تعبیرِ نو

ششماہی تحقیقی مجلہ

۳

جلد: ۲ شمارہ: ۱ جنوری تا جون ۲۰۲۶ء

مدیر

ارشد محمود ناشاد

شعبۂ اردو

علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

اُردو زبان وادب کا شش ماہی تحقیقی مجلّہ

ISSN: **3106-7263**(Online) **3106-7255**(Print)

تعبیرِ نو

جلد: ۲ شمارہ: ۱

جنوری تا جون ۲۰۲۶ء

مدیر

ارشد محمود ناشاد

مدیرِ منتظم

محمد قاسم یعقوب

شعبۂ اُردو

علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

سرپرست

پروفیسر ڈاکٹر ناصر محمود (رئیسِ جامعہ)

مدیرِ اعلیٰ

پروفیسر ڈاکٹر سید محمد عامر شاہ (رئیسِ کلیۂ سماجی علوم)

❋

مدیر

ارشد محمود ناشاد

مدیرِ منتظم

محمد قاسم یعقوب

❋

معاونین

ڈاکٹر صفدر رشید، ڈاکٹر محمد قاسم، ڈاکٹر عبد الستار ملک

رابطے کے لیے: شعبۂ اردو، بلاک نمبر ۸، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، H-۸، اسلام آباد
ٹیلی فون: ۰۵۱-۹۵۷۶۳۵۱

برقی پتا: tabeerenau@aiou.edu.pk

ویب سائٹ: https://ojs.aiou.edu.pk/index.php/tabeer

ISSN: 3106-7255(Print)، 3106-7263(Online)

ترتیب و تزئین: محمد علی۔

سرورق: سیّد شاکر القادری

نوٹ: ادارے کا کسی بھی مقالہ نگار کے خیالات اور نظریات سے اتفاق ضروری نہیں۔

مجلسِ ادارت

(اسمائے گرامی الف بائی ترتیب سے)

* تنظیم الفردوس

پروفیسر شعبہ اُردو، جامعہ کراچی، کراچی

* سویامانے یاسر

پروفیسر، گریجویٹ اسکول آف لینگوئج اینڈ کلچر، اوساکا یونیورسٹی، جاپان

* شفیق انجم

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

* ضیاالحسن

سابق پروفیسر، جامعہ پنجاب، لاہور (۵۵۴۔کامران بلاک، علامہ اقبال ٹاؤن، لاہور)

* ہند عبدالحلیم محفوظ

پروفیسر اُردو، ادارۂ انسانی علوم، جامعہ الازہر، قاہرہ، مصر

مجلسِ مشاورت

(اسمائے گرامی الف بائی ترتیب سے)

* احمد محفوظ

پروفیسر، شعبہ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نیو دہلی

* جلال صوئیدان

پروفیسر وچیئرمین شعبہ اُردو، استنبول یونیورسٹی، ترکی

* طارق ہاشمی

پرنسپل کالج آف اورینٹل لینگویجز، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

* محمد کیومرثی

صدر شعبہ اُردو، تہران یونیورسٹی، ایران

* معین الدین عقیل

سابق ڈین، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

(مکان نمبر B، ۲۱۵، بلاک نمبر ۱۵، گلستانِ جوہر، کراچی)

❋ ❋ ❋

اس شمارے کے مقالہ نگار

* **رؤف پاریکھ**

سابق پروفیسر، شعبہ اُردو جامعہ کراچی و سابق صدر نشین ادارۂ فروغِ قومی زبان، اسلام آباد

* **محمد عطاء اللہ خان**

سابق پروفیسر، مکان نمبر ۱۳۶، سٹریٹ ۴۰ سیکٹر جی سکس ون، اسلام آباد

* **بصیرہ عنبرین**

ڈائریکٹر، ادارۂ زبان و ادبیاتِ اُردو، اورینٹل کالج، لاہور

* **صالحہ نوشین**

شعبہ اُردو، گورڈن کالج، راول پنڈی

* **خورشید ربانی**

پی ایچ ڈی اسکالر، قرطبہ یونیورسٹی، ڈیرہ اسماعیل خان

گل عباس اعوان

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، قرطبہ یونیورسٹی، ڈیرہ اسماعیل خان

* **عبیرہ احمد**

پوسٹ ڈاکٹریٹ ریسرچ فیلو (اُردو) اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

* **زرتاشیہ نور**

معلّمہ، ایف جی سرسیّد گرلز اسکول، چک لالہ کینٹ، راول پنڈی

فہرست

O	اداریہ کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں! ہے کہ نہیں؟	ارشد محمود ناشاد	۷
✵	اینگلو انڈین الفاظ و مرکبات کی لغات اور ان کے چند دل چسپ اندراجات	رؤف پاریکھ	۱۱
✵	قومی بیداری میں اقبال اور نذرالاسلام کا کردار	محمد عطاء اللہ خان	۲۹
✵	نغمہ زارِ حفیظ	بصیرہ عنبرین	۴۳
✵	مکاتیبِ فارسیِ غالب کی اردو تعبیر و تشکیل (تراجمِ مکتوباتِ فارسیِ غالب کے حوالے سے پرتو روہیلہ کی ترجمہ نگاری کا تنقیدی جائزہ)	صالحہ نوشین	۶۵
✵	اردو نعت میں تجسیم کاری: اجمالی جائزہ	خورشید ربانی / گل عباس اعوان	۹۳
✵	اردو غزل پر متصوفانہ تعلیمات کے اثرات (ولی دکنی تا اکبر الہ آبادی)	عبیرہ احمد	۱۰۵
✵	”مقامِ خلافت“ کی تہذیبی، سیاسی اور ادبی اہمیت	زرتاشیہ نور	۱۱۷

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

- ''تعبیرِ نو''، شش ماہی تحقیقی مجلہ ہے جو سال میں دو بار شائع ہوتا ہے۔
- ''تعبیرِ نو'' اُردو زبان و ادبیات کے حوالے غیر مطبوعہ تحقیقی مقالات کا خوش دلی سے استقبال کرے گا۔
- ''تعبیرِ نو'' میں مقالات کی اشاعت HEC کے قواعد و ضوابط کے مطابق عمل میں لائی جائے گی۔
- ''تعبیرِ نو'' میں اشاعت کے لیے موصول ہونے والا ہر مقالہ اشاعت سے قبل Peer Review کے لیے مبصرین، ماہرین کو بھیجا جائے گا۔ ماہرین کی آرا کی روشنی میں مقالے کے اشاعت یا عدم اشاعت کا فیصلہ کیا جائے گا۔ ماہرین کی ہدایات، تجاویز کی روشنی میں مقالہ نگار اپنے مقالے میں درستی، ترمیم، اضافہ کرنے کا پابند ہو گا۔
- ''تعبیرِ نو'' میں اشاعت کے لیے ایم ایس ورڈ (Ms Word) پروگرام میں نوری نستعلیق فونٹ میں کمپوز شدہ مقالہ قبول کیا جائے گا۔ عنوان ۱۸، مقالہ نگار کا نام ۱۶ جب کہ متن کے حروف کی جسامت ۱۴ پوائنٹ اور مسطر کا سائز ۸×۵ ہونا ضروری ہے۔
- ''تعبیرِ نو'' میں اشاعت کے لیے مقالہ کے ساتھ انگریزی ملخص (Abstract) اور کلیدی الفاظ کا ہونا لازم ہے۔ انگریزی ملخص سو سے ڈیڑھ سو الفاظ میں ہونا چاہیے۔ کلیدی الفاظ کی تعداد کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ دس ہونی چاہیے۔
- مقالے کا عنوان، مقالہ نگار کا نام، عہدہ اور پتا اُردو کے ساتھ ساتھ انگریزی میں بھی تحریر ہونا ضروری ہے۔

اداریہ

کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں! ہے کہ نہیں؟

کسی بھی مہذب معاشرے کی فکری اساس اور تہذیبی شناخت علم و تحقیق کی منت گزار ہے۔ قومیں اپنی افرادی قوت یا معاشی فراوانی سے زیادہ اپنی علمی روایت، تحقیقی لگن، تنقیدی شعور اور فکری دیانت کے سبب زندہ رہتی ہیں۔ جامعات محض ڈگریاں تقسیم کرنے کے مراکز نہیں ہوتیں بلکہ وہ انسانی ذہن کی تعمیر و تشکیل، فکری اور تہذیبی سرمائے کی منتقلی، عصری میلانات و معاملات سے آگہی کے ساتھ ساتھ طلبہ میں سوال اُٹھانے اور حقیقت کی تلاش کا ذوق بیدار کرتی ہیں مگر ہمارے ہاں جامعات اپنے اس فریضے سے قریب قریب دست کش ہو کر محض ڈگریاں بانٹنے کا کام کر رہی ہیں۔ سائنس کے شعبوں میں بالعموم اور سماجی علوم اور زبان و ادب کے شعبوں میں بالخصوص تحقیق کی موجودہ صورتِ حال اس قدر ابتر ہو چکی ہے کہ اس پر خاموش رہنا علمی بد دیانتی کے مترادف محسوس ہوتا ہے۔ گزشتہ چند دہائیوں میں تحقیق بتدریج ایک ایسی رسمی اور نمائشی سرگرمی میں تبدیل ہو گئی ہے، جس میں فکر کی گہرائی، مطالعے کی وسعت اور تنقیدی بصیرت روز بہ روز کم ہوتی جا رہی ہے اور تحقیق کے نام پر اقتباسات اور حوالوں کی جمع آوری اور ثقیل اصطلاحات کی نمائش بڑھتی جا رہی ہے۔ خاص طور پر زبان و ادب کے شعبوں میں مغربی فلسفیانہ نظریات اور تنقیدی تھیوریوں کا ایسا بے محل اور سطحی استعمال اس کثرت سے ہونے لگا ہے کہ جس نے تحقیق کے اصل جوہر کو دھندلا دیا ہے۔ ساختیات، پسِ ساختیات، ردِ تشکیل، جدیدیت، مابعد جدیدیت، نو تاریخیت اور ادبیات کے سماجی و تہذیبی مطالعات جیسے مباحث اپنی اصل میں نہایت اہم اور معنی خیز فکری رویّے تھے مگر ہمارے ہاں ان کا ستعمال اکثر و بیشتر محض علمی تفاخر اور ذہنی مرعوبیت کے اظہار تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ المیہ یہ ہے کہ تحقیق کے طلبہ نہ تو ان نظریات کی فکری بنیادوں سے پوری طرح واقف ہوتے ہیں اور نہ ہی اپنے ادب کے داخلی حسن، تہذیبی روح اور جمالیاتی نظام کا شعور رکھتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ تحقیق ایک زندہ فکری مکالمہ بننے کے بجائے اقتباسات کے انبار میں دفن ہو جاتی ہے۔ مختلف کتابوں سے چند جملے اخذ کیے، چند غیر مانوس اصطلاحات شامل کیں، صفحات بھر دیے اور سمجھ لیا کہ تحقیقی مقالہ مکمل ہو گیا۔ گویا تحقیق اب دریافتِ حقیقت کا عمل نہیں بلکہ مواد جمع کرنے کی مشق بن کر رہ گئی ہے۔ اس صورتِ حال میں ریسرچ اسکالر ہی نہیں بلکہ

اساتذۂ جامعات، نگرانِ تحقیق، جامعات اور تحقیقی ادارے سب یکساں طور پر ذمہ دار ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ تحقیق کے معیار پر نگاہ رکھنے والے ادارے بھی اکثر رسمی کارروائیوں سے آگے بڑھنے کو تیار دکھائی نہیں دیتے۔ ہائر ایجوکیشن کمیشن سے منظور شدہ کسی بھی تحقیقی جریدے کے مندرجات پر نگاہ ڈالی جائے تو علمی سطحیت، غیر معیاری موضوعات اور فکری انتشار کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔ کہیں زبان تحقیق کے وقار سے محروم ہے، کہیں استدلال کمزور ہے اور کہیں پورا مقالہ محض نقل و ترتیب کا نمونہ محسوس ہوتا ہے۔ تحقیقی منطقے میں ہر سُو سرقے اور چربے کے عَلَم لہرا رہے ہیں۔ تعداد کو معیار پر ترجیح دینے کی روشِ بد نے تحقیق کو حقیقی معنوں میں نقصان پہنچایا ہے۔

اب اس زوال پذیر فضا میں مصنوعی ذہانت (Artificial Intelligence) نے ایک نئے اور زیادہ پیچیدہ بحران کو جنم دیا ہے۔ بہ ظاہر یہ ایک جدید سہولت ہے، مگر اس کے غیر محتاط اور غیر ذمہ دارانہ استعمال نے تحقیق کے بچے کھچے وقار کو بھی خطرے میں ڈال دیا ہے۔ آج کا ریسرچ اسکالر موضوع کے انتخاب سے لے کر خاکہ سازی، مواد کی ترتیب و تنظیم اور مکمل مقالہ نویسی تک کے مراحل مصنوعی ذہانت کے سہارے عبور کرنے لگا ہے۔ یوں مطالعہ، غور و فکر، تنقیدی محنت اور فکری ریاضت کی جگہ سہل پسندی اور فوری نتائج کی خواہش نے لے لی ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ مصنوعی ذہانت بذاتِ خود فکر و احساس سے بیگانہ اور شعور و آگہی سے عاری ہے۔ وہ محض ایک ایسی برقی مشین ہے جو انٹرنیٹ پر موجود لوازمے سے معلومات کشید کرنے کا ہنر جانتی ہے اور بس۔ اس کے پاس نہ تخلیقی وجدان ہے، نہ تہذیبی شعور، نہ جمالیاتی بصیرت اور نہ فکری امتیاز۔ وہ اپنی طرف سے کوئی حقیقی اضافہ نہیں کر سکتی۔ اسے یہ ادراک بھی حاصل نہیں کہ جس لوازمے کو وہ استعمال کر رہی ہے، اس کی علمی حیثیت، تاریخی وقعت اور تحقیقی قدر کیا ہے؟ اس کے نزدیک ایک سرسری تبصرہ، کوئی غیر مستند بلاگ اور ایک گہرا تحقیقی مقالہ یکساں حیثیت رکھتے ہیں، کیوں کہ وہ مواد کی روح نہیں، محض اس کی ظاہری ساخت کو پڑھتی ہے۔ یہ مسئلہ خصوصاً اُردو اور دوسری مشرقی زبانوں کے باب میں زیادہ سنگین ہے۔ ہمارے بڑے ادبی سرمائے کا ایک وسیع حصّہ ہنوز انٹرنیٹ پر موجود ہی نہیں۔ کلاسیکی متون، نادر تنقیدی مباحث، مستند شروح اور گہرے تحقیقی کام یا تو ڈیجیٹل دُنیا تک پہنچے ہی نہیں یا اُن پر محض سطحی اور نامکمل مضامین اور تبصرے موجود ہیں۔ ایسے میں مصنوعی ذہانت اسی کچے پکے اور غیر معیاری لوازمے کی بنیاد پر ایک بہ ظاہر خوش نما مگر اندر سے کھوکھلا محل تعمیر کر دیتی ہے۔ قاری بسا اوقات اس مصنوعی ترتیب و تنظیم اور رواں دواں زبان سے متاثر ہو جاتا ہے مگر حقیقت میں اس کے اندر وہ فکری گہرائی، تحقیقی دیانت اور تخلیقی حرارت موجود نہیں ہوتی، جو ایک سچے محقق کی پہچان ہے۔ سب سے زیادہ تشویش

ناک پہلو یہ ہے کہ مصنوعی ذہانت کے اس مسلسل فیضان نے نئی نسل سے سوچنے کی صلاحیت چھیننا شروع کر دی ہے۔

تحقیق بنیادی طور پر ذہنی مشقت، تنقیدی تربیت اور فکری صبر کا نام ہے۔ ایک اچھا محقق برسوں کے مطالعے، غور و فکر اور داخلی کشمکش کے بعد کسی نتیجے تک پہنچتا ہے مگر اب مشین کی سہولت نے اس ریاضت کو غیر ضروری بنا دیا ہے۔ نوجوان محققین پڑھنے کے بجائے خلاصہ چاہتے ہیں، غور و فکر کے بجائے فوری جواب اور علمی جستجو کے بجائے تیار شدہ متن۔ یہ رجحان محض تحقیق ہی نہیں بلکہ انسانی ذہن کی تخلیقی قوت کے لیے بھی خطرہ بنتا جا رہا ہے۔ المیہ یہ بھی ہے کہ گلی محلوں میں قائم ہونے والی بے شمار جامعات نے تحقیق کو ایک کاروبار کی شکل دے دی ہے۔ داخلوں، فیسوں اور ڈگریوں کی دوڑ میں معیار، مطالعہ اور علمی تربیت کہیں پیچھے رہ گئے ہیں۔ کمزور، سطحی اور غیر ضروری موضوعات پر نہ صرف تحقیق کی اجازت دی جاتی ہے بلکہ انھی پر ڈگریاں بھی بانٹی جا رہی ہیں۔ ایسے ماحول میں تحقیق وقارِ علم کے بجائے محض روزگار اور ترقّی کے ایک رسمی زینے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہ صورتِ حال اہلِ علم، جامعات اور ریاستی اداروں سب کے لیے لمحۂ فکریہ ہے۔ اگر اب بھی تحقیق کو سنجیدگی، دیانت اور فکری وقار کے ساتھ وابستہ نہ کیا گیا تو آنے والے برسوں میں ہمارے پاس ڈگری یافتہ افراد تو ہوں گے، مگر حقیقی معنوں میں اہلِ تحقیق ذہن ناپید ہو جائیں گے۔ مصنوعی ذہانت کو مکمل طور پر ردّ کرنا مسئلے کا حل نہیں مگر اسے عقل و شعور کا نعم البدل سمجھ لینا یقیناً علمی خودکشی ہے۔ تحقیق کو پھر سے مطالعے، استدلال، تنقیدی شعور اور تخلیقی اذیت سے جوڑنا ہو گا، کیوں کہ علم ہمیشہ انسانی تجربے، احساس اور فکری ریاضت سے جنم لیتا ہے، محض مشینی ترتیب و پیش کش سے نہیں۔

ریت سے بُت نہ بنا اے مرے اچھے فن کار!
ایک لمحے کو ٹھہر میں تجھے پتھر لا دوں

ارشد محمود ناشاد

(مدیر)

❋ ❋ ❋

”تحقیق جس استقلال، صبر، محنت اور توجّہ کی طالب ہے، ہم اُس سے اس لیے بھاگتے ہیں کہ ہمیں تو اب روٹی بھی پکی پکائی ہی اچھی لگتی ہے۔ تن آسانی، تحقیق کی دشمن ہے اور بفضلِ تعالیٰ تن آسانی ہمارے خون میں اچھی طرح سرایت کر گئی ہے۔ اس وقت صورتِ حال یہ ہے کہ ہمارے بیش تر اہلِ تحقیق بھی دادِ تحقیق نہیں دیتے اور قیاسات سے کام چلا رہے ہیں۔“

جمیل جالبی، ڈاکٹر: ادبی تحقیق (لاہور؛ مجلسِ ترقیِ ادب؛ اوّل، جون ۱۹۹۴ء)، ص ۱۴۔

رؤف پاریکھ*

اینگلو انڈین الفاظ و مرکبات کی لغات اور ان کے چند دل چسپ اندراجات

Abstract: Anglo-Indian words and phrses include terms and expressions that are part of a vocabulary used by the British during their long stay in the Indo-Pak subcontinent. Born out of a situation that required the Britons to communicate with the local populace, some of these words and phrases were coined by blending words from the English language and some local languages, such as, Urdu and Hindi. Also, some coinages were the English words used in an altogether different nuances, virtually unknown to the native speakers. Yet another category of Anglo-Indian words shows an Anglicised pronunciation and spelling of local words .

