ادراک

شعبہ جاتی تحقیقی مجلہ

ISSN #. ۲۴۱۲_۶۱۴۴

جنوری تا جون ۲۰۱۵ء

شمارہ
۳

سرپرستِ اعلیٰ

پروفیسر ڈاکٹر سہیل شہزاد
(وائس چانسلر)

سرپرست

پروفیسر ڈاکٹر ازکیا ہاشمی
(ڈین کلیۂ فنون)

مُدیرِ اعلیٰ

ڈاکٹر نذر عابد
(صدر شعبۂ اُردو)

مجلسِ ادارت

ڈاکٹر محمد سفیان صفی
ڈاکٹر محمد الطاف یوسف زئی

شعبۂ اردو
ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

مجلسِ مشاورت

۱۔ پروفیسر ڈاکٹر سیّد جاوید اقبال
ڈین کلیہ فنون، سندھ یونیورسٹی، جام شورو

۲۔ پروفیسر ڈاکٹر قاضی عابد
شعبۂ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

۳۔ پروفیسر ڈاکٹر ارشاد شاکر اعوان
ایمینٹ پروفیسر (اُردو) ہائر ایجوکیشن کمیشن، اسلام آباد

۴۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن
شعبۂ اُردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

۵۔ ڈاکٹر محمد کیومرثی
صدر شعبۂ اُردو، تہران یونیورسٹی، تہران، ایران

۶۔ ڈاکٹر شیخ عقیل احمد
شعبۂ اُردو، ستیاوتی کالج، دہلی یونیورسٹی، بھارت

۷۔ ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ
شعبۂ اُردو، ٹوکیو یونیورسٹی آف فارن سٹڈیز، جاپان

۸۔ پروفیسر ڈاکٹر سویامانے یاسر
شعبۂ اُردو، گریجوایٹ سکول آف لینگو ئجز اینڈ کلچر، اوساکا یونیورسٹی، جاپان

فہرست

ادار یہ		۵
تعمیرِ خودی اور مذہبی زندگی کے مراحل	ڈاکٹر طاہر حمید تنولی ڈاکٹر نذر عابد	۶
اُردو تھیٹر کے فروغ میں رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ کا کردار	ڈاکٹر محمد سلمان بھٹی	۱۶
حلقہ اربابِ ذوق کی تنقید اور عصری شعور	محمد امجد عابد	۲۹
شان الحق حقی بحیثیت لغت نویس	منصف خان سحاب	۳۶
تہذیب وثقافت: اصطلاحات کا مسئلہ	ڈاکٹر عبدالواحد	۴۹
افسانوی ادب کی تنقید اور شمس الرحمان فاروقی	ابرار خٹک	۵۸
عطؔا کی نعتیہ رباعیات میں والہانہ عشق	ڈاکٹر نذر عابدؔ/ڈاکٹر سفیان صفیؔ	۶۹
محاسنِ مکاتیب غالبؔ: ناقدین کی نظر میں	ڈاکٹر الطاف یوسف زئی	۷۶
جاتک کہانیاں	انعم نواز / ڈاکٹر سعید احمد	۸۶
رشید احمد صدیقی کے خطوط میں علی گڑھ کی جھلکیاں	ڈاکٹر تزئین گل	۹۷

(جملہ حقوق بہ حقِ شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی محفوظ ہیں)

اِدارے کا کسی بھی مقالے کے نفسِ مضمون اور مندرجات سے متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔

''قلمی معاونین کے لیے''

۱۔ ''ادراک'' اُردو زبان کا تحقیقی و تنقیدی مجلّہ ہے۔ کسی دوسری زبان میں تحریر کردہ مقالہ قابلِ قبول نہیں ہو گا۔

۲۔ ''ادراک'' ششماہی مجلّہ ہے۔ اِس کی اشاعت سال میں دو بار (جنوری تا جون اور جولائی تا دسمبر) عمل میں لائی جاتی ہے۔

۳۔ تمام مقالات ہائر ایجوکیشن کمیشن کے طے کردہ اصول و ضوابط کے تحت شائع کیے جاتے ہیں۔

۴۔ ''ادراک'' میں شمولیت کے لیے ہر مقالے کا غیر مطبوعہ ہونا لازمی ہے۔

۵۔ اشاعت سے قبل تمام مقالات Review کے لیے متعلّقہ ماہرین کو ارسال کیے جاتے ہیں۔

۶۔ مقالہ کمپوز شدہ حالت میں ''ادراک'' کے برقی پتے پر بھیجا جائے۔

۷۔ کمپوزنگ اِن پیج فارمیٹ اور نوری نستعلیق میں ہو۔ متن کا فونٹ ۱۳ جب کہ اقتباس کا فونٹ ۱۲ رکھا جائے۔

۸۔ مقالے کے آغاز میں ۷۰ سے ۱۰۰/الفاظ پر مشتمل انگریزی Abstract شامل کیا جائے۔

۹۔ مقالے کے آخر میں ضروری حوالہ جات / حواشی کا اندراج لازمی ہے۔ بصورتِ دیگر مقالہ نا قابلِ اشاعت تصوّر کیا جائے گا۔

۱۰۔ حوالہ جات کا عمومی انداز یہ ہے:

مصنّف کا نام، کتاب کا نام، اشاعتی اِدارہ، مقامِ اشاعت، سالِ اشاعت، صفحہ نمبر

برقی پتہ idrakurdu@gmail.com

اداریہ

عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ جامعات میں ہونے والی تحقیق ڈگری کے حصول میں تو معاون ثابت ہوتی ہے لیکن سماجی سطح پر اِس تحقیق کے افادی نوعیت کے کوئی دور رس اثرات مرتب نہیں ہوتے۔ جامعات کے اربابِ اختیار، اساتذہ اور طلبا و طالبات کے لیے یقینی طور پر لمحۂ فکریہ ہے کہ اُن کی تحقیقی سرگرمیاں اپنی افادیت کے اعتبار سے معاشرے کی روزمرہ زندگی میں مثبت تبدیلیاں لانے میں عمومی طور پر ناکام رہی ہیں۔ اِس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ہمارے تحقیقی منصوبہ جات تیزی سے بدلتی ہوئی انسانی زندگی کے نت نئے تقاضوں سے ہم آہنگ نہیں ہوتے۔

ضرورت اِس اَمر کی ہے کہ جامعات میں فطری اور سماجی ہر دو سطح کے علمی میدانوں میں زندگی کے تازہ اور متحرک زاویوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ایسے تحقیقی موضوعات کا اِنتخاب عمل میں لایا جائے جن کی نوعیت عملی اور اِطلاقی ہو۔ ایسی تحقیق کے نتائج نہ صرف علمی حدود میں وسعت کا باعث بنیں گے بلکہ سماج میں مثبت تبدیلیوں کا پیش خیمہ بھی ثابت ہوں گے۔

مُدیرِ اعلیٰ

تعمیرِ خودی اور مذہبی زندگی کے مراحل

ڈاکٹر طاہر حمید تنولی☆
ڈاکٹر نذر عابد☆☆

Abstract:

Khudi is the pivotal concept of Iqbal's thought. Being rooted in the tradition of Islam both Khudi and religious life are interconnected in his thought so the stages of religious life are also the stages of development of Khudi. According to Iqbal contrary to philosophy and poetry, Religion is neither mere thought, nor mere feeling, nor mere action; it is an expression of the whole man. Thus, in the view of religion the universe cannot be regarded as an independent reality standing in opposition to Almighty Allah where God and the world are two separate entities confronting each other. Here the proximity is achieved through prayer. The act of prayer at its highest is much more than abstract reflection. Like reflection it too is a process of assimilation, but the assimilative process in the case of prayer draws itself closely together and thereby acquires a power unknown to pure thought. This article explores that space and time are interpretations which thought puts upon the creative activity of the Ultimate Ego and this provides the possibilities of development for *Khudi.*"

اقبال کے ہاں مذہبی زندگی کا تصوران کے تصورخودی سے الگ نہیں۔خودی کا ارتقا ایک لحاظ سے فرد کی مذہبی زندگی ہی کا ارتقا ہے۔اقبال جب کہتے ہیں 'تعمیرخودی کر اثر آہِ رسا دیکھ'[1] تو ان کا آہِ رسا کا استعارہ اس سحرخیزی،شب بیداری اور نالہ ہائے شب گیر کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ان کی شاعری میں

☆ اسسٹنٹ ڈائریکٹر،اقبال اکیڈمی،لاہور
☆☆اسسٹنٹ پروفیسر،شعبۂ اُردو،ہزارہ یونیورسٹی،مانسہرہ

کثرت سے بیان ہونے والا مضمون ہے اور عطار، رومی، رازی اور غزالی کا شخصیت ساز عنصر بھی۔[۲] اقبال نے مذہبی زندگی کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے:

۱۔اعتقاد، ۲۔فکر، ۳۔کشف [۳]

پہلا دور جو اعتقاد پر مشتمل ہے اس میں مذہبی زندگی ایک ایسے ڈسپلن کی صورت میں سامنے آتی ہے جو ایک عقیدے پر استوار ہوتی ہے اور فرد یا جماعت اس عقیدے کے معنٰی، مفہوم یا اس کی عقلی تفہیم کو حاصل کیے بغیر غیر مشروط طور پر اس عقیدے اور اس کے تقاضوں کی تعمیل اور تکمیل کرتی ہے۔ یہ رویہ ہی کسی قوم کو سماجی اور سیاسی طور پر ایک جسدِ واحد میں بدلتا ہے کیونکہ اس سے ہی یکساں، ہم آہنگ اور مربوط شعور اور کردار کی تخلیق ممکن ہے۔ تاہم اس سے فرد کی باطنی نشو ونما، ارتقاء یا اس میں وسعت کا کوئی زیادہ امکان نہیں ہوتا۔ اعتقاد کے بعد اگلا مرحلہ اس اعتقاد کے نظام کی مکمّل اطاعت کا ہے یعنی اس مرحلے پر فرد اور جماعت اعتقاد سے پھوٹنے والے نظام کو عقلی طور پر نہ صرف سمجھتے ہیں بلکہ اس دور میں اس عقیدے کے مندرجات سے آگاہی ملتی ہے اور کائنات کے بارے میں ایک مربوط نقطہ نظر کے حوالے سے ایک مابعدالطبیعات اور منطقی نظام میسر آجاتا ہے۔ تیسرا دور ارتقاء کا آخری دور ہے جس میں مابعدالطبیعات کی جگہ ایک ایسی نفسیات لے لیتی ہے جو مذہبی زندگی کو اس جذبے سے بہرہ ور کرتی ہے کہ جس حقیقتِ مطلقہ کے بارے میں اس کی زندگی ایک اعتقادی بنیاد رکھتی ہے وہ اس کی قربت سے بھی مستفیض ہے۔ یہاں مذہب صرف ایک اعتقادی معاملہ نہیں رہتا بلکہ فرد کی باطنی سطح پر زندگی اور قوت کے حصول اور انجذاب کا معاملہ بن جاتا ہے اور یہیں سے فرد کی شخصیت کا ارتقاء شروع ہوتا ہے یہ ایک ایسا ارتقاء ہے جس کے نتیجے میں فرد جس کے مذہبی شعور کا آغاز ایک عقیدے سے ہوا تھا اب اس عقیدے کو اور اس عقیدے سے جنم لینے والے نظامِ قانون کو فرد اپنی ذات کی گہرائیوں میں دریافت کر لیتا ہے۔

انسانی ذات کے ارتقا کے حوالے سے کائنات کے بنیادی سوالات کو مذہب فلسفہ اور شاعری سب ہی زیرِ بحث لائے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک کا انداز مختلف اور پھر انسانی ذات کے مختلف پہلوؤں کے حوالے سے ان سوالات کی تطبیق و تلفیق کا عمل بھی متنوع ہے۔ اقبال نے ان سب کے دائرۂ کار، طرزِ فہم، طرزِ فکر اور طرزِ استدلال میں بنیادی فرق کو واضح کیا ہے۔ اقبال بتاتے ہیں کہ شاعری جس علم تک ہمیں لاتی ہے اس کا مبدا اور سرچشمہ شاعرانہ وجدان ہے جس کے حاصلات انفرادی، تمثیلی، غیر واضح اور مبہم ہوتے ہیں۔ فلسفہ آزادانہ تحقیق کے ساتھ آگے بڑھتا ہے وہ ہر تجزیے اور دعوے کو شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے کیونکہ اس کا وظیفہ ہی یہ ہے کہ انسانی فکر کے ایسے مفروضات جن کو انسانی عقل نے بغیر تنقید کے قبول کر لیا ہے ان کو تجسّس اور شک کے ساتھ دیکھتے ہوئے ان کے ایسے گوشوں کا سراغ لگائے جو بداہتاً نمایاں نہیں ہیں اور اس کے بعد انکار یا اقرار کی منزل تک پہنچے۔ تاہم فلسفہ کا بالعموم رویہ یہی ہے کہ عقلِ خالص

حقیقتِ مطلقہ تک رسائی حاصل نہیں کرسکتی۔ علامہ فرماتے ہیں کہ مذہب کا رویہ فلسفہ اور شاعری دونوں سے بالکل مختلف ہے کیونکہ مذہب کا جوہر ایمان ہے اور ایمان مجرد عقیدہ یا احساس نہیں بلکہ یہ ایک ایسے پرندے کی مانند ہے جو عقل کی مدد بغیر اپنی داخلی بصیرت کے ذریعے سے منزل تک پہنچنے کی استطاعت رکھتا ہے۔ یعنی ایمان احساس ہی نہیں بلکہ اپنے اندر یہ وقوفی جوہر یا استطاعت کا حامل بھی ہے یوں مذہب شاعری اور فلسفے سے اس طرح مختلف ہوجاتا ہے کہ اس کا بنیادی نصب العین انسان کی باطنی اور ظاہری زندگی کو بدلنا اور اس کی رہنمائی کرنا ہے اور اس سے بڑھ کر اس میں ایک ایسا جذبہ یا احساس موجود ہے جس کے تحت وہ حقیقتِ مطلقہ کی قربت کو پانا چاہتا ہے۔ (۴)

فلسفہ، شاعری اور مذہب کا یہی امتیاز اور مذہب کی فلسفہ وشاعری پر فوقیت ہے کہ علامہ نے انسانی خودی اور کائنات کے حوالے سے بنیادی سوالات کے جواب کے لیے مذہب سے رجوع کیا۔ علامہ اپنے تصورِ خدا یا تصورِ مذہب کی بنیاد فلسفہ کی بجائے قرآن حکیم اور اس کی تعلیمات پر رکھتے ہیں۔ Reconstruction کے پہلے باب میں علامہ نے مذہب کی تعریف کے لیے وائٹ ہیڈ کا ایک حوالہ ضرور بیان کیا ہے اور وہ یہ کہ ایمان کے تمام عہد عقلیت کے عہد ہیں یعنی ایمان کی عقلی توجیح ممکن ہے تاہم علامہ اس کی تعبیر یوں کرتے ہیں کہ ایمان کی عقلی توجیح کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم مذہب پر فلسفے کی برتری کو تسلیم کرلیں۔ گویا فلسفہ مذہب کا جائزہ لے سکتا ہے۔ تاہم وہ یہ جائزہ اپنی متعیّن کردہ شرائط کے مطابق ہی لے سکتا ہے۔ مذہب کا تجزیہ کرتے ہوئے فلسفہ یہ حق قطعاً نہیں رکھتا کہ وہ مذہب کو کسی کم تر مقام پر رکھے کیوں کہ فلسفہ تو زندگی کے کسی جز و کو زیرِ غور لاتا ہے جبکہ مذہب کسی ایک شعبے تک محدود نہیں یہ محض فکر، احساس اور عمل نہیں بلکہ یہ پورے کے پورے انسان کا اظہار ہے۔ لہٰذا مذہب کی حقیقی قدر کا تعین فلسفہ اسی وقت کرسکے گا جب وہ اُس کی اس مرکزی، جامع اور کلی حیثیت کو پیشِ نظر رکھے گا:

> Religion is not a departmental affair; it is neither mere thought, nor mere feeling, nor mere action; it is an expression of the whole man. Thus, in the evaluation of religion, philosophy must recognize the central position of religion and has no other alternative but to admit it as something focal in the process of reflective synthesis. (۵)

> مذہب کسی ایک شعبے تک محدود نہیں یہ نری فکر نہیں ہے۔ یہ نرا احساس بھی نہیں اور نہ محض عمل، یہ پورے انسان کا پورا اظہار ہے۔ لہٰذا مذہب کی قدر کا تعین کرتے وقت فلسفے کو لازمی طور پر اس کی مرکزی حیثیت پیش نظر رکھنی چاہئے۔ فکر کے ترکیبی عمل میں اس کی مرکزیت کے اعتراف کے سوا کوئی چارہ نہیں۔

خودی فرد کے ہونے کا وہ احساس ہے جو اسے اپنی اصل یعنی مطلق خودی (۶) کے اس طرح قریب

کرتا ہے کہ صبغۃ اللہ کے تحت مطلق خودی کا عکس فرد کے اندر پیدا ہو جائے۔ اسے ہی علامہ نے مذہبی تجربہ بھی کہا ہے۔(۷) علامہ عقل یا فلسفے کو اس لیے بھی تصوّرِ مذہب یا تصوّرِ خدا کی تفصیلات طے کرنے کا حق نہیں دیتے کہ جب عقلی نقطۂ نگاہ سے تصوّرِ مذہب یا تصوّرِ خدا وضع کرنے کی کوشش کی جائے گی تو اس کی فطری تحدیدات حقیقت تک پہنچنے میں حائل رہیں گی۔ اس طرح بندے اور خدا میں وہ تعلّق اور قربت پیدا نہیں ہوسکتی جو مذہبی شعور کی بنیادی طلب ہے۔ علامہ فرماتے ہیں کہ متناہی اذہان فطرت کو اپنے آپ سے باہر ایک ایسی متقابل شے سمجھتے ہیں جس کے بارے میں ذہن جانتا تو ہے مگر اس کو تخلیق نہیں کرسکتا۔ اس تناظر میں عملِ تخلیق ماضی کا ایک عمل ہے اور کائنات ایک ایسی مصنوع یا مخلوق شے ہے جس کا اپنے صانع کی زندگی سے کوئی زندہ یا حقیقی ربط نہیں بلکہ خود صانع اس مصنوع یا مخلوق کے لیے صرف ایک ناظر کی حیثیت رکھتا ہے اس فکر کے نتیجے میں ہماری کلامی روایات میں جتنے بھی مباحث پیش کیے گئے یا تصورِ تخلیق کے بارے میں جتنے بھی نظریات سامنے آئے وہ سب کے سب انسان کے متناہی ذہن اور اس کی اس فطری اور لازمی روش اور محدود سوچ کا نتیجہ ہیں۔ اس کے مطابق تو کائنات خدا کی زندگی کا محض ایک حادثہ ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ حادثہ یوں سرے سے وقوع پذیر ہی نہ ہوتا یا اس صورت میں سامنے نہ آتا جب کہ مذہب کے مطابق خدا کے تصور اور کائنات کے ساتھ اس کے تعلّق کو دیکھیں تو کائنات خدا کے مقابل کوئی ایسی غیرِ ذات شے نہیں ہے کہ دونوں کے درمیان کوئی ایسا بعدِ مکانی ہو جس طرح ہم اور ہمارے مقابل موجود اشیاء میں کوئی بعدِ مکانی موجود ہوتا ہے۔ اس نقطۂ نظر میں وحدۃ الوجودی رنگ کا شائبہ تلاش کیا جاسکتا ہے مگر اس سے ہی بندے اور خدا میں حائل بعد کو پاٹنے کی سبیل پیدا ہوسکتی ہے۔ کیونکہ الوہی نقطۂ نظر سے تخلیق کوئی ایسا واقعہ متصور نہیں ہوسکتا جس کا کوئی ماقبل بھی ہو اور مابعد بھی ہو۔ اگر تخلیق کے ماقبل اور مابعد کا تصور کرلیا جائے تو سوال یہ ہے کہ اس کی ماہیت کیا ہوگی، کیا وہ بھی تخلیق ہی کی کوئی نوع ہوگی یا اس کے علاوہ کوئی شے؟ پس کائنات کو ایسی کوئی خودمختار حقیقت تصور نہیں کیا جاسکتا جو خدا کے بالمقابل موجود ہو۔ اس طرح تو خدا اور کائنات دو ایسی اکائیوں میں بدل جائیں گے جو لامتناہی مکان کی وسعتوں میں ایک دوسرے کے مقابل موجود ہوں گے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ زمان و مکاں اور مادہ خدا کے تخلیقی عمل سے متعلّق ہماری فکری تعبیرات کی مختلف صورتیں ہیں:

> The universe cannot be regarded as an independent reality standing in opposition to Him. This view of the matter will reduce both God and the world to two separate entities confronting each other in the empty receptacle of an infinite space. We have seen before that space, time, and matter are interpretations which thought puts on the free creative energy of God. They are not independent realities

existing per se, but only intellectual modes of apprehending the life of God.(۸)

کائنات کو ایسی خود مختار حقیقت تصور نہیں کیا جا سکتا جو خدا کے متقابل موجود ہو، کیونکہ یہ نقطۂ نظر خدا اور دنیا کو دو ایسی اکائیوں میں بدل دیتا ہے جو لامتناہی مکان کی وسعتوں میں ایک دوسرے کے بالمقابل پڑے ہوں۔ ہم قبل ازیں دیکھ چکے ہیں کہ زمان و مکان اور مادۂ خدا کی آزادانہ خلّاق توانائی سے متعلق فکر کی محض مختلف تعبیرات ہیں۔ وہ قائم بالذات نہیں بلکہ حیات خداوندی کی تفہیم کے عقلی پیرائے ہیں۔

تعمیرِ خودی کے حوالے سے مذہب اور فلسفہ کے کردار اور مؤثریت میں بھی بڑا واضح فرق ہے۔ علامہ فرماتے ہیں کہ تصوّرِ خدا کے باب میں مذہب کے عزائم فلسفہ کے عزائم سے بہت بلند ہیں کیونکہ فلسفہ یا فکر میں ذہن فقط مشاہدہ کرتا ہے اور حقیقت کی کارگزاری کو دیکھتا ہے جبکہ مذہب میں عبادت کا عمل ایک ایسا عمل ہے جو کائنات میں رواں کلیت کو تلاش کرتے ہوئے اپنا کردار ترک کر دیتا ہے اور وہ حقیقتِ فکر محض جس کی کارگزاری کے مشاہدے تک محدود رہتی ہے یہ اس حقیقت کی زندگی میں ایک شعوری کردار ادا کرنے کے نقطۂ نظر اور ارادے سے اس حد تک بلند تر ہو جاتا ہے کہ فکر کو پیچھے چھوڑ دیتا ہے یعنی طلب حقیقتِ مطلقہ کا عمل رُوحانی تابندگی کے حصول کی ایک ایسی کوشش ہے جس کے ذریعے ہماری ہستی جو نا پا زندگی کا ایک محدود سا جزیرہ ہے وہ زندگی کے ایک بڑے کل کے اندر اپنا مقام متعیّن کر لیتی ہے۔ گویا مذہب محض تصوّرات پر قانع نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنے مقصود کے زیادہ گہرے علم اور اس کی قربت کا خواہش مند ہوتا ہے۔

یہاں تعمیر خودی کے لیے مذہب کے عملی اور اطلاقی تناظر کا آغاز ہوتا ہے۔ علامہ مذہب کے مقصود کے علم اور قربت کے حصول کا ذریعہ عبادت کو قرار دیتے ہیں جو روحانی تجلّی کا باعث بنتی ہے۔ عبادت ایک ایسا عمل ہے جو شعور کی مختلف سطحات اور مختلف درجات کو مختلف انداز سے متاثر کرتا ہے۔ عبادت کا عمل محض ایک رسم نہیں بلکہ ایک جاندار اور زیادہ تخلیقی عمل ہے اور وہ ایک نئی اخلاقی دنیا کی تخلیق کی استعداد رکھتا ہے جہاں نبی کی وحی کے نتائج عالم محسوس اور مشہود میں سامنے آ رہے ہوتے ہیں۔ دعا یا عبادت اپنے اسی حتمی مقصد کے لحاظ سے ایک ایسا جواز رکھتی ہے جو اسے ہماری ہستی کے ارتقاء کے لیے ایک لازمی تقاضا قرار دیتی ہے۔ یہاں پھر اس امر کا اعادہ ضروری ہو جاتا ہے کہ تعمیرِ ذات و تعمیرِ خودی کے لیے اس کے لازمی تقاضا ہونے کا جواز اس تصوّرِ خدا سے پھوٹتا ہے جو فلسفہ کے دیئے ہوئے تصوّرِ خدا سے بہت بلند تر ہے۔ علامہ فرماتے ہیں:

Thus you will see that, psychologically speaking, prayer is instinctive in its origin. The act of prayer as aiming at knowledge resembles reflection. Yet prayer at its highest is much more than abstract reflection. Like reflection it too is a process of assimilation, but the

assimilative process in the case of prayer draws itself closely together and thereby acquires a power unknown to pure thought. In thought the mind observes and follows the working of Reality; in the act of prayer it gives up its career as a seeker of slow-footed universality and rises higher than thought to capture Reality itself with a view to become a conscious participator in its life. There is nothing mystical about it. Prayer as a means of spiritual illumination is a normal vital act by which the little island of our personality suddenly discovers its situation in a larger whole of life. [۹]

اب آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ نفسیاتی حوالے سے بات کی جائے تو دعا اپنی اصل میں جبلی ہے۔ علم حاصل کرنے کی حیثیت سے دُعا کا عمل تفکّر سے مشابہت رکھتا ہے لیکن اپنی اعلیٰ ترین صورت میں یہ مجرد فکر سے کہیں زیادہ ہے۔ دعا اپنی انتہا میں مجرد تفکّر کی طرح ہے۔ یہ اپنے عمل میں انجذاب و اکتساب ہے۔ تاہم دعا کا اکتسابی عمل بعض اوقات بڑھ کر ایسا نقطہ ارتکاز بن جاتا ہے کہ فکر خالص کے لیے اس کی حیثیت اجنبی رہتی ہے۔ فکر میں ذہن مشاہدہ کرتا ہے اور حقیقت کی کارگزاری کو دیکھتا ہے۔ دُعا کے عمل میں یہ سست خرام کلیت کے متلاشی کے بطور اپنا کردار ترک کر دیتا ہے اور حقیقت کی زندگی میں ایک شعوری کردار ادا کرنے کے نقطہ نظر سے اس تک رسائی حاصل کرنے کے لیے فکر سے بلند تر اٹھتا ہے۔ اس امر میں کچھ بھی پراسرار نہیں۔ دعا روحانی تابندگی کے لیے ایک معمول کا عمل ہے جس کے ذریعے ہماری شخصیت کا چھوٹا سا جزیرہ زندگی کے بڑے کل میں اچانک اپنا مقام پالیتا ہے۔

علامہ ذاتِ خداوند کو انفرادیت کی حامل انائے مطلق قرار دیتے ہیں۔ جس کے لیے قرآنِ کریم نے اللہ کا نام استعمال کیا ہے اور اس کی توضیح کے لیے علامہ نے سورۂ اخلاص سے استدلال کیا ہے۔ انائے مطلق کی انفرادیت کیا ہے اور حقیقتاً فرد کیا ہے؟ اس کی توضیح کے لیے علامہ نے برگساں کی کتاب تخلیقی ارتقاء سے کچھ حوالے پیش کیے ہیں کہ فردیت کے کئی مدارج ہوتے ہیں خود انسانی وجود بھی فردیت کی ایک مثال ہے تاہم یہ الگ تھلگ اکائی ہونے کی صورت کے باوجود بھی فردیت کا مکمّل اظہار نہیں کیونکہ فردیت کے مکمّل اور مثالی اظہار میں تولید کا عمل ایک مزاحم عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔

قرآن حکیم نے تصورِ خدا کے ایک بنیادی عنصر کے طور پر اس فردیت کو بیان کیا ہے۔ ایک مکمّل فرد ایک ایسی انا ہے جو محدود، بے مثل اور یکتا ہوگی۔ اور برگساں کے مطابق اگر اس میں امکان تولید موجود ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ اس انا یا فرد نے اپنی فردیت کو تباہ کرنے کے لیے خود ایک دشمن اپنے اندر پال لیا ہے۔ قرآن حکیم نے مسیحی تصورِ خدا کے بالکل برعکس فرد کامل کی انفرادیت پر مکمّل اور پورے اصرار کے ساتھ تصورِ خدا کو پیش کیا ہے۔ تاہم علامہ فرماتے ہیں کہ مذہبی فکر کی تاریخ کا یہ ایک بہت بڑا

نقص رہا ہے کہ اس نے ہمیشہ حقیقتِ مطلقہ کے فردیت پسندانہ تصور سے فرار اختیار کرنے کی کوشش کی ہے اور اسے روشنی کی طرح مبہم اور ہر جگہ سرایت کرنے والے عنصر کے طور پر پیش کیا ہے۔ اور اسی نقطۂ نظر کو گیفرڈ لیکچر میں فارنل نے قرآن حکیم کی آیت نور کے حوالے سے پیش کیا ہے۔(۱۰)

تاہم علامہ نے فارنل کی اس تعبیر اور تشبیہ سے مکمّل طور پر اختلاف کیا ہے بلکہ اس آیت کو فارنل کے نقطۂ نظر کے بالکل برعکس حقیقتِ مطلقہ کی فردیت کے تصور کو ثابت کرنے کے لیے پیش کیا ہے کیونکہ علامہ فرماتے ہیں کہ جدید طبیعات کے مطابق نور واحد شے ہے جس کی رفتار میں اضافہ ممکن نہیں اور یہ ہر مشاہدہ کرنے والے کے لیے ایک جیسی ہے چاہے اُس کا اپنا نظام حرکت کتنا ہی بدلتا کیوں نہ رہے۔ گویا اس عالم ہست و بود اور تغیّر کی دنیا میں روشنی اپنے مطلق ہونے اور انفرادیت کی حامل ہونے کے لحاظ سے ذاتِ مطلق کے قریب ترین حقیقت ہے۔ لہٰذا اگر خدا کے لیے نور کے استعارے کا استعمال ہو بھی تو جدید سائنسی تحقیقات کے مطابق اس کا مفہوم خدا کی مطلقیت ہونا چاہیے نہ کہ ہر جگہ سرایت کیے ہوئے ہونا۔

اگر پہلے کی گئی گفتگو کے تناظر میں فردیت کے اس تصور کا جائزہ لیں تو یہ ایک مختلف بیان نظر آتا ہے۔ علامہ پہلے یہ کہہ چکے ہیں کہ خدا اس کائنات کے مقابل یا الگ تھلگ یا کائنات خدا کے مقابل یا الگ تھلگ موجود نہیں جبکہ یہاں وہ خدا کے بارے میں عدم سریانی فردیت کے اثبات کی بات کر رہے ہیں۔ بقول اقبال یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر ذاتِ مطلق ایک فرد ہے تو کیا اس پر متناہیت کی قدغن عائد نہیں ہو جائے گی؟ یہ کیسے ممکن ہے کہ خدا ایک انا اور فرد بھی ہو اور لامتناہی بھی؟ اس کا جواب دیتے ہوئے علامہ فرماتے ہیں کہ خدا کو ہم مکانی لامتناہیت کے انداز میں لامتناہی تصور نہیں کر سکتے کیونکہ روحانی قدر کے تعین میں وسعت اور پہنائی کوئی مفہوم نہیں رکھتی۔ مزید برآں یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ زمانی اور مکانی لامتناہیت مطلق نہیں ہوتی۔ متناہی سے مراد خلا میں واقع کچھ ساکن وجود نہیں بلکہ یہ باہم مربوط واقعات کا ایک نظام ہے جن کے ربطِ باہمی سے ہی زماں اور مکاں کے تصورات پیدا ہوتے ہیں نہ کہ زماں اور مکاں کے تصورات کے نتیجے میں کسی شے کا بطور فرد موجود ہونا متحقق ہو۔ گویا روایتی تصور کے بالکل برعکس جدید سائنس نے ہمیں کائنات کی تعبیر اور کائنات کے مشاہدے کا ایک نیا تناظر دے دیا ہے۔ یعنی یہ اس حقیقت کو بیان کرنے کا ایک مختلف انداز ہے کہ زماں اور مکاں وہ توجیحات ہیں جو انسانی فکر ذاتِ حق کے تخلیقی عمل کی تفہیم کے لیے بروئے کار لاتی ہے اور زماں و مکاں انائے مطلق کے وہ امکانات ہیں جن کا ہمارے زمان و مکان کی ریاضیاتی شکل میں جزوی طور پر اظہار ہوتا ہے۔ ذاتِ حق کے علاوہ یا اس سے ماوراء اس کے تخلیقی عمل سے الگ نہ ہو تو کوئی زماں ہے اور نہ کوئی مکاں جسے دوسری اناؤں سے الگ یا ان کے مقابل کہیں متحقق قرار دیا جا سکے۔ انائے مطلق نہ تو مکانی لحاظ سے لامتناہی ہے نہ ہی اس مفہوم میں متناہی ہے جس طرح انسان مکانی لحاظ سے محدود ہے اور جسمانی لحاظ سے دوسرے انسانوں

سے الگ ہے۔ بلکہ انائے مطلق کی لامتناہیت اُس کے تخلیقی عمل اور تخلیقی قوت کے لامتناہی اندرونی امکانات کا نام ہے اور ہماری معروف کائنات جن کا ایک جزوی اظہار ہے۔ الغرض ذاتِ حق کو فرد یا ایک انا قرار دیتے ہوئے اس پر متناہی ہونے کا جو اشکال وارد ہوتا ہے اُس کا جواب یہ ہے کہ خدا فرد یا ایک انائے مطلق ہوتے ہوئے وسیع ہونے کے لحاظ سے لامتناہی نہیں بلکہ اس کی لامتناہیت اُس کے عمیق ہونے میں ہے۔ گویا وہ ایک لامتناہی سلسلے کا باعث تو ہے لیکن خود لامتناہی سلسلہ نہیں:

> There is, however, one question which will be raised in this connection. Does not individuality imply finitude? If God is an ego and as such an individual, how can we conceive Him as infinite? The answer to this question is that God cannot be conceived as infinite in the sense of spatial infinity. In matters of spiritual valuation mere immensity counts for nothing. Moreover, as we have seen before, temporal and spatial infinities are not absolute. Modern science regards Nature not as something static, situated in an infinite void, but a structure of interrelated events out of whose mutual relations arise the concepts of space and time. And this is only another way of saying that space and time are interpretations which thought puts upon the creative activity of the Ultimate Ego. Space and time are possibilities of the Ego, only partially realized in the shape of our mathematical space and time. Beyond Him and apart from His creative activity, there is neither time nor space to close Him off in reference to other egos. The Ultimate Ego is, therefore, neither infinite in the sense of spatial infinity nor finite in the sense of the space-bound human ego whose body closes him off in reference to other egos. The infinity of the Ultimate Ego consists in the infinite inner possibilities of His creative activity of which the universe, as known to us, is only a partial expression. In one word God's infinity is intensive, not extensive. It involves an infinite series, but is not that series. (۱۱)

اب یہاں اس سلسلے میں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا فردیت سے مراد متناہیت نہیں ہے۔ اگر خدا ایک انا ہے اور یوں ایک فرد ہے تو ہم اس کو لامتناہی کیسے تصور کر سکتے ہیں۔ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ خدا کو مکانی لامتناہیت کے مفہوم میں ہم لامتناہی تصور نہیں کر سکتے۔ روحانی قدر کے تعین میں وسعت اور پہنائی کوئی مفہوم نہیں رکھتی۔ علاوہ ازیں، جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں، زمانی اور مکانی لامتناہیت مطلق نہیں ہوتی۔ جدید طبیعیات فطرت کو کسی لامتناہی خلا میں واقع ساکن خیال نہیں کرتی بلکہ ایک دوسرے سے

باہم مربوط واقعات کا ایک نظام تصور کرتی ہے جن کے باہمی روابط سے زمان و مکان کے تصورات ابھرتے ہیں اور یہ اس حقیقت کو بیان کرنے کا ایک مختلف انداز ہے کہ زمان و مکان وہ توجیہات ہیں جو فکر، انائے مطلق کی تخلیقی فعلیت پر لاگو کرتی ہے۔ زمان و مکان انائے مطلق کے امکانات ہیں جن کا ہماری زمان و مکان کی ریاضیاتی شکل میں جزوی طور پر ہی اظہار ہوتا ہے۔ خدا سے ماورا اور اس کی خلّاقی فعلیت سے الگ نہ تو مکان ہے اور نہ ہی زمان جو اسے دوسری اناؤں سے الگ ٹھہرا سکے۔ انائے مطلق نہ تو مکانی لحاظ سے لامتناہی ہے اور نہ ہی اس مفہوم میں متناہی ہے جس طرح انسان مکاناً محدود اور جسماً دوسرے انسانوں سے الگ ہوتے ہیں۔ انائے مطلق کی لامتناہیت اس کی تخلیقی قوت کے لامتناہی اندرونی امکانات سے عبارت ہے جن کا ہماری معروف کائنات ایک جزوی اظہار ہے۔ مختصراً خدا کی لامتناہیت وسیع نہیں عمیق ہے۔ وہ ایک لامتناہی سلسلے کا باعث تو ہے مگر خود یہ سلسلہ نہیں۔ اس میں لامتناہی تسلسل کا دخل ہے، خود کوئی تسلسل نہیں۔

یعنی زماں و مکاں باہم مربوط واقعات کے نظام سے جنم لیتے ہیں، باہم مربوط واقعات کا نظام ذاتِ حق کے تخلیقی عمل کے اظہار کی ایک صورت ہے اور انسانی خودی جو ایک لحاظ سے تو اس تخلیقی عمل کا حصہ ہے مگر اپنے ایمانی جوہر کے باعث حقیقتِ مطلقہ کی قربت کی متمنّی بھی ہے اور اس تمنا کی منزل آفریں ہونے کی سبیل عبادت ہے۔ عبادت کے عمل کے ذریعے وہ اس روحانی تابندگی کو حاصل کرتی ہے جو اسے قربتِ حق کے کل سے اس طرح واصل کرتی ہے کہ یہ اپنی انفرادیت کو قائم رکھتے ہوئے اور انائے مطلق کی فردیت سے انحراف کیے بغیر اس کے اوصاف کا عکس اپنی ذات میں پیدا کر لیتی ہے اور یہی مذہب کی نفسیات یعنی تصوف کی منزل بھی ہے۔[۱۲]

حوالہ جات وحواشی

۱۔ علامہ اقبال،کلیات اردو،اقبال اکادمی پاکستان،۲۰۰۷ء،ص ۴۶۱

۲۔ ایضاً،ص ۳۸۵

3- Allama Muhammad Iqbal, *The Reconstruction of Religious Thought in Islam,* IIC, 2-Club Road, Lahore, 2006, p-143.

4- ibid, p-4.

5- ibid, p-2.

6- I have conceived the Ultimate Reality as an Ego; and I must add now that from the Ultimate Ego only egos proceed. ibid, p-57.

7- In the history of religious experience in Islam which, according to the Prophet, consists in the 'creation of Divine attributes in man', this experience has found expression....... In the higher Sufism of Islam unitive experience is not the finite ego effacing its own identity by some sort of absorption into the infinite Ego; it is rather the Infinite passing into the loving embrace of the finite. ibid, p-88.

8- ibid, p-52-53.

9- ibid, p-71-72.

10- ibid, p-51.

11- ibid, p-51-52.

12- ibid, p-88.

اُردو تھیئٹر کے فروغ میں رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ کا کردار

ڈاکٹر محمد سلمان بھٹی ☆

Abstract:

"Rafi Peer Theatre Workshop" is the prominent theatre Company of Pakistan which has been established in 1974.Currently, In Pakistan, Theatre is near the edge of destroy. But unfortunately, Government did not take steps in this regard as well. This article discusses the "RPTW" administrative structure,aims and services of Urdu theatre. Hopefully this article will open the new doors of reserch regarding Urdu Theatre which has been ignored for the last some decades.

