے پہلے قدرت اُن کے ہاتھوں میں اسٹیتھسکوپ تھمانا چاہتی تھی جسے پھینک کر انھوں نے ہتھیار اٹھا لیے تھے۔

مجھے اس وقت اپنے ایک دوست کی یاد آ رہی ہے جو نہایت کم عمری میں کمیونسٹ پارٹی سے وابستہ ہو گئے تھے۔ اُن کے ذمّے کام یہ تھا کہ راج بہادر گوڑ اور اُن کے ساتھیوں کو ہتھیار فراہم کرتے رہیں۔ ایک بار یہ اسلحہ لے جاتے ہوئے رنگے ہاتھوں پکڑے گئے۔ بعد میں پولیس نے ایسی کڑی تفتیش کی کہ بیچارے کی ریڑھ کی ہڈی ٹوٹ گئی۔ اس واقعے کے کئی برس بعد اُنھیں علاج کے لیے سوویت یونین روانہ کیا گیا جہاں اُن کی ریڑھ کی ہڈی کی مرمت کی گئی۔ وہ علاج سے مطمئن ہو کر خوش خوش واپس تو ہو گئے لیکن چند ہی برسوں میں خود سوویت یونین کی ریڑھ کی ہڈی ٹوٹ گئی۔ ان پچھتّر برسوں میں نہ جانے کتنوں کی ریڑھ کی ہڈیاں ٹوٹیں لیکن ہمارے ڈاکٹر راج بہادر گوڑ کی ریڑھ کی ہڈی اب بھی صحیح و سالم ہے، ورنہ ہمارے کتنے محبوب تھے جن کا حشر نہ جانے کیا ہو گیا۔ ایک شعر یاد آ گیا:

زمانہ کس قدر پامال کر دیتا ہے انساں کو
ہمارے دور کے محبوب پہچانے نہیں جاتے

اصل میں ڈاکٹر راج بہادر گوڑ نے لمحۂ موجودہ میں پوری شدت کے ساتھ جینے کا ہنر سیکھ لیا ہے۔ ہم جیسے تو ابھی سے ساحل پر بیٹھ کر زندگی کے منجدھار کا تماشہ دیکھنے لگے ہیں، لیکن راج بہادر گوڑ ہیں کہ اب بھی اس منجدھار میں بہتے چلے جا رہے ہیں۔ انھیں دیکھتے ہوئے پورے پچاس برس بیت گئے۔ پچاس برس پہلے اُن میں جو چیز دیکھی تھی وہ آج بھی اُن کی ذات میں موجود و محفوظ ہے اور اس شے کو سیماب صفتی کہتے ہیں۔ وہ اپنی زندگی کے ایک لمحے کو بھی ضائع نہیں ہونے دیتے۔ نتیجے میں اُن کے مزاج میں بلا کی تیزی، چستی اور پھرتی نظر آتی ہے۔ جلد بازی اور عجلت اُن کی شخصیت کی نمایاں خصوصیت ہے۔ مجھے یاد ہے پچھلے سال کے اواخر میں ایک دن صبح صبح چھ

بجے میرے گھر کے آس پاس اچانک کسی کے پکارنے کی آوازیں آنے لگیں، میں نیند سے ہڑبڑا کر اُٹھ بیٹھا تو محسوس ہوا کہ کوئی بڑی تیزی کے ساتھ میرے فلیٹ تک آنے کے لیے سیڑھیاں چڑھ رہا ہے۔ میرا مکان چوتھی منزل پر تھا۔ سیڑھیاں چڑھنے کی رفتار اور میرا نام پکارنے کی تکرار سے یوں لگتا تھا جیسے کوئی بھونچال سا آنے والا ہو۔ میں نے گھبرا کر دروازہ کھولا تو دیکھا کہ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ اپنی کزن سسٹر اودیش رانی کے ساتھ کھڑے ہیں۔ بولے ''ابے مسخرے اتنی دیر تک سوتا ہے''۔

میں نے کہا ''ایک زمانے تک 'سرخ سویرے' کے آنے کی امید میں بہت جلد بیدار ہو جایا کرتا تھا، یہ تو نہیں آیا۔ اب جلدی جاگ کر کیا کروں گا''۔

یہ سن کر ایک زوردار قہقہہ لگایا۔ میں نے دیکھا کہ اُن کی پیشانی پر ایک ہلکی سی چوٹ تھی جسے وہ بار بار سہلا رہے تھے۔ میں نے پوچھا ''یہ کیا ہو گیا؟''

بولے ''تمھارے گھر کے زینے کو تیزی سے طے کرنے کی کوشش میں میری پیشانی ریلنگ سے ٹکرا گئی اور کچھ نہیں''۔

میں نے کہا ''آپ کو اتنی عجلت سے سیڑھیاں چڑھنے کی کیا ضرورت تھی؟''

بولے ''ایک ضروری کام سے آیا ہوں۔ اودیش رانی نے بالآخر شادی کرنے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ چنانچہ آج سے پانچ دن بعد اُن کے دولہا میاں آنے والے ہیں اور چھٹے دن ہر حالت میں اُن کی شادی ہو جانی چاہیے۔ میں اپنی مصروفیات کی وجہ سے شادی میں شرکت نہ کر سکوں گا۔ لہٰذا ''کورٹ میرج'' کے سارے امور تمھیں کو انجام دینے ہوں گے۔ کنیا دان بھی تمھیں کو کرنا ہوگا''۔

میں نے کہا ''گوڑ بھائی! یہ تو سب ہو جائے گا، مگر آپ کو سیڑھیاں چڑھنے میں اتنی جلد بازی کا مظاہرہ کرنے کی کیا ضرورت تھی۔ یوں بھی اودیش رانی کی عمر اب پچاس برس کی ہو گئی ہے۔ جہاں اتنی تاخیر ہوئی ہے وہاں پانچ دس منٹ کی اور تاخیر ہو جاتی تو کیا فرق پڑتا''۔

ہنس کر بولے ''پیارے! پچاس برس کی عمر ہو گئی ہے اسی لیے تو عجلت نہایت ضروری تھی ورنہ تیس بتیس برس کی عمر ہوتی تو مزید سال دو سال انتظار کرنے میں بھی کوئی قباحت نہیں تھی''۔

یہ کہہ کر وہ فوراً واپس جانے لگے۔ میں نے انھیں بہت روکا کہ ناشتہ کر کے جائیں لیکن وہ بالکل نہیں رُکے۔ جس تیزی سے آئے تھے اُسی تیزی سے چلے بھی گئے۔

ڈاکٹر راج بہادر گوڑ کی ایک اور خرابی نما خوبی یہ ہے کہ یہ اپنے سے چھوٹوں کا بہت خیال رکھتے ہیں بلکہ اتنا خیال رکھتے ہیں کہ کچھ عرصہ بعد چھوٹے اپنے آپ کو اُن سے بڑا سمجھنے کی غلطی

کرنے لگ جاتے ہیں اور آپ جانتے ہیں کہ چھوٹے آدمی کا بڑا پن کتنا کھوکھلا ہوتا ہے۔ یہ جب کسی کی ہمت افزائی کرتے ہیں تو زمین آسمان کے قلابے ملا دیتے ہیں۔ مجھے یاد ہے کہ 1968 میں جب میرے مزاحیہ مضامین کا پہلا مجموعہ شائع ہوا تو ڈاکٹر گوڑ نے میری مزاح نگاری کے بارے میں ایک طویل اور جامع مقالہ لکھا۔ میری مزاح نگاری کے بارے میں اُس وقت تک کسی نے کچھ نہیں لکھا تھا، مگر اُن کے مضمون کو سن کر میں ہکّا بکّا سا رہ گیا کیوں کہ انھوں نے میری مزاح نگاری میں جو خوبیاں تلاش کی تھیں وہ خود مجھے نظر نہیں آ رہی تھیں۔ چنانچہ جلسے کے بعد میں نے اُن سے شکایت کی کہ ''حضور آپ نے میری بہت زیادہ تعریف کر دی جس کا میں مستحق نہیں تھا''۔

بولے ''میاں! اس کو تعریف نہیں کہتے، ہمت افزائی کہتے ہیں، ہمت افزائی''۔

میں نے کہا ''مگر مجھ میں اتنی ہمت افزائی کو برداشت کرنے کی ہمت نہیں ہے''۔

ہنس کر بولے ''اپنی ذات میں تھوڑی سی خوش فہمی پیدا کر لو تو یہ ہمت بھی آ جائے گی''۔

چناں چہ ڈاکٹر گوڑ کا یہ مضمون اب بھی میرے پاس محفوظ ہے جسے میں اکثر اوقات اپنے آپ میں خوش فہمی پیدا کرنے کے خیال سے پڑھ لیتا ہوں اور میری نااہلی دیکھیے کہ یہ خوش فہمی آج تک مجھ میں پیدا نہیں ہوئی۔ یہ نہ سمجھیے کہ ڈاکٹر گوڑ نے میرے ساتھ یہ خصوصی سلوک کیا تھا۔ پچھلے تین چار دہوں میں ڈاکٹر گوڑ نے سینکڑوں ادیبوں اور شاعروں کی ہمت افزائی کی ہے اور حتی المقدور انھیں خوش فہمی میں مبتلا کیا ہے۔ ہر کوئی میری طرح نااہل تھوڑا ہی ہوتا ہے۔

ڈاکٹر گوڑ کے بارے میں کہنے کو میرے پاس بہت سی باتیں ہیں، لیکن اِس وقت مجھے ایک سال پہلے کے دسمبر کی ایک شام یاد آ رہی ہے۔ حیدرآباد میں ایک دوست کی بیٹی کی شادی میں ڈاکٹر گوڑ سے اچانک ملاقات ہوگئی۔ بابری مسجد کو گرے ہوئے سات آٹھ دن ہی بیتے تھے۔ ڈاکٹر گوڑ نے آتے ہی میزبان سے کہا ''بھئی کھانا جلدی لگوا دو، میں زیادہ دیر نہیں رُک سکتا''۔

میں نے کہا ''گوڑ بھائی! یہ آپ نے کب سے کھانے میں دلچسپی لینی شروع کر دی؟''

بولے ''نہیں! مجھے پرانے شہر میں ایک میٹنگ میں جانا ہے''۔

میں نے پوچھا ''کوئی ادبی محفل ہے؟''

بولے ''دیکھ نہیں رہے ملک میں کیا ہو رہا ہے اور تمھیں ادبی محفل کی سوجھ رہی ہے۔ پرانے شہر میں ایک میٹنگ ہے بابری مسجد کے انہدام کے خلاف''۔

میں نے کہا ''گوڑ بھائی! بابری مسجد کے انہدام کے خلاف آپ کیا کہیں گے یہ میں اچھی طرح جانتا ہوں، لیکن یہ بتائیے کہ آج کے حالات میں کون آپ کی عقل مندی اور ہوش مندی کی

باتیں سنے گا''۔

غصے سے بولے ''کسی کو نہ سننا ہو تو نہ سنے، مگر مجھے جو کہنا ہے وہ تو میں کہتا رہوں گا۔ اگر کوئی مجھے نہیں سننا چاہتا تو میں ہی اپنے آپ کو اپنی باتیں سناتا رہوں گا''۔

ایسے موڈ میں اُن سے بحث کرنا اچھا نہیں ہوتا۔ میں نے عافیت اس میں جانی کہ اپنے حلوے مانڈے سے مطلب رکھوں۔

ڈاکٹر گوڑ نے آج سے پچاس پچپن برس پہلے جس عقیدے اور مسلک کو اپنایا تھا اس پر آج تک اسی طرح قائم ہیں۔ انسان دوستی، محبت، پیار اور رواداری کا مسلک... دنیا میں کیا نہیں ہوا، لیکن یہ بدستور اپنے مسلک کا دامن تھامے ہوئے ہیں۔ دامن بھلے ہی چاک ہو گیا ہو لیکن انھوں نے اپنے مسلک کو چاک نہیں ہونے دیا۔ کبھی کبھی ڈاکٹر گوڑ مجھے ایک ایسے عوامی رہنما نظر آتے ہیں جو انسانوں کی بھیڑ میں تنہا رہ گئے ہیں۔ ہجوم کی تنہائی کو جو لوگ محسوس کر سکتے ہیں وہ اس نکتے کو بخوبی سمجھ پائیں گے۔ میں انھیں سچے، مخلص، بے لوث اور بے غرض رہنماؤں کی نسل کی آخری نشانی سمجھتا ہوں۔

اگر میں صاحبِ اقتدار ہوتا تو ایسے بچے کھچے رہنماؤں کی ایک سینکچوری (Sanctury) بناتا تاکہ یہ وہاں محفوظ رہیں اور ہمارے موجودہ رہنما اُنھیں دیکھ لیا کریں۔ کوئی سبق تو وہ خیر کیا حاصل کر پائیں گے مگر انھیں دیکھ لینے میں کیا قباحت ہے۔

ڈاکٹر راج بہادر گوڑ ہندستان کی پہلی پارلیمنٹ کے ممبر رہے ہیں۔ ایک سوال میں ڈاکٹر گوڑ سے پوچھنا چاہتا ہوں کہ کیا وہ آج کے حالات میں پھر پارلیمنٹ کے ممبر بننا پسند کریں گے؟ مجھے ڈر ہے کہ اگر کوئی اُنھیں پھر سے پارلیمنٹ میں بھیجنے کی کوشش کرے تو کہیں وہ پھر سے ہتھیار نہ اُٹھالیں۔

میری دُعا ہے کہ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ برسوں ہمارے درمیان رہیں اور ہماری ہمت افزائی کرتے رہیں اور ہم میں وہ خوش فہمی پیدا کرتے رہیں جس کے بغیر آج کے دور میں زندہ رہنا دشوار نظر آنے لگا ہے۔

✦✦✦

انٹرویو

زمرّد مغل

محمود فاروقی سے گفتگو

خواتین وحضرات! پچھلے تقریباً پانچ چھے سال سے میری دلی خواہش تھی کہ ایک ایسے شخص سے ملاقات ہو جس سے داستان گوئی کی روایت کے احیا سے متعلق باتیں کروں اور پھر ان خیالات کو آپ تک پہنچاؤں۔

داستان گوئی کے فن کا ازسرِ نو احیا کرنے کا سہرا صرف اور صرف محمود فاروقی کے سر بندھتا ہے۔ تاریخ کے طالبِ علم محمود فاروقی دون اسکول، سینٹ اسٹیفن کالج، اوکسفرڈ اور کیمبرج کے تعلیم یافتہ اور شمس الرحمٰن فاروقی کے بھتیجے ہیں۔ پیش ہے ان سے کی گئی گفتگو کے اقتباسات:

س : محمود بھائی! داستان گوئی کی ابتدا میں آپ کو بہت سی مشکلوں کا سامنا اس لیے بھی کرنا پڑا ہوگا کہ یہ فن تقریباً ختم ہو چکا تھا۔ اپنے ابتدائی سفر پر روشنی ڈالیے۔ ابتدا میں آپ کو کن کن مشکلات سے دوچار ہونا پڑا اور پہلے تو یہی بتا دیجیے کہ داستان ہے کیا؟

ج : داستان بہت پھیلا ہوا اور وسیع بیانیہ ہے جسے ہم کہانی یا قصّہ کہتے ہیں۔ یہ ایک لامحدود قسم کا بیان ہے۔ داستان کے بیانیے میں بہت سی چیزیں آتی اور جاتی رہتی ہیں۔ جیسے ہم یہ کہیں کہ ایک راجا اور رانی ہیں۔ ان کی ایک بیٹی ہے جس کی شادی کسی سے ہونے والی ہے۔ شادی میں کچھ مسئلے پیدا ہوئے ہیں تو یہ ایک قصہّ ہوا۔ اسی کو اگر ہم داستان بنائیں گے تو اس قصّے سے قصہ در قصہ نکلتا اور زبانی بیانیے سے خود بہ خود اُپجتا چلا جائے گا۔ اسی کو داستان کہتے ہیں۔ گویا داستان کبھی نہ ختم ہونے والا ایک بیانیہ ہے جس کا سلسلہ اگر آپ چاہیں تو

ہمیشہ زندہ رہے۔ہم بچپن سے داستان کے طور پر الف لیلا یا پھر قصۂ چہار درویش کا نام سنتے آئے تھے لیکن شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی کتابیں پڑھنے کے بعد سمجھ میں آیا کہ جنھیں ہم داستان سمجھتے تھے وہ دراصل داستان نہیں ہیں۔اصلی داستانیں تو طلسمِ ہوش رُبا وغیرہ ہیں جو ہمارے دوسرے داستان گو حضرات لکھ گئے ہیں اور جنھیں ہم نے زمانۂ موجود میں صفحۂ ہستی سے مٹا اور بھُلا دیا ہے۔داستان عجیب وغریب اور حیران کُن بیانیے کا ایک طوفانی سلسلہ ہے جس میں طوفانی رفتار ہے اور اس میں ایکشن، ڈائیلاگ، ڈرامہ نگاری اور منظر کشی وغیرہ کا ایک ایسا جادو ہے جو اپنے معیار کے اعتبار سے اردو کے علاوہ ہندستان کی کسی دوسری زبان میں نظر نہیں آتا۔

س : یہ داستانیں جو آپ سناتے ہیں مثلاً طلسمِ ہوش رُبا اور داستانِ امیر حمزہ وغیرہ تو ان کی زبان نہایت ہی ثقیل ہے۔اس میں بہت ہی مشکل الفاظ کی کثرت ہے۔آپ کے ناظرین جن میں اکثریت ان کی ہے جنھوں نے نہ تو اردو پڑھی ہے اور نہ ہی ان کا ماحول اردو کا ہے، پھر وہ آپ کی ساحری کے دام میں کیسے آجاتے ہیں؟ کیا وہ ان الفاظ کے معنی سمجھ پاتے ہیں؟

ج : اس پر میں نے کافی غور کیا ہے۔دیکھیے اسٹیج پر Performer اور سامعین کے درمیان جو رابطہ ہوتا ہے اس میں الفاظ کے مفہوم کا ان کے معنی کے ساتھ ترسیل داستان کی ساحری کا ایک چھوٹا سا حصہ ہے۔داستان گو جب اسٹیج پر داستان سناتا ہے تو ناظر صرف الفاظ و معنی تک اس سے اپنا رشتہ نہیں رکھتا بلکہ داستان گو کا اندازِ بیان کیا ہے، وہ کس لفظ کو کس سیاق و سباق میں استعمال کر رہا ہے، فیصلہ کن اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔داستان گوئی میں بھی ترسیل داستان گو کے فن اور مہارت پر بہت منحصر ہوتی ہے۔اکثر ناظرین کہتے ہیں کہ معنی تو سمجھ میں نہیں آرہے تھے لیکن یہ ضرور سمجھ میں آرہا تھا کہ کیا ہو رہا ہے۔ظاہر ہے کہ معنی کی فہم کے بغیر داستان سے لطف اندوز ہونے میں داستان گو کی اپنے فن میں مہارت ہی ساحری کا کام کرتی ہے۔

ہندستان میں کافی زمانے سے ایسا ہوتا چلا آیا ہے کہ اردو میں جب کوئی چیز پیش کی جاتی ہے جس میں کوئی مشکل لفظ آجاتا ہے تو آپ مدافعانہ انداز اختیار کرتے ہوئے سامعین کو اس کے معنی و مطلب بتاتے ہیں۔گویا آپ اس کو اپنی کمی سمجھ لیتے ہیں۔حالاں کہ یہ تو حقیقت میں ناظرین کی کم مائیگی ہے کہ وہ اتنی خوب صورت اور اچھی زبان سے واقف نہیں ہیں۔ہم نے داستان گوئی شروع کرتے وقت ہی یہ طے کرلیا تھا اگر ہم داستان پیش کریں گے تو

سامعین کو یہ رعایت ہرگز نہیں دیں گے کہ انھیں لفظوں کے معنی بتائیں۔ہم سامعین کو یہ احساس ہی نہیں ہونے دیں گے کہ اگر آپ نہیں سمجھ پا رہے ہیں تو اس میں داستان گو کا قصور ہے۔

س : اب سوال یہ ہے کہ داستان اپنی مشکل زبان کی وجہ سے آج عام اردو پڑھنے والوں کو بھی سمجھ میں نہیں آتی ہے مگر پھر بھی مقبول و مشہور کیوں کر ہوئی؟

ج : میرا خیال ہے کہ زبان کی اپنی ایک موسیقی ہے اور زبانی بیانیے سے سنائی جانے والی کہانی کہنے (Oral Narative) کا اپنا ایک طلسم ہے۔ہمارے یہاں ہر چیز سُنائی جانے کے لیے تھی۔ ہمارے یہاں صوفیا کی روایت ہے۔ ہمارے یہاں سنسکرت کی چیزیں سُنائی جانے کی پرمپرا ہے۔ ہمارے یہاں زبانی بیانیے کی روایت پُرانی ہے اور ان ہی میں سے بہت ساری پُرانی کہانیوں اور قصوں کو سنیما نے پارسی تھیٹر کے حوالے سے لے لیا تھا۔اس طرح ان قصوں کی جو زمین ہے ان سے ہم بہت پہلے سے کسی حد تک واقف تھے۔ہم نے کچھ نہ کچھ اپنی فلموں میں بھی پہلے سے دیکھ رکھا ہے۔لہٰذا ان قصوں کو جب اسٹیج پر شاندار اور طمطراق انداز کے ساتھ پیش کیا گیا تو نوجوان طبقے نے اس کو بہت جلد اور بڑے والہانہ طور پر جوش و خروش کے ساتھ قبول کیا۔ناظرین نے داستان کو اس لیے بھی قبول کیا کہ جو پلاٹ، ایکشن اور کردار ہم ان کے سامنے پیش کر رہے ہیں اور جس کیریکٹر سے ہم ان کو روشناس کرا رہے ہیں، مثلاً امیر حمزہ اور جو عیار ہیں ان کی عیاریاں، مکاریاں اور کارستانیاں اس قدر زندہ جاوید ہیں کہ ان کا جادو سر چڑھ کر بول رہا ہے۔سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان داستانوں میں جو باتیں، قصے، بیان اور عیاریاں دکھائی گئی ہیں وہ اب بھی متحرک ہیں اور ہمارے سامعین و ناظرین کے دلوں کو چھو لیتی ہیں، اس لیے ہمارے سامعین اور ناظرین نے انھیں قبول کر لیا۔

س : داستان فلم اور تھیٹر سے مختلف کس طرح ہوئی؟

ج : ان تینوں کا تعلق Narative کی بنیاد پر ہے۔ضروری نہیں کہ تینوں میں کوئی واضح پلاٹ ہو۔تینوں کا انحصار کہانی پر ہے۔البتہ فلم اور تھیٹر ناظرین کے سامنے جو منظر کھینچتا ہے وہ پہلے سے آپ کے سامنے بنا ہوا ہوتا ہے لیکن داستان میں جو منظر آپ ناظرین کے سامنے کھینچنا چاہتے ہیں وہ آپ کے ذہن میں ہوتا ہے، اس لیے، داستان میں قاری کا کردار بہت فعال کردار ہے اور جو سامعین ہیں وہ بھی ایک فعال کردار ادا کر رہے ہیں اور اس چیز کے کرنے