A number of dictionaries listing Anglo-Indian words and phrases have been compiled. This article introduces and briefly reviews such doctionaries and also analyses a few interesting entries, taken from these dictionaries, along with their etymolgies. In some cases, despite admirable research by the compilers of these dictionaries, the precise origin and etymological roots of words are hitherto unknown, for instance, the origin of words gymkhana, cangee house and buggy is still obscure.

کلیدی الفاظ: اردو لغات، اینگلو انڈین، کنسائز اوکسفرڈ انگلش ڈکشنری، الفاظ و مرکبات، ہوبسن جوبسن، اشتقاق، ہنگلش، ہندش۔

---

* سابق پروفیسر، شعبہ اُردو، جامعہ کراچی و سابق صدر نشین ادارۂ فروغِ قومی زبان، اسلام آباد

جب دو تہذیبیں ملتی ہیں تو دونوں ایک دوسرے کو بہت کچھ دیتی بھی ہیں اور ایک دوسرے سے کچھ لیتی بھی ہیں۔ اس تہذیبی تبادلے میں الفاظ بھی شامل ہوتے ہیں۔ انگریزی زبان میں بعض ایسے الفاظ بھی موجود ہیں جو اس کو برِ عظیم پاک و ہند کا تحفہ ہیں۔

انگریزی زبان کا حصہ بن جانے والے ہمارے الفاظ میں 'سموسا' اور 'گلاب جامن' بھی شامل ہیں جو کنسائز اوکسفرڈ انگلش ڈکشنری (Concise Oxford English Dictionary) کے نئے ایڈیشن میں بھی درج ہیں۔[۱] لیکن یہاں ذکر اُن اردو یا ہندی یا دیگر مقامی زبانوں کے الفاظ کا نہیں ہے جو انگریزی میں راہ پا گئے اور ان میں سے کئی انگریزی کی مستند لغات کا بھی حصہ بن گئے کیونکہ یہ ایک الگ موضوع ہے اور اس پر کچھ لکھا بھی جا چکا ہے۔[۲]

انگریزی نے دنیا کے مختلف خِطّوں پر لسانی اور ثقافتی اثرات مرتب کیے اور دنیا کے کئی ملکوں میں انگریزی کا ایک مقامی محاورہ اور لب و لہجہ پیدا ہوا اور اسے انگریزی کا مقامی روپ کہا گیا جسے انگریزی میں regional variety اور regional variation کہتے ہیں۔[۳] انگریزی کے ایسے مقامی روپ کو دل چسپ نام بھی دیے گئے ہیں مثلاً سنگاپور کی مخصوص انگریزی کو سنگلش (Singlish) اور چین میں بولی جانے والی انگریزی کو اس چینی زبان کے اثرات کی وجہ سے چنگلش (Chinglish) کہا گیا۔[۴] ہندوستان کی مخصوص انگریزی کو ہندی کے اثرات کے سبب ہنگلش (Hinglish)[۵] اور ہندِش (Hindish) بھی کہا گیا۔[۶] لیکن یہاں ان اثرات کا بھی ذکر مقصود نہیں ہے۔ بلکہ یہاں ذکر ہے ان الفاظ کا جن کو 'اینگلو انڈین' (Anglo-Indian) کہا جاتا ہے۔

اینگلو انڈین الفاظ و مرکبات:

اینگلو انڈین سے مراد وہ الفاظ و مرکبات ہیں جو انگریزوں کے برِ عظیم پاک و ہند پر نو آبادیاتی قبضے اور ان کے یہاں طویل عرصے تک قیام کے نتیجے میں وجود میں آئے۔ ان میں سے بیشتر الفاظ و مرکبات سماجی روابط کی ضرورت کے عکاس ہیں یعنی مقامی آبادی سے بات چیت اور میل جول کے لیے انگریزوں نے جو زبان استعمال کی اس میں اس طرح کے نو ساختہ الفاظ بھی شامل تھے جنھیں نہ پوری طرح اردو (یا ہندی یا مقامی) کہا جا سکتا ہے اور نہ وہ مکمل طور پر انگریزی کہلائے جا سکتے ہیں۔ ان میں سے بعض نو آبادیاتی دور کے انگریزی متون (مثلاً نجی خطوط) میں بھی پائے جاتے ہیں، اگرچہ ان کا استعمال برِ عظیم پاک و ہند تک ہی محدود تھا اور ان میں سے بیش تر کو معیاری (standard) انگریزی زبان کا حصہ تسلیم نہیں کیا گیا۔ ان ہزاروں الفاظ و مرکبات میں سے زیادہ تر ایسے تھے جو کبھی بھی انگریزی زبان کا باقاعدہ حصہ نہیں سمجھے گئے لیکن اِنھیں میں ایسے دسیوں الفاظ بھی ہیں جو انگریزی کی

معیاری لغات میں شامل کر لیے گئے۔ اینگلو انڈین الفاظ و مرکبات میں سے بیش تر کا تعلق سماجی زندگی سے ہے اور وہ مقامی رسوم ورواج، رہن سہن، انتظامی امور اور (کسی قدر کم تعداد میں) مذاہب وعقائد سے متعلق ہیں۔

اینگلو انڈین الفاظ و مرکبات کو ہم اپنی تفہیم کے لیے تین گروہوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

i) عربی فارسی یا مقامی زبانوں کے بگڑے ہوئے الفاظ و مرکبات

ii) اصل مفہوم سے ہٹے ہوئے اور مقامی طور پر مختلف مفہوم میں رائج انگریزی الفاظ و مرکبات

iii) انگریزی اور مقامی زبانوں کے جوڑ پیوند سے بنے الفاظ و مرکبات

ان تینوں کی کیفیت مختصراً پیش ہے:

i) مقامی زبانوں یا عربی فارسی کے بگڑے ہوئے الفاظ و مرکبات:

بسا اوقات مقامی لوگوں سے بات چیت کے لیے انگریزوں نے انگریزی لفظ کے بجائے مقامی لفظ ہی کو ترجیح دی اور اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ بعض الفاظ و مرکبات جو خالصتاً مقامی تہذیب وتمدن کے عکاس تھے اور مقامی معاشرے میں عام استعمال میں تھے انگریزی تہذیب میں ان کا وجود نہ ہونے کی وجہ سے انگریزی زبان میں ان کا کوئی نعم البدل لفظ یا مترادف نہ تھا۔ ان الفاظ کو انگریزوں نے جوں کا توں اپنی زبان میں لینے کی کوشش کی اگرچہ ان کا تلفظ وہ ٹھیک طرح سے ادا نہیں کر سکتے تھے۔ لہٰذا ان مقامی الفاظ کو انھوں نے انگریزی میں اپنے لہجے میں اور اپنے تلفظ کے مطابق برتا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اپنی صوتیاتی مجبوریوں کے سبب ان مقامی الفاظ کا ہو بہو تلفظ وہ ادا نہ کر سکے اور ان عربی/فارسی یا اردو/ہندی الفاظ کو انھوں نے رومن حروف میں لکھا تو وہ نئے اور عجیب الفاظ میں ڈھل گئے اور انگریزی میں عجیب ہجوں کے ساتھ لکھے گئے۔ گویا یہ بنیادی طور پر مقامی الفاظ تھے جن میں انگریزی زبان کے اثرات کی وجہ سے کچھ ترمیم ہو گئی۔

ii) مختلف مفہوم میں رائج انگریزی الفاظ و مرکبات:

اینگلو انڈین الفاظ و مرکبات کی دوسری قسم میں وہ الفاظ شامل ہیں جو ہیں تو انگریزی کے لیکن برعظیم پاک وہند میں ان کے نئے اور مختلف مفاہیم پیدا ہو گئے اور ان الفاظ و مرکبات کو جن معنوں میں برتا گیا اس سے برطانیہ میں انگریزی کے اہلِ زباں بھی واقف نہیں تھے۔

iii) انگریزی اور مقامی زبانوں کے جوڑ پیوند سے بنے الفاظ و مرکبات:

بعض اینگلو انڈین الفاظ ایسے بھی ہیں جو برِ عظیم پاک وہند کی مقامی زبانوں سے نکل کر انگریزی کے جوڑ پیوند کے ساتھ بگڑی ہوئی یا مختلف شکل میں استعمال ہونے لگے۔

اینگلو انڈین الفاظ و مرکبات کے وجود میں آنے کی تین بڑی وجوہ تھیں، ایک سماجی ضرورت، دوسرے انگریزی زبان میں بعض مقامی اشیا کے تصور کا اور ان کے لیے لفظ کا موجود نہ ہونا اور تیسرے تلفظ اور املا کے فرق سے پیدا ہونے کی پیچیدگیاں۔ اس طرح برِ عظیم پاک و ہند میں مقیم برطانوی باشندوں کے ہاں ان الفاظ کا خاصا وسیع ذخیرہ وجود میں آگیا اور بعض تحریری متون میں بھی یہ الفاظ و مرکبات نظر آنے لگے۔ مقامی افراد کے علاوہ انگریز بھی اپنی انگریزی تحریروں، خصوصاً نجی خطوط اور یادداشتوں، میں انھیں استعمال کرنے لگے۔ رفتہ رفتہ ان اینگلو انڈین الفاظ کا ذخیرہ اتنا وسیع ہو گیا کہ ان الفاظ و مرکبات کی الگ سے لغات بنانی پڑیں۔ ان میں سے چند معروف لغات کا مختصراً حال پیش ہے:

☆این اینگلو انڈین ڈکشنری (۱۸۸۵ء):

این اینگلو انڈین ڈکشنری (An Anglo-Indian Dictionary) پہلی بار لندن سے ۱۸۸۵ء میں شائع ہوئی۔ اس کے مولف کا نام جارج کلفرڈ وائٹ ورتھ (George Clifford Whitworth) ہے۔ کچھ عرصے قبل لاہور سے اس کا ایڈیشن شائع ہوا تھا جس میں اس لغت کی اشاعتِ اول کا سال ۱۸۴۲ء لکھا گیا۔(۷) لیکن یہ درست نہیں ہو سکتا کیونکہ وائٹ ورتھ اس وقت پیدا بھی نہیں ہوا تھا۔ سی ایچ راو (C.H.Rao) کی کتاب The Indian Biographical Dictioanry کے مطابق وائٹ ورتھ ۱۸۴۶ء میں انگلستان میں پیدا ہوا اور ۱۸۶۹ء میں انڈین سول سروس میں شامل ہوا۔(۸) وہ ۱۸۹۷ء میں بمبئی ہائی کورٹ میں جج تھا اور اس نے ۱۹۰۵ء میں ریٹائرمنٹ لے لی۔(۹) راو کی یہ کتاب ۱۹۱۵ء میں چھپی تھی اور اس میں وائٹ ورتھ کی وفات کا کوئی ذکر نہیں ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وائٹ ورتھ کم از کم کتاب کی ترتیب و تدوین کے وقت تک یعنی ۱۹۱۵ء میں حیات تھا۔ وائٹ ورتھ کی دیگر کتابیں بھی ہیں مگر سرِ دست ہم اس کی اس لغت سے متعلق کچھ گفتگو کریں گے۔

اس لغت کا ذیلی عنوان کچھ طویل ہے یعنی:

> A glossary of Indian terms used in Englsih and of such English or other non-Indian terms as have obtained special meanings in India.

جیسا کہ اس ذیلی عنوان سے ظاہر ہے مولف نے اس میں ایسے الفاظ اور مرکبات جمع کیے ہیں جو مقامی تھے اور انگریزی میں استعمال ہوتے تھے اور ایسے الفاظ بھی اس میں درج ہیں جو انگریزی کے ہیں یا غیر مقامی زبانوں کے ہیں لیکن ان کے برِ عظیم پاک و ہند میں مختلف معنی ہو گئے۔ اپنے پیش لفظ میں "اینگلو انڈین" کی ترکیب کے استعمال پر معذرت کرتے ہوئے اس نے لکھا ہے کہ اس سے مراد ہے کوئی چیز جو ہے تو اصلاً مقامی یا ہندوستانی لیکن اس میں

انگریزی اثرات کے تحت کچھ ترمیم ہو گئی ہے۔[۱۰] اس نے پیش لفظ میں لکھا ہے کہ اس لغت میں ایسے الفاظ شامل ہیں جو مقامی لوگوں سے میل جول میں انگریزوں نے سہولت کی خاطر اپنی زبان میں شامل کر لیے۔

اوپر اینگلو انڈین الفاظ کی جن قسموں کا ہم نے ذکر کیا ہے ان میں سے پہلی قسم کے ضمن میں اس نے کچھ الفاظ دیے ہیں اور اپنے پیش لفظ میں بتایا ہے کہ ایسے الفاظ کا اندراج لغت میں انگریزی ہجوں اور تلفظ کے لحاظ سے کیا گیا ہے لیکن قلابین میں وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ یہ کس لفظ کا بگاڑ ہے، مثلاً لفظ 'سپاہی' اور 'ناچ' کے بگڑے ہوئے تلفظ کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

[a corruption of Persian sipahi] Sepoy
Nautch [a corruption of the Hindi nach][۱۱]

نیز اس لغت میں وہ الفاظ بھی شامل ہیں جو ہیں تو خالص انگریزی کے لیکن ہندوستان میں ان کے مخصوص معنی پیدا ہو گئے ہیں، گویا یہ وہ الفاظ ہیں جن کا ذکر ہم نے اوپر دوسری قسم کے تحت کیا ہے۔ اس لغت میں، بقول اس کے، بعض ایسے انگریزی الفاظ یا تراکیب بھی ہیں جو بظاہر تو مانوس ہیں لیکن ان کا مفہوم مقامی استعمال میں کچھ اور ہے اور وہ ایسی چیزوں کو ظاہر کرتے ہیں جن کے بارے میں انگلستان والے کچھ نہیں جانتے۔[۱۲] حالانکہ ان میں سے بعض الفاظ انگریزی ہی کے ہیں یا ایسے مرکبات ہیں جو انگریزی الفاظ سے ملا کر مقامی طور پر بنا لیے گئے ہیں۔ اس کی مثال میں وہ یہ الفاظ پیش کرتا ہے[۱۳]

☆ egg-plant یعنی بینگن جس کو انگریزی میں aubergine کہتے ہیں لیکن ہندوستانی انگریزی میں اس کا نام egg-plant تھا (اور ہمارے ہاں بعض لوگ اب بھی بینگن کو اپنی ''دیسی انگریزی'' میں ''ایگ پلانٹ'' ہی کہتے ہیں)۔ انگلستان کے اہلِ زباں انگریزوں کے لیے یہ اصطلاح نامانوس تھی۔ البتہ اس لغت میں ایک اندراج brinjal کا بھی ہے جس کی تشریح بہت تشنہ ہے اور مولف نے اسے ایک سبزی کا نام لکھ کر بتایا ہے کہ اسے egg-plant بھی کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد اس نے اس سبزی کا نباتاتی (botanical) نام لکھ کر تشریح ختم کر دی ہے۔ البتہ اس لفظ brinjal کے اشتقاق پر ہوبسن جوبسن نامی لغت میں تفصیل روشنی ڈالی گئی ہے (اس کا ذکر آ رہا ہے)۔

☆ carpet snake ایک قسم کا مقامی سانپ جو زہریلا نہیں ہوتا اور گھر میں گھس جاتا ہے۔ عام انگریزوں کے لیے انگریزی کی یہ اصطلاح بھی ناقابلِ فہم ہوتی۔

☆Fire-temple پارسیوں کا معبد جہاں ہر وقت آگ جلتی رہتی ہے، آتش کدہ۔ اس کا مترادف اس نے 'آگیاری' دیا ہے جو گجراتی زبان سے آیا ہے لیکن اصل میں سنسکرت کے 'اگنی' یعنی 'آگ' سے بنا ہے۔ چونکہ انگلستان میں عموماً اس کا کوئی تصور نہیں تھا لہٰذا بعض انگریزوں کے لیے یہ بھی عجیب اصطلاح تھی۔

☆Slave-king یعنی غلام بادشاہ۔ مراد ہے غوری سلطنت کا حکمران قطب الدین ایبک جو اصلاً غلام تھا۔ لیکن انگلستان والوں کے لیے 'غلام بادشاہ' کی اصطلاح بظاہر متضاد اور عجیب ہی تھی۔

البتہ مولف نے ایسے مقامی الفاظ کو اس لغت میں شامل نہیں کیا جن کا، بقول اس کے انگریزی میں مناسب مترادف موجود تھا، مثلاً farz (فرض duty)،[۱۴] لیکن ان مقامی الفاظ کو شامل کر لیا ہے جو بقول اس کے "زبردستی" انگریزی میں دخیل ہو گئے ہیں، وہ ان کے انگریزی مترادفات بھی دیتا ہے، جیسے: bandobast (بندوبست arrangement)، chit (چِٹ letter)، karkun (کارکن clerk)[۱۵]۔ اس نے لغت میں ایسے مقامی الفاظ بھی شامل کر لیے جن کا انگریزی میں مترادف موجود ہے مگر ان کے بارے میں کچھ اضافی معلومات دینا ضروری تھا، مثلاً: devi (دیوی)، fasl (فصل)، mandir (مندر)، shiah (شیعہ)، وغیرہ۔[۱۶] اس نے اپنے پیش لفظ میں لغت کی حدود و قیود اور اندراجات کے اصول بھی بیان کیے ہیں جو اہم ہیں۔