اس تھیئٹر ورکشاپ کا انتظامی ڈھانچہ صدر، نائب صدر، کریئیٹو ڈائریکٹر، آرٹسٹک ڈائریکٹر پبلک ریلیشنز اینڈ پریس اور پروگرام مینیجر پر مشتمل ہے۔ ورکشاپ کے فعال ہونے کے حوالے سے عثمان پیرزادہ بتاتے ہیں:

> ''۱۹۷۴ء میں والد صاحب کی وفات کے بعد سلمان بھائی نے سوچا کہ ہمیں اپنی ڈرامہ کمپنی بنانی چاہیے۔ اس لیے ہم سب بھائیوں نے مل کر رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ کی بنیاد رکھی۔ اس ورکشاپ نے اپنا پہلا پروگرام کلچر کلچر اینڈ ایکسرسائز پیش کیا یہ کھیل ایک ورکشاپ کی طرز پر تھا۔ اسے مکمّل ڈرامہ نہیں کہا جا سکتا۔''(۱)

> "Rafi Peer Theatre Wrokshop(RPTW) is a non-governmental, non-profit organization that promotes arts and culture in Pakistan. Founded in 1974."(۲)

رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ ایک نجی تھیئٹر کمپنی ہے اور پاکستان میں تھیئٹر کے ذریعے فن و ثقافت کے فروغ کے لیے سرگرم بھی ہے۔ لیکن اس بات میں زیادہ صداقت نہیں کہ ورکشاپ غیر منفعتی بنیادوں پر کام کرتی ہے۔ ورکشاپ کے پرگراموں پر کثیر اخراجات اٹھتے ہیں اور یہ ورکشاپ اپنے اخراجات

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لوئر مال کیمپس، لاہور

پورے کرنے کی کوئی نہ کوئی صورت نکال لیتی ہے۔ ٹکٹوں سے خاطرخواہ آمدنی حاصل نہ ہوتو بھی کوئی خاص فرق نہیں پڑتا بلکہ رفیع پیرتھیٹر ورکشاپ کا مارکیٹنگ ڈیپارٹمنٹ سپانسرز حاصل کر کے اس کمی کا ازالہ کر دیتا ہے اور اگر کبھی نقصان ہو بھی جائے تو یہ کاروبار کا حصہ ہے۔ اجوکا تھیٹر اور رفیع پیرتھیٹر ورکشاپ میں ایک نمایاں فرق جس کا ذکر یہاں ضروری سمجھتا ہوں وہ یہ ہے کہ رفیع پیرتھیٹر ورکشاپ اپنے زیادہ تر کھیلوں پر ٹکٹ رکھتی ہے جبکہ اجوکا تھیٹر اپنے زیادہ تر کھیلوں پر ٹکٹ نہیں رکھتا۔ ٹکٹ تھیٹر کے لیے کتنا ناگزیر ہے؟ اس معاملے پر میں نے مجلّہ 'بنیاد' میں شایع ہونے والے اپنے ایک مقالے میں علیحدہ سے کچھ بحث کی ہے۔[۳] آج کی دنیا میں فنونِ ادائیہ کے تمام شعبوں کو بڑے کاروبار کی حیثیت حاصل ہے لیکن اس کاروبار میں خلوصِ نیت، ملکی وقار، اپنی ثقافت اور سماجی اقدار کا پاس لازم ہے۔ اس تھیٹر ورکشاپ کے اہم مقاصد میں پتلی تھیٹر کا فروغ، روایتی تھیٹر کا فروغ، بین الاقوامی فنونِ ادائیہ میلوں کا انعقاد، بچوں اور نوجوانوں میں اس فن کی ترویج اور روایتی تھیٹر کو زندہ رکھنا، شامل ہیں۔ یہ تھیٹر ورکشاپ روشنی، سیٹ، میوزک اور میک اپ کی نئی تکنیک کے ساتھ کام کرتی ہے۔ ورکشاپ کی اپنی ایک لائبریری بھی ہے جس میں تھیٹر اور فنِ فلم سے متعلّق کئی کتب اور دستاویزی فلمیں بھی موجود ہیں۔

اس تھیٹر کمپنی کی خدمات کی تفصیل سے قبل اگر ''تھیٹر گروپ'' اور ''تھیٹر کمپنی'' میں فرق کی وضاحت کر دی جائے تو اس کمپنی کی خدمات کا جائزہ لینے میں زیادہ آسانی ہو سکے گی۔ ''تھیٹر کمپنی'' سے مراد ایسا ادارہ جو تھیٹر کی تمام تکنیکی، میکانیکی اور افرادی قوت سے مستقل بنیادوں پر لیس ہو اور اس کے پاس تھیٹر کے لئے جگہ بھی موجود ہو، لیکن عمارت یا جگہ کی شرط لازم نہیں۔ البتہ کمپنی کے لیے یہ ضرور لازم ہے کہ وہ عمارت کے علاوہ تھیٹر کی مذکورہ سہولتوں سے ضرور لیس ہو۔ جبکہ ''تھیٹر گروپ'' ڈرامہ نگار، ہدایت کار اور اداکاروں پر مشتمل ایسے گروہ کا نام ہے جو اپنے شوق کی خاطر یا کسی خاص مقصد کے لیے تھیٹر کریں اور ان افراد کو تھیٹر کی میکانکی و تکنیکی سہولتیں مستقل بنیادوں پر میسر نہ ہوں۔[۴]

رفیع پیر کی وفات کے بعد اس ورکشاپ نے رفیع پیر کے تحریر کردہ کچھ کھیل بھی پیش کیے۔ رفیع پیر کی مہارت یہ تھی کہ انھوں نے اپنے کھیل ڈرامے کے چاروں ذرائع یعنی فلم، ٹی وی، ریڈیو اور تھیٹر کی تکنیک کو مدِنظر رکھ کر تحریر کیے اس لیے ان کھیلوں کو تھیٹر پر پیش کرنے کے لیے کسی قسم کی دقت پیش نہیں آئی۔ ورکشاپ نے تھیٹر کے لیے رفیع پیر کے چار کھیل ''راز و نیاز''، ''دیوانہ بکارِ خویش ہشیار''، ''خرید و فروخت'' اور ''نواب صاحب قبلہ'' پیش کیے۔ رفیع پیر کے کھیلوں کے علاوہ اس تھیٹر ورکشاپ نے دیگر مصنّفین کے کھیل بھی پیش کیے۔ ذیل میں رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ کے تیار و پیش کردہ اُردو کھیلوں کے اعداد و شمار درج ہیں:[۵]

۱۔ کلچر کلچر اینڈ ایکسرسائز تحریر: سلمان پیرزادہ ہدایات: سلمان پیرزادہ ۱۹۷۴ء

(کلچر کلچر اینڈ ایکسر سائز ایک ورکشاپ کھیل تھا)

۲۔راز و نیاز تحریر: رفیع پیر ہدایات: سلمان پیرزادہ ۱۹۷۵ء

۳۔دیوانہ بکار خویش ہشیار تحریر: رفیع پیر ہدایات: سلمان پیرزادہ ۱۹۷۶ء

۴۔خرید و فروخت تحریر: رفیع پیر ہدایات: عثمان پیرزادہ ۱۹۸۱ء

۵۔نواب صاحب قبلہ تحریر: رفیع پیر ہدایات: عثمان پیرزادہ ۱۹۸۱ء

۶۔جگ بیتی تحریر: ہنریک فرانک ہدایات: عثمان پیرزادہ ۱۹۸۷ء/۲۰۰۶ء

۷۔میاں بیوی اور چور ترجمہ: خلیل احمد رانا ہدایات: عثمان پیرزاد اپریل ۱۹۸۸ء

۸۔میری توبہ ترجمہ: خلیل احمد رانا ہدایات: عثمان پیرزادہ اپریل ۱۹۸۸ء

۹۔پاٹے خان تحریر: عمران پیرزادہ ہدایات: عثمان پیرزادہ ۱۹۹۲ء

۱۰۔ایک جھوٹ اور سہی ترجمہ: خلیل احمد رانا ہدایات: عثمان پیرزادہ اکتوبر ۱۹۹۳ء

۱۱۔گمنام ڈائری تحریر: عمران پیرزادہ ہدایات: عثمان پیرزادہ ۱۹۹۵ء

۱۲۔یہ جانتا اگر تحریر: ساجدہ سید ہدایات: عثمان پیرزادہ دسمبر ۲۰۰۲/۲۰۰۹ء

۱۳۔دی کم بیک ٹو دی کافی ہاؤس ون مور ٹائم رفیع پیر (اُردو، پنجابی اور انگریزی زبان میں)

تحریر: سلمان پیرزادہ، سعید احمد ہدایات: سلمان پیرزادہ نومبر ۲۰۰۸ء

رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ کے یہ کھیل لاہور، کراچی، اسلام آباد، حیدر آباد اور بہاول پور کے علاوہ پاکستان کے دیگر بڑے شہروں میں بھی کھیلے گئے۔ کھیل ''پاٹے خان'' پہلے انٹرنیشنل تھیٹر فیسٹول میں پیش کیا گیا اور اس کے بعد بھی کئی سال تک باقاعدگی سے پیش کیا جاتا رہا۔ یہ کھیل پاکستان کے علاوہ یونان میں بھی پیش کیا گیا۔ کھیل تجرباتی اور علامتی ہونے کے ساتھ ساتھ طویل بھی تھا۔ یہی وجہ تھی کہ اسے قبولِ عام حاصل نہ ہو سکا۔ اس کے علاوہ اس ورکشاپ نے کھیل ''جگ بیتی'' پیش کیا جو انگریزی کھیل ''Jug Story'' کا ترجمہ تھا اور عمران پیرزادہ کا تحریر کردہ کھیل ''گمنام ڈائری'' بھی پیش کیا۔ کھیل ''گمنام ڈائری'' نیشنل ڈرامہ فیسٹول اسلام آباد اور اس کے بعد لاہور میں بھی پیش کیا گیا۔ ''میاں بیوی اور چور''، ''میری توبہ''، ''ایک جھوٹ اور سہی''، اور کھیل ''یہ جانتا اگر''، خاطر خواہ کامیابی حاصل نہ کر سکے۔ ان میں تھیٹر کی کوئی منفرد تکنیک دکھائی نہیں دیتی۔ ان کھیلوں میں ہم عصر کمرشل تھیٹر کا رنگ تو غالب نہ تھا لیکن تقلیدی جھلک ضرور تھی۔ شاید یہی وجہ تھی کہ یہ کھیل کامیاب نہ ہو سکے۔ کھیلوں کی ناقص تشہیر اور سپانسرز کی عدم دستیابی بھی ان کھیلوں کی کامیابی میں رکاوٹ بنی۔ کھیل ''یہ جانتا اگر'' کے سلسلے میں ایک اخباری رپورٹ پیشِ خدمت ہے:

''عثمان پیرزادہ کا ڈرامہ فلاپ، ہزاروں کا نقصان۔ تفصیلات کے مطابق، عثمان پیرزادہ، نے عیدالفطر کے موقع پر الحمراء ہال نمبر ایک میں آرٹس کونسل کے تعاون سے ڈرامہ ''یہ جانتا

اگر''لگایا تھا جس میں کئی ایک معروف فنکار شامل ہیں لیکن مناسب پبلیسٹی نہ ہونے کی وجہ سے ڈرامہ مقبول نہ ہو سکا۔ آرٹس کونسل نے شائقین کے لیے فری پاس بھی تقسیم کیے لیکن اس کے باوجود ڈرامہ دیکھنے والوں کی تعداد ڈیڑھ سو سے زیادہ نہیں ہوئی۔''(۶)

۱۹۹۲ء سے اس ورکشاپ نے اپنی توجہ عالمی تھیٹر اور پپٹ تھیٹر فیسٹول منعقد کرانے پر صرف کرنا شروع کی۔ اس سلسلے میں حکومتِ پاکستان، حکومتِ پنجاب، پنجاب آرٹس کونسل اور الحمراء نے اس ورکشاپ کی بھرپور معاونت کی۔ ۲۰۰۰ء تک اس ورکشاپ نے کامیابی سے چار عالمی تھیٹر فیسٹولز منعقد کرائے۔ انتظامی مصروفیات کی بدولت ان میلوں میں اس ورکشاپ کے اپنے تیار کردہ اُردو کھیلوں کی تعداد بہت محدود رہی۔ رفتہ رفتہ اس ورکشاپ کے زیر اہتمام انٹرنیشنل تھیٹر فیسٹولز، (International Theatre Festivals) کی جگہ عالمی فنونِ ادائیہ میلوں (World Performing Arts Festivals) اور یوتھ تھیٹر فیسٹولز (Youth Theatre Festivals) نے لے لی۔

رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ کے مستقل عملے کی تعداد ۲۰، ۳۰ کے لگ بھگ ہے جبکہ ہر عالمی فنون ادائیہ میلے میں کم از کم ۳۰۰ سے زائد افراد کا عملہ خدمات انجام دیتا رہا ہے۔ ان میں الیکٹریشن، سیٹ لگانے والے، مزدور، کیشئر، بکنگ کلرک، گروپس کوارڈینیٹرز، باورچی، ساؤنڈ آرٹسٹ، ہال مینیجر، سکیورٹی مینیجر اور ویلڈرز شامل ہیں۔ ہر فیسٹول میں رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ ان افراد کی خدمات اجرتاً حاصل کرتی ہے۔ رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ کے تھیٹر فیسٹولز الحمرا کلچرل کمپلیکس قذافی اسٹیڈیم میں منعقد کرائے جاتے ہیں۔ ہال نمبر ۱، ۲ اور اوپن ایئر تھیٹر کے استعمال کے ساتھ ساتھ کئی عارضی تھیٹر کیمپس بھی تیار کیے جاتے ہیں جن میں تھیٹر کمپنیوں کی منشاء کے مطابق روشنیوں اور سیٹ کا انتظام کیا جاتا ہے۔ یہ کام دِقت طلب ہونے کے علاوہ مہارت اور مشاقی کا تقاضا بھی کرتا ہے۔ روشنی اور تھیٹر کی دیگر سہولتوں سے مزین رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ اس وقت پاکستان کی بڑی نجی تھیٹریکل کمپنی ہے جس کے پاس تھیٹر کی جدید لائٹیں اور ساؤنڈ سسٹم موجود ہے جو شاید پاکستان میں کسی کمپنی یا ادارے کے پاس نہیں۔ اگلے صفحات میں رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ کے منعقدہ تھیٹر میلوں کی تفصیلات فراہم کی گئی ہیں تاکہ اس ورکشاپ کی اُردو تھیٹر کے حوالے سے کی گئی کوششوں کا خاکہ مرتب ہو سکے۔

مقالہ میں چار عالمی تھیٹر میلوں، عالمی فنونِ ادائیہ میلوں اور یوتھ تھیٹر فیسٹولز کو الگ الگ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ چاروں عالمی تھیٹر میلوں (International Theatre Festivals) کو ایک ساتھ ہی ترتیب دیا گیا ہے۔ یہ ذہن نشین رہے کہ ان چار عالمی تھیٹر میلوں کے بعد اس میلے کو عالمی فنونِ ادائیہ میلے یعنی (World Performing Arts Festival) میں تبدیل کر دیا گیا تھا۔ عالمی فنونِ ادائیہ میلوں کے مقاصد میں، بین الاقوامی اور ملکی اداکاروں کو تھیٹر کے تجربات کے تبادلے کا موقع فراہم کرنا، صحت مند

تفریح کے ساتھ ساتھ دیگر ممالک کے سماجی وثقافتی مسائل، خوبیوں اور خوبصورتیوں کو سمجھنے کی کوشش کرنا، پاکستان میں تھیئٹر کے فروغ کے لیے حکومت اور نجی گروپوں کو عملی اقدامات پر اکسانے کے ساتھ ساتھ پاکستان میں سیاحت کو فروغ دینے کے لیے کی جانے والی حکومتی کوششوں کی معاونت کرنا شامل ہیں۔ ۱۹۹۲ء میں رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ نے پاکستان میں پہلے بین الاقوامی تھیئٹر میلے کا انعقاد کرایا۔اس میلے میں پاکستان سمیت دنیا بھر سے ۹ ممالک کے ۱۶ تھیئٹر گروپوں کے ۳۰۶ فنکاروں نے شرکت کی۔ پاکستان کے علاوہ اس میلے میں ڈنمارک، انگلینڈ، فن لینڈ، جرمنی، جارجیا، انڈونیشا، سوئٹزرلینڈ، فلپائن اور یوکرائن کی تھیئٹر کمپنیوں اور گروپوں نے اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔ پاکستان، لاہور سے رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ، نیا تھیئٹر، پنجاب لوک رہس، لاہور آرٹس کونسل اور اجوکا، کراچی سے ثمینہ پیرزادہ پروڈکشن اور تحریک نسواں جبکہ راولپنڈی سے پوٹھوہار سوانگ آرٹ سوسائٹی نے اس میلے میں شرکت کی۔اس میلے کی بدولت پاکستانی فنکاروں کو پاکستان میں رہتے ہوئے تھیئٹر کی جدید تکنیک اور فنی امور سے واقفیت حاصل کرنے کا موقع ملا۔ اس میلے کے علاوہ پاکستان (لاہور) میں رفیع پیر تھیئٹر روکشاپ نے مزید تین عالمی تھیئٹر میلوں کا انعقاد کرایا جن میں دوسرا عالمی تھیئٹر فیسٹول ۱۹۹۷ء، تیسرا عالمی تھیئٹر فیسٹول ۱۹۹۸ء اور چوتھا عالمی تھیئٹر فیسٹول ۲۰۰۰ء شامل ہیں۔ ۱۹۹۸ء میں اس میلے میں ایک یوتھ تھیئٹر ونگ بھی تشکیل دیا گیا جسے بعد میں باقاعدہ یوتھ تھیئٹر فیسٹول کا درجہ دے دیا گیا۔ ۲۰۰۰ء تک عالمی تھیئٹر میلے میں شرکت کرنے والی تھیئٹر کمپنیوں اور گروپوں کی تعداد بھی بڑھ گئی اور اسے عالمی سطح پر بھی بہت پذیرائی ملی۔ چوتھے عالمی تھیئٹر میلے کے بعد اس تھیئٹر میلے کو عالمی فنونِ ادائیہ میلے یعنی World Performing Arts Festival میں تبدیل کر کے اس میں فنونِ ادائیہ سے تعلّق رکھنے والے تمام شعبوں کو یکجا کر دیا گیا، جن میں تھیئٹر، پتلی تماشہ، فلم، رقص اور موسیقی سبھی شامل تھے۔ الگ الگ میلوں کا انعقاد ایک مشکل کام تھا اور اس سلسلے میں فنونِ ادائیہ کے تمام شعبوں کو الگ الگ منظم کرنا بھی محنت اور وقت طلب تھا، لہٰذا انتظامات کی آسانی کو مدنظر رکھنے اور میلے کی کشش بڑھانے کی خاطر تمام شعبوں کو یکجا کر کے عالمی فنونِ ادائیہ میلہ یعنی World Performing Arts Festival کا نام دے دیا گیا۔

World Performing Arts Festival کے اغراض و مقاصد میں میوزک، پپٹ، تھیئٹر کے ساتھ ساتھ فلم اور دستاویزی فلموں کی نمائش کے ذریعے تمام شعبوں کے فنکاروں کو ایک ساتھ فنی تجربات کے تبادلے کا موقع فراہم کرنا، حکومتی اور نجی اداروں کی فلم جیسے اہم شعبہ کی جانب توجہ مبذول کرانا اور 9/11 کے بعد دنیا کے سامنے پاکستان کے حوالے سے دہشت گردی کے تاثر کو زائل کرنا بھی اس میلے کا مقصد تھا جس سے تاحال ہماری سیاحت اور قومی وقار کو کئی خطرات لاحق ہیں۔ ذیل میں رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ کے تمام عالمی فنونِ ادائیہ میلوں کی تفصیل درج ہے۔ (۷)

پہلا عالمی فنونِ ادائیہ میلہ،۲۰۰۲ء

یہ میلہ پاکستان میں رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ کے زیراہتمام ایک لحاظ سے پانچواں عالمی تھیئٹر فیسٹول تھا۔ جسے پہلے عالمی فنونِ ادائیہ میلے کا نام دیا گیا۔اس میں پاکستان، بھارت، انڈونیشیا، بنگلہ دیش، انگلینڈ، ہالینڈ، ناروے اور کئی دوسرے ممالک کی تھیئٹر کمپنیوں اور گروپس نے شرکت کی۔

دوسرا عالمی فنون ادائیہ میلہ،۲۰۰۳ء

اکتوبر۲۰۰۳ء میں منعقد ہونے والے اس میلے میں دنیا کے ۱۵ممالک کی تھیئٹر کمپنیوں اور گروپس نے شرکت کی۔ان میں اٹلی، بھارت، برطانیہ،روس، جرمنی،ایران،چین،سوئٹزرلینڈ، آسٹریلیا، ملائشیا اور انڈونیشیا شامل ہیں۔اس میلے میں زیادہ تر انگریزی تھیئٹر پیش کیے گیے۔رفیع پیر ورکشاپ نے بھی انگریزی کھیل ''Simple People'' پیش کیا۔پاکستانی ایک دو تھیئٹر گروپوں نے اُردو کھیل پیش کیے۔

تیسرا عالمی فنون ادائیہ میلہ،۲۰۰۴ء

اس میلے میں دنیا بھر کے ۶۰۰ سے زائد فنکاروں نے شرکت کی۔اس میں تھیئٹر،رقص،فلم اور پتلی تماشوں کے شعبوں سے تعلّق رکھنے والے فنکار شامل تھے۔ میلے میں پاکستان،فرانس،مصر،الجزائر،مراکش، ڈنمارک،ترکی، آسٹریا،افریقہ، کروشیا، رومانیہ، ایران، بھارت، اٹلی، بلغاریہ،سوئٹزرلینڈ، ازبکستان، سری لنکا، پرتگال، روس، امریکہ،ہالینڈ اور سربیا کی تھیئٹریکل کمپنیوں اور گروپوں نے شرکت کی۔اس میلے میں بھی زیادہ تر کھیل انگریزی ہی میں پیش کیے گئے۔اُردو کھیلوں کی تعداد نہ ہونے کے برابر رہی۔

چوتھا عالمی فنون ادائیہ میلہ،۲۰۰۵ء

اس میلے میں دنیا کے ۳۳ ممالک کے ۶۰۰ سے زائد فنکار شریک ہوئے۔ میلے میں چین اور امریکہ کے فنکاروں نے مشترکہ اداکاری کا مظاہرہ بھی کیا۔اس کے علاوہ جرمنی، برطانیہ،سپین اور بھارت سے کئی گروپوں اور کمپنیوں نے بھی شرکت کی۔ میلے میں روزانہ فروخت ہونے والی ایک ہزار ٹکٹوں کی آمدنی زلزلہ زدگان کے لیے مخصوص تھی۔ یہ میلہ دس روز تک جاری رہا اس طرح میلے کی دس ہزار ٹکٹوں کی آمدنی زلزلہ زدگان کے لیے وقف کر دی گئی۔ میلے میں رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ نے ''نواب صاحب قبلہؔ'' اور پنجاب یونیورسٹی نے ''زلزلہ 7.6'' کھیل پیش کیا۔اُردو کے زیادہ کھیل بھارتی تھیئٹر کمپنیوں نے پیش کیے جن میں 'اِک جُٹ تھیئٹر' نے ''جی جیسے آپ کی مرضی''، ہرویندر کور نے ''کھڑکیاں کھول دو''، 'نیپا رنگ منڈلی' نے ''بیگم اور باغی''، 'پنجاب نا ٹ شالا' نے ''مرچ مصالحہ'' اور 'رابطہ فاونڈیشن' نے کھیل ''نقاب'' پیش کیا۔

پانچواں عالمی فنون ادائیہ میلہ،۲۰۰۶ء

اس تھیئٹر فیسٹول میں دنیا کے ۲۶ تھیئٹر گروپوں اور کمپنیوں کے ۹۰۰ فنکاروں نے شرکت

کی۔ پاکستان اور بھارت سے اس میلے میں زیادہ تر پنجابی اور کچھ مائم کھیل پیش کیے گئے جبکہ اُردو کھیل نہ ہونے کے برابر تھے۔

چھٹا عالمی فنون ادائیہ میلہ، ۲۰۰۷ء

اس میلے میں پاکستان سمیت دنیا کے ۲۵ ممالک کی ۴۷ تھیٹر کمپنیوں نے شرکت کی۔ 'تحریکِ نسواں کراچی' نے ''جنے لہور نئیں ویکھیا''، 'اجوکا تھیٹر لاہور' نے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، 'گرِ پس پاکستان' نے ''کبھی القاعدہ نہ کہنا''، 'رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ' نے ''پاٹے خان'' اور 'انٹرٹینرز بھارت' نے ''چیخوف کی دنیا'' پیش کیا۔ ان کے علاوہ پاکستان کے کئی تھیٹر گروپوں نے MIME اور انگریزی کھیل پیش کیے۔

ساتواں عالمی فنون ادائیہ میلہ، ۲۰۰۸ء

اس تھیٹر میلے میں 'اجوکا' نے کھیل ''حسینہ کی کہانی''، 'رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ' نے ''نواب صاحب قبلہ''، ''نوٹنکی'' اور اس کے علاوہ انگریزی، اُردو اور پنجابی تینوں زبانوں میں لکھا گیا کھیل ''Come Back to the Coffee House One More Time Rafi Peer'' بھی پیش کیا جس کی ہدایات سلمان پیرزادہ نے دیں۔ 'تحریکِ نسواں کراچی' نے ''انشاء کا انتظار''، 'اِک جُٹ تھیٹر' (بھارت) نے ''دیا شنکر کی ڈائری''، ''سچا جھوٹا نمک''، 'منیش جوشی بسمل' (بھارت) نے ''کہانی رنگ کرمی کی''، 'انٹرٹینرز' (بھارت) نے ''افواہ'' اور ''لال دید'' پیش کیے۔ اس میلے میں اُردو کھیل پیش کرنے والے بھارتی تھیٹر گروپس یا کمپنیوں کی تعداد پاکستانی تھیٹر گروپس اور کمپنیوں سے زیادہ تھی۔

اس تھیٹر میلے کے بعد سے اب تک لاہور (پاکستان) میں عالمی فنونِ ادائیہ میلے کا انعقاد نہیں کرایا جا سکا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اس میلے کے دوران کلچرل کمپلیکس کے باہر دو زوردار دھماکے ہوئے جن سے کوئی جانی نقصان تو نہیں ہوا لیکن عالمی تھیٹر کمپنیوں کو حفاظتی حصار میں رکھنا دشوار ہو گیا۔ پاکستانی ساکھ پہلے ہی دہشت گردی کے لیبل کی وجہ سے متاثر ہو رہی ہے، ایسے میں پوری دنیا کے فنکاروں کی موجودگی میں اس ناخوشگوار واقعہ کا رونما ہونا انتہائی افسوس ناک تھا۔ یہ واقعہ پاکستان کی بدنامی کا باعث بھی بنا۔ اسی لیے حفاظتی اقدامات کے پیشِ نظر اس میلے کو جلد ختم کر دیا گیا اور ملکی وقار اور حفاظتی صورتِ حال کے پیشِ نظر تا حکمِ ثانی پابندی عائد کر دی گئی۔ ۲۰۰۸ء تک رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ نے جو عالمی تھیٹر فیسٹول منعقد کرائے، ان میں لگ بھگ ۸۵ ممالک کے تقریباً ''۱۶۰۰۰'' فنکاروں نے شرکت کی۔ ان میلوں کو منعقد کرانے کے لیے حکومت نے رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ کی بھرپور معاونت کی۔ ان تھیٹر میلوں کے لیے رفیع پیر تھیٹر ورکشاپ نے کئی سپانسرز بھی حاصل کیے جس سے یہ ورکشاپ مالی لحاظ سے مستحکم بھی ہوئی۔ لاہور میں تھیٹر کے شائقین نے ان تھیٹر میلوں کو بہت پذیرائی بخشی۔ لیکن ۲۰۰۸ء کے تھیٹر فیسٹول کے بعد اس ورکشاپ کے لیے ان میلوں کا انعقاد کرانا ناممکن ہو گیا۔ بقول عثمان پیرزادہ:

''پچھلا فیسٹول جس میں دھماکے ہوئے تھے وہ ورلڈ پرفارمنگ آرٹ فیسٹول میں نے بنک سے قرضہ لے کر کرایا تھا۔ اب تک میرا وہ قرضہ نہیں اترا۔ میری تمام چیزیں بنک کے پاس گروی رکھی ہیں۔ حکومتیں بدل گئیں، ملٹی نیشنل بھاگ گئیں۔ اب جا کر حکومت نے جو تھوڑا تھوڑا فنڈ کرنا شروع کیا تھا اس سے پھر ہاتھ کھینچ لیا۔ شہباز شریف میرا اہم جماعت بھی ہے اُس نے ۵۰ لاکھ دینے کا وعدہ کیا تھا لیکن صرف ۵ لاکھ بھجوایا۔ اب تک کوئی بھی اس سلسلے میں ہم سے خاص تعاون نہیں کر سکا۔''(۸)

تاحال عالمی فنونِ ادائیہ فیسٹول پر پابندی عائد ہے۔ امید ہے کہ حالات سازگار ہوں گے اور یہ فسٹیول پھر منعقد ہوگا۔ ایک مرتبہ ہم پھر دنیا بھر کی ثقافتی خوبصورتیوں، بدصورتیوں، تخریب اور تعمیر کو مجسّم صورت میں، علامتی یا واضح انداز میں روشنیوں، مناظر اور موسیقی سے گندھا ہوا دیکھ سکیں گے۔ اور یہ میلہ ہمیں پھر دنیائے تھیئٹر کی جدتوں سے حظ اُٹھانے کا موقع فراہم کرے گا۔

ان عالمی میلوں کے علاوہ رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ نے نوجوانوں کے لیے بھی تھیئٹر میلوں کا انعقاد کرایا۔ ان تھیئٹر میلوں کے اہم مقاصد میں، پاکستانی نوجوانوں کو تھیئٹر کرنے پر اکسانا، نوجوان نسل کو اعتماد فراہم کرنا، تھیئٹر کے ذریعے ملکی سیاسی و سماجی مسائل کو عوام کے سامنے پیش کرنا اور ان کے حل کے اقدامات پر اکسانا، نوجوانوں کی تخلیقی صلاحیتوں کے ذریعے تھیئٹر کو نئے خیالات سے نوازنا اور پاکستان کے تمام تعلیمی اداروں میں تھیئٹر کے فروغ کے ساتھ ساتھ، ان میں ہم آہنگی، صحت مند مقابلے اور تعاون کی فضا پیدا کرنا شامل ہیں۔

یوتھ تھیئٹر فیسٹول ۱۹۹۸ء میں شروع کیا گیا۔ اس کا باضابطہ آغاز ۲۰۰۲ء میں ہوا۔ ۱۹۹۸ء میں ہونے والے تیسرے عالمی تھیئٹر فیسٹول میں اسے یوتھ تھیئٹر ونگ کا نام دیا گیا۔ اس فیسٹول میں این سی اے، یو ای ٹی اور پنجاب یونیورسٹی شعبہ آرٹ اینڈ ڈیزائن نے حصہ لیا۔ اس کے بعد تین سال تک یوتھ تھیئٹر فیسٹول منعقد نہ کرایا جا سکا۔ ۲۰۰۲ء سے باقاعدہ سالانہ یوتھ تھیئٹر فیسٹول کا انعقاد ہو رہا ہے جو تاحال جاری ہے۔ یوتھ تھیئٹر فیسٹول اور ان میں پیش کیے گیے کھیلوں کی فہرست اور دیگر تفصیلات درج ذیل ہیں۔(۹)

دوسرا یوتھ تھیئٹر فیسٹول جنوری ۲۰۰۲ء میں منعقد کرایا گیا۔ اس میں پاکستان کے معروف تعلیمی اداروں کے ڈرامہ کلبوں نے شرکت کی۔ ان میں آنچیسن کالج نے شاہد ندیم کا پنجابی کھیل ''مریا ہویا کتا'' کو اُردو زبان میں ''کتا کون اٹھائے گا''، کے عنوان سے پیش کیا اور پنجاب یونیورسٹی نے کھیل ''جنگل راج'' جو بانو قدسیہ کے ناول راجہ گدھ کے پہلے حصے سے ماخوذ تھا، پیش کیا۔ ان کے علاوہ اس میلے میں شرکت کرنے والے دیگر کلبوں نے انگریزی کھیل پیش کیے۔

تیسرے یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۲۰۰۳ء) میں گورنمنٹ کالج یونیورسٹی نے کارلو گولڈونی کا ترجمہ شدہ کھیل ''دغاباز''، فاطمہ جناح یونیورسٹی نے ''تم کو پاگل نہ بنایا تو میرا نام نہیں'' اور پنجاب یونیورسٹی نے کھیل ''کالے حرف'' پیش کیا۔ سلامت سکول سسٹم، بیکن ہاؤس اور فاسٹ یونیورسٹی نے انگریزی کھیل پیش کیے۔ اس فیسٹول میں پاکستان کے ۲۱ تعلیمی اداروں نے شرکت کی، جن میں سے زیادہ تر اداروں نے انگریزی یا MIME کھیل پیش کیے۔

اس یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۲۰۰۴ء) میں یونیورسٹی آف دی پنجاب کے شعبہ آرٹ اینڈ ڈیزائن نے ''خاموش چیخ''، فارمین کرسچین کالج یونیورسٹی (F.C.College University) نے ''میں تارا تارا جاگوں تیرے نام''، SICAS نے ''ہتک''، سکارس ڈل انٹرنیشنل سکول نے ''ہیر رانجھا''، سلامت سکول سسٹم گرلز برانچ نے ''چوتھی کا جوڑا''، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی نے ''مجرم کون''، یو ای ٹی نے ''خواب'' اور یونٹی ہائی سکول نے کھیل ''رحمان اور سلطان''، پیش کیا۔ این سی اے کے ڈرامہ کلبوں نے انگریزی اور مائم کھیل پیش کیے۔

رفیع پیر تھیئٹر کے زیر اہتمام ہونے والے پانچویں یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۲۰۰۵ء) میں پاکستان کی مختلف یونیورسٹیوں، کالجوں اور سکولوں نے شرکت کی۔ ان میں سے کچھ تعلیمی اداروں نے انگریزی میں جبکہ بیشتر اداروں نے اُردو میں کھیل پیش کیے۔ یہ کھیل تکنیک اور موضوع کے اعتبار سے روایتی، تجرباتی اور علامتی تھے۔ ان میں فاطمہ جناح ویمن یونیورسٹی نے ''امید بہار رکھ''، سوسائٹی آف ڈرامیٹک اینڈ پرفارمنگ آرٹ جی سی یونیورسٹی فیصل آباد نے ''اعمال نامہ'' اور انڈس ویلی سکول آف آرٹ اینڈ آرکیٹک کراچی نے کھیل ''زندگانی'' پیش کیا۔ لاہور سے یو ای ٹی نے کھیل ''مداری''، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی نے ''اشرف المخلوقات''، ایف سی کالج یونیورسٹی نے ''اکیلی''، سلامت گرلز سکول نے ''روح انسانی''، پنجاب یونیورسٹی کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن نے ''زلزلہ 7.6'' اور SICAS نے ''صاحب کرامت'' پیش کیا۔

چھٹے یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۲۰۰۶ء) میں لاہور سے سلامت گرلز سکول، یو ای ٹی، پنجاب یونیورسٹی کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن، لاکاس، لاہور گرامر سکول، این سی اے، سٹی سکول اور بیکن ہاؤس نیشنل یونیورسٹی نے شرکت کی۔ کھیلوں میں نویں جماعت سے لے کر یونیورسٹی تک کے طلباء نے شرکت کی۔

ساتویں یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۲۰۰۷ء) میں تعلیمی اداروں کے ڈرامہ کلبوں کے ساتھ ساتھ نجی تھیئٹر گروپس اور ایک تھیئٹر کمپنی نے بھی حصہ لیا۔ ان میں فنکار تھیئٹر نے ''نہ تو آئے گی''، اجوکا تھیئٹر نے ''ہوٹل موہنجوداڑو''، یو ای ٹی ڈرامیٹک سوسائٹی نے ''بستی داد''، ماس فاؤنڈیشن نے ''پرمیشر سنگھ''، میر تھیئٹر نے ''آنگن ٹیڑھا'' اور پنجاب یونیورسٹی کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن نے ''ایک الیکشن سوا فسانے'' پیش کیا۔ اُردو کھیلوں کے علاوہ اس میلے میں MIME اور انگریزی کھیل بھی پیش کیے گئے۔

آٹھویں یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۰۹۔۲۰۰۸ء) میں رفیع پیر ورکشاپ کے زیرِ اہتمام ہونے والا

یوتھ تھیئٹر فیسٹول پہلی مرتبہ حفاظتی اقدامات کے پیش نظر پیروز کیفے میں کامیابی سے منعقد کرایا گیا۔ آٹھویں یوتھ تھیئٹر فیسٹول میں پنجاب یونیورسٹی کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائین نے'' آوے ای آوے''، یوای ٹی نے''انور لطیف کون ہے''اور پاکستان سٹڈیز فورم نے کھیل''شاہ جہاں''پیش کیا۔ان تھیئٹر گروپوں کے علاوہ باقی تمام اداروں نے انگریزی کھیل پیش کیے۔

پیروز کیفے شہر کے مرکز سے دور ہے، اسی وجہ سے شائقین پچھلے سال نوجوانوں کی تھیئٹر سرگرمیوں سے محظوظ نہ ہو سکے۔ اس صورتِ حال کے پیشِ نظر نواں یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۲۰۱۰ء) الحمراء کلچرل کمپلیکس میں منعقد کرایا گیا۔اس میلے میں سٹی سکول، این سی اے کی'الف آداب سوسائٹی'، سلامت سکول سسٹم، لاہور گرامر سکول، بیکن ہاؤس نیشنل یونیورسٹی، انجینئرنگ یونیورسٹی، یونیورسٹی آف سینٹرل پنجاب، پنجاب یونیورسٹی، یونیورسٹی آف مینجمنٹ اینڈ ٹیکنالوجی اور لمز نے شرکت کی۔ پنجاب یونیورسٹی کالج آف آرٹ اینڈ ڈیزائن نے کھیل''عوام گھر''، لمز نے''رقصِ بسمل''، انجینئرنگ یونیورسٹی نے''ف فوارے غ غبارے''پیش کیا جبکہ دیگر اداروں نے مائم اور انگریزی کھیل پیش کیے۔

دسویں یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۲۰۱۱ء) میں یوتھ تھیئٹر فیسٹول کا دائرہ بڑھا دیا گیا۔ پاکستانی یوتھ تھیئٹر گروپوں کے علاوہ اس فیسٹول میں بھارت اور ناروے کی تھیئٹر کمپنیوں نے بھی شرکت کی۔ پاکستان کی جانب سے ۱۷ یوتھ تھیئٹر گروپس نے شرکت کی جن میں تعلیمی اداروں کے علاوہ نجی یوتھ تھیئٹر گروپس بھی شامل تھے۔لاہور کی جانب سے یو ای ٹی نے اُردو کھیل'' آس''پیش کیا جبکہ اجوکا نے دو پنجابی کھیل پیش کیے۔اس کے علاوہ دیگر گروپوں نے انگریزی یا مائم کھیل پیش کیے۔

گیارھواں یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۲۰۱۲ء) بھی پیروز کیفے ہی میں منعقد کرایا گیا۔اس میں پاکستان کے علاوہ دیگر ممالک کی یونیورسٹیوں اور تعلیمی اداروں نے بھرپور شرکت کی۔ پاکستان کے تعلیمی اداروں نے اس سال زیادہ تر قومی زبان ہی میں کھیل پیش کیے۔اس تھیئٹر میلے میں لاہور کے تعلیمی اداروں میں سے یونیورسٹی آف ساؤتھ ایشیا نے کھیل''بدلتی لکیریں''، یونیورسٹی آف سینٹرل پنجاب نے''انفرادی تبدیلی''، فاسٹ یونیورسٹی نے''کتے''اور یونیورسٹی آف انجینئرنگ اینڈ ٹیکنالوجی نے''پانچ تتلیاں''پیش کیا اس کے علاوہ اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور نے کھیل''ایک اور تماشہ گھر''پیش کیا۔ان اداروں کے علاوہ بقیہ تمام اداروں نے انگریزی یا پنجابی زبان میں کھیل پیش کیے۔

بارھواں یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۲۰۱۳ء) میں منعقد کرایا گیا۔اس فیسٹول میں این سی اے کی ڈرامہ سوسائٹی الف آداب، یونیورسٹی آف ساؤتھ ایشیا، پنجاب یونیورسٹی کی ڈرامہ سوسائٹی ناٹک، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی ڈرامہ کلب کے علاوہ تین پیشہ ورانہ صلاحیتوں کی حامل تھیئٹر کمپنیوں، اجوکا تھیئٹر، آزاد تھیئٹر اور ڈرامہ فیملی کے علاوہ بھارت سے بھی تھیئٹر کمپنی نے شرکت کی۔ان کے علاوہ سکولز میں سے

سلامت سکول سسٹم، بیکن ہاؤس سکول، لاہور نے بھی شرکت کی۔

تیرھواں یوتھ تھیئٹر فیسٹول (۲۰۱۴ء) میں منعقد کرایا گیا۔ اس فیسٹول میں این سی اے نے کچھ خاکے پیش کیے۔ اس کے علاوہ پنجاب یونیورسٹی نے کھیل ''ڈگڈگی'' پیش کیا، فاسٹ یونیورسٹی نے کھیل ''انسان نہیں سمجھتا''، ایف سی کالج نے کھیل ''کب تک''، یو ای ٹی نے کھیل ''بس سٹاپ''، سلامت سکول سسٹم نے کھیل ''راجہ گدھ''، لاہور گرامر سکول نے کھیل ''کمرہ نمبر ۳'' سینٹ اینتھونی سکول نے کھیل ''عورت کہانی'' اور اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور نے کھیل ''چہرہ'' پیش کیا۔

ان یوتھ تھیئٹر فیسٹولز کے علاوہ رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ نے ۲۰۰۶ء میں ابسن تھیئٹر فیسٹول کا بھی اہتمام کیا جس میں جنوبی ایشیا سے پاکستان، ہندوستان، بنگلہ دیش، نیپال، شام، ماریشس، چین اور سری لنکا کی نامور ڈرامہ کمپنیوں اور گروپس نے شرکت کی۔ ان تمام کمپنیوں اور گروپس نے اپنی ملکی زبان میں ابسن کے ترجمہ شدہ کھیل پیش کیے۔ اس سلسلے میں پاکستان کے کچھ تھیئٹر گروپوں کے ساتھ ساتھ رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ اور اجوکا نے بھی ابسن کے کھیل پیش کیے۔ اس فیسٹول کا مقصد ابسن کو خراجِ تحسین پیش کرنا تھا۔ اس میلے کو منعقد کرانے کے لیے ''Royal Norwegian Embassy'' نے اس ورکشاپ کی بھرپور مالی معاونت کی۔ (۱۰)

اگر اعداد و شمار کا مجموعی جائزہ لیا جائے تو رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ کے منعقد کردہ تھیئٹر میلوں میں تعداد کے اعتبار سے اُردو تھیئٹر کم کیا گیا۔ دوسرا یہ کہ رفیع پیر نے ان میلوں میں اپنے تیار کردہ کھیل بھی بہت ہی کم تعداد میں پیش کیے اور یوں یہ تھیئٹر ورکشاپ ایک منتظم کمپنی کے طور پر متعارف ہوئی۔ جب عالمی تھیئٹر میلے کی ابتداء ہوئی تو پاکستانی تھیئٹر کمپنیوں اور گروپوں نے اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ میلے کی اہمیت بڑھنے کے ساتھ ساتھ اس میں دیگر ممالک کی شمولیت بھی بڑھی اور یوں رفتہ رفتہ پاکستانی تھیئٹر کمپنیوں اور گروپوں کی شمولیت بتدریج کم ہوتی گئی یا پھر عالمی تھیئٹر کمپنیوں یا گروپوں کی زیادہ شمولیت کے باعث ہمارا تھیئٹر اس انبار تلے دب کر رہ گیا۔ اب تک جتنے عالمی تھیئٹر فیسٹول منعقد کرائے گئے، ان میں حصہ لینے والی عالمی تھیئٹر کمپنیوں اور گروپوں کو تو رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ نے معاوضے ادا کیے لیکن کسی ایک مقامی تھیئٹر گروپ یا یوتھ تھیئٹر گروپ کو کوئی معاوضہ ادا نہیں کیا گیا۔(۱۱) عالمی تھیئٹر کمپنیاں تھیئٹر کے جدید فنی و تکنیکی امور سے کماحقہٗ واقفیت رکھتی ہیں، اس لیے ان کی موجودگی میں ہماری تھیئٹر کمپنیوں یا گروپوں میں شاید اتنا اعتماد پیدا نہیں ہو پایا کہ وہ بھرپور طریقے سے ان کے مقابلے میں کھڑے ہو سکیں۔ ان میلوں میں زیادہ تر تماشائی اُردو تھیئٹر کی بجائے دوسرے ممالک کا تھیئٹر دیکھنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ ہمارے قومی اخبارات اور دیگر ذرائع ابلاغ نے بھی اس سلسلے میں مثبت کردار ادا نہیں کیا۔ انھوں نے پاکستانی تھیئٹر کمپنیوں یا گروپوں کے معیاری اُردو کھیلوں کو اتنی جگہ ہی نہ دی جتنی کہ عالمی تھیئٹر کمپنیوں اور گروپوں کے کھیلوں کو دی گئی۔ ایسے

میں پاکستانی تھیئٹر گروپس یا کمپنیوں کے معیاری کھیلوں کو خاطر خواہ پذیرائی نہ مل سکی۔

زبان محض اپنے احساسات دوسروں تک پہنچانے کا ذریعہ ہی نہیں بلکہ یہ ایسا عمل ہے جو تہذیبوں کی تزئین و آرائش کرتا ہے، ثقافت کے نئے سانچے مرتب کر کے افراد کو احساسِ قومیّت سے بہرہ ور کرتا ہے۔ جو قومیں اپنی زبان کو اپنانے میں ہچکچاہٹ کا اظہار کرتی ہیں وہ خود کو نہایت آسانی سے دوسری تہذیبوں کے حوالے کر دیتی ہیں اور ہمیشہ اپنی شناخت کا رونا ہی روتی رہتی ہیں۔ اپنی ثقافت کو محفوظ رکھنا اور اس میں جدت پیدا کر کے خود کو دوسری قوموں سے ممتاز کرنا ہی زندہ قوموں کا شعار ہے اور اس صورتِ حال کے فروغ کے لیے تھیئٹر کا قیام ناگزیر ہے۔ تھیئٹر صرف ناچ گانا ہی نہیں بلکہ یہ سوچ کی تبدیلی اور مزاج کو نیا رُخ دینے کی تحریک ہے۔ اگر کوئی آپ کی فکر کو منتشر کرنے کی کوشش میں مصروف ہے تو اس کی کوشش کو ناکام بنانے کے لیے لائحہ عمل ترتیب دینے کا نام ہے۔ اسی لیے اپنی ثقافت کی حفاظت کے لیے قومی تھیئٹر کو مضبوط بنانا بہت ضروری ہے۔ یہ درست ہے کہ عالمی تھیئٹر کمپنیاں ہماری مہمان ہیں لیکن میزبان کی اہمیت بھی مسلّم ہے جس کی کوششوں اور خدمات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ہمارا اُردو تھیئٹر عالمی تھیئٹر کمپنیوں کے سامنے اور ان کی تعریف و تحسین کی شہ سرخیوں میں ہی دب کر رہ گیا۔ پذیرائی بھی انھیں ملی، مالی فوائد بھی انھیں حاصل ہوئے اور ہمارے تھیئٹر گروپس کو سامان سمیٹ چلتا کر دیا گیا۔ ایسے میں ہمارے ہاں اُردو تھیئٹر کرنے والوں کو کیسے تحریک مل سکے گی؟ ہم شاید ابھی جدید تھیئٹر کو عملی شکل نہیں دے سکتے کیونکہ تھیئٹر کی عملی ترقی بہت حد تک مالی اور میکانکی سہولتوں سے مشروط ہے اور ہمارے پاس وسائل کی موجودگی کے باوجود بھی وسائل کی کمی ہے۔ ایسے میں ہمیں اپنے تھیئٹر گروپوں کی بھرپور پذیرائی کرنی چاہیے اور ان کے لیے کوئی لائحہ عمل ترتیب دینا چاہئے، تا کہ بڑی کمپنیوں کے علاوہ مقامی تھیئٹر گروپس بھی اپنی انفرادی شناخت قائم کر سکیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ذرائع ابلاغ کو بھی اپنی قومی ذمہ داریوں کا احساس ہونا چاہیے۔ بسا اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ جیسے جیسے نجی ادارے مضبوط ہوتے ہیں ان میں اسی رفتار سے آمرانہ رویے بھی پرورش پاتے ہیں۔ صحت مند مقابلے کی فضا پیدا کرنے کے لیے اِن جیسے کئی اور اداروں کا ہونا بھی ضروری ہے تا کہ آمرانہ جراثیم کم سے کم پرورش پائیں۔ اب پاپولر کمرشل تھیئٹر کے مقابلے میں (Positive Parallal Commercial Theatre) یعنی مثبت متوازی کمرشل تھیئٹر کھڑا کرنے کی اشد ضرورت ہے تا کہ مثبت سوچ کے حامل تعلیم یافتہ اور ہنرمند افراد بھی تھیئٹر کا رخ کریں اور تھیئٹر کو پاکستان کا باوقار پیشہ بنانے کے ساتھ ساتھ اس کے ذریعے پاکستانی ثقافت کے فروغ اور اس کی متنوّع سماجی و علاقائی زندگی کی تصویر کشی کے علاوہ انفرادی و اجتماعی رویوں کی اصلاح میں بھی کسی حد تک معاون ثابت ہو سکیں۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ عثمان پیرزادہ سے مکالمہ،مخزونہ: راقم الحروف، بمقام لاہور،۲۲ جولائی ۲۰۰۹ء

۲۔ کتابچہ، رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ، ساتواں یوتھ تھیئٹر فیسٹول، اکتوبر ۲۰۰۸ء

۳۔ اس تفصیل کے لیے دیکھیے مجلّہ ''بنیاد'' کے شمارہ نمبر ۴ اور ۵ میں بالترتیب شایع ہونے والے دو مضامین ''لاہور کا اردو تھیئٹر تقسیم سے ۱۹۷۰ء تک''، اور ''لاہور کا اردو تھیئٹر ،۱۹۷۱ سے تا حال''۔

۴۔ یہ پیراگراف راقم کے اجوکا تھیئٹر کی اُردو تھیئٹر کی خدمات کے حوالے سے تحریر کردہ مقالہ سے لیا گیا ہے جو اس وقت انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد سے شایع ہونے والے ششماہی مجلّہ 'معیار' میں اشاعت کے مراحل میں ہے۔

۵۔ یہ تفصیلات مختلف اخبارات اور رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ کی جانب سے شائع ہونے والے بروشرز سے اخذ کی گئی ہیں۔

۶۔ روز نامہ ''نیا اخبار''، ۲۵ر دسمبر ۲۰۰۲ء

۷۔ ان عالمی میلوں کی تمام تفصیلات روز نامہ جنگ، دی نیوز اور نوائے وقت کے علاوہ منعقدہ میلوں کے شائع شدہ بروشرز سے لی گئی ہیں۔ یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں اور وہ یہ ہے کہ مقالہ کا بنیادی مقصد رفیع پیر تھیئٹر کی جانب سے پیش کیے گیے کھیلوں اور منعقدہ میلوں کے اعداد وشمار یکجا کرنا ہے نا کہ تنقید و تبصرہ۔ تاہم آنے والے محققین و ناقدین اگر ان اعداد وشمار کو بنیاد بنا کر نقد و نظر کی کمی کو پورا کر دیں تو 'ہم نے مدعا پایا' کے مصداق ہوگا۔

۸۔ عثمان پیرزادہ سے مکالمہ،مخزونہ: راقم الحروف،۲۲ جولائی ۲۰۰۹ء

۹۔ یوتھ تھیئٹر فیسٹولز سے متعلّق تمام معلومات اور اعداد وشمار کا ماخذ،۲۲ جولائی ۲۰۰۹ء کو عثمان پیرزادہ سے کیا گیا مکالمہ، رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ کے منعقدہ تھیئٹر میلوں کے شائع شدہ بروشرز اور مقامی اخبارات کے تراشے ہیں۔

۱۰۔ یہ معلومات رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ کی جانب سے ابسن تھیئٹر فیسٹول (۲۰۰۶ء) کے موقع پر شائع ہونے والے کتابچہ سے اخذ کی گئی ہیں۔

۱۱۔ رفیع پیر تھیئٹر ورکشاپ سے متعلّق ان معلومات کا ماخذ راقم کا احمد بلال سے ۲۴ جون ۲۰۱۰ء کو کیا گیا مکالمہ ہے۔

حلقۂ اربابِ ذوق کی تنقید اور عصری شعور

محمد امجد عابد☆

Abstract:

Halqa-e-Arbab-e-Zoq is an expression of Point of view parallal to those of progressive criticism. They paid more attention towards aesthetic aspect of art. They tried developing a culture of literature for the sack of literature. In this context the role of Mera G is very Important. The way in which the other critics of Halqa-e-Arbab-e-Zoq have studied the contemporary life, shows their contemporary conciousness. To them the relation between writer and society is very deep. That's why they have tried to understand this relation in their criticism. To them, each era has its own point of view. Every era comes before us with a new contemporary condition. That's why success of human is not possible without understanding the contemporary environment. This essay deals with the contemporary conciousness of the renowned critics of Halqa-e-Arbab-e-Zoq.