میں وہ جس کے تجربے سے آپ گزر رہے ہیں، وہ فلم یا تھیٹر میں نہیں ہوتا۔ اگر کسی فلم یا تھیٹر میں یہ منظر دکھایا جا رہا ہے کہ ایک ہیرو چار لوگوں کو مکّے مار رہا ہے تو اس کو ناظرین اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں اس کا انھیں تصور کرنے کی ضرورت نہیں ہے لیکن اگر داستان میں کوئی یہ کہہ رہا ہے کہ ایک شخص کسی کو چار مکّے مار رہا ہے تو ناظرین کو اس منظر کا تصور کرانا داستان گو کا کام ہے۔ گویا داستان میں ناظرین و قاری کی حصہ داری اس تصور کو تشکیل دینے میں کافی حد تک بڑھ جاتی ہے۔

س : میں شمس الرحمٰن فاروقی کی ایک گفتگو سن رہا تھا جس میں وہ کہہ رہے تھے کہ داستان ہمارے یہاں ایران سے آئی ہے۔ آپ یہ بتایئے کہ ہم نے اس میں کوئی اضافہ کیا یا اس کو من وعن قبول کر لیا۔

ج : ہمارے یہاں طلسم وعیاری پہلے سے موجود تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ داستان ایران سے آئی لیکن اس کو جو اُٹھان ہندستان میں ملی، اس کا کوئی ثانی نہیں۔ ایران میں تو اب داستان کا نام ونشان بھی نہیں ہے۔ وہاں شاہنامے کو لوگ سنتے اور سناتے ہیں لیکن داستانِ امیر حمزہ وغیرہ کی سننے اور سنانے کی روایت اب وہاں مکمل طور پر ختم ہو چکی ہے۔ میر انیس کا مرثیہ کہنے کو تو کربلا کے بارے میں ہے لیکن ان کے مرثیوں میں اس زمانے کا اودھ جیتا جاگتا دکھائی دیتا ہے۔ داستانوں میں بھی سماج کی عکّاسی کی جاتی ہے۔ گویا داستان پوری طرح سے ہندستانی ہے۔ ایران کی داستانیں صرف رزم وبزم تک محدود تھیں جب کہ طلسم و عیاری ہندستانی داستانوں کا خاصّہ ہیں اور یہیں سے اُپجے ہیں۔ ہماری پُرانی کہانیاں مثلاً بے تال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی ان سب نے اپنا بہت زیادہ کردار ادا کیا ہے۔ داستان میں ساحر جب سحر کرتا ہے اور بیر بناتا ہے جو بے تال پچیسی میں راجا بکرم کے بیر بے تال ہوا جس کا پتلا بنانا اور پھر اس میں جان پھونکنا یہ سب کام جو ساحر کرتے ہیں وہ بے حد پُرانا اور خالص ہندستانی قصہ گوئی کی روایت سے اُبھر کر آیا ہے۔

یہ جو آپ داستان گوئی کے ساتھ تھیٹر اور فلم کی بات کر رہے ہیں۔ دیکھیے ایک زمانہ ایسا آیا کہ جو کچھ تھیٹر کر رہا تھا اسی کو سنیما بہت ہی عمدہ اور زوردار انداز میں پیش کرنے لگا۔ آپ تھیٹر کے اسٹیج پر ریل گاڑی نہیں چلا سکتے، ہوائی جہاز نہیں اُڑا سکتے اور اونچی اونچی عمارتیں کھڑی نہیں کر سکتے لیکن سنیما میں یہ سب بہ خوبی کیا جا سکتا ہے۔ پھر تھیٹر کیا کرے اور کہاں جائے۔ اس وقت کچھ لوگوں نے ایک طریقہ نکالا جیسے ہمارے یہاں پارسی تھیٹر تھا کہ جس

میں ہزار ہزار لوگوں کا ایک گروہ ہوتا تھا جب وہ چلتا تھا تو گویا پوری پوری ٹرین چلتی تھی اور وہ اپنا ایک پورا شہر بنا کر چلتے تھے یا پھر Broadway ہے۔ بہت بڑا اسٹیج ہے جس پر وہ اپنی پوری کارستانیاں دکھاتے تھے لیکن کچھ لوگوں نے جیسے ہمارے حبیب تنویر صاحب اور یورپ میں ٹوئیسکی (Grotowski) نے سوچا اور ایک طریقہ نکالا اور اس پر عمل بھی کرنا شروع کیا کہ تھیٹر دراصل صرف ایک ایکٹر کا میڈیم ہے۔ ایکٹر کا ناظرین سے ڈائیلاگ ہی تھیٹر کا خاصّہ ہے۔ یہ چیز سنیما اور ٹیلی ویژن میں نہیں ملتی ہیں۔ تھیٹر کی خاصیت اور مضبوطی ایکٹر ہے۔ ایکٹر اسٹیج پر جو چاہے کرے ہمیں ٹیکنالوجی اور دھوم دھام میں جانے کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ تھیٹر ناظرین اور ایکٹر کے درمیان کا ایک کھیل ہونا چاہیے۔ میں نے حبیب تنویر صاحب کے ساتھ کام کیا ہے اور ان پر ایک فلم بھی بنائی تھی جس سے مجھے داستان پیش کرنے میں کافی مدد ملی۔

آج کے زمانے میں سب کچھ مرئی (Visual) ہے۔ نیچے اسکرین لگا کر آپ سب کچھ دیکھ اور دکھا سکتے ہیں لیکن اگر کہیں دو آدمی بیٹھ کر آپ کو داستان سنا رہے ہیں تو یہ خالص Performance ہے۔ اس سے زیادہ خالص Performance کا کوئی اور تصور آج کے زمانے میں نہیں ہوسکتا۔ خالص Performance دیکھنا اب لوگوں کو میسّر نہیں آتا ہے، اس لیے، بھی لوگوں نے داستان کو پسند کیا۔

س : شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی گفتگو سے مجھے یہ بھی سمجھ میں آیا کہ داستان میں ناظرین کی شمولیت ہوتی ہے لیکن یہی چیزیں تو ہم تھیٹر میں دیکھتے ہیں جس کا ری ایکشن بھی ہوتا ہے۔ پھر داستان اور تھیٹر میں کیا فرق ہے؟

ج : آپ لائیو پرفورمنس کی بات کر رہے ہیں۔ لائیو پرفورمنس اور داستان کے پروسیس دونوں الگ الگ ہیں۔ تھیٹر میں آدمی اسٹیج پر کھڑا ہو کر ایکشن کر کے آپ کو دکھا رہا ہے جب کہ داستان میں ایکٹر آپ کو بتا رہا ہے۔ کر کے دکھانے اور بتا کر دکھانے میں کافی فرق ہے۔ بتا کر دکھانے سے سامعین کی حصہ داری بڑھ جاتی ہے کیوں کہ وہ اپنے ذہن پر زور ڈال کر اس منظر کو سوچنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں جس کا بیان کیا جا رہا ہے۔ اگر میں آپ سے یہ کہوں کہ ایک دھوئیں کا پُل ہے جس پر دو شیر کھڑے ہیں اور دوسرے دھوئیں کے پل پر ایک عمارت کھڑی ہے۔ جس منظر کا نقشہ میں نے آپ کے سامنے کھینچا ہے اس میں ہر ایک آدمی کے لیے دھوئیں کی عمارت اور پل کا تصور الگ الگ ہوگا۔ مگر فلم اور تھیٹر میں آپ بنی بنائی

عمارت اور شیر رکھ دیں گے۔ اسی وجہ سے فلم و تھیٹر اور داستان گوئی میں بہت فرق ہے۔

س : ہندستان کے مختلف شہروں اور بیرونِ ملک بھی آپ داستان کو لے کر گئے ہیں۔ وہاں ناظرین کی شمولیت کے بارے میں بتایئے، اس لیے کہ جب میں نے پہلی مرتبہ یہ سنا کہ محمود صاحب داستانِ امیر حمزہ پیش کرتے ہیں تو مجھے بہت حیرت ہوئی کیوں کہ داستان امیر حمزہ کے کچھ حصے میں نے پڑھے ہیں لیکن کما حقہ وہ میری سمجھ میں نہیں آئی۔ وہ لوگ جنھوں نے پہلی مرتبہ داستان سنی اور داستان ہی کی وجہ سے وہ اردو زبان کی طرف مائل ہوئے اور میر و غالب کو پڑھنے لگے ان کا تاثر آپ کو پہلے پہل کیسا لگا؟

ج : طلسم ہوش رُبا پڑھنے سے پہلے مجھے تھیٹر کا ہی تجربہ تھا۔ طلسم ہوش رُبا پڑھتے وقت مجھے لگا کہ اس میں تو بے انتہا تفریحِ طبع کا سامان موجود ہے۔ مجھے اسی وقت محسوس ہوا کہ اگر اس کو سلیقے سے پیش کیا جائے تو یقیناً لوگ اسے پسند کریں گے۔ جب ہم انوشا کے ساتھ اس کو ڈیزائن کر رہے تھے تو اس وقت ذہن میں یہ سوال ضرور پیدا ہوا تھا کہ پتا نہیں اسے پسند کیا بھی جائے گا یا نہیں لیکن ہمیں یہ یقین ضرور تھا کہ جب ہم اہم اور اچھی چیزیں پیش کریں گے تو انھیں یقیناً پسند کیا جائے گا اور پھر ایسا ہی ہوا بھی۔

انوشا رضوی کے ساتھ مل کر جب ہم اس کو ڈیزائن کر رہے تھے تو ہمارے ذہن میں یہ بالکل واضح تھا کہ ہم اس کے ڈیزائن کو بہت ہی سادہ رکھیں گے کیوں کہ جو چیزیں ہم پیش کرنے جا رہے تھے وہ اتنی رنگین اور متمول ہے کہ اس میں زیادہ تام جھام کرنے کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ یہ کہ سفید چادر ہو اور ایک آدمی کے بجائے دو آدمی اس کو پیش کریں۔ جب ہم نے اس کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب سے بات کی تو انھوں نے اس کو پسند کیا اور اس کی سادگی کو اور جاذبِ نظر بنا دیا اور داستان موڈرن تھیٹر کے بہت قریب آ گئی۔ چوں کہ میرا تعلق موڈرن تھیٹر سے تھا، اس لیے، میں نے اس کو اس کے قریب لانے کی اور زیادہ شعوری کوشش کی۔ سفید چادر ہو، انگرکھا پہنے جس کا انوشا نے مشورہ دیا تھا۔ چوڑے گز کا پاجامہ ہو کیوں کہ ہم آج کل علی گڑھ کا پاجامہ پہننے لگے ہیں۔ دوپلّی ٹوپی کا فیصلہ بھی ایک سوچا سمجھا فیصلہ تھا۔ ہماری روایت میں تو دوپلّی ٹوپیاں تھیں۔ ان چیزوں کا لے کر آنا اور دوبارہ از سرِ نو ان کو پیش کرنا ایک سوچی سمجھی اسکیم اور ایک خاص پولیٹکس کے تحت کیا گیا تھا جس کا لوگوں نے شروع ہی سے بہت جوش و خروش سے قبول کیا۔ مجھے اس کا پورا یقین و بھروسہ تھا کہ یہ چیزیں دور تک جائیں گی۔ البتہ لوگوں نے میری امید و یقین سے کہیں

زیادہ انھیں پسند اور قبول کیا۔

ہم لوگوں نے اس کا پہلا شو 2005 میں انڈیا انٹرنیشنل میں کیا جس میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے تعارفی کلمات کے طور پر ایک بہت ہی جامع اور عمدہ تقریر کی تھی۔ ہمارا بہت ہی لاجواب شو تھا۔ اس کے بعد شو پر شو ملتے چلے گئے اور اپنے آپ ہی راستہ کھُلتا گیا۔

داستان سننے کے لیے ناظرین کو تیار کرنا پڑتا ہے۔ ان کی ذہنی تربیت کرنی پڑتی ہے۔ ہمارے لیے اس وقت یہ ایک بڑا مسئلہ تھا اور کسی حد تک اب بھی ہے کیوں کہ جو لوگ تھیٹر یا داستان میں آتے ہیں وہ اردو نہیں جانتے اور جو اردو جانتے ہیں وہ تھیٹر یا داستان میں نہیں آتے۔ داستان یا تھیٹر کے تین حصے ہیں۔ پہلا حصہ پرفورمنس، دوسرا زبان اور تیسرا کہانی ہے۔ جب یہ تینوں حصے ملتے ہیں اس وقت داستان گوئی بنتی ہے۔ اگر آپ تینوں سے شغف رکھتے ہیں تبھی داستان گوئی کی محفل میں پورا پورا لطف اٹھائیں گے۔ لیکن کچھ لوگ زبان سے، تو کچھ پرفورمنس سے اور کچھ صرف کہانی سے ہی لطف اٹھاتے ہیں۔ جیسا کہ سنسکرت میں کہا گیا ہے کہ سہردے، جو مکمل طور پر لطف اٹھانے والے ہوں لیکن چوں کہ اردو زبان بہت محدود ہوگئی ہے، اس لیے، اس ظالم زمانے میں جیسے بھی ناظرین مل رہے ہیں وہ ہمارے لیے ہر لحاظ سے غنیمت اور قابلِ تعریف ہیں۔

س : آپ نے اوکسفرڈ اور کیمبرج میں تعلیم پائی ہے۔ وہاں سے تعلیم حاصل کرنے والا آپ جیسی صلاحیت کا شخص اول تو ہندستان واپس ہی نہیں آتا ہے اور اگر آتا بھی ہے تو اس کے خواب کچھ اور ہوتے ہیں۔ ایک ایسی صنف میں یہ سب کچھ کرنے کے بارے میں سوچنا جس کی روایت کو معدوم ہوئے زمانے گزر گئے تھے، کیا ایک بڑا رسک نہیں تھا؟

ج : میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی تحریریں بچپن سے پڑھتا رہا ہوں۔ میری اردو سے کوئی خاص واقفیت نہیں ہے۔ البتہ والد صاحب نے گھر پر اردو پڑھائی تھی اور اسکول کی حد تک میں نے کچھ اردو ادب پڑھا تھا۔ مجھے زبان کے طور پر اردو سے کوئی خاص دل چسپی اس لیے نہیں ہے کہ نہ تو اردو کلچر میں میری پرورش ہوئی ہے اور نہ ہی اردو والوں میں میرا اٹھنا بیٹھنا تھا چوں کہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب میرے رشتے میں بڑے ابّو ہیں اور گھر میں سب کے لیے آئیڈیل ہیں، اس لیے، میں ان کی تحریریں پڑھتا رہتا تھا۔ ان کی تحریر ساحری، شاہی، صاحب قرانی میں نے پڑھی تو میرا دماغ روشن ہوگیا بلکہ یوں کہیے کہ گویا چودہ طبق روشن ہوگئے۔ یہ نہایت شاندار کتاب ہے اور خاص طور سے فاروقی صاحب نے

جو اقتباسات دیے ہیں وہ تو لاجواب ہیں۔ یہ داستان چھیالیس ہزار صفحات پر مشتمل ہے۔ میں اس زمانے میں کالم لکھا کرتا تھا، ہسٹری میرا سبجکٹ تھا اور پیشہ ورانہ تھیٹر اور ٹی وی میں اداکاری اور ہدایت کاری کا تجربہ تھا۔ یہ ساری چیزیں آکر داستان گوئی میں مل گئیں۔ فاروقی صاحب نے کہیں لکھا بھی ہے داستان کرنے کے لیے صرف ایکٹر ہونا کافی نہیں ہے بلکہ آپ کو زبان وادب اور تاریخ ہر چیز سے شغف ہونا چاہیے۔

مراکش کی ایک مشہور کہاوت ہے کہ اگر کوئی داستان گو یا قصہ گو مرتا ہے تو وہ اپنے ساتھ ایک پوری لائبریری لے جاتا ہے۔ ہماری داستان گوئی کا معیار یہ تھا کہ جہاں علم کے سارے دھارے آکر ملیں۔ یہ محض ایک اتفاق ہی نہیں ہے کہ میر باقر علی جو ہمارے آخری داستان گو تھے جب طبیہ کالج نیا نیا کھلا جہاں موڈرن یونانی علاج کی تعلیم دی جارہی تھی وہ باقاعدہ وہاں جاکر لکچرز میں بیٹھتے تھے۔ وہ ایسا اس لیے نہیں کرتے تھے کہ انھیں حکیم بننا تھا بلکہ اس لیے کہ داستان میں وہ اس کا رنگ لے آئیں۔ ایک طرح سے آئیڈیل داستان گو وہ ہے جس کے پاس تمام معلومات ہوں۔ یعنی جب وہ کسی کے جسم کے بارے میں بیان کرنا چاہے تو میڈیکل سائنس کے اعتبار سے جسم کے تمام اعضا کے بارے میں اس کو علم ہو۔

میں اس سلسلے میں خوش قسمت تھا کہ جب میں نے شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی کتاب ساحری، شاہی، صاحب قرانی پڑھی، اس پر کالم لکھا اور ڈاکومنٹری بنانے کی سوچی تو ہسٹری تھیٹر اور خاص طور سے زبان وادب کی سیاست سے میری دیرینہ دل چسپیاں تھیں وہ سب یکجا ہوگئیں۔ داستان گوئی کو حاشیے پر دھکیلنے میں صرف تھیٹر، سنیما یا ہندی کا ہاتھ نہیں تھا بلکہ ہم خود بھی اپنی روایت سے نابلد ہوگئے تھے کیوں کہ ہم خود اپنے یہاں ایک وکٹورین مولوی پنا پیدا کیے ہوئے تھے اور اسی نے ہمارے ذہن پر قبضہ کیا ہوا تھا۔ آج ہم سب ہندو اور مسلمان اسی کے زیرِ اثر پروان چڑھتے ہیں۔ اس وکٹورین مولوی ازم اور مولویت کو چیلنج کرنا بہت ضروری تھا اور اسے دکھانا تھا کہ یہی داستان ہے جس میں شراب، ہوس اور محبت کا بھی ذکر ہے۔ اس میں بول و براز ہے اور ہر طرح کی اول فول کی چیزیں ہیں۔ آپ نے جسے معیار سے گرا ہوا سمجھ کر حاشیے پر دھکیل دیا تھا وہ دراصل بہت ہی خوب صورت اور قیمتی چیز ہے۔ اس کو اردو والوں، مسلمانوں، ہندوؤں اور ملک کے سامنے لانا ضروری تھا جس کی سیاست میرے لیے بہت اہم تھی۔

داستانوں میں لامحدود تصورات کی دنیا ہے اور ہمارے عہد میں لامحدود تصورات کی زیادہ

سے زیادہ ضرورت ہے۔ ہماری سوسائٹی کو کلاسیکی میوزک، مغربی کلاسیکل میوزک کی کیا ضرورت ہے۔ سوسائٹی میں اوپیرا کا کیا رول ہے لیکن وہ خوب دیکھے اور سنے جاتے ہیں۔ موجودہ سوسائٹی میں اس کا مقصد دراصل جیسا کہ سنسکرت میں کہا جاتا ہے کہ آپ کے اندر ایک قسم کا بھاؤ پیدا کرنا ہے۔ ضروری نہیں کہ اس سے آپ سوسائٹی میں کسی قسم کی تبدیلی پیدا کریں بلکہ جتنی دیر اپنے آپ کو اس میں مصروف رکھیں اتنی دیر اپنی دنیا و مافیہا کو بھول جائیں گے۔ اس نظریے کی رو سے داستان گوئی کی افادیت مسلّم ہے۔

س : داستان ہم سنتے تھے یا طلسم ہوش رُبا، داستان امیر حمزہ اور جاتک کہانیاں ہم تک پہنچی ہیں جن کو آپ نے پرفورم بھی کیا ہے۔ ہمیں یہ بتایے کہ کیا آپ نے بھی ان داستانوں میں کچھ نیا کرنے کی کوشش کی ہے؟

ج : میں اپنی ذات، اپنے ہم عصروں کے بارے میں کہہ سکتا ہوں لیکن پھر بھی میرے خیال میں جس معیار کی نثر اور داستان ہمارے داستان گو حضرات لکھ گئے ہیں ویسی ہمارے بڑے سے بڑے ادیب کے بس کی بات نہیں۔ انھیں اس معیار کی نثر اور دستان لکھنے کے لیے کم از کم دو تین جنم تو ضرور لینے پڑیں گے۔ ہمارے داستان گو بہت ہی زندہ اور توانا روایت کا حصہ تھے جو کئی صدیوں سے چلی آرہی تھی۔ جو چیز صدیوں کے بعد مل کر پوری روایت تعمیر کرتی ہے وہ یقیناً اس سے بہتر ہوگی جو اکیلا فرد تیار کرے گا۔ اس طرح کی چیزیں لکھنا اب ہمارے بس کی بات نہیں ہے۔ البتہ ہم جس سماج میں زندہ ہیں اس میں کئی قسم کے قصے کہانیاں کہنے کی گنجائش ہے اور کہانیاں سنائی جانے کا تقاضا بھی کرتی ہیں۔ اب جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی رہنمائی میں ایک صنف کا احیا ہوا اور ہم اور انوشا نے اس کو از سرِ نو زندہ کیا جس نے اپنی حیثیت تسلیم کرالی ہے، میرے لیے اتنا ہی کافی ہے۔ زبان نام کے ادارے کی سربراہ اروشی بوٹالیہ نے کہا کہ تقسیمِ ہند پہ کوئی داستان ہونی چاہیے۔ تقسیم پر داستان کہنے کے لیے جب میں نے سوچنا شروع کیا تو مجھے محسوس ہوا کہ اس کا میدان کافی وسیع ہے۔ اس پر پہلے ہی بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ میں نے اس پر ایک داستان بنائی جس کو آپ داستان نما بیانیہ یا داستان زادی کہہ سکتے ہیں۔ اس داستان سے اندازہ ہوا کہ مکالموں کی مدد سے ایک داستان کو گڑھا جا سکتا ہے۔ جو داستان ہم زبانی سنا رہے ہیں ضروری نہیں کہ اس میں کوئی خاتمہ (Closer) ہو مگر جب ہم کوئی تحریر لکھتے ہیں تو اس کا شروع سے آخر تک کسی رائے یا فیصلے پر پہنچنا ضروری ہے لیکن پرفورمنس وہاں conclude

ہوتی ہے جہاں سے داستان گو اٹھ جاتا ہے۔ داستان کو کے اوپر داستان کو conclude کرنے کی مجبوری نہیں ہے جب کہ کسی تحریر کے لکھنے والے پر اس تحریر کو conclude کرنے کی مجبوری ہے۔ اسی طرح جب کوئی موسیقار کوئی راگ سناتا ہے تو ضروری نہیں کہ وہ ساری راگیں سنائے۔ میں جب کوئی داستان بناتا ہوں تو ضروری نہیں کہ میں اس کے ہر پہلو کا احاطہ کروں۔ میرا کام ایک تصوراتی بیانیے کو داستان کی شکل میں بنانا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے ہر موضوع پر داستان نہیں بنائی جاسکتی کیوں کہ داستان میں بیانیے کا اپنا ایک وقار ہوتا اور وہ یہ ہے کہ اس کے لیے ایک بھاری بھرکم بیانیہ ہو جو تھیم سے الجھ رہا ہو۔ اس میں شاعری، ادب اور معلومات کا ایک اعلیٰ معیار ہونا چاہیے۔ تب کہیں جا کر داستان کا کوئی خاکہ تیار ہوتا ہے۔

س : موجودہ عہد میں جدید داستانیں جو عوام وخواص میں سنائی جائیں، کے لیے کن چیزوں کو ملحوظِ خاطر رکھنا چاہیے اور آپ کس طرح نئی داستانیں تیار کرتے ہیں؟