اس لغت میں ایسے الفاظ شامل ہیں جو سنسکرت، ہندی، اردو، بنگالی، عربی، فارسی، آسامی، گجراتی، کنڑ، تلگو اور بعض دیگر زبانوں کے ہیں اور پاک و ہند میں انگریزوں نے استعمال کیے ہیں۔ لغت کی ضخامت ساڑھے تین سو صفحات ہے اور راقم کا اندازہ ہے کہ اس میں کم و بیش ساڑھے تین ہزار الفاظ و مرکبات کا اندراج ہے۔

☆ہوبسن جوبسن (۱۸۸۶ء):

وائٹ ورتھ کی لغت زیادہ ضخیم نہیں تھی اور اس کی اشاعت کے بعد ایک ضخیم اور تحقیق پر مبنی ایسی لغت شائع ہوئی جو آج تک تحقیق اور مطالعے کا موضوع بنی ہوئی ہے۔ اردو میں تو اس پر کوئی خاص کام نہیں ہوا لیکن انگریزی میں اس لغت پر خاصا لکھا جا چکا ہے اور یہ سلسلہ اب بھی جاری ہے۔

اس کا نام ہوبسن جوبسن (Hobson-Jobson) ہے اور اس کا ذیلی نام کچھ طویل ہے جو یہ ہے:

> A Glossary of Colloquial Anglo-Indian Words and Phrases, and of Kindred Terms, Etymological, Historical, Geographical and Discursive.[۱۷]

گویا اس لغت میں روزمرہ بول چال کے اینگلو انڈین الفاظ و مرکبات اور اسی قبیل کی اصطلاحات شامل ہیں جن کا اشتقاق، تاریخی اور جغرافیائی پس منظر متنوع ہے اور کسی ایک موضوع تک محدود نہیں ہے۔ بالفاظِ دیگر اس میں متنوع و مختلف پس منظر و موضوعات کے الفاظ و مرکبات شامل ہیں۔ ان کی کچھ تفصیل لغت کی ابتدا میں 'تعارفی کلمات' (Introductory Remarks) کے عنوان کے تحت مرقومہ مقدمے میں موجود ہے۔

'ہوبسن جوبسن' متعدد بار چھپ چکی ہے اور برطانیہ کے علاوہ ہندوستان سے بھی اس کے ایڈیشن نکل چکے ہیں۔ یہ پہلی بار ۱۸۸۶ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس کا ایک ایڈیشن ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا اور اس کے بعد متعدد ایڈیشن نکلے جن میں سے کچھ ایڈیشن ہندوستان سے شائع کیے گئے۔[۱۸] ایک ہزار کے قریب صفحات پر مبنی اس لغت میں راقم کے محتاط اندازے کے مطابق تقریباً سات ہزار اندراجات ہیں۔ اکثر اندراجات خاصے تفصیلی ہیں جن میں نہ صرف لفظ کے اشتقاق اور اس کی اصل سے بحث کی گئی ہے بلکہ انگریزی متون سے استعمال کی مثالیں بھی بطور اسناد دی گئی ہیں اور ان اسناد کے استعمال کا سال بھی دیا گیا ہے جن میں سے بعض سولھویں صدی کی بھی ہیں اور ان سے ظاہر ہے کہ انگریزی میں ان الفاظ کا استعمال بہت پہلے یعنی مغربی اقوام کی ہندوستان آمد کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا۔ درحقیقت ان مثالیہ اسنادہ اقتباسات کی فراہمی نہ صرف لغت کو درجۂ استناد عطا کرتی ہے بلکہ اس کو تاریخی اور لسانی اصولوں پر مرتب کی گئی لغت بنا دیتی ہے، یعنی جس طرح اوکسفرڈ کی کلاں لغت (بیس جلدیں) اور اردو لغت بورڈ کی کلاں لغت (بائیس جلدیں) میں ہر لفظ کی سند مختلف ادوار سے دی گئی ہے (بورڈ کی لغت میں البتہ بعض اندراجات کی سند نہیں دی جا سکی جو بہرحال ایک کمی ہے)۔ ان ہزاروں الفاظ کی انگریزی ادب سے اسناد کے لیے مؤلفین نے نادر کتابیں دیکھی ہیں اور ان کے حوالے دیے ہیں۔ اسناد کی فراہمی کا ذکر کرنا بظاہر آسان ہے لیکن اس کام میں انھوں نے کیا کیا پاپڑ بیلے ہوں گے اس کا صرف اندازہ ہی کیا جا سکتا ہے۔

اس لغت میں اکثر الفاظ کے اشتقاق سے متعلق عالمانہ بحث نے اس لغت کو چار چاند لگا دیے ہیں۔ زبان و لغت کے ہمارے ماہرین کو اس اشتقاقی تفصیل سے استفادہ کرنا چاہیے جو اب تک خاطر خواہ طور پر نہیں کیا گیا۔[۱۹] اس لغت کے مولفین ہنری یول (Henry Yule) (۱۸۸۹ء۔۱۸۲۰ء) اور آرتھر کوک برنل (Arthur Coke Burnell) (۱۸۸۲ء۔۱۸۴۰ء) تھے۔[۲۰] برنیل کا انتقال لغت کی تکمیل سے پہلے ہو گیا تھا اور یول نے اس کا خاصا کام خود کیا اور اسے مرتب کر کے حتمی شکل میں چھپوانے کا سہرا بھی یول کے سر ہے بلکہ آغا افتخار حسین نے تو لکھا ہے کہ اس میں بیش تر تحقیق یول ہی کی ہے۔[۲۱]

اس لغت کا یہ نام یعنی ہو بسن جو بسن رکھنے کی بڑی دل چسپ وجہ آغا افتخار حسین نے بیان کی ہے۔ ان کے مطابق "ہو بسن جو بسن" دراصل "یا حسن یا حسین" کا انگریزی تلفظ ہے اور ممکن ہے کہ اس لغت کے ایک مؤلف ہنری ویل کو حضرت حسن رضی اللہ تعالیٰ عنہ اور حضرت حسین رضی اللہ تعالیٰ عنہ سے عقیدت ہو گئی ہو کیونکہ ہنری یول کے والد ولیم یول عربی فارسی کے عالم تھے اور انھوں حضرت علیؓ کی 'نہج البلاغہ' کا انگریزی میں ترجمہ کر کے ذاتی طور پر شائع کیا تھا۔(۲۲) اس لغت میں بھی "ہو بسن جو بسن" کو بطور اندراج شامل کر کے اس کی جو وضاحت دی گئی ہے وہ بھی یہی بتاتی ہے کہ یہ "یا حسن یا حسین" کے مقامی الفاظ اور ان کے انگریزی تلفظ کے ملاپ کے مظہر ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اس طرح کے الفاظ و مرکبات ان صوتی، معنوی اور صرفی تبدیلیوں کو بخوبی ظاہر کرتے ہیں جو دخیل الفاظ کے دوسری زبانوں میں مستعمل ہونے پر فطری طور پر ہو جاتی ہیں۔ لہٰذا اینگلو انڈین الفاظ کی کسی لغت کا اس سے اچھا نام نہیں ہو سکتا تھا۔(۲۳) لغت کا زیرِ نظر ایڈیشن ساڑھے نو سو صفحات پر مشتمل ہے اور اس کے آخر میں ایک نہایت مفید اشاریہ بھی ہے۔

کتاب کے دیباچے میں بجا طور پر نشان دہی کی گئی ہے کہ اینگلو انڈین الفاظ و مرکبات میں سے کئی ایسے بھی تھے جو انگریزی زبان کا حصہ بن گئے اور انگریزی لغات میں بھی درج ہو گئے، مثلاً:- curry, toddy, veranda, cheroot, loot, nabob, sepoy وغیرہ۔(۲۴) لیکن ہزاروں الفاظ ایسے بھی ہیں جو اینگلو انڈین لغات میں درج ہیں اور معیاری زبان کی انگریزی لغات میں بوجوہ بار نہ پا سکے۔

لغت کے آغاز میں بعض لغات اور ذخیرۂ الفاظ پر مبنی ان کتابوں کی فہرست دی گئی ہے جن میں اینگلو انڈین الفاظ پیش کیے گئے تھے اور اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انگریزی اور دیگر مغربی زبانوں میں برعظیم پاک و ہند کے الفاظ کا شمول بہت پہلے شروع ہو چکا تھا اور وائٹ ورتھ کی لغت کی اشاعت سے پہلے بھی ان الفاظ پر مبنی کتب بھی شائع ہو چکی تھیں۔ البتہ اب ان نادر کتب کی دستیابی کا امکان بہت کم ہے۔

اس لغت کے بعض اندراجات جو عجیب و غریب الفاظ یا مرکبات کو ظاہر کرتے ہیں بہت دل چسپ ہیں، گو ان میں سے بعض کے اشتقاق اور ان کی اصل کے بارے میں مولفین کی تحقیق سے اتفاق ضروری نہیں ہے، مثلاً جِم خانہ (Gymkhana)، بگھی (Buggy) اور کانجی ہائوس (Congee-house)۔ ان الفاظ کے اشتقاق پر جو مباحث اس لغت میں دیے گئے ہیں وہ مولفین کی محنت پر بھی دال ہیں اور ان کے مطالعے کی وسعت پر بھی۔ ان کی اسناد کی فراہمی بھی تاریخی لغت نویسی کے میدان میں ایک روشن مثال ہے۔ البتہ ان مذکورہ بالا الفاظ اور ان جیسے بعض دیگر الفاظ کا اشتقاق ہنوز ایک معما ہے کیونکہ انگریزی اور اردو کی بعض لغات سے بعض ایسی باتوں

کی تصدیق نہیں ہوتی جو مؤلفین نے لکھی ہیں۔ ان چند الفاظ کے اشتقاق کے ضمن میں راقم کچھ عرض کر چکا ہے(۲۵) اور تکرار سے بچنے کے خیال سے اس کی تفصیل یہاں نہیں دی جا رہی۔ مختصراً یہ کہ ہوبسن جوبسن کے مطابق جِم خانہ نسبۃً ایک نیا مرکب ہے اور اس کا اولین تحریری استعمال ۱۸۶۰ء کے عشرے سے ملتا ہے (''نیا'' اس لحاظ سے کہ بعض الفاظ کی کئی سو سال پہلے کے استعمال کی سند ملتی ہے مگر جِم خانہ کی قدیم اسناد مفقود ہیں اور یہ لغت کی تدوین سے کوئی بیس پچیس سال پہلے استعمال ہونا شروع ہوا تھا)۔ جِم خانہ غالباً جِم gym (جو gymnastics یا gymnasium کا اختصار ہو سکتا ہے) اور فارسی لفظ خانہ سے مل کر بنا ہے۔ لیکن مولفین کا خیال ہے کہ اس کی اصل ''گیند خانہ'' (gendkhana) ہے۔ انھوں نے اس تاثر کو رد کر دیا ہے کہ یہ مرکب ایران میں وجود میں آیا اور یہ ''جماعت خانہ'' کی تخفیف یا اس کا بگاڑ ہے۔ البتہ اس کے اشتقاق کے بارے میں اب بھی یقینی طور پر کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

ایک اور لفظ بگھی (buggy) کے بارے میں مؤلفین کا کہنا ہے کہ اس کی اصل کا کوئی سراغ نہیں ملتا لیکن یہ بہر حال انگریزی میں مستعمل رہا ہے۔ راقم کا خیال ہے کہ اس کا مقامی یا اردو/ہندی ہونا بھی یقینی نہیں ہے۔ کانجی ہاؤس (جس کے انگریزی میں مختلف املا ملتے ہیں، مثلاً conjee-house یا congee-house اور kanjee-house) جس کا مطلب ہے آوارہ مویشیوں کو بند رکھنے کا باڑا یا کٹہرا۔ اس کے بارے میں ان کی تحقیق ہے کہ یہ ہندوستان میں بعض فوجی دستوں کے لیے بنائی گئی عارضی حوالات یا کوٹھڑی کو کہتے تھے اور شمالی ہندوستان میں مویشیوں کے باڑے کو۔ ہوبسن جوبسن نے اس کے استعمال کی سند سندھ فتح کرنے والے برطانوی جرنیل چارلس نیپئر (Charles Napier) (۱۸۵۳ء۔ ۱۷۸۲ء) کے احکامات سے دی ہے جن میں لکھا ہے کہ جو لوگ نشے میں ہوں ان کو اس وقت تک کانجی ہاؤس میں بند رکھا جائے جب تک ان کا نشہ اتر نہ جائے۔ لیکن اس کی اصل اور اشتقاق کے بارے میں یہ لغت خاموش ہے۔

ہوبسن جابسن میں ایک اور دلچسپ اندراج brinjaul کا ہے۔ بات یہ ہے کہ اینگلو انڈین ذخیرۂ الفاظ میں بینگن کو brinjal کہا جاتا ہے اور معیاری انگریزی میں بینگن کے لیے aubergine کا لفظ مستعمل ہے۔ ہوبسن جوبسن نے اس لفظ کے اشتقاق میں brinjaul کے تحت تحقیق و تدقیق کے نئے باب کھولے ہیں۔ لکھا ہے کہ ویسٹ انڈیز میں اسے egg-plant کہا جاتا ہے اور یہ اصلاً پرتگالی ہے۔ اس کے بعد بینگن کے نام مختلف زبانوں مثلاً سنسکرت، ہندی، فارسی، عربی، ہسپانوی، پرتگالی، لاطینی، فرانسیسی اور اطالوی میں بتائے ہیں لیکن مؤلفین اس کی اصل کی واضح طور پر نشان دہی نہ کر سکے۔ البتہ ڈاکٹر ف۔ عبدالرحیم کی تحقیق یہ ہے(۲۶) کہ بینگن اصلاً سنسکرت کا لفظ ہے اور سنسکرت میں اسے واتنگن کہتے ہیں (سنسکرت میں 'ب' اور 'و' اکثر باہم بدل جاتے ہیں)۔ سنسکرت اور

قدیم فارسی میں بڑی مماثلتیں تھیں اور اسی لیے واتنگن قدیم فارسی میں باتنگان تھا اور پھر بادنجان بن گیا، عربی میں اسے 'ال' کے اضافے اور دال کو ذال بنا کر الباذنجان بنالیا گیا۔ یہ عربوں کے توسط سے اسپین پہنچا اور ہسپانوی میں البرنجینا alberenjena) (اور برنجینا (berenjena) کہلایا۔ پرتگالی میں یہ برنجیلا (berenjela) اور فرانسیسی میں عربی کے 'ال' کو 'او' (au) بنا کر aubergine بن گیا اور آج بھی انگریزی میں بینگن کا یہی نام ہے۔ پرتگالیوں نے جب ہندوستان کے جنوب مغربی حصوں بشمول گوآ (Goa) پر قبضہ کیا تو یہ وہاں برنجل (brinjal) بن کر پہنچا اور مقامی انگریزی میں برنجل ہی کہلانے لگا۔ حالانکہ یہ غریب تو خود اپنے وطن ہندوستان سے واتنگن کی شکل میں چلا تھا اور ایران، عرب اور یورپ کی سیر کر کے جب گھر واپس پہنچا تو اتنا بدل گیا تھا کہ بے چارے گھر والے بھی اس کو نہ پہچان پائے اور اسے برنجل کہہ کر پکارنے لگے۔ ہوبسن جوبسن کے علاوہ اینگلو انڈین الفاظ کی دیگر لغات کے مؤلفین نے بھی بینگن یعنی برنجل (brinjal) کا اندراج تو کیا ہے لیکن اس کی اصل اور اشتقاق کے بارے میں خاموش ہیں۔

☆ صاحبس، نبوبس اینڈ بوکس والاز (۱۹۹۱ء)

اس لغت کا نام یعنی Sahibs, Nabobs and Boxwallahs بھی انگریزی میں مقامی الفاظ کے استعمال کو ظاہر کرتا ہے۔ نبوب دراصل "نواب" کا انگریزی تلفظ ہے اور "والاز" اردو کے لفظ "والا" کی انگریزی میں بنائی گئی جمع ہے۔ یہ نام بھی مقامی الفاظ کے انگریزی میں استعمال کی علامت ہے۔ اس کا ذیلی عنوان یہ ہے:

A dictionary of the words of Anglo-India

لیکن یہ محض ایک لغت نہیں ہے بلکہ ایک تحقیقی کتاب بھی ہے۔ اس کی تدوین و ترتیب بھی لغت نویسی کے تاریخی اصولوں پر کی گئی ہے اور ہر اندراج کے استعمال کی سند اور سند کا سال بھی دیا گیا ہے۔ گویا یہ لغت بھی ہوبسن جوبسن کی طرح تاریخی اصولوں پر استوار ہے۔ اس کے مولف آئیور لِوس (Ivor Lewis) نے اس موضوع پر پچھلی تمام کتابوں کو اس میں سمیٹ لیا ہے۔ ایک تفصیلی تحقیقی مقدمہ لغات، لفظیات، دخیل و مستعار الفاظ اور متعلقہ مسائل پر علمی انداز میں روشنی ڈالتا ہے[۲۷] اور قاری کا دماغ روشن کر دیتا ہے۔ بڑی تقطیع کی اس لغت کے کُل صفحات، مع طویل مقدمے اور طویل کتابیات کے، دو سو چھیاسٹھ (۲۶۶) ہیں۔ راقم کا اندازہ ہے کہ اس میں چار ہزار کے قریب اندراجات ہوں گے۔

اپنے عالمانہ مقدمے میں مؤلف آئیور لِوس نے بعض اہم نکات بڑے سہل اور رواں انداز میں پیش کیے ہیں، مثلاً وہ کہتے ہیں کہ انسانی سماعت بے عیب نہیں ہے اور ہم اپنی زبان کے مخصوص تلفظ اور مقررہ ہجوں کے اتنے