حلقۂ اربابِ ذوق کی تنقید ترقی پسند تنقید کا ردِعمل تو نہیں لیکن اس کے متوازی ایک نئے نقطۂ نظر کا اظہار ضرور ہے۔ عام طور پر حلقۂ اربابِ ذوق کی تنقید میں یہی نکتہ نمایاں نظر آتا ہے کہ اس نے فن کے جمالیاتی پہلو کو زیادہ توجہ کے لائق سمجھا۔ چنانچہ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> ''ترقی پسند تحریک نے مقصدیت اور افادیت کو اتنی اہمیت دے دی تھی کہ فن پارے کی تنقید میں سب سے پہلے یہی معیار آزمایا جاتا۔ یوں تنقید کے فنی اور جمالیاتی زاویوں سے یا تو اغماض برتا جاتا یا انہیں بالکل نظر انداز کر دیا جاتا۔ حلقے نے فن میں حسن کی دائمی قدروں کو اجاگر کرنے کی سعی کی تھی۔ چنانچہ تنقیدِ فن میں بھی یہی زاویہ حلقۂ اربابِ ذوق کا امتیازی نشان بن گیا۔ اور اس دور میں جب ادب برائے زندگی کا نعرہ بلند ہوا تو حلقے نے ادب برائے ادب کے نظریے کو پروان چڑھانے کی کوشش کی۔''(۱)

☆ لیکچرر، شعبۂ اُردو، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لوئر مال کیمپس، لاہور

حلقۂ ارباب ذوق کی تنقیدی جہت کو متعیّن کرنے میں میرا جی کا کردار بے حد اہم ہے۔ میرا جی وہ نقاد ہیں جن کے بغیر حلقے کی فضا پھیکی پھیکی نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر یونس جاوید لکھتے ہیں:

''میرا جی کے بغیر کوئی کارروائی یا بحث یا نظم کا حصہ مکمّل نظر نہیں آتا وہ مسلسل لکھتے ہیں۔ مسلسل پڑھتے ہیں۔ اعتراض کرتے ہیں یا صدارت۔ بہر حال کچھ نہ کچھ کرتی ہوئی ان کی متحرک ذات ہمیں ہر طرف تھرکتی، پھیلتی، سمٹتی اور اپنے آپ کو ظاہر اور حلقے کو نمایاں کرتے ہوئے ملتی ہے۔ ان کی ذات جب پھیلتی تو ادب میں نئے تجربات وقوع پذیر ہونے لگتے اور یہ سچ ہے کہ انھوں نے خارجی حقائق سے منہ موڑ کر خود اپنی ذات سے رشتہ قائم کیا۔ اور ان حقیقتوں کو اپنی داخلی زندگی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔''(۲)

میرا جی نے تنقید کی کوئی باقاعدہ کتاب نہیں لکھی تاہم اُن کے مضامین اُن کے تنقیدی نظریات کو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ میرا جی کا اساسی نظریہ یہ ہے کہ شعر و ادب زندگی کے ترجمان ہیں۔ تاہم وہ زندگی کو جامد تصور نہیں کرتے اور ادب کو زندگی کا غلام قرار نہیں دیتے بلکہ انھوں نے ادب کو تغیّر کے مماثل قرار دیا اور نئے زمانے کی برتری کو علم اور شعور کی نئی آگہی کا نتیجہ شمار کیا اور ادب کی تخلیق و ترویج میں ان عوامل کی اہمیت کو تسلیم کیا۔ میرا جی کا یہ نظریہ بھی اہم ہے کہ داخلی اور خارجی فنی اصولوں سے قطع نظر ادب ہر مصنّف کی اپنی شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ وہ مصنّف کو اپنے عصر کے حالات سے علیحدہ نہیں کرتے تاہم انھوں نے تخیّل کی اہمیت کو واضح کیا اور لکھا کہ انسانی زندگی تخیّل کے ماتحت ارتقائی منازل طے کرتی ہے۔ بقول ڈاکٹر انور سدید:

''اردو تنقید میں میرا جی کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف نظریہ سازی کی بلکہ ان کے عملی اطلاق سے شعرا کو تخلیقات کے حوالے سے جانچنے کا شعور بھی پیدا کیا۔ میرا جی کی کتاب ''اس نظم میں'' جدید شاعری کی تفہیم کا بنیادی صحیفہ شمار ہوتی ہے اور اس کے تجزیاتی عمل سے حلقۂ اربابِ ذوق کی تنقیدی جہت متعیّن ہوتی ہے۔''(۳)

میرا جی کا زمانہ تہذیبی اعتبار سے ایک کھوکھلا زمانہ تھا جس میں فرد کی ذات انفرادی سطح پر بھی اور اجتماعی سطح پر بھی ایک خلا میں معلّق نظر آتی ہے۔ سائنس اور صنعتی ترقی نے انسان کے ایمان و ایقان کو کافی کمزور کر دیا تھا۔ اس دور میں میرا جی نے بھی زندگی کے خوش کن تصورات کو ذہن میں رکھ کر ان کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی نظموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ دوسرے لوگوں کی طرح آنکھیں کھول کر زندگی کا مشاہدہ کرتے ہیں اور اس کے روشن پہلوؤں کی آرزو کرتے ہیں لیکن زندگی کے روشن پہلوؤں کی آرزو دل ہی میں رہ جاتی ہے اور شب کے اندھیرے گہرے ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ایسے میں اداسی اور افسردگی کی فضا انھیں گھیر لیتی ہے اور اس خارجی مطابقت کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی تو وہ اپنی

ذات میں سمٹتے چلے جاتے ہیں اور اپنے گرد ایک حصار کھینچ لیتے ہیں۔ بہر حال میرا جی کی شاعری اور تنقید میں مشاہدے اور خارج سے استواری کا جو دور آیا اس میں انھوں نے مصنّف کو اپنے عصر کے ساتھ وابستہ کیا اور یہیں سے میرا جی کے عصری شعور کا پہلو نکلتا ہے تاہم یہ سلسلہ زیادہ دیر تک نہیں چلتا۔ وہ اپنی ذات میں سمٹتے چلے جاتے ہیں اور بیرونی علائق سے بے نیاز ہو جاتے ہیں۔ لیکن اس بے نیازی میں بھی ہوشیاری کا پہلو اُن کے یہاں موجود رہا ہے اور وہ اپنے عہد کی ادبی صورتِ حال سے کبھی بھی بے خبر نہیں رہے۔

ڈاکٹر وحید قریشی ایک ایسے نقاد ہیں جنھوں نے فن کو معاشرتی اور تاریخی ماحول سے الگ نہیں کیا۔ حلقۂ اربابِ ذوق کی تنقید میں ڈاکٹر وحید قریشی آزادیٔ فکر، آزادیٔ اظہار اور جرأت و بے باکی کی ایک مضبوط آواز بن کر اُبھرتے ہیں۔ ریاض احمد نے اپنی تنقید کو سائنسی عمل بنا کر پیش کیا انھوں نے متخیّلہ، ہیئت، اسلوب، ذوقِ جمال جیسے مسائل کو عالمانہ سطح پر سلجھانے کی کوشش کی اور ترقی پسند نقطۂ نظر کو ہدف بنائے بغیر حلقہ کے نقطۂ نظر کو نمایاں کیا۔ انھوں نے تنقید کے بیشتر مباحث کو نفسیاتی اصطلاحات سے اور ان کی صداقت کو شاعری کے داخلی تجزیے سے ثابت کرنے کی سعی کی۔

محمد حسن عسکری کی تنقید میں بقول انور سدید:

''سوچ کی گمبھیرتا، مطالعے کی وسعت اور نتائج کی ہمہ گیریت سب سے پہلے متاثر کرتی ہے۔''(۴)

انھوں نے فن برائے فن کی حمایت اور ترقی پسند تنقید اور ادب کی مخالفت کی۔ انھوں نے حقیقت کی تلاش کو ایک انفرادی عمل قرار دیا اور فن کار کو پوری انسانیت کا نمائندہ قرار دیتے ہوئے لکھا کہ فن کار محض ایک آدمی نہیں ہوتا بلکہ وہ تو براہِ راست زندگی کا آلۂ کار ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنی تنقید میں معاصر زندگی کا جس طور مطالعہ کیا ہے اس سے اُن کے عصری شعور کا پتہ چلتا ہے۔ مثلاً ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

''ہمارے نظامِ زندگی نے ہمارے اندر ایک زنانہ پن اور انفعالیت پیدا کر دی ہے اور ہمارے وجود کی مرکزیت بالکل غارت ہو چکی ہے۔ اسی نسائیت نے ادب میں تاثریت کو پروان چڑھایا ہے۔ ہم زندگی کو ایک وحدت کی طرح سوچنے سمجھنے کی تاب نہیں رکھتے۔''(۵)

اس اقتباس سے صرف یہ دکھانا مقصود ہے کہ محمد حسن عسکری اپنے گرد و پیش کے عہد کی کتنی خبر رکھتے ہیں اور چیزوں کو کتنی گہرائی میں جا کر دیکھتے ہیں ان کی تنقید کا بیشتر حصہ ایسے موضوعات سے متعلق ہے جن کا اپنے عہد سے بہت قریبی رشتہ ہے۔ انھوں نے وقت کی نبض پہ ہاتھ رکھا اور ادبی صورتِ حال کو شعوری سطح پر نہ صرف محسوس کیا بلکہ اس کا ادراک بھی کیا۔ ان کے نزدیک معاشرے کے ساتھ ادیب کا رشتہ بہت گہرا ہے چنانچہ انھوں نے اپنی تنقید میں ادیب اور معاشرے کے باہمی ربط کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے نزدیک ادیب اور معاشرے کا یہی تعلق ادب کو زندگی بخش حرارت مہیا کرتا ہے اور جب اس تعلق میں دراڑ پڑ جائے تو اس حرارت میں کمی آجاتی ہے اور ادب جمود کا شکار ہو جاتا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

''پاکستان میں ادبی جموداس درجے کوپہنچ چکا ہے کہ اب تو بتانے کی بھی ضرورت نہیں رہی۔ ہر شخص، جسے ادب سے ذرا سی بھی دلچسپی ہے، گھٹن محسوس کر رہا ہے لیکن کمال تو یہ ہے کہ گھٹن محسوس کرنے کے باوجود اس کیفیت کوختم کرنے کے طریقوں پر غور وفکر بالکل نہیں ہو رہا بلکہ ایسا لگتا ہے جیسے لوگوں نے اسے ایک ناگزیر یا مستقل کیفیت سمجھ لیا ہو۔''(۶)

بہر حال حسن عسکری نے اپنی تنقید کے ذریعے نئے معاشرے کے تقاضوں اور اس میں پیدا ہونے والے ادب کو ایک دوسرے کے مقابل لا کر اصل صورتِ حال کو واضح کرنے کی کوشش کی اور ظاہر ہے کہ یہ سارا کام اپنے عصر کو سمجھے بغیر اور عصری شعور پیدا کیے بغیر ممکن نہیں۔ محمد حسن عسکری اپنے لکھنے والے سے دیانت داری کے ساتھ اپنی قوم کا محاسبہ کرنے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ وہ ادیبوں سے یہ نہیں کہتے کہ وہ آنکھیں بند کر کے لکھتے چلے جائیں بلکہ وہ ان سے لوگوں کے سامنے سچی بات کہنے کو زیادہ اہم جانتے ہیں۔ یہی نکتہ ہمیں ان کی تنقید میں ادیب اور معاشرے کے تعلّق کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ یہ بات وہی نقاد لکھ سکتا ہے جو اپنے عہد کے تقاضوں سے پوری طرح باخبر ہو اور وہ ہر آن زمانے کی کروٹوں کو شمار کر رہا ہو اور اس کے مختلف زاویوں اور جہتوں کا باریک بینی سے جائزہ لے رہا ہو۔ ڈاکٹر انور سدید نے محمد حسن عسکری کو اردو تنقید کی فعال اور مؤثر آواز قرار دیا ہے۔ نیز اس بات پر صاد کیا ہے کہ میراجی کے بعد حلقے میں فکر کی نئی رو محمد حسن عسکری نے داخل کی۔(۷)

محمد حسن عسکری نے اردو تنقید کو جہاں زمانی اور عصری شعور بخشا وہاں ڈاکٹر جمیل جالبی، سلیم احمد، ممتاز شیریں، انتظار حسین، سجاد باقر رضوی اور مظفّر علی سیّد جیسے نقادوں کی صورت میں تنقید کا ایک نیا دبستان بھی عطا کیا۔ان میں سے اکثر نقادوں پر حلقۂ اربابِ ذوق کے اثرات کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ ان نقادوں سے متّصل اور بھی بہت سے نقاد ہیں جنھوں نے حلقہ ارباب ذوق کی چھتر چھاؤں میں تنقیدی مضامین میں اپنے عہد سے وابستگی اور اس کے مختلف زاویوں کو سمجھنے کا ثبوت دیا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا ایک ایسے نقاد کی صورت میں سامنے آتے ہیں جنھوں نے عہد اور زمانے کی اہمیت اور اس کے ادراک کے زاویے کو عام کرنے کے ساتھ ساتھ زمین اور دھرتی کے ساتھ اپنے اٹوٹ رشتے کا اظہار کیا ہے۔ ان کی تنقید میں جہاں ماضی کی بازیافت نظر آتی ہے، جسے انھوں نے ٹیکسلا، ہڑپہ اور موہنجوداڑو کے دریافت شدہ کھنڈرات میں اپنی تہذیب کی صورت میں دیکھا، وہاں وہ گئے زمانوں کے ان احوال کی خبر بھی لاتے ہیں جن میں اس عصر کی تصویر واضح اور روشن نظر آتی ہے۔انھوں نے امتزاجی تنقید کا جو تصوّر دیا اس میں ایک شاعر یا ادیب کا تخلیقی عمل ہے جو جہاں اس کی اپنی شخصیت کے دائرے میں تشکیل پاتا ہے وہاں وہ ذات کے نقطے سے پھیل کر کائنات کی وسعتوں کو محیط ہو جاتا ہے اور کائنات کی وسعتوں سے سمٹ کر ایک نقطے میں مرتکز ہوتا ہے۔ یہیں سے اس کائنات میں وحدت کا تصور ان کے یہاں فروغ

پا تا نظر آتا ہے۔ ان کے نزدیک ہر عصر اور زمانے کا ایک محور اور ایک نقطہ ہے ہر زمانہ اور ہر عصر ایک نئی صورتِ حال اور ایک نئے تناظر میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ چنانچہ عصر کو سمجھے بغیر انسان کی کامیابی ممکن نہیں اور یہی وہ نقطہ ہے جو عصر کی قسم کھانے کے بعد انسان کے خسارے کا ذکر کرتا ہے۔ یہ خسارہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب انسان عصری شعور سے بے بہرہ ہو جاتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی تنقید میں امتزاج کا جو تصور دیا ہے اس میں ہر چیز کا ایک دوسرے سے مل کر ایک دوسرے میں کھو کر اور ایک دوسرے میں اپنے وجود کو ضم کرنے کا تصور اُبھرتا ہے کسی بھی تخلیقی عمل میں ماحول، حالات، سماج، تخلیق کار کی شخصیت، تخلیق کار کا ذہن اور اس کے احساسات بنیادی کردار ادا کرتے ہیں لیکن یہ اسی وقت کارآمد ہوتے ہیں جب وہ ایک دوسرے سے مربوط ہوں چنانچہ امتزاجی تنقید میں یہ سب چیزیں مربوط ہو کر سامنے آتی ہیں اور کسی ایک چیز کو خارج کرنے سے امتزاج کا تصور ادھورا رہ جاتا ہے۔ اس سلسلے میں بعض عناصر جزوی طور پر ساتھ چلتے ہیں لیکن بعض کا کردار کلیدی نوعیت کا ہوتا ہے۔ سماجی شعور اس اِمتزاجی عمل میں کلیدی کردار ادا کرتا ہے جس کے بغیر تخلیقی عمل نہ فعال ہو سکتا ہے اور نہ بہتر طور پر انجام پذیر ہو سکتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا تخلیقی عمل میں جہاں سائنس کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں اور ادب کے تخلیقی عمل کو سائنسی عمل کے مماثل قرار دیتے ہیں وہاں خاص طور پر خالص سائنسوں میں فزکس کو وہ بطور خاص زیر بحث لاتے ہیں کیونکہ فزکس ہی کے ذریعے وہ کائنات کی تین اساسی قوتوں کو ایک وحدت میں ڈھلتے ہوئے دیکھتے ہیں اسی حوالے سے ان کا نقطۂ نظر زیادہ ٹھوس اور منطقی نظر آتا ہے۔ سارا سائنسی عمل زمانے کے ساتھ مشروط ہے۔ ہر عہد اپنے نئے تناظر میں وجود پذیر ہوتا ہے۔ ہر لحہ بدلتی ہوئی کائنات اور اس کے تغیّر پذیر سیارے ایک خاص وقت میں اپنے حرکی نظام میں فعال ہوتے ہیں۔ چنانچہ اس تناظر میں وقت کا تصور بے حد اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ لہٰذا کائنات کے حرکت پذیر عمل کو کسی ایک عصر سے وابستہ کرنا اور وقت کے بہاؤ میں ان کے تغیّرات پر نظر رکھنا عصری شعور کے بغیر نظر نہیں آتا۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے تنقید میں جدید علوم سے بہت فائدہ اٹھایا اور وسیع مطالعے کی بنیاد پر ایسے نظریات پیش کیے جن میں عصری شعور کو ایک لازمے کی حیثیت حاصل ہے۔

جیلانی کامران نے تنقید کے پیش منظر میں تہذیب کو دریافت کیا۔ انھوں نے معانی کی تلاش میں علامتی تناظر اور روحانی اقدار کو اہمیت دی اسی طرح سجاد باقر رضوی نے ادب کی تعمیر میں ان عناصر کو اہمیت دی جن سے نیا قومی طرز احساس مرتب ہوتا ہے۔ اسی طرح اردو تنقید میں تہذیبی رویے انتظار حسین کے ہاں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید نے لکھا ہے کہ انتظار حسین کے ہاں نظریاتی شدت اور لہجے کی کاٹ دونوں موجود ہیں۔ تاہم وہ بالعموم ردِعمل کی تنقید لکھتے ہیں۔ اس لیے ان کا ذاتی نقطۂ نظر کچھ زیادہ ابھر نہیں سکا۔(۸)

مظفرؔعلی سید کی تنقید محبّت اور نفرت کی متضاد انتہاؤں پر سفر کرتی ہے۔ان کا مطالعہ، مشاہدہ اور حافظہ اور ان سب پر مبنی ان کا جرأت مندانہ تجزیہ انہیں اہم نقادوں کے زمرے میں لے آتا ہے۔ ڈاکٹرسلیم اختر نے نفسیات کو بنیاد بنا کر اپنی تنقید کا ڈول ڈالا لیکن وہ زیادہ عرصے تک نفسیات کے دائرے میں مقیّد نہ رہ سکے بلکہ نفسیاتی نقاد کے طور پر شہرت پانے والے سلیم اختر کا یہ کہنا ہے کہ انھوں نے تنقید میں صرف نفسیات ہی کو اپنا زینہ نہیں بنایا بلکہ تنقید کے دوسرے دبستانوں سے بھی رجوع کر کے اپنی تنقید کے کینوس کو وسیع کر دیا۔اگرچہ انھوں نے اپنی عملی تنقید میں ادیبوں اور تخلیق کاروں کی تخلیقات کا مطالعہ نفسیات کی روشنی میں کیا ہے تاہم وہ تنقید کے عمرانی زاویے کو بھی بے حد اہمیت دیتے ہیں۔ان کے ہاں ترقی پسندانہ سوچ بھی اپنا اثر دکھاتی ہے اور وہ تخلیقی عمل کو سماجی رویّوں کے ساتھ مربوط کرتے ہیں۔اس حوالے سے ان کے یہاں عصری شعور کی نشاندہی ہوتی ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو حلقۂ اربابِ ذوق کے نقادوں یا حلقے کے اثرات قبول کرنے والے نقادوں کے یہاں اجتماعیت کی بجائے انفرادی رویّوں کی نشاندہی ملتی ہے یہ انفرادی رویے اس اعتبار سے اہم ہیں کہ ان میں اپنے عہد کو ایک مجموعی طرزِ احساس میں دیکھنے کی بجائے انفرادی سطح پر دیکھنے کی کوشش ملتی ہے۔اسی لیے ان نقادوں میں نظریات کا تنوع اور بوقلمونی ملتی ہے۔اگر غور کیا جائے تو ہم جس عہد میں سانس لے رہے ہیں یہ اپنی ہنگامہ خیزیوں اور انسانیت کو درپیش عظیم خطرات کے باعث اپنی مثال آپ ہے۔ایک طرف دہشت گردی کا عفریت ہم پر مسلّط ہے تو دوسری طرف عالمی سطح پر بڑے مما لک کی صورت میں دہشت گردی کی ایک دوسری صورت نظر آتی ہے۔دنیا کے بڑے بڑے مسائل سے لے کر ہمارے عام معاشرتی مسائل تک، مسائل کا ایک انبوہِ کثیر ہے جن سے آج کا انسان نبرد آزما ہو رہا ہے، چنانچہ اس ساری صورتِ حال کا عکس ہمیں اپنے تخلیق کاروں کے فن پاروں میں نظر آتا ہے۔ ہمارے ادیب اور شاعر اسی عصری شعور کے تحت تخلیقات کو وجود میں لا رہے ہیں۔ہمارے نقادوں نے بھی اس صورتِ حال کا اِدراک کیا ہے اور اپنے عہد کے تقاضوں اور مسائل کو سمجھنے کی پوری کوشش کی ہے۔لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ماضی کی نسبت آج کا ادیب اور نقاد بہتر طور پر اپنے زمانے اور اس کے تقاضوں کو سمجھنے کی اہلیت رکھتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، اشاعت ہفتم، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۱۰ء، ص ۸۹
۲۔ یونس جاوید، حلقۂ اربابِ ذوق، لاہور، مجلسِ ترقیٔ ادب، ۱۹۸۴ء، ص ۵۳، ۵۴
۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، ص ۵۹۰
۴۔ ایضاً، ص ۵۹۲
۵۔ محمد حسن عسکری، عسکری نامہ، افسانے و مضامین، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء، ص ۱۹۹
۶۔ محمد حسن عسکری، تخلیقی عمل اور اسلوب، مرتبہ: محمد سہیل عمر، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء، ص ۱۷۷
۷۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، ص ۵۹۳
۸۔ ایضاً، ص ۵۹۵

شان الحق حقی بحیثیت لغت نویس

منصف خان سحاب☆

Abstract:

"Shan Ul Haq Haqqee, the great lexicographer, was associated with the Urdu Dictionary Board Karachi from 1958 to 1975 compiling a monummental 24 Volume (Urdu Lughat-Tarikhi usool per). This work may be termed as his labor of love and devotion. Farhang-e-Talafuz is a pronouncing dictionary of Urdu published by the National Language Auhority Islamabad, which must be obligatory for urdu scholars. Haqqee compiled and transalated eighth and ninth edition of Concise Oxford English Dictionary into Oxford English-Urdu Dictionary a phenomenal work that instantly became a necessity for every scholar and student. This article analyzed the works of Shan-ul-Haqee as lexicographer."

زبان وادب کی ترویج وترقی کے لیے مختلف ادارے سرگرم عمل رہتے ہیں تاکہ زبان وادب کو ترقی دی جا سکے۔ یہ ادارے کئی فراد کے مرہونِ منت ہوتے ہیں ان ہی افراد سے اداروں کا وقار قائم رہتا ہے۔ بعض شخصیات بذات خود ایک ادارہ ہوتی ہیں۔ اردو ادب کا دامن ایسی شخصیات سے خالی نہیں ایسی ہی نابغۂ روز گار شخصیت شان الحق حقی کی ہے۔ شان الحق حقی بیک وقت شاعر، افسانہ نگار، محقق، مترجم، ماہرِ لسانیات اور لغت نویس تھے۔

شان الحق حقی کو لغت نویسی سے دلچسپی ورثے میں ملی تھی۔ ان کے والد مولوی احتشام الدین نے ''لغت کبیر'' کی تدوین کے لیے اپنی زندگی صرف کی تو شان الحق حقی نے بھی لغت نویسی کے لیے خود کو وقف کر دیا۔ ترقی اردو بورڈ ایک خودمختار ادارے کی حیثیت سے حکومت کی ایک قرارداد مؤرخہ ۱۲ جون ۱۹۵۸ء کے ذریعے وجود میں آیا۔[۱] بورڈ کا پہلا اجلاس ۳۰ جولائی ۱۹۵۸ء کو ہوا۔ شان الحق حقی ۷ جون ۱۹۵۹ء کو بورڈ کے اعزازی سیکرٹری مقرر ہوئے[۲] اور ۱۲/اکتوبر ۱۹۷۶ء تک وابستہ رہے۔ انہوں نے سترہ سال

☆ پی ایچ۔ڈی اسکالر، شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

انتظامی اور علمی ذمہ داریاں بڑے انہاک اور لگن سے سرانجام دیں اور ایک بہترین مثال قائم کی۔ (۳)

شان الحق حقی نے اردو لغت کی تیاری میں زیادہ سے زیادہ دلچسپی لی وہ دن رات اس کی تکمیل کی کوشش میں لگے رہے۔ اپنی مصروفیات کے بارے میں لکھتے ہیں:

''خصوصاً ترقی اردو بورڈ کی معتمدی کے زمانے میں جو ایک اعزازی منصب تھا اور سترہ سال میرے ذمے رہا۔ میرے پاس واقعی اتنا وقت بھی نہ ہوتا تھا کہ رات بھر مشاعرے میں بیٹھ سکوں۔ اپنے دفتر کے کام بھی انجام دیتا تھا۔ اور بورڈ کا کام بھی، ہفتہ وار چھٹی بھی نہیں منائی تاکہ چھٹی کا پورا دن بورڈ میں گزار سکوں بال بچوں کو تو آج تک شکایت ہے کہ انہیں وقت نہ دیا۔''(۴)

کلاں اُردو لغت (اردو لغت۔ تاریخی اصول پر) ایک بڑا منصوبہ تھا۔ یہ منصوبہ ''اردو لغت۔ تاریخی اصول پر'' بائیس جلدوں میں شائع ہوا۔ یہ لغت بورڈ کا کام تھا، شان الحق حقی اس لغت بورڈ کے معتمد اعزازی تھے۔ اس لغت کے بارے میں شان الحق حقی لکھتے ہیں:

''میں نے اخذ اسناد کے کام کو ملک بھر میں پھیلا دیا تھا۔ اور خود تقریباً ۱۵۰ کتابوں سے اسناد حاصل کیں۔ خواندہ کتابوں کا ایک انڈیکس بھی بنوا دیا تھا۔''(۵)

شان الحق حقی کو بورڈ کے کاموں سے اس قدر دلچسپی تھی کہ وہ چھٹی کے دن بھی اس مقصد خاص کے لیے اردو بورڈ آتے۔ ان کی لغت نویسی کے جنوں کو ظاہر کرتے ہوئے مرزا نسیم بیگ رقم طراز ہیں:

''اتوار کے علاوہ کوئی بھی دن چھٹی کا آئے تو حقی صاحب دفتر ضرور آتے تھے۔ چاہے بورڈ کے عملے کو چھٹی ہو وہ اپنا کام دن بھر اور بعض اوقات رات گئے تک بیٹھ کر سرانجام دیتے۔۔۔ انہیں بورڈ کے کاموں کی فکر رہتی تھی اور اس کی کارکردگی سے ہر وقت باخبر رہتے تھے۔ اگر ٹیلی ویژن کے کام سے اسلام آباد جاتے تو ساتھ ساتھ جا کر بورڈ کے کام کرا آتے۔''(۶)

۱۔ کلاں اُردو لغت

کلاں اردو لغت کی جمع، تسوید اور تشکیل کا کام شان الحق حقی نے سال ہا سال لگا کر بغیر کسی معاوضے کے اپنے شوق سے سرانجام دیا۔ انہوں نے دن رات ایک کر کے کتب کا مطالعہ کیا اور کارڈ بنائے۔ اردو نظم و نثر کا معتدبہ حصہ ان کی نظر سے گزر گیا۔ اس امر کی بابت سلمیٰ حقی، حقی کی کتاب ''حرف دل رس'' میں لکھتی ہیں:

''مشاعروں سے بہت الگ رہتے تھے۔ کہتے تھے کہ اپنی باری تو پانچ منٹ کی ہوتی ہے اور بیٹھنا پڑتا ہے پانچ گھنٹے۔ اتنی دیر میں ایک آدھ کتاب ختم کر سکتا ہوں۔ یہ کتابیں لغت کے واسطے سندیں نکالنے کے لیے پڑھی جاتی تھیں۔''(۷)

ڈاکٹر رؤف پاریکھ، شان الحق حقی کی لغت نویسی سے عشق کو ظاہر کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''اکثر رات کو دفتر آجاتے، کمرہ کھلواتے اور جو الفاظ یا اسناد یا معنی انہیں گاڑی چلاتے یا کوئی اور کام کرتے یاد آجاتے تھے انہیں نوٹ کر لیتے تھے۔۔۔جس کام کی انسان کو تنخواہ نہ ملتی ہو وہ اسے سترہ برس تک چھٹی کے روز بھی کرتا رہے اور ایک وارفتگی اور بے خودی کے عالم میں کرتا رہے اسے اس کا شوق یا خبط جنون کہنا چاہیے۔''(۸)

اردو لغت۔تاریخی اصول پر'' کے تعارف میں صدر محمد ہادی حسین نے شان الحق حقی کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا ہے:

''فراہمی اسناد کے لیے مطالعہ کتب کی مہم میں جناب شان الحق حقی نے نمایاں کردار ادا کیا۔''(۹)

ڈاکٹر رؤف پاریکھ سے شان الحق حقی کی لغت نویسی کے حوالے سے دریافت کیا گیا تو انہوں نے بتایا:

''شان الحق حقی کی خدمات کو انتظامی اور علمی دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔انتظامی طور پر انہوں نے بورڈ کے لیے عمارت بنوائی۔سٹاف بھرتی کیا۔فرنیچر فراہم کیا۔اس کے لیے لائبریری کی ضرورت تھی۔اس مقصد کے لیے وہ ہندوستان گئے اور وہاں سے کتابیں فراہم کیں۔فنانس کے لحاظ سے اسے مضبوط بنایا ممتاز صاحب سیکرٹری فنانس تھے۔بجٹ میں کوئی مسئلہ نہیں ہوتا تھا۔وزارت تعلیم سے بھی کام کروا لیتے تھے۔علمی خدمات یہ ہیں کہ وہ اٹھارہ سال اس منصوبے میں عملی طور پر شریک رہے ہیں۔انہوں نے لغت نویسی کے اصول خود بنائے ہیں۔''(۱۰)

لغت نویسی کسی فرد واحد کا کام نہیں یہ ایک ادارے کا کام ہے۔اردو لغت بورڈ لغت نویسی کے لیے قائم کیا گیا تھا۔اُردو لغت نویسی ایک اجتماعی کاوش تھی۔اس کے متعلّق ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان لکھتے ہیں:

''اردو لغت بورڈ نے جو عظیم کام بالآخر اجتماعی کاوش سے کیا ہے اور جس میں غالب حصہ شان الحق حقی کا ہے۔۔۔پاکستان میں بسیط اردو لغت جسے'' کلاں اردو لغت لکھا جا رہا ہے تاکہ التباس نہ ہو۔تاریخی نام محیط اردو تالیف اردو پاکستان رکھا گیا تھا جسے سہولت کے لیے محیط اردو لکھا جانے لگا۔بعد ازاں یہ''اردو لغت۔تاریخی اصول پر'' کے نام سے شائع ہونے لگا۔اس کی پہلی جلد ۱۹۷۷ء میں سامنے آئی۔''(۱۱)

شان الحق حقی نے اردو لغت بورڈ کا ایک مجلّہ سہ ماہی''اردو نامہ'' بھی جاری کیا تھا۔جس میں اردو لغت کلاں سے مرتب شدہ اجزا بھی قسط وار چھپنے لگے اور کتب پر تبصرے بھی شائع ہونے لگے۔پندرہ برس خدمات سرانجام دیتے رہے۔۱۹۷۷ء میں بورڈ سے الگ ہوتے ہی مجلّہ سہ ماہی''اردو نامہ'' بند ہو گیا۔

اردو نامہ کے کل ۵۴ شمارے (اگست ۱۹۶۰ء۔ اپریل ۱۹۷۷ء) شائع ہوئے۔ حافظ صفوان محمد چوہان رقم طراز ہیں:

''ایک بار انہوں نے مجھے لکھا کہ جب انہوں نے بورڈ چھوڑا اس وقت لغت کا آخری حرف ی تک مکمّل ہو چکا تھا۔ اسناد کے تقریباً تیرہ لاکھ کارڈ بنائے جا چکے تھے۔ جن میں ایک بڑا حصہ خود ان کا بنایا ہوا ہے۔ یہ کام پندرہ برس میں ہوا تھا۔''(۱۲)

لغت کسی بھی زبان کی علمی حیثیت اور مقام تعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ حقی لغت کی اہمیت سے بخوبی آگاہ تھے، چنانچہ انہوں نے ''فرہنگِ تلفّظ'' اور آکسفرڈ انگلش اُردو ڈِکشنری'' جیسے شاہکار لغت مرتب و ترجمہ کیے جو اُردو زبان کے لیے ان کی گراں قدر خدمت ہے اور ان کی زبان سے لگاؤ کی عکاس بھی ہے۔ شان الحق حقی سترہ سال اردو ڈکشنری بورڈ میں معتمد اعزازی رہے اور عملی طور پر خدمات سرانجام دیتے رہے۔ انہوں نے لغت کے اصول خود بنائے جو درج ذیل ہیں:

۱۔ لغت نویسی کے لیے سب سے پہلے الفاظ کا انتخاب کرنا پڑتا ہے جو کہ اس طرح ہے۔

ا۔ اردو کے تمام متداول الفاظ جو لغت بنائے جانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

ب۔ دوسری زبانوں کے دخیل الفاظ جو اردو بول چال میں رائج ہیں۔

ج۔ پاکستانی زبانوں کے وہ الفاظ جو اردو مصنّفین کی تحریروں میں بلاتکلّف استعمال ہوتے ہیں۔

د۔ وہ مصطلحات جن کا مستعار منہ ادبیات میں اپنے اصلی یا مجازی معنوں میں مستعمل ہے۔

ہ۔ وہ تراکیب جن سے مفردات کے معنی میں اضافہ ہوتا ہے۔

و۔ سابقے اور لاحقے جو مستقل کلمات نہیں ہیں مگر دوسرے کلمات سے مل کر اپنے معنی الگ دیتے ہیں۔ مثلاً ان سے ان پڑھ۔۔۔جان، وغیرہ۔

شان الحق حقی نے فرہنگ تلفّظ میں اس اصول کی پیروی کی ہے۔ البتہ تحتی الفاظ میں پورا لفظ لکھا ہے۔

۲۔ حروفِ تہجّی کی ترتیب اور طریق اندراج املا کا اصول یہ ہے۔

ا۔ ہر لفظ ترتیب تہجّی سے جس مقام پر آتا ہے۔ وہیں درج کیا جائے۔ شان الحق حقی نے ترتیب کا خاص خیال رکھا ہے۔

ب۔ حروفِ تہجّی کی تفصیل لکھی جائے۔ شان الحق حقی نے حروف کی تعداد ۵۳ مقرر کی۔ الف مقصورہ پہلے اور الف ممدودہ بعد میں لایا گیا۔ پہلے والی لغات میں الف ممدودہ پہلے آتا ہے۔

اسی اصول پر'' اُردو لغت۔ تاریخی اصول پر'' مرتب ہوئی اور اسی اصول پر فرہنگ تلفّظ تیار کی گئی، فرہنگِ تلفّظ میں حروف تہجّی کی ترتیب درج ذیل ہے جن کی تعداد ۵۳ ہے۔

''ا۔ آ۔ب، بھ، پ، پھ، ت، تھ، ٹ، ٹھ، ث، ج، جھ، چ، چھ، ح، خ، د، دھ، ڈ، ڈھ، ذ، ر،

رھ، ڑ، ڑھ، ز، ژ، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ک، کھ، گ، گھ، ل، لھ، م، مھ، ن، نھ،
و، ہ، ھ، ء، ی، ے۔''[۱۳]

شان الحق حقی نے بھ، پھ، تھ، ٹھ۔۔۔وغیرہ کو با قاعدہ بطور حرف شامل کیا ہے۔اس سے قبل کی لغات میں انہیں با قاعدہ حرف شامل نہیں کیا گیا بلکہ (ہ) کی ذیل میں رکھا گیا ہے۔''فرہنگِ تلفّظ'' اور ''اُردو لغت۔تاریخی اصول پر'' میں انہوں نے ان حروف کو با قاعدہ حرف کے تحت شامِل کیا ہے۔

ترتیب تہجّی کے ساتھ اعرابی ترتیب کو بھی مدنظر رکھا ہے پہلے فتح پھر کسرہ اور ضمہ مثلاً اَن، اِن، اُن، واوٗ معروف پہلے اور واوٗ مجہول بعد میں اور واوٗ معدولہ کو آخر میں رکھا ہے۔اسی طرح یائے معروف پہلے، اس کے بعد یائے مجہول اور اس کے بعد یائے لین رکھی ہے۔انہوں نے اعراب مکتوبی اور اعراب ملفوظی کے لیے با قاعدہ ضابطہ تیار کیا۔ یہ ضابطہ رسائل میں بھی شائع ہوتا رہا اور فرہنگِ تلفّظ میں بھی شامل ہے۔

''اردو لغت۔تاریخی اصول پر'' کی بائیس جلدوں میں بھی یہ ضابطہ استعمال کیا گیا ہے۔

ذو معنی یعنی مختلف المعنی ہم شکل الفاظ جو ایک مادے سے مشتق نہیں انہیں بھی مستقل لغت کے طور پر الگ الگ درج کیا گیا ہے۔اور ان کے ساتھ امتیاز کے طور پر ۱، ۲، ۳،۔۔۔لکھ دیا گیا ہے۔

جہاں ایک لفظ اردو میں دو طرح لکھنے کا رواج ہے وہاں اصل لفظ کے سامنے اعراب ملفوظی اور قواعدی حیثیت کے اندراج کے بعد دوسری شکل درج کی جائے۔

تحتی الفاظ کے اندراج میں بنیادی لفظ کا اعادہ نہ کیا جائے مثلاً ابر آزادی،۔۔۔ بہاراں ۔۔۔بہمن،۔۔۔نیساں وغیرہ

ہمزہ جو اکثر عربی اسما کے آخر میں آتا ہے جیسے ابتدا، انتہا، وغیرہ اسے اصل لغت کے ساتھ درج نہ کیا جائے۔شان الحق حقی نے فرہنگ تلفّظ میں اس اصول کی پابندی کی ہے۔اور یہی پابندی ''اردو لغت۔تاریخی اصول پر'' میں ملتی ہے۔

اردو کلمات جہاں ہمزہ کی آواز پیدا ہوتی ہے۔(ء) لکھا جائے مثلا کئی، گئی، آؤ، آئندہ وغیرہ اور جہاں ہمزہ کی آواز پیدا نہیں ہوتی وہاں ہمزہ نہ لکھا جائے مثلاً کیے، دیے، لیجیے، دیجیے وغیرہ، شان الحق حقی کے ہاں اس اصول کو برتا گیا ہے۔

الف یا واوٗ پر ختم ہونے والے عربی اور فارسی کے الفاظ کے مضاف ہونے کی حالت میں جو بڑی علامت اضافت کے طور پر آتی ہے اس پر ہمزہ نہ بنایا جائے۔جیسے ابتدائے کار، عدوے حق، سرائے فانی، شان الحق حقی کے ہاں اس اصول کو بھی فرہنگِ تلفّظ میں برتا گیا۔

جو کلمات الف یا 'ہ' پر ختم ہوتے ہیں۔ان کے املے میں آخر کو بڑی ے سے بدل دیا جائے۔ مثلاً گھنٹہ کو گھنٹے سے وغیرہ۔

۲۔فرہنگِ تلفّظ

یہ لغت ۱۹۹۵ء میں مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد سے شائع ہوئی۔ یہ اپنی نوعیت کی منفرد لغت ہے۔ کیوں کہ اس میں زبان کی درستی پر زور دیا گیا ہے۔ اور الفاظ کا صحیح تلفّظ واضح کیا گیا ہے۔ فرہنگِ تلفّظ کی تدوین کا کام شان الحق حقی نے آٹھ سال کی مدت میں سرانجام دیا۔ یہ کام انہوں نے مقتدرہ کے صدر نشین ڈاکٹر وحید قریشی کی فرمائش پر سرانجام دیا تھا۔ فرہنگ تلفّظ کی پہلی اشاعت ۱۹۹۵ء میں دوسری ۲۰۰۳ء میں تیسری ۲۰۰۸ء میں اور چوتھی ۲۰۱۲ء میں ہوئی۔ ان سب میں تھوڑی تھوڑی ترمیمات کی گئی ہیں۔

اس کی پہلی اشاعت کے موقع پر پروفیسر فتح محمد ملک لکھتے ہیں:

> ''اردو کے نامور شاعر اور محقق شان الحق حقی نے اس لغت میں نہ صرف الفاظ کے بنیادی اردو تلفّظ کی نشاندہی کی ہے بلکہ اختلافی تلفّظ کو بھی واضح کیا ہے۔ نیز تلفّظ کے لیے نئے اعراب اور علامات وضع کیے ہیں جو قاری کو صحیح تلفّظ اور مخرج کے قریب پہنچنے میں مدد دیتے ہیں۔ چنانچہ یہ لغت علمی مقاصد اور عمومی لسانی ضرورتوں کے لیے یکساں طور پر مفید اور کارآمد بن گیا ہے۔ اس لغت میں بنیادی توجہ الفاظ کے اندراج پر دی گئی ہے۔ بعض عمومی الفاظ اور روزمروں محاوروں کو بلا وجہ پیش کر کے اسے طولانی بنانے سے گریز کیا گیا ہے۔ اردو اصطلاحیں بھی شامل کی گئی ہیں۔ اور اگر یہ اصطلاحیں انگریزی سے ترجمہ شدہ ہیں تو ان کے سامنے انگریزی مترادفات بھی درج کر دیے گئے ہیں۔ معانی کی وضاحت اور علمی تشریح کرتے ہوئے اسے ایک قاموس بھی بنا دیا گیا ہے۔''(۱۴)

فرہنگِ تلفّظ کی ضرورت و اہمیت کے بارے میں بتاتے ہوئے شان الحق حقی کہتے ہیں کہ یہ لغت دو مقاصد کو سامنے رکھ کر ترتیب دی گئی ہے۔ ایک علمی پہلو اور دوسرا عملی پہلو ہے۔ جہاں تک اس کے عملی پہلو کا تعلّق ہے اس کی ضرورت محسوس کی گئی ہے کہ زبان ایک تغیّر پذیر شے ہے۔ اس اصول کے تحت اُردو میں بھی تغیّر و تبدل ہوتا رہتا ہے۔ بعض اوقات مثبت ہوتا ہے نئے نئے الفاظ آتے ہیں اور بعض اوقات منفی ہوتا ہے اچھے بھلے اردو کے الفاظ متروک ہو جاتے ہیں۔ انگریزی نے کام کے الفاظ کو مار بھگایا اور بیگانے الفاظ اپنے محسوس ہونے لگے۔ اس کی روک تھام ضروری ہے۔ شان الحق حقی کہتے ہیں:

> ''زبان میں بننے اور بکھرنے کا رجحان پہلے سے موجود ہوتا ہے اسے سنبھالنے اور سمیٹنے کی اور بھی زیادہ ضرورت ہے۔''(۱۵)

زندہ زبان تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ اس میں لو اور دو کا اصول کارفرما رہتا ہے۔ شان الحق حقی لکھتے ہیں:

> ''تبدیلی زبان کی فطرت ہے۔ ہر دور کی زبان پچھلے دور سے تھوڑی بہت مختلف ہوتی ہے۔ خصوصی حالات میں یہ عمل اور بھی تیز اور نمایاں ہوگا۔ زبان جس قدر بولی اور برتی جائے گی

اس میں اتنی ہی تبدیلی کے امکانات بڑھ جائیں گے۔"(۱۶)

زبان جس قدر پھیلتی ہے اس کے لب و لہجے میں فرق آتا رہتا ہے اور اس میں جدت بھی آتی رہتی ہے۔ بقول شان الحق حقی:

"زبان جتنی پھیلے گی اتنا ہی اس میں مقامی لب و لہجے، تلفّظ اور محاورے کا تنوع پیدا ہوگا۔"(۱۷)

زبانیں ایک دوسرے سے استفادہ کرتی رہتی ہیں ہر زبان الفاظ مستعار لیتی ہے اور اس میں تصرفات بھی کرتی ہے۔ حقی کے نزدیک:

"ہر زبان دوسری زبانوں سے استفادہ و اکتساب کرتی ہے۔ الفاظ اور اسالیبِ اظہار میں اضافے کا ایک مستقل ذریعہ اخذ و اکتساب ہے۔ اور ہر زبان مستعار الفاظ کے معنی اور تلفّظ میں صرف روا رکھتی ہے۔"(۱۸)

اُردو ایک وسیع زبان ہے یہ دوسری زبانوں سے اخذ و استفادہ کرتی رہتی ہے۔ ان میں تصرفات بھی کرتی رہتی ہے۔ شان الحق حقی لکھتے ہیں:

"اردو نے دوسری زبانوں سے اخذ کردہ الفاظ، نیز اپنے موروثی الفاظ میں تصرفات کیے ہیں۔ یہ تصرفات اب پچھلے دوروں میں ہمارے پیش رووں نے زیادہ دل کھول کر روا رکھے تھے۔ یہ آزادہ روی خود اعتمادی کی دلیل تھی۔ یعنی بولنے والوں کو اپنی زبان کے مزاج اور اس کے وقار کا پاس تھا۔ وہ خود کو دوسری زبانوں کا پابند نہیں سمجھتے تھے۔ بڑے اعتماد کے ساتھ لفظوں کو جس طرح چاہتے تھے بولتے اور برتتے تھے اور پوری طرح اپنا لیتے تھے۔"(۱۹)

شان الحق حقی نے الفاظ کے اصل و اشتقاق کے سلسلے میں تذکیر و تانیث اور محاورے میں عہد بہ عہد اختلافات کو واضح کیا ہے۔ متروک و متداول الفاظ، غلط العام اور غلط العوام الفاظ اور فصیح اور غیر فصیح الفاظ کی نشاندہی کی ہے۔ دورِ جدید میں ذرائع ابلاغ عام ہیں معیار کو سنبھالنا آسان ہے۔ ہمیں اس کو قابو میں رکھنا چاہیے۔ تہذیب میلانات کو قابو میں رکھنے کا نام ہے۔ شان الحق حقی نے اِملا کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ ان کے نزدیک املا ہی الفاظ کی پہچان ہے۔ وہ اپنے ہم عصر رشید حسن خاں کی بہت قدر کرتے تھے لیکن ان کے مجوزہ املا کو مکمّل طور پر اختیار کر لینے کو انتہا پسندانہ گردانتے ہوئے ان سے املا کے مسئلے پر اختلاف بھی کیا۔ بقول ان کے:

"املا کی تبدیلی سے الفاظ کا رشتہ ان کی اصل سے ٹوٹ جاتا ہے۔ بلکہ شکل ہی بدل جاتی ہے۔ مطالعے میں لفظ کی شکل پہچانی جاتی ہے۔ ہجے نہیں کیے جاتے۔۔۔ املا کو تبدیل کر دیا جائے تو پڑھی لکھی آبادی بھی ناخواندہ ہو کر رہ جائے اور لکھنے پڑھنے کی صلاحیت کھو بیٹھے۔"(۲۰)

شان الحق حقی اعراب پر زور دیتے ہیں۔ اعراب ان کے نزدیک اردو کی کمزوری نہیں بلکہ خوبی ہے۔ جہاں اعراب کی ضرورت ہو وہاں لگائے جائیں۔ خاص طور پر غیر مانوس الفاظ پر اعراب ہونے چاہئیں، تب ہی تلفّظ درست ہوگا۔ اصل میں لغت کا عملی مقصد صحیح تلفّظ پر متفق کرنا اور انتشار سے بچانا ہے تا کہ اردو زبان کو استحکام ملے۔

فرہنگِ تلفّظ الفاظ و معانی کا ذخیرہ ہی نہیں معلومات کا خزانہ بھی ہے۔ علم نباتات، علم حیوانات، اور سوشیالوجی کی اصطلاحات ملتی ہیں۔ دین اسلام اور ہندو مذہب کے بارے میں بھی معلومات کا خزانہ ملتا ہے۔ ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان لکھتے ہیں:

''اور تو اور حقی صاحب کے مرتبہ فرہنگِ تلفّظ جیسے یک جلدی لغت میں بھی مجھے ہر ایسے اندراج جس میں کسی بھی مذہب پر معلوماتی مواد ڈالا جا سکتا تھا، بڑے اہتمام کے ساتھ اسے کھپایا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ عربی اور فارسی کے الفاظ کی اصل اندراج اور تحتی الفاظ / تابعات میں ہندی کے ساتھ ساتھ عربیت اور فارسیت کا اہتمام اس کے سوا ہے۔''(۲۱)

فرہنگِ تلفّظ کا موازنہ وارث سرہندی کے ''علمی اردو لغت'' سے کیا جا سکتا ہے۔ جو انہوں نے خود ہی کر دیا تھا۔ لکھتے ہیں:

''میں سمجھتا ہوں اردو کی متداول لغات میں ان کی مرتب کردہ یک جلدی ''علمی اردو لغت'' عام ضرورت کے لیے سب سے کار آمد ہے۔ بس اس میں تلفّظ کی صراحت کا التزام نہیں۔ میری مرتب کردہ لغت ''فرہنگ تلفّظ'' میں جو مقتدرہ کی فرمائش پر تیار کی گئی، اس کا خاص التزام ہے۔ اعراب ملفوظی کے علاوہ اعراب مکتوبی پریس سے موصول شدہ چربوں پر میں اپنے ہاتھ سے لگا رہا ہوں۔ یہ میرے ہاتھ کے مسودے میں بھی پوری طرح لگے ہوئے تھے، لیکن پریس والوں سے نہ لگائے جا سکے۔ ان کے ٹائپ میں وہ سب علامات و اشارات بھی نہیں تھے جو میرے اختیار کردہ ضابطے میں شامل تھے، تا کہ تلفّظ امکانی صحت کے ساتھ بلا اشتباہ منضبط ہو سکے۔''(۲۲)

مضامین میں شان الحق حقی نے تھیوری پیش کی ہے اور فرہنگ تلفّظ میں انہوں نے عملی نمونہ پیش کیا ہے۔ فرہنگِ تلفّظ کی انفرادیت یہ ہے کہ یہ روزمرہ کی لغت ہے۔

۳۔ آکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری

آکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری ۲۰۰۳ء میں کراچی سے شائع ہوئی۔ کنسائز آکسفرڈ انگلش ڈکشنری پہلی بار ۱۹۱۱ء میں شائع ہوئی۔ ۱۹۹۰ء میں آکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری کا منصوبہ بنایا گیا۔ اس وقت اس کا آٹھواں ایڈیشن چھپ چکا تھا۔ اس منصوبے کے لیے شان الحق حقی کی خدمات حاصل کی گئیں۔ انہوں نے

اس پر کام شروع کیا۔ ۱۹۹۵ء میں M تک پہنچے۔اسی ڈکشنری کا نوں ایڈیشن مارکیٹ میں آ گیا جس میں نئے اضافے تھے۔ ازسرنو کام شروع کرنا ناممکن تھا۔ فیصلہ کیا گیا کہ N سے آگے نئے اضافوں کو بھی شامل کیا جائے۔ آٹھ سال میں ترجمہ ہوا شان الحق حقی روزانہ ۱۳ اور ۱۴ گھنٹے کام کرتے تھے۔ پورا ترجمہ تن تنہا کیا اور ۱۹۹۸ء میں U تک پہنچے۔ U سے Z تک ترجمہ محمد سلیم الرحمان کا ہے شان الحق حقی نے اعتراف کیا ہے:

> '' آخری اجزا (U سے Z) کی ترتیب میں میرے فاضل دوست جناب محمد سلیم الرحمان کا قلم شامل ہے۔''(۲۳)

لغت کی پروف خوانی شان الحق حقی نے خود کی، اس کی تیاری اور پروف خوانی کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''اس کی تیاری میں تقریباً دس سال صرف ہوئے اور پورے تین سال کمپوزنگ کے ساتھ ساتھ پروف خوانی میں جو بڑی احتیاط سے کرنے کا کام تھا۔''(۲۴)

U سے Z تک ترجمہ سلیم الرحمان نے کیا جو لغت نویسی کے لحاظ سے کافی شہرت رکھتے تھے۔ آکسفرڈ اردو ڈکشنری میں تقریباً سوا دو لاکھ الفاظ کا اندراج ملتا ہے۔ امینہ سید لکھتی ہیں:

> '' آکسفرڈ اردو انگلش ڈکشنری انگریزی زبان کے سوا دو لاکھ الفاظ کا احاطہ کرتی ہے۔ معنی اور مطالب کے ساتھ بین الاقوامی علامتوں (IPA) میں انگریزی لفظ کا تلفّظ بھی دیا گیا ہے۔ اور اس فرق کو بھی ظاہر کیا گیا ہے جو مقامی طور پر الفاظ کے تلفّظ یا لہجے میں پایا جاتا ہے۔''(۲۵)

کمپوزنگ کے بعد چوتھی پروف خوانی بھی شان الحق حقی نے کی۔ امینہ سید کے نزدیک:

> ''جو پروف خوانی سے زیادہ نظر ثانی تھی۔''(۲۶)

۲۰۰۳ء میں آکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری آکسفرڈ یونیورسٹی پریس کراچی سے شائع ہوئی جو شان الحق حقی کی آٹھ سالہ محنت شاقہ کا ثمر تھی۔ اس ڈکشنری کے گرد پوش پر اس کی خصوصیات کا ذکر کیا گیا ہے۔

> ''اوکسفرڈ اردو ڈکشنری دنیا کی مستند ترین جامع انگریزی اردو لغت The Concise Oxford Dictionary کا ذولسانی ایڈیشن ہے۔ حوالے کی یہ بہترین دستاویز سال ہا سال کی کاوشوں کے نتیجے میں منظر عام پر آئی ہے۔
>
> ☆ یہ انگریزی کے تقریباً سوا دو لاکھ الفاظ ومحاورات اور ان کے اردو مترادفات، معانی اور تشریحات پر مشتمل ہے۔ انگریزی الفاظ کے مطالب ومفاہیم اردو زبان میں نہایت واضح صاف اور غیر مبہم انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔
>
> ☆ مطالب کی وضاحت کے لیے پہلے ہر لفظ کے مستعمل ترین معنی دیے گئے ہیں، اس کے بعد ثانوی، تکنیکی، عوامی، محاوراتی، تاریخی اور متروک معنی ہیں۔ قواعد اور گرائمر کے اعتبار سے

الفاظ کے استعمال میں اگر کوئی اشتباہ ہے تو اس کو جگہ جگہ خاص طور پر وضاحتوں سے سمجھایا گیا ہے۔

☆ عبارت کی وضاحت اور معنی کی تقسیم و تفہیم کے لیے مستعمل رموز انشا جو برطانوی انگریزی میں رائج ہیں ان کی تفصیل و تشریح ایک علاحدہ نوٹ میں ڈکشنری کے شروع میں مہیا کی گئی ہے۔ مثالی جملے اردو ترجمے کے موجود ہیں جن سے لفظ یا محاورے کا صحیح مطلب اور استعمال پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔

☆ بین الاقوامی صوتی تلفّظ (IPA) کے ذریعے انگریزی زبان کے درست تلفّظ کے بارے میں اشتبہات ختم کر دیے گئے ہیں۔ صوتی علامتوں پر مشتمل key ہر صفحے کی آخری سطر میں دی گئی ہے۔ جب کہ ڈکشنری کے شروع میں ان علامتوں کو سمجھانے کے لیے ایک الگ وضاحتی نوٹ بھی ہے۔"(۲۷)

شان الحق حقی کی اس علمی کاوش کے متعلّق ناقدین نے بہت کچھ لکھا۔ لفظوں پر اُن کی مہارت کے سب ہی معترف ہیں۔ اس ڈکشنری میں انہوں نے جس کمال خوبصورتی سے انگریزی لفظ کے مترادف اردو الفاظ، انگریزی محاورے کے مترادف اردو محاورے، انگریزی کہاوت کی مترادف اردو کہاوت اور انگریزی مقولے کے مترادف اردو مقولے دیے گئے ہیں۔ امینہ سید رقم طراز ہیں:

"جس طرح انہوں نے انگریزی لفظ کے مترادف اردو لفظ، انگریزی محاورے کے لیے اردو محاورہ اور انگریزی مقولے اور کہاوتوں کے لیے مترادف اردو مقولے اور کہاوتیں پیش کی ہیں وہ انہی کا حصہ ہے۔"(۲۸)

اس کے متعلّق ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان کہتے ہیں:

"اس جدید ترین، جامع اور منفرد جو متداول انگریزی کا کامل احاطہ کرتا ہے، کے ماتھے کا جھومر وہ مثالی جملے ہیں جو متقابل اردو جملوں کے ساتھ درج کیے گئے ہیں۔ جن سے لفظ و محاورے کا مفہوم آئینہ ہو جاتا ہے۔ نئے دور کے تازہ ترین موضوعات اور علوم جدیدہ اور تکنیکی شعبوں سے تعلّق رکھنے والے نئے الفاظ اور اصطلاحات بھی بنایا کرتے تھے۔"(۲۹)

اس لغت میں علوم جدیدہ اور تکنیکی شعبوں سے تعلّق رکھنے والے نئے الفاظ اور اصطلاحات کو بھی شامل کیا گیا ہے۔ کمپیوٹر، برقیات، برقیریات، ہوابازی، نفسیات، جینیات، نباتات، حیوانات اور سیاسیات کی اصطلاحات کو خاطر خواہ طور پر شامل کیا گیا ہے۔ یہ ڈکشنری امریکی انگلش کا بھی احاطہ کرتی ہے۔ امریکہ میں رائج لفظ، املا اور تلفّظ کو بھی ساتھ ساتھ درج کیا گیا ہے۔ یہ شان الحق حقی کا وہ اہم کارنامہ ہے جو ان کا نام علمی و ادبی دنیا میں زندہ جاوید رکھنے کے لیے کافی ہے۔ شان الحق حقی کی یہ لغت با اعتبار

ضخامت، ذخیرۂ الفاظ، مقدار اور معیار کے اعتبار سے مروّجہ انگلش اردو ڈکشنریوں میں سب سے جامع ہے اور مروّجہ ڈکشنریوں پر فوقیت رکھتی ہے۔

۴۔ جامع الامثال

شان الحق حقی نے فیلن کی لغت ''نیو ہندوستانی انگلش ڈکشنری'' کا جائزہ بھی لیا۔ اس کے حواشی اور تعلیقات بھی لکھے۔ ''جامع الامثال'' اور ''کتب لغت کا تحقیقی ولسانی جائزہ'' وارث سرہندی کی تالیفات ہیں۔ اس کی نظر ثانی شان الحق حقی نے کی ہے۔ اس وہ شریک مرتب ٹھہرتے ہیں۔ جامع الامثال کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''مقتدرہ کے لیے میں نے ''جامع الامثال'' اور ''اردو لغات کا تنقیدی جائزہ'' ان دو کتابوں کی نظر ثانی اور مقدمہ نگاری بھی کی جو وارث سرہندی مرحوم کی فاضل تالیفات ہیں۔ اور ان کی زندگی میں چند سال پہلے چھپی تھیں۔''(۳۰)

اُردو لغت سے دلچسپی ان کی رگ و پے میں رچی بسی تھی اور وہ آخری ایام میں بھی لغت نویسی کی طرف متوجہ رہے۔ اگست ۲۰۰۵ء کو جب وہ کینسر جیسے موذی مرض سے لڑ رہے تھے تب وہ آخری لغت کو فراموش نہ کر سکے تھے۔ ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان لکھتے ہیں:

> ''ان کا پانچواں لغت آکسفرڈ جامع اردو لغت ہے جس پر وہ آخری عمر میں کام کر رہے تھے شایان صاحب نے بتایا کہ ۱۴/اگست ۲۰۰۵ء کو انہوں نے اس لغت کے ایک سو اندراجات مکمّل کر کے بھجوائے تھے۔''(۳۱)

شان الحق حقی ۱۱/اکتوبر ۲۰۰۵ء کو دارفانی سے کوچ کر گئے یوں یہ یک جلدی لغت نامکمّل رہ گئی اور اس کے بارے میں کچھ معلوم نہیں کہ وہ سو اندراجات کہاں گئے۔

حقی کو لغت سے لگاؤ بچپن سے رہا اسی لگاؤ کے باعث آج وہ مستند لغت نویس مانے جاتے ہیں۔ ان کے لغات علمی و ادبی طبقے میں نہ صرف ان کی اہم پہچان ہیں بلکہ ان کو بقائے دوام بخشتے ہیں۔ اردو زبان کی اصلاح، ساخت اور لغت نویسی اور پرچار کے اعتبار سے کہا جا سکتا ہے کہ شان الحق حقی نے اپنے آپ کو اردو زبان وادب کے لیے وقف کیے رکھا۔ اس طرح وہ اپنے کام کی وجہ سے اردو حلقوں میں رہتی دنیا تک یاد رکھے جائیں گے۔

حوالہ جات

۱۔ مرزا نسیم بیگ، اردو ڈکشنری بورڈ—ایک جائزہ، مشمولہ ''اخبار اردو'' اگست ۲۰۱۰ء، ص: ۷

۲۔ فرحت فاطمہ، اردو لغت بورڈ—ایک تعارف، (مضمون) مشمولہ ''اخبار اردو'' اگست ۲۰۱۰ء، ص: ۱۲

۳۔ نسیم بیگ، اردو ڈکشنری بورڈ—ایک تعارف، (مضمون) مشمولہ ''اخبار اردو'' اگست ۲۰۱۰ء، ص: ۷

۴۔ ماہ نامہ ''افکار'' کراچی، شمارہ ۲۷۶، مارچ ۱۹۹۳ء، ص: ۱۸

۵۔ ماہ نامہ ''افکار'' کراچی، شمارہ ۲۹۲، جولائی ۱۹۹۴ء، ص: ۲۱

۶۔ نسیم بیگ، اردو ادب کی ایک کثیر جہتی عبقری شخصیت، (مضمون) ''قومی زبان'' کراچی، جلد ۷۸، شمارہ ۱۰ جنوری ۲۰۰۶ء، ص: ۵۳۔۵۴

۷۔ سلمیٰ حقی، سراپردہ، حرف دل رس، شان الحق حقی، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ص: ۸۔۹

۸۔ انٹرویو ڈاکٹر رؤف پاریکھ، مورخہ ۱۴/ اکتوبر ۲۰۱۴ء، بوقت ۹ بجے شب، بمقام غالب لائبریری، ناظم آباد، کراچی

۹۔ اُردو لغت بورڈ، اردو لغت۔ تاریخی اصول پر، جلد اول، کراچی: ۱۹۷۷ء، ص: الف

۱۰۔ ترقی اردو بورڈ، مخلصین اردو، مجلّہ نمبر ۴۶، جولائی ۱۹۷۳ء، ص: ۲۴

۱۱۔ ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان، شان الحق حقی میرے محسن و مربی (مضمون) اخبار اردو، اسلام آباد

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ شان الحق حقی، فرہنگِ تلفّظ، ص: م

۱۴۔ پروفیسر فتح محمد ملک، پیش لفظ فرہنگِ تلفّظ، طبع اول، ۱۹۹۵ء

۱۵۔ شان الحق حقی، عرضِ مرتب، فرہنگِ تلفّظ، ص: ح

۱۶۔ ایضاً، ص: ز

۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ ایضاً

۱۹۔ ایضاً

۲۰۔ ایضاً ص: ح

۲۱۔ ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان، دلی کی آخری شمع ش ح ح، پی ڈی ایف، ص: ۱۷

۲۲۔ ماہ نامہ ''افکار'' کراچی: شمارہ ۱۹۱، جون ۱۹۹۴ء، ص: ۱۶

۲۳۔ شان الحق حقی، پیش لفظ، آکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری، ص: X
۲۴۔ ایضاً
۲۵۔ امینہ سید، عرضِ ناشرین، آکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری، ص: ii
۲۶۔ ایضاً، ص: vii
۲۷۔ آکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری، ص: xv
۲۸۔ امینہ سید، عرض ناشر، آکسفرڈ انگلش اُردو ڈکشنری، ص: vii
۲۹۔ ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان، دلی کی آخری شمع ش ح ح، پی ڈی ایف، ص: ۴۷
۳۰۔ ماہ نامہ ''افکار'' کراچی، شمارہ ا، جون ۱۹۹۴ء، ص: ۱۶
۳۱۔ ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان، دلی کی آخری شمع ش ح ح، پی ڈی ایف، ص: ۴۷

تہذیب وثقافت: اِصطلاحات کا مسئلہ

ڈاکٹر عبدالواجد☆

Abstract:

In a society, activities, which are performed individually or collectively by human beings, are termed as culture and civilization. In general, it is considered that these terms have same meanings though they have close relationships having different areas of the study. This article highlights the critical analysis of such similarities and differences.

معاشرے میں رہتے ہوئے انسان کی انفرادی اور اجتماعی سرگرمیاں جو مختلف صورتوں میں اظہار پاتی ہیں ان کے لیے ثقافت، کلچر، تہذیب اور تمدن کی اصطلاحات وضع کی گئی ہیں۔ انھیں عام طور پر ہم معنی سمجھا جاتا ہے اور ان سے ایک ہی طرح کے معانی ومفاہیم اخذ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ان کا باہم ربط وتعلّق تو ہوسکتا ہے مگر یہ اپنا الگ الگ معنوی دائرہ بھی رکھتی ہیں۔

لسان العرب کے مطابق لفظ ثقافت کی اصل ''ثَقِفَ'' ہے، جس کے معنی ذہین، صاف ستھرے اور مہذب ہونے کے ہیں۔ کسی چیز کو جلدی سیکھ جانے کو بھی ثقافت کے معنی میں لیا جاتا ہے جبکہ اس سے مراد کسی شے پر غلبہ پانے اور پختہ معرفت والا ہونے کے بھی ہیں۔[(۱)] اسی کے تتبع میں مصباح اللغات میں ثقافت کے معنی زیرک، نیک اور چالاک ہونے، کامیاب ہونے، فتح مند، پالنے اور جلدی سے سمجھ لینے کے ہیں۔ ان کے علاوہ اس لفظ کو دانائی میں غالب ہونے، مہذب بنانے اور تعلیم دینے کے معنوں میں بھی برتا جاتا ہے۔[(۲)]

اس تناظر میں دیکھا جائے تو ثقافت کا تعلّق انسانی داخل اور بالخصوص انسانی ذہن سے بنتا ہے کیوں کہ یہی تعقل اور علم ونورکا منبع ہے۔ جہاں تک ثقافت کے اصطلاحی مفہوم کے تعین کا سوال ہے تو اس سے مراد وہ معرفت ودانائی ہے جو واقعاتِ تاریخ، حالات، فن، ادب، فلسفہ، تفسیر وحدیث اور علما سے براہِ راست حاصل کی جائے۔ تمام علوم وفنون کو اسی کے تحت لایا جاسکتا ہے کیوں کہ ان کی تحصیل کے بغیر

☆اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ پاکستانی زبانیں، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

دانش کا حصول ناممکن ہے۔ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ ثقافت کی تلاش حقیقت میں اس روحانیت کی تلاش ہے جو انسان اپنے دل و دماغ کی تسکین کے لیے مختلف علوم وفنون کے اکتساب یا کسی دیگر ذہنی سرگرمی سے حاصل کرتا ہے۔ انگریزی میں ثقافت کے لیے culture کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے اور اس کے لغوی معنی کچھ یوں ہیں:

"Art, Literature, music and other intellectual experessions of a particular society or time:

Development through regular training exercise, treatment etc physical culture (ie becoming fit and strong by doing exercise). The culture of mind is vital.

The growing of plants or breeding of certain types of animal to obtain a crop or improve species: the culture of bees/silk worms"(3)

انسائیکلوپیڈیا بریٹنکا کے مطابق:

"The integrated pattern of human knowledge, belief and behavior. Culture thus defined consists of language, ideas, beliefs, customs, taboos, codes, institutions, tools, techniques, works of art, rituals, ceremonies and other related components and the development of culture depends upon man's capacity to learn and to transmit knowledge to succeeding generations. According to Edward Burnett Tylor: culture includes all capabilities and habits acquired by man as a member of socity."(4)

درجہ بالا حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ثقافت اور کلچر کے مفاہیم کا آپس میں کتنا گہرا تعلّق ہے۔ کلچر بھی ثقافت کی طرح انسان کی ان اکتسابی صلاحیتوں کے علمی اظہار کا نام ہے جو وہ علوم وفنون کے حصول کے دوران میں سیکھتا ہے۔ کلچر کی اصل cult ہے جس سے مراد مذہبی عقائد کا نظام یا ایسی مزاولت ہے جو انسان کو درویشی کے درجے پر فائز کرتی ہے۔(۵) ڈاکٹر محمد احسن فاروقی اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کلچر لاطینی لفظ کلٹ سے نکلا ہے۔ کلٹ ایک محدود قسم کا نظام ہوتا ہے جو ایک مقام یا علاقہ کا ایک دیوتا مان کر اسے اس سے مختلف قسم کی رسمیں وابستہ کر کے مختلف سماجی، اخلاقی عوامل اور رہن سہن کے طریقے وضع کرتا تھا۔ ایک زمانہ میں جب انسانوں کے گروہ دور دور رہتے تھے اور ایک گروہ کو دوسرے گروہ سے کوئی تعلّق نہ تھا تو لاتعداد کلٹیں تھیں مگر یہ آپس میں ملتی گئیں اور تاریخ کی ابتدا کے وقت ٹوئینی کے علم کے مطابق بائیس سوسائٹیاں وجود میں آ گئیں۔''(۶)

بعدازاں ان کے باہمی انجذاب سے چار سوسائٹیاں (مغربی سوسائٹی، چینی سوسائٹی، ہندی سوسائٹی اور عرب ایرانی سوسائٹی) وجود میں آئیں جنھوں نے آگے چل کر چار کلچروں کو وجود دیا جن کے مطالعے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ کلچر کوئی مقامی، محدود، وقتی یا دائمی چیز نہیں بلکہ اقوام کے میل جول میں بدلتا رہتا ہے۔(۷)

انگریزی لفظ کلچر کو سب سے پہلے مولانا ظفر علی خان نے ثقافت کا جامہ پہنایا۔(۸) اور اس کے بعد یہ رواج پا گیا۔ ثقافت محض رقص و سرور، موسیقی، فنون لطیفہ، مجسّمہ سازی، خطاطی اور انسان کی ذہنی اور جسمانی اہلیتوں کے اظہار تک ہی محدود نہیں بلکہ تمام انسانی زندگی کو محیط ہے اور اس میں رہن سہن سے لے کر معاشرت تک سب کچھ شامل ہے۔ یہ خود میں ایک مکمّل کل کی حیثیت رکھتا ہے البتہ اس کی مختلف اکائیوں کے تجزیاتی مطالعے کے لیے اسے مادّی اور غیر مادّی میں تقسیم کیا جا سکتا ہے کیوں کہ ان دونوں کے مسلسل تعاملات سے تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے۔

ثقافت کے ساتھ ساتھ تہذیب کے لفظ کا استعمال بھی مختلف صورتوں میں نظر آتا ہے۔ لسان العرب کے مطابق لفظ تہذیب، تنقیح اور کاٹ چھانٹ کے مترادف ہے۔ اس کے معانی مہذب بنانے اور خالص کرنے کے ہیں۔ مردوں میں سے مہذب وہ ہے جو مخلص، نقی اور صاف ہو اور اچھے اخلاق والا ہو، تہذیب کا لفظ درختوں اور پودوں کی شاخ تراشی، درستی اور صفائی کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے اور اس کے معنی اچھے برے پھل کو الگ الگ کرنے کے بھی ہیں۔(۹) مصباح اللغات کے مطابق تہذیب کے معنی، شاخ تراشی، پاکیزہ کرنے، درست کرنے، اصلاح کرنے اور درختِ خرما کی چھال اتارنے کے ہیں۔(۱۰) عربی لغات کے تتبع میں فارسی لغت میں تہذیب کے معنی ''پاک کردن اور اصلاح دادن'' کے ہیں۔(۱۱) اردو لغت فرہنگِ آصفیہ میں بھی عربی و فارسی لغات کی پیروی میں تہذیب کے معانی: آراستگی، صفائی، پاکی، درستی، اصلاح، شائستگی، خوش اخلاقی، اہلیت، لیاقت، آدمیت، تربیت، انسانیت اور شرافت کے ہیں۔(۱۲)

انگریزی میں تہذیب کے لیے civilization کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری میں اس کا مفہوم کچھ یوں واضح کیا گیا ہے:

> "An advanced and organized state of human social development: the technology of modern civilization.
> A society, its culture and its way of life during a particular period of time or in a particular part of the world.
> The comfortable conditions of a modern society."

انسائیکلو پیڈیا بریٹنکا میں اس کی وضاحت کچھ اس طرح کی گئی ہے:

"The achievement of a culture that is complex enough to sustain a hetrogeneity of people and ideas, able both to preserve its past and to sponsor innovation and possessing the resources to insure the transmission of its style and values as well as the unity of the people who comprise it. Although in popular and some academic usage civilization and culture are synonyms, social science generally holds civilization to be a species of the universal phenomenon of culture."(14)

تہذیب کے لغوی مفاہیم سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ تہذیب کا تعلّق انسان کی ظاہری زندگی بالخصوص رکھ رکھاؤ، اطوار اور سلیقے سے ہے جو جلوت میں اظہار پاتے ہیں۔ انسانی زندگی میں یہ ظاہری حسن آراستگی اور صفائی اسی وقت پیدا ہوسکتی کہ جب اس کا باطن بھی روشن ہو۔ علوم وفنون کے اکتساب سے انسان اپنی خفتہ صلاحیتوں کو بیدار کرتا اور ان کا عملی اظہار تہذیب کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ تہذیب کو مجازاً، آدمیت، خوش اخلاقی اور شائستگی کے لیے بھی برتا جاتا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے کہ جب انسان کے داخل میں ثقافتی روشنی ہو۔ تہذیب، ثقافت کی نسبت زیادہ وسیع ہے اور یہ انسانی زندگی کے تمام داخلی اور خارجی اظہار کو محیط ہے گویا ثقافت میں سلیقہ آجاتا ہے تو وہ تہذیب کی صورت میں ڈھل جاتی ہے۔ سبطِ حسن تہذیب کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''کسی معاشرے کی بامقصد تخلیقات اور سماجی اقدار کے نظام کو تہذیب کہتے ہیں۔ تہذیب معاشرے کی طرزِ زندگی اور طرزِ فکر و احساس کا جوہر ہوتی ہے۔ چنانچہ زبان، آلات و اَوزارِ پیداوار کے طریقے اور سماجی رشتے، رہن سہن، فنونِ علم و ادب، فلسفہ وحکمت، عقائد و افسوں، اخلاق و عادات، رسوم وروایات، عشق ومحبّت کے سلوک اور خاندانی تعلّقات وغیرہ تہذیب کے مختلف مظاہر ہیں۔''(۱۵)

ڈاکٹر جمیل جالبی ثقافت اور تہذیب کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کے تعین کے بعد لکھتے ہیں:

> ''میں نے لفظ تہذیب اور ثقافت کے معانی یکجا کر کے ان کے لیے ایک لفظ ''کلچر'' استعمال کیا ہے جس میں تہذیب اور ثقافت دونوں کے مفہوم شامل ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ کلچر ایک ایسا لفظ ہے جو زندگی کی ساری سرگرمیوں کا خواہ وہ ذہنی ہوں یا مادی خارجی ہوں یا داخلی احاطہ کر لیتا ہے۔''(۱۶)

جیسا کہ ذکر ہوا ہے کہ تہذیب اور ثقافت الگ الگ اپنا معنوی دائرہ رکھتی ہیں۔ لہٰذا انھیں ایک ہی لفظ ''کلچر'' جو ثقافت کے لیے مخصوص ہے کی ذیل میں رکھنا کئی طرح کے ابہام پیدا کرتا ہے۔

تہذیب انسانی روح کے مانند معاشرے میں رہتی ہے اور اسے متحرک رکھنے میں اہم کردار ادا

کرتی ہے۔اس کے بغیر معاشرہ بے جان ہو جاتا ہے۔ یہ اس تازہ ہوا کی طرح ہے جو انسانی زندگی کے لیے حیات بخش ہوتا ہے۔ تہذیب اسی وقت تر و تازہ رہتی ہے کہ جب تک یہ حرکت میں رہے۔ بصورت دیگر یہ زوال کا شکار ہو جاتی ہے۔ بقولِ ڈاکٹر سید عبداللہ:

''تہذیب ایک زندہ نظام ہوتی ہے۔ عموماً خاص قوم کی معاشرت سے ظہور پذیر ہوتی ہے اور پھر اسی پر اثر ڈال کر تازہ قوت حاصل کرتی ہے اور اس کا تنزل دونوں اسی قوم کی زندگی کے ساتھ ہوتے ہیں جو اس کی حامل ہو۔''(۱۷)

تہذیب قید مقام سے آزاد ہے۔ اس کی حیثیت دائمی ہے اور اس کا وجود ہر دور میں کسی نہ کسی صورت میں رہا ہے۔ سبطِ حسن لکھتے ہیں:

''تہذیب کے لیے شہر، دیہات، صحرا اور کوہستان کی کوئی قید نہیں کیوں کہ تہذیب معاشرے کی اجتماعی تخلیقات اور اقدار کا نچوڑ ہوتی ہے۔ اسی لیے تہذیب کے آثار ہر معاشرے میں ملتے ہیں۔ خواہ وہ غاروں میں رہنے والے نیم وحشی قبیلوں کا معاشرہ ہو یا صحراؤں میں مارے مارے پھرنے والے خانہ بدوشوں کا معاشرہ ہو۔ چنانچہ تہذیب اس زمانے میں بھی موجود تھی، جب انسان پتھر کے آلات و اوزار استعمال کرتا تھا اور جنگلی پھلوں اور جنگلی جانوروں کے شکار پر زندگی بسر کرتا تھا۔''(۱۸)

تہذیب انسانی معاشرے ہی میں ارتقا پاتی ہے اور وراثتاً ایک نسل سے دوسری کو منتقل ہوتی ہے۔ اس کی نسل در نسل منتقلی کی مختلف صورتوں کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر برہان احمد فاروقی رقم طراز ہیں:

''تہذیب معاشرے ہی میں نشو و نما پاتی ہے اور ایک ایسے ورثے کی حیثیت رکھتی ہے جو پرانی نسل سے نئی نسل کو منتقل ہوتا ہے۔ جس میں تین مرحلے ہیں، تحصیل، تفصیل، تفویض۔ نئی نسل، نسلِ ماقبل سے تہذیبی فضائل کی تحصیل کرتی ہے، پھر ماحصل کو مفصّل بنانے کی خاطر اس کی تفصیل کے لیے جدوجہد کرتی ہے پھر اسے آنے والی نسل کو تفویض کرتی [ہے] اس سہ گونہ عمل پر قومی اور تہذیبی بقا کا انحصار ہے۔''(۱۹)

تہذیب چوں کہ معاشرے میں ظہور پذیر ہوتی ہے اور اس کا ارتقا بھی اسی معاشرے کا مرہونِ منت ہے چنانچہ کئی معاشرتی اکائیاں باہم ایک ہو کر اسے ایک کل کی صورت دیتی ہیں۔ ان عناصر میں الوہی تصورات کے ساتھ ساتھ انسانی فکر و احساس، اس کا رہن سہن، طرزِ معاشرت، رسم و رواج، عقائد، طبعی، سیاسی اور سماجی حالات سبھی کچھ شامل ہے۔ اس کی درجہ بندی مختلف صورتوں میں کی جاسکتی ہے۔ سبطِ حسن اپنی کتاب ''پاکستان میں تہذیب کا ارتقا'' میں ہر نئی پرانی تہذیب کو چار عناصر ''طبعی حالات''، ''آلات و اوزار''، نظامِ فکر و احساس اور ''سماجی اقدار'' میں محدود کرتے ہیں۔(۲۰) جبکہ ڈاکٹر برہان احمد فاروقی

تہذیب کے فکری پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہوئے اس کے اجزائے ترکیبی میں تہذیب کی فکری اساس، اس کے عملی پہلو اور اس کے احتسابی پہلو کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک اگر فکری احساس کا ماخذ الوہی ہو تو معاشرہ اور تہذیب ترقی کرتی ہے بصورت دیگر انسانی علوم وفلسفے پر انحصار کرنے سے نہ صرف نتائج بدل جاتے ہیں بلکہ انسانی فکر سے اخذ کردہ رائے زوال میں مبتلا کرتی ہے۔ چنانچہ ہر لمحے تہذیب کی نگہداری کی ضرورت ہے تاکہ وہ اپنی اصل سے انحراف نہ کر سکے۔ اسے روکنے کا اہتمام تہذیب کے احتسابی پہلو میں کیا جاتا ہے جبکہ تہذیب کا علمی پہلو انسانی شخصیت کی نشوونما اور اہمیت اور اس کے عمرانی پہلو سے سمجھا جاسکتا ہے۔(۲۱)

ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک تہذیب کی تشکیل درج ذیل عناصر پر مبنی ہے:

''بہت سے تصورّات، معیار اور اقدار ایسے ہیں جو ہمیں اسلاف سے ورثے میں ملے ہیں، بہت سے ایسے ہیں جو کسی قوم کے اختلاط سے حاصل ہوتے ہیں۔ بہت سے ایسے ہیں جو گردوپیش کے طبعی حالات اور آب وہوا کی وجہ سے پیدا ہوگئے ہیں اور بہت سے ایسے ہیں جو معاشرے کے تاریخی بہاؤ میں ترقی یا تنزل کی حالت میں پیدا ہوگئے ہیں۔ یہی وہ عوامل ہیں جن کے سمجھنے سے کسی قوم کے کلچر کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔''(۲۲)

تہذیب کی تشکیل میں جہاں بہت سے معاشرتی عناصر اپنا بنیادی کردار ادا کرتے ہیں وہاں اس کے زوال کے بھی کئی اسباب ہیں جن میں سے دو کی طرف ڈاکٹر جمیل جالبی نے بالخصوص اشارہ کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''کلچر کے زوال کے دو اسباب ہیں: اولاً یہ کہ معاشرے میں خیال کا ارتقا بند ہو جاتا ہے اور ثانیاً یہ کہ کلچر کے نظام کا صرف معمول یا عادت بن کر ظاہری رسوم ورواج میں مقیّد ہو کر بے روح ہو جانا۔ اس منزل پر پہنچ کر کلچر سے قوتِ محرکہ زائل ہو جاتی ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ آنے والی نسلیں اپنے گردوپیش اور افکار وخیال کا جائزہ لینا بند کر دیتی ہیں۔''(۲۳)

تمدن، تہذیب ہی کی ایک شاخ ہے۔ لسان العرب کے مطابق تمدن کا لفظ مَدَنَ سے ہے جس کے معنی کسی جگہ اقامت کرنے، پڑاوَ ڈالنے اور رہنے کے ہیں پھر اسی سے لفظ مدینہ نکلا ہے جس کے معنی رہنے اور بسنے کی جگہ کے ہیں۔(۲۴) جبکہ مصباح اللغات کے مطابق اس کے معنی اقامت کرنے، شہر میں آنے، شہر آباد کرنے اور شائستہ ومہذب ہونے کے ہیں۔(۲۵) غیاث اللغات میں تمدن کے معنی ''در شہر بودوباش کردن وانتظامِ شہر نمودن و اجتماع اہل حرفہ'' کے ہیں۔(۲۶)

عربی اور فارسی لغات کی طرح نور اللغات میں بھی تمدن کے معنی شہر میں بودوباش کرنے، شہر میں انتظام کرنے، طرزِ معاشرت اور رہنے سہنے کے انداز کے دیے گئے ہیں۔(۲۷) تمدن کے لغوی مفاہیم

سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ تمدن کے لیے شہر بسانے اور شہری زندگی دو بنیادی شرائط ہیں تاہم تہذیب کا وجود شہر کے بغیر بھی ممکن ہے کیوں کہ وہ کسی مقام کی پابند نہیں۔ سبطِ حسن تمدن کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تمدن کی بنیاد شہری زندگی ہے۔ تمدن اسی وقت وجود میں آتا ہے جب شہر آباد ہوتے ہیں۔ دراصل تمدن نام ہی ان رشتوں کی تنظیم کا ہے جو شہری زندگی اپنے ساتھ لاتی ہے۔ خواہ یہ تنظیم انسان کے باہمی رشتوں سے تعلق رکھتی ہو یا انسان اور مادی چیزوں کے باہمی ربط سے وابستہ ہو۔ یہی تنظیم آگے چل کر ریاستی نظام کی اساس بنتی ہے۔ تحریر کا رواج بھی تمدن ہی کا مظہر ہے کیوں کہ وہ معاشرہ جو فنِ تحریر سے ناواقف ہو مہذب کہا جا سکتا ہے لیکن متمدن نہیں کہا جا سکتا۔''(۲۸)

تمدن انسان کی داخلی زندگی کا خارجی اور ٹھوس اظہار ہے گویا یہ انسانی معاشرتی زندگی کی وہ اعلیٰ صورت ہے کہ جس کی بنیاد تہذیب پر اٹھائی گئی ہے۔ تہذیب و تمدن کی باہمی آمیزش سے تمدن سے تہذیب اور پھر تہذیب سے تمدن کی پیدائش ہوتی رہتی ہے۔ یہ ایک پیچیدہ عمل ہے جو ہمہ وقت جاری رہتا ہے۔ یہ دونوں لازم و ملزوم ہیں اور انھیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ محمد مجیب اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

''تمدن یا تہذیب کے معنی ہیں انسان کا اپنی ذہنی اور اخلاقی قوتوں کو تربیت دینا اور انھیں کام میں لانا، جماعتوں کی تہذیب افراد کی محنت، صلاحیت، ذوق یا فکر کی پیدا کی ہوئی چیزوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ تہذیب کے کام بنتے رہتے ہیں تو جماعت کو تقویت پہنچتی ہے اور اس کی قوت بڑھتی ہے۔ جماعت کو اپنے منصوبوں اور حوصلوں کو پورا کرنے کا موقع ملتا ہے تو تہذیب پروان چڑھتی ہے۔''(۲۹)

بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو ثقافت یا کلچر انسان کی وہ سرگرمیاں ہیں کہ جنھیں معاشرے میں رہتے ہوئے وہ اپنی اہلیتوں کے مطابق سیکھتا ہے اور انھیں آیندہ نسلوں کو منتقل کر دیتا ہے۔ ان کا تعلق فنونِ لطیفہ سے ہو یا نباتات و حیوانات کی افزائش سے، انسانی علوم و فنون سے ہو یا عقائد اور اس کے رویوں سے یہ تمام تصوّرات، عقائد، رسم و رواج، اور آلات، ثقافت کی ذیل میں آتے ہیں۔ اس کے مدِّمقابل تہذیب وہ سلیقہ اور قرینہ ہے جو مجموعی طور پر انسانی زندگی کے داخل اور خارج کو محیط ہے۔ یہ وہ لطیف احساس ہے جو انسانی معاشرے کو متحرک کیے ہوئے ہے۔ تہذیب کلچر کی تنگ گلی کو وسیع شاہ راہ سے ہم کنار کرتی ہے اور کسی بھی معاشرے کی مکمّل طرزِ زندگی کی عکاسی کرتی ہے۔ دنیا میں وہی تہذیبیں زندہ رہی ہیں کہ جنھوں نے اپنے طرزِ احساس کو اگلی نسلوں تک بہ طریق احسن پہنچایا ہے۔ تہذیب کی بنیاد پر تمدن کا وجود ممکن ہوتا ہے گویا تمدن تہذیب کا خارجی اور ٹھوس اظہار ہے جو وقت کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ جمال الدین محمد بن مکرم ابن منظور الافریقی المصری، لسان الحرب الجلد التاسع بیروت دار صادر، ص ۱۹

۲۔ عبدالحفیظ بلیاوی، ابوالفضل، مولانا مرتب مصباح اللغات، سعید کمپنی کراچی، ۱۹۸۸ء، ص ۹۴

۳۔ Ps Hornby Oxford advaned learner's Dictionary of current. English fifth Edition oxford universidty press, P285

۴۔ The new Encyclopaedia Britannica Volume III 15th Edition, P784

۵۔ The new Encyclopaedia Birtannica Volume III, P286

۶۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر، مضمون ''کلچر۔ ایک ارتقا'' مشمولہ کلچر منتخب تنقیدی مضامین، مرتبہ اشتیاق احمد بیت الحکمت لاہور، ص ص ۱۷۱، ۱۷۲

۷۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر، مضمون ''کلچر۔ ایک ارتقا'' مشمولہ کلچر منتخب تنقیدی مضامین، مرتبہ اشتیاق احمد، ص ۱۷۲

۸۔ عبدالرحمان منشی، مضمون اسلامی ثقافت کا مسئلہ، مشمولہ ''اسلامی تہذیب وثقافت'' مرتبہ ڈاکٹر عطش درانی، شاخِ زریں، لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ۳۶

۹۔ جمال الدین محمد بن مکرم ابن منظور الافریقی المصری لسان العرب جز والاول، ص ۸۲۷

۱۰۔ عبدالحفیظ بلیاوی، ابوالفضل، مولانا مرتب مصباح اللغات، ص ۹۸۵

۱۱۔ غیاث اللغات کانپور، مطبع مجیدی زیر اہتمام محمد شفیع ابن عالیجناب حاجی، ص ۱۳۴

۱۲۔ سید احمد دہلوی، مولوی مؤلف فرہنگِ آصفیہ جلد اول، دوم اردو سائنس بورڈ لاہور، جولائی ۱۹۸۷ء، ص ۶۴۴

۱۳۔ Ps Hornby Oxford advanced Learner's Dictionary of current English Fifth Edition P-P201-202

۱۴۔ The new Encyclopaedia Birtannica Volume II 15th Edition, P956

۱۵۔ سبطِ حسن، پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء، مکتبہ دانیال کراچی، طبع چہارم، ص ۳

۱۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، پاکستانی کلچر، اسلام آباد، نیشنل بک فاونڈیشن، طبع ہفتم، ۲۰۰۸ء، ص ۴۲

۱۷۔ سیّد عبداللہ، ڈاکٹر، ''اسلامی تہذیب''، مضمون مشمولہ اسلامی تہذیب وثقافت، ص ۱۸

۱۸۔ سبطِ حسن، ماضی کے مزار، مکتبہ دانیال کراچی، ص ۲۳

۱۹۔ برہان احمد فاروقی، ڈاکٹر، مضمون، اسلامی تہذیب کا نصب العین مشمولہ اسلامی تہذیب وثقافت، ص ۱۴۶

۲۰۔ سبطِ حسن، پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء، ص ۲۵

۲۱۔ اسلامی تہذیب وثقافت،ص ۱۴۸

۲۲۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، پاکستانی کلچر،ص ۴۷

۲۳۔ ایضاً ص ۴۹

۲۴۔ لسان الحرب الجلد الثالث عشرہ،ص ۴۰۳

۲۵۔ مصباح اللغات،ص ۸۱۱

۲۶۔ غیاث اللغات،ص ۱۲۹

۲۷۔ نورالحسن نیرؔ، نوراللغات، جلداول نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، طبع سوم،ص ۱۰۸۸

۲۸۔ ماضی کے مزار،ص ۲۴

۲۹۔ محمد مجیب، تاریخ تمدنِ ہند، پروگریسو بکس لاہور، باراول، ۱۹۸۶ء،ص ۷

افسانوی ادب کی تنقید اور شمس الرحمان فاروقی

ابرار خٹک☆

Abstract:

Fiction Criticism and Shams- Ur -rahman farooqi: a critical and explanatory studyShams- Ur -rahman farooqi's book "Urdu afsany ke Himayat mai"is an important book on criticism of Urdu fiction. In this book he gives different theories and suggestions about fiction its thought and art. He expresses his views about progressive movement, narrative style, time and space, .characterization dialogue, technical aspects of plot, Sequence in story, brain storming of reader's symbolic and abstract dimensions of fiction. In this research paper, the critical and explanatory study of Shams-Ur-rahman farooqi's criticism on fiction has been carried out by the author.