ج : ڈاکٹر بینائک سنگھ پر باغیانہ تقریر کا الزام لگا تھا وہ ایک ایسا واقعہ تھا جس پر داستان نما چیز بنائی جاسکتی تھی۔ وہ بنائی گئی اور داستان Sedition کے نام سے وجے دان دیتھا کی چوبولی جو خود ہی داستان گوئی کی زمین پر ہے۔ انتظار حسین صاحب چوبولی کی ایک کہانی کو افسانے کے طور لکھ چکے ہیں۔ گریش کرناڈ چوبولی کی ایک کہانی پر اپنا ناٹک بنا چکے ہیں۔ چوبولی کی ایک کہانی پر ٹامس مان ایک ناول لکھ چکے ہیں۔ ایک ہی کہانی اگر اتنی چیزوں کی اردگرد گھوم رہی ہے تو یقیناً وہ ہماری داستان کی شکل ہے۔ مجھے کافی خوشی ہوئی تھی جب انتظار حسین صاحب اور شمس الرحمٰن فاروقی صاحب دونوں نے ایک ساتھ میری چوبولی دیکھی۔ اس چوبولی کے دیکھنے کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے کہا تھا کہ اس میں داستان کا کیا خوب رنگ چڑھایا ہے۔

داستانوں کی فضا بڑے ہی پُر اسرار ہوا کرتی ہے۔ اس میں مافوق الفطرت چیزوں کا بیان آتا ہے۔ اس میں بیانیے کا بلند و بانگ لہجہ ہوتا ہے۔ اس میں شاعری و ادب ہوتا ہے۔ بہر حال داستان کے لکھنے یا کرنے میں کلیدی بات یہ ہے کہ اس میں داستان کا رنگ پیدا ہونا ضروری ہے۔ داستان کا رنگ کیا ہو اور کیا ہونا چاہیے۔ میں نے اپنی آنے والی کتاب میں اس پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔

میں نے کسی کی مختصر کہانی کبھی نہیں سنائی۔ میں اس کو مناسب و معقول بھی نہیں سمجھتا۔ البتہ

سنانے کی جو چیز ہے اس میں زبان و بیان کا جو معیار ہونا چاہے ان کا ملحوظِ خاطر رکھنا ضروری ہے۔نصیرالدین شاہ صاحب کہانی سنانے کے کام کو بہت پہلے سے بہ خوبی انجام دے رہے ہیں جسے وہ پرفورم بھی کرتے ہیں۔

س : داستان کا مطلب ہی ہے کہ آپ اسے لوگوں کو سنائیں۔آپ کے اسٹیج پر آنے سے تھوڑے دن پہلے ہی شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی کتاب ساحری، شاہی ، صاحب قرانی پانچ جلدوں میں آ چکی تھی۔ہم نے اس کا کسی حد تک مطالعہ کیا مگر جب آپ اسٹیج پر آئے تو ہم نے محسوس کیا کہ اب اس کی کوئی خاص ضرورت نہیں ہے کیوں کہ داستان درحقیقت جس لیے وجود میں آئی تھی وہ داستان گوئی کی روایت کے ساتھ زندہ ہو گیا۔لوگ اب داستان کو سن رہے ہیں اور داستان گو سنا بھی رہے ہیں۔آپ نے ابھی ذکر کیا کہ داستان پر آپ کی دوسری کتاب جلد ہی آ رہی ہے۔اس سے پہلے بھی آپ کی ایک کتاب آ چکی ہے۔آخر آپ نے کتاب لکھنے کی ضرورت کیوں محسوس کی؟

ج : کتاب لکھنے کی ضرورت اس لیے محسوس کی کیوں کہ کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جو پڑھی بھی جا سکتی ہیں اور سنی بھی۔ہمارے داستان کرنے کی وجہ سے لوگوں کو ترغیب ہونی چاہیے کہ وہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی کتابیں زیادہ سے پڑھیں۔موجودہ عہد کے روشن دماغ ، تخلیق کار اور جید عالم جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے پندرہ بیس برس ان داستانوں پر لگائے ہیں جس کا مطلب ہے کہ وہ ان داستانوں کو ایک قیمتی اثاثہ سمجھتے ہیں۔طلسم ہوش رُبا کی چھیالیس جلدیں ہیں۔اسی کی وجہ سے داستان گوئی وجود میں آئی۔ان کا پڑھنا بے حد ضروری ہے۔محض ایک اکیلا آدمی اور بیس لوگوں کی ٹیم ان داستانوں کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتی۔مزید لوگ آگے آئیں ان داستانوں کو پڑھیں ، جانیں سمجھیں اور اس بیش قیمتی ورثے کو دنیا تک پہنچائیں۔

س : پورے ہندستان میں آپ کے شاگرد پھیلے ہوئے ہیں اور میں جب کبھی باہر یعنی ممبئی یا لکھنؤ جاتا ہوں تو میرے وہ احباب جو داستان گوئی سے جڑے ہوئے ہیں وہ آپ کا ذکر کرتے ہیں۔ جب آپ نے داستان گوئی شروع کی تو کیا آپ کو اندازہ تھا کہ یہ ایک انسٹی ٹیوشن (Institution) کی شکل لے لے گی؟

ج : ایسا نہیں ہے کہ ٹیم خود بہ خود تیار ہو جاتی ہے۔ایسا بھی نہیں ہے کہ میں نے کسی کا امتحان لیا ہو۔بلاتفریق لوگوں نے میرے ساتھ کام کیا، جو میرے ساتھ آتا گیا وہ کام کرتا گیا۔بہت

سارے وہ لوگ جو داستان کر رہے ہیں خواہ وہ میرے ساتھ کام کر رہے ہیں یا علاحدہ کر رہے ہیں۔ان کی اپنی اپنی محنت ہے۔ میں نے بہت سارے لوگوں کے ساتھ کام کیا ہے اوراس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اگر کسی میں داستان گوئی کے معاملے میں لگن اور ذوق شوق ہے تو وہ کرسکتا ہے۔داستان اگر کوئی کرتا ہے تو اچھا لگتا ہے لیکن کمیت و کیفیت کے اعتبار سے معیار کوملحوظ رکھنا نہایت ضروری ہے۔کرنے والے ہزار ہو جائیں لیکن وہ جو کریں وہ اچھا نہ ہو تو بہتر ہے کہ صرف چار آدمی کریں اور جو کریں وہ معیاری ہو۔شمس الرحمٰن فاروقی صاحب اکثر یہ بات کہا کرتے ہیں کہ سو آدمی جو اردو سے دل چسپی رکھنے والے ہیں لیکن وہ اردو لکھنا اور پڑھنا نہیں جانتے ہیں تو ان کو ہٹا دیجیے۔ مجھے ایک آدمی ایسا دیجیے جو اردو لکھنا پڑھنا جانتا ہے۔ میرے لیے وہی اہم ہے۔شاگردوں کی تعداد سے کوئی فرق نہیں پڑتا ہے۔مجھ کو یاد نہیں کہ اردو کے وہ کون مشہور شاعر ہیں جو کہا کرتے تھے کہ میرے سامنے اگر کوئی شاگردوں کا ذکر کرتا ہے تو میں ڈنڈا اٹھا لیتا ہوں۔ میں کہتا ہوں کہ شاگردوں کی تعداد کوئی اہمیت نہیں رکھتی ہے بلکہ اہمیت اس کی ہے کہ وہ جو کام کر رہے ہیں وہ معیاری ہو۔اس کے کام سے داستان گوئی کے وقار میں اضافہ ہو۔ یہ نہیں کہ داستان گوئی کا معیار مجروح ہو۔

س : فلموں اور تھیٹر کی ایک تاریخ ہے کہ جو لوگ ان میں آتے ہیں ان کی باضابطہ تربیت ہوتی ہے۔آپ نے جب داستان گوئی کی ابتدا کی اس وقت پہلے سے کچھ بھی نہیں تھا۔ یہ بھی بالکل عیاں تھا کہ آپ کے پاس کوئی تربیت یافتہ شخص اس لیے نہیں آئے گا کہ اس کا وجود ہی نہیں تھا۔اس معاملے میں آپ کو کس نوعیت کی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا؟

ج : میں یہ کہہ سکتا تھا کہ میں ان لوگوں کے ساتھ کام کرنا چاہوں گا جو پہلے سے تھیٹر کر چکے ہیں یا کم از کم اردو جانتے ہیں لیکن میں نے ایسی کوئی شرط نہیں رکھی۔ جو لوگ ہمارے ساتھ آئے اور الٹا سیدھا جو کچھ سیکھ کر گئے ان کے لیے میری یہی دعا ہے کہ وہ زندگی میں اچھا اور معیاری کام کریں۔اپنے آپ کو چیلنج کریں۔البتہ اگر آپ کو داستان گوئی کرنا ہے تو اردو زبان پر عبور حاصل کرنا ہی پڑے گا کیوں کہ یہ تو ناگزیر ہے۔آپ جانتے ہی ہیں:

آتی ہے اردو زبان آتے آتے

زبان پر مہارت حاصل کرنے میں ایک عمر نکل جاتی ہے۔صرف زبان کی بات نہیں ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے بھی عرض کیا کہ تھیٹر میں ایکٹر کو رول دے دیا جاتا ہے وہ اپنا پارٹ

بیٹھ کر بیان کر دیتا ہے لیکن داستان گوئی کے لیے ضروری ہے کہ آپ طرح طرح کی معلومات حاصل کریں، بولنے کی آپ کو ایسی مشق ہو کہ بے تکان بول سکیں، الفاظ کا ایک معقول ذخیرہ آپ کے پاس ہو، شاعری کا آپ کے پاس خزانہ ہو تب جا کر کوئی داستان گو مکمل ہوتا ہے۔ میر باقر علی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ تین چار گھنٹے تک مسلسل داستان سناتے رہتے تھے۔ کیا مجال کہ زبان میں کوئی لغزش آجائے یا وہ کسی لفظ پر اٹک جائیں۔

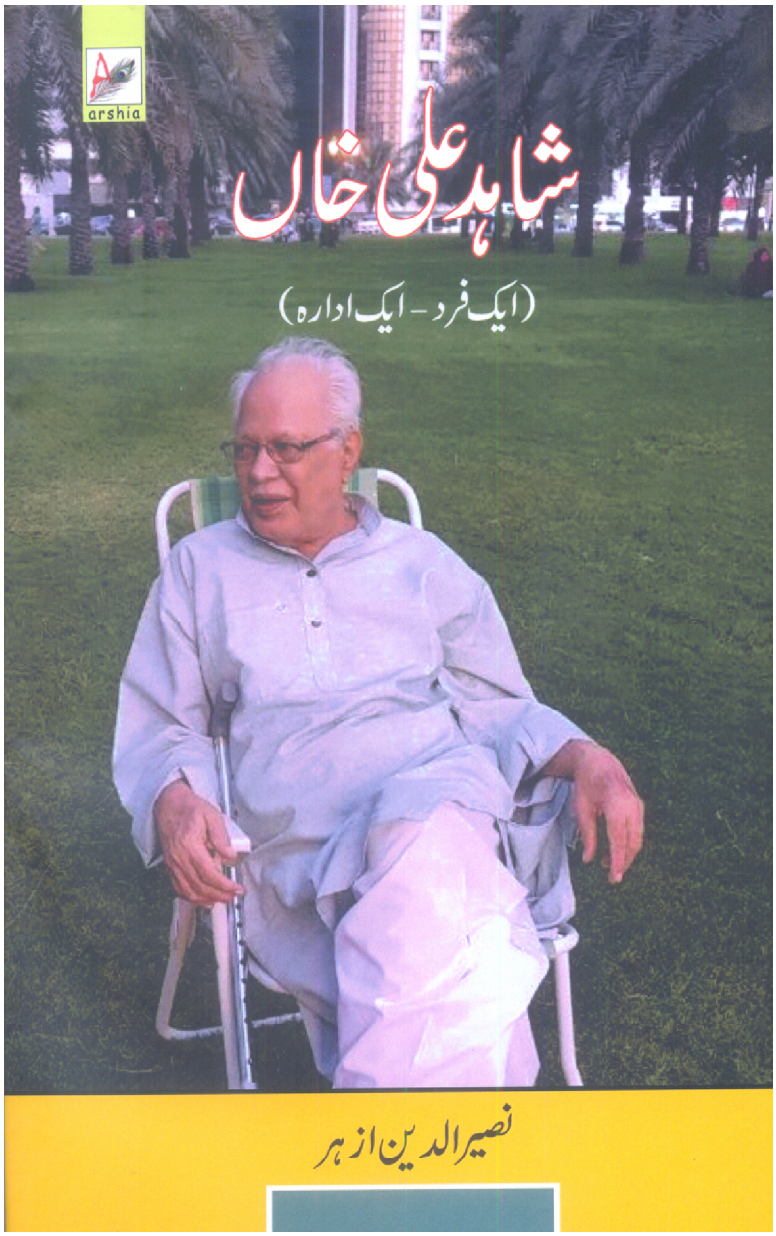
س : انڈیا انٹرنیشنل سنٹر، انڈیا ہیبی ٹیٹ سنٹر یا امریکہ کے کسی شہر میں داستان سنانا ایک بات ہے مگر میں نے آپ کو جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بھی داستان گوئی کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس فن کو عام کیسے کیا جائے؟

ج : جی ہاں! میرے لیے ابتدا ہی سے یہ ایک چیلنج رہا ہے۔ میں نے جامع مسجد کی سیڑھیوں، بازاروں، محلوں اور گلیوں میں بھی داستانیں کی ہیں۔ البتہ جس سطح پر اس کو کرنا چاہیے تھا وہ سطح ابھی تک نہیں آئی ہے۔ افسوس اور دکھ کی بات ہے کہ ایک خاص قسم کے سامعین جو تھیٹر میں ہوتے ہیں ان ہی کے لیے زیادہ تر داستانیں کی گئی ہیں اور وہیں تک داستان گوئی محدود ہو کر رہ گئی ہے۔

ہندستان ایک پس ماندہ اور غریب ملک ہے۔ ہر جگہ تھیٹر نہیں ہے۔ اس لحاظ سے داستان ہر جگہ ہو سکتی ہے۔ اس میں ہینگ لگے نہ فٹکری اور رنگ بھی چوکھا ہے۔ دو آدمی بیٹھ جائیں اور داستان سنانے لگ جائیں۔ غریب ملک اور غریب عوام کے لیے یہ ایک بہت ہی آئیڈیل فورم ہے۔ اس کا فورم جو بہت سیدھا سادہ، عام فہم مگر بے حد اہم ہے۔ اس کو زیادہ سے زیادہ پھیلانا چاہیے۔ داستان گوئی نے اپنا سفر شروع کیا ہے اور ابھی اس ذیل میں ہمیں بہت کام کرنا باقی ہے۔ داستان گوئی کی عمارت کھڑی کرنے کے لیے ابھی کئی دہائیاں درکار ہوں گی۔ یہ نسلوں کا کام ہے مگر بہر حال اس کی ابتدا ہو گئی ہے۔

***

نئی کتابیں



قیمت:500روپے

ملنے کا پتا: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی-110006

سرسید کے دوصد سالہ جشن ولادت کے موقع پر

شذراتِ سرسید

جلد اوّل

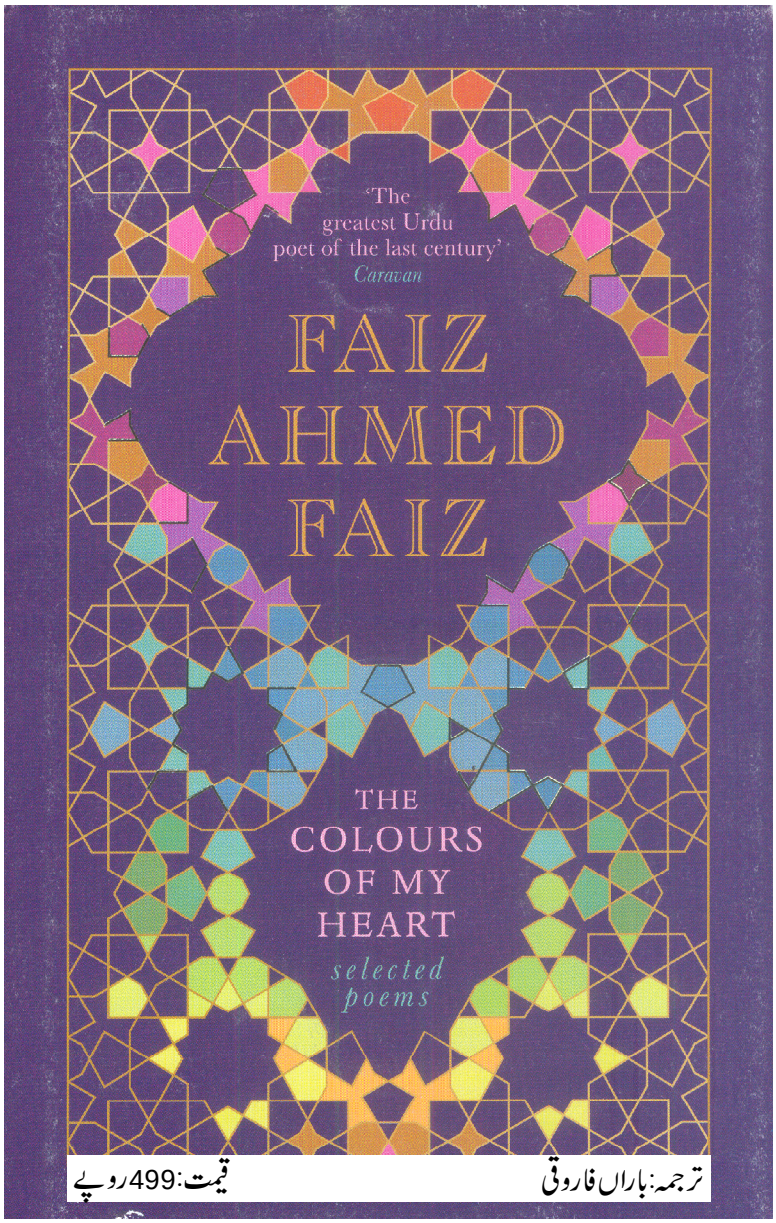
علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ سے انتخاب

تقدیم وترتیب

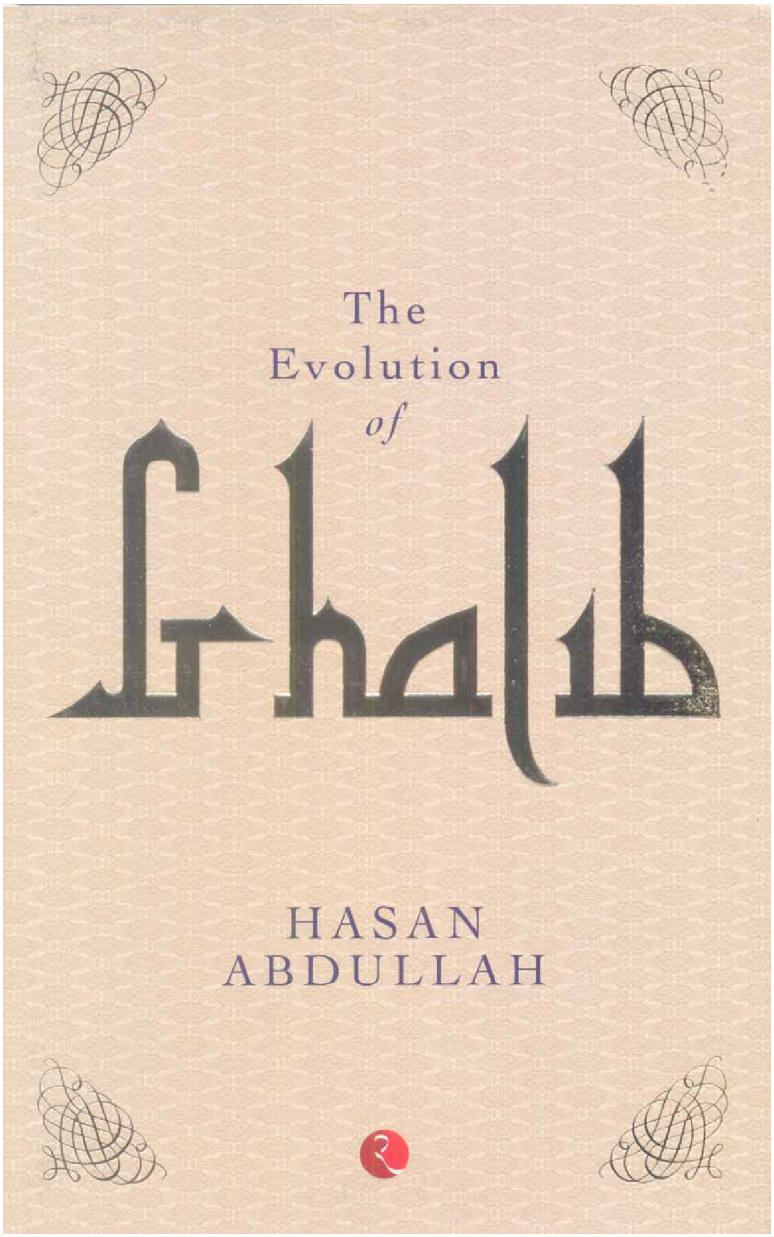
اصغر عباس

دارالمصنّفین شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ

قیمت:500روپے
پوسٹ بکس نمبر:19، شبلی روڈ، اعظم گڑھ-276001(یوپی)



Published by Penguin Random House India Pvt. Ltd.
7th Floor, Infinity Tower C, DLF Cyber City
Gurgaon-122002, Haryana, India



Rupa Publication Indai Pvt. Ltd. 2017
7/16, Ansari Road, Daryaganj
New Delhi-110002

سرورالہدیٰ

فضیل جعفری: زندگی اور ادب کا ایک اسلوب

فضیل جعفری کو یاد کرنے کا مطلب زندگی اور ادب کے ایک مخصوص مزاج کو یاد کرنا ہے۔ اس اعتبار سے فضیل جعفری شخصی اعتبار سے مختلف دکھائی دیتے ہیں۔ یہی بات باقر مہدی کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے لیکن دونوں کے مزاج میں مماثلت کے باوجود کچھ فرق بھی ہے۔ باقر مہدی کا غصہ جس طرح ادبی معاشرے میں گفتگو کا موضوع بنا وہ ایک واقعہ ہے۔ وارث علوی نے لکھا تھا کہ باقر اپنے اوپر تنقید برداشت نہیں کرسکتا تھا۔ فضیل جعفری کے یہاں باقر مہدی کے مقابلے میں ٹھہراؤ زیادہ تھا۔ باقر کو قطع تعلق کرنے میں وقت نہیں لگتا تھا فضیل جعفری بھی گفتگو بند کردیتے تھے مگر ان سے ذرا وقفے کے بعد بات بڑھائی جاسکتی تھی۔ فضیل جعفری اپنے مخالفین کی فوری مزاج پرسی پر یقین کرتے تھے لیکن اس معاملے میں باقر مہدی کو بہرحال امتیاز حاصل ہے۔ فضیل جعفری نے شخصی نوعیت کے مضامین بھی نہیں لکھے۔ باقر مہدی معاصرین کی تحریروں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے بھی شخصی نوعیت کی باتوں کے لیے گنجائش نکال لیتے تھے۔ فضیل جعفری نے باقر مہدی کی طرح یگانہ جیسی کسی ادبی شخصیت کو اپنی شخصیت کے اظہار کا وسیلہ نہیں بنایا۔ فضیل جعفری نے باقر کی یگانہ پرستی کا ذکر بھی کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ فضیل جعفری ادبی روایت سے اپنے لیے کسی شخصیت کا انتخاب کیوں نہیں کیا۔ اس کا جواب یہی ہوسکتا ہے کہ کسی شخصیت کا نام لیے بغیر بھی اس سے داخلی سطح پر رشتہ قائم کیا جاسکتا ہے۔ باقر مہدی نے کئی ایسے مضامین لکھے جن میں تنقیدی ترجیحات کو شخصی ترجیحات کے طور پر دیکھا گیا۔ گویا تنقیدی رویے میں تبدیلی بعض اوقات وقت کے ساتھ ساز باز کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اسے نقاد کے علم اور خلوص کا لازمی سبب قرار نہیں دیا جاسکتا۔