عادی ہوتے ہیں کہ دوسری زبانوں کے الفاظ سن کر انھیں اپنے ہی تلفظ اور املا میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انگریزی میں موجود بعض مقامی الفاظ کی بھی یہی کیفیت ہے۔ اس نے اس ضمن میں بعض الفاظ کی مثالیں بھی دی ہیں اور یا حسن یا حسین (ہوبسن جوبسن) کا بطور خاص ذکر کیا ہے اور ان الفاظ (یا حسن یا حسین یا ہوبسن جوبسن) کے انگریزی میں رائج مختلف و متنوع املا/تلفظ بھی بتائے ہیں۔ پھر اس نے معروف لغت 'ہوبسن جوبسن' کی تعریف کے بعد اس امر پر افسوس کا اظہار کیا ہے کہ اس میں بعض ایسے اہم الفاظ شامل نہیں کیے گئے جو مقامی مذاہب سے متعلق ہیں اور جو انگریزی ذخیرۂ الفاظ میں اہم اور مفید اضافہ ہیں۔ ایسے الفاظ میں اس نے بالخصوص مختلف مذاہب مثلاً ہندو مت، جین مت، سکھ مت، بدھ مت، اسلام اور زرتشتی مذہب سے متعلق الفاظ کا ذکر کیا ہے۔[۲۸] کتاب میں شامل طویل کتابیات سے مؤلف کی محنت اور لفظ و معنی پر اس کی عمیق نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔

اس لغت سے چند اندراجات اور ان پر تبصرہ پیش ہے:

☆ Dumpoke(d) یہ دراصل دم پخت کی خرابی ہے۔ دم پخت یعنی بھاپ سے پکایا ہوا کھانا یا وہ کھانا جو جانور کے اندر رکھ کر پکایا جائے (مثلاً مرغ یا دنبے میں چاول بھر کر)۔ مؤلف کے مطابق انگریزی میں اسے مختلف صرفی حالتوں میں استعمال کیا گیا ہے یعنی اس کے املا میں آخر میں ڈی (d) کے ساتھ بھی اور اس کے بغیر بھی، گویا اسم کے طور پر اور فعلِ ماضی کے طور پر بھی۔

☆ Lat Sahib مؤلف کے مطابق لاٹ صاحب دراصل لارڈ صاحب (Lord Sahib) کا بگاڑ ہے اور یہ لقب مقامی زبانوں میں گورنر جنرل کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ اسے لاٹ صاحب کے علاوہ لارڈ صاحب (Lord Sahib) بھی لکھا جاتا تھا۔ لفٹننٹ گورنر کو "چھوٹا لاٹ صاحب" کہتے تھے۔

☆ Thunder-box اس سے مراد کموڈ (commode) ہے یعنی وہ برتن جو رفع حاجت کے لیے استعمال ہوتا تھا اور جسے فراغت کے بعد خاکروب اٹھا کر لے جاتا تھا۔ اردو میں اسے پاٹ، پٹڑا یا چو کی بھی کہتے ہیں اور انگریزوں کا دیا ہوا نام ان کی حسِ مزاح کا بھی عکاس ہے۔

☆ Tiffin اسے اردو میں ہم ٹفن کہتے ہیں۔ مؤلف کا کہنا ہے کہ یہ انگریزی کے سلینگ لفظ tiffing کا بگاڑ ہے جس کا مطلب تھا: کھانے کے اوقات کے بیچ میں کچھ کھانا۔ اس کا مصدر tiff تھا جس کے معنی تھے: چھوٹا سا گھونٹ لینا۔ اینگلو انڈین استعمال ذرا سا مختلف تھا اور اس کے ایک معنی تھے دوپہر کے وقت ہلکا پھلکا کھانا۔ اسی سے پھر Tiffin-carrier ہے جس سے مراد ہے: کھانے پینے کی مختلف اشیا کو دھاتی گول ڈبوں میں اوپر تلے رکھ کر لے

جانے کا ظرف، گھر سے باہر کہیں جاتے ہوئے کھانا اس میں لے جایا جاتا ہے (اور ہمارے ہاں بعض لوگ اب اسے 'ڈبا' اور 'ٹِپن' بھی کہتے ہیں)۔

☆ہینکلین جینکلین (۱۹۹۲ء):

اس لغت Hanklyn-Janklyn کے مولف نائجل ہینکن (Nigel Hankin) تقریباً پچیس سال کی عمر میں ۱۹۴۵ء میں ہندوستان بھیجے گئے مگر جب وہ ہندوستان پہنچے تو دوسری جنگِ عظیم کے خاتمے کا اعلان ہو گیا۔ لیکن نائجل صاحب کو ہندوستان اور خاص طور پر دہلی اتنا دل چسپ لگا کہ وہ وہاں رہ گئے اور انھوں اپنی بقیہ زندگی وہیں بسر کر دی۔[۲۹] ان کا انتقال دہلی میں ۲۰۰۷ء میں ہوا۔

یہ لغت پہلی بار ۱۹۹۲ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس لغت کا ذیلی عنوان کچھ طویل ہے، یعنی:

A rumble-tumble guide to some words, customs and quiddities Indian and Indo-British.

جیسا کہ اس نیم مزاحیہ ذیلی عنوان سے ظاہر ہے، یہ غیر رسمی انداز میں لکھی گئی اور منکسرانہ انداز میں پیش کی گئی معمول سے ہٹی ہوئی رہنما کتاب ہے۔ نیز یہ کہ اس لغت میں صرف الفاظ ہی نہیں بلکہ رسوم ورواج اور طرزِ معاشرت کے انوکھے مظاہر کی بھی وضاحت کی گئی ہے۔

یہ لغت بڑی حد تک ہوبسن جوبسن کی طرز پر لکھی گئی ہے اور اس کا یہ نام بھی ہوبسن جوبسن کو خراجِ تحسین پیش کرنے کے لیے رکھا گیا اگرچہ "ہینکلن جینکلن" کے یہ الفاظ، بقول خود مولف کے، بے معنی ہیں۔[۳۰] مولف نے ہوبسن جوبسن اور خود اپنی لغت کا نام رکھے جانے کی جو وجہ بیان کی ہے اس میں کچھ نہ کچھ سچائی ضرور ہے۔ لکھتے ہیں کہ اگر ایسی کتابوں کا نام کچھ ایسا رکھا جائے جس میں "فرہنگ" وغیرہ کے الفاظ آتے ہوں تو اسے کوئی نصابی کتاب بھی سمجھا جاسکتا ہے یا کم از کم عام قاری کو اس سے دل چسپی نہیں ہوگی، یعنی یہ نام کسی حد تک تجارتی مقاصد کو بھی پیشِ نظر رکھتا ہے۔ مولف نے بڑے انکسار سے لکھا ہے کہ میں نے تاریخ اور ثقافت کو موضوع ضرور بنایا ہے مگر میں کوئی تاریخ داں یا عالم نہیں ہوں اور میری دل چسپی علمی بھی نہیں ہے۔ دوسری وجہ تسمیہ انھوں نے یہ بیان کی ہے کہ مقامی زبان میں عام گفتگو میں تابع مہمل بہت استعمال ہوتے ہیں اور اس سے ایک جھنکار یا ترنم کی سی کیفیت پیدا ہوتی ہے، اس کی مثال میں وہ کہتے ہیں کہ "پارٹی وارٹی" کریں، "چائے وائے" پییں، بور ہو جائیں تو "آس پاس" گھومیں یا "کتاب وِتاب" پڑھیں۔[۳۱]

مؤلف کے مطابق اس لغت میں الفاظ کے علاوہ مقامی رسوم ورواج اور مقامی ماحول کی ایسی خصوصیات بھی شامل ہیں جن پر برطانوی راج کا اثر ہے۔ لیکن راقم کا خیال ہے کہ اس میں شامل خاصے الفاظ ایسے ہیں جنھیں ہندوستان کی مقامی اور آج کل مستعمل انگریزی کا حصہ سمجھنا چاہیے، اگرچہ اس میں اینگلوینڈین الفاظ بھی شامل ہیں۔ لیکن اس میں بعض ایسے الفاظ بھی شامل ہیں جو ماضی کے ساتھ ساتھ موجودہ دور میں ہندوستانی انگریزی میں بالخصوص ہندوستان کے انگریزی اخبارات میں مستعمل ہیں۔ مؤلف نے پرانی اینگلو انڈین لغات کے الفاظ کو بھی سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔[۳۲]

اشاریے اور ابتدائی تعارفی صفحات کو چھوڑ کر اس لغت کے پانچ سو بتیس (۵۳۲) صفحات ہیں اور راقم کا اندازہ ہے کہ اس کے اندراجات کی مجموعی تعداد ڈھائی ہزار یا اس سے کچھ زیادہ ہوگی کیونکہ اس میں بعض الفاظ کی تشریح و وضاحت خاصی تفصیل سے کی گئی ہے اور اس طرح فی صفحہ اندراجات کا اوسط پانچ الفاظ کے قریب ہوگا۔ لغت میں الفاظ کا اشاریہ بھی شامل ہے جس میں ان الفاظ کی نشان دہی کی گئی ہے جو لغت کے بنیادی اندراجات نہیں ہیں مگر الفاظ کی وضاحت و تشریح میں ان کا ذکر آگیا ہے۔ اس طرح یہ اشاریہ مزید مفید ہوگیا۔

اس لغت سے چند الفاظ:

☆ Baba مؤلف نے اسے ''ہندی'' کا لفظ قرار دیا ہے لیکن یہ اصلاً فارسی کا لفظ ہے اور فارسی میں اس کے معنی باپ کے ہیں۔ غالباً مؤلف کے ذہن میں اس کا صرف مقامی استعمال تھا اور اس نے اشتقاق کی طرف توجہ نہیں دی۔ اسی لیے اس نے لکھا ہے کہ اس کا تلفظ عام بول چال میں ''باوا'' ہے اور اس کا استعمال کسی بوڑھے، بزرگ، استاد یا دادا کے لیے ہوتا ہے۔ ساتھ ہی اس نے اس کا ایک مقامی مفہوم بھی بتایا ہے جو بقول اس کے انگریز خاندانوں میں رہا ہے اور وہ ہے: بچہ۔ اس مفہوم میں یہ لفظ آیائیں استعمال کرتی تھیں اور جب وہ اپنے آجر کے کسی بچے یا چھوٹے لڑکے کا ذکر کرتی تھیں تو اسے بابا کہتی تھیں اور بچی یا چھوٹی لڑکی کے لیے لفظ بے بی استعمال ہوتا تھا۔ لفظ بابا کے اس مفہوم کی نشان دہی امیر مینائی نے بھی کی ہے، امیر اللغات کی تیسری جلد میں بابا کا ایک مفہوم امیر نے ''انگریزوں کے بچوں کا خطاب'' دیا ہے اور لکھا ہے کہ ان معنوں میں یہ بے بی سے بگڑ کر بنا ہے۔[۳۳]

☆ Wordy Major مؤلف کے مطابق یہ وردی یعنی یونی فارم سے بنایا گیا لفظ ہے اور وردی میجر انگریزی دور میں مقامی فوج میں ایک چھوٹا عہدے دار یا چھوٹا افسر ہوتا تھا۔ لیکن بعض لغات میں اس کے مختلف ہجے بھی ہیں جو اس لغت میں درج نہیں کیے گئے۔ مزید لکھا ہے کہ یہ ایک قسم کا بگلہ ہے جو شاہانہ چال چلتا ہے اور یہی اس کا نام پڑنے جانے کی وجہ ہے۔ لیکن مؤلف اگر پرانی اینگلو انڈین لغات دیکھ لیتے تو انھیں اندازہ ہوتا کہ اس کے

ہجے اور معنی بھی ذرا سے مختلف ہیں۔ وائٹ ورتھ کی لغت (جس کا ذکر ہم اوپر کر آئے ہیں) نے اس کے ہجے Wordie Major دیے ہیں اور لکھا ہے کہ یہ شاید کنڑ زبان کے لفظ varadi کی تخریب ہے جس کے معنی ہیں اطلاع، حکم، پیغام۔ وائٹ ورتھ نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''وردی'' راجپوتوں میں ایک فوجی عہدہ ہوا کرتا تھا۔ جبکہ ہوبسن جوبسن نے اس کے ہجے Woordy major کیے ہیں اور اس کے معنی تو فوجی عہدہ لکھے ہیں لیکن یہ بھی لکھا ہے کہ اس کا اشتقاق نامعلوم اور مبہم ہے۔ ہوبسن جوبسن نے اس اصطلاح کے اس اشتقاق پر بھی شبہے کا اظہار کیا ہے جو جان ٹی پلیٹس نے اپنی لغت میں بیان کیا ہے اور پھر کنڑ زبان کے لفظ کی طرف اشارہ کیا ہے جو وائٹ ورتھ نے لکھا ہے۔ صاحبس نبوبس اینڈ بوکس والاز کے مولف نے بڑی حد تک وائٹ ورتھ سے استفادہ کیا ہے البتہ وہ اس کے ہجے Woordy-major اور Wordie-major کرتا ہے۔

اس لغت میں بعض اندراجات ایسے ہیں جنھیں نرم لفظوں میں غیر ضروری ہی کہا جاسکتا ہے، مثلاً Pakistan (پاکستان)، Independence Day (انڈپنڈنس ڈے)، Indian Civil Service (انڈین سول سروس)، Jallianwala Bagh (جلیانوالہ باغ)۔ ان اور ان جیسے بعض دیگر اندراجات کی اس لغت میں نہ ضرورت تھی اور نہ گنجائش۔

اندازہ ہوتا ہے کہ ہینکلن جینکلن میں ہندوستان میں موجودہ دور میں رائج انگریزی الفاظ و مرکبات اس کی معاشرت، رسم و رواج اور ثقافت کی وضاحت پر زیادہ زور ہے اور الفاظ و مرکبات کا لغوی اور تاریخی سیاق و سباق اس میں کم ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہوبسن جوبسن اور صاحبس، نبوبس اینڈ بوکس والاز کے برعکس اس لغت میں تاریخی استعمال کی اسناد نہیں دی گئی ہیں اور مؤلف ہندوستان میں اپنے طویل قیام کے نتیجے میں ہندوستانی معاشرے، ثقافت اور وہاں کی موجودہ دور کی انگریزی سے زیادہ دل چسپی لیتے دکھائی دیتے ہیں۔ خود مؤلف نے بھی اپنے پیش لفظ میں لکھا ہے کہ دہلی میں برطانوی ہائی کمیشن میں نووارد ایک انگریز ڈاکٹر نے انھیں بیس (۲۰) ایسے ''انگریزی'' الفاظ کی فہرست دی جو مقامی انگریزی اخبارات میں چھپنے والی خبروں میں شامل تھے مگر وہ ان کا مفہوم سمجھنے سے قاصر تھا۔ بقول ان کے بس یہیں سے اس لغت کا آغاز ہوا۔ اس لغت کے مندرجات سے بھی اس حقیقت کا ادراک ہوتا ہے کہ یہ ''اینگلو انڈین'' کم اور ''انڈین'' زیادہ ہے۔

الحاصل:

ان اینگلو انڈین لغات میں ہمارے الفاظ اور زبان کے علاوہ ہماری تاریخ اور تہذیب و ثقافت پر بھی اہم اشارات ملتے ہیں اور ان لغات اور ان کے مولفین کے نقطۂ نظر کا تفصیلی تحقیقی و تنقیدی جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔

ہمارے لغت نویس ان لغات، بالخصوص ہوبسن جوبسن، سے الفاظ کے اشتقاق اور مفاہیم کے بارے میں بہت کچھ اخذ کر سکتے ہیں لیکن افسوس کہ اردو میں ان لغات پر اس طرح کام نہیں ہوا جس طرح ہونا چاہیے تھا اور یہ مختصر معروضات نوجوان محققین کی توجہ اس طرف مبذول کرانے کی ادنیٰ سی کوشش ہے۔

حواشی و حوالہ جات:

(۱) دیکھیے: Concise Oxford Englsih Dictionary، اوکسفرڈ، ۲۰۱۱ء (بارھواں ایڈیشن)۔

(۲) مثلاً: عبدالرحمٰن براہوی، انگریزی پر اردو کا اثر (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء)؛ نیز عبدالقادر سروری، انگریزی میں اردو الفاظ، مشمولہ افکار، کراچی، برطانیہ میں اردو نمبر، اپریل ۱۹۸۱ء، ص ۱۷۲۔۱۶۴؛ سید شبیر علی کاظمی، اردو زبان کے انگریزی پر اثرات، مشمولہ افکار، کراچی، برطانیہ میں اردو نمبر، اپریل ۱۹۸۱ء، ص ۱۷۸۔۱۷۳

(۳) تفصیلات کے لیے: ڈیوڈ کرسٹل (David Crystal)، The Cambridge Encycloaedia of the Englsih Language، (کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۵ء)، ص ۳۹۸۔۳۶۳، و بعدہٗ؛ نیز رابرٹ کلے بورن (Robert Caliboren)، The Life and Times of the English Language (لندن: بلومزبری، ۱۹۹۱ء)، ص ۲۱۶۔

(۴) ڈیوڈ کرسٹل (David Crystal)، The Englsih Language (لندن: پینگوِن، ۲۰۰۲ء)، ص ۲۹۵ (دوسرا ایڈیشن)۔

(۵) دیکھیے: ہریش ترویدی (Harish Trivedi) کا مقدمہ، مشمولہ Cutnifying Englsih: The Phenomenon of Hinglish (مرتبہ ریتا کوٹھاری (Rita Kotahri) اور رپرٹ سنیل (Rupert Snell)، (دہلی: پینگوِن، ۲۰۱۱ء)۔

(۶) کیٹ شوپ (Kate Shoup)، Exploring World Cultures: India، (نیویارک: کیونڈش اسکوائر، ۲۰۱۶ء)، ص ۲۳۔

(۷) (لاہور: سنگِ میل، ۱۹۸۱ء)، ص ۲۔

(۸) سی ہیاوادانا راو (C. Hayavadana Rao)، (مدراس: The Indian Biographical Dictioanry، پلر اینڈ کمپنی، ۱۹۱۵ء)، ص ۴۶۳۔

(۹) ایضاً، ص ۴۶۳۔

(۱۰) جارج کلفرڈ وائٹ ورتھ (George Clifford Whitworth)، An Anglo-Indian Dictionary، پیش لفظ، (لندن: کیگن پال، ٹرینچ اینڈ کمپنی، ۱۸۸۵ء)، ص vii۔