افسانوی ادب کے تنقیدی اصولوں کے حوالے سے شمس الرحمان فاروقی کے نظریات کو خصوصی اہمیت حاصل رہی ہے، ان کی کتاب ''افسانے کی حمایت میں'' افسانوی ادب کے تنقیدی اصولوں اور نظریات کے حوالے سے انتہائی اہم تصور کی جاتی ہے۔

وہ ۱۹۰۰ تا ۱۹۴۰ء، اردو افسانے کی روایت میں پریم چند کو بڑا افسانہ نگار تصور کرتے ہیں۔ ان کے مطابق ترقی پسندوں نے افسانے کو بطور آلہ (Tool) استعمال کیا، ان لوگوں کو افسانے سے بطورِ صنف کوئی خاص دلچسپی نہیں تھی۔ ان کے خیال میں ہمارے ہاں افسانے کی عمر بہت کم ہے اور کسی بھی صنف میں اعلیٰ ترین ادب کی تخلیق کے لیے کافی عرصہ درکار ہوتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ افسانہ شاعری کے مقابلے میں کم تر صنف ہے، کیونکہ افسانے کے مقابلے میں شاعری ہمیشہ مقبول رہی ہے اور شاعری کو دوسری اصناف کے مقابلے میں عظمت حاصل رہی ہے۔ شمس الرحمان فاروقی کے اس نظریے اور تنقیدی طرزِ تحریر سے بعض نقادوں کو اختلاف بھی رہا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر ارتضیٰ کریم کی رائے ملاحظہ ہو:

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، نوشہرہ

''یہ صنفِ ادب پر منحصر ہے۔اگر شعری صنف ہے تو اس کا اظہار شاعری کے پیکر میں ہوگا اور نثری صنف کے لیے نثر میں وسیلۂ اظہار ہوگا، ورنہ تنقید بھی شعر میں لکھی جائے۔اگر کسی چیز میں آفاقیت اور گہرائی کا یہی ایک معیار ہے کہ وہ شعر میں ہو، تو دنیا کا ہر ادب صرف شعر میں ہونا چاہیے، یہاں تک کہ فنونِ لطیفہ بھی۔''(۱)

شمس الرحمان فاروقی افسانے کے بیانیہ (Narrative) انداز کو اس کی خصوصیت قرار دیتے ہیں، ان کے خیال میں بیانیہ انداز کا تعلّق (Time) سے ہے۔ چاہے Temporal Time ہو، Actual Time ہو، یا Spiritual Time، افسانہ Time سے آزاد نہیں ہوسکتا۔ بیانیہ سے انکار دراصل افسانے سے انکار کے مترادف ہے، بیانیہ میں واقعات کی زمانی ترتیب کا خیال رکھنا ضروری ہے کیونکہ افسانہ Time کے فریم میں مقیّد ہوتا ہے۔ تاہم ان کا کہنا ہے کہ بڑی صنف کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں ہمہ وقت تبدیلیاں لانا ممکن ہوتا ہے تاہم افسانہ، تبدیلیوں کا متحمل نہیں ہوسکتا۔

''افسانے کی چھوٹائی یہی ہے کہ اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہوسکیں، ایک آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا، اور بس۔''(۲)

انور سجاد کے افسانوں کے متعلّق شمس الرحمان فاروقی کا خیال ہے کہ ان میں بیانیہ انداز کی جدید شکلیں مل جاتی ہیں۔افسانے کی بنیادی خصوصیت کے متعلّق ان کا خیال ہے کہ اگر افسانہ پڑھ کر آپ کو محسوس ہو کہ اس میں کوئی غور طلب بات ہے، اس کی نثر افسانوی ہے نہ کہ شاعرانہ؛ تو افسانہ پہلی منزل میں کامیاب ہوا۔افسانے کی انفرادیت کو وہ ان الفاظ میں سمیٹتے ہیں:

''افسانہ وقت کا محکوم ہے، اسی وجہ سے وہ ہم آپ (جو خود وقت کے محکوم ہیں) کے اوقات اور تصوّرات کی ان پیچیدگیوں اور مجبوریوں کا اظہار کرسکتا ہے، جو شاعری کے ہاتھ نہیں لگتیں۔''(۳)

''مختصر افسانہ سنائے جانے کے بجائے پڑھنے کی صنف ہے، بلاشبہ کہانی اس کا ایک بنیادی عنصر ہے لیکن مختصر افسانہ ''کہانیاں کہنے'' کی بجائے ''کہانیاں لکھنے'' کا تخلیقی عمل ہے۔''(۴)

شمس الرحمان فاروقی کی تنقید کا اہم پہلو افسانوی ادب کا انسانی پہلو ہے۔ان کے مطابق اگر افسانہ ہمارے کسی بھی انسانی پہلو کو متوجہ کرسکتا ہے تو اس میں کہانی پن ہے اور اگر نہیں کرسکتا تو اس میں کہانی پن نہیں ہے۔واقعہ کسی بھی نوعیت کا ہو، اگر وہ ہمیں انسانی سطح پر متاثر کرسکتا ہے تو اس میں دلچسپی ہو سکتی ہے۔افسانہ ایسی بات کا تقاضا کرتا ہے جس میں کرید ہو۔ چاہے کردار کوئی بھی ہو، انسان، حیوان، نباتات جمادات غرض کسی موضوع کا کردار ہو انسانی سطح پر اگر اس سے ہماری دلچسپی پیدا ہوتی ہے تو درست ہے۔ہمیں اس کیفیت میں شریک کر کے ہی افسانہ کامیاب ہوسکتا ہے۔تجریدی اور استعاراتی

حیثیت کو گہرا کر کے، انسانی دلچسپی کا پہلو معدوم نہیں کرنا چاہیے۔ افسانوں میں ''میں'' کی بجائے کردار سامنے آنے چاہئیں۔ ہمارے افسانوں میں کردار نگاری کی کوششیں نہیں کی گئیں۔ واقعات اس وقت افسانہ بنتے ہیں جب ان میں کردار موجود ہوں۔ انسان کو تجریدی اور اور علامتی سطح پر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ اردو افسانہ زیادہ تر واقعات سے مافی الضمیر بیان کرتا ہے نہ کہ کرداروں سے؛ علاوہ ازیں لہجہ زوردار رکھ کر چھوٹی بات کرنا بھی افسانے کے معیار کو متاثر کرتا ہے۔ ان کے مطابق:

''فن کار کی تخیلی قوت اور بصیرت اصل چیز ہے۔''(۵)

افسانے کے تخلیقی عنصر کے لیے ضروری ہے کہ وہ انشائیہ اور نثری نظم نہ لگے۔ اظہارِ خیال زیادہ اور کردار کم ہوں تو انشائیہ ہوسکتا ہے نہ کہ افسانہ۔ افسانہ میں (Event) کو زیادہ اہمیت دینی چاہیے کیونکہ اظہار خیال میں نتائج متعیّن شکل میں پیش کیے جاتے ہیں اور قاری کو سوچنے کے لیے کچھ نہیں بچتا، جس طرح اخباری خبر ہوتی ہے قاری کو بنا بنایا نوالہ مل جاتا ہے۔ تاہم جہاں تک مشکل پسندی کا تعلّق ہے تو ہر فن پارہ قدرے مشکل ہوتا ہے اور اس میں افسانے کے حوالے سے خصوصی اہمیت موجود ہوتی ہے، اس سلسلے میں وہ انتظار حسین کی مثال دیتے ہیں کہ ان کے ہاں خالص بیانیہ انداز ملتا ہے۔ جس کی مثال (Fable) ہے۔ جس میں جانور، انسان اور درخت سب بولتے نظر آتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''انتظار حسین اپنے تمام کرداروں (زرد کتا، شہزادہ آزر بخت، الیاسف، کچھوا، تتھا گھت، یاجوج ماجوج) کو چند لفظوں میں زندہ کر دیتے ہیں۔ وہ یا تو ان سے ایسی بات کہلاتے ہیں جو ان کے کردار (یعنی ہمارے ذہن میں ان کی تصویر) کے مطابق ہو، یا اس کے بالکل مخالف ہو۔ دونوں صورتوں میں کردار قائم ہوجاتا ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو ابھی یہ قدرت حاصل نہیں ہے، لیکن ان کی کوششیں مستحسن ضرور ہیں۔''(۶)

افسانے کی ان خصوصیات کا تعلّق افسانہ نگار کی فنکاری سے ہے۔ افسانہ نگار کی فنکاری دراصل تخلیقی عمل کو مہمیز فراہم کرتی ہے اور اعلیٰ ادب دراصل اس کے مرہونِ منت ہی ہوتا ہے۔

''کہانی کے تاثر کو ابھارنے کے لیے خود افسانہ نگار کی ہنرمندی زیادہ موثر ہوتی ہے۔''(۷)

شمس الرحمان فاروقی کے تنقیدی مباحث کا اہم پہلو افسانہ نگاری اور داستان نگاری کے درمیان حد فاصل کی طرف اشارات ہیں۔ ان کے مطابق ہمارے افسانہ نگار، داستان نگاری کی ناکام کوششیں کرتے ہیں۔ افسانہ میں مکالمہ انتہائی ضروری ہے۔ محض اظہارِ خیال اور وہ بھی ''میں'' کے ساتھ درست نہیں۔ مکالمے کے لیے ضروری ہے کہ وہ فطری ہو اور قاری کو ''کرید'' کا موقع ملے۔ افسانے میں ابہام خوب ہے تاہم اس کا تعلّق کہاں ہوا؟ سے نہیں بلکہ کیوں ہوا؟ سے ہے، تاکہ افسانے میں قاری کا کردار بہرحال برقرار رہے۔ عموماً ہمارے ہاں تمثیل سے کام لیا جاتا ہے اور علامت کم ہوتی ہے، جبکہ علامت کثیر المفہوم ہوتی ہے۔ علامات کا

استعمال اگر چہ قدرے مشکل پسندی اور ابہام کا حامل ہوتا ہے، تاہم یہی فن پارے کی جان ہوتی ہے۔ قاری کا وجود ہی اس کے مرہونِ منت ہے اور فن پارے کو کہانی پن سے لے کر دلچسپی کے سارے لوازمات فراہم کرتی ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے مطابق:

''علامتیں ایک طرح کے وسیع استعارے ہیں، جن کے شعوری اور نیم شعوری رشتوں کو اُبھار کر افسانہ نگار معنوی تہہ داری پیدا کر دیتا ہے۔''(۸)

اس سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ محض علامات پر انحصار ہی کافی نہیں، علامت نگاری کی روایت کا جاندار آغاز ضروری ہے تاہم ہر لحاظ سے ناگزیر نہیں۔

''اردو میں نئے افسانے کے تقاضے علامتی کہانی سے شاید ہی پورے ہو سکیں۔ اس لیے حقیقت نگاری کا دروازہ یکسر بند کر دینے سے اردو افسانے کو نقصان پہنچنے کا احتمال ہے۔ ....علامتی افسانہ بے شک وقت کی آواز ہے۔ یہ عہد کی سنجیدگی کا ساتھ دے سکتی ہے، لیکن علامتی افسانہ لکھنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔''(۹)

شمس الرحمان فاروقی جملوں اور پیراگراف نگاری کو بھی موضوع بناتے ہیں۔ ان کے مطابق نثر لکھنے کے اپنے آداب ہوتے ہیں۔ ایک ایک یا دو دو جملوں کا پیراگراف لکھنا بھی درست نہیں۔ پیراگراف لمبا ہو تو تصویر کے آگے تصویر اُبھر آتی ہے۔ تعمیری ربط کی داخلی شکلیں لمبے پیراگراف ہی میں نظر آتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اگر افسانہ ایک ایک اور دو، دو جملوں کے پیراگراف تک محدود ہو جائے تو افسانے کی پوری عمارت زمیں بوس ہو جاتی ہے۔

شمس الرحمان فاروقی نے ابتدا میں نکتہ اُٹھایا تھا کہ ترقی پسندوں نے افسانے کو اپنے مقاصد کی تبلیغ کے لیے بطور آلہ (Tool) استعمال کیا نہ کہ ان کو اس سے محبّت تھی۔

''ترقی پسند افسانہ نگاری؟ جناب اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہے کہ ترقی پسندوں نے افسانے کو اس لیے فروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا وہ کام لینا چاہتے تھے اس کے لیے افسانہ موزوں ترین صنف تھا؛ ورنہ انہیں افسانے سے کوئی محبّت نہ تھی۔''(۱۰)

اس حوالے سے مختلف نظریات ملتے ہیں۔ کیا واقعتاً ترقی پسند افسانہ نگاروں نے افسانے کو بطور آلہ (Tool) استعمال کیا؟ ڈاکٹر حنیف فوق اور نثار حسین لکھتے ہیں:

''فرد کی ذات اور فرد کا ماحول دونوں ہی ادب کا موضوع ہیں۔ اور بہترین ادبی کاوشوں میں تخلیقی قوت دونوں کو یکجا کر کے نئے سے نئے ذہنی پیکر تراشتی ہے۔ البتہ اسے فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ فرد کی ذات کے بنانے میں اس کے ماحول کا بڑا دخل ہوتا ہے۔ پھر یہی

ذات خود کے حصے کے طور پر قبول کیا۔ اس لحاظ سے ترقی پسند تحریک ردوقبول دونوں پر مبنی تھی اوراس کا یک رخا جائزہ لینا صحیح نہ ہوگا۔‘‘(۱۱)

اُردو افسانہ اور ترقی پسند تحریک؛ اس حوالے سے متضاد نظریات کا ہونا فطری بات ہے، کیونکہ افسانہ، بنیادی طور پر مغرب سے آیا اور عالمی ادبی تحریکوں نے فکشن پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں، لہٰذا اردو افسانے کا ان تحریکوں سے متاثر ہونا فطری بات ہے۔

’’۱۹۸۰ء کے بعد افسانہ نگاروں میں جو آگ ہے وہ اس سیاسی شعور اور سماجی بصیرت کا نتیجہ ہے، جس کے تانے بانے ترقی پسندی سے جا ملتے ہیں۔‘‘(۱۲)

شمس الرحمان کے مطابق اردو افسانے میں ہمیں روایت کے دو اہم مظاہر ملتے ہیں۔ ایک حاضر راوی اور دوسرا غائب راوی۔ حاضر راوی ’’میں‘‘ اور ’’ہم‘‘ جبکہ غائب راوی میں افسانہ نگار بھی ہوسکتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ افسانے میں افسانہ نگار غائب راوی کی حیثیت سے ہے اور ’’میں‘‘ اور ’’ہم‘‘ کے الفاظ سے احتراز کرنا چاہیے۔ تحریر میں توازن بہت ضروری ہوتا ہے۔ کہانی کا دردناک تاثر افسانے کی قدر اور معنویت میں لامحولہ اضافہ نہیں کرتا۔

’’داستان امیر حمزہ میں شاید ہی کبھی ایسا ہوا ہو کہ کسی اہم سے اہم کردار کی موت کو بھی بہت مفصّل طریقے سے بیان کیا گیا ہو۔ داستان گو شاید اس حقیقت سے ناواقف تھے کہ کسی واقعے کی دردناک تفصیلات واقع کی اہمیت یا معنی خیزی میں اضافہ نہیں کرتیں۔‘‘(۱۳)

پلاٹ کے متعلّق وہ ارسطو ہی کی روایت کو بنیاد بنا کر لکھتے ہیں کہ منطقی ترتیب پلاٹ کا خاصہ ہے اور جدید افسانے کی فنی تکنیک آج بھی ارسطو کی پیروی کرتی ہے۔ البتہ وہ بتاتے ہیں کہ افسانہ نگار کو Event اور اطلاع میں فرق کو ملحوظ رکھنا چاہیے۔ اور جہاں کہیں واقعہ اور اطلاع آئے تو اس کے درمیان علت و معلول کا رشتہ ہر لحاظ سے ہونا ناگزیر نہیں۔ علت و معلول پر حقیقت کا بار اتنا ہوتا ہے کہ اس میں سے افسانہ پن ختم ہو جاتا ہے اور قصے کی جگہ اصلیت کے دائرے میں آجاتی ہے۔ ارسطو کے مقلّدین علت و معلول کا رشتہ لازمی تصوّر کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ مثالیں دیتے ہیں کہ

۱)......زید جوان ہوا، اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں، اس نے شیو کرنا شروع کر دیا۔

۲)......زید جوان ہوا، اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں، لیکن اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا۔

ان کے خیال میں پہلے جملے میں علت و معلول کا رشتہ ہے، جبکہ دوسرے جملے میں علت و معلول کا رشتہ نہیں، تاہم اس میں افسانہ ہے اور یہی اس کی خصوصیت ہے۔ پلاٹ کے اس پہلو پر وہ آخر میں لکھتے ہیں:

’’لہٰذا پلاٹ کے بارے میں سوال اگر یہ ہو کہ ’’پلاٹ کیا کرتا ہے‘‘؟ تو جواب یہی ملے گا

کہ ''واقعات کو اس طرح بیان کرنا ہے کہ دلچسپی پیدا ہو' اس جواب کی روشنی میں مزید سوالات قائم ہو سکتے ہیں۔اس کے برخلاف ارسطو کا طریقِ کار دوری (Circular) ہونے کی بنا پر ایسی تعریف برآمد کرتا ہے جو ہر چیز کو رد کر دیتی ہے، جس پر اس تعریف کا اطلاق نہ ہو سکے۔ اسے اس سے غرض نہیں کہ جن چیزوں پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکتا، ان کو خارج کر دینے سے تعریف کے بے معنی ہو جانے کا امکان ہے۔''(۱۴)

افسانہ اور کہانی پن۔اس موضوع پر بھی انہوں نے فکر انگیز اضافے کیے ہیں، جن کو بنیاد بنا کر اردو افسانے کے پس منظر اور پیش نظر کا تعین کیا جا سکتا ہے:

''افسانے کی کہانی کو سیدھی سیدھی لکیر کی ترتیب سے چلنا چاہیے اور قاری کا یہ سوال پوچھنے پر مجبور ہونا کہ ''پھر کیا ہوا''؟ اس کے بعد کیا ہوا؟'' قاری کی دلچسپی کی دلیل ہے۔لہٰذا کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے ہیں۔اس معنی میں کہ دلچسپی دراصل کہانی پن کا تفاعل ہے۔''(۱۵)

دلچسپی کا تعلّق بنیادی طور پر اس بات سے ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان فکر اور تأمّل (Care) کا تعلّق پیدا ہوا ہے یا نہیں۔دلچسپی اور تجسّس میں فرق ہے۔افسانہ دلچسپ اور تجسّس انگیز کیوں نہیں ہے؟ یا افسانہ ہمارے لگاؤ اور فکر مندی کو برانگیخت کیوں نہیں کرتا؟ کرداروں کی بنیاد پر پلاٹ وجود میں آتے ہیں اور جو افسانہ ہمیں انسانی سطح پر متوجہ نہ کرے اس میں کہانی پن کی کمی ہوتی ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی ایک رائے؛ جو اگر چہ انہوں نے جمیلہ ہاشمی کے افسانوں پر دی تھی، تاہم افسانہ نگار یا افسانہ نگاری کے فن پر اس کا اطلاق کیا جا سکتا ہے، یہاں نقل کرتے ہیں:

''وہ اخباری افسانہ نگار کی طرح کسی تجربے کو، کسی واقعہ کو، کسی مشاہدہ کو اس وقت تک نہیں لکھ سکتیں، جب تک وہ ان کے کل وجود کا حصہ بن کر ان کے خون میں گردش نہ کرنے لگے، اور پھر یاد بن کر ان کے احساس کو دوبارہ بیدار نہ کر دے۔''(۱۶)

فاروقی اپنی کتاب میں بعض افسانہ نگاروں کے فکری و فنی پہلوؤں پر بھی اظہارِ خیال کرتے ہیں۔ جس سے ہم ان کے تنقیدی نظریات اخذ کر سکتے ہیں۔اس سلسلے میں اُن کا ایک مضمون ''پریم چند کی تکنیک'' کا ایک پہلو بھی ہے۔اس سلسلے میں اہم بات یہ بھی ہے کہ انہوں نے اپنی کتاب میں جن نظریات کا اظہار کیا ہے، افسانہ نگاروں کے متعلّق لکھتے ہوئے وہ ان کے افسانوں سے اس کی عملی مثالیں بھی پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

پریم چند کے افسانوں کے متعلّق وہ لکھتے ہیں کہ پریم چند اپنا مافی الضمیر کرداروں کی زبان سے ادا کرتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ افسانہ نگار اپنے مافی الضمیر کا اظہار کردار کی زبان سے کرے اور غیر محسوس انداز سے پس منظر میں رہے۔ جہاں غیر جانبداری نظر آئے، وہی افسانہ نگار کی کامیابی ہے،

جہاں اس نے اپنا جانبدارانہ اظہار کیا، وہاں وہ قاری پر تسلّط کرنے لگتا ہے۔ وہ اس بحث کو خوبصورت اور منطقی انداز میں آگے بڑھاتے ہیں:

''لیکن کیا یہ واقعی ممکن ہے کہ افسانہ نگار اپنے کردار اور واقعات کے بارے میں بالکل غیر شخصی رویہ اختیار کرے اور کسی بھی طرح یہ ظاہر نہ ہونے دے کہ کسی کردار یا منظر کے بارے میں خود اس کی اپنی رائے کیا ہے؟ ممکن ہے شعوری طور پر افسانہ نگار پوری کوشش کرے کہ وہ اپنی ہمدردیاں، اپنے تعصّبات، اپنی پسند ناپسند، اپنے تاثرات کو پسِ پُشت ڈال دے، لیکن غیر شعوری طور پر وہ ایسی بات کہہ جاتا ہے یا اس طرح کہہ دیتا ہے کہ قاری پر اس کا جبر قائم ہوجاتا ہے یا قائم ہونے لگتا ہے۔ حالانکہ ہر افسانہ نگار جانتا ہے کہ اسے کرداروں یا واقعات کو اس طرح بیان کرنا ہے کہ اس میں گڑھنت اور پہلے سے تجویز کردہ نتائج وانجام کا شائبہ نہ ہو۔''(۱۷)

اسی طرح علامت نگاری کے حوالے سے بھی وہ لکھتے ہیں کہ علامت میں قطعیت ہوتو وہ نفرت انگیز بن جاتی ہے کیونکہ وہ علامت میں نہیں رہتی۔ علامت کا جواز صرف اس کی معنویت کو قرار دیتے ہیں، جبکہ معنویت سے بھی کہیں زیادہ فنی ناگزیریت کو اہم گردانتے ہیں۔ ان کے خیال میں فنی ناگزیریت اس وقت اپنا جلوہ دکھاتی ہے جب کہ علامت کے معنی میں گہرائی اور ابہام ہوگا۔

پریم چند کے ہاں کرداروں کے حوالے سے پس منظر میں رہ کر غیر جانبدارانہ انداز اپنانے کا تجربہ دوسرے افسانہ نگاروں کی نسبت انتہائی کامیاب رہا ہے۔ اسی طرح ان کے ہاں علامت کی معنویت اور علامت میں گہرائی اور ابہام کا پہلو بھی فنی باریکیوں کے ساتھ سامنے آتا ہے۔

شمس الرحمان فاروقی اس کتاب میں موضوع تکنیک اور اسلوب کے تنوع کو بھی اپنا موضوع بناتے ہیں۔ ان کے خیال میں داستان اور افسانہ دو الگ الگ چیزیں ہیں، تاہم ہمارے ہاں اکثر افسانہ داستان کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ لہٰذا افسانہ نگاروں کو بہر حال افسانے میں اس فرق کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ افسانہ اس وقت ہی اپنا وجود ثابت کرتا ہے جہاں کردار بولتے نظر آتے ہیں اور قاری محض سامع بن کر کہانی کو آگے بڑھتا ہوا نہ دیکھے۔

مرزا حامد بیگ بھی تقلید محض کے اس رویے کی طرف اشارہ کرتے نظر آتے ہیں۔ افسانہ اگر الگ وجود ثابت نہیں کرتا تو افسانہ پن کی بحث ہی ختم ہوجائے گی۔ داستان کی آغوش میں افسانے کا پلنا اس کی نشو ونما اور منفرد شناخت کے لیے سدِراہ ہے۔

'' آج مشرق ومغرب کو ہر دو طرف کے چاہنے والوں کے باوجود قربت نصیب ہوئی، لیکن اپنی اپنی مخصوص روایات کے سبب خارج وداخل میں کچھ امتیازات بہر حال مستحکم ہیں جس

کے شعور کا فقدان جدید تر افسانہ نگاروں کو ریوڑ کی تقلیدِ محض کی اندھی کھائی تک لے آیا۔''(۱۸)

افسانے کا وجود داستان اور افسانے کی فکری و فنی باریکیوں میں تمیز کا تقاضا کرتا ہے۔ اس کے لیے محض تقلید ہی نہیں کافی، بلکہ فکری و فنی لحاظ سے بتدریج ارتقا کا ادراک بہت ضروری ہے۔

شمس الرحمان فاروقی افسانے کے موضوعات کے حوالے سے بھی بعض فکر انگیز اشارے کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں لڑکیوں کی بلوغت، حیض کے مراحل سے گزرنا، زنا بالجبر، مردوں کے درمیان لڑکی کی ملازمت، اقتصادی اور قانونی مسائل وغیرہ جیسے موضوعات پر اس نوعیت کا کام نہیں ہوا جس کی ضرورت ہے۔ بلکہ درج بالا موضوعات پر تو اردو میں کام ہی نہیں ہوا۔ لہٰذا افسانے کے لیے ایسے موضوعات آج بھی توجہ کی تلاش میں ہیں۔ اس لحاظ سے وہ سجاد حیدر یلدرم کی مثال دیتے ہیں کہ انہوں نے عورت اور حسن کے متعلق فکری رویوں کو خاص جگہ دی ہے۔ گلستان وخارستان میں یہ موضوع خصوصی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ جنس کے حوالے سے ان کا کام قابلِ غور ہے اور اردو میں اس جیسی مثال نہیں ملتی۔ عورتوں کے مسائل پر یلدرم نے جس انداز سے لکھنے کا آغاز کیا وہ ایک روایت کی صورت آگے بڑھا۔ یلدرم کے بعد خود خواتین افسانہ نگاروں نے بھی اس روایت کو آگے بڑھانے کی کوششیں کیں، تاہم اس میں وہ کامیابیاں حاصل نہ ہو سکیں جن کی توقع خصوصاً خواتین افسانہ نگاروں سے کی جا سکتی تھی۔

کشور ناہید کی رائے بھی قابلِ توجہ ہے، اگرچہ ان کا نقطۂ نظر افسانے کے فکری و فنی موضوع سے کہیں زیادہ سیاسی اور معاشرتی ہے، تاہم وہ پاکستانی خواتین کے مسائل کی جھلک کا پرتو ضرور ہے۔

''پاکستان کے قیام کے مرحلے کے بعد، پاکستان نے اپنے وجود کو عورت کے وجود کی طرح حصوں بخروں میں تقسیم ہوتے دیکھا۔ خود کو عورت کی طرح زر کی غلامی میں جکڑا ہوا محسوس کیا اور ملکی آزادی کو خوشنودیٔ آقا کے رہن کر دیا۔''(۱۹)

فاروقی افسانہ نگار کے انداز و مزاج پر لکھتے ہوئے ان کو ٹھنڈے دماغ سے سوچنے کی تلقین کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں بہترین افسانہ نگار وہی کہلایا جا سکتا ہے جو اپنی برہمی کو بھی طنز اور اسطور میں بدل دینے کی صلاحیت رکھتا ہو۔

وہ افسانہ نگاروں کے اس رویے پر طنز کرتے ہیں کہ قاری کو بنے بنائے نوالے کا عادی نہیں بنانا چاہیے۔ بلکہ اس کو سوچنے، نتائج اخذ کرنے کے قابل بنانا چاہیے۔ افسانے کی خصوصیت ہی نہیں بلکہ ہر ادب پارے کی یہی خصوصیت ہوتی ہے کہ قاری کو سوچ، فکر اور نتائج اخذ کرنے کے مرحلے سے گزرنا پڑے۔ اگر قاری اس تجربے سے نہیں گزرتا تو اس کا مطلب ہے ادب پارے نے قاری کو انسانی سطح پر متاثر نہیں کیا۔ افسانہ نگار کا تجربہ قاری کا تجربہ نہ بن سکے تو افسانہ اپنی خصوصیت کھو بیٹھتا ہے اور معروف معنوں میں وہ ادب کو اپیل کرنے سے قاصر رہتا ہے۔

افسانے میں اس بات کوملحوظ رکھنے کی ضرورت ہے کہ اس میں داستان کی طرح کہانی آگے نہیں بڑھتی بلکہ ''نمو'' حاصل کرتی ہے یعنی Time میں نہیں بلکہ Space میں بڑھتی ہے۔اس کے ساتھ ہی پلاٹ اور کردار کے متعلق بھی نظرِ ثانی کی ضرورت ہے۔اس کے انداز میں نمایاں تبدیلیاں وقوع پزیر ہوئی ہیں۔

اس سلسلے میں چند اہم نکات کی طرف ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اشارے کیے ہیں اور ہم سمجھتے ہیں اس کی بھی اپنی جگہ اہمیت موجود ہے۔اگر چہ شمس الرحمان فاروقی نے اس کتاب میں علامتی افسانے کو موضوع نہیں بنایا اور صرف علامت نگاری ہی کو درخورِ اعتنا سمجھا اس لیے ذیل کا اقتباس اہمیت رکھتا ہے:

''کیا صرف علامتی افسانہ ہی نیا افسانہ ہے۔نیز حقیقت نگاری کی طرف پھر سے توجہ کرنے کی ضرورت نہیں۔یا ایسی کہانی کی طرف جو کتھا کہانی کی لاشعوری تقاضوں کو بھی پورا کرے،اور انسان اور سماجی مسائل کو بھی اثبات کے ساتھ پیش کرے۔ایسی حقیقت نگاری جو رومانوی رویوں،سستی جذباتیت کی ترجمانی اور سستی شہرت کا شکار نہ ہو۔''(۲۰)

فاروقی نے افسانوں کے فکری پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اہم فنی پہلوؤں خصوصاً کردار اور پلاٹ کے ربط کو سنجیدہ رویے کے طور پر اپنانے کی طرف خاص توجہ دی ہے۔ان کے مطابق کردار نگاری میں افسانہ نگار کو چاہیے کہ وہ اس بات کو ملحوظ رکھے کہ کردار اپنے آپ کا شعور رکھتا ہو۔اگر کردار کو اپنے آپ کا شعور نہیں تو قاری کی دلچسپی نہیں بڑھے گی۔اور اگر کردار اپنا شعور رکھتا ہے تو قاری کی دلچسپی بتدریج بڑھتی جائے گی۔واقعہ اور کردار کا فرق بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ کردار واقعے سے اہم ہوتا ہے۔وہ شخص جس پر واقعہ گزر رہا ہے وہ اہم ہے نہ کہ واقعہ۔

لہٰذا نئے افسانے کا تقاضا یہ ہے کہ افسانہ نگار واقعہ کو پوری انسانی دلچسپی کے ساتھ پیش کرے اور کردار کے تناظر میں واقعہ کی اہمیت اُجاگر کرے۔اس سلسلے میں علامت اور تجرید کا استعمال بھی حسبِ توفیق وضرورت کرے،تا کہ افسانہ اپنی اصل معنویت ومقصدیت سے آشنا نظر آئے۔

شمس الرحمان فاروقی نے افسانے کی تنقید کے حوالے سے جو نظریات پیش کیے ہیں ان سے کافی اختلاف بھی نظر آیا ہے،اور کہا جاتا ہے کہ ان کی تنقید دیرپا اثرات کی حامل نہیں تاہم اس سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔ان کے مخالفین میں سے ڈاکٹر ارتضٰی کریم کی رائے نقل کرتے ہیں،جس سے ان کا تنقیدی پہلو کھل کر سامنے آتا ہے۔

''اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ افسانہ کم تر صنفِ سخن ہے۔ان کی تنقید نے اردو میں کوئی اچھا یا دیرپا اثر نہیں چھوڑا بلکہ اُلٹا ادبی نقصان یہ ہوا کہ جو اچھے افسانہ نگار دُنیائے ادب کو کچھ دے سکے تھے،افسانوی سرمایہ میں اضافہ کر سکتے تھے،وہ سب گمراہ ہو کر رہ گئے۔''(۲۱)

میرے خیال میں ڈاکٹر ارتضٰی کریم کی اس بات سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔شمس الرحمان فاروقی

نے اردو افسانے کے حوالے سے جن فکری اور فنی نکات یا تنقیدی رویوں کی طرف اشارے کیے ہیں وہ انتہائی فکر انگیز ہیں اردو افسانے کو اگر واقعی شناخت چاہیے اور ادبِ عالم میں قابلِ قبول مقام حاصل کرنا ہے تو جزوی اختلاف کے باوجود ان وقیع و قابلِ اطلاق اضافوں سے ہم آہنگ ہونا ہوگا جن کی طرف شمس الرحمان فاروقی نے اشارے کیے ہیں۔ ان کے تنقیدی نظریات فکر انگیز ہیں، اور ان کی بنیاد پر بہترین افسانے نہ صرف تخلیق ہوئے بلکہ نئے اِمکانات بھی پیدا ہوئے افسانہ نگاروں کی تربیت کے حوالے سے ان کی اہمیت مسلمہ ہے، اور انہی نظریات نے افسانے کی تنقید کو معیار تک پہنچایا اور افسانے میں واضح فکری اور فنی رویے دیکھنے میں آسکے۔

حوالہ جات

۱۔ ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر، اُردو فکشن کی تنقید (داستان، تمثیل، ناول، افسانہ) فضلی بُک، اردو بازار، کراچی، ۱۹۹۷ء، ص ۴۶۷

۲۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، شیرزاد، گلشنِ اقبال، کراچی، ۲۰۰۴، ص ۲۰

۳۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، ص ۲۴

۴۔ انور سدید، ڈاکٹر، مختصر اردو افسانہ، عہد بہ عہد، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۱۰

۵۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت، ص ۴۳

۶۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، ص ۴۷

۷۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۲۱

۸۔ گوپی چند نارنگ، پروفیسر، ڈاکٹر، اردو افسانہ روایت اور مسائل، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۴۸۷

۹۔ گوپی چند نارنگ، پروفیسر، ڈاکٹر، نیا اردو افسانہ، اردو اکادمی، دہلی، س ن، ص ۸

۱۰۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، ص ۱۵

۱۱۔ ڈاکٹر حنیف فوق، ڈاکٹر نثار حسین (مرتبین) ترقی پسند افسانے (ایک نمائندہ انتخاب)، الحمراء پبلشنگ، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء، ص ۷

۱۲۔ احمد صغیر، اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ (۱۹۸۰ء کے بعد) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۹ء، ص ۱۲

۱۳۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، ص ۶۶

۱۴۔ شمس الرحمان فاروقی: افسانے کی حمایت میں، ص ۳۷

۱۵۔ شمس الرحمان فاروقی: افسانے کی حمایت میں، ص ۸۷

۱۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، جمیلہ ہاشمی کے افسانے، مشمولہ ادب، کلچر اور مسائل، مرتبہ خاور جمیل، رائل بک کمپنی، کراچی، ۱۹۸۶ء، ص ۲۰۲

۱۷۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، ص ۸۶

۱۸۔ مرزا حامد بیگ، اردو افسانے کی روایت (۱۹۰۳ء تا ۲۰۰۹ء) دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۵، ص ۱۷

۱۹۔ کشور ناہید، مرتبہ، خواتین افسانہ نگار ۱۹۳۰ء تا ۱۹۹۰ء، لاہور سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۹

۲۰۔ گوپی چند نارنگ، پروفیسر، ڈاکٹر نیا اردو افسانہ (مرتبہ) اردو اکادمی، دہلی، سن ندارد، ص ۸

۲۱۔ ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر، اردو فکشن کی تنقید، ص ۴۶۷

عطؔا کی نعتیہ رباعیات میں والہانہ عشق

ڈاکٹر نذر عابدؔ☆
ڈاکٹر محمد سفیان صفیؔ☆☆

Abstract:

"Mehboob Elahi is a significant figure in Urdu literature of Hazara. His remarkable work in Urdu Poetry has been appriciated all over Pakistan and specially Ahmad Nadeem Qasmi and Dr. Farman Fateh Poori has admired his Natia Rubaeeyat. Ata has the privilege to write first book on Natia Rubaeeyat in Urdu literature, that is his such admirable distinction in Urdu literature which cannot be ignored. In this article the authors have strived to touch the subject matter of these Roubaeeyat critically and exposed the versatility regarding subject matter of this artistic work."