فضیل جعفری کی تنقید میں شخصی لَے ابھر نہیں سکی البتہ ان کے دو مضامین ''ساختیاتی کباب میں ردِّ تشکیل کی ہڈی'' اور ''تھیوری امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت' کو بہت شہرت ملی۔ یہ عجیب و غریب عنوانات تو ان لوگوں کو بھی یاد ہیں جنھوں نے مضامین بھی نہیں پڑھے۔ ان عنوانات کو اگر ادبی معاشرہ بھلا دیتا تو اپنی بے ذوقی کا ثبوت فراہم کرتا۔ یہ محض اتفاق نہیں ہم جیسے ادب کے نئے طالبِ علموں نے پہلے پہل ان ہی مضامین کے وسیلے سے فضیل جعفری کو جانا تھا۔ 2004 میں ان سے پہلی اور آخری ملاقات ہوئی۔ اس کے بعد وہ دہلی آئے مگر ان سے ملاقات کی صورت پیدا نہیں ہوسکی۔ بلراج مین را کی کہانیوں کا مجموعہ 'سرخ و سیاہ' شائع ہو چکا تھا۔ فضیل جعفری صاحب کا قیام اسلم پرویز صاحب کے گھر تھا۔ فضیل جعفری کا مجھ پر ایک خوف تھا، لیکن اسلم صاحب کی وجہ سے اس خوف پر تھوڑا قابو پانے میں میں کامیاب ہوگیا۔ کتاب دیکھ کر خوش ہوئے، پاس ہی اسلم صاحب کھڑے تھے، مجھے وہ کتاب کے نام سے یاد کرتے تھے۔ اس درمیان کئی برسوں تک ان سے رابطہ نہیں ہوا۔ گفتگو دوبارہ شروع کرنے کا وسیلہ بھی اسلم صاحب ہی بنے۔ مین را پر میری کتاب 'بلراج مین را ایک ناتمام سفر' شائع ہوئی تو اسلم صاحب نے فضیل جعفری کو بطورِ خاص بھیجنے کی تاکید کی اس لیے بھی بلراج مین را کے ناقدین کے باب میں میں نے فضیل جعفری کی تنقید سے بحث کی ہے۔ کتاب انھیں مل گئی۔ اسلم صاحب پر ایک کتاب شائع کرنے کا منصوبہ بنایا اور ان سے بھی کچھ لکھنے کی درخواست کی گئی۔ خوش بہت ہوئے۔ یہ سن کر اور زیادہ خوش ہوئے کہ اسلم صاحب کے شاگردوں اور دوستوں سے لکھنے کی درخواست کی گئی ہے۔ فضیل جعفری صاحب سے جس شام میں نے کچھ لکھنے کی گزارش کی، اس وقت تک کئی مضامین لکھے جا چکے تھے اور اس کی اطلاع بھی انھیں دے دی گئی مگر یہ سنتے ہی کہنے لگے آپ نے دوسروں کو بہت پہلے کہا اور بعد کو میرا خیال آیا۔ میرے پاس کوئی جواب نہیں تھا۔ میں نے صرف اتنا کہا سر یہ مضامین ان کے شاگردوں نے لکھے ہیں اور جلدی میں لکھے گئے ہیں۔ فضیل جعفری کے مزاج کا یہ ایک اہم حوالہ تھا۔ انھوں نے وعدہ کے مطابق مضمون لکھ کر اپنے نواسے کے موبائل سے بذریعہ وہاٹس اَپ بھیج دیا۔ بعض الفاظ پڑھے نہیں جاتے تھے۔ کمپوزنگ کے بعد پورا مضمون میں نے انھیں سنایا تھا۔ ادھر کئی ماہ سے انھیں میں نے فون نہیں کیا۔ یہ سارا قصہ اسلم پرویز اور فضیل جعفری کی رحلت کے ساتھ ختم ہوگیا۔ اپنی شرطوں پر جینے کا دعویٰ کرنے والے نہ تو سرگوشی کرتے ہیں اور نہ شام کے اندھیرے میں سرکار دربار سے وابستہ افراد سے ملاقات کرتے ہیں۔ فضیل جعفری کی شخصیت اسی لیے دوسروں کے لیے پریشان کن اور ناقابلِ تسخیر تھی۔ باقر مہدی کی طرح وہ

دوسروں سے الجھتے نہیں تھے۔ کنارہ کش ہوجاتے اور مین را کی طرح کوئی پسندیدہ کتاب اٹھا لیتے۔اسلم صاحب نے ''اردو ادب'' (جولائی اگست ستمبر 2008) میں ''آبشار اور آتش فشاں'' پر علی رفاد فتیحی کا تبصرہ شائع کیا تھا۔ یہ تبصرہ ایک کتاب کی روشنی میں فضیل جعفری کی تنقیدی انفرادیت کا نہایت ہی خوب صورت اظہار ہے۔فضیل جعفری کا حال یہ تھا کہ جب میں ان کی کسی تحریر کا ذکر کرتا تو بہت خوبصورتی کے ساتھ کسی اور موضوع کی طرف آجاتے، انھیں ہمیشہ اچھی کتابوں کی تلاش رہتی، میں نے مابعد نوآبادیاتی تنقید کے بارے میں دریافت کیا تو کہنے لگے کہ بھائی یہ سب چل رہا ہے۔ میں کیا کہوں، ناصر عباس نیر تو لائق آدمی ہیں۔شعر و ادب کے علمی مسائل سے انھیں کبھی الجھن نہیں ہوئی۔ بڑھتی عمر کے ساتھ تنقید اور وہ بھی نظری تنقید سے بیزاری عام ہے۔ یہ بیزاری فضیل جعفری کے یہاں آئی ضرور لیکن تنقید اور نظری تنقید کو سرے سے کبھی رد نہیں کیا۔

معاصرین کے بارے میں ان کے یہاں بڑی صفائی تھی۔ایک مرتبہ ایک صاحب کے بارے میں مجھ سے کہنے لگے کہ دیکھیے میں انھیں صرف انشا پرداز سمجھتا ہوں۔ وہ گفتگو میں کبھی بے کیف نظر نہیں آئے۔ لہجے سے پتا نہیں چلتا تھا کہ اس جملے میں ایسی کاٹ ہے یا ایسا لطف ہے۔ وہ آہستہ آہستہ فون پر بات کرتے تھے۔ بات نکل آئی عاجزی اور انکسار کی کہنے لگے، فلاں صاحب کے یہاں بظاہر بڑا انکسار ہے مگر موصوف نے اس سے بڑا کام لیا ہے۔ یوں تو وہ کہتے ہیں میں کیا میری بساط کیا لیکن انکسار بھی کیا شئے ہے۔ایک موقعے پر یونیورسٹی کے اساتذہ کا ذکر نکل آیا۔ فرمانے لگے سنا ہے فلاں غریب نے بھی گاڑی خرید لی ہے۔

درمیان میں ہنسنے کی آواز آجاتی مگر وہ عموماً یہ کام سننے والوں کے سپرد کردیتے۔ وہ کہتے تھے کہ باقر مہدی کے ساتھ کام کرنا مشکل تھا۔'اظہار' دونوں نے مل کر نکالا تھا مگر ایک گفتگو میں خود مجھ سے فضیل جعفری صاحب نے کہا تھا میرے بس کا یہ سب کچھ نہیں تھا۔ پھر باقر کے اپنے مسائل تھے۔فضیل جعفری کے مزاج میں ترشی اور تندی تو تھی لیکن وہ ایسی نہیں تھی کہ بات نہ کی جاسکے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ایک خوف قائم رہتا تھا کہ معلوم نہیں کس بات پر کیا سننا پڑے۔ گفتگو کرنا اور گھنٹوں گفتگو کرنا ان کے مزاج کا حصہ نہیں تھا، اگر گفتگو کرنی ہے تو یہ بتانا ضروری تھا کہ اس میں شریک گفتگو کون لوگ ہیں۔فضیل جعفری نے وارث علوی کی فکشن تنقید پر جو طویل مضمون لکھا وہ 'اظہار' میں شائع ہوا۔ انتظار حسین کی 'بستی' پر بھی مضمون 'اظہار' ہی میں طبع ہوا۔ وارث علوی، باقر مہدی اور فضیل جعفری کی تثلیث ہم سے بہت کچھ کہتی ہے۔ باقر اور وارث علوی کی ملاقاتوں کا

حال تو ہمیں کچھ معلوم ہے مگر فضیل اور باقر کی ملاقات کا ذکر تحریروں میں شاید اس لیے نہیں آسکا کہ دونوں ایک ہی شہر میں مقیم تھے۔ دہلی میں زبیر رضوی 'ذہنِ جدید' کے ساتھ فعال تھے اور فضیل جعفری سے ان کے گہرے تعلقات تھے۔ ذرا اور پیچھے جائیں تو 'سوغات' کے محمود ایاز تھے۔ مختلف شہروں میں ان شخصیات کا رسالوں کے ساتھ موجود ہونا کیا عالم پیدا کرتا ہوگا۔ ان کے درمیان ہونے والی بات چیت بھی کس قدر دلچسپ ہوتی ہوگی۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اختلافات کے باوجود یہ لوگ ایک دوسرے کو پڑھتے تھے۔ اب صورتِ حال یہ ہے کہ لوگ خود ہی اپنی تحریروں کو نہیں پڑھتے اور کچھ انھیں دوسروں دوسروں سے پڑھوانے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں۔ فضیل جعفری کی تحریروں سے واضح ہے کہ ان کی نگاہ اپنے عہد کی ادبی وتنقیدی صورتِ حال پر گہری تھی۔

میں نے بعض لوگوں کو یہ کہتے سنا کہ ان کے یہاں تلخی بہت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ وہ گفتگو میں بہت نپے تلے جملے استعمال کرتے ہیں اور ان میں ایک کاٹ ہوتی تھی۔ وہاب اشرفی اپنی خودنوشت سوانح 'قصہ بے سمت زندگی کا' میں لکھتے ہیں:

> ''سامنے کی مثال فضیل جعفری کی ہے۔ میں نے ایک بار اپنے ناشر سے اپنی کتابیں بھجوائیں تو موصوف نے مجھے لکھا کہ اتنی ساری کتابیں تو میں نہیں پڑھ سکتا لیکن میں اپنے بال بچوں کو وصیت کر جاؤں گا کہ وہ انہیں پڑھ لیں۔ اس خط میں طنز کا جو تیر تھا وہ سیدھے میرے دل میں لگا۔ میں نے انھیں کوئی جواب نہیں دیا اور پی گیا۔ ایک موقع پر لکھنؤ میں بیدی پر منعقد ایک سمینار میں ان سے ملاقات ہوئی۔ جب میں نے اپنا مقالہ ختم کیا تو انھوں نے دو اعتراضات کیے۔ پہلا یہ کہ میں نے انگریزی میں اقتباس دیا ہے جس کی ضرورت نہ تھی۔ دوسرا یہ کہ گوگول کے افسانے کا عنوان اوور کوٹ نہیں ہے کچھ اور ہے۔ میں نے ترکی بہ ترکی جواب دیا''۔[1]

وہاب اشرفی نے جس تیر کی طرف اشارہ کیا ہے وہ فضیل جعفری کے مزاج کا لازمی حصہ تھا۔ فضیل جعفری نے ایک اور سلسلے میں کہا تھا کہ اگر انھوں نے اپنی کتابیں بھجوائیں تو میں دریا میں پھینکوا دوں گا۔ فضیل جعفری کی وہاب اشرفی نے اس بات کے لیے تعریف کی ہے کہ جب میں اپنی کتاب کے لیے ان سے سوانحی خاکہ کا ذکر کیا تو انھوں نے سنجیدگی کے ساتھ گفتگو کی۔ ممکن ہے تحریری طور پر اوروں نے بھی فضیل جعفری سے اپنے تجربے کا اظہار کیا ہو۔

تخلیق، تخلیق کار کی کاربن کاپی نہیں ہوتی۔ یہ ایک آزاد اور خود مختار دنیا ہے جو تخلیق کار سے اپنا رشتہ منقطع کر لیتی ہے۔ اس سبق کو دہرانے کی ضرورت ہمیشہ باقی رہے گی لیکن اس کی باریکیوں میں جائے بغیر حکم لگانا ایک فیشن سا بن گیا ہے۔ تنقید ظاہر ہے کہ تخلیق نہیں ہے۔ تنقید نقاد کے مزاج کی اگر ترجمانی کرتی ہے تو اس کی روشن مثال فضیل جعفری کی تنقید ہے۔ ان کے یہاں تنقیدی، تجزیاتی، معاملات بہت سلجھے اور سنبھلے ہوئے انداز میں طے پاتے جاتے ہیں مگر درمیان میں قاری کو جھٹکا بھی لگتا رہتا ہے۔ یہی وہ جھٹکا ہے جو فضیل جعفری کے مزاج کی نمائندگی کرتا ہے۔ انھیں محسوس ہوتا ہے کہ مخصوص اسلوب کے بغیر تنقیدی موقف میں شدت و حرارت پیدا نہیں ہو سکتی۔ ایسے موقعوں پر کہیں کہیں وہ وارث علوی کو بھی پیچھے چھوڑ جاتے ہیں۔ وارث علوی کا غصہ مزاح میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ فضیل جعفری اپنے غصے کو شعوری یا غیر شعوری طور پر مزاح میں تبدیل نہیں ہونے دیتے۔ ان میں اس کام کی صلاحیت تھی بھی نہیں۔ ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

> ''ہندستانی سماج کی روایتی تہذیب و شرافت اور اخلاق کی جھوٹی رسموں نے ہم سے وہ قدر چھین لی ہے جسے اخلاقی جرأت کہا جاتا ہے۔ ہم میں اتنی ہمت نہیں کہ جس سے ناراض ہوں ایک بار جی بھر کر اس کی ماں بہن تول کر رکھ دیں اور پھر ہمیشہ کے لیے معاملہ کو بھول جائیں۔ اس کے بجائے ہم اپنی چھوٹی موٹی خفگیوں اور دشمنیوں کو سنبھال کر رکھتے ہیں اور بات جب ذہنی انقباض تک پہنچ جاتی ہے تو مجبوراً تنقید سے مسہل کا کام لینا پڑتا ہے''۔[۲]

زندگی کا یہ اسلوب فضیل جعفری کو عزیز رہا ہے۔ یہ بات تو ہم سنتے ہی آئے ہیں کہ علمی و ادبی اعتبار سے ٹھہرا ہوا آدمی عام زندگی میں بہت ٹھہر ٹھہر کر گفتگو کرتا ہے۔ آپ اندازہ نہیں کر سکتے کہ وہ آپ سے ناراض ہے یا خوش ہے۔

فضیل جعفری کو اپنی بات کہنے میں نہ تو وقت لگتا تھا اور نہ ہی انھیں کسی کی پرواہ تھی۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے شور میں کتنی آوازیں گم ہو گئیں۔ لیکن وفاداریاں وقت کے ساتھ ادھر اُدھر شفٹ ہوتی رہیں۔ لوگوں نے کوشش کی کہ ایسے مضامین تحریر کیے جائیں جو جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے ڈسکورس کا حوالہ بن جائیں۔ اوڑھے ہوئے مصنوعی علم نے ایک خوف کی فضا قائم کر دی۔ اصطلاحوں کا بغیر سوچے سمجھنے دھڑلے سے استعمال ہونے لگا۔ آج کی تاریخ میں ذرا ادھر اُدھر نظر دوڑائیے تو عبرت ناک صورت دکھائی دے گی۔ فضیل جعفری کی وفاداری نہ تو کسی

شخص سے تھی اور نہ ہی کسی نظریے سے۔ وفاداری کا مفہوم ان کے نزدیک بہت واضح تھا۔ جس علم اور نظریے کو ہم ٹھیک سے سمجھتے نہیں ہیں انھیں سمجھانے کی کوشش کیوں کریں۔ صورتِ حال یہ ہے کہ کسی شخصیت کے عروج وزوال کے ساتھ اس کے تنقیدی نظریات کے بارے میں نظریہ بھی تبدیل ہوجاتا ہے اور لازماً وفاداریاں شفٹ ہوجاتی ہیں۔ مجھے اس افسوسناک بلکہ شرم ناک صورتِ حال میں فضیل جعفری کی ادبی شخصیت بہت ممتاز اور روشن دکھائی دیتی ہے۔

فضیل جعفری کی پہلی تنقیدی کتاب 'چٹان اور پانی' اگست 1974 میں شائع ہوئی۔ اس پر ناشر 'شب خون' کتاب گھر لکھا ہوا ہے۔ کتاب کی قیمت صرف 6 روپے تھی۔ اس کے عنوانات پر ایک نظر ڈالتے ہیں:

(1) ترقی پسند تحریک اور شاعری (2) چٹان اور پانی (3) نئی شاعری اور جدیدیت (4) نئی نظم کی زبان (5) نئی غزل کا مزاج۔

یہ سارے موضوعات ستر اسّی کی دہائی میں بہت اہم تھے۔ لیکن ان مسائل کے تجزیے اور تفہیم میں وہ مضامین زیادہ مرکزِ نگاہ بنے جن میں ترقی پسندی کو سرے سے رد کرنے کی روش تھی یا پھر جدیدیت سے مکمل انحراف تھا۔ فضیل جعفری کی تنقیدی فکر کو ان مضامین کے مطالعے کے بغیر ٹھیک سے سمجھا نہیں جاسکتا۔ ذرا دیکھیے ایک شخص ''ترقی پسند تحریک اور شاعری'' سے 'تھیوری، امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت' تک آتا ہے۔ یہ سفر فکری سطح پر آسودگی کا سفر نہیں ہے۔ 'ساختیاتی کباب میں ردتشکیل کی ہڈی' اگر وہ نہ لکھتے تو اپنے ساتھ ناانصافی کرتے۔ پریم چند، غلام عباس، عصمت چغتائی، بیدی، انتظار حسین پر ان کے مضامین کو ایک مرتبہ اور توجہ سے پڑھنے کی ضرورت ہے۔ غلام عباس پر تو ان کے خیالات بنیادی حوالہ بن گئے ہیں۔ یہ سارے مضامین الگ الگ وقتوں میں لکھے گئے۔ ان میں الجھنے کی وہ کیفیت نہیں جو 'اردو افسانہ اور جدید افسانہ' 'وارث علوی اور فکشن کی تنقید، ساختیاتی کباب میں ردتشکیل کی ہڈی، تھیوری، امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت میں ملتی ہے۔ فضیل جعفری اردو کے اہم ترین معاصرین کے درمیان رہے مگر کسی کی ہاں میں ہاں نہیں ملائی۔ ترقی پسندی کو اور ترقی پسندوں کو کچھ سنائے بغیر بات بنتی نہیں تھی اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ فضیل جعفری اپنے مضمون 'چٹان اور پانی' میں لکھتے ہیں:

''اب مجھ کو یہاں سے جانا ہے پرشوق نگاہوں مت روکو
او میرے گلے میں لپٹی ہوئی چچکیلی باہو مت روکو''

مجھے یقین ہے کہ اگر یہ مصرع مجید امجد کے بجائے سردار جعفری یا مخدوم کا

ہوتا تو رسالوں میں چھپنے والے کئی خطوط اور مضامین میں اب تک لے
دے ہو چکی ہوتی مگر مشکل یہ ہے کہ ہم نے ترقی پسندوں کی خوبیوں کو تو
عرصہ ہوا فراموش کر دیا لیکن ان کی خرابیوں کو اب تک کسی متاع بے بہا کی
طرح کلیجے سے لگائے ہوئے ہیں''۔[۳]

ترقی پسندوں کی خوبیوں کو تو عرصہ ہوا فراموش کر دیا۔ ستر کی دہائی میں یہ لکھنا آسان نہیں تھا۔ اگر یہ جملہ محمد حسن کا ہوتا تو ہمیں حیرت نہیں ہوتی۔ اس آئینے میں فضیل جعفری کے اہم ترین احباب اور معاصرین کا چہرہ صاف شرمندہ بھی ہو سکتا ہے۔ مضمون 'چٹان اور پانی' کا موضوع نئی شاعری ہے۔ شدت کے ساتھ انھوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ نئی شاعری کا مطلب نئے عہد کے مسائل سے روبرو ہونا ہے۔ نئی شاعری آفاقی حیثیت اختیار کرے یا نہ کرے اسے لازماً عصری زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے۔ اسی لیے جدیدیت ان کے نزدیک کسی فکری تسلسل کا نام نہیں ہے۔ چٹان اور پانی کے اختتام پر لکھتے ہیں:

''میرے نزدیک ادب کی صحت مند روایتیں ایک مضبوط چٹان کی
مانند ہوتی ہیں ایسی چٹان جسے نئی شاعری اور نئے ادب کا بہتا ہوا پانی
اپنی جگہ سے ایک انچ بھی پیچھے نہیں ہٹا سکتا، نئے ادب کا پانی تو چٹان
سے ٹکرا کر اپنے لیے نئے راستے تلاش کرتا ہے جس طرح یہ پانی نہ تو
چٹان کو توڑ سکتا ہے نہ اسے پیچھے ہٹا سکتا ہے بالکل اسی طرح اس
چٹان میں بھی یہ قوت نہیں کہ وہ بہتے ہوئے پانی کو نئے راستوں کی
طرف جانے سے روک سکے۔ چٹان اور پانی کا جنم جنم کا رشتہ ایک
ایسی حقیقت ہے جسے تسلیم کرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں''۔[۴]

ادب کی صحت مند روایتیں کیا ہیں اور کیا نہیں ہیں اس سلسلے میں ہمیشہ اختلاف رہا ہے۔ ترقی پسندوں کے نزدیک صحت مند قدریں کچھ ہیں۔ ان قدروں کو جدیدیوں نے اہمیت نہیں دی۔ فضیل جعفری کے ذہن میں ادب کی صحت مند قدروں کا تصور ترقی پسندوں اور جدیدیوں سے اگر کچھ مماثل ہے تو اسے بھی ان کی کشادہ نظری کے طور پر دیکھنا چاہیے۔

فضیل جعفری نے چٹان اور پانی دونوں کی طاقت اور خصوصیت کو ایک دوسرے کے لیے خطرہ نہیں بتایا ہے۔ نئی شاعری بہتے ہوئے پانی کی طرح سے جسے نئے راستوں کی طرف سفر کرنے سے چٹان روک نہیں سکتا۔ فضیل جعفری کو روایت اور جدیدیت کے سیاق میں چٹان اور پانی کا