(۱۱) ایضاً، ص xiv۔

(۱۲) ایضاً، ص viii۔

(۱۳) ایضاً، ص viii۔

(۱۴) ایضاً۔

(۱۵) ایضاً۔

(۱۶) ایضاً، ص viii-ix

(۱۷) Hobson-Jobson، (مرتبہ ولیم کروک (William Crooke) (دہلی: منشی رام منوہر لال پبلشرز، ۱۹۸۴ء (ایڈیشن ۱۹۰۳ء)۔

(۱۸) اس وقت ہمارے پیشِ نظر ہوبسن جوبسن کا ایک ہندوستانی ایڈیشن ہے جو منشی رام منوہر لال پبلشرز نے دہلی سے ۱۹۸۴ء میں شائع کیا تھا اور یہ ۱۹۰۳ء کے ایڈیشن کا عکس ہے جو ولیم کروک (William Crooke) نے مرتب کیا تھا۔

(۱۹) آغا افتخار حسین، یورپ میں اردو (لاہور: مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۶۸ء)، ص ۵۱۔

(۲۰) ہنری یول اور آرتھر برنل کے سنین C.E.Buckland کی کتاب Dictionary of Indian Biography (لاہور: سنگِ میل، ۱۹۸۵ء، اشاعتِ اول ۱۹۰۶ء) سے ماخوذ ہیں اور ہنری یول کے حالاتِ زندگی آغا افتخار حسین نے بھی مختصراً دیے ہیں (یورپ میں اردو، لاہور: مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۶۸ء، ص ۵۳۔۵۱)۔ ہوبسن جوبسن کو حتمی صورت یول ہی نے دی تھی بلکہ صحیح معنوں میں وہی اس کا مولف بھی ہے کیونکہ برنل کا انتقال ۱۸۸۲ء میں ہو گیا تھا اور کتاب اس کی وفات کے بعد پہلی بار ۱۸۸۶ء میں شائع ہوئی۔ البتہ برنل کی تحقیق سے اس نے بہت کام لیا اور لغت کے مولف کے طور پر اس کا بھی نام شامل کیا۔

(۲۱) آغا افتخار حسین، یورپ میں اردو، محولۂ بالا، ص ۵۱۔

(۲۲) ایضاً، ص ۵۵، حاشیہ۔

(۲۳) ایضاً، ص ۵۵۔۵۴

(۲۴) تعارفی کلمات، ہوبسن جوبسن، محولۂ بالا، ص xvi۔

(۲۵) پردہ اٹھادوں اگر چہرۂ الفاظ سے (لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۳ء)، ص ۳۳۔۳۱

(۲۶) ملاحظہ ہو راقم کا مضمون: بگھی، جم خانہ اور کانجی ہاؤس: چند اینگلو انڈین الفاظ و مرکبات اور ان کی نامعلوم اصل، مشمولہ ماہ نامہ اخبارِ اردو، اسلام آباد، دسمبر ۲۰۲۱ء، ص ۲۲۔۲۰

(۲۷) ملاحظہ کیجیے: آیور لوِس (Ivor Lewis) کا مقدمہ بعنوان تاریخی تعارف' (Historical Introduction)، جو اس کی کتاب Sahibs, Nabobs and Boxwallahs میں شامل ہے۔ (بمبئی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۱ء)، ص ۴۴۔۱

(۲۸) ایضاً۔

(۲۹) دیکھیے کتاب میں شامل آرا: نائجل ہینکن (Nigel Hankin)، Hanklyn-Janklyn، (دہلی: تارا پریس، ۲۰۰۸ء)، ص iv-iii؛ نیز مؤلف کا دیباچہ، ص ix-vi (پانچواں ایڈیشن)۔

(۳۰) دیکھیے نائجل ہینکن (Nigel Hankin) کا پیش لفظ، Hanklyn-Janklyn، محولۂ بالا، ص ix-vii

(۳۱) ایضاً۔

(۳۲) ایضاً۔

(۳۳) امیر اللغات، جلد سوم (مرتبہ رؤف پاریکھ)، (لاہور: شعبۂ اردو، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، ۲۰۱۰ء)۔

"جو لوگ اپنے ماضی کے ورثے سے منہ موڑ لیتے ہیں اور اپنا رشتہ اپنے ادبی اسلاف سے منقطع کر لیتے ہیں، اُنھیں معلوم ہی نہیں ہوتا کہ پچھلے لکھنے والوں نے ابلاغ و اظہار کے کون کون سے طریقے بَرتے ہیں۔ اس لیے جس چیز کو وہ بالکل جدید (Original) سمجھتے ہیں، بعض اوقات وہ ایک قدیم عنصر کا پھیکا سا نقش ہوتی ہے۔ جس طرح نقاد کے لیے مطالعے کی وسعت اور مشاہدے کی کثرت ضروری ہے، اُسی طرح تخلیقی فن کار کے لیے بھی لازم ہے کہ وہ کم از کم اپنے ادب کی میراث پر کاملاً مطلع ہو اور اس سے شعوری طور پر فائدہ اٹھائے کہ بہت سی مشکلات جو وہ خود حل نہیں کر سکتا، مطالعے سے اور مختلف اسالیبِ اظہار سے واقف ہو جانے کی بنا پر رفع ہو جائیں گی۔"

سیّد عابد علی عابد: اصولِ انتقادِ ادبیات (لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶)، ص ۶۰۔

محمد عطاء اللہ خان*

قومی بیداری میں اقبال اور نذرالاسلام کا کردار

Abstract: Allama Iqbal and Qazi Nazrul Islam were contemporary poet and writer, during the last period of British Rule in the Subcontinent. Their messages played a singnificant role in awakening and getting freedom. Allama Iqbal gave his messages in Urdu/Persian and Qazi Nazrul Islam in Bengali. The Muslims of the British India mostly speak Urdu and Bengla languages. Persian was the wastly spoken language and source of knowledge in the south and central Asia. In this Article the role of Allama Iqbal and Nazrul Islam has been discussed.

Moreover, contemporary idealogies of politics, social and economical aspect of human lives are also highlighted. At that time secular idealogies ie, capitalism and communism were the prevalent idealogies governing the whole world. Though Muslims were the one fifth of the world population, but they were the subject of western powers and their idealogies. Allama Iqbal and Nazrul Islam advocated that Islam is the best idealogy to practice, even in these days of modernism and scientific reign. They foreesee that Islam will be the supreme idealogy of the future.

کلیدی الفاظ: دورِ حاضر، نظریۂ حیات، مغربی تہذیب، جدید ثقافت، سائنس، علمی بیداری، اشتراکیت، سرمایہ داری، اسلام، برطانوی دور۔

---

*سابق پروفیسر، مکان نمبر ۱۳۶، سٹریٹ ۴۰ سیکٹر جی سکس ون، اسلام آباد

بیسویں صدی جن انقلابات کی صدی ہے، اس کی مثال تاریخ انسانی میں نہیں ملتی ہے۔ روایات اس طرح بدل کر رکھ دیں گئیں کہ ان کے آثار تک ماضی کے دھندلکوں میں چلے گئے۔ ہر آئین، ہر دستور، ہر روایت اور ہر علم زیروزبر ہو کر ایک نئی صورت میں ڈھل گیا۔ کل کے جادو آج کے معمول کی بات ہو گئے ہیں۔ آواز، ہوا، بجلی اور نظر نہ آنے والی بہت سی قوتیں، انسان کی مٹھی میں آچکی ہیں اور ان پر اسے مکمل دسترس حاصل ہے۔ آج انسان انھیں اپنی مرضی سے استعمال کر رہا ہے۔ دورِ بین اتنی طاقت ور ہو چکی ہے کہ اربوں نوری سال کی دوری پر واقع کہکشائیں سامنے نظر آتی ہیں، خوردبین سے اربوں گنی چھوٹی اشیا نظروں میں آجاتی ہیں۔ انسانی مشاہدات کی دُنیا اب صرف آنکھوں تک محدود نہ رہی، آج ہم مقداری پیمائش سے وہ چیزیں بھی دیکھ سکتے ہے، جو صرف جن وملائک دیکھ سکتے تھے۔ انسان پرندوں کی طرح فضا میں اڑ رہا ہے۔ ستاروں سے آگے جانے کی کوشش میں لگا ہوا ہے۔ اپنے جسم کے اندر موجود ننھے ننھے خلیات کا مشاہدہ اور برقی لہروں سے جراحی کر سکتا ہے۔

علامہ اقبال نے اس دورِ میں آنکھیں کھولیں، اسے دیکھا اور پرکھا اور اس پر کھل کر اپنا نقطۂ نظر پیش کیا۔ ان کے زمانے میں انسان کی اس حیران کُن دورِ کی ابتدا تھی، اس کے آگے جو کچھ ہونا تھا، اسے علامہ دیکھ رہے تھے اور برجستہ کہتے ہیں:

آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے لب پہ آسکتا نہیں
محوِ حیرت ہوں کہ دُنیا کیا سے کیا ہو جائے گی

(بانگِ درا، شمع اور شاعر، ص:۲۲۲)

علامہ اقبال اور قاضی نذر الاسلام دونوں برطانوی عہدِ غلامی میں پیدا ہوئے اور اسی دورِ غلامی میں دُنیا سے چل بسے۔ تاہم نذر الاسلام اگرچہ ۱۹۷۲ء تک باحیات رہے مگر ۱۹۴۲ء میں ان کی تخلیقی صلاحیت ختم ہو چکی تھی۔ ان دونوں نے برصغیر کے مسلمانوں کے دلوں میں ایک ایسا ولولۂ تازہ پیدا کیا کہ انھوں نے اپنی آزادی کی منزل حاصل کر لی۔ برصغیر میں تین بڑی زبانیں اُردو، ہندی اور بنگلہ ہیں، اُردو اور ہندی ایک ہی زبان ہے۔ فرق ان میں یہ ہے کہ ہندی میں علمی الفاظ اور محاورات سنسکرت سے ماخوذ ہیں اور اُردو میں عربی وفارسی سے لیے گئے ہیں۔ مسلمانوں کی اکثریت اردو زبان استعمال کرتی ہے اور ہندو مت کے پیروکار ہندی بولتے ہیں۔ ہر صورت، عام لوگ

اردو زبان ہی بولتے ہیں اور یہ رابطے کی زبان ہے۔ برصغیر کے مشرقی علاقوں کی اکثریت بنگلہ زبان بولتی ہے، جن میں زیادہ تر مسلمان ہیں لیکن اس کا علمی ذخیرۂ الفاظ اور ضرب الامثال و محاورات سنسکرت اور ہندومت کے ہیں۔ قاضی نذر الاسلام نے اس رجحان میں تبدیلی پیدا کر کے عربی، فارسی کے الفاظ بنگلہ زبان میں داخل کیے اور اس میں مسلم روایات، مسلم شخصیات اور مسلم طرزِ حیات کا اضافہ بھی کیا۔

اُردو زبان کے سب سے بڑے شاعر علامہ اقبال ہیں اور بنگلہ کے عظیم شاعر قاضی نذر الاسلام ہیں۔ اُن دونوں عظیم شاعروں کے کلام نے مسلمانوں کو بیدار کر کے ان کے دِلوں میں آزادی کی تڑپ پیدا کی۔ یہ دونوں برطانوی استعماری سرمایہ دارانہ نظام، مسلم معاشرے کی زبوں حالی اور انگریزوں کی غلامی سے دل برداشتہ تھے۔ یہ دونوں مسلم نشاۃِ ثانیہ کے علم بردار بھی تھے۔ ان دونوں نے جدید مغربی افکار و تہذیب پر برملا تنقید کی۔ مغرب کے اخلاقی و معاشرتی رویوں سے اختلاف کیا اور مسلم اخلاق و کردار کی حمایت کی۔

قاضی نذر الاسلام اور علامہ اقبال کے عہد میں ساری دُنیا دو معاشی و معاشرتی نظریات میں بٹ گئی تھی۔ ایک سرمایہ داری اور دوسری اشتراکیت۔ جس وقت سرمایہ دارانہ نظامِ زندگی اپنے شباب پر تھا اور اس دورِ میں اشتراکیت نے جنم لیا اور دیکھتے ہی دیکھتے آدھی دُنیا پر اپنا سکہ بٹھایا۔ روس اور چین نے مکمل طور پر اشتراکیت کو اپنالیا۔ ان کے علاوہ بھی دُنیا کے بہت سے چھوٹے چھوٹے ممالک اشتراکیت کے زیرِ اثر آ گئے۔ مغربی دُنیا جن میں امریکا اور مغربی یورپ کے ممالک شامل تھے، وہ سرمایہ داریت کے حامی تھے اور ان کی حمایت بیشتر وہ ممالک کر رہے تھے، جنھوں نے مغربی استعماری قوتوں سے نئی نئی آزادی حاصل کی تھی اور یہ سب سرمایہ داری عَلَم کو سربلند رکھنا چاہتے تھے۔ یوں دُنیا ان دو نظام ہائے زندگی میں بٹ گئی۔ ان کے درمیان بقا کی کشمکش شروع ہو گئی، تاہم ان میں کوئی بڑی جنگ نہیں ہوئی لیکن ان کے درمیان معمولی جھڑپوں کے ساتھ ساتھ سرد جنگ ہوتی رہی اور یہ صورتِ حال بیسویں صدی کے اختتام تک جاری رہی۔

جب روس نے ۱۹۷۹ء میں افغانستان کی سرزمین میں داخل ہو کر اپنا نظام قائم کرنے کی کوشش کی تو سرمایہ دار قوتوں نے مداخلت شروع کی اور مسلم قوتوں کو آگے بڑھا کر اس کا مقابلہ کیا اور خود پیچھے رہے، جس کے نتیجے میں اشتراکی روس کو پسپا ہونا پڑا اور یوں اشتراکیت کی پیش قدمی رُک گئی۔ اس کے بعد ایک نیا عالمی نظام پیدا ہوا

اور امریکا واحد عالمی قوت کے طور پر نمودار ہوا۔ اکیسویں صدی میں ایک نئی صورتِ حال پیدا ہوئی جس کا ذکر آگے چل کر کریں گے۔

اقبال اور نذر الاسلام کا زمانہ ان دو نظریات کی کشمکش کے عروج کا تھا اور ان دونوں نظریات سے علمی دُنیا میں ایک شدید بے چینی پیدا ہو گئی تھی، ہر طرف ایک ہیجانی کیفیت طاری تھی، مباحثات و مذاکرات کا بہت زور تھا، سرمایہ دارانہ نظام نے اپنے زمانے کے مروجہ مذاہب کو اپنا ہم نوا بنالیا تھا اور وہ سب ان کے زیرِ اثر آ چکے تھے مگر جو لوگ اسلام کی مبادیات سے واقف تھے، وہ ان دونوں نظاموں کے نہ صرف ناقد تھے بلکہ اسلام کو ان دونوں سے بہتر سمجھتے تھے۔ اسلام کی اساسی تعلیمات، خصوصاً قرآنِ کریم اور سیرتِ نبوی صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم کی بنیاد پر، مسلم علما مذکورہ دونوں نظاموں کے مقابلے میں، دینِ اسلام کو فوقیت دیتے تھے اور یہ سمجھتے تھے کہ دورِ حاضر کی تمام تر ترقی، خواہ وہ علمی ہو یا مادی، اسلام اس کا ساتھ دینے کی پوری صلاحیت رکھتا ہے بلکہ اس سے بہتر لائحۂ عمل پیش کرتا ہے، جب کہ سرمایہ دارانہ نظام کے سامنے دوسرے تمام مذاہب ہتھیار ڈال چکے تھے۔

علامہ اقبالؒ کے آخری مجموعۂ کلام "ارمغانِ حجاز" میں ایک معرکہ آرا نظم "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" ہے۔[۱] اس نظم میں علامہ نے ابلیس اور اس کے مشیروں کی زبان میں اپنے عہد کے تمام نظریات پر تبصرہ کیا ہے۔ اس طویل نظم میں ابلیس اور اس کے مشیروں نے جدید مغربی معاشرہ، اس کی مبادیات، اخلاقی کردار، معاشی نظام اور علمی و فکری عقائد پر اظہارِ رائے کیا ہے۔ جو لوگ الہامی ادیان پر یقین رکھتے ہیں، اُن کی نظر میں ابلیس شیاطین کا وہ کردار ہے، جس نے عہد کر رکھا ہے کہ وہ ابنِ آدم کو راہِ راست سے بھٹکاتا رہے گا۔ وہ انسان کے تصورات، عقائد اور نظریات کو اپنے منفی باطنی اثرات کے ذریعے گمراہ کرتا رہتا ہے۔

علامہ محمد اقبال اس نظم میں ابلیس کی زبان میں کہتے ہیں کہ دورِ حاضر کے فتنہ پرور نظریات سے وہ مطمئن نہیں ہے اور اپنے مشیروں کا اجلاس بلا کر ان سے مشورہ کرتا ہے اور اس کے مشیر ملوکیت، سرمایہ داری، آزاد خیالی، جمہوریت، جہاد، صوفی و ملا، غلامی، اشتراکیت، مزدوروں کے مسائل اور اسی نوعیت کے موضوعات پر تبادلۂ خیال کرتے ہیں۔ تاہم اس کا تیسرا مشیر اشتراکیت کو ابلیسی نظام کے لیے سب سے بڑا خطرہ سمجھتا ہے[۲] تو ابلیس اس کے بارے میں کہتا ہے:

دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک
مزد کی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو
کب ڈرا سکتے ہیں مجھے کو اشترا کی کُوچہ گرد
یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز، آشفُتہ مو
ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اُس اُمّت سے ہے
جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرارِ آرزو
جانتا ہے، جس پہ روشن باطنِ ایّام ہے
مزدکیّت فتنہ فردا نہیں، اسلام ہے! (۳)

قاضی نذر الاسلام کی شاعری پر اک نظر ڈالی جائے تو یہ صاف دکھائی دیتا ہے کہ وہ بھی اسلام کی حقانیت کے قائل ہیں۔ اگر چہ وہ ترقی پسند تھے اور ترقی پسندوں کے بارے میں عموماً یہ خیال کیا جاتا ہے کہ وہ اشتراکیت کو بطورِ نظریۂ حیات سمجھتے ہیں اور اسلام کو ماضی کا دین تصور کرتے ہیں مگر نذرالاسلام دینِ اسلام کو دورِ حاضر اور مستقبل کا قابلِ عمل نظامِ زندگی سمجھتے تھے۔ انھوں نے اپنی بہت سی نظموں میں اسلام سے وابستگی کا اظہار کیا ہے۔ اپنی ایک نظم "صورِ اسرافیل"(۴) کی ایک نظم "مسلمان" میں کہتے ہیں:

مرا معبود ہے اللہ
مجھ کو خوفِ باطل کیا،
محمد مصطفیٰ ﷺ نورِ ہدیٰ ہے،
ہیں رہنما میرا،
مرا سامان ہے قرآن،
مجھے کیا دہر کی پروا،
کہ دین اسلام ہے میرا،
مسلماں نام ہے میرا (۵)

اکیسویں صدی میں اگرچہ پورا عالمِ اسلام آزاد تو ہو گیا مگر مغربی اقوام نے جن گماشتوں کے ذریعے اپنے مٹھی بھر افراد کے ساتھ حکومت کی تھی، ان کو ہی اقتدار کی ڈوری تھما کر چلے گئے اور آزاد فضا میں گھٹن کا احساس زندہ رہا ہے۔ یہاں تک کہ اُن کے چلے جانے کے بعد بھی اُن کی زبانیں یہاں رائج رہیں اور آج بھی چند ممالک ایسے ہیں، جن میں اُن کی زبانیں اور ان کے قوانین نافذ ہیں۔ اسلام ایک مکمل ضابطہ حیات ہے، وہ کسی قدر مسلم معاشرے میں موجود بھی ہے مگر وہ اپنی اساس سے دُور ہے۔ اسلامی نظریۂ حیات کی طرف سفر کی کاوشیں جاری ہیں مگر اس میں سب سے بڑی رکاوٹ مغربی فائق قوتیں ہیں۔ اقبال اور نذر الاسلام دونوں اسلام کے بنیادی اصولوں کے قائل تھے اور انھوں نے اپنے پیغام کے ذریعے مسلمانوں کو بیدار کیا۔

جس زمانے میں علامہ اقبال اور نذر الاسلام نے آنکھیں کھولیں۔ اس میں مغربی سامراج پوری طرح قابض تھا۔ اس پُر آشوب دورِ میں، اقبال اور نذر الاسلام، علم و آگہی کے روشن چراغ لے کر آگے بڑھے اور برصغیر کے ظلمت کدے کو منور کر دیا۔ ان دونوں نے سامراج اور سرمایہ داری کے خلاف بھرپور اور پُر اثر آواز بلند کی۔ مسلمانوں کو محکومی اور ذہنی غلامی سے نکالنے کے لیے اپنی پوری زندگی وقف کر دی۔ ڈاکٹر سید اختر حسین رائے پوری کی مندرجہ ذیل رائے کی روشنی میں اصل موضوع پر روشنی ڈالتا ہوں:

> "یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ہندِ جدید کے دو بڑے مفکر شاعر، علامہ اقبال اور نذرالاسلام مسلمان تھے۔ گو وہ دورِ جحانوں کے پیشوا تھے لیکن انھیں وہ بے چینی متحرک کر رہی تھی، جو مسلمانوں کے جمود کو دیکھ کر ہر ذی حس میں پیدا ہوتی ہے۔ یہ دونوں رجحان کی دو سمتوں کی طرف اشارہ کر رہے تھے۔ ایک پیچھے کی طرف بلا رہا تھا اور دوسرا آگے کی طرف بلاتا تھا لیکن دونوں حرکت و عمل کی دعوت دیتے تھے اور سرمایہ داری اور سامراج کے دونوں مخالف تھے۔ ہندوستانی شاعری کو ان دونوں کی بڑی دین بھی تھی کہ اس میں انھوں نے زندگی کے مقاصد کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا کی"۔(۶)

سید اختر حسین رائے پوری ترقی پسند اور اشتراکیت نواز ادیب و نقاد تھے۔ وہ ترقی پسند نقادوں میں ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ ان کی مذکورہ رائے بہت حد تک درست ہے، تاہم ان کی یہ رائے غور طلب ہے کہ "ایک پیچھے

کی طرف بلا رہا تھا اور دوسرا آگے کی طرف بلاتا تھا۔ "حالاں کہ دونوں قوم کو آگے کی طرف لے کے آئے۔ ان کی رائے میں "پیچھے" سے یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ ان کا اشارہ علامہ اقبال کی طرف ہے۔ علامہ کے کلام کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ وہ دیکھ رہے تھے کہ اسلام مستقبل کا غالب نظریۂ حیات ہوگا، تاہم ترقی پسند اور اشتراکی نظریات کے حامی، اسلام کو ماضی کا مذہب تصور کر رہے تھے اور سمجھ رہے تھے کہ اشتراکیت مستقبل کا غالب نظریۂ حیات ہوگا۔

آیئے آج کے حالات میں دیکھتے ہیں کہ آگے کی طرف کون دیکھ رہا تھا؟ علامہ اقبال اشتراکیت کے مخالف نہیں تھے، بلکہ بہت حد تک اس تحریک کی حمایت کر رہے تھے مگر وہ دیکھ رہے تھے کہ موجودہ سرمایہ دارانہ نظام کو اشتراکیت سے کوئی خطرہ نہیں ہے کیونکہ دونوں مادہ پرست ہیں۔ دونوں میں روحانی قدروں کا فقدان ہے، اس لیے سرمایہ دارانہ نظام کو اصل خطرہ اسلام سے ہے۔ کیوں کہ اشتراکیت کا نظریہ صرف مادی ضرورتوں کا حل پیش کرتا ہے جب کہ انسان کی زندگی مادہ اور روح دونوں کا مرکب ہے۔ اسے مادی ضرورتوں کے ساتھ ساتھ روحانی اور ذوقی تسکین بھی چاہیے اور اس کا حل صرف اسلام کے ہی پاس ہے، جو انسان کی جسمانی ومادی احتیاجات کی تکمیل کے ساتھ ساتھ روحانی اور ذوقی تسکین بھی فراہم کرتا ہے۔ اس سے قبل ہم ابلیس کی زبان میں علامہ کا نظریہ پیش کر چکے ہیں کہ اشتراکیت سے سرمایہ دارانہ نظام کو کوئی خطرہ نہیں بلکہ اسے اصل خطرہ اسلام سے ہے۔

آج کے ترقی یافتہ دورِ کو سمجھنے کے لیے ہمیں یورپ کے انقلابات کی تاریخ پر ایک نظر ڈالنا ہوگی۔ صلیبی جنگوں سے واپسی پر یورپی اقوام اپنے ساتھ مشرقِ وسطیٰ سے وہ علمی جواہرات لیتی گئیں جو اسلام نے مشرقِ وسطیٰ کے معاشرے کو بخشے تھے۔ علم وفن کے جواہرات کے ان نئے ذرّات نے چند ہی صدیوں میں وہ یورپ کی سَرزمین میں جوہری توانائیاں پیدا کیں کہ سارا یورپ دل کش علم وتحقیق کی توانائیوں میں تبدیل ہوگیا، جس کے زیرِ اثر وہاں علم کی وہ قندیلیں منور ہوگئیں، جن کی روشنی عیسائیت اور یہودیت کا سرمایہ دارانہ وجاگیر دارانہ نظام برداشت نہیں کر سکا، جس کا اثر یہ ہوا کہ علم ومذہب کے درمیان ایک زَبردست کشمکش شروع ہوگئی، جس کے نتیجے میں مذہب کو چرچ تک محدود کر دیا گیا اور چرچ کے باہر کی زندگی کے نظام کو از سرِ نو عقل، تحقیق اور تجربات کی روشنی میں مرتب کیا گیا، یہ سیکولر نظام کہلاتا ہے۔ اس سیکولر نظام کے بطن سے جمہوریت، سائنس، صنعت وحرفت اور آزادیِ افکار کے انقلابات رونما ہوئے۔ دراصل یہ سارے انقلابات عیسائیت اور یہودیت کے باطل جاگیر دارانہ نظام کے ردِ عمل میں پیدا ہوئے اور اس کا اثر یہ ہوا کہ وہاں کے اہلِ علم ودانش نے نہ صرف اپنے مذاہب کا انکار کیا بلکہ وہ خدا کے

وجود سے بھی منکر ہو گئے۔ دراصل یہ انقلابات ان مذاہب کے خلاف تھے جو یورپ میں رائج تھے۔ ان کا اسلام سے کوئی تعلق نہ تھا۔ اسلام تو مشرق وسطیٰ، ایشیا اور افریقہ میں تھا۔ اس کے علاوہ مسلمان بھی اپنے اصل مرکز سے بھٹک کر ملوکیت کے زیرِ اثر فروعات و روایات کے شکنجے میں اسیر ہو چکے تھے اور مغربی مفکرین اس بگڑی ہوئی صورت کو اسلام تصور کر رہے تھے اور کم فہم مسلم معاشرہ بھی موجودہ صورتِ حال کو اسلام ہی سمجھ رہا تھا۔

حقیقت یہ ہے کہ اسلام نے تو اپنے معاشرے کو علم و دانش، ایثار، عدل، اخلاص، مساوات، شورائیت اور رواداری کے جوہر سے آراستہ کیا تھا، جس کو ملوکیت اور استعماری قوتوں نے اپنے تسلط کے دورِ میں مسخ کر کے اصل دین سے ہٹا کر فروعات و رسومات کے تابع کر دیا ہے۔ علامہ اقبال اور نذر الاسلام دونوں اصل دین سے آشنا تھے۔ وہ عربی اور فارسی زبانوں سے واقف تھے، جو دینِ اسلام کی بنیاد ہیں۔ وہ رائج مذاہب اور اصل دین کی پہچان رکھتے تھے۔

علامہ اقبال اور نذر الاسلام دونوں اسلامی نظریۂ حیات کو پسند کرتے تھے۔ علامہ اقبال کے نظریات کا تو سب کو پتا ہے کہ وہ اسلام کے داعی تھے۔ قاضی نذر الاسلام بھی اسلام کو دینِ برحق سمجھتے تھے اور اس کا اظہار انھوں نے اپنی نظموں میں کھل کر کیا ہے۔ عزیز احمد جلیلی نے قاضی نذر الاسلام کی نظموں کا ترجمہ اُردو میں کیا ہے۔ اس مجموعے کے حرفِ آغاز میں عزیز احمد جلیلی، نذر الاسلام کے عقائد اور دینی رجحانات کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "عم پارہ: (قرآن کا تیسواں پارہ) کا منظوم ترجمہ قرآن کی ابتدا کی تھی اور آخری موضوع جس پر اُن کا قلم چل رہا تھا، وہ آنحضرتؐ کی سیرت ہے، جس کی صرف تمہید اور ابتدائی حصے لکھ سکے۔"(۷)

عزیز احمد جلیلی کی مذکورہ عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ نذر الاسلام اپنی تخلیقی عمر کے آخری زمانے تک اسلام کو ایک مکمل نظریۂ حیات سمجھتے رہے۔ نذر الاسلام دراصل انقلابی ذہن کے مالک تھے۔ ان کی شاعری دوسرے شاعروں سے مختلف ہے۔ وہ سامراج کے خلاف تو تھے ہی، اس کے علاوہ معاشرتی ناانصافیوں کے بھی خلاف تھے۔ فکر کے لحاظ سے انقلابی اور نئی تحریکوں کے علم بردار تھے۔ اشتراکیت چوں کہ سرمایہ داری کے خلاف ایک منظم تحریک تھی اور انقلاب آفریں تھی، اس لیے علامہ اقبالؒ اور قاضی نذر الاسلام، دونوں کا ذہنی رجحان اشتراکیت کے سماجی انصاف اور معاشی مساوات کی طرف تھا، تاہم یہ دونوں اسلام کو برتر اور حتمی نظامِ حیات سمجھتے تھے۔

کارل مارکس نے مزدوروں اور کسانوں کی زندگی بدلنے کے لیے "سرمایہ" کے عنوان سے جو کتاب لکھی تھی اور روس نے جس طرح اپنے معاشرے پر اس کا اطلاق کیا تھا، اس سے دُنیا بھر کے وہ لوگ متاثر ہو رہے تھے، جو معاشی اور سماجی نا انصافیوں کے خلاف تھے۔ نذرالاسلام بھی اسی سبب سے اس سے متاثر تھے۔ ان کی نظم "اشتراکی"(۸) جو عزیز احمد جلیلی کے مترجم مجموعے میں شامل ہے، اس کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ نذر الاسلام اشتراکی نظام کو کوئی نیا پیغام نہیں سمجھ رہے تھے۔ اس نظم میں انھوں نے یہ تاثر قائم کیا ہے کہ اشتراکیت کا پیام وہی ہے، جو نبیوں نے پیش کیا ہے۔ یہ حضرت عیسیٰؑ، حضرت موسیٰؑ، گوتم اور دیگر پیغمبروں کی آواز ہے۔ انھوں نے اس نظم میں اشتراکیت کے لیے کعبہ، قبلہ، کلیسا اور کاشی کے استعارے ستعمال کیے ہیں اور وہ یہ تاثر پیش کرتے ہیں کہ مذہب کی اصل روح اس میں جھلکتی ہے۔ ان کے آخری چند اشعار برجستہ یہ کہہ رہے ہیں کہ حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کا پیغام بھی پیار اور امن و امان کا تھا۔

حرم کے دل میں بیٹھ کے محمد ﷺ نے
جہاں کو پیار کے، امن و اماں کے درس دیے
ہے کس فریب میں مبتلا ہم دم
اگر تو جاننا چاہے تو یہ کہوں ہم دم
نہیں ہے بڑھ کے کوئی سجدہ گاہ اس دل سے
جہاں مجھ کو نظر آئیں گے طور کے جلوے

مذکورہ مجموعے کی نظم "مناجات" میں نذر الاسلام کہتے ہیں:

پھر اسے دُنیا میں حاصل ہو شرف
سر بلند اسلام کا ہو ہر طرف
چار سو عالم میں پھر ڈنکا بجے
نذر کی ہے یہ دعا جی جان سے

بہر حال علامہ اقبال اور نذرالاسلام دونوں ہی اشتراکی انقلاب سے متاثر تھے اور کسی قدر اس کی حمایت بھی کر رہے تھے، تاہم ان میں قدرے فرق بھی ہے۔ قاضی نذر الاسلام اشتراکی انقلاب کو پیغمبروں کے پیغام کی

طرح انسانیت کے لیے کارآمد سمجھ رہے تھے مگر علامہ اقبال اس کی مادیت پرستی کی وجہ سے، اسے قبول کرنے سے انکار کر رہے تھے اور اسلام کو اس سے برتر سمجھ رہے تھے۔ ان کے خیال میں اشتراکیت بھی سرمایہ داری کی طرح باطل نظام ہے، جو وقتی ہیجان پیدا کر کے دل کش تو نظر آتا ہے مگر یہ بھی اپنی آمریت اور جابرانہ طرزِ عمل کے ہاتھوں دم توڑ دے گا۔

نذرالاسلام کی شاعری اتنی وسیع ہے کہ اس کا احاطہ کرنا ہمارے لیے بہت مشکل ہے، اس لیے کہ ہم بنگلہ زبان سے براہِ راست واقف نہیں اور ترجمے پر انحصار کرتے ہیں۔ ترجمہ اصل کلام کا کما حقہ، مافی الضمیر ادا نہیں کر سکتا ہے، تاہم اس کے ذریعے ایک مجموعی تاثر قائم ہو سکتا ہے۔ میں کوشش کرتا ہوں کہ ان کی ترجمہ شدہ شاعری سے استفادہ کر کے قاضی نذالاسلام کے پیغام کو پیش کر سکوں، جس نے خطہء بنگال کے عوام کے دلوں میں جذبۂ حریت پیدا کیا۔ بنگال میں اکثریت مسلمانوں کی ہے، اس لیے بنگلہ زبان ہی کے ذریعے ان کو موثر پیغام دیا جا سکتا ہے، یہ کام قاضی نذالاسلام نے کیا۔

قاضی نذر الاسلام بنگلہ زبان وادب کے عظیم شاعر تھے۔ مغلیہ دورِ میں اُن کا خاندان امرا میں شامل تھا اور ان کے اجداد قاضی کے عہدے پر فائز تھے۔ ان کو جاگیریں بھی ملی ہوئی تھیں لیکن برطانوی عہد میں ان کی جاگیریں ضبط کر لی گئیں اور ان کا خاندان دیگر مسلم عمائدین کی طرح مفلوک الحال ہو گیا۔ یہ خاندان عظیم آباد (پٹنہ، بہار) میں آباد تھا، جب حالات خراب ہوئے تو یہ خاندان بہارے متصل مغربی بنگال کے ضلع بردوان کے ایک گاؤں چرالیا میں آباد ہو گیا۔ قاضی نذر الاسلام کی پیدائش اسی بستی میں ہوئی۔ ان کی عمر ۸ سال کی تھی کہ باپ کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ یتیمی کی وجہ سے تعلیم جاری نہ رکھ سکے اور ایک مدرسہ سے پرائمری کرنے کے بعد، اس کی مسجد میں مؤذن لگ گئے لیکن نامساعد حالات کے سبب اسے بھی جاری نہ رکھ سکے اور اس کے بعد حصولِ معاش اور تعلیم کے لیے مختلف مقامات پر تگ ودو کرتے رہے۔

قاضی نذر الاسلام کی شاعری کوئی پچیس برسوں پر محیط ہے، ان کے مقابلے میں علامہ اقبال کی شاعری کوئی چالیس برسوں کی ہے۔ علامہ اقبال اور قاضی نذرالاسلام ہم عصر تو تھے مگر جب علامہ نے شاعری شروع کی تو اس وقت نذرالاسلام کی پیدائش ہوئی اور جب علامہ کی شاعری عروج پر تھی تو نذرالاسلام نے اپنی شاعری کی ابتدا

کی اور علامہ کے انتقال کے چار سال کے بعد نذر الاسلام تخلیقی ادب سے معذور ہو گئے۔ اس کے بعد تینتیس سال تک زندہ رہے مگر ۱۹۴۲ء میں ان کی تخلیقی موت ہو چکی تھی۔