محبوب الٰہی عطؔا کے نعتیہ کلام کا بالخصوص صنفِ رباعی میں فکری تجزیہ انتہائی تنوع کا حامل ہے۔ عطؔا کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ انھوں نے موضوعاتی اعتبار سے ہر اس وصفِ نبی ﷺ کو اپنا موضوع بنایا ہے جو اس کے لیے باعثِ کشش تھا۔ سیرتِ نبی میں رسولِ پاک کے ہر وصف پر عطؔا کی نظر ٹھہرتی ہے لیکن موضوعاتی اعتبار سے انتخاب کرتے ہوئے چند حدود و قیود کو بھی اس نے پیشِ نظر رکھا ہے۔ سب سے پہلی شرط تو موضوعاتی اعتبار سے انتخاب کرتے ہوئے یہ عائد ہوتی ہے کہ موضوع اپنی دل پذیری کے لحاظ سے واقعی توجّہ طلب ہو اور قاری پر اسے پڑھنے کے بعد وہی کیفیت بھی طاری ہو سکے جو شاعر کو مطلوب ہے اور یہ تاثیر صرف اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر موضوع سے انصاف کرنے کی قدرت رکھتا ہو۔ اسے اس مخصوص موضوع کے حوالے سے انتخابِ الفاظ اور تلازمۂ خیال کو بھی پیشِ نظر رکھنا ہوتا ہے۔ تلازمۂ خیال کو اوّلیت اس وجہ سے دی جا سکتی ہے کہ یہی وہ ایک باضابطہ طریقۂ کار ہے جس کے تحت موضوع کی

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ
☆☆ ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

ادائیگی ایک منطقی اور مدلل قرینے سے آشنا ہو کر انتخابِ الفاظ کے حوالے سے مددگار ثابت ہوتی ہے۔ تلازماتِ لفظی اور تلازماتِ معانی کا تال میل بھی خصوصی توجہ کا طالب ہوتا ہے۔ لفظ جہاں اپنی معنوی دائرہ بندی کا اہتمام کرتے ہوئے مخصوص معانی تک رسائی کا جواز فراہم کرتا ہے۔ الفاظ کے لغوی اور غیر لغوی معانی کی ایک دھنک شاعر کے پیشِ نظر ہوتی ہے اور وہ اس قوسِ قزح سے الفاظ کے حقیقی اور مجازی معانی کی طرف اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے۔ الفاظ کی معنوی دائرہ بندی کے علاوہ لفظ سے وابستہ ان اصوات کو بھی پیشِ نظر رکھنا ہوتا ہے جو اشعار میں مخصوص نوع کی غنائیت اور نغمگی پیدا کرنے کا سبب بنتی ہیں۔ شعریات میں جمالیات کے تقاضوں کو ملحوظ رکھنے والی نظر بھی درکار ہوتی ہے اور یہ خالص ذوقی مسئلہ بھی ہوتا ہے تاہم ذوق کی شخصی اور انفرادی ترجیح اپنی جگہ مگر اس میں عمومیت کا عنصر بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔

مولانا محمد حسین آزاد اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''پس انسان وہی ہے کہ جس پیرائے میں خوبصورتی جوبن دکھائے یہ اس سے کیفیت اٹھائے نہ کہ صرف حسینوں کے زلف و رخسار میں پریشان رہے۔ خوش نظر اسے نہیں کہتے کہ فقط گل و گلزار ہی پر دیوانہ پھرے نہیں، ایک گھاس کی پتی بلکہ سڈول کانٹا خوشنما ہو تو اس کی نوک جھوک پر بھی پھول ہی کی طرح لوٹ جائے۔''(۱)

مذکورہ اقتباس کو پیشِ نظر رکھا جائے تو کسی ادب پارے کی فکری و جمالیاتی اساس کا تعین بآسانی کیا جا سکتا ہے۔ اگر فن کار کی نظر کانٹے اور پھول دونوں میں حسن تلاش کر سکتی ہے تو یہ ثبوت ہے اس کی کاملیت کا۔ حسن کی بصیرت جتنی زیادہ ہوگی اتنی زیادہ انواعِ حسن ہم پر عیاں ہونی شروع ہو جائیں گی اور اس طرح موضوعات کا تنوع جنم لے گا۔ اکثر شعرا کی فکر چونکہ اکہری ہوتی ہے لہٰذا وہ پہلے سے متعیّن شدہ موضوعات کی جگالی کو ہی کمالِ فن تصور کرتے ہیں۔ جب کہ موضوعات میں تنوع کے لیے ضروری ہے کہ اشیاء کا باریک بینی اور ژرف نگاہی سے تجزیہ کرتے ہوئے ماحاصلات پر بحث کی جائے۔ اسی وجہ سے کولرج جیسے بالغ النظر شاعر اور نقاد نے خیال کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا بلکہ دیگر تمام فنی محاسن کو اس کو تابع قرار دیا۔ کیونکہ خیال کی قوت درحقیقت اس وحدت کی متلاشی ہوتی ہے جو کائنات کی جملہ اشیا میں ارتباط پیدا کرنے کا سبب بنتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر پھول میں حسن موجود ہے تو وحدت کی بصیرت رکھنے والی آنکھ میں بھی اس حسن کی جلوہ گری دیکھ سکتی ہے اور اس طرح موضوعات کے تنوع کے ساتھ ساتھ کثرت وحدت کے تعلّق کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ کولرج ''خیال'' کے مقصدِ اولین کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:

''انسانی خیالات و احساسات کا بنیادی مقصد وحدت کا اصول ہے۔''(۲)

عطاؔ کے نعتیہ کلام میں موضوعات کی بوقلمونی اور تنوّع کا بنیادی سبب بھی کثرت میں وحدت کی تلاش ہے۔ کیا مجازی عشق کے حوالے سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ مجنوں جو فنا فی الیلیٰ تھا، اسے ہر شے میں لیلیٰ

ہی کی جھلک دکھائی دیتی تھی تو پھر ایک عاشقِ رسول ﷺ جو فنا فی الشیخ اور فنا فی الرسول ﷺ کے مراتب سے آشنا ہو اس کے لیے یہ کائنات ایک ایسا آئینہ خانہ نہیں ہے جس میں ہر طرف محبوب کے جلوے دل بستگی کا سامان مہیا کرتے ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ عطاؔ کی رباعیات میں موضوعات کے حوالے سے کثرت دکھائی دیتی ہے اور بالخصوص نعتیہ رباعیات میں بھی موضوعات کا یہی تنوع قاری کو ورطۂ حیرت میں ڈالنے کا سبب بنتا ہے۔ عطاؔ کی نعتیہ رباعیات کے اہم موضوعات میں کوئے نبی ﷺ، طیبہ، اللہ سے نسبت، حضور ﷺ کے قدموں کی فضیلت، تصرفاتِ نبی ﷺ، رُخِ مبارک، حسن و جمالِ رسالت مآب ﷺ، نسبتِ حسنین و علیؓ، عشقِ رسول ﷺ، فضائلِ درود شریف، کونین پر تصرف، اصحابِ نبی ﷺ، وحدت و کثرت، انوارِ نبی ﷺ، اظہارِ عقیدت، اظہارِ تشکر، اکرامِ نبی ﷺ اور معراجِ نبی ﷺ شامل ہیں۔ عطاؔ کے پانچ رباعیات کے مجموعوں میں چرخِ اطلس، زمزمۂ ہاتف، انوارِ سروش، مطلعِ انوار اور لی مع اللہ کی روایات میں نعتیہ روایات کی موضوعاتی بوقلمونی آنکھوں کو خیرہ کر دیتی ہے۔

چرخِ اطلس کی اشاعت الحمد پبلی کیشنز لاہور کے زیرِ اہتمام ستمبر ۲۰۰۱ء میں عمل میں آئی۔ اس مجموعے کا انتساب ایک خوب صورت نعتیہ رباعی کی صورت میں سرکارِ دو عالم ﷺ کی نذر کیا گیا ہے۔ اس مجموعے کے فلیپ پر ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے اس مجموعے کے لیے سندِ افتخار ہے۔ عطاؔ کے فنِ رباعی کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''رباعی ایک مشکل صنفِ سخن ہے۔ شاعر سے خصوصی موزونیِ طبع کے ساتھ مہارتِ عروضی و مشاقیِ سخن گوئی کا تقاضا کرتی ہے، اگر اسے کسی موضوع کے لیے پابند کر لیا جائے تو پھر رباعی نگار کی مشکلات دو چند ہو جاتی ہیں۔ بحمد للہ محبوب الٰہی عطاؔ کو رباعی گوئی کی خصوصی توفیق عطا ہوئی ہے۔ تبھی تو انھوں نے نعت جیسے لطیف و نازک موضوع پر کمال مہارت کے ساتھ ''چرخِ اطلس'' کے نام سے ایک پورا مجموعہ اُردو کو دے دیا ہے۔''(۳)

اس مجموعے کی اشاعت کو ادبی حلقوں میں خوب پذیرائی حاصل ہوئی اور اصحابِ نقد و نظر نے اسے قدر کی نگاہ سے دیکھا۔ مذکورہ مجموعوں میں موضوعاتی حوالے سے جو موضوعات کثرت سے رباعیات میں ادا ہوتے ہیں ان میں عشقِ رسول ﷺ کو تقدم حاصل ہے۔ قاضی محمد بشیر الدین ''مطلعِ انوار'' میں اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''گو کہ نبی مکرم سیدِ دو عالم حبیبِ کبریا ﷺ کی محبّت ہر مسلمان کا جزوِ ایمان ہے لیکن عشق کی حد تک حبِ رسول ﷺ بہت بڑی سعادت ہے جو ہر مسلمان کا حصہ نہیں ہوتی۔ بحمد للہ ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں۔ عطاؔ صاحب کو دونوں درسگاہوں سے اس کا وافر حصہ عطا ہوا ہے۔''(۴)

اس موضوع کی نسبت سے ہر مجموعے کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

سرکارؐ کے کوچے کے جو ہوتے ہیں مکیں — تاحشر وہ اُٹھ کر نہیں جا سکتے کہیں
اللہ کے محبوب سے رخصت لینا — عشاق کے منشور میں ہوتا ہی نہیں(۵)

مدہوشی میں کی خود سے بہت قیل و قال — صحرائے جنوں اثر میں بھی کھیلا حال
یہ معجزۂ عشقِ نبیؐ تھا ورنہ — نیرنگی و وحشت سے نکلنا تھا محال(۶)

قرآن کی خوشبو میں سما کر جینا — تصویرِ نبیؐ دل سے لگا کر جینا
عشاقِ محمدؐ کا قرینہ ہے یہی — اللہ کو ہمراز بنا کر جینا(۷)

مے عشقِ محمدؐ کی پیا کرتے ہیں — سدرہ کی فضاؤں میں جیا کرتے ہیں
جو طائرِ شوق خاکِ طیبہ سے عطا — تزئینِ پروبال کیا کرتے ہیں(۸)

گر محکمِ ایقاں ہے تو ہے عشقِ رسولؐ — گر صیقلِ ایماں ہے تو ہے عشقِ رسول
گر حاصلِ عرفاں ہے تو ہے دیدِ نبیؐ — گر نعمتِ یزداں ہے تو ہے عشقِ رسولؐ(۹)

ہر آن نئے رنگ میں ہو کر تحلیل — کرنی ہے نئے طور سے اپنی تشکیل
سرکارؐ کی نسبت کا تقاضا ہے یہی — ہونا ہے ہمیں عشق میں ہر پل تحلیل(۱۰)

ہے حاصلِ اسرارِ بقا عشقِ نبیؐ — خالق کی ہے پرنور ادا عشقِ نبیؐ
مائل بہ رخِ شاہِ امم رکھتا ہے — محبوب ہے کیا صلِّ علیٰ عشقِ نبیؐ(۱۱)

''چرخِ اطلس'' کی مذکورہ پہلی رباعی میں عشقِ نبیﷺ کے آداب ملحوظِ نظر رہیں کہ آپ کے کوچے سے وابستگان کا اٹھنا محال ہے اور تاقیامت عشاقِ نبیﷺ وابستۂ کوچہﷺ رسولﷺ ہی رہیں گے مگر رباعی کے دوسرے مصرعے میں فضا یکسر تبدیل ہو جاتی ہے اور حشر کے روز خداوند تعالیٰ کے حضور حاضری کی شرط عائد ہو جاتی ہے۔ فرمانِ خداوندی کی اطاعت لازمی ہے وگرنہ اگر اجازت ربی ہوتی تو حشر کے روز بھی وابستگانِ کوچۂ رسولﷺ اس کوچے سے رخصت لینا اپنے لیے حرام تصوّر کرتے۔ اس رباعی میں ''دیوانہ بہ کارِ خویش ہوشیار باش'' کے مصداق دیوانگی میں بھی آدابِ محبّت کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ عشقِ رسولﷺ کے آداب اور پھر خداوند تعالیٰ کے در پر حاضری کے آداب کو ملحوظ رکھنے کی شرط نے رباعی کی فضا بندی میں انتہائی تاثیر پیدا کر دی ہے۔

''انوارِ سروش'' سے لی گئی رباعی میں پہلا مصرعہ ہی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ خوشبو کی لطافت سے انکار ناممکن ہے اور اگر یہ خوشبو قرآنِ پاک کے اوراق کی خوشبو ہو تو خوشبو کی لطافت ایک

لطیف ترین کیفیت اُجاگر کرنے کا سبب بنتی ہے اور عشاق کی نزاکت یہ ہے وہ ایسی لطیف ترین خوشبو میں جذب ہو جاتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں تصویرِ نبی ﷺ کے امیج سے دو تصوّر واضح ہوتے ہیں۔ ایک تو جدائی کا تصور ہے کہ اصل موجود نہ ہونے کے سبب تصویر سے ہی دل بہلانے کا اہتمام کیا جاتا ہے اور دوسری تعبیر اس مصرعہ کی یہ ہے کہ قرآنِ پاک کی خوشبو ہی میں تصویر نبی ﷺ مضمر ہے جو قرارِ جاں کا سبب بنتی ہے۔ اگر چوتھے مصرعے کی گرہ کشائی کی جائے تو صاف ظاہر ہے کہ قرآنِ پاک اللہ کا کلام ہے اور اللہ کے کلام کی خوشبو میں سمانے کا عمل گویا اللہ کو ہمراز بنانے کا عمل ہے۔

''مطلعِ انوار'' سے لی گئی رباعی کا پہلا مصرعہ سراسر تغزل کی کیفیت کا غماز ہے۔ غمزوں کا لفظ ہی محبوب کی آنکھ کے اشاروں اور ان میں چھپی ایمائیت کے پردوں کو چاک کرتا ہے۔ محبوب کے دیدۂ مبارک کے اشاروں سے وہی واقف ہو سکتا ہے جو اس کے دیدار سے شہید ہونے کی صلاحیت رکھتا ہو اور پھر محبوب کی آنکھ کے اشارے کن گہرے اسرار کی ترجمانی کرتے ہیں اس کا اندازہ تو صرف اس عاشق کو ہوتا ہے جو بسمل بننے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ بسمل بننے کا عمل خود ساختہ نہیں، اضطراری کیفیت کا حامل ہے۔ تیسرے مصرعے میں ''تیغِ غمِ عشقِ نبی ﷺ'' کی ترکیب توالیٔ اضافت کا بار اٹھانے کے باوصف انتہائی گداختہ کیفیت کی ترجمان ہے اور اسی ترکیب کی رعایت سے شہید کے لفظ کی معنی خیزی اس عمل کے منتہا کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کا آغاز عکسِ بسمل سے ہوا تھا۔ چوتھے مصرعے میں اکملیت کا اصول بذریعہ شہادت ہونا شرط قرار پایا ہے۔

''لی مع اللہ'' سے لی گئی رباعی میں عشقِ نبی ﷺ سے بصیرت افروزی کے نئے در وا ہوتے ہیں۔ یہ عشقِ نبی ﷺ ہی ہے جو حاصلِ اسرارِ بقا ہے اور اگر خالق کی پرنور ادا کا دیدار کرنا ہو تو وہ عشقِ نبی ﷺ میں ہی پنہاں ہے۔ تیسرے اور چوتھے مصرعوں میں عشقِ نبی ﷺ کو محبوب بنانے والوں کو ''دیدارِ رُخِ شاہِ اُمم ﷺ'' کی نوید سنائی گئی ہے۔ عشقِ نبی ﷺ سے تعلقِ عطاؔ کی مذکورہ رباعیات اپنے فنی اعجاز اور موضوع کی جملہ جزئیات سمیت ادائیگی کے حوالے سے ہمیں ایسی وجد آور کیفیات سے دوچار کرتی ہیں جن کی بابت ڈاکٹر سید عبداللہ نے کہا ہے:

> ''اچھے ادب کی یہ خاصیت ہے کہ اس سے قاری یا سننے والا متاثر ہوتا ہے۔ اس پر وجد و تواجد کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے اور اس اثر کی وجہ یہ ہے اس میں پاکیزہ جذبات و خیالات بھی ہوتے ہیں اور اسلوب ایسا ہوتا ہے جس میں وہ جذبے اچھی طرح رچے بسے ہوتے ہیں۔''(۱۲)

ملک کے مایہ ناز خطاط الٰہی بخش مطیع جو اسلامی خطّاطی کے حوالے سے پوری اسلامی دنیا میں جانے جاتے ہیں، عطاؔ کے والہانہ عشق کے ضمن میں کہتے ہیں:

> ''محبوب الٰہی عطاؔ ایک درویش اور فقیر منش انسان ہیں۔ اُس نے دنیا سے کوئی قلبی لگاؤ نہیں

رکھا اور اپنی زندگی کو مدح و توصیف رسالت مآب ﷺ کے لیے وقف کر دیا۔ جب عطاؔ کی شاعری کا ابتدائی دور تھا اس وقت کبھی کبھار گیارھویں شریف کی محفل میں مجھے بھی تکیہ شریف میں حاضری کا موقع میسر آ جاتا تھا۔ ہم اسے دیکھ کر بہت متاثر ہوتے کہ جب حضور نبی کریم ﷺ کا ذکر ہوتا یا روضۂ رسولِ پاک ﷺ یا مدینہ طیبہ کا ذکر ہوتا تو فرطِ عشق سے عطاؔ کی آنکھیں بھیگ جاتیں۔ عطاؔ کی نم آنکھیں اس بات کی غمازی کرتی ہیں کہ وہ ایک سچا عاشقِ رسول ﷺ ہے۔ میں تو اسے ایک کرامت ہی کہوں گا اور یہ عطاؔ پر ایک خاص نگاہِ کرم ہے کہ روایتی تعلیم سے بے بہرہ ہونے کے باوجود اس نے اس قدر خوب صورت نعتیہ کلام تخلیق کیا اور ملک گیر شہرت حاصل کی۔"(۱۳)

"مطلع انوار" سے منتخب عطاؔ کی درج ذیل رُباعیات میں نبی کریم ﷺ کے ساتھ ان کی گہری عقیدت اور جذبۂ عشق کے کچھ رنگ ملاحظہ کیجیے:

عشاقِ محمدؐ کا نرالا ہے رواج — گو تخت نہیں رکھتے مگر کرتے ہیں راج
زر پاس نہیں ان کے مگر داتا ہیں — سر سے ہیں سبکدوش مگر ہیں تاراج(۱۴)

لیتے ہیں ہر اک سانس فقط للہ وہ — ہر حال میں ہیں حاملِ بسم اللہ وہ
جو عشقِ محمدؐ کے سبب خود میں نہیں — ہوتے ہیں فنا فی اللہ بقا باللہ وہ(۱۵)

لگتا ہی نہیں خود میں ہوں میں آپ مکیں — آتا ہی نہیں اپنے بھی ہونے کا یقیں
ہوں جب سے خیالِ شہِ لولاکؐ میں گم — معلوم نہیں مجھ کو کہ میں ہوں کہ نہیں(۱۶)

جاں عشق ہوئی قلب و نظر عشق ہوئے — دل عشق ہوا لختِ جگر عشق ہوئے
ہم غمزۂ احمد کی تجلّی کے طفیل — صد شکر عطاؔ کہ سر بسر عشق ہوئے(۱۷)

ہے عشق سے انساں میں ادائے یزداں — ہے عشق سے مسجودِ ملائک انساں
ہو کیوں نہ عطاؔ عشق خلافت کی سند — ہے عشقِ رسولِ پاکؐ حق کا احساں(۱۸)

ہے عشقِ نبیؐ دیدۂ پر کیف کا نور — ہے عشقِ نبیؐ جلوہ گہِ جلوۂ طور
ہے عشقِ نبیؐ حاصلِ شمعِ ایقاں — ہے عشقِ نبیؐ تابشِ انوارِ غفور(۱۹)

کیونکر نہ ملے عالمِ ہستی سے فراغ — نابود کے دامن پہ ہو کیوں بود کا داغ
جو عشقِ رسولِ پاکؐ میں ہو معدوم — درکار نہیں رہتا اسے اپنا سراغ(۲۰)

حوالہ جات

۱۔ محمد حسین آزادؔ ''آبِ حیات''، ''الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۸۱

۲۔ ڈاکٹر سجاد باقر رضوی ''مغرب کے تنقیدی اصول'' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء، ص ۲۱۸

۳۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ''چرخِ اطلس'' از محبوب الٰہی عطاؔ .. فلیپ اول

۴۔ قاضی محمد بشیر الدین ''دولتِ بیدار'' مشمولہ ''مطلعِ انوار'' مثال پبلشرز، فیصل آباد، ص ۱۳

۵۔ محبوب الٰہی عطاؔ ''چرخِ اطلس'' الحمد پبلی کیشنز، انار کلی لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۴۶

۶۔ ..ایضاً.. ص ۶۸

۷۔ محبوب الٰہی عطاؔ ''انوارِ سروش''، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۲۷

۸۔ ..ایضاً.. ص ۲۸

۹۔ محبوب الٰہی عطاؔ ''مطلعِ انوار'' مثال پبلشرز، فیصل آباد، ستمبر ۲۰۰۹ء، ص ۳۴

۱۰۔ ..ایضاً.. ص ۴۲

۱۱۔ محبوب الٰہی عطاؔ ''لی مع اللہ'' مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۳ء، ص ۲۴

۱۲۔ ڈاکٹر سید عبداللہ ''اشاراتِ تنقید'' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۳ء، ص ۵۶

۱۳۔ الٰہی بخش مطیع، انٹرویو مشمولہ ''رباعیاتِ عطاؔ کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ'' مقالہ برائے ایم فل، سکالر سید انوار الحق، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ، ۲۰۱۳ء.. غیر مطبوعہ، ص ۲۹

۱۴۔ محبوب الٰہی عطاؔ ''مطلعِ انوار'' ص ۳۶

۱۵۔ ..ایضاً.. ص ۵۰

۱۶۔ ..ایضاً.. ص ۴۱

۱۷۔ ..ایضاً.. ص ۴۷

۱۸۔ ..ایضاً.. ص ۴۹

۱۹۔ ..ایضاً.. ص ۵۱

۲۰۔ ..ایضاً.. ص ۶۶

❖❖❖

محاسنِ مکاتیبِ غالبؔ: ناقدین کی نظر میں

ڈاکٹر الطاف یوسف زئی

Abstract:

The letters written by Mirza Asadullah Khan Ghalib to his different friends not only reflect his personal and social life but also the bearer of the initial traits of the modern Urdu prose. Various Urdu critics like Altaf Hussain Hali, Ghulam Rasul Mehr, Dr. Syed Abdullah, Dr. Anwar Sadeed and Dr. Saleem Akhtar have explored merits of Ghalib's letters. In this article, the opinions of these experts have been critically analyzed in such a manner that the artistic properties of these letters have been brought forward quite obviously.

مکتوب عربی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے معنی لکھا گیا یا لکھا ہوا کے ہیں۔ عام طور پر مکتوب سے مراد خط لیا جاتا ہے۔ خط نویسی ایک ذاتی فعل ہے اس لیے بطورِ فن اسے قبول نہیں کیا جاتا کیونکہ فن شخصیت کو پردے میں رکھتا ہے اور خطوط میں یہ رکاوٹ نہیں ہوتی۔ خط نگار کھل کر اپنے مخفی رازوں سے پردہ اٹھاتا ہے جبکہ فن ابلاغ کا تقاضا کرتا ہے۔ خط کا مقصد خبر رسانی کے ساتھ ساتھ راز داری اور دل کی باتیں کرنا ہوتا ہے۔ خط نگار جو کچھ بھی لکھتا ہے وہ یہ سوچ کر لکھتا ہے کہ اس کی پوشیدہ باتوں کی تشہیر نہیں ہوگی اور وہ صرف مکتوب الیہ کے سامنے ہی بے نقاب ہوگا اس لیے خط کا حلقۂ قرأت صرف ایک ہی آدمی یعنی مکتوب الیہ تک محدود ہوتا ہے۔ خط کا مقصد خبر پہنچانا ہے اس لیے اس میں مصنوعی پن، تکلّف، صناعی اور اسلوبیاتی رنگینیاں بہت کم ہوتی ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> ''خط میں خبر رسانی کا عمل بڑی سادگی سے سرانجام پاتا ہے اور اس میں مصنوعی لفاظی، اسلوبی رعنائی یا اہتمام بالارادہ کی گنجائش بہت کم ہے۔ خط میں انسان اپنی ذات کی کمین گاہ کے دروازے صرف اپنے دوست کے لیے کھولتا ہے اور اپنی آرزوؤں، تمناؤں اور خواہشوں میں مکتوب الیہ کی شرکت کو ایک دوستانہ فعل شمار کرتا ہے۔''(۱)

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

خط نگار اپنے خط میں ذاتی احوال درج کرتا ہے اور بقول انور سدید صرف اپنے دوست کے سامنے اپنے دل کے دروازے کھولتا ہے۔ اور اس کو اپنی تمناؤں، آرزوؤں اور خواہشات میں شریک کرتا ہے۔ اس لیے ایک بہترین خط کی سب سے بڑی خوبی یہ ہوتی ہے کہ اس میں جو کچھ لکھا جاتا ہے وہ سچائی پر مشتمل ہو اور اس میں کوئی جھوٹ نہیں ہونا چاہیے۔ اس کے علاوہ خط اس انداز سے لکھا جائے کہ پڑھنے والا خط نگار کے دل کی بات آسانی سے پڑھ لے اور خط میں ایسی کوئی مشکل بات نہ لکھی گئی ہو جس کے مفہوم تک پہنچنے میں مکتوب الیہ کو دقت کا سامنا کرنا پڑے۔ خط جتنا بھی سادہ اور تکلّف سے پاک ہوگا اتنا ہی دل کش اور حقیقی معلوم ہوگا۔ خط نہ صرف پیغام رسانی کا ذریعہ ہے بلکہ یہ خط نگار کی شخصیت کا آئینہ دار بھی ہے۔ ایک اچھے خط میں لکھنے والا اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس لیے ایک اچھا خط ہمیں خط نگار کی شخصیت کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ اس حوالے سے غلام رسول مہر لکھتے ہیں:

''مکاتیب کا سب سے بڑا فائدہ میرے نزدیک یہ ہے کہ صاحبِ مکاتیب اپنے جذبات، احساسات و تاثرات، رجحانات، مرغوبات اور فکر و نظر کے تمام پہلو بے تکلّف آشکار کر دیتا ہے۔ ہم جس طرح کسی آدمی کی زندگی کا حقیقی نقشہ مکاتیب میں دیکھ سکتے ہیں کسی دوسری چیز میں نہیں دیکھ سکتے۔''(۲)

مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کی مضبوط دوستی ہوتی ہے۔ ان کے درمیان کوئی تکلّف یا کوئی پردہ حائل نہیں ہوتا ہے۔ مکتوب نگار بغیر کسی روک ٹوک یا ڈر کے اپنے احساسات اور دلی کیفیات اپنے دوست سے بیان کرتا ہے اور مکتوب الیہ نہ صرف اس کا دوست ہوتا ہے بلکہ اس کی شخصیت کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''خط ایک مخصوص نوعیت کی خود کلامی ہے اور مکتوب الیہ چونکہ خط نگار کا دوست اور اس کی شخصیت کا جزو ہے اس لیے وہ خط لکھ کر اپنی خلوت سے باہر نہیں آتا بلکہ اپنے باطن کی سیاحت کے بعد دوبارہ ایک نئی خلوت میں جاگزیں ہو جاتا ہے۔''(۳)

خط نگار بغیر کسی خوف اور ڈر کے اپنے دوست کو اپنی دلی کیفیات، احساسات اور اپنے خیالات بتاتا ہے اور اپنی کامیابیوں کے ساتھ ساتھ اپنی ناکامیوں کا تذکرہ بھی کرتا ہے۔ وہ اپنے اسلوب میں بناوٹ اور تصنّع سے کام نہیں لیتا اس طرح جو حقیقت ہوتی ہے وہی پڑھنے والے کے سامنے آجاتی ہے۔ عمدہ خطوط نویسی عطیۂ خداوندی ہے ہر کوئی عمدہ اور اچھا خط نہیں لکھ سکتا اس حوالے سے سید عبداللہ لکھتے ہیں:

''خط نگاری تو بہ ذاتِ خود ایک بڑا فن ہے اور اس میں کامیاب وہی شخص ہو سکتا ہے جو قدرت کی طرف سے اس فن کا فیضان لے کر آیا ہو۔''(۴)

خط نگاری کے سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ جس کام کے لیے خط لکھا جا رہا ہے یعنی جو پیغام

خط نگار پہنچانا چاہتا ہے مکتوب الیہ کو وہ پیغام جزئیات کے ساتھ مل جائے اس لحاظ سے بقولِ سید عبداللہ ہر خط کی اوّلین صفت اس کی قطعیت ہے۔ جب خط نگار اکیلا ہوتا ہے اور اس کے پاس کوئی بھی نہیں ہوتا تب وہ قلم اٹھاتا ہے اور اپنے کسی عزیز سے گفتگو شروع کرتا ہے۔ اپنی خلوت کو جلوت میں تبدیل کرنے کے بعد وہ اپنے ذاتی تجربے اور حالات بیان کرتا ہے۔ اس طرح خط روشنی کی ایک لہر بن جاتا ہے، جو تاریکی کو اُجالے میں تبدیل کرتا ہے۔ خط نگار اگر کوئی علمی یا ادبی شخصیت ہو تو خط کا مقصد صرف پیغام پہنچانا یا ابلاغ نہیں ہوتا بلکہ اس سے مکتوب نگار کی پوری شخصیت، حالات، ارادے اور اس کی ادبی و غیر ادبی سرگرمیاں بھی عیاں ہو جاتی ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر سید معین الرحمٰن لکھتے ہیں:

> ''کسی شخصیت کو صحیح تناظر اور اصلی سیاق وسباق میں دیکھنے اور اس کے ذہنی اور فکری عمق اور علائق کو جاننے کے لیے اس کے مکاتیب سب سے بڑی گواہی اور سب سے زیادہ راست اور بااعتماد ماخذ ہوتے ہیں۔''(۵)

اُردو ادب میں اگر خطوط نگاری کو دیکھا جائے تو نگاہ مرزا غالب پر پڑتی ہے۔ اگرچہ غالب سے پہلے مکاتیب کا ایک بیش بہا خزانہ موجود تھا مگر ان مکاتیب میں فارسی زبان کے الفاظ کا استعمال اس قدر رہوا تھا جس کی وجہ سے اِن کا اسلوب انتہائی پُرتصنّع بن گیا تھا۔ غالب نے ۱۸۴۸ء کے لگ بھگ جدید اسلوب کے ساتھ اُردو میں مکتوب نگاری شروع کی۔ جدت پسندی ان کی فطرت میں شامل تھی اس لیے اپنی پر مذاق طبیعت سے اُردو نثر میں سادگی اور سلاست کی بنیاد رکھی۔ انھوں نے ایک طرف فنی بصیرتوں اور فکری صلاحیتوں کو مدنظر رکھا تو دوسری طرف اپنے خطوط میں مکالمہ کی رعنائی اور ادبی جمال کو برتا۔ انھوں نے زندگی کا بہت قریب سے مطالعہ کیا اور جو کچھ بھی دیکھا اسے اپنے دوستوں کے سامنے بلا جھجک بیان کیا۔ انھوں نے اپنے خطوط میں ایک نئی روش اپنائی اور مراسلے کو مکالمہ بنا دیا۔ غالب نے اپنے خطوط اشاعت کے لوازمات کو مدنظر رکھ کر نہیں لکھے بلکہ اپنے دوستوں سے بے تکلّف باتیں کی ہیں۔ اس کے باوجود ان خطوط سے ان کی شخصیت کے مختلف پہلو ظاہر ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے عہد کے حالات و واقعات بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> ''غالب اُردو ادب کا وہ پہلا رومی دانش ور قرار دیا جا سکتا ہے جس نے خط کو مکالمہ بنا دیا اور مکتوب الیہ کو تیسرے شخص سے بہتر سامع تصور کیا۔ غالب کے خطوط ذاتی ہیں لیکن جس انداز میں اس نے اپنے دوستوں سے بے تکلّف باتیں کی ہیں اس سے یہ خطوط غالب کی شخصیت اور اس کے عہد کے آئینہ دار بن گئے ہیں۔''(۶)

مکاتیبِ غالب میں ان کی شخصیت کے نقوش اس قدر نمایاں ہیں کہ انہیں سامنے رکھ کر ان کی زندگی اور ان کے عہد کے حالات، ان کی عادات و احساسات کا بخوبی جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ اُردو ادب کی

تاریخ میں غالب پہلے شاعر ہیں جن کے خطوط کی جمع آوری اور اشاعت ان کی زندگی ہی میں ہوئی۔اس حوالے سے غلام رسول مہر لکھتے ہیں:

''مرزا غالب اُردو مکاتیب چھاپنے کی اجازت دینے میں متامل تھے۔حسنِ اتفاق سے مولوی ممتاز علی خان میرٹھی، مارہرہ گئے اور چودھری عبدالغفور سرور مارہروی سے ذکر کیا کہ آپ کے نام مرزا کے جو خطوط آئے ہیں، اگر مرتب کر دیں تو میں چھاپ دوں گا۔سرور نے اپنے نام کے مکاتیب مرتب کر کے انہیں مہر غالب سے موسوم کیا۔''(۷)

غالب کے دوست عبدالغفور سرور کے مرتبہ ''مہر غالب'' کے بعد دہلی میں ہی غالب کی نگرانی میں مکاتیب کی جمع آوری شروع ہوئی۔جیسا کہ غلام رسول مہر خطوطِ غالب کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''مرزا کے زیرِ نگرانی نئے مجموعہ مکاتیب کی ترتیب شروع ہوگئی۔پہلے مجموعے کا نام عودِ ہندی رکھا گیا اور مرزا کی وفات سے چار مہینے پیشتر شائع ہوگیا۔دوسرے مجموعے کا نام اُردوئے معلیٰ قرار پایا تھا اور یہ مرزا کی وفات سے صرف انیس روز بعد میں چھپ کر منظرِ عام پر آیا۔''(۸)

یعنی مکاتیب غالب کے مجموعوں میں ''عودِ ہندی'' پہلا مجموعہ ہے جو غالب کی زندگی میں اکتوبر ۱۸۶۸ء میں شائع ہوا۔

اس میں عبدالغفور سرور کا مرتب کردہ ''مہر غالب'' اور غلام غوث بے خبر کے جمع کردہ خطوط شامل ہیں۔جبکہ دوسرا مجموعہ اُردوئے معلیٰ کے خطوط بھی غالب کی زندگی میں ہی مرتب ہوتے رہے لیکن اس کا پہلا حصہ غالب کی وفات کے انیس دن بعد ۶ مارچ ۱۸۶۹ء کو شائع ہوا اور پھر حصہ دوم حصہ اوّل کے ساتھ ۱۸۹۹ء میں شائع کیا گیا۔حصہ دوم کو مولانا الطاف حسین حالی نے مرتب کیا اور اس میں غالب کی اصلاحیں، شاعری کے متعلّق ہدایات ان کی نکتہ فہمی اور بعض کتابوں کے دیباچے اور ریویو بھی شامل کیے۔غالب کے خطوط کا تیسرا مجموعہ ''مکاتیبِ غالب'' کے نام سے ۱۹۳۷ء میں شائع ہوا۔اسے مولانا امتیاز علی عرشی نے مرتب کیا۔اس مجموعے میں نواب کلب علی خان اور یوسف علی خان ناظم کو لکھے گئے خطوط ہیں اور کچھ دربار کے وابستگان کے نام بھی خطوط ہیں۔غالب کا چوتھا اہم مجموعہ ''نادرات غالب'' ہے جو ۱۹۴۹ء میں شائع ہوا۔میر افضل علی نے اس مجموعے کے خطوط کو جمع کیا اور آفاق حسین آفاق نے مرتب کیا۔غالب کے بعض خطوط جو بعد میں دریافت ہوئے وہ مختلف رسالوں میں شائع ہوتے رہے۔مولانا غلام رسول مہر کا مجموعہ ''خطوطِ غالب'' کے نام سے ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا۔ڈاکٹر خلیق انجم نے دہلی سے ۱۹۶۱ء میں ''غالب کی نادر تحریریں'' کے نام سے ایک مجموعہ شائع کیا۔اس مجموعے میں کم وبیش وہ تمام خطوط شامل ہیں جو غالب کے کسی مجموعے میں موجود نہیں۔صرف دو تین خطوط مرتبہ مہیش پرشاد اور مرتبہ مولانا غلام رسول مہر کے ''خطوط غالب'' مجموعے سے شامل کیے ہیں۔سید محمد اسمٰعیل رسا ہمدانی نے لکھنؤ سے

''نادرخطوط غالب'' کے نام سے خطوطِ غالب کا مجموعہ شائع کیا۔اس مجموعے کے حوالے سے ڈاکٹر سید معین الرحمٰن لکھتے ہیں:

''مرتب نے مطبوعہ خطوں کے ٹکڑے اِدھر اُدھر سے جمع کر کے یہ خط تیار کر لیے ہیں۔ ورنہ مرزا نے کبھی یہ ان کے پردادا جناب کرامت ہمدانی مرحوم کے نام نہیں لکھے تھے۔''(۹)

پروفیسر عبدالجبار شاکر اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''مرزا غالب کے ۲۷ خطوط کا ایک جعلی مجموعہ سید محمد اسمٰعیل رسا ہمدانی گیاوی نے ۱۹۹۳ء میں کاشانہ ادب لکھنؤ سے شائع کرایا۔ یہ تمام تر خطوط جعل سازی کا پلندہ ہیں جنہیں صوبہ بہار کے تین شعرا کے نام لکھا گیا۔''(۱۰)

اسی مجموعے کے بارے میں مولانا غلام رسول مہر لکھتے ہیں:

''نادرخطوط غالب'' کے عنوان سے سید محمد اسمٰعیل رسا ہمدانی گیاوی نے ''غیر مطبوعہ'' خطوط کا ایک مجموعہ شائع کیا ہے۔ جسے وہ غالب کا نتیجہ قلم بتاتے ہیں۔اس میں غالب کے رقعات سے ترکیبیں اور فقرے لے کر خطوط تیار کیے گئے ہیں۔لیکن کوئی بھی شخص جو غالب کا اندازِ تحریر پہچانتا ہے، سید صاحب کا دعویٰ تسلیم نہیں کرے گا۔''(۱۱)

ڈاکٹر خلیق انجم نے ۱۹۸۴ء میں غالب کے خطوط چار جلدوں میں مرتب کیے ان سب سے واضح ہوتا ہے کہ خطوطِ غالب نے غالب کو کتنا بلند مقام عطا کیا۔ غالب نے اپنے عہد کے اسلوب کے برعکس ایک سادہ اور سلیس اسلوب اپنایا۔ڈاکٹر اشفاق احمد ورک لکھتے ہیں:

''جس طرح اپنے اچھوتے خیالات اور نرالے تجربات کو غزل میں بیان کرنے کی بنا پر سب پہ غالب ہو گئے تھے بالکل اسی طرح انہوں نے اپنے خطوط میں بھی منفرد اسلوب، بے تکلّف اندازِ بیان، ہلکی پھلکی چھیڑ چھاڑ اور مراسلے کو مکالمہ بنانے کی خواہش میں ایسا سماں باندھ دیا کہ آج تک اُردو ادب کا کیا ناقد، کیا ادیب اور کیا قاری، ہر کوئی غالب کی نثر کے قصیدے پڑھتا ہے۔''(۱۲)

غالب کو اس بات کا احساس تھا کہ اپنا مدّعا ایسے سادہ الفاظ میں بیان کرنا چاہیے کہ مخاطب معنی کی تہہ تک فوراً پہنچ سکے اس لیے انہوں نے اپنی تحریر کو سہلِ ممتنع بنا دیا۔افتخار احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''حیرت ہے کہ جس شاعر کا کلام زلفِ محبوب کی طرح ژولیدہ وخم دار ہے وہ ایسی صاف و سادہ نثر لکھنے میں کیسے کامیاب ہو گیا جو سہلِ ممتنع کا درجہ رکھتی ہے۔''(۱۳)

غالب کے خطوط کی سب سے ممتاز صفت یہ ہے کہ وہ سب کچھ بے تکلّف لکھتے تھے۔ وہ خوب سمجھتے تھے کہ کلام میں لفاظی، پیچ وخم، شکوہ الفاظ یا نادر تشبیہات اور استعارات کا استعمال علم وفضل کی پہچان

نہیں بلکہ اپنا مقصد سادہ الفاظ میں بیان کرنا اور مخاطب کو اپنی بات سہل انداز میں پہنچانا ہی ایک مہارت ہے۔مولانا غلام رسول مہر لکھتے ہیں کہ مرزا نے اپنے خطوط میں سادہ اور سلیس انداز اختیار کیا اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ انہوں نے اس زمانے میں مکاتیب نگاری شروع کی جب فارسی میں ان کی مشاقی اوج کمال تک پہنچ چکی تھی، بیان و نگارش کے محاسن ان کے دل و دماغ میں رچ بس چکے تھے۔یہ حقیقت ان پر کھل چکی تھی کہ عبارت میں قدم قدم پر پیچ ڈالنا عبارت کو بوجھل بنادیتا ہے اور یہ علم و فضل کی نمائش کا صحیح طریقہ نہیں۔یہ ان کی خداداد صلاحیت تھی۔قدرت نے انھیں نکتہ وری اور نکتہ نوازی کے خاص جوہر عطا کیے تھے وہ معمولی مطالب بھی لے کر بیٹھتے تو بیان کے حسن ابداع کی خوبی اور نکتہ آفرینی کے کمال کے باعث دلچسپی اور دل آویزی کے نادر پہلو پیدا کر لیتے۔سادگی اور سلاست کے باوجود انھوں نے اپنی تحریر میں ایسا رنگ بھر دیا کہ لگ بھگ پونے دو صدیوں سے ان کی نثر گوناگوں خوبیوں میں ممتاز چلی آتی ہے۔پروفیسر ڈاکٹر ایوب صابر خطوطِ غالب کے محاسن بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''جس طرح غالب کی شاعری منفرد ہے اس طرح ان کی مکتوب نگاری بھی نرالی شان رکھتی ہے۔شاعری میں ان کی تقلید کوئی نہ کر سکا۔خطوط نگاری میں بھی ان کے اسلوب کی پیروی جس طرح اُردو غزل گوئی میں ان کا مقام سب سے اونچا ہے اسی طرح اُردو مکتوب نگاری میں بھی ان کا مقام سب سے بلند ہے۔''(۱۴)

دیوانِ غالب کی طرح خطوطِ غالب میں بھی رنگارنگی ہے۔غالب نے اپنے خطوط میں دلچسپ انشائیے اور علمی بحثیں بہت سادہ اور سلیس اسلوب میں بیان کی ہیں۔بعض خطوط میں غالب نے اپنی ذہنی کیفیات اور قلبی واردات کے مرقعے پیش کیے ہیں جو بالکل افسانے اور انشائیے معلوم ہوتے ہیں۔وہ معمولی جزئیات اس خوبی سے پیش کرتے ہیں کہ جیتا جاگتا ماحول سامنے آجاتا ہے۔غالب کی انفرادیت ان کے خطوط میں نئی شان سے جلوہ گر ہوتی ہے ان کے خطوط میں سادگی، بے ساختگی، دلچسپی، ظرافت اور بے باک صداقت کے اعلیٰ نمونے موجود ہیں۔انہوں نے خطوط نگاری کی ایک نئی طرح ڈالی اور ایک نئے طرزِ تحریر کے بانی کہلائے۔ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''اشعار ہی سے نہیں بلکہ خطوط سے بھی غالب کی جدت پسندی اور انفرادیت کا اظہار ہوتا ہے۔چنانچہ فارسی پرستی اور تصنّع پسندی کے اس دور میں اُردو خطوط نویسی کی طرح نو ہی نہ ڈالی بلکہ القاب و آداب کے قدیم اور مروّج طریقے کو بھی مسترد کر دیا۔اسی پر اکتفا نہ کیا بلکہ جس انداز میں خطوط لکھے وہ ایسا انوکھا، دلچسپ اور منفرد ہے کہ پھر اور کوئی اس روش پر نہ چل سکا۔حتیٰ کہ اُردو میں ناول اور افسانے سے بھی پہلے غالب نے سب سے پہلے خط میں مکالمہ لکھا۔''(۱۵)

ان کے مکالمے بڑے مختصر اور جامع ہوتے ہیں اور جو بات بیانیہ یا وضاحتی انداز میں طویل اور بے کیف ہوسکتی تھی، وہ مکالموں میں بڑی مختصر، جامع اور پُرلطف بن گئی۔ چونکہ واقعہ انقلاب کے بعد غالب نے مجلسی ماحول سے محرومی کا مداوا خطوط سے کیا ہے لہٰذا ان محرکات نے ان کے خطوط میں مراسلہ زنگاری اور مکالمہ نگاری کے فاصلوں کو ختم کر دیا۔ ان کے انداز میں جو اپنائیت، یگانگت اور بے تکلّفی ہوتی ہے وہ انتہائی قابلِ تعریف ہے غالب خطوط کے ذریعے جس مجلسی ماحول کو پیدا کرنا چاہتے تھے وہ اسی اندازِ نگارش سے ممکن تھا۔ خبریں سنانا، خبروں پر تبصرے، باتیں کرنا، مکالمے، شکوے شکایتیں ماحول کی مرقع کشی، زندہ دلی، بذلہ سنجی اور دوسروں کو حوصلہ دینا خطوطِ غالب کی اہم خصوصیات ہیں۔ خطوطِ غالب میں باتیں کرنے کے انداز سے نثر میں زندگی کا احساس بیدار ہوتا ہے اور پڑھنے والا محسوس کرتا ہے کہ وہ کسی جیتے جاگتے ماحول میں بیٹھا ہے جہاں وہ اپنے دوستوں کے ساتھ محوِ گفتگو ہے۔ غالب کے اس انداز نے ان کے خطوط کو بامِ عروج عطا کیا۔ بقول مولانا حالی ان کی شہرت کا زیادہ مدار ان کی نثر کی وجہ سے ہے جس میں وہ اپنی ذات میں ایک انجمن اور خود ایک داستان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کی وجہ ان کی نثر کی وہ برجستگی اور فطری پن ہے جو صرف انہی کا خاصہ ہے۔ خطوطِ غالب نے اُردو نثر کو جدید خطوط پر استوار کیا۔ مرزا کے خطوط ہر لحاظ سے ایک خاص اور منفرد مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے خطوط میں ایک نئی اور دل کش آن بان دے کر اُردو ادب کو ایک نئے اور خوبصورت اسلوب سے متعارف کروایا۔ ذاتی حالات اور ماحول کی جزئیات اس قدر بے ساختگی سے بیان کی ہیں کہ ان کے پورے مکاتیب کو سامنے رکھ کر ان کی زندگی کا ایک مکمّل نقشہ تیار کیا جا سکتا ہے۔ غالب کی زندگی کا کوئی گوشہ ایسا نہیں جو مکاتیب میں نہ ہو اور خارجی ماحول کی کوئی ایسی قابلِ ذکر بات نہیں جس کا تذکرہ خطوط میں نہ ملتا ہو۔ ان کے خطوط میں پیدائش خاندان، وسائل معاش، رہائش، دوست، خورد ونوش اور شب و روز کی مشغولیات کے تذکرے بکثرت ملتے ہیں۔ بقول مولانا غلام رسول مہر دہلی اور بعض دوسرے مقامات کے حالات ان کے خطوں میں بکثرت موجود ہیں۔ عام ملکی حالات کے متعلّق بھی خاصی معلومات حاصل ہوسکتی ہیں۔ انھوں نے غدر کے نتائج وعواقب پر بیسیوں خطوں میں بحث کی ہے اور جو نقشہ پیش کر دیا ہے وہ کسی دوسری جگہ نہیں مل سکتا۔ غالب نے اپنے خطوط میں ماحول اور جزئیات کی اعلیٰ منظرکشی کی ہے۔ انہیں اپنے زورِ بیان سے حالات و واقعات کی لفظی تصویر کشی پر وہ قدرت حاصل ہے کہ رنگ و روغن کی تصویروں میں شاید ہی وہ دل کشی وتاثیر ہو جو ان کے لفظی پیکروں میں موجود ہوتی ہے۔ غالب چونکہ اپنے دوستوں کو ذہنی اعتبار سے دلی میں موجود دیکھتے تھے جو بوجہ غدر دہلی کو چھوڑ کر جا چکے تھے لہٰذا وہ ان کو خود اس ماحول میں شریک کرنے اور شامل سمجھنے کے لیے پورے منظر کی ایسی مفصّل تصویر کشی کرتے کہ وہ منظر آنکھوں کے سامنے گردش کرنے لگتا۔ اس حوالے سے پروفیسر ڈاکٹر ایوب صابر لکھتے ہیں:

''خطوط نویسی سے احساسِ تنہائی کا علاج کیا۔ وہ دوستوں کو اپنے حالات اور دلی کے واقعات سے آگاہ کرتے ہیں۔ بربادی کے بعد آبادی کا حال بتاتے ہیں۔ واقعات پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ یوں غالب کے خطوط اس عہد کی تہذیبی اور سماجی زندگی کا مرقع بن گئے ہیں۔''(۱۶)

غالب نے اپنے خطوط میں جزئیات ایسے طریقے سے پیش کیے ہیں کہ تحریر بے مزہ ہونے کی بجائے پُرلطف ہوگئی ہے۔ جزئیات نگاری کی وجہ سے وہ معمولی معمولی امور کا تذکرہ بھی کر جاتے ہیں۔ دلی کی بربادی اور پھر اس کی بتدریج آبادی کے حالات، معاشی حالات، سفر کے ذرائع اور ڈاک کے انتظامات وغیرہ پر تفصیل سے بحث کی ہے۔ بقول شیخ محمد اکرام مرزا کی اُردو خط کتابت کا طریقہ فی الواقع سب سے نرالا ہے نہ مرزا سے پہلے کسی نے خط و کتابت میں یہ رنگ اختیار کیا اور نہ ان کے بعد کسی سے پوری پوری تقلید ہوسکی۔ انھوں نے محمد شاہی روشیں تبدیل کر دیں، القاب و آداب کا پرانا و فرسودہ طریقہ اور بہت سی باتیں جن کو متوسلین نے نامہ نگاری قرار دے رکھا تھا، سب ختم کر دیں۔ غالب اپنے خط میں کبھی میاں، کبھی برخوردار، کبھی بھائی صاحب، کبھی مہاراج اور کبھی کسی اور مناسب لفظ سے آغاز کرتے ہیں۔ اس کے بعد مطلب لکھتے ہیں اور اکثر بغیر اس قسم کے الفاظ کے سرے ہی سے مدعا لکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ وہ جس رتبے کا مکتوب الیہ ہوتا ہے اس کے مزاج کے موافق خط میں شوخ انداز اختیار کرتے ہیں۔ اس حوالے سے مولانا حالی لکھتے ہیں:

''جس چیز نے ان کے مکاتیب کو ناول اور ڈراما سے زیادہ دلچسپ بنا دیا ہے وہ شوخیٔ تحریر ہے بعض لوگوں نے مرزا کی روش پر چلنے کا ارادہ کیا اور اپنے مکاتیب کی بنیاد بذلہ سنجی و ظرافت پر رکھنا چاہی ہے مگر ان کی اور مرزا کی تحریر میں وہی فرق پایا جاتا ہے جو اصل اور نقل یا روپ اور بہروپ میں ہوتا ہے۔''(۱۷)

غالب نے آنسوؤں اور قہقہوں کے درمیان زندہ رہنے اور زندگی کا احساس دلانے کی جو راہ تلاش کی، اس میں شوخی اور ظرافت کا عنصر بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ خطوطِ غالب اپنی ہمہ جہت امتیازی خصوصیات کی بنا پر فنی، تاریخی، ادبی، نثری، داستانی پہلوؤں کو عیاں کرتے چلے جاتے ہیں۔ افسانہ نگار انتظار حسین نے اپنے ایک مضمون میں دعویٰ کیا ہے کہ یہ مکاتیب ایک ناول کا سا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ جہاں تک مکتوب غالب کی نثر کا تعلّق ہے غالب کے خطوط ان کے مکتوب الیہ حضرات کے ساتھ ساتھ ہمارے لیے بھی کھل گئے اور بہت سے معاملات ظاہر ہوگئے۔ اس قسم کے معاملات کا تذکرہ ہماری نثر میں پہلے نہیں ہوا تھا۔ خطوط میں لوگ اپنے معاملات ظاہر کرتے ہی ہوں گے مگر یہ مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کے درمیان ہی رہ گئے۔ غالب کے خطوط کے ذریعے جو شخص سامنے آیا وہ کیسا ہمہ جہت ہے۔ خطوطِ

غالب کا سرسری مطالعہ بھی ہمیں یہ سمجھا سکتا ہے کہ ان خطوط کا لکھنے والا بہترین دماغ رکھتا ہے جس کے پاس روزمرہ کی چیزوں کے دائرے سے لے کر اعلیٰ افکار واحساسات کو سمیٹ لینے کی قوت موجود ہے، جو چیزوں کو ایک خاص زاویۂ نظر سے دیکھتا ہے اور معمول کے واقعات بھی اس کے خلّاقانہ اسلوب کی وجہ سے نادر بن جاتے ہیں۔

مکاتیبِ غالب میں مکتوب الیہ روٴسا بھی ہیں، بزرگ، نوجوان اور شاگرد بھی ہیں۔ان سب کے حوالے سے انسانی تعلّقات کی بہت سطحیں ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ان خطوط میں شگفتگی کی مچلتی ہوئی لہریں، اپنے ہنر پر افتخار اور اس کی ناقدری کا الم، ذاتی زندگی کی اُلجھنیں، ادبی نکتے اور اپنے تجربات کی بےتکلّف بیان یہ سب چیزیں کہیں پھلجھڑی کی طرح ہماری ذات کے اندھیرے میں کوندجاتی ہیں اور کہیں دھیمی آنچ کی طرح المیہ طرز کا احساس دیتی ہیں۔

زندگی کا معاملہ ہو یا موت کا، غالب کا اسلوب اور رویہ دوسروں سے الگ اور جدا ہے۔ خطوطِ غالب اُردو ادب کا انمول خزینہ ہیں ان میں تنوع ہے، رنگارنگی ہے۔خطوطِ غالب گوناگوں اوصاف کے باعث اُردو نثر نگاروں کے لیے مستقل استفادے کا وسیلہ ہیں۔ اِن سے اُردو نثر کی تقریباً ہر صنف نے فائدہ اُٹھایا ہے۔ان خطوط میں انشائیہ اور رپورتاژ موجود ہیں۔ان سے انشائیہ نگار اور رپوتاژ لکھنے والے فائدہ اُٹھا سکتے ہیں۔خطوطِ غالب میں طنز ومزاح بھی ہے اس سے اُردو میں طنزیہ ومزاحیہ ادب کو فروغ حاصل ہوا۔غالب کی جزئیات نگاری ناول کے لیے اور جذبات نگاری ڈرامے کے لیے عمدہ نمونہ ہے۔ غالب نے احباب کو دہلی کے حالات وواقعات لکھے ہیں ان میں روانی، تسلسل اور ہمواری ہے، وقائع نگار اور اہلِ صحافت کے لیے یہ نمونے مشعلِ راہ ہیں۔خطوطِ غالب میں ڈرامائی انداز اور افسانوی رنگ بھی ہے۔خطوطِ غالب میں شکوہ وشکایت کے نادر اسالیب بھی ہیں۔ان کے معذرت نامے بھرپور اور مکمّل ہیں۔ خطوطِ غالب کے تعزیت ناموں میں ایک نیاپن ہے۔غالب کے خطوط جاندار نثر ہے اس کے پس منظر میں ان کی جاندار شخصیت ہے۔اُن کے الفاظ موزوں اور پراثر ہیں۔ان کی زبان میں بےتکلّفی ہے، بیان میں خلوص اور اپنائیت کی فضا ہے۔خطوطِ غالب میں لفظی اور معنوی خوبیاں گھل مل گئی ہیں۔بحیثیت مجموعی ان کی سادگی میں پرکاری ہے اور گفتگو کی زندہ زبان ایک دلکش ادبی اسلوب میں ڈھل گئی ہے جو اپنی مثال آپ ہے۔

حوالہ جات

۱۔ انور سدید، دیباچہ مشمولہ وزیر آغا کے خطوط، مرتب تسلیم احمد تصوّر، سورج پبلشنگ بیورو، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۹

۲۔ غلام رسول مہر، دیباچہ خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، مجلس یادگارِ غالب، لاہور، ص ۶۲

۳۔ انور سدید، دیباچہ مشمولہ وزیر آغا کے خطوط، مرتب تسلیم احمد تصوّر، سورج پبلشنگ بیورو، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۱۱

۴۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، وجہی سے عبدالحق تک، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۲۶۲

۵۔ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، سرنامہ رقعات عبدالحق، تحقیق و تدوین، بدر منیر الدین، الوقار، لاہور ۲۰۰۸ء، ص ۵۱

۶۔ انور سدید، دیباچہ مشمولہ وزیر آغا کے خطوط، مرتب تسلیم احمد تصوّر، سورج پبلشنگ بیورو، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۱۲

۷۔ غلام رسول مہر، خطوطِ غالب، دیباچہ، مجلس یادگارِ غالب، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص (ب)

۸۔ غلام رسول مہر، خطوطِ غالب، دیباچہ، مجلس یادگارِ غالب، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص (ب)

۹۔ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، غالب کا علمی سرمایہ، الوقار، لاہور، ۲۰۱۳ء، ص ۲۰۶

۱۰۔ پروفیسر عبدالجبار شاکر، انتخاب خطوط غالب، حرفِ اوّل، مشمولہ انتخابِ خطوط غالب از ایوب صابر، کتاب سرائے، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۱۲۔۱۱

۱۱۔ مولانا غلام رسول مہر، خطوطِ غالب، مجلس یادگارِ غالب، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۱۳

۱۲۔ اشفاق احمد ورک، اُردو نثر میں طنز و مزاح، کتاب سرائے، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۹۸

۱۳۔ افتخار احمد صدیقی، دیباچہ مکاتیب نذیر احمد، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۱۸

۱۴۔ پروفیسر ڈاکٹر ایوب صابر، انتخابِ خطوطِ غالب از ایوب صابر، کتاب سرائے، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۶۱

۱۵۔ ڈاکٹر سلیم اختر، اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۲۳۲

۱۶۔ پروفیسر ڈاکٹر ایوب صابر، انتخابِ خطوطِ غالب از ایوب صابر، کتاب سرائے، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۳۵

۱۷۔ شمس العلماء مولوی الطاف حسین حالی، یادگارِ غالب، کشمیر کتاب گھر، لاہور، س۔ن، ص ۲۷

جاتک کہانیاں

انعم نواز ☆
ڈاکٹر سعید احمد ☆☆

Abstract:

Jataka Tales are the stones of different Gotam's birth according to Budh religion Gotam took births in this world more than five hundred times. For many times he came into this world in animal forms. These tales are full of wisdom with moral lesson. These tales have some deeper meanings and some symbolic layers as well. Intizar Hussain, the great fiction writer wrote some beautiful Jataka Tales in urdu. His subtle style made these stories more interesting and worth reading. In this article Jataka Tales are discussed in detail.

جاتک کہانیاں مہاتما بدھ کی جنم کتھائیں ہیں۔ بدھ عقائد کے مطابق مہاتما نے سیکڑوں بار جنم لیا اور صرف مہاتما ہی ایسے شخص تھے جنہیں اپنے تمام جنموں کی کہانیاں یاد تھیں۔

مہاتما بدھ کا دور حضرت عیسیٰؑ سے قریباً چار سو برس پیشتر کا ہے۔ بدھ کی یہ جنم کہانیاں پالی زبان میں لکھی گئیں۔ پالی پراچین ہندوستان کی عام زبان تھی۔ بعدازاں یہ کہانیاں دنیا بھر میں آوارہ گردی کرتی رہیں اور عالمی داستانوں کے بہت سے سلسلے ان کہانیوں سے اخذ و استفادہ کرتے نظر آتے ہیں۔ جاتک کہانیوں کی تکنیک اور اسلوب بہت دلکش ہے۔ گوتم اپنے چیلوں میں بیٹھے اپنے جنموں کی کہانیاں سناتے ہیں۔ انتظار حسین جاتک کہانیوں میں قصہ سنانے کی تقریب بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''نقشہ کچھ اس طرح ہے کہ اب رات کا سمے ہے، بھکشو جو بھکشا لینے کے لیے آس پاس کی بستیوں کی طرف نکل گئے تھے۔ واپس آ گئے ہیں بدھ مہاراج اپدیش کا فریضہ ادا کر کے واپس اپنے ٹھکانے پر آ گئے ہیں۔ اب وہ بھکشوؤں کے بیچ بیٹھے کان لگا کر سن رہے ہیں کہ بھکشو جو دن

☆ ایم فل اسکالر، گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، فیصل آباد
☆☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، فیصل آباد

بھر بستیوں میں لوگوں کے بیچ گھومتے پھر رہے ہیں، انہوں نے وہاں کیا دیکھا اور کیا سنا۔ کوئی کوئی بھکشو حیران و پریشان ہے کہ اس نے جو واقعہ سنا یا دیکھا وہ اسے انہونی لگ رہا ہے۔''

''ہے تتھاگت، یہ توان ہونی ہے، ایسا کیوں ہوا۔''(۱)

اور واقعہ کیسا ہی سنگین ہوتا تتھاگت سن کر مطلق حیران نہیں ہوتے۔ سادگی سے جواب دیتے ہیں کہ ''ہے متر'' یہ تو کوئی انہونی نہیں ہے۔ ایسا تو پہلے بھی ہو چکا ہے۔

''ہے تتھاگت، ایسا پہلے کب ہوا تھا؟''

اور بدھ مہاراج جواب دیتے ہیں کہ ''یہ اب سے لاکھ برس پہلے کی بات ہے جب بنارس نگری میں لوگ بہت سنکٹ میں تھے۔ راجہ پریشان کہ یہ سمسیا کیسے حل کی جائے۔ مگر اس کا منتری سمجھ دار تھا۔ اس نے اسے مشورہ دیا کہ ایسے میں کیا کرنا چاہیے۔ پورا قصہ سناتے ہیں کہ مسئلہ کیا تھا۔ مصیبت کس نوعیت کی تھی۔ منتری نے کیا مشورہ دیا۔ امن چین کس طرح واپس آیا۔ بھکشو اطمینان کا سانس لیتے ہیں اور منتری کی عقل پر عش عش کرتے ہیں۔

''جانتے ہو وہ منتری کون تھا۔''

تجسّس سے، ''کون تھا وہ منتری''

''وہ منتری میں تھا''

''حیران ہو کر تتھاگت اوہ تم تھے۔''

''ہاں وہ میں تھا اور وہ راجہ کون تھا۔ وہ آنند تھا اور وہ مصیبت زدہ لوگ، اس راج کی پرجا تم تھے، پھر ٹکڑا لگاتے ہیں، پھر میرے اس جنم کا انت ہو گیا اور پھر میں نے راج ہنس کا جنم لیا اور پھڑ پھڑا کر مان سرو ور جھیل کی اور اڑ گیا۔''(۲)

سوال جواب کے انداز میں سینکڑوں قصے سنائے جاتے ہیں۔ ہر سوال کا جواب ایک کہانی۔ ہر روپ کی ایک جاتک۔ محققین نے جاتک کہانیوں کی مقدار سات آٹھ سو کے لگ بھگ بتائی ہے۔ بدھ کے جنموں میں بہت سے حیوانی روپ بھی ہیں۔ کبھی بندر، کبھی کتا کبھی راج ہنس اور کبھی بٹیر وغیرہ۔

اُردو میں جاتک کتھاؤں پر زیادہ توجہ نہیں دی گئی۔ انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں جاتک کہانیوں سے اپنے گہرے شغف کا ثبوت دیا ہے کئی افسانوں میں جاتک کہانیوں کو معمولی ردّ و بدل سے ایک نیا روپ دے دیا ہے اور بہت سے افسانوں کے تانے بانے میں جاتک رشتے تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ انتظار حسین نے آصف فرخی کی مرتبہ کتاب ''جاتک کہانیاں'' کے پیش لفظ میں بھی ان کہانیوں کی رمزی معنویت پر خوب روشنی ڈالی ہے۔

انتظار حسین کی اساطیری اور تمثیلاتی قصہ گوئی میں مہاتما بدھ کی جاتک کہانیوں کی چھاپ بڑی

گہری نظر آتی ہے۔ مہاتما بدھ کی طرح وہ بھی قصہ گو اور واعظ کو الگ الگ خانوں میں رکھتی ہیں۔ وہ کہانی کے آغاز و انجام پر اخلاقی سبق نہیں سناتے۔ پڑھنے والے خود ہی کہانی کا مطلب یا سبق اخذ کر لیتے ہیں۔ انتظار حسین کو شکوہ ہے کہ جدید لکھنے پڑھنے والے اہلِ مغرب کی نئی نئی تکنیکوں پر تو سر دھنتے ہیں لیکن مشرق کی قدیم دانش اور ہنر مندی سے بے خبر ہیں۔ انتظار حسین نے ایک مصاحبے میں اس بات کو یوں بیان کیا:

> ''جاتک کہانیاں میں نے اُردو میں نہیں پڑھیں، بلکہ اُردو میں یہ مجھے نظر ہی نہیں آئیں۔ یہ انگریزی میں پڑھیں میں نے۔ میں جب مہاتما بدھ کے متعلق پڑھ رہا تھا تو جاتک ٹیلز (Jatak Tales) کا حوالہ آیا تو مجھے لگا یہ تو کہانیاں ہیں، مجھے تجسّس ہوا کہ مہاتما بدھ کا کہانی سے کیا تعلق؟ تو جب کُریدا تو میرے دوست سہیل احمد خان سے میں نے کہا کہ تمہاری یونیورسٹی میں ممکن ہو کہ جاتک کہانیوں کا کوئی (Collection) ہو۔ میں بھی تو دیکھوں کہ یہ مہاتما بدھ کا کیا سلسلہ ہے، تو انھوں نے کہا کہ آپ ترجمہ کریں گے میں نے کہا ہاں ضرور پھر جب وہ کتاب میرے پاس آئی تو میں نے دیکھا اور ترجمہ کرنے کی بجائے میں نے وہاں سے Inspiration لے کر اُسی طرز پر کہانیاں لکھ ڈالیں۔ میں نے کہا یہ تو کمال کہانیاں ہیں۔ عجیب وغریب ہیں اِن میں تو دانش بھی ہے اور پند و نصائح بھی۔ مگر جب پند و نصائح کرتے تو براہِ راست کرتے اور جب کہانی سناتے تو نتیجہ بھکشوؤں پر چھوڑ دیتے تو میں نے سوچا یہ درست کہانی کار ہے۔''(۳)

جاتک کہانیوں سے متاثر ہونے کی بنا پر انتظار حسین نے اپنے ایک افسانوی مجموعوں کی کلیات کا نام ''جنم کہانیاں'' رکھا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''جاتک کہانیوں کے مطالعہ سے یہ امر واضح ہوتا ہے کہ مہاتما بدھ کے گزشتہ جنموں کا حال بیان کرنے میں مختلف النوع جانوروں سے کام لیا گیا ہے۔ چنانچہ ان کہانیوں میں وہ بندر اٹھارہ مرتبہ، ہرن اور شیر دس دس مرتبہ، راج ہنس آٹھ مرتبہ، چیتا اور ہاتھی چھ چھ مرتبہ، پالتو مرغ اور ہندی عقاب پانچ پانچ مرتبہ گھوڑا، بیل اور مور چار چار مرتبہ، گیڈر، کوا کھٹ بڑھئی اور مور دو دو مرتبہ اور کتا، آبی پرندہ، خرگوش، مرغ اور جنگلی پرندہ ایک ایک مرتبہ۔''(۴)

گوتم بدھ کی تعلیمات باقی مذاہب سے بہت مختلف ہیں۔ ان کی رو سے یہ دُنیا سراسر دھوکا ہے۔ ان کا اصول تھا کہ عمدہ اور نیک چیزوں سے عمدہ اور نیک چیزیں پیدا ہوتی ہیں۔ بُری اور خراب چیزیں اپنے جیسی اشیاء کے وجود کا باعث بنتی ہیں۔ اِسی طرح دُکھ کی حقیقت گوتم بدھ بتاتے ہوئے کہتے ہیں:

پیدائش ''دُکھ'' ہے
عارضہ دُکھ ہے

اندوہ غم درد دُکھ ہے
آہ زاری دُکھ ہے
بدمزہ کے ساتھ ملاپ دُکھ ہے
پیاری چیزوں سے مفارقت دُکھ ہے
ناکام خواہش دُکھ ہے''(۵)

''کچھوے'' افسانے کا شمار نہ صرف بہترین جاتک کہانیوں میں ہوتا ہے بلکہ یہ کہانیاں انتظار حسین کے محبوب موضوع اور خاص اسلوب کی نمائندہ کہانیاں کہی جاسکتی ہیں۔اس افسانے میں مرکزی کردار ودیا ساگر کا ہے جو اپنے دوستوں سندر سمرارا اور گوپال کو مختلف جاتک کہانیاں سناتا ہے۔سندر سمرار، گوپال کے مختلف سوالات کے جواب میں ودیا ساگر ایسی جاتک کہانیاں سناتا ہے جن میں دانائی اور حکمت کی باتیں پوشیدہ ہیں۔

ودیا ساگر بھکشوؤں کی بے راہ روی سے دلبر داشتہ ہو کر آبادی سے دور جنگل میں بسیرا کر لیتا ہے اور خاموشی اختیار کر لیتا ہے۔سندر سمرار، گوپال اسے ڈھونڈتے ہوئے وہاں آن نکلتے ہیں اور ودیا ساگر سے خاموشی کا کارن پوچھتے ہیں۔ودیا ساگر انہیں طوطے کی جاتک سناتا ہے جس کا حاصل ہے کہ جہاں اظہار پر پابندی ہو وہاں سے کوچ کر جانا چاہیے اور وہاں رہنا چاہیے جہاں بول سکیں۔دونوں دوست کہتے ہیں کہ آپ آبادی میں چلیں اور بھکشوؤں کو نصیحت کریں۔ودیا ساگر انہیں مینا کی جاتک سناتا ہے جس کا حاصل یہ ہے کہ ہر ایرے غیرے کو نصیحت کرنا مفت میں مصیبت مول لینا ہے۔ودیا ساگر سندر سمرار گوپال کو بندر کی جاتک سناتا ہے جس سے یہ سبق ملتا ہے کہ راجہ کو چاہیے کہ پرجا کو دکھی نہ کرے خواہ اسے جان ہارنی پڑے۔بکری کی جاتک سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جو دوسروں کا گلا کاٹتا ہے اس کا گلا کاٹا جاتا ہے۔چھوٹی چھوٹی کہانیوں میں بڑا اسبق پوشیدہ ہے۔ودیا ساگر آخر میں کچھوے کی جاتک سناتا ہے۔جس میں دو مرغابیوں اور ایک کچھوے کی دوستی کا ذکر ہے۔جب تالاب سوکھ جاتا ہے تو مرغابیاں کچھوے کو ساتھ چلنے کو کہتی ہیں۔وہ ایک لکڑی دے کر کچھوے سے کہتی ہیں کہ اسے دانتوں میں مضبوطی سے داب لے اور زبان نہ کھولے۔جب مرغابیاں ایک شہر پر سے گزر رہی ہوتی ہیں تو لڑکے بالے اڑتے ہوئے کچھوے کو دیکھ کر شور مچاتے ہیں۔کچھوا انہیں ڈانٹنے کے لیے جونہی منہ کھولتا ہے تو نیچے گر جاتا ہے۔

ودیا ساگر کی سنائی ہوئی جاتکیں بڑی گہری معنویت کی حامل ہیں۔انسانی جبلّت اور فطرت کی بڑی بھرپور تصویریں ہیں۔رشی، پنڈت اور بدھیوان سخت ریاضت کرتے ہیں لیکن ناری کی موہ میں بے کل ہو کر راستے میں رہ جاتے ہیں۔ہر ناری کا اپنا جنگل ہوتا ہے جس میں بڑے بڑے گیانی راہ بھٹک جاتے ہیں۔ودیا ساگر کہتا ہے کہ ہم بہت کمزور اور سست رو ہیں اور مہاتما کی مہربانی کے بغیر منزل پر نہیں پہنچ

سکتے۔وہ آخر میں التجا کرتا ہے۔''ہے شا کیہ منی، ہے تتھا گت، ہے امی تابھ یہ بھکشو تیرا کچھوا ہے اور راستے میں ہے۔''

''پتے'' اس افسانے میں انتظار حسین نے ایک بھکشو سنجے کا قصہ مختلف جاتکوں کے ذریعے بیان کیا ہے۔ان کے بیشتر دوسرے افسانوں کی طرح اس افسانے میں بھی نر اور ناری کے تعلّق کو ایک نئے سرے سے بیان کیا ہے اور نتیجہ یہ نکالتے ہیں کہ حقیقت کے متلاشی کے راستے میں ناری کا وجود دھیان میں خلل ڈالتا ہے۔ سنجے در در جا کر بھکشا لیتا مگر کبھی آنکھ اُٹھا کر نہیں دیکھتا کیونکہ وہ جانتا تھا کہ:

> ''پنج اندریہ میں آنکھ سب سے زیادہ پاپی ہے۔ جو دکھائی دیتا ہے وہ سب مایا کا جال ہے۔ دیکھنے والا مایا کے جال میں پھنستا ہے اور دکھ اُٹھاتا ہے۔ سو آنکھ دیتی ہے، سو مت دیکھو پھنسو اور مت دکھ اُٹھاؤ۔''(۶)

مگر ایک دفعہ بھکشا لیتے ہوئے نظریں نیچے مگر ایک سندری کے مہندی کے پاؤں پر جا ٹکتی اور پھر نین سے نین ملتے اس کے بعد ڈھیروں تپسّیاؤں کے باوجود بھکشو کے من سے وہ صورت نہیں نکلتی۔ من بیاکل ہوتا اور اپنے آنند کے پاس جاتا۔ آنند اُسے ناری کو دھیان میں لانے سے منع کرنے کے لیے مختلف جاتکیں سناتا۔سب سے پہلے سندر سمدار کی جاتک پھر بھلے بندروں کی جاتک اور آخر میں ''چاتر راجکماری کی جاتک، ان سب کے انت میں بھی یہی نتیجہ نکلتا کہ گلیاں اور ڈیوڑھیاں موہ کا جال ہیں۔بھکشو کا کام بس بھکشا لینا اور اپنی راہ پر چلنا ہے اور آئندہ اُسے تنبیہ کرتا کہ تتھا گت اب ہم میں نہیں اس لیے تجھے اپنا دیپ خود ہی بننا ہوگا۔

سنجے نے تہیّہ کیا کہ اب میں اُس نگر میں قدم نہیں رکھوں گا۔مگر اگلے روز ہی وہ جس گلی میں قدم رکھے یہ رستہ اُسی گلی کی اور جا رہا ہے۔ وہ نگر سے منہ موڑ کر جنگل کا رُخ کرتا۔ایک لمبی یاترا کی اور جنگل جنگل پھرا مگر ہر رُت سنجے کو مزید دکھ میں مبتلا کر کے چلی جاتی آخر دکھی ہو کر بولتا کہ نگر میں گلیاں ہیں اور جنگل میں رتیں تو پھر موہ کے جال سے کیسے بچا جائے؟

> ''کبھی پھولتی سرسوں، کبھی بوراتے آم، کبھی ڈولتا بھنبھناتا بھونرا، کبھی منڈلاتی بھنبھیری، کبھی دکھیا کوئل کی پکار، کبھی اُداس مور کی جھنکار، کبھی چمپا کی مہکار، کبھی پیلے کی باس، تو یوں کہو کہ ہر رت آتی اور یادوں کی شانت ندی میں ہلکورے پیدا کر جاتی۔''(۷)

پھر آسن مار آنکھیں نجانے کتنے جگ وہ اس پیڑ کے نیچے بیٹھا رہا اور جب آنکھ کھلی تو لگا اب میں شانت ہوں پتوں سے ڈھکا ہوا خود کو بہت ہلکا محسوس کرتا مگر جب جنگل سے باہر قدم رکھتا تو وہی مہندی لگے خوبصورت پیر اُس کی نظروں کے سامنے آجاتے اور لنڈ منڈ پیروں پر پھر سے کونپلیں کھلنے لگتیں۔

''واپس'' افسانے میں دو جاتک کہانیاں ہیں۔پہلی جاتک میں بدھ دیو جی بنارس کے سندر نگر

کے باہر ایک شمشان گھاٹ میں کتوں کے راجا کی مورت میں رہتے تھے۔ایک دفعہ بنارس کا راجا اپنے رتھ میں بیٹھ کر سیر کو جاتا ہے۔واپسی پر نوکر رتھ کا سامان باہر چھوڑ دیتے ہیں۔رات کو بارش ہوتی ہے اور رتھ کے گدے بھیگ جاتے ہیں۔شاہی محل کے کتے چمڑے کو کھا جاتے ہیں۔راجا کو خبر ہوتی ہے تو وہ ڈھنڈورا پٹوا دیتا ہے کہ جہاں بھی کتے نظر آئیں انہیں مار ڈالا جائے۔مرگھٹ کے کتوں کی شامت آجاتی ہے۔تب گرو نے راج محل میں پہنچ کر راجا سے کہا کہ کہاں کا انصاف ہے کہ چمڑا تو راجہ محل کے کتوں نے کھایا اور سزا مرگھٹ کے کتوں کو ملے۔راجا نے پوچھا تو کیسے کہہ سکتا ہے کہ راج محل کے کتے قصوروار ہیں۔گرو نے کہا اپنے کتوں کو دودھ میں گھی اور گھاس ملا کر پلا اور پھر تماشا دیکھ۔

راجا نے ایسا ہی کیا تو راج محل کے کتوں نے ابکائی لی اور چمڑا اگل دیا۔راجا نے مرگھٹ کے کتوں کو معافی دی اور گرو کو اپنا منتری بنا لیا۔یہ جاتک سنا کر بدھ دیو جی نے کہا کہ ''ہے بھکشوو! ''وہ کتا میں تھا اور تم سب مرگھٹ کے کتے تھے۔ہاں تم سب نے اپنے اپنے کرموں کے کارن آگے چل کر آدمی کا جنم لیا اور پھر تم میرے سنگھی بنے۔

ایک بھکشو گوبند کہتا ہے کہ ہم باہر سے آدمی ہیں لیکن اندر سے ابھی تک کتے ہی ہیں۔ایک لاکھ برس گزرنے کے بعد بھی۔اگرسین اسے ایک اور جاتک سناتا ہے۔بدھ بنارس کے راجہ کا راج کمار بن کر سنگھاسن پر بیٹھتا ہے۔کچھ بدخواہ اس کا امتحان لیتے ہیں اور بندر کو شال اوڑھا کر اور دو ٹانگوں پر چلا کر لاتے ہیں اور راج کمار سے کہتے ہیں کہ یہ بہت عقل مند ہے اسے وزیر بنا لے لیکن راج کمار اسے پہچان لیتے ہیں:

> ''بدھیستو جی نے اسے سر سے پیر تک دیکھا اور کہا کہ مترو! یہ مانس نہیں منو ہے۔مجھے آدمیوں کی سہائتا چاہیے۔جہاں بندر منتری بن جائیں، وہاں اس کے سوا کیا ہوگا کہ پرجا دکھی ہوگی۔راج چوپٹ ہو جائے گا۔''(۸)

راج کمار ہر پرکشا پر پورے اترتے ہیں اور راج سنگھاسن سنبھالتے ہیں۔انہوں نے بڑی حکمت سے راج کیا اور بھلائی کی سکشا دی۔اس سکشا کا لاکھ برس تک اثر رہا۔گوبند کہتا ہے کہ لاکھ سال گزر گئے اور ہم جنموں کا کشٹ کھینچتے ہوئے بڑی مشکل سے آدمی کے روپ میں پیدا ہوئے لیکن اندر سے ابھی تک حیوان ہی ہیں۔گوبند کہتا ہے کہ میں اپنے پچھلے جنم میں واپس جانا چاہتا ہوں۔اس نے یہ کہا اور بنارس کے مرگھٹ کی طرف چل دیا۔

''بیٹی جیت گئی''اس افسانے میں گوتم بدھ راجہ منوہر دت کے روپ میں اس دنیا میں آتے ہیں اور بھکشوؤں کو اپنی بیٹی اور راج نیتی کے قصے سناتے۔ایک بھکشو جو ہر روز ایک بستی میں جاتا اور ڈھیر بھکشا لے کر آتا ہے۔جس سے تمام بھکشو پیٹ بھر کر کھانا کھاتے۔ایک روز جب بھکشو بغیر بھکشا کے لوٹا۔سب

نے خالی ہاتھ لوٹ کر آنے کا کارن پوچھا۔ اُس نے بتایا کہ وہ اپنے چاہنے والے کے ساتھ بھاگ گئی۔ یہ واقعہ سب کے لیے انوکھا تھا۔ مگر بدھ دیو جی ایسے چپ بیٹھے جیسے کچھ ہوا ہی نہیں۔ سب نے وجہ پوچھی تو وہ بولے اس میں اتنی حیرانی کیا۔ ایسا تو پہلے بھی ہو چکا۔ پھر انھوں نے ایک جاتک سنائی۔

متھرانگری کے راجہ کی ایک اکلوتی بیٹی تھی جو بہت سندر یا تھی۔ راجہ نے اس کی منگنی اپنے بھتیجے سے کر دی تا کہ دونوں مل کر میرے بعد حکومت کریں۔ مگر ایک دن راجہ کو راج کمار کی ایک بات بری لگ گئی۔ یوں رشتہ ختم ہو جاتا۔ دونوں کی محبّت عروج پر تھی اور ایک دوسرے سے ملنے کی تمنا تھا اور ایک دن وہ دونوں دایہ کی مدد سے بھاگ نکلنے میں کامیاب ہو گئے۔ جبکہ راجہ خود راج کمار کی نگرانی کرتا مگر اس سے پیار بھی بے حد تھا اور اُس کی ہر فرمائش پوری کرتا۔ راج کماری نے دایہ کو ایک پہیلی بتائی ''کومل کلائی، سدھا ہوا ہاتھی، کالی گھٹا'' اور راج کمار کو کہلا بھیجی۔ آخر وہ بھی راج کمار تھا سمجھ گیا اور ایک اُمڈتی گھٹا رات میں راجہ کو چکما دے کر بھاگ نکلے۔

راج کمار نے تھوڑا سوچا۔ آخر گتھی کو سلجھایا۔ اس نے ایک ہاتھی کو خوب سدھایا۔ پھر ایسے لڑکے بالے کو ڈھونڈ نکالا جس کی کلائی بہت نرم ہو اور جب ایک رات مینہ برسنے لگا تو محل کے باہر آیا۔ کلائی بادشاہ کے ہاتھ میں پکڑائی۔ ہاتھی پر دونوں سوار اور یہ چل وہ چل۔

بدھ دیو جی بولے:

''ناری کی چو کسی مشکل کام ہے اگر وہ بھاگنے پر تل جائے تو چوکی بہرہ کچھ کام نہیں آئے۔''[9]

تب دیو جی بولے۔ جانتے ہو وہ راجہ کون تھا وہ میں تھا۔ بھکشو حیران ہوئے اور بولے پھر کیا کرنا تھا۔ دونوں کو بلایا اور بیاہ کیا اور پھر میں نے اس جنم کو تیاگا اور بیٹر کے روپ میں جنم لیا۔

''خوشبو چور'' اس کہانی میں بدھ جی مہاراج اپنے بھکشوؤں کو ایک چور کی جاتک سناتے ہیں۔ جس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ ہمیشہ اپنے مال پر نظر رکھو اور اپنی پہنچ تک کی چیزوں کا استعمال کرنا چاہیے۔ یہ بمشکل دو صفحوں پر مشتمل جاتک ہے۔ جس میں بدھ دیو جی کا جنم ایک تپسوی برہمن کے روپ میں ہوتا ہے۔ کم عمر برہمن ویدوں اور پرانوں کے علم میں پیرا ہوا تھا۔ تکشیلا سے پڑھ کر آیا تھا۔ برہمن نے نگر سے باہر ایک تلیا کے پاس کٹیا بنائی اور اسی میں تپسّیا کرتا رہا۔ ایک دن اسے ایک عجیب خوشبو محسوس ہوئی اپنی کٹیا سے باہر نکلا اور خوشبو سونگھنے لگا۔

پاس ہی ایک پیڑ کی کھکھل میں ایک دیوی نے ٹھکانا بنا رکھا تھا اس نے تپسوی کو دیکھا تو کہنے لگی چور چور۔ تپسوی نے اِدھر اُدھر دیکھا مگر کوئی نظر نہ آیا۔ تب دیوی نے کہا کہ تو چور ہے۔ دیوی بولی ہاں تو کمل کے پھولوں کی خوشبو چرا رہا۔ جبکہ پاس ہی ایک اجنبی پھول توڑ رہا تھا۔ تپسوی جی بولے دیکھو وہ چور ہے میں تو صرف خوشبو سونگھ رہا تھا۔ تب دیوی بولی:

''ارے اسے کہا کیوں وہ تو ہے ہی مورکھ۔ چوری سے پہلے بھی مورکھ تھا بعد میں بھی مورکھ رہے گا۔ مورکھوں کو میری بلا جانے۔ دامن پر جہاں سو داغ وہاں ایک اور سہی۔ مگر جس بھلے مانس کے دامن پر کوئی واغ دھبا نہ ہو اس پر ذرا سا بھی دھبا پڑ جائے تو برا لگتا رہے۔''(۱۰)

تپسوی جی کو یہ بات اچھی لگی اور دیوی سے درخواست کی کہ مجھے آئندہ بھی تنبیہ کر دیا کرنا۔ دیوی غصے سے بولی کیوں خود بدھی رکھتا ہے۔ اُس کو استعمال کر۔ یہ کتھا سنا کر دیو جی بولے کہ وہ چور کون تھا؟ وہ میں تھا۔ کمل کے پھولوں کی خوشبو میں نے چرائی تھی۔

''راج ہنس سونے والا'' یہ ایک ایسی جاتک کہانی ہے جس میں بدھ دیو جی اپنے بھکشوؤں کو مختلف انسانوں کی فطرت اور مزاج کے بارے میں بتاتے ہیں۔ معاشرے میں اچھے اور برے ہر طرح کے لوگ پائے جاتے ہیں۔ اسی طرح میاں بیوی کا رشتہ ہوتا ہے کبھی ناری اچھی فطرت کی ہوتی تو کبھی نر۔

بنارس نگری میں ایک برہمن اپنی بیوی اور تین بیٹیوں کے ساتھ ہنسی خوشی زندگی بسر کر رہا ہوتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے پر جان چھڑکتے تھے۔ مگر موت پر کسی کو اختیار۔۔۔ اچانک برہمن کا انتقال ہو جاتا ہے۔ اس کے مرنے کے بعد بیوی اور بیٹیاں غربت کی چکی میں پسنے لگیں۔ نوبت فاقوں تک پہنچی۔ ایک دن ایک راج ہنس اُڑتا ہوا گھر کی منڈیر پر آ بیٹھا۔ بیٹیوں نے دیکھا کہ راج ہنس سنہری پروں والا ہے بہت حیران ہوئیں اور جا کر ماں کو بلایا۔ ماں بولی یہ کون سے ہمارے لیے سنہری پر لایا۔ اُتنے میں راج ہنس بولا:

''اے بھاگوں بھری۔ دکھی مت ہو۔ میرے پروں کا یہ سب سونا جو میرے پچھلے جنم کے کرموں کا پھل ہے تیرے ہی لیے ہے۔''(۱۱)

اور پھر راج ہنس بتاتا ہے کہ میں تیرا خاوند ہوں۔ میں اس جنم میں راج ہنس ہوں اب تمہارے سارے دکھ ڈھل جائیں گے۔ اس طرح وہ ہر مہینے ایک پر جھاڑتا جس سے ان کا گزر بسر اچھا ہونے لگا۔ مگر بیوی کے دل میں لالچ سمایا۔ اس نے سوچا ایک ہی دفعہ سارے پر نوچ لیتی ہوں۔ اس طرح زیادہ دولت جمع ہو جائے گی اور جب راج ہنس چاند کی پہلی تاریخ کو آیا تو بیٹیوں کو پیچھے ہٹا کر وہ خود آگے آئی اور بے دردی سے سارے پر نوچ ڈالے اُس نے اپنی بیوی کو روکا بھی مگر وہ باز نہ آئی۔ اس کے بعد راج ہنس کبھی نہ لوٹا اور گھر میں پھر سے فاقے ہونے لگے۔ کہانی سنانے کے بعد بدھ جی خاموش ہوئے اور بولے پتہ ہے وہ برہمن کون تھا۔ وہ میں تھا۔ سب بھکشو حیران ہوئے کہ آپ اپنی بیوی کا کتنا خیال رکھتے تھے مگر اس نے کیا کیا تو بدھ جی کہتے ہیں:

''میں نے کہا کہ نر ناری سب طرح کے ہوتے ہیں۔ اچھے بھی ہوتے ہیں۔ برے بھی ہوتے ہیں۔ مرد اچھا تو ناری بری، ناری اچھی تو مرد برا۔''(۱۲)

''مہاتما بئیر بدھ''، تحقیق کے مطابق مہاتما بدھ نے ۵۰۰ یا ۵۰۰ سے زائد جنم لیے۔ مگر اِن

جنموں میں ۵۰۰جنم انہوں نے جانوروں اور پرندوں کے روپ میں لیے۔اس کہانی میں مہاتما بدھ ایک بٹیر کے روپ میں دنیا میں آئے۔

اس جاتک کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ کوئی زمین تمہاری اپنی نہیں ہے۔نہ وہ زمین جس نے تمہیں جنم دیا اور نہ وہ جس نے تمہیں پناہ دی۔جو مقدر میں لکھا ہو وہ ہو کر رہتا ہے۔ساری تدابیر غارت جاتی ہیں اور ہونی ہو کر رہتی ہے۔

کہانی کا آغاز ایک جنگل کے منظر سے ہوتا ہے جہاں مختلف پرندے ہنسی خوشی زندگی بسر کر رہے ہوتے ہیں۔دوسرے جنگل کا بٹیر جب اس جنگل میں ہر طرف خوشیاں دیکھتا اور سوچتا کہ میرا خیال غلط تھا کہ دنیا میں صرف دکھ ہی دکھ ہے اور اس جنگل میں آن بسا۔مگر اس شانتی کی فضا کو نظر لگ گئی اور اچانک ایک دن کچھ شکاری پرندے باز،شکرے،بہری اور چیلیں یہاں آکر قتل و غارت کا بازار گرم کر دیتے۔ایک دن ایک شکرے نے ایک بٹیر کو آن دبوچا۔وہ اپنی قسمت کو کوسنے لگا کہ نہ میں اس جنگل میں آتا اور نہ میرے ساتھ ایسا ہوتا۔تب مہاتما بدھ بٹیر کے روپ میں آئے اور آکر دوسرے بٹیر کو سمجھایا۔

''اے متر تیرا پچھتاوا غلط ہے۔جو اپنی زمین نہیں چھوڑتے وہ کون سا سکھ میں ہیں۔''(۱۳)

تب بدھ جی اُسے بنارس نگر کی کچھ جاتک سناتے مگر بٹیر کی بدھی میں یہ بات نہ سمائی اور بولا اگر میں اپنی زمین پر ہوتا تو کیا مجال کوئی شکرا مجھے بری نظر سے بھی دیکھتا۔شکرے کو بھی جلال آیا اور بولا جا تو اپنی زمین پر پھر میں دیکھتا تجھے کون بچاتا۔بٹیرا اپنے جنگل کی نوکیلی چٹان پر جا کر بیٹھا شکرے نے جھپکے سے آکر اس کو پکڑنے کی کوشش کی مگر بٹیرا اُڑ گیا اور شکرا چٹان سے ٹکرا کر مر گیا۔مگر اُسی لمحے ایک بہری نے بٹیر کو پکڑ لیا۔

بٹیر بدھ نے افسوس سے کہا کہ بٹیر کی تقدیر میں یہی لکھا تھا شکرے کی زد سے بچا تو بہری نے پکڑ لیا اور پھر بدھ بٹیر نے اس جنم کو تیاگا اور مور کے روپ میں جنم لیا۔

''بندر کہانی'' کا مرکزی نکتہ ایک کہانی ''جس کا کام اُسی کو ساجھے'' اور یہ محاورہ ''بندر کے ہاتھ میں استرا'' ہے۔اس افسانے میں انتظار حسین نے بندروں کے ذریعے ہمارے معاشرے پر طنز کیا ہے۔مسلمانوں نے اپنی تہذیب،رسم و رواج سے منہ پھیر کر غیروں کے رسم و رواج کو اپنا لیا ہے۔خاص طور پر نوجوان نسل اپنی تہذیب سے نالاں ہے اور بدیسی تہذیب کے سحر میں ڈوبے چلے جا رہے ہیں۔اس افسانے میں ہمیں جگہ جگہ ایسے مکالمے نظر آتے ہیں۔

''بے حیائی اور بے غیرتی کی حد ہوگئی کہ ایک بندر نے اس تہذیب سے مانگے تانگے کا لباس اپنی گھر والی کو پہنانے کی کوشش کی اور جب اس غیرت والی اور حیا کی پتلی نے وہ بے شرمی کا لباس پہننے سے انکار کیا تو اس ننگ خاندان ننگ قوم نے گھر والی کو زدوکوب کیا۔''(۱۴)

اس کہانی کا آغاز ایک جاتک کتھا سے ہوتا ہے۔جس میں تتھا گت بندروں کے جنگل کا ایک قصہ سناتے ہیں۔ایک دن ایک بندر انسانوں کی دنیا کی سیر کر کے آتا ہے اور وہاں آئینہ اور نر کی مادہ کو دیکھ کر اس کی آنکھیں کھلی کی کھلی رہ جاتی ہیں۔

''گوری چٹی، چکنی چپڑی، نرم گرم اور سینہ بس جیسے دودھ بھری دو کٹوریاں۔''(۱۵)

آہستہ آہستہ سب نوجوان بندروں میں مادائیں دیکھنے کا شوق پیدا ہوجاتا نوجوان بندر بھی اپنی تہذیب سے نالاں نظر آنے لگتے اور جنگل میں فساد برپا ہونے لگتے۔پھر عاقل بندر ایک سبھا منعقد کرتا اور بندروں کو انسانوں کی اصلیت بتاتا کہ اس نے کس قدر خطرناک اشیاء ایجاد کر کے اپنے بھائیوں کے گلے کاٹے۔

''چھری، چاقو، کلہاڑی، تلوار یہ سب استرے ہی کی اولاد ہیں آدمی نے پہلے استرا ایجاد کیا۔اس سے اس نے اپنا سر مونڈا، پھر کلہاڑی بنائی جس سے درخت کاٹے، پھر تلوار بنائی جس سے اس نے اپنے بھائیوں کے گلے کاٹے، آدمی کے ہاتھ میں اُسترا آیا تو اس نے یہ کیا۔بندر کے ہاتھ میں اُسترا آئے گا تو وہ کیا کچھ نہیں کرے گا۔اے بندرو خدا سے ڈرو اور آدمی کے اثر سے بچو۔ورنہ یاد رکھو ایک دن وہ آئے گا کہ تمہاری زمین غائب ہو جائے گی اور تم دو ٹانگوں پر چلو گے۔''(۱۶)

مگر عاقل بندر کا سمجھانا بے سود ٹھہرا۔بندر دو گروہوں میں تقسیم ہو گئے ایک نئی وضع کے جو یہ کہتے دُم کٹوا دو اور دوسرے پرانی وضع کے جس کے نزدیک یہ ہماری قومی شناخت ہے، پھر ایک دن ایک نوجوان بندر نے دُم کٹوا دی اور ایک مادہ اُسے دیکھ کر ایسی فریفتہ ہوئی کہ اپنے نر کو چھوڑ کر اُس کے ساتھ بھاگ نکلی۔عاقل بندر نے جب یہ دیکھا تو اپنا ماتھا پیٹ لیا اور آبادی سے دور ایک کھوہ میں چلا گیا۔

حوالہ جات

۱۔ آصف فرخی، جاتک کہانیاں، کراچی: شہرزاد،۲۰۱۲ء،ص۵

۲۔ ایضاً،ص

۳۔ آصف فرخی، ڈاکٹر، انتظار حسین شخصیت اور فن، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان،۲۰۰۴ء،ص۱۷۸

۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، داستان اور ناول، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز،۱۹۹۱ء،ص۳۶

۵۔ شیونرائن شمیم/بشیشو ر پرشاد منور(مترجم)، دھمپد بدھا اور اس کامت، لاہور: نگارشات پبلشرز،۲۰۰۸ء، ص۲۶

۶۔ ایضاً،ص۶۸۳

۷۔ ایضاً،ص۶۹۰

۸۔ ایضاً،ص۶۹۴

۹۔ انتظار حسین، نئی پرانی کہانیاں، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۰ء،ص۲۰۱

۱۰۔ ایضاً،ص۲۰۳

۱۱۔ ایضاً،ص۲۰۵

۱۲۔ ایضاً،ص۲۰۷

۱۳۔ ایضاً،ص۲۰۹

۱۴۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین،ص۹۳۲

۱۵۔ ایضاً،ص۹۳۱

۱۶۔ ایضاً،ص۹۳۳

رشید احمد صدیقی کے خطوط میں علی گڑھ کی جھلکیاں

ڈاکٹر تزئین گل[☆]

ABSTRACT:

Rashid Ahmad Saddiqi is an original and versatile writer of the urdu literature. He is one of the famous writers of satire, humour, sketch and essay writing etc. He spent most of his life in Muslim University Aligarh. He discussed the institution's political, social and educational aspects and its personalities in his writings. Even in his letters he gave frequent references to it. This article deals with the different aspects of Muslim University Aligarh mentioned in his letters.