خیال کیوں آیا۔ یہ ان سے پوچھا جانا چاہیے تھا۔ یہ موضوع اور عنوان اتنا اہم تھا کہ انھوں نے اس عنوان سے کتاب میں شائع کرادی۔ اس کتاب کے تمام مضامین نئی شاعری کے نظری اور عملی مسائل سے متعلق ہیں۔ ایک مخصوص ذہن اس کتاب کے ذریعے سامنے آتا ہے جو نئی شاعری کے تئیں حساس بھی ہے اور ذمہ دار بھی۔ مگر اسے نئی شاعری کا وکیل بننا گوارا نہیں ہے۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ چٹان اور پانی ایسی پہلی کاوش ہے جس میں جدیدیت کے عروج کے زمانے میں ایک نقاد جدیدیت کا مداح بھی ہے اور ناقد بھی۔ اس کے لیے نئی شاعری کی تنقید کا مطلب ترقی پسند فکر سے لڑنا بھڑنا نہیں ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ نئی شاعری اور جدیدیت کو انھوں نے ترقی پسندی سے آگے کی منزل بتایا اور اس میں ترقی پسندی کو تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ 'کمان اور زخم' پہلی مرتبہ 1986 میں شائع ہوئی۔ گویا 'چٹان اور پانی' کی اشاعت کے گیارہ سال بعد 'کمان اور زخم' طبع ہوئی۔ اس کتاب کے ابواب ماہ نامہ 'جواز' میں قسط وار شائع ہوئے۔

مضمون 'چٹان اور پانی' کا موضوع نئی شاعری ہے۔ شدت کے ساتھ انھوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ نئی شاعری کا مطلب نئے عہد کے مسائل سے روبرو ہونا ہے۔ نئی شاعری آفاقی حیثیت اختیار کرے یا نہ کرے اسے لازماً عصری زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے۔ اسی لیے جدیدیت ان کے نزدیک کسی فکری تسلسل کا نام نہیں ہے۔

ادب کی صحت مند روایتیں کیا ہیں اور کیا نہیں ہیں اس سلسلے میں ہمیشہ اختلاف رہا ہے۔ ترقی پسندوں کے نزدیک صحت مند قدریں کچھ ہیں۔ ان قدروں کو جدیدیوں نے اہمیت نہیں دی۔ فضیل جعفری کے ذہن میں ادب کی صحت مند قدروں کا تصور ترقی پسندوں اور جدیدیوں سے اگر کچھ مماثل ہے تو اسے بھی ان کی کشادہ نظری کے طور پر دیکھنا چاہیے۔

فضیل جعفری نے چٹان اور پانی دونوں کی طاقت اور خصوصیت کو ایک دوسرے کے لیے خطرہ نہیں بتایا ہے۔ نئی شاعری بہتے ہوئے پانی کی طرح سے جسے نئے راستوں کی طرف سفر کرنے سے چٹان روک نہیں سکتی۔ فضیل جعفری کو روایت اور جدیدیت کے سیاق وسباق میں چٹان اور پانی کا خیال کیوں آیا۔ یہ ان سے پوچھا جانا چاہیے تھا۔ یہ موضوع اور عنوان اتنا اہم تھا کہ انھوں نے اس عنوان سے کتاب میں شائع کرادی۔ اس کتاب کے تمام مضامین نئی شاعری کے نظری اور عملی مسائل سے متعلق ہیں۔ ایک مخصوص ذہن اس کتاب کے ذریعے سامنے آتا ہے جو نئی شاعری کے تئیں حساس بھی ہے اور ذمہ دار بھی مگر اسے نئی شاعری کا وکیل بننا گوارا نہیں ہے۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ چٹان اور پانی ایسی پہلی کاوش ہے جس میں جدیدیت کے عروج کے زمانے میں ایک

نقاد جدیدیت کا مداح بھی ہے اور ناقد بھی۔ اس کے لیے نئی شاعری کی تنقید کا مطلب ترقی پسند فکر سے لڑنا بھڑنا نہیں ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ نئی شاعری اور جدیدیت کو انھوں نے ترقی پسندی سے آگے کی منزل بتایا اور اس میں ترقی پسندی کو تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔

'کمان اور زخم' پہلی مرتبہ 1986 میں شائع ہوئی۔ گویا 'چٹان اور پانی' کی اشاعت کے گیارہ سال بعد طبع ہوئی۔ اس کتاب کے ابواب ماہ نامہ 'جواز' میں قسط وار شائع ہوئے۔ 'کمان اور زخم' ایک مسلسل کتاب ہے اس کے مختلف حصوں پر نمبر کا اندراج ہے، ہمارے ہاں اس طرح کے طویل مقالے کتابی شکل میں کم ہی شائع ہوئے۔ حامد کاشمیری کی کتاب ''معاصر تنقید ایک نئے تناظر میں'' اسی فارمیٹ میں لکھی گئی۔ 'کمان اور زخم' جیسا کہ میں لکھ چکا ہوں ایک طویل تنقیدی مکالمہ ہے۔ انھوں نے اپنے معاصرین اور پیشرو نقادوں کے بارے میں بہت بے باکانہ رائے دی ہے۔ مختلف قسطوں میں لکھنے کے باوجود اس میں ایک ربط اور تسلسل ہے۔ ناقدین کے نام سے ابواب شروع ہوتے ہیں۔ میں نے محسوس کیا ہے کہ یہ کتاب ان کے اس داخلی تقاضے اور اس شور کا نتیجہ ہے جو وہ برسوں سے محسوس کر رہے تھے۔ احتشام حسین، کلیم الدین احمد، حسن عسکری، فراق، آل احمد سرور، میراجی وغیرہ تو بزرگ ناقدین میں ہیں لہٰذا ان کے تعلق سے ان کا اسلوب سنبھلا ہوا ہے اور انھوں نے پوری کوشش کی ہے۔ معاصرین کے بارے میں ان کا رویہ زیادہ تیکھا اور زوردار ہے۔ شاید یہ پہلا مقالہ ہے جس میں نئے ناقدین کا سختی کے ساتھ جائزہ لیا گیا تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، باقر مہدی، وحید اختر، وارث علوی، محمود ہاشمی، وزیر آغا کی تنقیدات زیر بحث آئی ہیں۔

کتاب کے ابتدائی تین حصے 'تنقید اور معاصر تنقید' پر مشتمل ہیں۔ ہم نے کلیم الدین احمد، احتشام حسین، میراجی، حسن عسکری، فراق اور آل احمد سرور کی تنقید پر کئی تحریریں پڑھی ہیں مگر فضیل جعفری کو پڑھ کر تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ تازگی کا ایک سبب تو ان کا اسلوب ہے۔ ان بزرگ نقادوں کے تئیں فضیل جعفری کا معاملہ احترام کا ہے۔ درمیان میں اختلاف کا پہلو بھی نکلتا ہے مگر کسی نقاد کی تنقیدی کارگزاریوں پر خاک ڈالنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ وحید اختر پر فضیل جعفری نے باضابطہ تو نہیں لکھا مگر جدیدیت اور بعض دیگر مسائل کے سیاق وسباق میں ان کی تحریروں کے حوالے آئے ہیں۔ انھوں نے دوہرے یا دوغلے کردار کے ضمن میں وحید اختر کے ایک اقتباس کو بڑی اہمیت دی ہے۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ فضیل جعفری کو اپنے عہد کی تمام ذہانتوں کی پہچان تھی۔ باقر مہدی پر تو چند صفحات شامل ہیں لیکن ابتدا ہی میں وہ لکھتے ہیں:

''باقر مہدی راشد کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''راشد ترقی پسندوں سے سخت بیزار ہیں۔فیض سے نہیں کیوں کہ آخر وہ ان کے دوست ہیں'' اب کیا یہی بات باقر مہدی کے لیے نہیں کہی جاسکتی کہ وہ تمام ترقی پسندوں سے سخت بیزار ہیں لیکن راجندر سنگھ بیدی سے نہیں ... پرانے لوگوں میں جس طرح بیدی صاحب باقر مہدی کی کمزوری ہیں بالکل اسی طرح آل احمد سرور شمس الرحمٰن کی کمزوری ہیں۔ اس حد تک کہ سرور صاحب سے بے ضرر اختلافات بھی ان کے لیے خدانخواستہ قسم کی بات ہے''۔[۵]

ادیب کس طرح دوسرے ادیب کی کمزوری بن جاتا ہے اسے سمجھنا ہو تو فضیل جعفری کے ان صفحات کا ضرور مطالعہ کرنا چاہئے۔ فضیل جعفری کی تربیت کتابوں نے چاہے جتنی بھی کی ہو اس میں ادبی مباحث اور ادبی گفتگو کا بہت اہم کردار ہے۔ آخر کوئی وجہ تو ہے کہ انھیں فوراً شمس الرحمٰن فاروقی اور آل احمد سرور کا خیال آتا ہے۔ وہ یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کی گرفت کرتے ہیں کہ انھیں احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری وغیرہ کی کتابوں کا خیال آتا ہے مگر آل احمد سرور کی کتاب 'ادب اور نظریہ' کو بھول جاتے ہیں جس میں ادب کے لیے نظریے کو اہم بتایا گیا ہے۔

فضیل جعفری نے 'زخم اور کمان' کے ابتدائی صفحات میں ترقی پسندی اور جدیدیت کو معروضی اور منطقی طور پر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا موقف یہ ہے کہ 1950 کی دہائی میں جو لکھنے والے تھے ان پر ترقی پسندی کا اثر بہت گہرا تھا اور انھیں ہم جدید ادیب نہیں کہہ سکتے۔ 1960 کے بعد جو لوگ سامنے آئے وہ جدید حسیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ محمود ایاز نے باقر مہدی کے مجموعے 'کالے کاغذ کی نظمیں' پر تبصرہ کرتے ہوئے 1950 کے لکھنے والوں کو نئی حسیت کا حامل بتایا تھا۔ محمود ایاز 1960 کی جدید نسل کو لونڈے لپاڑیوں کی اُدھم بازی سے تعبیر کیا تھا۔ فضیل جعفری نے محمود ایاز کے ان خیالات کو ترقی پسند نظریہ کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ محمود ایاز نے 1960 کے قریب ابھرنے والی نسل کو 'سوغات' میں بڑی اہمیت دی۔ 'سوغات' کا 'جدید نظم نمبر' نئی شاعری اور نئے شاعر کا اعتراف تو ہے لیکن محمود ایاز کے یہاں ہمیشہ ترقی پسند نظریہ کے لیے ایک نرم گوشہ قائم رہا۔ محمد حسن کو انھوں نے 'سوغات' کے مختلف شماروں میں اہتمام کے ساتھ شائع کیا۔ فضیل جعفری 1950 اور 1960 کے آس پاس ابھرنے والے شعرا کو فکری سطح پر جس طرح الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہ منطقی طور پر تو ٹھیک ہے لیکن یہ کیسے ممکن ہے کہ 1960 کے بعد کے شعرا 1950 کے

شعرا سے یکسر مختلف ہو جائیں۔ محمود ایاز نے 1950 کے شعرا کی شاعری میں جن خصوصیات کو تلاش کیا ہے فضیل جعفری کا خیال ہے کہ یہ ساری خوبیاں تو 1960 کے شعرا کی ہیں۔ محمود ایاز کا سروکار فقط اس بات سے ہے کہ ترقی پسندی کی سخت گیری اور تقسیم کے بعد کی صورتِ حال کے نتیجے میں ایک تبدیلی آئی تھی۔ بے شک اس تبدیلی کی واضح اور نمایاں مثالیں 1960 کے بعد کی شاعری میں ملتی ہیں۔ یہ محض اتفاق نہیں محمد حسن نے اپنے ایک مضمون ایک خطرناک میلان (اشاعت ادب لطیف 1950) میں 1950 کے آس پاس ابھرنے والے شعرا کی شاعری کی روشنی میں چند سوالات قائم کیے تھے اور انھوں نے ترقی پسندوں کی بعض غلطیوں کی نشاندہی بھی کی گئی تھی۔ اس طرح محمود ایاز اور محمد حسن دونوں 1960 کی نسل کے بارے میں ایک ہی طرح سے سوچتے ہیں۔ فضیل جعفری نے یہ بھی لکھا ہے کہ 1950 کے ادیبوں میں باقر مہدی کے علاوہ کسی نے جدیدیت کے مفہوم کو سمجھانے کی کوشش نہیں کی۔ فضیل جعفری کو یاد نہیں رہا کہ 'سوغات' میں محمد حسن نے 'ہمارے عہد کا ادبی مزاج' کے عنوان سے مضامین لکھے تھے۔ ان مضامین کے جواب میں علی جواد زیدی اور باقر مہدی نے بھی اظہارِ خیال کیا تھا۔ محمد حسن نے 1950 میں مارکسی تنقید کے عنوان سے مضمون لکھا اور اس میں بھی نئی صورت حال کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

'صبا' میں وحید اختر نے بھی اسی عنوان سے مضامین لکھے لہٰذا جدیدیت کے مفہوم کو سمجھانے میں باقر مہدی اکیلے نہیں ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ محمد حسن، باقر مہدی، وحید اختر کے یہاں ترقی پسند نظریے کے تئیں کوئی ازلی بیر نہیں ہے۔ نئی حسیت کے مفہوم کو سمجھنے کے لیے یہ لوگ ترقی پسند نظریے کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ان تین حضرات کی جدیدیت اس جدیدیت سے مختلف ہے جو 1960 اور 1970 کے درمیان رائج ہوئی۔ محمد حسن اور وحید اختر نے اپنے اپنے اسلوب میں ترقی پسندی اور جدیدیت کے رشتے کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ اس کوشش کو فضیل جعفری طنز کا نشانہ بناتے ہیں۔

فضیل جعفری کے نزدیک وحید اختر کی بنیادی شناخت ایک اچھے شاعر کی ہے۔ سوال یہ ہے کہ وحید اختر کی شناخت جدید رجحانات کے حامل ادبی نقاد کے طور پر کیوں نہیں ہو سکتی۔ فضیل جعفری کی نگاہ میں باقر مہدی کے وہ مضامین ہیں جو ترقی پسندی اور جدیدیت کے سلسلے میں تواتر کے ساتھ سامنے آئے۔ وحید اختر نے باقر مہدی کے مقابلے میں ان مسائل پر زیادہ لکھا۔ لیکن یہ سارے مضامین کتابی شکل میں سامنے نہیں آئے۔ ان کی کتاب ''فلسفہ اور ادبی تنقید'' میں بھی ترقی پسندی اور جدیدیت کے مسائل موجود تھے۔ باقر مہدی سے پہلے وحید اختر نے صبا میں ان مسائل

پر لکھنا شروع کر دیا تھا۔ فضیل جعفری ان حقائق کے باوجود وحید اختر کو صرف ایک اچھا شاعر سمجھتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ فضیل جعفری کو وحید اختر کے اس موقف نے مایوس کیا کہ جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے۔

میرا خیال ہے کہ وحید اختر نے ادبی مسئلے کو نفسیاتی مسئلہ بنا تو دیا مگر بات سچی تھی 'پتھروں کا مغنی' کی شاعری اور اس کا دیباچہ دونوں کو ادبی معاشرے نے توجہ سے نہیں پڑھا۔ اس کے دیباچہ سے شاعر کی جس ذہنی وسعت اور آگہی کا اظہار ہوتا ہے اس کی دوسری مثال نہیں ملتی۔ اگر اس دیباچے کی کچھ باتیں ترقی پسندی سے قربت کا پتہ دیتی ہیں تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ شاعر کا ذہن پوری طرح نیا نہیں ہے۔ فضیل جعفری نے وحید اختر کو صرف اچھا شاعر بتا کر ان کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔

آگے چل کر وہ شمس الرحمٰن فاروقی کے ایک مضمون 'نئی شاعری - ایک امتحان' کا حوالہ دیتے ہیں جس میں فاروقی نے لکھا تھا ''نئی شاعری ترقی پسند شاعری کے ردِّعمل کے طور پر پیدا ہوئی ہے۔'' کیا ردِّعمل کی شاعری اس قدر یا سچائی سے پوری طرح آزاد ہو جائے گی جس کے ردعمل کا وہ نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے کہ فاروقی صاحب اس شاعری کو جدیدیت کی شاعری قرار دیں گے جس میں وہ کیفیات ہوں گی جو جدیدیت کا شناخت نامہ ہیں۔ جدیدیت کی اس تعریف سے فضیل جعفری کو اتفاق ہے۔ اس کے بعد جب وہ فراق کی تنقید کی طرف آتے ہیں تو وہ یہ لکھنے سے نہیں چوکتے:

> ''اس کے باوجود کہ شمس الرحمٰن فاروقی ایک بے حد اہم اور ممتاز جدید نقاد ہیں۔ وہ فراق کی شاعری کی طرح فراق کی تنقید کو بھی سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے میں ناکام رہے ہیں'؟[۶]

فضیل جعفری نے اپنے عہد کے کسی نقاد کی ہر بات نہیں مانی۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ جدیدیت کی حمایت میں وہ فاروقی کی فراق تنقید کی بھی تعریف کرتے۔ یہ بھی دیکھئے کہ فضیل جعفری نے فاروقی کی زبان میں ہی فاروقی کی گرفت کی ہے۔ مصحفی پر فراق کا مضمون تو کلاسک کا درجہ پا چکا ہے۔ فضیل جعفری کا کمال یہ ہے کہ اس مضمون کی روشنی میں انھوں نے فراق اور فاروقی کے خیالات میں مماثلث کی نشاندہی کی ہے۔ فراق بھی اچھے شاعر کے لیے صاحبِ طرز ہونا ضروری بتاتے ہیں، فاروقی انفرایت پر زور دیتے ہیں۔ فضیل جعفری نے فراق کی شاعری اور تنقید سے لطف لینے والی بات لکھ کر یہ بتایا ہے کہ ذوق بہت بڑی چیز ہے بعض اوقات علم اور ذہانت کے

باوجود ذوق میں کمی واقع ہوجاتی ہے۔ ذوق کا کم ہونا ایک خطرناک قسم کی انا کی زد میں آجانا ہے۔ فضیل جعفری نے بزرگ نقادوں کے تعلق سے کچھ اس انداز سے لکھا ہے جیسے کہ وہ قاری کے ذوق کا امتحان لے رہے ہیں۔ وہ تو آل احمد سرور، حسن عسکری، کلیم الدین اور فراق کے یہاں نئی تنقید کے نشانات بھی دیکھنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔ فضیل جعفری کلیم الدین احمد کی تنقید کا محاکمہ کرتے ہوئے ذہنی طور پر خود کو ان سے بے حد قریب محسوس کرتے ہیں۔

فضیل جعفری نے کلیم الدین احمد کو اردو کا پہلا ماہر اور پروفیشنل نقاد کہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ فضیل جعفری ان دو الفاظ کے ذریعے اپنے عہد کے نقادوں کو بھی بتانا چاہتے تھے کہ نقاد کو کیسا ہونا چاہیے۔ انھوں نے کلیم الدین کے مشہور جملے ''غزل نیم وحشی صنف سخن ہے'' سے بھی بحث کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ مجموعی طور پر کلیم الدین نے اردو تنقید اور اردو نقادوں کے سلسلے میں جو رویہ اختیار کیا اس کی ضرورت تھی۔ آنے والی نسلوں نے اپنے اپنے طور پر کلیم الدین احمد سے استفادہ کیا ہے۔ کلیم الدین احمد کے بعد وہ میراجی کی طرف آتے ہیں۔ میراجی پر اس وقت تک جو کچھ لکھا جاچکا تھا وہ سب فضیل جعفری کے مطالعے میں آچکا تھا۔ پچھلے سال ناصر عباس نیر کی میراجی پر ایک کتاب ''اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں'' آئی ہے۔ ناصر عباس نیر نے اس کتاب کے ذریعے میراجی کی شخصیت اور تحریر کے اردگرد پھیلی ہوئی دھند کو ختم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اردو تنقید نے میراجی کے ساتھ جو سلوک کیا اس کا شدید رنج فضیل جعفری کو ہے۔ فضیل جعفری نے میراجی کی شاعری اور نثر میں ایک ہی ذہن کی کارفرمائی دیکھی ہے۔ ان کے اس موقف سے کسی کو اختلاف ہوسکتا ہے مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ فضیل جعفری کو میراجی کی نثر اور شاعری میں ایک ہی ذہن کی کارفرمائی کیوں کر نظر آئی۔ میراجی نے پو اور بودلیئر کی کج روی کی گرفت کی ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے اعجاز احمد اور دوسرے ناقدین کی آرا سے بھی بحث کی ہے۔ عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ پو اور بودلیئر کی شاعری کی میراجی نے اس لیے گرفت کی تاکہ یہ تاثر قائم ہو کہ وہ شاعری میں کج روی اور فحش کو پسند نہیں کرتے۔ خود میراجی کی عملی ذہنیت جیسی رہی ہے اسے پو اور بودلیئر کی زندگی سے وابستہ کرکے دیکھا جاسکتا ہے۔ گویا میراجی عملی زندگی میں چاہے جیسے ہوں شاعری میں وہ ایک دوسری اخلاقیات کو دیکھنا چاہتے ہیں۔ فضیل جعفری نے ان مسائل سے بحث کی ہے اور وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''کیا میراجی نے پو اور بودلیئر پر اس لیے قلم اٹھایا کہ ان شعرا میں
> انہیں اپنا عکس نظر آتا تھا اور ان شعرا کے توسط سے وہ اپنی غیر اخلاقی
> حرکتوں اور جنسی کج روی کے لیے آپ اپنی سرزنش کرنا چاہتے تھے؟

کیا وہ پواور بودلیئر سے منسوب اپنی ادبی تحریک کو زوال وانحطاط کی تحریک کہہ کر خود کو چاقو گھونپ لینے والی تسکین حاصل کرنا چاہتے تھے اور کیا میراجی دانستہ اپنی زندگی کو پواور بودلیئر کی زندگیوں کے مطابق ڈھال کر اور پھر نفرت کر کے دراصل اپنے آپ سے نفرت برتنا چاہتے تھے یا پھر میراجی نے ان شعرا پر جو کچھ لکھا اس کے پیچھے کوئی خالص ادبی اور تنقیدی وجہ تھی''۔[۷]

فضیل جعفری کے یہ تمام سوالات میراجی کے نقادوں سے بھی ہیں اور اپنے آپ سے بھی۔ میرا خیال ہے کہ ان سوالات کا بنیادی تعلق میراجی کی شاعری اور نثر سے ہے۔ یہ سوالات قائم ہی اسی لیے ہوئے ہیں کہ میراجی کے بیشتر نقادوں نے ان کے جوابات میراجی کی زندگی میں اور اس سے متعلق پھیلائی جانے والی افواہوں میں تلاش کرنے کی کوشش کی۔ فضیل جعفری کا خیال ہے کہ خود بھی میراجی نے اپنی شخصیت کچھ انداز سے دنیا کے سامنے پیش کی کہ اس میں خود کو مختلف دیکھنے اور دکھانے کی خواہش پوشیدہ تھی۔ اس خواہش کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے ناقدین ان کی شاعری کو ان کی شخصیت کی روشنی میں دیکھنے لگے۔ میراجی کو زیادہ وقت نہیں ملا۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ اپنی شخصیت کا یہ رنگ انھوں نے اس لیے زمانے کے سامنے پیش کیا تا کہ ان کی شاعری کے تعلق سے کچھ مغالطے پیدا ہوں اور ایک تخلیق کار کی حیثیت سے وہ ان مغالطوں سے لطف حاصل کر سکیں۔ نقادوں نے بودلیئر کے سفر کلکتہ کا اس طرح ذکر کیا ہے جیسا کہ غالب کا سفر کلکتہ۔ فضیل جعفری نے یہ ثابت کیا ہے کہ بودلیئر کبھی کلکتہ نہیں آیا اور اس کی شاعری میں جو سانولے حسن کا معاملہ ہے اس کا تعلق نہ تو بنگال سے ہے نہ کالی دیوی سے۔ بلکہ اس کا رشتہ جزیرۂ موریشس کی سانولی عورتوں سے ہے۔