قاضی نذر الاسلام مسلمانوں میں جذبۂ حریت کے بیدار کرنے میں ایک موثر آواز ثابت ہوئے۔ انھوں نے جبر، ظلم اور ناانصافی کے خلاف اپنے قلم کو وقف کر رکھا تھا۔ قید و بند اور اپنے کلام کی ضبطی کے باجود وہ ہمت نہیں ہارے بلکہ جبر و ظلم کے خلاف اپنی آواز بلند کرتے رہے۔ اپنی شاعری، افسانوں، مضامین اور صحافت کے ذریعے نوجوانوں کے جذبات برانگیخت کرتے رہے۔ ان کی نظم "بدروی" (باغی) بہت پُر اثر ثابت ہوئی اور عوام میں بے حد مقبول ہوئی۔

محمد فخر الدین، مغربی بنگال اکادمی کے سیکریٹری تھے، ان کی زیرِ نگرانی نذر الاسلام کے بنگلہ کلام کا اردو ترجمہ "صدائے زنداں" کے عنوان سے ۱۹۸۸ء میں شائع کیا گیا تھا۔ اس کے ابتدائیہ میں انھوں نے نذر الاسلام کی زندگی اور نظریاتِ زندگی پر سیر حاصل تبصرہ رقم کیا ہے[۹] ان کی ابتدائی زندگی، آخری زندگی کے احوال اور زندگی کے نشیب و فراز پر کافی روشنی ڈالی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ نذر الاسلام فطری طور پر خدا ترس اور نیک مسلمان تھے۔[۱۰] بچپن سے ان کی یہ خواہش تھی کہ وہ مجاہدینِ آزادی کا ساتھ دیں۔ وہ انقلابی جذبے سے سرشار تھے۔ ان کی فطرت میں جوش، ولولہ، امنگ اور حرّیت کا جذبہ بدرجۂ اتم موجود تھا۔ انقلابِ روس سے بہت متاثر تھے۔ وہ "دھوم کیتو" میں لکھتے ہیں:

> "میں حق کی حفاظت نیز انصاف کی دوبارہ فتح یابی کے لیے روس کی طرف سے بھیجے ہوئے عالمی انقلاب کا ایک سرخ سپاہی ہوں"۔ ان کا رجحان اشتراکیت کی طرف تھا اور وہ کیمونسٹ شاعر کہلاتے تھے مگر وہ کیمونسٹ نہیں تھے۔[۱۱]

نذر الاسلام کے کلام اور ان کی زندگی کے آخری احوال سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اسلام کے شیدائی تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ مسلمان دوبارہ ابھریں اور دُنیا میں غلبہ حاصل کریں۔ ان کے مندرجہ ذیل کلام سے اس خیال کی تائید ہوتی ہے۔

نعت[۱۲]

کوئلوں کے دل کے دل سب کہہ اُٹھے اللہ رسول
ہر طرف بکھرے ہوئے مہکے ہوئے، جنت کے پھول

دعا[۱۳]

پھر وہی طاقت وہ قوت ملے
نعرہ پھر اللہ اکبر کا لگے

مناجات[۱۴]

سر بلند اسلام کا ہو ہر طرف
پھر اسے دُنیا میں حاصل ہو شرف

عید الاضحیٰ کا چاند[۱۵]

ان کو توفیق اے خدا دے دے
شان وشوکت انھیں دوبارہ ملے
شاد و آباد پھر مسلماں ہوں
قوم وملت کے پھر نگہباں ہوں

نذر الاسلام اسلام کے ساتھ ساتھ نئے انقلابات کے حامی تھے۔ وہ وقت کے بدلتے ہوئے انداز کے ہم نوا بھی تھے۔ وہ اپنی نظم "نغمۂ بیداری"[۱۶] میں کہتے ہیں:

خاموش کیوں ہے، کس لیے، آج کے شاعر
اب ساز اٹھا بھی اور نئے نغمے چھیڑ دے (ص ۴۶)
دھرتی کے ذروں کو ملے اکٹھا کریں اس قدر
اتنا بلند ہو کہ پہنچ جائے عرش پر (ص ۴۷)

نذر الاسلام کی طرح علامہ اقبال بھی مغربی تہذیب کے سخت ناقد تھے۔ اُنھوں نے کھل کر مغربی تہذیب وتمدن کی مخالفت کی اور اسلام کے نظریۂ حیات کی اشاعت کی، وہ کہتے ہیں:

دیارِ مغرب کے رہنے والوں خدا کی بستی دکاں نہیں ہے
کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو، وہ اب زرِ کم عیار ہو گا

تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خود کشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا، نا پائیدار ہو گا [۱۷]

علامہ اقبال اپنی ایک طویل نظم "شمع اور شاعر" [۱۸] میں اس امید کا اظہار کرتے ہیں کہ موجودہ تاریک رات ختم ہو جائے گی اور جلوۂ خورشید سے روزِ روشن نمودار ہو گا، جو اسلام کے نغمۂ توحید سے معمور ہو گا۔ وہ کہتے ہیں:

شبِ گریزاں ہو گی آخر جلوۂ خورشید سے
یہ چمن معمور ہو گا، نغمۂ توحید سے [۱۹]

مختصر یہ کہ علامہ اقبال اور نذرالاسلام دونوں نے مسلمانوں کو خوابِ غفلت سے بیدار کیا۔ نذر الاسلام نے بنگلہ زبان میں اپنی شاعری کے ذریعے بنگال کے مسلمانوں کے دلوں میں آزادی کی تڑپ پیدا کی اور علامہ اقبال نے اردو کے ذریعے برصغیر کے مسلمانوں میں آزادی کا ایک ولولہ پیدا کیا۔ علامہ اقبال نے برصغیر کے علاوہ پوری امتِ مسلمہ کو بھی بیداری کا پیغام دیا۔ فارسی زبان کے ذریعے ایران، افغانستان، وسطی ایشیا اور ترکی کے مسلمانوں کو براہِ راست اور عالمِ اسلام کے دیگر ممالک کے لوگوں کو تراجم کے ذریعے اسلامی تحریک پیدا کی۔ وہ کہتے ہیں:

ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے
نیل کے ساحل سے لے کر تابخاکِ کاشغر

موجودہ یعنی اکیسویں صدی اس بات کی گواہ ہے کہ تمام اسلامی ممالک آزاد ہو چکے ہیں۔ برطانوی حکومت اپنے جزائر تک محدود ہو گئی۔ واحد بین الاقوامی استعماری قوت اپنی برتری کھوتی جا رہی ہے۔ اس کے مدِ مقابل روس اور چین کی مشترکہ قوت نمودار ہو چکی اور مسلم ممالک بھی ایک متحدہ قوت بننے کی طرف پیش قدمی کر رہے ہیں۔ امید ہے کہ مستقبل قریب میں اسلام ایک مستحکم قوت بن کر سارے عالم کو اپنی روشنی سے منور کر دے گا۔

عظمتِ اسلام پھر جلوہ نما ہونے کو ہے
یہ جہاں توحید کا نغمہ سرا ہونے کو ہے [۲۰]

حوالہ جات:

(۱) علامہ اقبال، ارمغانِ حجاز، نظم: ابلیس کی مجلسِ شوریٰ، کلیاتِ اقبال (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۲۳)ص:۹

(۲) ایضاً، ص:۱۳ (۳) ایضاً، ص:۱۷

(۴) قاضی نذر الاسلام، صورِ اسرافیل (ترجمہ ش- حقی)، (کراچی: ادارۂ مطبوعاتِ پاکستان، ۱۹۵۷ء) ص:۵۳

(۵) ایضاً: ص ۵۳

(۶) اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر: مترجم، پیامِ شباب، (مقدمہ، قاضی نذر الاسلام کی بنگالی نظموں کا اُردو ترجمہ)، (دہلی: انجمنِ ترقیِ اُردو (ہند))، ۱۹۳۹ء

(۷) عزیز احمد جلیلی: مترجم، قاضی نذر الاسلام کی نظموں کا اردو ترجمہ (مغل پورہ، انڈیا، ۱۹۹۱ء)، ص ۱۹

(۸) ایضاً نظم "اشتراکی"، ص:۴۲ تا ۴۴

(۹) محمد فخر الدین، صدائے زنداں ص:۱ تا ۲۹

(۱۰) ایضاً ص:۷ (۱۱) ایضاً ص:۲۹

(۱۲) عزیز احمد جلیلی (مترجم)، قاضی نذر الاسلام کی شاعری کا اردو ترجمہ، ص:۳

(۱۳) ایضاً ص:۲ (۱۴) ایضاً ص:۴

(۱۵) ایضاً ص ۱۸ (۱۶) ایضاً، "نغمۂ بیداری"، ص:۴۵

(۱۷) علامہ اقبال "بانگِ درا"، ص:۱۶۷ (۱۸) ایضاً ص:۲۱۰

(۱۹) ایضاً ص:۲۲۲

(۲۰) محمد عطا اللہ خان، ڈاکٹر، "عصری افکار نو"، مرتب: اکرام الحق، (راولپنڈی: املاک پبلی کیشنز پاکستان، ۲۰۲۵)ص:۱۷۱

بصیرہ عنبرین*

نغمہ زارِ حفیظ

Abstract: This article presents a sensitive and insightful appreciation of Hafeez Jalandhari and his celebrated poetic collection Naghma Zar. The study highlights Hafeez's unique contribution to Urdu lyrical poetry, particularly his ability to transform the traditional geet into a vibrant expression of human emotions, cultural memory, and musical beauty. His poetry reflects the colours of everyday life, the charm of changing seasons, the spirit of festivals, and the emotional warmth of love and patriotism. Poems such as "Barsaat", "Krishan Bansri", and "Preet Ka Geet" reveal his deep attachment to local culture and his remarkable talent for blending melody with feeling. The article also discusses the admiration expressed by critics like Josh Malihabadi and Firaq Gorakhpuri, who viewed Hafeez's poetry as emotionally rich, melodious, and artistically original.

The essay further explains that the enduring beauty of Naghma Zar lies in its simplicity, musical flow, and heartfelt expression. Hafeez Jalandhari combined Indian folk imagery and local linguistic flavour with the elegance of Persian and Arabic poetic traditions, creating a poetic voice that feels both refined and deeply human. His verses do not merely describe scenes; they awaken emotions, memories, and a sense of cultural belonging. Through rhythm, repetition, vivid imagery, and lyrical softness, Hafeez gave Urdu poetry a fresh musical dimension that continues to resonate with readers. The article concludes that Naghma Zar occupies a distinguished place in modern Urdu

*ڈائریکٹر، ادارۂ زبان وادبیاتِ اُردو، اورینٹل کالج، لاہور۔

literature because it celebrates beauty, humanity, and emotional sincerity while preserving the cultural and artistic spirit of its age.

کلیدی الفاظ: نغمہ زار، حفیظ جالندھری، اردو گیت، موسیقیت، ثقافتی اظہار، رومانوی رجحانات

حفیظ جالندھری نے نظم و نثر دونوں میں لکھا تاہم شعری حوالے سے "شاہنامہ اسلام" کی چار جلدوں (مطبوعہ:۱۹۲۸ء، ۱۹۳۲ء، ۱۹۴۱ء، ۱۹۴۷ء) کے ساتھ ساتھ ان کے چاروں شعری مجموعوں: "نغمہ زار" (۱۹۲۵ء)، "سوز و ساز" (۱۹۳۲ء)، "تلخابۂ شیریں" (۱۹۵۹ء) اور "چراغِ سحر" (۱۹۷۱ء) میں نظم و غزل اور گیت نگاری کی دلکش جہات مطالعہ کی جا سکتی ہیں۔ خصوصاً ان کی نظموں کو گیتوں سے ہم آہنگ کر دینے کی تخلیقی روش ایسی متاثر کن ہے کہ ممتاز تخلیق کاروں اور تنقید نگاروں نے کلامِ حفیظ کی جدید اُردو نظم کی روایت میں جدت طرازی کے پیشِ نظر ان کی تخلیقی مساعی کا برملا اعتراف کیا۔ یوں حفیظ کے کلام میں قومی و ملی طرزِ احساس، تغزل، روانی و سادگی، شوخی، منظر نگاری، مقامی و ثقافتی جھلکیوں اور غنائیت و موسیقیت کے عناصر کو ان کی زندگی ہی میں تسلیم کر لیا گیا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ وہ نباضِ ملت ہونے کے ساتھ بچوں کی نفسیات سے بھی آگاہ تھے اور ان کا اس حوالے سے تحریر کیا گیا کلام بھی متاثر کن ہے۔ جہاں "قومی ترانہ" حفیظ کی حب الوطنی کا آئینہ دار ہے تو "چیونٹی نامہ" ان کے ہاں اساطیری بیانیے کا موئثر اظہار ہے۔ وہ تراجم اور افسانوں کے ذریعے بھی اپنی تخلیقی جودت اور جدت پسندی کا اظہار کرتے رہے لیکن ان تمام تر حیثیات میں جو جہت ان کا امتیازی حوالہ بن گئی وہ بلاشبہ ان کی گیت نگاری یا نظموں میں گیتوں کی سی روانی و جولانی ہے۔ اس سلسلے میں وہ موضوعاتی و فنی ہر دو حوالوں سے متعدد تجربات کرتے رہے اور گیت کی صنف کو محض جذباتِ محبت کے بیان سے اٹھا کر وطنیت و مقامیت اور جذبات و احساسات کی دُنیا کے تمام تر زاویوں سے ہم کنار کر دیا۔ دوسری طرف سادگی و روانی، ترنم و موسیقیت، نشاط و طرب کے اوصاف کے ہمراہ بحور و اوزان، آہنگ پر توجہ اور ردیف و قوافی کے موئثر استعمال نے ان کے کلام کو گویا سراپا گیت بنا دیا۔ حفیظ جالندھری اس اعتبار سے خوش قسمت بھی رہے کہ اوائلِ شاعری ہی میں انھیں بہترین نقّاد میسر آئے جنھوں نے ان کے کلام کی اختصاصی اہمیت کو پہچانا، بعد ازاں وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ ان کے کلامِ خوش آہنگ کی متنوع جہتوں پر تواتر سے لکھا جاتا رہا، مثلاً جمیل الدین عالی نے حفیظ جالندھری کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

> "مجھے تو بہت خوشی ہے کہ ہم بونوں میں حفیظ جالندھری جیسا قد آور بونا موجود ہے جس کے گیت اور غزلیں ہماری لسانی ثقافت کا سرمایہ بنے ہوئے ہیں۔"(۱)

اسی طرح جوش ملیح آبادی لکھتے ہیں:

''حفیظ صاحب ایک ایسے شیریں مقال شاعر ہیں، جو دلوں میں گھر کر چکے ہیں۔ اُن کی شاعری لطافت، سلاست، مٹھاس، شگفتگی، روانی، رنگینی اور راگنی کی لپٹوں سے مہکی ہوئی ہے۔ اُن کے رسیلے گیت فضا میں ساون کے بادلوں کی طرح جھوم رہے ہیں اور ان کی دل نشیں وسامعہ نواز ترنم ادب کی محراب میں وہ جھنکار پیدا کیے ہوئے ہے کہ زہرہ آسمان پر رقص کر رہی ہے۔''(۲)

پنڈت ہری چند اختر نے یوں اظہار کیا:

''حفیظ کی شاعری ہر لحاظ سے نرالی ہے۔ موضوعِ کلام، مضمون و خیالات، بحور و قوافی کے استعمال اور موضوع کلام سے ان کی مناسبت، انداز منظر کشی اور مناظر کا تجزیہ، تشبیہات و تلمیحات، غرض کسی پہلو سے دیکھیے، حفیظ کا کلام انقلاب انگیز جدتوں کا حامل نظر آئے گا۔''(۳)

فراق گورکھپوری کے نزدیک:

''یہ ابلتی ہوئی اور اٹھلاتی ہوئی جوانی، یہ بے تکلف اور بے لاگ رچاؤ اور نکھار، یہ شوخ اور چلبلی رنگینی، یہ دُھن، یہ سریلا پن، یہ رنگ، یہ رس، یہ کسک اور یہ انگڑائیاں، ہم کو آج تک کسی اردو شاعر میں نہیں ملتیں، معلوم ہوتا ہے کہ مصارع اور اشعار کہے نہیں گئے ہیں، بلکہ چھلک پڑے ہیں۔''(۴)

پروفیسر رشید احمد صدیقی کے بقول:

''حفیظ نے۔۔۔ اپنے گیتوں کی مٹھاس اور بحور و قوافی کے سلسلے میں اپنی دل کش جدتوں سے اردو شاعری کو بہت کچھ دیا اور بڑی حد تک متنوع بنایا۔''(۵)

ڈاکٹر سید عبداللہ کی رائے میں:

''شاعری میں حفیظ کا ایک اہم کارنامہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے گیت کو مقبول بنانے میں بڑا حصہ لیا۔ گیت لکھنے والے اور بھی ہیں مگر حفیظ نے گیت کی کلا کو سچ مچ گانے کی چیز بنا دیا اور اس میں گیت کی معنوی روح بھی بھر دی۔''(۶)

اسی طرح سید ضمیر جعفری نے یوں دادِ سخن دی:

''حفیظ نے اردو شاعری کو پہلی مرتبہ اتنے میٹھے، اتنے پیارے اور اتنے بہت سے گیت دیے جو اس سے پہلے نہیں لکھے گئے تھے۔ ان گیتوں کی مٹھاس، اُن کے رس، رچاؤ، بہاؤ، سبھاؤ نے یک بارگی ادبی حلقوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ اُن کا رسیلا پن سیدھا دلوں میں اُتر گیا۔ اُن کی دوڑتی گاتی ہوئی نغمگی بے ساختہ لبوں سے بہہ نکلی۔ گیت حفیظ کی پہلی خصوصیت تھی۔ ایک تڑپا دینے والی خصوصیت۔ اُردو شاعری میں ایک نئی آواز جس نے ادب کو چونکا دیا۔''(۷)