رشید احمد صدیقی اردو ادب میں اپنی ایک شناخت اور پہچان رکھتے ہیں اور انہیں صاحبِ طرز انشاء پرداز قرار دیا جاتا ہے جبکہ وہ اپنی شخصیت اور اسلوب کی نمود و پرداخت میں مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کو مرکزی حیثیت و مقام عطا کرتے رہے۔ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ان کے مضامین، خاکوں اور خطبات میں ہر جگہ موضوع گفتگو بنتی رہی ان کی دیگر تحریروں کے ساتھ ساتھ ان کے ذاتی اور نجی خطوط بھی اس کے ذکر سے خالی نہیں۔ اپنے خطوط میں بھی وہ جگہ جگہ علی گڑھ کی شخصیات، حالات، سیاست اور واقعات کو اپنا موضوع بناتے رہے ہیں۔

رشید احمد صدیقی علی گڑھ میں ۱۹۱۵ء میں بحیثیت طالبِ علم داخل ہوئے اور ۱۹۲۱ء میں فارغ التحصیل ہوئے۔ چھے سالہ دورِ طالبِ علمی نے ان کی شخصیت پر اَن مٹ نقوش مرتب کیے جو انہیں ہمیشہ عزیز رہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''میرا کچھ ایسا خیال ہے کہ میری پسند ناپسند، رہن سہن، گفتار و کردار اور فکر و نظر جسے بحیثیت ''مجموعی شخصیت'' کہہ سکتے ہیں، سب کی سب علی گڑھ میں ڈھلیں۔ اس میں شک نہیں کہ اپنی سیرت کی تعمیر و تشکیل کے لیے بہت کچھ خام مواد اپنے گھر اور اسکول سے لایا تھا، لیکن اس کو تب و تاب، رنگ و آہنگ، لمس و لذت اور صورت و معنی علی گڑھ نے دیے۔''(۱)

☆ جناح کالج برائے خواتین، جامعہ پشاور

اپنی کتاب ''طنزیات ومضحکات'' کا اِنتساب درج کرتے ہوئے انہوں نے اپنے اس محبوب ادارے کے بارے میں لکھا ہے:

''اپنے کالج کے نام جس کے فیضان نے کسی دوسرے کے فیضان کا محتاج نہ رکھا۔''(۲)

علی گڑھ سے ان کی یہی والہانہ محبّت وعقیدت تھی جس کی بنا پر ان کی زیادہ تر تحریروں کا مرکز ومحور ''علی گڑھ'' رہا ہے۔ انہوں نے جہاں بھی علی گڑھ کا ذکر کیا ہے وہاں ان کی محبّت، اپنائیت اور عقیدت کا بے ساختہ اظہار ملتا ہے۔ علی گڑھ کی اس تعلیمی، سیاسی، معاشرتی، تہذیبی اور ادبی خدمات کی بدولت وہ اقبال کے آبِ رودِگنگا اور گلستانِ اندلس کے ذکر کے ساتھ علی گڑھ کو یاد کرتے ہیں۔ کیونکہ یہی ادارہ انہیں دونوں کا قران السعدین نظر آتا ہے۔(۳)

علی گڑھ برصغیر پاک وہند کے تعلیمی اداروں میں سے وہ ادارہ ہے جس نے یہاں کے مسلمانوں کو ترقی کی راہ پر گامزن کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ سرسید احمد خان نے ۲۴ مئی ۱۸۷۵ء میں ایک نیم پختہ بنگلے میں اس مدرستہ العلوم کا سنگ بنیاد رکھا اور پھر اس کی ترقی وفلاح کو اپنا مقصدِ حیات بنا لیا۔ سرسید کے خلوص، کاوشوں اور ان کے رفقاء کی محنت کی بدولت یہ اسکول ۱۸۷۷ء میں کالج بنا اور ۱۸۷۸ء میں اس کا الحاق کلکتہ یونیورسٹی اور پھر الٰہ آباد یونیورسٹی سے ہوگیا۔ ۱۸۸۱ء میں پہلی مرتبہ اس کے طلباء بی۔اے کے امتحان میں شریک ہوئے۔ اور ۱۸۸۷ء میں ایم۔اے میں اور پھر ۱۸۸۹ء میں قانون کی تدریس بھی شروع کر دی گئی۔ ۱۹۲۰ میں ایم۔اے۔او کالج کو یونیورسٹی کا درجہ دیا گیا۔ بعد میں اسی ادارے نے انجینئرنگ اور میڈیکل کالج بھی قائم کیے۔(۴)

خطوط میں رشید صدیقی کا علی گڑھ سے تعلّق دو مرحلوں پر مشتمل ہے۔ ایک عقیدت ومحبّت کا دوسرا تاسف، افسردگی اور مایوسی کا۔ وہ اپنے پہلے دور کے خطوط میں علی گڑھ کا ذکر بڑے والہانہ اور لطیف انداز میں کرتے ہیں۔ اگرچہ علی گڑھ مسلمانوں کا ایک معتبر تعلیمی ادارہ تھا لیکن کچھ اس کی اندرونی سیاست اور کچھ حکومت کی پالیسیوں کے باعث آئے دن وہاں نئے نئے اقدامات اور پالیسیاں نظر آتی رہتیں۔ چنانچہ رشید صدیقی نے ان تبدیلیوں کو ایک جملے میں بڑی بلاغت سے بیان کر دیا ہے۔ آل احمد سرور کے نام ۱۸/اپریل ۱۹۴۷ء کے خط میں لکھتے ہیں:

''علی گڑھ عجیب جگہ ہے یہاں اونٹ کروٹ نہیں لیتا کروٹ اونٹ کا انتخاب کرتی ہے۔''(۵)

اُن کو تدریسی، محکمانہ اور ادبی سرگرمیوں کے سلسلے میں اکثر علی گڑھ سے باہر جانا پڑتا لیکن وہ خوشی سے اس پر کبھی راضی نہ ہوتے۔ اور اگر طوعاً وکرہاً جانا ہی پڑتا تو پہلی فرصت میں مراجعت کی کوشش کرتے۔ عبدالقادر کو ۲۶ فروری ۱۹۴۷ء کے خط میں لکھتے ہیں:

''میں ان دونوں کم وبیش ایک ہفتہ علی گڑھ سے باہر رہا۔ حیدر آباد گیا تھا ۲۴ کو واپس آیا تو

آپ کا خط ملا۔ حیدر آباد کی نشر گاہ نے ایک ادبی کانفرنس نشر کی تھی۔ اسی میں بلایا گیا تھا۔ اس کے علاوہ انجمن ترقی پسند مصنّفین نے بھی دو دن اپنا جلسہ کیا۔ پریم چند سوسائٹی کے بھی دو جلسے ہوئے۔ اسی طرح کے اور بہت سارے ہنگامے رہے۔ بالآخر بدحواس ہوکر ہوائی جہاز سے بھاگ کھڑا ہوا۔۔۔حیدر آباد ہو یا کوئی دوسری جگہ علی گڑھ کا کوئی مقابلہ نہیں ہر موقعہ پر یہ شعر یاد آتا تھا:

جہاں جائیں وہیں تیرا فسانہ چھیڑ دیتے ہیں
کوئی محفل ہو تیرا رنگ محفل یاد آتا ہے''(۶)

ان کے بارے میں مشہور ہے کہ اگر انہیں کہیں جانا ہوتا تو وہ علی گڑھ سے آخری گاڑی سے جاتے اور پہلی گاڑی سے واپس آجاتے۔ وہ کسی صورت علی گڑھ سے دور ہونا پسند نہ کرتے تھے آل احمد سرور کو لکھتے ہیں:

''ان باتوں میں وقت بہت ضائع ہوتا ہے۔ وقت کا میں کچھ بہت زیادہ قدر دان نہیں ہوں لیکن اسے ضائع کرنے کا بہترین مقام علی گڑھ سمجھتا ہوں۔''(۷)

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کی حمایت میں ان کا ایک خط بنام ایڈیٹر ''سرگزشت'' علی گڑھ مرقومہ ۱۶/اگست ۱۹۳۵ء خاص اہمیت کا حامل ہے۔ مذکورہ جریدہ میں دو مقالات بالترتیب ان عنوانات کے تحت شائع ہوئے۔

۱۔مسلم یونیورسٹی بربادی کی راہ پر
۲۔ڈاکٹر ضیاءالدین اور علی گڑھ

ان مقالات میں مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کو سخت تنقید کا نشانہ بنایا گیا تھا جس کے جواب میں رشید صدیقی نے ایک کھلا خط تحریر کیا جس میں متعلّقہ اعتراضات کو بیان کرنے کے بعد ان کے جوابات قلم بند کیے ہیں۔ اِن اعتراضات کا جواب لکھتے ہوئے رشید صدیقی کا لہجہ کہیں تلخ، کہیں طنزیہ اور کہیں جذباتی ہوگیا ہے، لیکن اپنے مدعا کی وضاحت کے لیے ان کی کفایتِ لفظی بے مثال ہے۔ اوّل الذکر مقالے میں مسلم یونیورسٹی کے کردار پر اعتراضات کرتے ہوئے لکھا گیا کہ مسلم یونیورسٹی میں وفادار کلرک اور بے زبان غلام بنائے جاتے ہیں۔ رشید صدیقی نے اس کے جواب میں لکھا:

''وفادار کلرک اور بے زبان غلام بنانے کی سعادت صرف مسلم یونیورسٹی کو ہی نہیں بلکہ ہندوستان کی ساری یونیورسٹیوں کو حاصل ہے، اور یونیورسٹیوں کا کیا ذکر ہندوستان کے کس گوشہ میں اس وقت مسولینی اور مصطفیٰ کمال پیدا ہورہے ہیں یا کیے جارہے ہیں۔ غلامی اور کلرکی وہ سعادتیں نہیں ہیں جو زور بازو سے حاصل کی جاتی ہیں یہ بزور بازو عائد کی جاتی ہیں۔''(۸)

اس خط میں انہوں نے علی گڑھ کی پوزیشن کا ہر لحاظ سے مدلل دفاع کیا ہے اور اپنے اس خط کو ان جذباتی فقروں پر ختم کیا ہے:

''آخر میں ایک دعوت بھی دینا چاہتا ہوں۔ آپ کی دعوت پر جو لوگ صدائے لبیک بلند کرنے سے باقی رہ گئے ہوں اور ممکن ہے کوئی بھولا بھٹکا رہ گیا ہو اس کو پکارتا ہوں اے شریف انسان تو علی گڑھ کی مدد کر خدا تیری مدد کرے گا۔''(۹)

رشید صدیقی حقیقی معنوں میں علی گڑھ کے عاشق تھے جس طرح عاشق کو اپنے محبوب کی ہر ادا بھاتی ہے اور اس میں ہر خوبی دکھائی دیتی ہے۔ اسی طرح انہوں نے بھی علی گڑھ کی خوبیوں کو اپنے مضامین، خاکوں، خطبات اور مقالات میں اُجاگر کیا ہے۔ خطوط میں بھی انہوں نے اس کا تذکرہ کئی مقامات پر کیا ہے اور گاہے بہ گاہے علی گڑھ کے انتظامی معاملات میں اپنی دلچسپی کا اظہار کیا ہے، خاص خاص واقعات پر اپنا ردِعمل ظاہر کیا ہے۔ اس کی فلاح و بہبود کے لیے مشورے دیے ہیں، اس کی شخصیات کو موضوع بنایا ہے اور اس کو موضوعِ سخن بنانے والے نوجوانوں کی حوصلہ افزائی کی ہے۔ غرض علی گڑھ ہر رنگ میں ان خطوط میں بھی جلوہ گر دیکھا جا سکتا ہے۔

مذکورہ بالا تمام باتوں کے باوجود وقت گزرنے کے ساتھ ان کی محبّت پر تاسف اور افسردگی غالب آتی چلی گئی۔ وجہ یقیناً وہ انقلابِ عظیم تھا جس نے ساری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا تھا۔ ہر جگہ مجلسی نظام کے سلسلے بکھر رہے تھے اقدار و روایات پامال ہوتی جارہی تھیں۔ تہذیبی عناصر شکست و ریخت کا شکار تھے۔ ان کا براہِ راست اثر زندگی کے ہر شعبے پر پڑ رہا تھا۔ علی گڑھ بھی ان سے محفوظ نہ تھا۔ وہ فنکار جو کبھی علی گڑھ یا اس کی مقتدر ہستیوں پر قلم اٹھاتا تھا تو اس کی گل افشانی قلم، جملوں کا دروبست، الفاظ کا انتخاب اور اسلوب کا سحر پڑھنے والوں کو اپنی گرفت میں لے لیتا تھا، وہی فنکار اب جب علی گڑھ کی تبدیلیوں، روایات کی پامالی، تہذیب کی شکست خوردگی بیان کرتا ہے تو اس کا خامہ خونچکاں ہے۔ وہ مسعود حسین خان کے استفسار پر انہیں ۲۶ دسمبر ۱۹۵۹ء کے خط میں علی گڑھ میں منعقدہ کانووکیشن کا حال بیان کرتے ہیں جس کے ہر لفظ سے افسردگی، مایوسی، طنز، اور تلخی جھلکتی محسوس کی جا سکتی ہے:

''یہاں کا حال کیا بتاؤں کئی دن ہوئے کنووکیشن ہوا تھا۔ جس کا اعلان ۱۲ بجے رات سے صبح تک پنڈال میں مبتذل فلمی گانوں سے ہوتا رہا۔ جیسے یونی ورسٹی وہ بھی مسلمانوں کی یونی ورسٹی کی سب سے بڑی علمی تقریب نہیں ہونے والی تھی جس میں علم و ادب کے اشراف و اعیان اپنی مقدس علمی عباؤں میں احترام و عقیدت کے ساتھ جمع ہونے والے تھے۔ فضلیت کی سندیں عطا کی جانے والی تھیں اور کوئی عالمانہ خطبہ دیا جانے والا تھا بلکہ کوئی تیسرے درجہ کا کارنیوال اسی طرح کی کسی بستی میں آیا ہوا تھا جہاں بداعمالی کے طرح طرح

کے مواقع فراہم تھے اور اس کی دعوت دی جا رہی تھی۔ تعجّب ہے ہم اساتذہ اور ہمارے طلباء وطالبات اُسی فلمی دھن پر تماشائیوں کی توجہ منعطف کرنے کے لیے پنڈال کے دروازہ پر تھرک کیوں نہیں رہے تھے۔ پھر اس پنڈال میں رات کو ادنیٰ درجے کے شاعروں کا بڑے پیانے پر مشاعرہ ہوا جس میں ۲ بجے تک آبرو باختہ شعرا نے میکروفون پر فضیحتے اور فحاشی کے اشعار لڑکوں اور لڑکیوں کو سنائے اور سب نے اس طرح سنے جیسے اس طور کے اشعار اور شعراء ان کے حضور میں بہترین پیشکش تھے!!! اور یہ سب وائس چانسلر کی موجودگی میں۔ اس طور پر کنووکیشن منایا گیا۔''

آگے لکھتے ہیں:

''اس دفعہ یوتھ فیسٹیول کے لیے ایک ڈراما تصنیف کیا گیا جس میں اسلامی شعائر وعقائد کا دل کھول کر مذاق اڑایا گیا۔ لڑکوں میں ہیجان برپا ہوا تو اُسے ترک کر دیا گیا۔ اس پر کچھ لوگ ''رنج'' میں کہتے ہیں ''رعنائی خیال کو ٹھہرادیا گناہ'' رعنائی خیال تو دو دھاری تلوار ہے جس کو چاہے مُلا قرار دے دیجیے اور جسے چاہے مصلح ومجاہد۔ خوشنودی اور خوشامد کے سلسلے میں ہمارے بہترین اشخاص اپنی خود داری اہلیت، منصب، دین و مذہب اور خود اس یونیورسٹی کو کس طرح اور کتنے سستے داموں بیچنے پر ایک دوسرے پر سبقت لے جانے پر تلے ہوئے ہیں۔''(۱۰)

یہ اور اس طرح کے دوسرے واقعات وحالات جب انہیں بے حد مضطرب کر دیتے ہیں تو وہ عارضی طور پر حالات سے فرار اختیار کرنے کے منصوبے بنانے لگتے ہیں۔ اور علی گڑھ کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے خیر باد کہنے کا ذکر کرنے سے بھی نہیں چوکتے۔ مسعود حسین خان کو ۱۹/اکتوبر ۱۹۶۳ء کے خط میں رقم طراز ہیں:

''طبیعت یہاں سے اچاٹ ہوگئی ہے۔ اس لیے نکلوں گا تو ہمیشہ کے لیے تا آنکہ ''گویند فلاں نماند'' یا رشید رفت''۔''(۱۱)

حالات وواقعات وسانحات نے پے در پے وقوع پذیر ہو کر ان کے کرب میں اضافہ ہی کیا۔ ۱۹۶۵ء میں علی گڑھ کے طلباء نے کسی مسئلہ پر مشتعل ہو کر اپنے وائس چانسلر کو زدوکوب کیا۔ رشید صدیقی اپنے آئیڈیل ادارے کے ذہین وہونہار طلباء سے اس سلوک کی توقع نہ رکھتے تھے چنانچہ اس واقعے کا ذکر ان کے خطوط میں جہاں بھی ہے اس میں اضطراب، بے چینی اور مایوسی کی واضح لہر دیکھی جا سکتی ہے۔ مسعود حسین خان کو ہی ۴ مئی ۱۹۶۵ء کے خط میں بیان کرتے ہیں:

''علی گڑھ کے حادثہ کو آج ایک ماہ ہونے کو ہے۔ لیکن اس کا اثر کچھ اس طرح کا ہے جیسے وہ

سانحہ گزر نہ چکا ہو بلکہ بعنوان دیگر برابر پیش آ رہا ہو۔ معلوم نہیں اب اپنی زندگی میں اس کا ختم ہونا کبھی دیکھ پاؤں گا یا نہیں۔'' (۱۲)

دوسری جگہ اپنے عزیز شاگرد عبدالقادر کو ۱۵ر اگست ۱۹۶۵ء کے مکتوب میں نہایت مایوسی، تڑپ اور افسردگی سے تحریر کرتے ہیں:

''جس علی گڑھ نے تمام عمر ہر شرف وسعادت سے مجھے بہرہ مند کیا اور رکھا آج اس علی گڑھ کو تھوڑا سا بھی سہارا نہیں پہنچا سکتا۔ سوائے داغ کی طرح جہاں آباد پر خون کے آنسو رونے کے۔ اپنوں کو دیکھتا ہوں تو بے اختیار یہ فقرہ زبان پر آتا ہے۔ ''ارزاں فروختند وچہ ارزاں فروختند؟'' (۱۳)

انہیں اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ علی گڑھ کو باہر والوں سے زیادہ اس کے اپنوں نے نقصان پہنچایا ہے۔ ایک لطیفہ کے ذریعے انہوں نے لکھا ہے کہ جنہیں کہیں نوکری نہیں ملتی وہ یہاں آ جاتے ہیں اور ہر کام اچھے سے اچھے طور پر سرانجام دیتے ہیں سوائے اس کام کے جس کی تنخواہ پاتے ہیں۔ انہیں اس بات کا بھی افسوس ہے کہ جنھیں علی گڑھ کے طفیل اختیار، اقتدار اور دولت نصیب ہوتی رہی وہی لوگ اچھی، بڑی اور مثبت چیز کا احترام کرنے کی استعداد سے محروم ہیں۔ (۱۴) خلیق نظامی کے نام ایک خط میں انہوں نے تاسف سے لکھا ہے کہ ہمارے طالبِ علم بڑے اچھے ہیں لیکن جن لوگوں کے ہاتھ میں ان کی تعلیم وتربیت اور تقدیر سونپی گئی ہے وہ اوپر سے نیچے تک بڑے کھوٹے اور نفع ونمود کے ہاتھوں بکے ہوئے ہیں۔ (۱۵)

حبیب الرحمٰن کے نام ۲۳ جون ۱۹۶۱ء کے خط میں اسی حوالے سے اپنے جذبات وخیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مسلمان کی موجودہ حالت کو کیا کہیے اور کسی اور کو کیا کہوں جب خود علی گڑھ میں ایسے لوگ ہیں جو ذاتی، نجس اور ملعون اغراض کو پورا کرنے کے لیے علی گڑھ اور مسلمانوں کو ہر قیمت پر فروخت کرنے کے لیے تیار ہیں۔ نجس اور ملعون کے الفاظ استعمال کرنا نہ شرافت وثقاہت کی رو سے مناسب معلوم ہوتا ہے نہ ادب وانشاء پردازی کے اعتبار سے، لیکن کیا کیجیے جب اس سے کم میں ان اشخاص کی نیتوں کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔'' (۱۶)

یہ انسانی فطرت ہے کہ خود اپنے محبوب کو خواہ کتنا ہی برا بھلا کہے لیکن جب دوسرے کہیں تو سچا عاشق مدافعانہ طرزِ عمل اختیار کرتا ہے اور اپنے محبوب کی برائی سننے پر کسی طرح آمادہ نہیں ہوتا۔ علی گڑھ رشید صدیقی کا محبوب تھا۔ وہ یہ کبھی بھی برداشت نہیں کر سکتے تھے کہ ان کے محبوب کی طرف اُنگلیاں اٹھیں چنانچہ مسعود حسین خان کے موسومہ مکتوب مؤرخہ ۱۸ر اگست ۱۹۵۹ء میں رقم طراز ہیں:

''کئی دن ہوئے ایک بزرگ ملنے آئے۔علی گڑھ کے موجودہ رنگ ڈھنگ پر بات چلی تو کم ظرفی کے انداز میں بولے آپ کا وہ علی گڑھ کہاں ہے جس کی بھٹئی کرتے رہے ہیں۔ میں نے کہا سنانے کو جی تو نہیں چاہتا، لیکن حالی کا شعر سنیے شاید آپ کو متاثر کردے۔

حالی نشاط نغمہ و مے ڈھونڈتے ہو اب
آئے ہو وقتِ صبح رہے رات بھر کہاں''(۱۷)

انہوں نے متعدد مقامات پر علی گڑھ کو اردو اور اردو کو علی گڑھ کا نام دیا ہے۔ انہیں اس بات کا احساس ہے کہ اُردو کی ترقی و ترویج میں علی گڑھ نے لازوال خدمات سرانجام دی ہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

''جدید اُردو جس کو میں نے ایک موقع پر علی گڑھ سے تعبیر کیا ہے، علی گڑھ کا عطیہ ہے۔ اُردو چاہے جہاں بنی یا نمودار ہوئی ہو اس کے اسباب کچھ ہی رہے ہوں اس کی تنظیم، استحکام ہمہ جہتی ترقی اور اس کو مقبول عام اور مفید انام بنانے میں علی گڑھ کا بڑا نمایاں اور بیش بہا حصہ ہے۔''(۱۸)

رشید صدیقی کا یہ دعویٰ اعتراضات کی زد میں بھی آیا۔ ان پر عصبیت اور تنگ نظری کے الزامات بھی لگائے گئے، لیکن اس کے باوجود علی گڑھ سے اردو زبان کی ترقی و ترویج کے دعوے کو مکمل طور پر رد نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں یہ امر محل غور ہے کہ جب علی گڑھ کے مستقبل اور اردو زبان کی اہمیت کا سوال اٹھایا جاتا ہے تو رشید احمد صدیقی علی گڑھ کے مستقبل کو اردو زبان کی اہمیت پر ترجیح دیتے ہیں۔ چنانچہ وہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کو ورنا کیولر یونیورسٹی بنانے کے حق میں نہ تھے۔ علی گڑھ میں اس سے متعلق ۱۹۶۱ء میں بھی ایک تحریک اٹھائی گئی کہ علی گڑھ میں ذریعہ تعلیم انگریزی کے ساتھ اردو بھی ہونا چاہیے۔ اس سلسلے میں ان کا ایک خط قائم شدہ کمیٹی کے نام اہم دستاویز کی صورت میں موجود ہے۔ جس میں انہوں نے بڑے مدبرانہ انداز میں حالات و واقعات اور حقائق کا حقیقت پسندانہ جائزہ لیتے ہوئے بتایا ہے کہ گذشتہ پندرہ برسوں میں اردو کا جیسا حال رہا ہے اور جس میں بہتری کی کوئی صورت نظر نہیں آتی، اسے دیکھتے ہوئے اردو کو مسلم یونیورسٹی میں وسیلہ تعلیم بنانے کا خیال ملتوی کر دینا چاہیے اور اس کے بجائے انگریزی کی تعلیم کا معیار بہتر بنانے کی کوشش کرنا مناسب اور مفید ہوگا۔ اس سلسلے میں اگر کوئی لازمی مضمون حذف کرنا پڑے تو اسے حذف کر کے کم از کم ۵۰ نمبر انگریزی بولنے کے لیے مختص کر دینے چاہئیں جنھیں مضامین کے کل نمبروں میں شامل کر دیا جائے۔ انہیں اس بات کا احساس ہے کہ یہ خیالات رجعت پسندانہ ہیں لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ جب تک حکومت کے محکموں اور امتحانات میں انگریزی کا تسلّط قائم ہے، ہمیں اپنے طلباء کو انگریزی میں طاق رکھنے کی بیش از بیش کوشش کرنی چاہیے۔ اردو کے تحفّظ اور ترقی کے لیے اس کے علاوہ بھی تدابیر سوچی جا سکتی ہیں۔(۱۹)

مذکورہ مکتوب کے تقریباً دس سال بعد لکھے گئے ایک خط بنام مسعود حسین خان مرقومہ ۱۰ اپریل ۱۹۷۰ء میں انہوں نے انہی خیالات کا اعادہ کیا ہے گویا وہ آخر تک اسی خیال کے حامی رہے کہ علی گڑھ کا ذریعہ تعلیم انگریزی ہی ہونا چاہیے۔ (۲۰)

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ انگریزوں کے زیر سایہ وجود میں آئی اور پروان چڑھی لیکن انہوں نے اس یونیورسٹی کو کافی حد تک خود مختار اور بااختیار رکھا۔ تقسیم کے بعد ۱۹۵۱ء میں ہندوستان کی پارلیمنٹ میں ایک ایکٹ پاس کیا گیا جس کے مطابق مسلم یونیورسٹی سرکاری کفالت میں آ گئی اور اس کا انتظام وانصرام اور مالیاتی مسائل وجمع تفریق غرض ہر طرح کی ذمہ داری حکومت کو منتقل ہوگئی اور یوں ملک کی مرکزی وزارت سے منسلک ہونے کی بنا پر اس کی حیثیت مسلم کے بجائے قومی یونیورسٹی کی ہوگئی۔

۱۹۷۲ء میں مرکزی وزارتِ تعلیم نے مسلم یونیورسٹی ترمیمی ایکٹ کی تحریک اٹھائی جس کی رو سے جن تعلیمی اداروں کی تمام تر کفالت گورنمنٹ کرتی تھی وہ اپنی پالیسی اور پروگرام میں وہ امور نہیں رکھ سکتے تھے جو سیکولرازم یا جمہوریت کے متضاد ہوں۔ اور اگر کوئی ادارہ غیر سیکولر رہنا چاہتا تو وہ اپنی کفالت خود کرنے کا مجاز تھا۔ یہ ایسی شرط تھی جو مسلم یونیورسٹی کے بس سے باہر تھی۔ اس کا سالانہ بجٹ اتنا زیادہ تھا کہ وہ خود اپنی کفالت نہیں کرسکتی تھی۔ چنانچہ ۱۹۷۲ء میں ہی مسلم یونیورسٹی ترمیمی مسودہ قانون پارلیمان میں پیش ہوا جس پر عام مسلمانوں اور خصوصاً مسلم یونیورسٹی کے اراکین اسٹاف، اولڈ بوائز، طلباء اور اس ادارے کے خیر خواہوں نے شدید ردعمل کا اظہار کیا۔ علی گڑھ میں ہنگامے ہوئے حالات اتنے بگڑ گئے کہ کرفیو نافذ کر دیا گیا۔ ایسے میں رشید صدیقی کا اضطراب، بے قراری اور شکستہ خاطری دیدنی تھی۔ اسی اضطراب میں مسعود حسین خان کو ۳۱ مئی ۱۹۷۲ء کے خط میں تحریر کرتے ہیں:

> ''یونیورسٹی بل کی بشارتیں دیکھ لیں۔ کوئی امید افزا بات کہیں سے سنائی نہیں دیتی۔ اللہ کی مقہور قوم کے فر دفروغ دیکھ رہے ہیں۔ اس کے بندوں کی مقہور قوم (ہم مسلمانوں کو) بھی نظر میں رکھیے۔ اس کے بعد ہندوستان کے بدنصیب مسلمانوں کو کیا کہیں۔ کس کس کی اور کہاں کہاں کی کرنی ہم سب کو بھرنی۔'' (۲۱)

رشید صدیقی حوصلہ ہارنے والوں میں سے نہ تھے حوصلہ دینے والوں اور بڑھانے میں سے تھے۔ جس طرح وہ زندگی کے دیگر معاملات میں کبھی مایوس ودلبرداشتہ نہ ہوتے تھے اسی طرح علی گڑھ کے مستقبل سے بھی کبھی مایوس نہ ہوئے۔ وقتی اضطراب کے بعد اُن کے ہاں ایک نیا عزم اور حوصلہ ملتا ہے۔ اس مجاہد کا جس نے تمام عمر اپنے علم وقلم سے علی گڑھ کی حفاظت کی، جو خود بھی اس کے لیے قلمی جہاد میں مصروف رہا اور دوسروں کو بھی آمادہ کرتا رہا۔ چنانچہ ان کا یہ کہنا ''جہاد کا سامنا ہو تو خانقاہ میں بیٹھنا ممنوع ہے۔'' (۲۲) ان کی فکر اور خیال کی نمائندگی کرتا ہے۔ دوسری جانب مسعود حسین خان کو ۶ جون ۱۹۷۲ء کے خط

میں لکھتے ہیں:

''مسعود صاحب ایک بات کہتا رہا ہوں اور کہتا رہوں گا کہ ہم جس متاع کو عزیز رکھتے ہیں یا ہم کو رکھنا چاہیے، اس کی وکالت، حمایت اور حفاظت سے باز نہیں آسکتے۔ فرد کا یہی مقام ہے۔ یہی فرد مردِ مومن کہلاتا ہے۔ یہ لڑائی حق کے لیے لڑی جاتی ہے۔ ہارنے جیتنے کے لیے نہیں۔ اس کا انجام یا انعام شہادت اور سعادت ہوتا ہے جس کے لیے زندہ ہیں اور زندہ رہنا چاہتے ہیں اس کے لیے مرنے میں کیا حرج۔''(۲۳)

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کا تحفّظ اور سود و بہبود ہمیشہ اُن کے مدنظر رہی۔ وہ ہر عمر، ہر دور، اور ہر حال میں اس کی ترقی کے لیے کوشاں رہے۔ جب خلیق احمد نظامی ۱۹۷۴ء میں علی گڑھ کے وائس چانسلر بنے تو اپنے تعلّقات اور قرابت کو بروئے کار لاتے ہوئے رشید صاحب نے انہیں علی گڑھ کی فلاح و بہبود کے لیے چند معروضات پیش کیں جن کی تلخیص یہ ہے:

۱۔ یونیورسٹی کی خدمات اور خوبیوں کو ہر خاص و عام تک پہنچانے کے لیے مؤقر اخبارات اور رسائل و جرائد سے مدد حاصل کی جائے۔

۲۔ ہندوستان کے معتبر اور محترم اشخاص جو فرقہ بندی اور ذات پات کے فتور سے آزاد ہیں، انہیں یونیورسٹی میں مدعو کیا جائے تاکہ وہ یونیورسٹی کی ترقی دیکھ سکیں اور اپنی رائے اس کے حق میں قائم کر سکیں نیز ہر شعبۂ زندگی ادب، مذہب، اخلاق، سائنس، ٹیکنالوجی اور فنون لطیفہ کے اکابر کو دعوت دی جائے اور اُن کے خیالات اعلیٰ درجہ کے انگریزی اخبارات میں شائع کرائے جائیں تاکہ رائے عامہ ہموار ہو سکے۔

۳۔ یونیورسٹی کے ویران و شکستہ رقبات کو صاف ستھرا کر کے سرسبز و شاداب و دلکش بنایا جائے۔ چمن بندیاں کی جائیں، خوش رنگ پھول لگائے جائیں کیونکہ شاداب ماحول میں بداعمالی کے امکانات معدوم نہیں تو بہت کم ہو جاتے ہیں۔(۲۴)

خلیق احمد نظامی کے نام ہی اُن کا آخری مطبوعہ خط ۱۰ جنوری ۱۹۷۶ء کا لکھا ہوا ہے۔ جس میں اُن کے تحریکِ علی گڑھ پر کیے گئے کام کو خوب سراہا ہے۔ ساتھ ہی انہیں یہ اہم نکتہ بیان کرتے ہیں کہ کچھ دنوں سے علی گڑھ مضبوط اور معتبر لیڈر شپ سے محروم رہنے لگا ہے۔ ایسے میں ہم سب کا فرض ہے کہ کثرت سے ایسی تصانیف پیش کریں اور مواد فراہم کریں جس سے متذکرہ لیڈر شپ کے فقدان کی تلافی ہو سکے۔(۲۵)

رشید صدیقی نے علی گڑھ سے اپنی وابستگی کا ذکر کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

''علی گڑھ نے کسی کام کا نہ رکھا۔ اس نے اپنا بنالیا۔ یہ بڑا ہی سخت گیر اور شکی محبوب ہے۔ نہیں چاہتا کہ اس کے ادنیٰ مطالعات سے بھی گریز کیا جائے یا اس کے سوا کسی اور سے

التفات کی جائے۔اس نے مجھے میری نظر میں محترم کر دیا۔اس قید سے خلاصی کہاں، بہت سی باتوں میں اب نہ علی گڑھ سے بہتر و برتر مجھے مقام نظر آتا ہے اور نہ علی گڑھ والوں سے بہتر و برتر لوگ۔''(۲۶)

ان کے خطوط میں بکثرت مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کی متعدد شخصیات کا تذکرہ موجود ہے جن میں سے چند مشہور و معروف اور زیادہ تر گم نام ہیں لیکن انہوں نے بھی غالب کی مانند اپنے ان دوستوں اور عزیزوں کو اردو ادب میں ہمیشہ کے لیے زندہ کر دیا ہے۔

رشید احمد صدیقی کی مانند علی گڑھ سے فارغ التحصیل ہونے والے اُسے کبھی بھی فراموش نہیں کر پاتے ۔علی گڑھ کے ساختہ پرداختہ سلیم نواز قریشی ،علی گڑھ کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''علی گڑھ برصغیر کے مسلمانوں کی ایک اہم اور عظیم درسگاہ تھی جس نے اس برصغیر کے مسلمانوں کے معاشی، معاشرتی اور سیاسی حالات بدلنے میں اہم کردار ادا کیا۔اس میں تعلیم پانے والے طلبہ اس کے ماحول اور اس کی فضاؤں کو کبھی فراموش نہ کر سکے۔۔۔۔خدا جانے سرسید کے علی گڑھ میں وہ کونسا سحر پوشیدہ ہے کہ جو بھی یہاں کچھ عرصہ گزارے تمام عمر وابستہ دامانی پر نازاں رہتا ہے۔دراصل اس کی اپنی ایک فضا ہے جو کسی دوسرے تعلیم اِدارے میں ڈھونڈنے سے بھی نہیں ملتی۔وہ مرکز علم و دانش ہی نہیں ایک عظیم تربیت گاہ بھی ہے جس سے بے شمار افرادِ ملت کے مقدر کے ستارے بن کر نکلے۔''(۲۷)

کم و بیش ان ہی جذبات و خیالات کا اظہار مختلف موقعوں پر رشید احمد صدیقی نے بھی کیا ہے۔ جس کی بنا پر مجتبیٰ حسین رشید احمد صدیقی کے علی گڑھ کو ایک زاویۂ نگاہ، جینے کا نیا ڈھنگ، فکر و نظر کی نئی راہ اور علم و دانش کے کھلتے ہوئے ایوانوں سے تشبیہ دیتے ہیں اور علی گڑھ کو محض ایک قصبہ نہیں بلکہ ایک براعظم اور پوری کائنات قرار دیتے ہیں۔(۲۸)

الغرض رشید صدیقی نے ''علی گڑھ'' کے ماحول، لطائف، واقعات، شخصیات اور وہاں کی ترقی و فلاح و بہبود کو ہمیشہ اپنا موضوع بنائے رکھا۔ان کے نزدیک علی گڑھ ایک تعلیمی، علمی، عملی اور تہذیبی ادارہ ہی نہ تھا بلکہ ایک اعلیٰ اقدار و روایات کا ایسا مرکز تھا جس سے تہذیب، شرافت اور شائستگی کی کرنیں پھوٹتی ہیں۔علی گڑھ اُن کا عشق تھا۔جس طرح ایک سچا عاشق اپنے محبوب سے قطع تعلق نہیں کر سکتا، اسی طرح رشید صدیقی نے بھی علی گڑھ کو کبھی نہ چھوڑا اور ہمیشہ اُسے حرزِ جاں بنائے رکھا۔وہ وقتی طور پر اس کے حالات سے بددل بھی ہوئے، افسردہ بھی ہوئے لیکن اُسے کبھی بھی چھوڑ نہ سکے۔علی گڑھ سے ان کی محبّت، والہانہ پن، تعلّق اور دلچسپی کا بھر پور اظہار ان کے خطوط میں دیکھا جا سکتا ہے۔

آل احمد سرور رشید احمد صدیقی اور علی گڑھ کے تعلّق پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''علی گڑھ کو مقبول بنانے میں اس کی اچھی دلچسپ اور معقول باتوں کو عام کرنے میں رشید صاحب کا بہت بڑا حصہ ہے علی گڑھ نے انہیں جو کچھ دیا تھا اس سے بہت زیادہ انہوں نے علی گڑھ کے گرد اپنے سارے مضامین لکھ کر علی گڑھ کو دیا ہے۔ یہ علی گڑھ کا بہترین پروپگنڈا ہے۔''(۲۹)

حوالہ جات

۱۔ رشید احمد صدیقی، آشفتہ بیانی میری، مکتبۂ ادب، دہلی بار دوم، ۱۹۴۰ء، ص ۵

۲۔ رشید احمد صدیقی، طنزیات و مضحکات انتساب، آئینۂ ادب، لاہور، ۱۹۴۴ء

۳۔ رشید احمد صدیقی، موجۂ گُل سے چراغاں ہے گزرگاہ خیال، مشمولہ: نذر ذاکر، مرتبہ مجلس نذرِ ذاکر، لبرٹی آرٹ پریس، دہلی، ۱۹۶۸ء، ص ۱۹

۴۔ نذیر چودھری، برصغیر پاک و ہند کے ادارے: مدرستہ العلوم علی گڑھ، مشمولہ: علم و آگہی، کراچی، خصوصی شمارہ ۱۹۷۳-۱۹۷۴ء ص ۸۰-۸۴

۵۔ رشید احمد صدیقی کے خطوط، مرتبہ: آل احمد سرور، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۶ء، ص ۴۷

۶۔ عبدالقادر، حنائے علی گڑھ، سالار پبلی کیشنز، بنگلور، ۱۹۸۶ء، ص ۵۵

۷۔ رشید احمد صدیقی کے خطوط، ص ۱۰۵

۸۔ خطوط رشید احمد صدیقی، جلد ششم، مرتبہ: مہرالٰہی ندیم (علیگ) لطیف الزمان خان، ملتان آرٹس فورم، ملتان ۲۰۰۴ء، ص ۵۱

۹۔ خطوط رشید احمد صدیقی، جلد ششم ص ۲۱

۱۰۔ خطوط رشید احمد صدیقی جلد چہارم، مرتبہ: مہرالٰہی ندیم (علیگ) لطیف الزمان خان، ملتان آرٹس فورم، ملتان ۲۰۰۲ء، ص ۳۲-۳۳

۱۱۔ مسعود حسین خان، رقعاتِ رشید صدیقی، خدا بخش لائبریری، پٹنہ ۱۹۸۸ء، ص ۴۵

۱۲۔ رقعاتِ رشید صدیقی، ص ۹۹

۱۳۔ حنائے علی گڑھ، ص ۱۲۰

۱۴۔ مکتوب بنام بشیر احمد مشمولہ خطوط رشید احمد صدیقی، جلد ششم، ص ۴۴

۱۵۔ مکتوب بنام خلیق احمد نظامی مشمولہ مکاتیب رشید احمد صدیقی، ادارۂ ادبیاتِ دِلّی، ۱۹۷۸ء، ص ۹۲

۱۶۔ مکاتیبِ رشید، ص ۹۱

۱۷۔ خطوط رشید احمد صدیقی، جلد چہارم، ص ۲۹

۱۸۔ رشید احمد صدیقی، مضامینِ رشید، الفیصل، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۲۳۵

۱۹۔ رشید احمد صدیقی کے خطوط، ص ۲۳۴

۲۰۔ رقعات رشید احمد صدیقی، ص ۱۸۵

۲۱۔ رقعات رشید احمد صدیقی، ص۲۳۳
۲۲۔ مکتوب بنام اسلوب احمد انصاری، مشمولہ: خطوط رشید احمد صدیقی، جلد ششم، ص۵۸
۲۳۔ رقعاتِ رشید احمد صدیقی، ص۲۳۴
۲۴۔ مکاتیب رشید احمد صدیقی، ص۲۳۱-۲۳۵
۲۵۔ مکاتیب رشید احمد صدیقی، ص۲۴۸
۲۶۔ رشید احمد صدیقی، گنج ہائے گراں مایہ، یونیورسٹی بک ڈپو، راولپنڈی بار سوم، ۱۹۶۰ء، ص۵۶
۲۷۔ احمد نواز سلیم قریشی، دیارِ دل، گندھارا ہندکو بورڈ، پشاور، ۲۰۰۵ء، ص۵۳
۲۸۔ مجتبیٰ حسین، رشید احمد صدیقی کی یاد میں، مشمولہ: قومی آواز سنڈے سیکشن، لکھنؤ، مؤرخہ ۸ مئی ۱۹۸۸ء
۲۹۔ آل احمد سرور، ادب اور نظریے، ادارۂ فروغِ اُردو، لکھنؤ، ۱۹۵۴ء، ص۱۵۳

Contents

☆ Editorial 5

☆ Tameer-e-Khudi or Mazhabi zindagi ky marahil 6
Dr.Tahir Hameed Tanoli/ Dr. Nazar Abid

☆ Rafi Peer theater workshop Ka Urdu theater.... 16
Dr. Salman Bhatti

☆ Halq ae arbab-e-zoq ki tankeed or asri shaoor 29
Muhammad Amjad Abid

☆ Shan Ul Haq Haqi Bahasiyat Lughat nawees 36
Munsif Khan Sahaab

☆ Tahzeeb o saqafat: istalahat ka masla 49
Dr. Abdul Wajid

☆ Afsanwi Adab ki tanqeed or Shams Ur Rehman Farooqi 58
Abrar Khatak

☆ Atta ki Natia Rubayat 69
Dr. Nazar Abid / Dr. Sufyan Safi

☆ Mahasin Makateeb Ghalib Naqdin ki nazar me 76
Dr. Altaf Yousafzai

☆ Jatak Kahanian Anam Nawaz/ Dr. Saeed Ahmad 86

☆ Rashid Ahmad Siddiqui Ky Khatoot Mein Ali Garh
Dr. Tazeen Gul 97

Advisory Board

1-Prof. Dr. Syed Javed Iqbal
Dean of Arts, Sindh University, Jamshoro

2-Prof. Dr. Qazi Abid
Deptt. Of Urdu, Baha-ud-Din Zakria University, Multan

3-Prof. Dr. Irshad Shakir Awan
Eminent Professor, Higher Education Commission, Islamabad.

4-Dr. Zia-ul-Hasan
Deptt. Of Urdu, Oriental College, Punjab University, Lahore

5-Dr. Muhammad Kumarsi
Deptt. Of Urdu, Tehran University, Iran

6-Dr. Sheikh Aqeel Ahmad
Deptt. Of Urdu, Satyawati College, Delhi University, India.

7-Dr. Sohail Abbas Baloch
Deptt. Of Urdu, Tokyo University of Foreign Studies, Japan

8-Prof. Dr. So Yamane Yasir
Deptt. Of Urdu, Graduate School of Language and Culture,
Osaka University, Japan

Idrak

Research Journal

Issue-3

(Jan / June-2015)

ISSN #. 2412-6144

Patron in Chief

Prof. Dr. Sohail Shehzad

(Vice Chancellor)

Patron

Prof. Dr. Azkia Hashmi

(Dean Faculty of Arts)

Chief Editor

Dr. Nazar Abid

(Head, Department of Urdu)

Editorial Board

Dr. Muhammad Sufian Safi

Dr. Altaf Yousafzai

Department of Urdu

Hazara University, Mansehra

idrakurdu@gmail.com