حواشی

۱۔ قصہ بے سمت زندگی کا، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2008، ص214-213

۲۔ کمان اور زخم، فضیل جعفری، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جنوری 2008، ص11

۳۔ ایضاً، ص32 ۴۔ ایضاً، ص41

۵۔ ایضاً، ص13 ۶۔ ایضاً، ص35

۷۔ ایضاً، صفحہ 49-47

***

سرورالہدیٰ

کیدار ناتھ سنگھ: جے این یو اور ہم

کیدار ناتھ سنگھ کو پہلی مرتبہ 1996 میں دیکھا تھا۔ جے این یو کے سنٹر فار انڈین لنگویجز میں نامور سنگھ، کیدار ناتھ سنگھ اور منیجر پانڈے کی ایک ایسی تثلیث تھی جس نے اس سنٹر کو کشش اور اس خوف کی علامت بنا دیا تھا جو تبحرِ علمی کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ تدریسی عمل سے سبکدوشی کے بعد بھی اس تثلیث کا تصور باقی رہا۔ تثلیث کے ایک اہم رکن پروفیسر کیدار ناتھ سنگھ کا رخصت ہو جانا ہندی کو یتا ہی نہیں بلکہ جے این یو کے سنٹر فار انڈین لینگویجز کی ایک روشن روایت کا رخصت ہو جانا بھی ہے۔

کیدار ناتھ سنگھ بنیادی طور پر شاعر تھے۔ نامور سنگھ اور منیجر پانڈے نقاد ہیں۔ نامور اور کیدار ناتھ سنگھ میں ایک بات مشترک ہے کہ دونوں کی آواز میں ایک کشش ہے اور دونوں نے اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت کو جذب کیا۔ منیجر پانڈے کی آواز کا ایک دوسرا جادو ہے جس میں گیان کے ساتھ ایک دیسی پن ہے۔ کیدار ناتھ سنگھ کی شاعری میں دیسی پن ہے جس نے ان کی شاعری کو تہذیبی قوت فراہم کی۔ آخر کوئی وجہ تو ہے کہ ناگارجن کے بعد کیدار ناتھ سنگھ کی شاعری میں زندگی کا یہ منظر نامہ تخلیقی سطح پر زیادہ گہرا اور پرکشش نظر آتا ہے۔ کیدار ناتھ سنگھ ہندی کے دو تین ایسے ادیبوں میں ہیں جنھیں اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت کا نہ صرف گہرا شعور تھا بلکہ انھوں نے بغیر کسی تعصب کے اسے اپنی تخلیقی شخصیت کا حصہ بنایا۔ کیدار ناتھ جب بولتے تھے تو ایک تخلیق کار کی آواز معلوم ہوتی تھی۔ جیسے ہلکی بارش ہو رہی ہو بلکہ بعض اوقات پھوار کا گمان ہوتا تھا۔ انھوں نے اپنی شاعری اور گفتگو میں من کی موج کو بے قابو نہیں ہونے دیا۔ وہ اپنی شاعری اور شخصیت کے

اظہار میں کبھی جذباتی نہیں ہوئے۔شاعری میں ان کے یہاں جو سچتا ہے وہ ان کی شخصیت کا بھی حصہ ہے۔مگر سچتا کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ کیدار ناتھ سنگھ کی شاعری بہت آسان ہے اور پہلی ہی قرأت میں یہ پوری طرح اپنے راز کھول دیتی ہے۔کیدار ناتھ سنگھ کی تحریر اور تقریر سادہ اور آسان تھی جو آخری مرحلہ میں دوسروں کے لیے مشکل پیدا کر دیتی تھی۔ان کی شخصیت میں بھی بڑی سادگی تھی، میں نے ہمیشہ انھیں کرتا پاجامہ میں دیکھا وہ جب سینٹر میں داخل ہوتے یا سینٹر سے باہر آتے تو ایسا محسوس ہوتا کہ جیسے چپکے سے نکل جانا چاہتے ہوں۔وہ نگاہ اٹھا کر بہت کم دیکھتے تھے۔ کسی نے آداب کہا تو اکثر ہاتھ اٹھا کر بہت دھیمی آواز میں جواب دیتے۔میں نے کئی مرتبہ انھیں کیمپس میں اکیلے ٹہلتے ہوئے دیکھا۔جے این یو کیمپس کے راستے ان دنوں آج کی طرح بہت روشن نہیں تھے۔وہ کچی سڑکوں پر ٹہلتے نظر آجاتے۔ایک دو مرتبہ میں نے ان کے ہاتھ میں کبھی خشک تو کبھی ہری ٹہنی دیکھی ہے۔ ایک مرتبہ کاویری ہاسٹل کے سامنے سے گزر رہے تھے، ہاتھ میں کوئی ٹہنی تھی میں نے انھیں آداب کہا تھا اور بس۔انھیں چڑیوں کی آواز میں بہت دلچسپی تھی۔ درخت بہت اچھے لگتے تھے اور پھول کا ہر رنگ انھیں متوجہ کرتا تھا۔کیدار ناتھ سنگھ کے یہاں اردو زبان وادب میں دلچسپی تو ان کے ذاتی مطالعے اور مزاج کی وجہ سے تھی لیکن اس مزاج کو جلا بخشنے میں اسلم پرویز اور صدیق الرحمٰن قدوائی کی صحبتوں اور ملاقاتوں کا اہم کردار ہے۔وہ دن کا کھانا اکثر اسلم پرویز صاحب کے کمرے میں کھاتے تھے، اس میں صدیق الرحمٰن قدوائی بھی شریک ہوتے۔یہ دوسری تثلیث تھی۔شخصی اعتبار سے یہ تثلیث زیادہ پائیدار اور اہم تھی۔ان میں سے کسی کا مسئلہ نقادی یا برتری کا نہیں تھا۔اسلم پرویز صاحب کا شعری مجموعہ ''چندن کا پیڑ'' دیوناگری میں پہلی مرتبہ شائع ہوا، بلکہ اردو میں یہ مجموعہ آیا ہی نہیں۔چندن کا پیڑ کا پیش لفظ نامور سنگھ نے لکھا اور کتاب کی پشت پر کیدار ناتھ سنگھ کے خیالات درج تھے۔جے این یو کے سنٹر فار انڈین لنگویجز کے سیاق وسباق میں چندن کا پیڑ اور کیدار ناتھ سنگھ کی آرا کی بڑی اہمیت ہے۔

جے این یو میں اسلم پرویز صاحب کی رحلت پر جو جلسہ منعقد ہوا تھا اس میں کیدار ناتھ سنگھ شریک تھے— جس محبت کے ساتھ انھوں نے اسلم صاحب کو یاد کیا وہ فطری تھا مگر وہ جذباتی نہیں ہوئے۔جلسہ ختم ہوا، کیدار ناتھ سنگھ کو اپنے گھر جانا تھا انھوں نے خود ہی کہا کہ قدوائی صاحب میں آپ کی گاڑی سے چلتا ہوں مجھے گھر تک چھوڑ دیجیے۔اس دن کیدار ناتھ سنگھ کچھ کمزور دکھائی دیے اور ان کی یادداشت بھی ٹھیک نہیں تھی۔گھر کے قریب پہنچ کر وہ راستہ بھول گئے۔وہ تھوڑے تھوڑے وقفے کے بعد کسی نئے راستے کی طرف اشارہ کرتے تھے۔قریب ایک ڈیڑھ گھنٹہ تو اس فیصلے میں

گزر گیا کہ وہ کون سا راستہ ہے جو انھیں گھر تک پہنچائے گا۔ بالآخر انھوں نے ایک ریڈ لائٹ پر ڈرائیور کو گاڑی روکنے کے لیے کہا۔ ان کے ساتھ میں بھی گاڑی سے باہر آ گیا، اس اطمینان کے لیے کہ جس طرف وہ جانا چاہتے ہیں کوئی اور راستہ تو نہیں۔ قدوائی صاحب بھی پریشان تھے کہ کیا کریں، اس درمیان انھوں نے فون پر ان کی بیٹی سے بات کی تو معلوم ہوا کہ ہم لوگ ہیں تو اسی علاقے میں مگر بھٹک گئے ہیں۔ کوئی دو سال ہوئے انھیں شمیم حنفی صاحب کے گھر پر دیکھا تھا۔ یہ چھوٹی سی محفل فیلوشپ کے سلسلے میں تھی جو گیان پیٹھ والوں نے شمیم صاحب کے سلسلہ میں منعقد کی تھی۔ اس دن کیدار ناتھ سنگھ بہت خوش تھے۔ شمیم حنفی صاحب نے الہ آباد کے ہندی اور اردو ادیبوں سے اپنے مراسم کا جس طرح ذکر کیا تھا وہ کیدار ناتھ سنگھ کے لیے بڑا ہی حوصلہ افزا تھا۔ جے این یو میں ہندستانی زبانوں کا مرکز، اردو اور ہندی کی اسی یکجائی کا اشاریہ رہا ہے۔ اسلم صاحب نے 'اردو ادب' کی مجلسِ مشاورت میں کیدار ناتھ سنگھ کو بھی شامل کیا مگر اپنی دوسری مصروفیتوں کی وجہ سے وہ 'اردو ادب' کو وقت دے ہی نہیں سکے۔ ان کے رویّے سے کبھی نہیں لگا کہ انھیں اس بات کی خبر ہے کہ وہ اردو ادب کی مجلسِ ادارت میں شامل ہیں۔

" نئی اردو غزل " کی رسم رونمائی کے جلسے کی صدارت کیدار ناتھ سنگھ نے کی تھی۔ میری درخواست انھوں نے بغیر کسی تامل کے قبول کرتے ہوئے فرمایا تھا کہ میں آ جاؤں گا۔ اسلم صاحب اور قدوائی صاحب سے کہہ دینا۔ وہ ایک یادگار شام تھی۔ ہندی کے سب سے اہم شاعر کی صدارت تھی اور اردو کے اہم ترین شاعر شہریار کے دست مبارک سے رونمائی کی رسم ادا ہوئی۔ اردو کے ایک اور اہم شاعر مظہر امام مہمان خصوصی تھے۔ اسلم پرویز نے جلسے کی نظامت کی تھی۔ اردو اور ہندی کے ادیبوں کی یہ یکجائی جے این یو کے سنٹر فار انڈین لینگویجز کا فیضان ہے۔ کیدار ناتھ سنگھ اور شہریار میں دوستی تھی۔ میں نے اپنی کتاب شہریار کے لیے ان سے مضمون کی درخواست کی تو کہنے لگے کہ میں لکھوں گا نہیں بلکہ بولوں گا۔ میں وقت پر ان کی رہائش گاہ پہنچ گیا۔ اور وہ مضمون جو انھوں نے بول کر لکھوایا تھا، میری کتاب ''شہریار'' میں شامل ہے۔ شہریار اس مختصر سی تحریر سے بہت خوش تھے۔ کیدار ناتھ سنگھ نے شہریار کی ایک نظم 'زیست کا حاصل اور حقیقت'' کے ان آخری مصرعوں پر بات ختم کی:

پل لمحے دن سال اور صدیاں
یہ سب باتیں بہکی سی ہیں

لیکن اپنی زیست کا حاصل اور حقیقت صرف یہی ہے۔

کیدار ناتھ سنگھ کے آخری دو جملے یہ ہیں'' شہریار کی زبان میں کہوں تو میں جو کچھ کہہ رہا ہوں یہ سب باتیں بہکی سی ہیں، کبھی موقع ملا تو شہریار کی شاعری پر تھوڑا ٹھہر کر اطمینان سے لکھنا چاہوں گا پر یہ اطمینان کب ملے گا، نہیں جانتا۔''

کیدار ناتھ سنگھ کی گفتگو میں بلا کی کشش تھی۔ غالب اکیڈمی میں انھوں نے غالب پر جو تقریر کی تھی وہ مجھے اِس وقت یاد آ رہی ہے۔ شام ڈھل رہی تھی اور کیدار ناتھ سنگھ کی پوری شخصیت غالب کے ساتھ اپنا جادو جگا رہی تھی، یہ جادو کلام غالب کا ہی نہیں بلکہ اس کے ایک ہوش مند قاری کا تھا۔ یہ وہ قاری ہے جو غالب کی خیال بندی کو 'خیال بندی' کہے بغیر سمجھنا اور محسوس کرنا چاہتا تھا جس کے لیے غالب کلاس روم کا مسئلہ نہیں بلکہ روزمرہ کی زندگی کا مسئلہ تھا۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ ہندی کے زیادہ تر ادیبوں نے غالب کو اسی طرح دریافت کیا ہے۔ میں نے کیدار ناتھ سنگھ کی کویتاؤں کو اردو میں شائع کرنے کا منصوبہ بنایا تھا، اس سلسلے میں ان سے کئی مرتبہ باتیں بھی ہوئیں، اس منصوبہ کا علم ڈاکٹر اسلم پرویز صاحب کو بھی تھا۔ وقت گزرتا رہا اور یہ کام ان کی زندگی میں نہیں ہوسکا۔ راج کمل نے 'کیدار ناتھ سنگھ کی پرتینیدھی کویتائیں' کے نام سے ایک انتخاب شائع کیا۔ اس کا پہلا اڈیشن 1985 میں آیا تھا۔ میرے پاس اس کا ایک تازہ ایڈیشن تھا اب تلاش کرتا ہوں تو وہ ملتا نہیں۔ منیجر پانڈے سے درخواست کی کہ آپ چند دنوں کے لیے یہ کتاب عنایت کریں چنانچہ اس وقت یہ کتاب میرے سامنے ہے جس کے پہلے صفحے پر کیدار ناتھ سنگھ نے لکھا ہے'' بھائی منیجر پانڈے کے لیے'' اس کے نیچے 16/07/85 کی تاریخ درج ہے مگر اسی درمیان میں نے کیدار ناتھ سنگھ کی تین کتابیں 'پرتینیدھی کویتائیں، سرشٹی پر پہرہ' اور 'میرے سمے کے شبد' راج کمل سے منگوالیں۔ شاعری کا یہ آخری انتخاب 2018 کا ہے جو گیارہوں ایڈیشن ہے۔ یہ نیا ایڈیشن ہر اعتبار سے بھرپور اور نمائندہ ہے۔ اس میں تازہ ترین شاعری بھی شامل ہے۔

کیدار ناتھ سنگھ کے آخری سفر کے موقع پر بہت بڑی تعداد میں لوگ جمع تھے۔ اپنے ادیب اور شاعر کا ایسا احترام کم کم ہی دیکھنے کو ملتا ہے۔ اردو میں بالکل ہی نہیں، جہاں بڑے سے بڑے اردو ادیب کی تدفین میں سو لوگ بھی مشکل ہی سے شامل ہوتے ہیں۔

کیدار ناتھ سنگھ سے ہمیں کیا سیکھنا چاہیے اس بارے میں کوئی کیا کہہ سکتا ہے، وہ بھی ایسے ماحول میں جب کہ ہم کچھ سیکھنے اور سمجھنے کے لیے آمادہ نہیں ہیں۔ ہم ایک خود ساختہ غرور کے قیدی ہیں۔ یہ کہہ دینا آسان ہے کہ ہندی کا بازار بہت بڑا ہے لیکن ہم یہ کیوں نہیں کہتے کہ فکری سطح پر ان کے دماغ کی کھڑکیاں زیادہ کھلی ہیں۔ کیدار ناتھ سنگھ کے آخری سفر کے موقع پر صدیق الرحمٰن

قدوائی اور شمیم حنفی موجود تھے۔ یقین جانئے کہ لوگوں کی اتنی بڑی تعداد کو دیکھ کر یہ خیال آ رہا تھا کہ ادیب کا احترام کیا ہوتا ہے، عجیب ہما ہمی کا عالم تھا۔ اس ہما ہمی کے عالم میں ایک خاموش وجود نگاہ سے اوجھل ہونے والا تھا اور دیکھتے دیکھتے ایک سناٹا پھیلنے لگا۔ خاموشی کے ساتھ لوگوں کے قدم آگے بڑھ رہے تھے۔ ان بڑھتے ہوئے قدموں کو ذرا دور جا کر رک جانا تھا، چناں چہ ذرا دیر کے بعد منظر نامہ تبدیل ہو گیا۔ میں نے محسوس کیا کہ ان کے تمام عقیدت مندوں کو اس بات پر فخر تھا کہ انھیں کیدار ناتھ سنگھ نے ایک اچھی اور سچی شاعری عنایت کی ہے۔ کیدار ناتھ سنگھ کی کویتا بہ یک وقت مختلف لوگوں کے درمیان مقبول تھی۔ یہ کویتا ایک ہی وقت میں خاص بھی تھی اور عام بھی۔ کیدار ناتھ سنگھ کے پہلے شعری مجموعہ کا نام ''ابھی بالکل ابھی'' ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ اس کا مطلب ابھی بالکل ابھی ہی ہے، یعنی فوری، بلکہ ابھی کا مفہوم کچھ اور بھی ہو سکتا ہے۔ ہم جسے ابھی کہتے ہیں وہ کبھی ہو سکتا ہے۔

یوں تو ہندی شاعری کا بنیادی مزاج ارضیت اور آس پاس کی دنیا سے وابستگی ہے، اس وابستگی کا حوالہ وہ شبد بھی ہیں جو عام زندگی میں استعمال ہوتے ہیں اور جنھیں ہم بعض اوقات کم مایہ اور کم رتبہ سمجھ بیٹھتے ہیں۔ کیدار ناتھ سنگھ کی ایک نظم 'شبد' ہے۔

ٹھنڈ سے نہیں مرتے شبد/ وہ مر جاتے ہیں سانس کی کمی
سے/ کئی بار موسم کی نمی سے/ مر جاتے ہیں شبد

نظم آگے بڑھتی ہے شاعر شبد کو لال پرندے کی طرح دیکھتا ہے۔ بلکہ شبد لال پرندے کی طرح نظر آتا ہے۔ کبھی شاعر کو شبد سے ڈر لگتا ہے۔ وہ شبد کی طرف آنکھیں پھیر لیتا ہے لیکن شبد کے بغیر تو کام نہیں چل سکتا۔ جو شبد کبھی گاؤں کے کچھار میں ملا تھا اب شاعر کو اس کے دوسرے ٹھکانوں کا علم ہو جاتا ہے۔ شبد کے مختلف رنگ ہیں۔ ان رنگوں کا اپنا ایک عمل ہے۔ کیدار ناتھ سنگھ نے شبدوں کے مختلف رنگ روپ دکھائے ہیں۔ ان میں شبدوں کی آواز کا کوئی معاملہ نہیں ہے۔ اردو میں شبدوں کا رنگ اس کی آواز سے متعین ہوتا ہے۔ کیدار ناتھ سنگھ کی یہ نظم اس اعتبار سے مختلف ہے کہ لفظوں کو رنگوں کی بنیاد پر آسان اور مشکل بتایا گیا ہے:

اب میں جان گیا ہوں ان کے چھپنے کی/ ..... بہت سی
جگہیں/ ان کے بہت سے رنگ/ میں جان گیا ہوں/
مثلاً میں جان گیا ہوں/ کہ سب سے سَرَل شبد وہ ہوتے
ہیں/ جو ہوتے ہیں سب سے کالے اور کٹھئی/ سب سے

جو کھم بھرے وہ جو ہلکے پیلے/ اور گلابی ہوتے ہیں/ جنھیں
ہم بچا کر رکھتے ہیں/ اپنے سب سے بھاری اور دکھد چھنوں
کے لیے/ اکثر وہی ٹھیک موقع پر/ لگنے لگتے ہیں اشلیل/
اب اس کا کیا کروں/ کہ جو کسی کام کے نہیں ہوتے/ ایسے
بدرنگ اور کوڑے پر پھینکے ہوئے شبد/ اپنی سنکٹ کی
گھڑیوں میں مجھے لگے ہیں سب سے بھروسے کے قابل

ہلکے پیلے اور گلابی شبد جو کھم سے بھرے کیوں ہوتے ہیں۔ اس سوال کا جواب تو ایک وہی ہے جو نظم میں موجود ہے۔ اس جواب سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن ہلکے پیلے اور گلابی رنگ آنکھوں کو جس طرح بھاتے ہیں وہ کیا واقعی ہمارے لیے ہمیشہ حوصلہ افزا اور مسرت بخش ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان رنگوں کو دیکھتے ہوئے ہماری کیفیت کچھ دوسری بھی ہو سکتی ہے۔ شاعر نے صاف طور پر کہا ہے کہ دکھ بھرے لمحوں کے لیے ہم ان رنگوں کو بچا کر رکھتے ہیں مگر یہی رنگ اشلیل کیوں لگنے لگتے ہیں۔ کیدار ناتھ سنگھ ان رنگوں کے بارے میں اپنی طرف سے کچھ نہیں کہتے بلکہ ایک صورتِ حال کو سامنے رکھ کر رنگوں سے وابستہ کیفیات کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ کوڑے پر پڑے بدرنگ شبد مصیبت کی گھڑیوں میں کام آتے ہیں اور ان پر بھروسہ کیا جا سکتا ہے۔

کیدار ناتھ سنگھ کے تخلیقی مزاج میں ترقی پسندی کو آسانی کے ساتھ تلاش کیا جا سکتا ہے مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس آہستگی کے ساتھ قصہ گوئی کی صورت میں یہ زاویہ نظر سامنے آجاتا ہے۔ شبد کہاں ہو سکتے ہیں اس کا ایک آسان جواب ہے کہ شبد شبد کوش میں اپنے معنی کے ساتھ موجود ہیں۔ کیدار ناتھ سنگھ کی ایک نظم آواز ہے جو اخیر میں جس سمت کی طرف نکل جاتی ہے وہ غیر متوقع ہے۔ وہ اس معنی میں کہ نظم کا آغاز ہمارے ذہن کو کچھ اور سوچنے پر آمادہ کرتا ہے۔ لیکن جو سمت سامنے آتی ہے اس سے ہم مانوس تو ہیں مگر تھوڑی نامانوسیت کا احساس ہوتا ہے کہ:

چپ رہنے سے کوئی فائدہ نہیں/ میں نے دوستوں سے کہا
اور دوڑا/ سیدھے کھیتوں کی اور/ کہ شبد کہیں پک نہ گئے
ہوں/ یہ دوپہر کا سمے تھا/ اور شبد پودے کی جڑوں میں
سو رہے تھے/ خوشبو یہیں سے آرہی تھی/ میں نے کہا/
یہیں، یہیں شبد یہی ہو سکتا ہے/ جڑوں میں پکتے ہوئے
دانے کے بھیتر/ شبد کے ہونے کی پوری سمبھاونہ تھی/ مجھے

لگا مجھے ایک دانے کے اندر/ گھس جانا چاہیے/ پینے سے
پہلے مجھے پہنچ جانا چاہیے/ آٹے کے شروع میں/ چکی کی آواز
کے پتھر کے نیچے/ مجھے ہونا چاہیے اس سمئے/ جہاں سے/
گانے کی آواز آرہی تھی/ یہ ماں کی آواز ہے— میں نے
کہا/ چکی کے اندر ماں تھی/ پتھروں کی رگڑ اور آٹے کی
گندھ سے/ دھیرے دھیرے چھن رہی تھی/ ماں کی آواز/
پھر میں سو گیا/ کب اور کہاں مجھے یاد نہیں/ صرف چکی چلتی
رہی/ اور ماں کی آواز آتی رہی/ رات بھر

خاموشی، آواز اور شبد میں کون کب زیادہ طاقت ور بن جاتا ہے اس کا تعلق نظریے سے زیادہ عمل سے ہے۔ تخلیق ہی دراصل آواز کا بھی جواز ہے اور خاموشی کا بھی۔ جسے ہم خاموشی کہتے ہیں وہ کبھی آواز کا تاثر پیش کرتی ہے۔ آواز میں خاموشی کو پالینا یا داخل کر دینا آسان نہیں۔

کیدار ناتھ چکی کی مشقت سے واقف تھے لیکن ان کا تخلیقی ذہن نظم کے سیاق و سباق میں شبد کی تلاش کے ساتھ دانے اور چکی تک پہنچتا ہے۔ وہ پتھر اور دانے کی رگڑ کو ماورائی نہیں بلکہ ٹھوس سچائی کے طور پر دیکھتے ہیں۔ یہ زندگی کا معمولی پن بھی ہے لیکن یہ معمولی پن ہمیں کیوں اچھا نہیں لگتا یہ وہ سوال ہے جو اردو کی نئی شاعری کے ذیل میں بار بار اٹھایا جاتا رہا ہے۔ کیدار ناتھ سنگھ کی نظمیں چھند مکت ہیں۔ اردو میں اس شاعری کو نثری نظم کے نام سے ہم جانتے ہیں۔ میں کیدار ناتھ سنگھ کی شاعری کا قاری رہا ہوں— مجھے ان کو پڑھتے ہوئے کسی اجنبیت کا احساس نہیں ہوا۔ میں نے یہ بھی محسوس کیا ہے کہ ان کی نظمیں اگر اردو میں منتقل کر دی جائیں تو ان کا شمار اردو کی بہترین نثری نظموں میں ہوگا۔

کیدار ناتھ سنگھ کی کئی ایسی نظمیں ہیں جو یہ بتاتی ہیں کہ اردو اور ہندی کا لسانی اور تہذیبی معاشرہ ایک جیسا ہے۔ کیدار ناتھ سنگھ کو پرندوں، پہاڑوں، ندیوں سے بڑی دلچسپی ہے۔ ان کی کویتاؤں میں فطرت کا اظہار ایک معنی میں انسانی آبادی کو فطرت کے تئیں بیدار کرنا ہے۔ پھر یہ کہ فطرت کا مطلب فطرت کا سیدھا سادہ بیان نہیں ہے۔ کیدار ناتھ سنگھ پرندوں کی آواز میں ایک کرب کو بھی محسوس کرتے ہیں۔ انھیں پرندوں کی آنکھوں میں نمی نظر آتی ہے جو داخلی کرب کا علامیہ ہے۔ پرندوں کی آوازیں ہمیں اچھی لگتی ہیں۔ ان آوازوں کو ہم اپنی خوش خال زندگی کا حصہ تصور کرتے ہیں گویا قدرت نے پرندوں کو اس لیے پیدا کیا ہے تاکہ ہم ان کی آوازوں سے

محظوظ ہوسکیں۔ کیدارناتھ سنگھ کی کویتا کی عمومی فضا نظیر اکبرآبادی سے بھی ملتی جلتی ہے۔ رویے کا تو واضح فرق ہے لیکن کیدارناتھ سنگھ نے عام انسانی زندگی سے سروکار رکھا ہے۔ بعض ایسے موضوعات میں جو شاید ہندی کویتا میں بھی اس طرح نہ ملیں۔ کیدارناتھ کی ایک نظم 'روٹی' ہے۔ نظیر نے بھی روٹی پر نظم لکھی۔ کیدارناتھ سنگھ کا تخلیقی ذہن نیا ہے مگر زندگی کا منظرنامہ پرانا ہے۔ نئے منظرنامے میں بھی انھیں پرانے منظرنامے کی یاد آتی ہے۔ اردو کی نئی نظم میں شہری زندگی بطور خاص لائی گئی بلکہ یہ کہا گیا کہ نئی شاعری شہری زندگی کی پیداوار ہے۔ کیدارناتھ سنگھ کے پہلے مجموعے سے آخری مجموعے تک کویتا اپنی فطرت کے ساتھ اپنا تعارف کراتی ہے۔ نئی آگہی کا مطلب کیدارناتھ سنگھ کے یہاں یہ ہرگز نہیں ہے کہ تخلیق کار اپنی اس دنیا کو بھول جائے جو اس کی دیکھی بھالی اور برتی ہوئی ہے۔

کیدارناتھ سنگھ کی کویتاؤں میں نئی آگہی یا نئے شعور کا کوئی شور نہیں ہے۔ عصر حاضر کا آشوب ان کے یہاں تخلیقی سطح پر نظر یانے کا وسیلہ نہیں۔ یہ آشوب کچھ اس طرح کویتا کا حصہ بنا ہے کہ وہ تحلیل ہوگیا ہے۔ مہانگر ان کا پیچھا نہیں چھوڑتا مگر وہ مہانگر کو برا نہیں کہتے۔ وہ شہر اور گاؤں کا موازنہ نہیں کرتے۔ ایک تخلیق کار کے طور پر انھیں گاؤں اور اپنے گاؤں کی زندگی جیسی لگتی ہے۔ وہ انھیں لگتی ہے۔ انھیں اس بات کی فکر نہیں کہ دوسرے لوگ کیا سوچتے ہیں۔

ظاہر ہے مہانگر میں ایک شاعر کی خاموشی کسی کے لیے مسئلہ نہیں ہے کہ مہانگر اپنے شور میں گم رہتا ہے۔ کویتا میں چُپّی کا ہونا چپی میں شبد اور شبد میں ڈینوں کی پھڑ پھڑاہٹ ان مثالوں میں بھی زندگی کا معمولی پن ہے مگر اس عمل میں شاعر کو گہری خاموشی اور بے قراری کا سراغ مل جاتا ہے۔ شاعری الکار ہے۔ رس ہے، دھونی ہے مگر اسے لکھنے کی سزا یہ ملتی ہے کہ اسے قتل کر دیا جاتا ہے۔ شاعر کو افسوس ہے کہ وہ اس کے علاوہ نظم کے بارے میں کچھ نہیں جانتا ہے:

اور اس بڑے اتنے بڑے شہر میں/ کوئی نہیں جانتا کہ وہ جو
کوی ہے/ ہر بار جیوں ہی/ اٹھاتا ہے ہاتھ/ جیوں ہی اس
صاف چمکتی دیوار پر/ لکھتا ہے क/ کر دیا جاتا ہے قتل

اس کویتا میں احتجاج ہے لیکن اس کی لیے ذاتی سطح سے بلند نہیں ہوتی۔ اسے زبردستی کسی خاص عہد کی آواز بنانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ کیا معلوم کویتا اور اس کے ایک حرف क کا تاریخی سیاق کیا ہے۔ क ایک حرف ہے لفظ نہیں محض ایک آواز ہے اور آواز کا مطلب نہیں ہوتا، شاعر نے ایک حرف کے لکھنے کی جو سزا بتائی ہے اس میں بڑی اشاریت اور طاقت ہے۔ کیدارناتھ سنگھ کی ایک نظم 'کوی کا

دکھ' ہے اور اسی پر میں اپنے مضمون کا اختتام کرتا ہوں:

دکھ ہوں میں ایک نئے ہندی کوی کا/ باندھو/ مجھے باندھو/ پر کہاں باندھو گے/ کس لیے کس چھند میں/ یہ چھوٹے چھوٹے گھر/ یہ بونے دروازے/ تالے یہ اتنے پرانے/ اور سائیکل/ اتنی جرجر/ آسمان اتنا ذرا سا/ اور ہوا اتنی کم کم/ نفرت یہ اتنی معصوم سی/ اور پیار یہ اتنا اکیلا اور گول گول باندھو/ باندھو/ مجھے باندھو/ پر کہاں باندھو گے/ کس لیے کتنے چھند ہیں/ کیا جیون اس طرح بیتے گا/ شبدوں سے شبدوں تک/ جینے/ اور جینے اور جینے اور جینے کے/ لگاتار دوئند میں/

○○○

ظفر احمد صدیقی

کتاب اور صاحبِ کتاب

گنجینۂ معنی کا طلسم (مرتّب: رشید حسن خاں)، مبصّر: ظفر احمد صدیقی

رشید حسن خاں کی شخصیت محتاجِ تعارف نہیں۔ ان کی تحقیقی و تدوینی خدمات سے اردو کا ہر صاحبِ ذوق قاری واقف ہے۔ فسانۂ عجائب، باغ و بہار، سحر البیان، مثنویاتِ شوق، زٹل نامہ اور مصطلحاتِ ٹھگی وغیرہ ان کے تدوینی کارنامے اردو ادب کی تاریخ میں اپنی جگہ بنا چکے ہیں۔

ناچیز کو ان کی جناب میں نیاز حاصل تھا۔ زندگی کے آخری برسوں میں وہ بار بار اشاریۂ کلامِ غالب کا ذکر کرتے تھے۔ آخر میں انھوں نے یہ خوش خبری سنائی تھی کہ 'اشاریۂ کلامِ غالب' مکمل ہو گیا ہے اور یہ بھی کہ اس کی پروف ریڈنگ کا کام بھی وہ انجام دے چکے ہیں۔ ان کی وفات کے بعد ڈاکٹر ٹی۔ آر۔ رینا سے متعدد بار دریافت کیا کہ اس کا مسودہ کہاں ہے؟ اس کی اشاعت کی کیا صورت ہوگی وغیرہ؟ وہ کہتے رہے کہ خلیق انجم صاحب کو بار بار توجہ دلاتا ہوں۔ دیکھیے کیا صورت بنتی ہے؟ پھر ایک وقت ایسا آیا کہ اس کے ضیاع کا اندیشہ ہونے لگا۔ بارے اب ڈاکٹر اطہر فاروقی اور ڈاکٹر رضا حیدر جیسے خان صاحب کے قدردانوں کی متحدہ کاوش کے نتیجے میں 'اشاریۂ دیوان غالب' کی پہلی جلد [الف تا چ] غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی کی طرف سے شائع ہو کر منظرِ عام پر آ گئی ہے۔ اس کے لیے یہ دونوں مبارک باد کے مستحق ہیں۔

بہ ظاہر یہ خیال ذہن میں آتا ہے کہ فرہنگِ کلام غالب، تلمیحات غالب، استعارات غالب اور تشبیہات غالب جیسے موضوعات پر کام کرنا تو مفید مطلب ہو سکتا ہے، لیکن کلام غالب کی محض لفظ شماری کا کیا فائدہ؟ اس کا جواب خان صاحب کے الفاظ میں ملاحظہ ہو:

''کسی بڑے شاعر کے کلام میں کتنے لفظ ہیں؟ ان کا اشاریہ بنانا بھی دل چسپ کام ہے، لیکن یہ دیکھنا اس سے بھی زیادہ دل چسپ اور ضروری ہے کہ مختلف الفاظ نے کیسی کیسی نسبتوں کی تشکیل کی ہے۔ ایک لفظ بیس بار آیا ہے۔ کیا ہر جگہ ایک ہی معنی اور ایک ہی مفہوم میں آیا ہے؟ یا معنویت نے نئے نئے انداز سے خود کو نمایاں کیا ہے؟ ایسے مقامات کون سے ہیں؟ اس طرح لفظ شماری کا سادہ عمل وسیلہ بن سکتا ہے رنگا رنگ معنویت کی بازیافت اور دریافت کا۔'' (مقدمہ ص ۹)

خان صاحب نے اپنے خیال کی وضاحت کے لیے کئی مثالیں دی ہیں۔ یہاں صرف ایک پر اکتفا کی جاتی ہے۔ لکھتے ہیں:

''بیان کی وسعت بھی مرزا صاحب کی شاعری کا ایک وصف ہے۔ اس صفت کی کارفرمائی نے مرکبات کی شکل میں ایک خاص طرز ادا کی صورت گری کی ہے۔ مثلاً 'یک' اور 'دو' سادہ سے لفظ ہیں۔ ترکیبی صورت میں ان لفظوں سے ایسے ٹکڑوں کی تشکیل ہوتی ہے جن میں بے کراں وسعت سما گئی ہے۔ ان مرکبات کو دیکھیے:

''یک بیاباں اوج، یک بیاباں بیضۂ قمری، یک بیاباں تپشِ بالِ شرر، یک بیاباں جلوۂ گل، یک بیاباں حسرتِ تعمیر، یک بیاباں ماندگی، یک جہاں امّید، یک جہاں چینِ جبیں، یک جہاں زانو تامل، یک جہاں قماش ہوس، یک جہاں ہنگامہ، یک چمن جلوۂ یوسف، ماتم یک شہرِ آرزو، یک عالم چراغاں، یک گلستاں، یک نیستاں عالم، یک عالمِ افسردگی، یک عالم گریباں چاکیِ گل، یک عالم گلستاں۔'' (ایضاً ص ۹)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب کے انداز فکر کو سمجھنے کے لیے ان مرکبات اور جن اشعار میں یہ ترکیبیں وارد ہوئی ہیں، ان سب کو بہ یک نگاہ سامنے رکھنا ضروری ہے۔ 'اشاریۂ دیوانِ غالب' کی ترتیب سے خان صاحب کا مقصد اصالتاً یہی ہے۔

اشاریۂ کلامِ غالب کے سلسلے میں خاں صاحب کا ارادہ یہ تھا کہ دیوانِ غالب نسخۂ عرشی کے جملہ مفرد اور مرکب الفاظ اور کلیات نظم فارسی کے صرف مرکبات کو شامل کتاب کریں۔ لیکن انھوں نے جب کام شروع کیا تو نسخۂ عرشی کے صرف اسما کا احاطہ کرنے میں دو جلدیں بن گئیں۔ لہٰذا

افعال وحروف اور فارسی مرکبات کو اس اشاریے میں شامل نہیں کیا جا سکا۔ موجودہ اشاعت کے لحاظ سے صرف اسما ہی اب تین جلدوں پر مشتمل ہیں۔

اس اشاریے میں ترتیبِ الفاظ یہ ہے کہ پہلے مفرد الفاظ کو حروفِ تہجی کی ترتیب کے مطابق رکھا گیا ہے۔ ہر لفظ کے ساتھ نمبر شمار بھی لکھا گیا ہے۔ پھر مقابل میں وہ شعر درج کیا گیا ہے جس میں وہ لفظ وارد ہوا ہے۔ متن شعر کے حوالے کے لیے نسخۂ عرشی کا صفحہ نمبر بھی درج کر دیا گیا ہے۔ یہ کسی لفظ کے اندراج کا پہلا حصہ ہوا۔

دوسرے حصے میں اس لفظ کے مرکبات کا اندراج کیا گیا ہے۔ پھر یہ اندراج بھی دو حصوں میں منقسم ہے۔ حصۂ اول میں وہ مرکب ہے جس میں متعلقہ لفظ، مرکب کا جزوِ اول ہے۔ مثلاً 'اشک' کے تحت 'اشکِ چشم سرمہ آلود'۔ حصۂ دوم میں وہ مرکب ہے جس میں متعلقہ لفظ درمیان میں آیا ہے یا آخر میں وارد ہوا ہے۔ مثلاً 'بارانِ اشک'، 'نازِ گراں مایگیِ اشک اور قدرِ اشکِ دیدۂ عاشق وغیرہ۔ جہاں جہاں متعلقہ لفظ، مرکب کا جزوِ اول ہے وہاں اس شعر کا اندراج بھی کیا گیا ہے جس میں وہ لفظ آیا ہے اور نسخۂ عرشی کا صفحہ نمبر بھی درج کیا گیا ہے۔ البتہ جہاں متعلقہ لفظ درمیان یا آخرِ مرکب میں آیا ہے وہاں شعر کا اندراج نہیں کیا گیا ہے، کیوں کہ حرفِ اول کے تحت اس شعر کو بہ آسانی دیکھا جا سکتا ہے۔

اس اشاریے کا ایک مقصود لفظ شماری بھی ہے۔ اس لیے خاں صاحب نے حاشیے میں ہر لفظ کے متعلق یہ بھی لکھ دیا ہے کہ وہ کلام غالب میں کُل کتنی بار آیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی بتا دیا ہے کہ کتنی بار بہ طور مفرد استعمال ہوا ہے اور کتنی بار بہ شکل مرکب وارد ہوا ہے۔ مثلاً 'آب' کے تحت حاشیے میں لکھ دیا گیا ہے کہ یہ لفظ کُل باون بار آیا ہے۔ بہ طور مفرد نو بار اور بہ طور مرکب تینتالیس بار۔ اسی طرح 'اسد' کے تحت انھوں نے شمار کر کے لکھ دیا ہے کہ 268 بار مقطعے میں یہ لفظ بہ طورِ تخلص نظم ہوا ہے پھر وہ تمام مقطعے وہاں نقل کر دیے ہیں۔

رشید حسن خاں نے مقدمۂ کتاب میں یہ وضاحت بھی کی ہے کہ انھوں نے اشعار کے متن کے سلسلے میں نسخۂ عرشی طبع اول کو بنیادی ماخذ کی حیثیت سے استعمال کیا ہے، اور جہاں تک نسخۂ عرشی طبع ثانی کا تعلق ہے تو اسے صرف معاون نسخے کے طور پر کام میں لائے ہیں۔ اس کی وجہ انھوں نے یہ بتائی ہے:

> ''مجھے معلوم ہے کہ اشاعتِ اول پر نظرِ ثانی کا کام ان [مولانا عرشی] کی طویل علالت کے دوران ہوتا رہا، جو مکمل طور پر ان کا کام نہیں۔ اس نسخے میں کچھ

اضافے بھی ہیں اوران کے ذمے دار بھی وہ نہیں۔بعض کمیوں اور کچھ فروگذاشتوں کے باوجود کتابِ حوالہ کی حیثیت نسخۂ اشاعتِ اول کو حاصل ہے جو مکمل طور پر عرشی صاحب کا مرتب کیا ہوا ہے۔'' (مقدمہ ص ۱۳)

اس ضمن میں وہ مزید لکھتے ہیں:

''نقل اشعار کے لیے میں نے بنیادی نسخے کے طور پر نسخۂ عرشی طبع اول کو سامنے رکھا۔ البتہ اس کا التزام کیا کہ ہر شعر کا طبع ثانی سے مقابلہ کرلیا جائے۔...نسخۂ عرشی طبع اول اور طبع ثانی کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوا کہ دونوں نسخوں کے بہت سے اشعار کا متن باہم مختلف ہے اور کچھ اختلافات بہت پریشان کن ہیں۔...طبع ثانی میں ایسے اغلاطِ متن اچھی خاصی تعداد میں ہیں جن سے غلط نامہ اور استدراک کا حصہ خالی ہے۔'' (مقدمہ ص ۱۳)

ان تفصیلات کے ذریعے اس طرف توجہ دلانا مقصود ہے کہ رشید حسن خاں نے پیش نظر اشاریے میں اشعار یوں ہی نقل نہیں کر دیے ہیں، بلکہ مرتبِ متن کی طرح پہلے ہر ہر شعر اور اس کے ایک ایک لفظ پر غور کیا ہے۔اس کے بعد انھوں نے شعر کو نقل کیا ہے۔بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) چمن زارِ تمنا ہوگیا حرفِ خزاں لیکن
بہارِ نیم رنگِ آہِ حسرت ناک باقی ہے

خان صاحب اس شعر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''طبعِ اول میں اسی طرح ہے [ص ۱۰۷] طبع ثانی میں 'چمن زار تمنا ہوگئی' ہے۔اس نسخے کے غلط نامے یا کسی ضمیمے میں یہ حوالہ نہیں ملتا کہ طبع اول کے 'ہوگیا' کو 'ہوگئی' بنایا گیا ہے۔اس صورت میں لامحالہ اسے کتابت کی غلطی مانا جائے گا۔میں نے طبع اول کے مطابق 'ہوگیا' لکھا ہے۔''
(مقدمہ ص ۱۶)

(۲) ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

خاں صاحب نے یہاں اولاً یہ بتایا ہے کہ طبع اول میں 'رونق منہ پر' ہے [ص ۲۳۹] یہی طبعِ ثانی میں بھی ہے [ص ۳۱۸]۔اس کے بعد تفصیلی گفتگو کرتے ہوئے آخر میں لکھا ہے: ''اب صورتِ حال یہ ہے کہ 'رونق منہ پر' صرف طبعِ دوم کے ایک نسخے کے آخر میں شامل سادہ اوراق پر کسی مجہول

الاحوال شخص کے قلم سے لکھی ہوئی اس غزل میں ہے۔ اس کے مقابلے میں دیوانِ غالب کے تیسرے اور چوتھے مطبوعہ ایڈیشن میں جو غالبؔ کی تصحیح کے ساتھ چھپے ہیں 'منہ پر رونق' ہے۔ ان دونسخوں کے مقابلے میں ایک نامعلوم الاحوال شخص کی تحریر کو کسی معقول وجہ کے بغیر ترجیح نہیں دی جاسکتی۔...میں نے اسی بنا پر اس شعر میں 'منہ پر رونق' لکھا ہے۔ (مقدمہ ص ۱۶۔۱۷)

(۳) جام ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

خاں صاحب تحریر فرماتے ہیں:

''طبع اول میں 'دو عالم میں' ہے [ص ۱۰۸] طبع ثانی میں 'دو عالم سے' ہے۔ [ص ۱۱۵] دونوں نسخوں میں اس شعر کے دوسرے مصرعے میں کسی طرح کے اختلاف نسخ کا حوالہ نہیں ملتا؛ اس صورت میں کسی وضاحت کے بغیر طبع ثانی کے متن کو کس بنا پر قبول کیا جاسکتا ہے؟ نسخۂ رضا میں طبع ثانی کے مطابق ''دو عالم سے' ہے [ص ۲۵۳] ڈاکٹر نقوی نے مطلع کیا کہ نسخۂ خودنوشت [نسخۂ قدیم بھوپال] میں 'دو عالم سے] ہے۔ میں نے اسی بنا پر طبع ثانی کے مطابق 'دو عالم سے' لکھا ہے۔ (مقدمہ ص ۱۷)

(۴) سُبحہ گرداں ہے اسی کے کفِ امّید کا ابر
بیم سے جس کے صبا توڑے ہے صد جا زنّار

شعر نقل کرنے کے بعد خاں صاحب رقم طراز ہیں:

''طبع اول میں یہی ہے [ص ۴] طبع ثانی میں 'اسی کی' ہے [ص ۴] اس سلسلے میں یہ بات توجہ طلب ہے کہ 'چکنی ڈلی' والے قطعے میں 'صاحب کے کفِ دست' آیا ہے۔ طبع اول اور طبع ثانی دونوں میں یہی ہے۔ اس طرح یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ طبع ثانی میں 'اسی کی کفِ امید' میں 'کی' غلطی کتابت ہے۔ نسخۂ رضا میں 'اُسی کی' ہے [ص ۳۰۷] اور یہ نتیجہ ہے طبع ثانی کی نقل کا۔ اگر طبع اول کا مقابلہ کرلیا جاتا تو معلوم ہوجاتا کہ 'اسی کے' ہونا چاہیے۔'' (مقدمہ ص ۱۷)

(۵) طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا
اسداللہ خاں قیامت ہے

خاں صاحب نے اولاً یہ بتایا ہے کہ نسخۂ عرشی طبع اول [ص ۳۰۵] اور طبع دوم [ص ۴۲۷] دونوں میں 'ریختہ کہنا' ہے۔ پھر طویل بحث کرتے ہوئے ثابت کیا ہے کہ اس شعر کا واحد ماخذ غالب کا مکتوب بنام عبدالرزاق شاکر ہے اور اس میں 'ریختہ لکھنا' ہے۔ اس بنا پر انھوں نے اس شعر میں 'ریختہ لکھنا' لکھا ہے۔ آخر میں انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ شعر کے علاوہ غالب نے نثر میں بھی دو جگہ ''ریختہ لکھتا تھا'' تحریر کیا ہے۔ اس لیے شعر کا یہی متن درست ہے۔ (مقدمہ ص ۱۵)

حاصلِ گفتگو یہ ہے کہ رشید حسن خاں نے کلامِ غالب کا صرف اشاریہ ہی تیار نہیں کیا ہے بلکہ نسخۂ عرشی طبعِ اول اور طبعِ ثانی کی کمیوں اور فروگذاشتوں کا ازالہ کرتے ہوئے نیز اعراب، توقیف نگاری اور املائے غالب کا پورا پورا لحاظ رکھتے ہوئے نسخۂ عرشی کی تدوین جدید بھی کر دی ہے۔

اس اشاریے کے حوالے سے اب ہمیں یہ عرض کرنا ہے کہ غالب کا کلام اگر گنجینۂ معنی کا طلسم ہے تو رشید حسن خاں کا یہ اشاریہ طلسم کُشا ہے۔ اس اجمال کی توضیح کے لیے بیاضِ غالب بخطِ غالب [مرتبہ نثار احمد فاروقی، نقوش، لاہور] سے ایک شعر نقل کیا جاتا ہے:

نقشِ صد سطرِ تبسم ہے بر آبِ زیرِ کاہ
حسن کا خط پر نہاں خندیدنی انداز ہے

یہ شعر غالب کے نو دریافت کلام میں شامل ہے جو پہلی بار نسخۂ بھوپال قدیم یا بیاضِ غالب بخطِ غالب کے ذریعے منظرِ عام پر آیا۔ [نقوش ص ۲۱۵] یہ نسخۂ حمیدیہ، نسخۂ شیرانی یا بعد کے کسی قلمی نسخے یا مطبوعہ اڈیشن میں شامل نہیں۔ نسخۂ عرشی طبعِ اول میں بھی یہ شعر موجود نہیں اس لیے کہ اس وقت تک غالب کا خود نوشت دیوان دریافت نہیں ہوا تھا۔ البتہ طبعِ ثانی کا حصۂ چہارم 'بادآورد' میں عرشی زادہ نے اسے درج کیا ہے۔ [ص ۴۵۲] لیکن اس کا متن اس طرح لکھا ہے:

نقشِ سطرِ صد تبسم ہے بر آبِ زیرِ گاہ
حسن کا خط پر نہاں خندیدنی انداز ہے

یہاں عرشی زادہ سے دو غلطیاں سرزد ہوئی ہیں۔ اول یہ کہ انھوں نے 'صد سطرِ تبسم' کو 'سطرِ صد تبسم' بنا دیا۔ دوم یہ کہ 'آبِ زیرِ کاہ' کو 'آبِ زیرِ گاہ' لکھ دیا۔ [یہ بھی ممکن ہے کہ یہ دونوں غلطیاں سہوِ کاتب کا نتیجہ ہوں] اس کے برخلاف نثار احمد فاروقی نے بیاضِ غالب میں اصل کے مطابق بالکل درست متن نقل کیا ہے، یعنی: 'نقشِ صد سطرِ تبسم ہے بر آبِ زیرِ کاہ'

کالی داس گپتا رضا نے بھی نسخۂ رضا میں اس شعر کا اندراج کیا ہے۔ لیکن نسخۂ عرشی طبعِ ثانی کی پیروی کرتے ہوئے: 'نقشِ سطرِ صد تبسم ہے بر آبِ زیرِ گاہ' لکھ دیا ہے۔ اس سے بھی عجیب

تربات یہ ہے کہ انھوں نے حاشیے میں 'صد سطرِ تبسم' کے آگے قوسین میں 'شاید سہو کتابت' لکھ دیا ہے [ص ۲۳۹]۔ گویا غالب کے خود نوشت صحیح متن کو سہو کتابت پر محمول کر لیا ہے۔ پروفیسر حنیف نقوی نے ذاتی نسخۂ رضا [مخزونہ حنیف نقوی کلکشن، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ] میں اپنے قلم سے متن کی تصحیح کر دی ہے۔ گیان چند کی 'تفسیرِ غالب' [ص ۵۵۱] میں بھی صحیح متن منقول ہے۔

عرشی زادہ اور کالی داس گپتا رضا پر اعتماد کی وجہ سے ناقد شہیر جناب شمس الرحمٰن فاروقی بھی دھوکا کھا گئے ہیں۔ انھوں نے اپنی گراں قدر تصنیف 'لغاتِ روزمرہ' [ص ۳۳] میں بہ طور مرکب 'آبِ زیرگاہ' کا اندراج کیا ہے اور اس کی وضاحت اس طرح کی ہے:

'زیر' اور 'گاہ' کے درمیان اضافت نہیں ہے۔ فقرے کے معنی ہیں ''پانی جو نشیب میں ہو'' غالب:

نقشِ سطرِ صد تبسم ہے بر آبِ زیرگاہ
حسن کا خط پر نہاں خندیدنی انداز ہے

ناچیز فاروقی صاحب کا ادب و احترام ملحوظ رکھتے ہوئے مؤدبانہ عرض کرتا ہے کہ 'زیرگاہ' یقیناً ایک لفظ ہے اور لغات میں اس کا اندراج بھی ملتا ہے، لیکن مرکب شکل میں 'آبِ زیرگاہ' کا اندراج فارسی یا اردو کے کسی لغت میں میری دانست کی حد تک موجود نہیں۔ پھر اس کے جو لغوی معنی تحریر کیے گئے ہیں ان کا غالب کے شعر سے کوئی رشتہ بھی قائم نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ اس کی معنویت کی راہ میں حائل ہیں۔

یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ فرہنگ آنندراج، برہانِ قاطع، فرہنگِ معین اور اسٹائنگاس (Steingass) وغیرہ میں 'زیرگاہ' کے معنی کرسی، صندلی، تخت وغیرہ کے لکھے ہیں۔ بلکہ آنندراج میں یہ وضاحت بھی ملتی ہے: ''کرسی کہ برآں نشینند وآں کرسی را زیرتختِ بزرگ گذارند، ازیں روے زیرگاہ گویند''

ان سب کے بعد جب ہم رشید حسن خاں کی طرف رجوع کرتے ہیں تو یہ دیکھتے ہیں کہ انھوں نے پیش نظر اشاریے میں نسخۂ عرشی طبع ثانی کی پیروی کے بجائے بیاضِ غالب بخط غالب کے مطابق بالکل صحیح متن نقل کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی مقدمۂ کتاب میں عرشی زادہ اور کالی داس گپتا رضا کے نقل کردہ متن کے مغشوش اور نادرست ہونے کی نشان دہی بھی کر دی ہے۔

یہاں تک پہنچ کر راقم حروف نے یہ جاننے کی کوشش کی کہ 'آبِ زیرِکاہ' کی ترکیب غالب کے اردو کلام میں کہیں اور بھی آئی ہے یا نہیں؟ تو اس کا جواب بھی اس اشاریے سے مل گیا کہ یہ مرکب، کلام غالب میں صرف ایک بار استعمال ہوا ہے اور وہ بھی اسی شعر زیر بحث میں۔ ظاہر ہے

کہ ایسی قطعیت کے ساتھ یہ جواب کوئی بڑے سے بڑا ماہر غالبیات بھی نہیں دے سکتا۔

متنِ شعر پر گفتگو کے بعد شعر کی معنویت کی تلاش کا مرحلہ سامنے آتا ہے۔ پروفیسر گیان چند جین نے 'تفسیر غالب' میں اس شعر کی شرح اس طرح کی ہے:

نقشِ صد سطرِ تبسم ہے بر آبِ زیرِ کاہ
حسن کا خط پر نہاں خندیدنی انداز ہے

پہلے مصرعے کی مختلف تاویلوں سے شعر کے کئی معنی ہو سکتے ہیں۔ کاہ؛ گھاس، بالخصوص سوکھی گھاس۔ آبِ زیرِ کاہ؛ وہ پانی جس کی پوری سطح پر گھاس پھیلی ہو۔ محبوب کا خط آیا ہوا ہے۔ وہ آبِ زیرِ کاہ پر سیکڑوں استہزائی تبسم کر رہا ہے کہ تم (پانی) گھاس سے دب کر رہ گئے، لیکن میرا حسن خط کے باوجود نہیں دبا۔ اس طرح حسنِ محبوب در پردہ اپنے خط پر بھی خندہ کر رہا ہے کہ تم مجھے زائل کرنے میں ناکام رہے۔

(۲) آبِ زیرِ کاہ سے مراد حسن کی وہ چمک دمک ہے جو گیاہِ سبزہ کے نیچے پوشیدہ ہے۔ ظاہرا محبوب کا تبسم ظاہر نہ ہو، لیکن سبزۂ خط کے نیچے جلد پر تبسم کے سیکڑوں خطوط ہیں۔ حسن محبوب اپنے خط پر خندہ کر رہا ہے کہ اس کے باوجود حسن کی آب و تاب نہیں دبی۔ یہ خندہ یا تبسم نہاں اس لیے ہے کہ اس کے نقوش سبزہ کے نیچے ہیں۔

(۳) جو پانی گھاس کے نیچے چھپا ہے اس کی سطح پر تبسم کے سیکڑوں خطوط ہیں۔ وہ کاہ پر تبسم کر رہا ہے کہ تو سمجھتی ہے کہ میں ختم ہو گیا، لیکن میں تیرے نیچے رواں دواں ہوں۔ اسی کی مماثلت پر حسن محبوب اپنے سبزۂ خط کو خندہ آمیز انداز سے دیکھتا ہے کہ سبزۂ خط کے باوجود حسن دب نہ سکا۔ جس طرح آبِ زیرِ کاہ کا تبسم گھاس کے نیچے پوشیدہ ہے اسی طرح حسن کا خندیدنی انداز خط کے نیچے نہاں ہے۔ (تفسیر غالب، ص ۵۵۱-۵۵۲)

ناچیز عرض کرتا ہے کہ محترم گیان چند کی یہ شرح غالب کے اندازِ فکر سے مطابقت نہیں رکھتی۔ اس لیے کہ غالب نے آمدِ خط کو عموماً زوال حسن کی علامت بتایا ہے۔ سردست اس دعوے کی تائید میں دو شعر پیش کیے جاتے ہیں:

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست
دودِ شمعِ کُشتہ ہے شاید خطِ رخسارِ دوست

.....

ہواجب حسن کم خط برعذارِ سادہ آتا ہے
کہ بعدازصاف مے ساغر میں دُردبادہ آتا ہے

[رشید حسن خاں کے اشاریے کی دوسری جلد ابھی شائع نہیں ہوئی ہے، جس میں لفظ 'خط' کے تمام اشعار یکجا درج کیے گئے ہوں گے، ورنہ یہ بھی بتایا جاسکتا تھا کہ غالب نے خط کا مضمون کل کتنی بار اور کس کس انداز سے نظم کیا ہے] بہرحال راقم حروف کے خیال میں اس شعر کی شرح اِس انداز سے کی جاسکتی ہے:

آمدِ خط کے بعد محبوب کا رخسارِ سادہ آبِ زیرِ کاہ کی مانند ہوگیا ہے جس پر سبزۂ خط تبسم کی سیکڑوں سطروں کی طرح دکھائی دے رہا ہے۔ گویا حسنِ محبوب در پردہ خط پر تلخ ہنسی ہنس رہا ہے کہ تیری آمد میرے زوال کی علامت ہے۔

'آبِ زیرِ کاہ' کے مجازی معنی ''ظاہر میں اچھا باطن میں خراب کے ہیں'' (نوراللغات)
چوں کہ سبزۂ خط آغاز میں خوش نما معلوم ہوتا ہے لیکن رفتہ رفتہ بدنما ہوتا جاتا ہے، اس لیے نمودِ سبزۂ خط کے بعد رخسار محبوب کی 'آبِ زیرِ کاہ' سے تشبیہ نہایت بلیغ ہے۔

'خط' تحریر کو بھی کہتے ہیں۔ اس لیے سبزۂ خط کو 'نقشِ صدسطرِ تبسم' قرار دینا بھی نہایت پرلطف ہے۔ کیوں کہ خط، نقش اور سطر باہم متناسب ہیں۔

'آمدِ خط' کے ذیل میں پیش نظر اشاریے میں یہ شعر بھی درج ہے:

آمدِ خط ہے ، نہ کر خندۂ شیریں کہ مباد
چشمِ مور آئنۂ دل نگرانی مانگے

اس سے معلوم ہوا کہ شاعر کے نزدیک آمد خط کے بعد 'خندۂ شیریں' بے محل ہوجاتا ہے۔ اسی لیے زیر بحث شعر کے مصرعِ ثانی میں خندۂ محبوب کو خندۂ تلخ پر محمول کیا گیا ہے۔

لفظ 'تبسم' کے تحت اس اشاریے سے یہ بھی معلوم ہوا کہ 'سطرِ تبسم' کی ترکیب کلام غالب میں دوجگہ اور وارد ہوئی ہے، لیکن وہ دونوں شعر کسی اگلی جلد میں 'سطر' کے تحت درج کیے گئے ہوں گے۔ ان میں سے ایک شعر مجھے اتفاقاً لفظ 'انشا' کے تحت مل گیا جو یوں ہے:

گر دکھاؤں صفحۂ بے نقشِ رنگِ رفتہ کو
دستِ رد ، سطرِ تبسم یک قلم انشا کرے

اس شعر کے حوالے سے یہ کہنا ہے کہ جس طرح اس شعر میں 'سطرِ تبسم' کا تعلق 'صفحۂ بے نقشِ رنگِ رفتہ' سے قائم کیا گیا ہے، اسی طرح شعر زیر بحث میں بھی سبزۂ خط کو محبوب کے آمادۂ سفر حسن

پر 'صد سطر تبسم کا نقش' بتایا گیا ہے۔

خان صاحب نے لکھا ہے: ''یہ کام صبر آزما ثابت ہوا۔ بارے اتمام کو پہنچا۔'' یقیناً یہ ان کا عہد آفریں کارنامہ ہے۔ اس سے اہل نقد و نظر کو تحقیقی اور تنقیدی دونوں طرح کے مباحث میں مدد ملے گی۔ امید ہے کہ اس کی بقیہ دونوں جلدیں بھی جلد ہی اشاعت پذیر ہوں گی تا کہ اس کا نفع عام اور فائدہ تام ہو سکے۔ خاں صاحب کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے بجا طور پر کہا جا سکتا ہے:

ع ایں کار از تو آید و مرداں چنیں کنند

.....

کتابیات:

۱- A Comprehensive Persian - English Dictionary by F. Steingass, Manohar 2007

۲- برہانِ قاطع، محمد حسین تبریزی، مرتبہ دکتر محمد معین، جلد دوم، کتابفروشی ابن سینا، تہران ۱۳۴۲

۳- بیاضِ غالب، مرتبہ نثار احمد فاروقی، مشمولہ نقوش غالب نمبر، حصۂ دوم، لاہور، طبع دوم، جولائی ۱۹۸۴ء

۴- تفسیرِ غالب، گیان چند جین، جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز، سری نگر، ۱۹۷۱ء

۵- دیوانِ غالب کامل، نسخۂ رضا، کالی داس گپتا رضا، ساکار پبلشرز پرائیویٹ لمیٹڈ، بمبئی، فروری ۱۹۹۵ء

۶- دیوانِ غالب نسخۂ عرشی، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی، طبع دوم، ۱۹۸۲ء

۷- فرہنگِ آنندراج، محمد بادشاہ شاد، مرتبہ دکتر دبیر سیاقی، کتابفروشی خیام ۱۳۶۳ شمسی

۸- فرہنگ فارسی، دکتر محمد معین، جلد دوم، مؤسسہ انتشارات امیر کبیر، تہران ۱۳۷۱

۹- گنجینۂ معنی کا طلسم [اشاریۂ دیوانِ غالب] جلد اول، مرتبہ رشید حسن خاں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۱۷ء

۱۰- لغاتِ روزمرہ، شمس الرحمٰن فاروقی، آج کی کتابیں، کراچی (پاکستان) ۲۰۰۳ء

۱۱- نور اللغات، جلد اول و دوم، نور الحسن نیر کاکوروی، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور (عکسی اڈیشن) ۱۹۸۹ء

***

اس شمارے کے اہلِ قلم☆

پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی	C-29, Hastings Road, Allahabad-211001 E-mail: srfaruqi@gmail.com
ڈاکٹر رؤف پاریکھ	Deptt. of Urdu, Karachi Uniersity, Karachi-75270 E-mail: drraufparekh@yahoo.com
ڈاکٹر نزیش	169, Sector 17, Panchkula - 134109 (Haryana)
پروفیسر شریف حسین قاسمی	D-23, Nizamuddin (East), New Dehli-110013
پروفیسر احمد محفوظ	Deptt. of Urdu, Jamia Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025 E-mail:amehfuz@gmail.com
جناب راجیو رنجن گری	Deptt. of Hindi, Rajdhani College Delhi University, New Delhi-110015 E-mail: rajeev.ranjan.giri@gmail.com
جناب ظفر انصاری ظفر	Assistant Professor, Deptt. of Urdu, Allahabad University, Allahabad-21102 E-mail: zafrullahansari@gmail.com
ڈاکٹر نیلوفر فردوس	Assistant Professor Urdu, Aliah University 17, Gorachand Road, Kolkata-700014 (WB) E-mail: niloferfirdaus8@gmail.com
جناب سلمان عبدالصمد	29, Mahi Hostel, Jawaharlal Nehru University New Delhi-110067 E-mail: salmansamadsalman@gmail.com
جناب مجتبیٰ حسین	502, Maphar Regency, AC Guards Hyderabad-500004
ڈاکٹر زمرد مغل	Jeevan Apartment, Tikona Park Jamia Nagar, New Delhi - 110025 E-mail:zamarrudmughal@gmail.com
ڈاکٹر سرور الہدیٰ	Deptt. of Urdu, Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi - 110025 E-mail: sarwar103@gmail.com
پروفیسر ظفر احمد صدیقی	House No. 4-484, Ek Minar Colony, Civil Lines, Dodhpur, Aligarh (UP) E-mail: zafarasiddiqi@gmail.com

☆ موجودہ شمارے میں جس ترتیب سے مضامین شائع ہوئے ہیں اُسی ترتیب سے اہلِ قلم کی یہ فہرست مرتّب کی گئی ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم

[اشاریۂ دیوانِ غالبؔ]

(جلد اوّل)

مرتب:
رشید حسن خاں

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

Price: 500/-

URDU ADAB

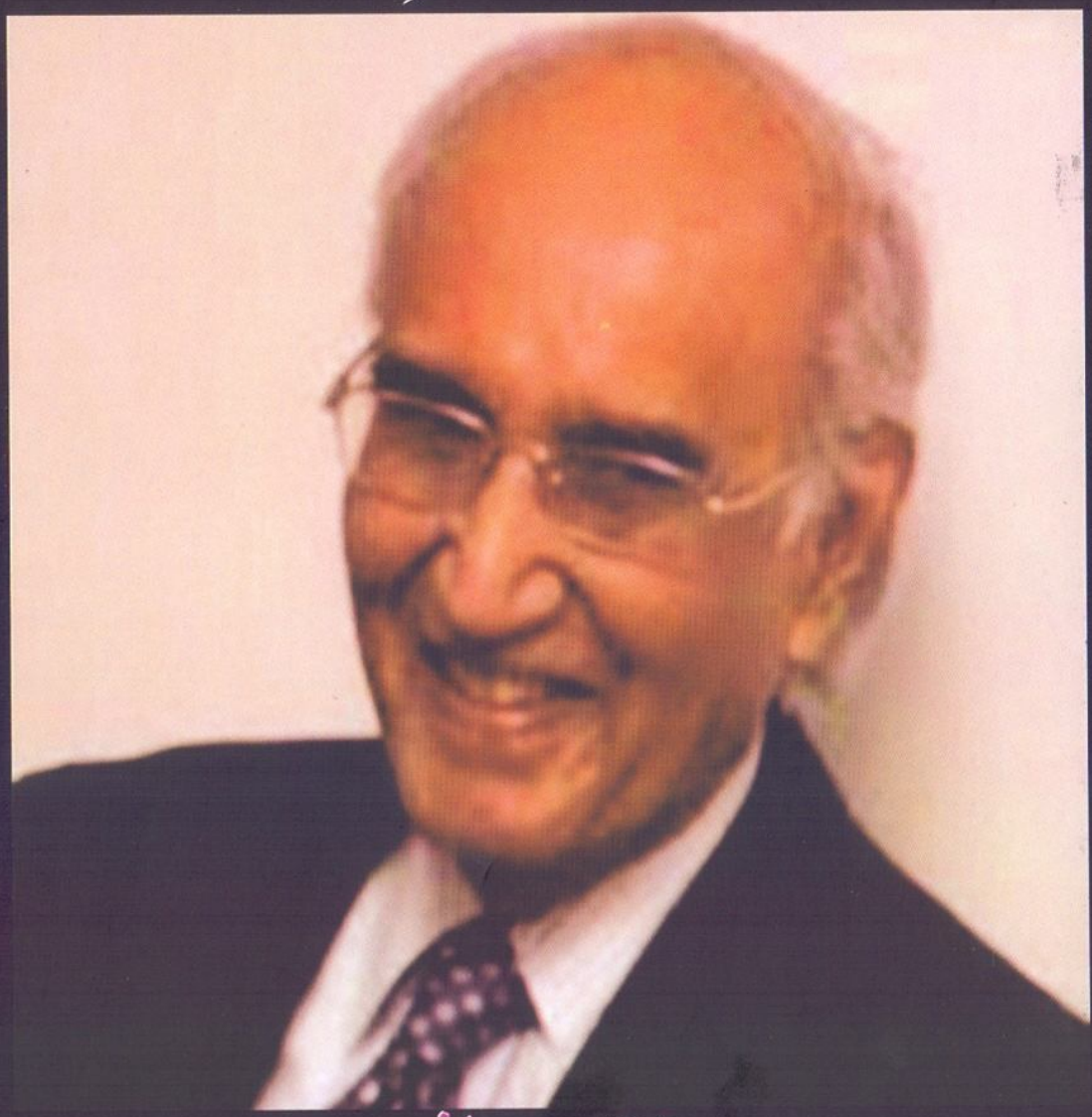
Quarterly

Price: 150/-
RNI NO. 13640/57
ISSN: 0042-1057
Vol. 62
Issue: 246
Date of Publication:
June 15th, 2018

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar,212-Rouse Avenue
New Delhi - 110002

April, May, June 2018

رفتید و لے نہ از دلِ ما



مشتاق احمد یوسفی

ولادت: 4 ستمبر 1923 (ٹونک، راجستھان) — وفات: 20 جون 2018 (کراچی)

Printed and published by Abdul Bari on behalf of the Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar, 212-Rouse Avenue, New Delhi-110002
and printed at Jayyed Press, 5228, Ballimaran, Delhi-110006
Editor: Dr Ather Farouqui, E-mail: farouqui@yahoo.com
E-mail: urduadabquarterly@gmail.com, Ph: 0091-11-23237722, 23237733