یہ بات معلوم ہے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد اصلاحِ شاعری کی ذیل میں جو تبدیلیاں منظر عام پر آئیں اور نئے تقاضوں کے تناظر میں جس انداز سے ''انجمنِ پنجاب'' کے کارپردازان نے فرد کی بدلتی ہوئی ذہنی و جذباتی ضروریات کو محسوس کرتے ہوئے نئی شاعری کی بنیاد رکھی، اس کے تحت تسلسل کے ساتھ موضوعات و اسالیب کے نئے پیمانے تواتر کے ساتھ وضع ہو رہے تھے۔ چنانچہ اب تقلید کی روش سے اِبا کرتے ہوئے، تصنع کے بجائے ابلاغ کو مقدم رکھا جانے لگا۔ خیالات کے توتا مینا اُڑانے کے بجائے مقصدیت کا چلن ہوا اور اصلاحِ احوال کی طرف توجہ ہوئی۔ اسی طرح وطنیت کے نغمے الاپے جانے لگے اور نیچرل شاعری کا چرچا ہوا۔ کہنا چاہیے کہ یہ مولانا آزاد اور مولانا حالی کی اصلاحِ سخن کی کاوشیں ہی تھیں کہ غزل سے کہیں زیادہ نظم لائقِ توجہ ٹھہری اور کلاسیکی شاعری کے مروج موضوعات کے بجائے نئے رنگ اور جدّت پسند اسلوب کی حامل نظمیں کہی جانے لگیں جن پر رومانویت کی تحریک کے اثرات تھے اور اس رنگ کی تشکیل میں 'مخزن' اور 'دلگداز' جیسے رسائل نے فعال کردار ادا کیا۔ چنانچہ نظم میں موضوعاتی تبدیلیوں کے ساتھ فنی سانچے بھی بدلے اور نظم معریٰ اور بے قافیہ نظموں کے ساتھ ساتھ انگریزی انداز کی طویل و مختصر نظمیں لکھی جانے لگیں۔ تراجمِ کلام نے بھی نظم کی اس روایت میں اہم کردار ادا کیا۔ سیاسی سطح پر قومی و وطنی رجحان نے نظم میں مقامیت کے عناصر پیدا کر دیے اور اب ہندوستان کے پھول، پھل، موسم، تہوار، عقیدے، پہناوے اور بول چال کے قرینے بڑے سلیقے سے نظموں کا حصہ بننے لگے۔ فنی سانچوں میں گیت کا سانچا بھی محبوب ٹھہرا اور شعرا کے ہاں خالص ہندی لفظیات برتتے ہوئے گیت لکھے جانے لگے۔ حفیظ جالندھری کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مروج بحروں اور موسیقیت کی مقامی روایت کے ساتھ عربی و فارسی کی روایت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اپنے گیتوں اور گیت نما نظموں سے ایسا رنگ جمایا کہ یہ اسلوب حفیظ ہی کا اختصاص ٹھہرا۔ جہاں تک گیت کے فنی سانچے کی بات ہے تو اس کی وضاحت ڈاکٹر سید عبداللہ نے ایک جگہ بڑے عمدہ پیرائے میں کی ہے، بغور دیکھیں تو حفیظ نے اس فنی قالب کو گویا پورے وقار سے اپنا لیا تھا۔ سید عبداللہ دل کش پیرائے میں لکھتے ہیں:

"گیت کا آہنگ سنگیت کے تابع ہے۔ اس کی داخلی روح نیم افسردگی اور نیم نشاط کے امتزاج سے ترکیب پاتی ہے۔ گیت میں غم ہو سکتا ہے، جسے دردِ اشتیاق کہتے ہیں مگر اس غم کی لہر نشاطِ زندگی کے چشمے سے ابھری ہے۔ گیت اپنی اونچی سطح پر نامعلوم فضاؤں میں پرواز کرنے والی چیز ہے مگر اس کی ایک زمینی سطح بھی ہے، جو اس کے تاروں کو مقام و محل اور دوسرے زمینی رشتوں سے وابستہ کیے رکھتی ہے۔ گیت حد سے زیادہ غم انگیز اور الم خیز مضمون کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح گیت ضرورت سے زیادہ جوش انگیز مضمون اور پرخروش لے کو برداشت نہیں کر سکتا۔ گیت کو دوہے کی طرح درسِ حکمت بھی نہیں بن جانا چاہیے اور نہ بھجن کی طرح نغمۂ الوہیت بن جانے کی اجازت ہے۔ گیت تو فقط بھولپن، معصومیت، قبل از عنفوانِ شباب کے سے سادہ جذبات یا دردِ اشتیاق کی اُن صورتوں کے لیے موزوں ہیں، جن میں غمِ شوق کی دل شکستگی، شوقِ زیست کی خوشی سے شیر و شکر ہو جاتی ہے اور اپنے آخری تاثر میں ایک شیریں خواب کی یاد حسرت آلود شکل میں محفوظ رہ کر ایک مبہم سی خوشی پیدا کر کے فضاؤں میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ گیت کے الوہی نغمے، ان روحانی کیفیتوں کو بھی خوب ادا کرتے ہیں جو بھگتی یا عقیدت کے جذبے کی پیداوار ہیں۔"(۸)

حقیقت یہ ہے کہ حفیظ جالندھری نے گیت کے ان فنّی رموز کو پالیا تھا۔ اُن سے قبل گیت کی روایت میں اندر سبھائی رنگ ملتا ہے جہاں کرشن اور رادھا جیسے اساطیری کردار ابھرتے ہیں اور زیادہ تر ان سے مربوط محبت اور مفارقت کے جذبات بھرپور اثر انگیزی سے پیش کیے گئے ہیں۔ امانت لکھنوی نے رہس کی روایت کے تحت جس طرح ہندوستانی رقص و موسیقی کو گیت کا حصہ بنا دیا اور محبت کا بیانیہ ہندوستان کے موسموں اور تہواروں کے سنگ تانیثی لحن میں شامل کیا، حفیظ اس روایت سے بھی کماحقہ آگاہ تھے۔ اُس زمانے میں عوامی دلچسپی کے تحت پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کے اسٹیج ڈرامے ہوں یا آغا حشر کے ڈراموں میں مندرج گیت نما حصے یا پھر عظمت اللہ خاں کے "سریلے بول" سبھی ہندی روایت سے آمیختہ تھے۔ چنانچہ حفیظ جالندھری نے اس ہندوستانی فضا کو نہ صرف اپنایا بلکہ اس میں مزید اضافے کیے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون "اُردو گیت۔ امانت سے حفیظ تک" میں اسی طرف توجہ دلائی ہے کہ حفیظ کے گیتوں میں بُت پرستی کا عمل ایک کشادہ کینوس پر پھیلتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور محبت کے جذبے نے محبوب کے سراپے کے علاوہ دوسری اشیا کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ فطرت کے مظاہر اور پریت کے جذبے کے ساتھ ساتھ وطن سے محبت کا جذبہ بھی ان گیتوں میں اُبھرتا ہے اور ان کے بقول محبت اور بُت پرستی

کے عمل میں اس کشادہ اندازِ نظر کی نمود حفیظ کے گیتوں کا ایک امتیازی وصف ہے اور حفیظ کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے گیت کے مزاج کو مجروح نہیں کیا۔(۹)

یاد رہے کہ حفیظ جالندھری نے گیتوں کے ماحول کو تبدیل کرتے ہوئے ہندوستانی گیت کی روایت کا انجذاب تو کیا لیکن اس خاص ماحول کو قطعاً نظر انداز نہیں کیا جو ان کے اپنے الفاظ میں ''مشرق کے اوسط درجے کے گھروں میں گائے جانے والے گیت'' یا ''مدرسے سے آتے جاتے سُنے ہوئے گیتوں'' کا فیضان تھا۔ وہ ''نغمہ زار'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''ہمارے شہر میں۔۔۔ ہندی پنجابی بھجنوں اور گیتوں کے ساتھ ساتھ اُردو میں بھی کچھ ''سناؤنیاں'' سُناتی گاتی بجاتی، ٹولیاں بازار میں سے گزرتیں۔۔۔ مسلمان میلاد شریف کی محفلیں منعقد کرتے۔ بزرگ حصولِ ثواب اور بچے شیرینی وصول کرتے، اودھم مچاتے اور گھر لے جانے کے لیے موجود ہوتے۔ عربی، فارسی، پنجابی کے ساتھ اردو نعت خوانی بھی شروع ہوگئی تھی۔''(۱۰)

سید احتشام حسین نے ثقافتی شمولیت کی سرشاری پر مبنی اس عنصر کو حفیظ کا اختصاص قرار دیا ہے اور اسی تناظر میں وہ اس کا تعلق حفیظ کی پنجاب میں ولادت سے قائم کرتے ہوئے یہ بیان دیتے ہیں:

> ''حفیظ پنجاب میں پیدا ہوئے۔ جہاں زرخیزی تھی، زندہ دلی تھی، اُمنگ تھی، مہکنے اور بہکنے کی فضا تھی، ماہیا اور ہیر کی نغمہ انگیزی تھی اور بھنگڑے کی گرمی اور جوش، حفیظ نے اس جادو بھری سرزمین سے شاعری کا رس پیا، نغمہ سرائی کی، جھومے اور اپنی آواز سے دوسروں کو مست کرنے لگے۔''(۱۱)

یوں یہ امر توطے ہے کہ حفیظ جالندھری نے ایک طرف تو مقامیت کو فروغ دے کر گیتوں کو ہندوستانی فضا سے ہم آہنگ رکھا تو دوسری طرف گیت نگاری میں وسعت پیدا کر کے فطرت کے نئے منظر ناموں کو جذبات و احساسات کی تازگی کے ساتھ اس کا حصہ بنایا۔ ان کا کمال خاص یہ بھی ہے کہ انھوں نے گیت میں مروج مقامی ہندی عروض اور موسیقی کے اصولوں کے ہمراہ ایرانی عروض اور فارسی کے مترنم الفاظ و تراکیب کو اس انداز سے برتا کہ گیت کی مقامیت میں جدّت کے عناصر پیدا ہو گئے۔ یوں گویا ہندوستان اور ایران کی تہذیب کا اتصال ہو گیا، جس کا مقصد بہر حال اُردو زبان کی حقیقی روایت سے ہم آہنگ ہونا ہی تھا۔ یہ جدت موضوعاتی سطح پر بھی برقرار رہی اور ہیئت کے لحاظ سے بھی۔ یوں گیت کے خالص ہندوستانی مزاج میں فارسیت کے عناصر کی شمولیت سے حفیظ کا ذاتی طرزِ احساس

اُبھرا اور اس سلسلے میں ان کی تخصیص یہ ہے کہ جب وہ مقامی تہواروں پر مبنی منظر نامہ پیش کرتے ہیں تو ہندی لفظیات و تراکیب کا استعمال کرتے ہیں جبکہ فارسی آمیز حصے بھی ہندوستان کی مجموعی فضا سے ہی تعلق رکھتے ہیں، مثلاً "پریت کا گیت"، "کرشن بنسری"، "سپنا کا رنگ"، "سحر" اور "برسات" جیسی گیت نما نظموں کے رنگ یکسر مختلف ہیں، مثلاً ہندی کے اثرات دیکھیے:

"اپنے من میں پریت
بسالے
اپنے من میں پریت
من مندر میں پریت بسالے اومُورکھ او بھولے بھالے
دل کی دُنیا کرلے روشن اپنے گھر میں جوت جگالے
پریت ہے تیری ریت پُرانی بھول گیا او بھارت والے
بھول گیا اَو بھارت والے
پریت ہے تیری ریت
بسالے
اپنے من میں پریت"(۱۲)

جبکہ نظم "برسات" میں مفرس لفظیات خالص ہندوستانی فضا میں پیش ہیں:

"آموں کے نیچے ڈالے ہیں جھولے
مہ پیکروں نے سیمیں تنوں نے برق اگنوں نے
گیت ان کے پیارے میٹھے رسیلے
ہلکی صدائیں سادہ ادائیں
گل پیرہن ہیں غنچہ دہن ہیں
خود مسکرانا
خود منھ چڑانا
پھر جھینپ جانا الّھڑپنے سے
آموں کے نیچے ڈالے ہیں جھولے"(۱۳)

پطرس بخاری نے ''نغمہ زار'' کے دیباچے میں اُسلوب کے اس ملے جلے رجحان پر بڑے دل چسپ پیرائے میں لکھا ہے:

''ہمارے شاعر برسوں سے ترکِ شیرازی پر مست ہیں۔ ایک ایسی شرابِ طہور سے بے خود ہونے کا بہانہ کر رہے ہیں جو نہ خود پی سکتے ہیں نہ اوروں کو پلا سکتے ہیں۔۔۔ حفیظ کی نظر ہندوستان کی دُلھن پر ہے اور وہ ترکِ شیرازی کی غلامی سے بالکل آزاد نہیں ہوا اور اس کو کنکھیوں سے کبھی کبھی دیکھ لیتا ہے۔''(۱۴)

خود حفیظ نے 'نغمہ زار' کے دیباچے میں اس پہلو کی جانب توجہ دلائی ہے، نیز پنڈت ہری چند اختر نے بھی اسی تناظر میں ''سوزوساز'' کے ابتدائیے میں حفیظ کے مقامی رنگ کو سراہتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ مقامی ماحول سے شاعری کو قریب لائے اور مقامی بحروں اور موسیقیت سے اسے یکسر بدل ڈالا۔ ان کے نزدیک ہندی ماحولیات و رسومات کے ساتھ اس سماجی ڈھانچے کو بھی حفیظ نے پیشِ نظر رکھا جو تاریخی اعتبار سے مسلم قوم سے منسوب ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ایرانی بہار مقابلتاً ان کے ہاں کم ہے۔ پنڈت ہری چند اختر اس فضا کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں:

''حفیظ کے ہاں بسنت میں سرسوں پھولتی ہے۔ باغوں اور کھیتوں میں ہندوستانی بہار آتی ہے۔ لڑکے ڈور اور پتنگ کی خاطر باہم دست و گریباں ہوتے ہیں۔ کوئی مار کھاتا ہے اور کوئی ہنستا کھلکھلاتا ہے۔ خون میں جوش آتا ہے، عشق و جنون کی مستی پیدا ہوتی ہے۔۔۔ برسات آتی ہے تو جہاں باغوں میں بلبلوں کی بجائے کوئل کی کوکو اور پپیہے کی 'پی کہاں' سنائی دیتی ہے، وہاں آموں کے نیچے جھولے ڈال کر پینگیں بڑھانے والی ماہ پیکروں کے پیارے پیارے گیتوں کی میٹھی رسیلی تانیں بھی فردوسِ گوش بنتی ہیں۔۔۔''(۱۵)

مقامیت کے اسی عنصر کے پیشِ نظر سیّد ضمیر جعفری نے برملا یہ اعتراف کیا:

''حفیظ (غالباً پہلا اور اس وقت تک) تنہا شاعر ہے، جس نے اپنے دیس کی زندگی کو اپنی نظموں میں جگہ دی ہے اور اس دل آویزی و فن کاری کے ساتھ کہ ایرانی روایات نے خود آگے بڑھ کر ان نئے استعاروں اور اس نئی ''لذّت'' کو اپنے آغوش میں جذب کر لیا ہے۔۔۔''(۱۶)

مقامیت کی ذیل میں حفیظ جالندھری کے گیتوں میں سرِفہرست ہندوستانی موسموں کا تذکرہ ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ برصغیر کے تمام تر مناظر اپنی بھرپور خوبصورتیوں کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اتر آئے ہیں۔ موسموں کی منظر کشی کے حوالے سے نظم ''برسات'' اہمیت کی حامل ہے۔ اس نظم میں سماجی منظر نامہ برسات کی رُت سے متعلق ہے

اور ہندوستان کی فضا میں جو ممکنہ تہذیبی عناصر دخیل تھے اور جس حد تک تہواروں، طور طریقوں اور رسم ورواجوں کا بیان ہو سکتا تھا، سب یوں متشکل ہو گیا ہے کہ اسے برسات کا گیت کہہ سکتے ہیں۔ اس گیت نما نظم میں ہندوستان کے پرندے، کھیت، شجر حجر، گیت، سُر، تانیں، پینگیں، جھولے، باغات، بسنت، نغمے غرضے کہ سبھی کچھ رواں دواں اُسلوب میں مرقوم ہیں جیسے:

"آئی ہے برسات چھائی ہے برسات
کوہ ودمن پر دشت وچمن پر شہر اور بَن پر
دوشیزہ جوبن بے ساختہ پن
رنگیں جوانی سبز اور دھانی
گل پوش جلوے مدہوش نغمے
دل کش فضائیں
ٹھنڈی ہوائیں
اودی گھٹائیں لائی ہے برسات
آئی ہے برسات چھائی ہے برسات"(۱۷)

حفیظ زیادہ تر ان میلوں ٹھیلوں کا ذکر کرتے ہیں، جن میں عوام بھرپور دلچسپی ظاہر کرتے ہیں۔ "بسنتی ترانہ" اور "پرانی بسنت" اسی رنگ سے عبارت ہیں۔ مثلاً "بسنتی ترانہ" میں لکھتے ہیں:

"اک نازنیں نے پہنے پھولوں کے زرد گہنے
ہے مگر اداس
نہیں پی کے پاس
غم ورنج ویاس
دل کو پڑے ہیں سہنے اک نازنیں نے پہنے
پھولوں کے زرد گہنے"(۱۸)

"پرانی بسنت" میں "عشق کے لباس" کو "شوخ وشنگ" رنگ روپ میں ڈھال دینے کی خواہش کا اظہار کچھ یوں ملتا ہے:

رنگ دے۔۔۔رنگ دے قدیم رنگ
رنگ دے۔۔۔رنگ دے قدیم رنگ

عمر گھٹ گئی تو کیا؟ ڈور کٹ گئی تو کیا
یہ ہوائے تند و تیز رخ پلٹ گئی تو کیا
آ گئی بسنت رُت
اور اک پتنگ دے
رنگ دے۔۔رنگ دے قدیم رنگ
رنگ دے۔۔رنگ دے قدیم رنگ۔"(۱۹)

مقامی فطری مناظر کی ذیل میں "جلوۂ سحر" اور "تاروں بھری رات" متاثر کن ہیں، مثلاً: "جلوۂ سحر" میں علی الصبح لوگوں کا بیدار ہونا اور عبادت کی تیاری میں منہمک ہو جانا، صبح کے منظر نامے کا ایک خوب صورت جلوہ ہے جسے حفیظ نے بڑی چابک دستی سے پیش کر دیا ہے:

عبادتوں کے در کھلے سعادتوں کے در کھلے
درِ قبول وا ہوا
دعا کا وقت آ گیا
اذان کی صدا اُٹھی جگا دیا نماز کو
چلی ہے اُٹھ کے بندگی لیے ہوئے نیاز کو
صنم کدہ بھی کھل گیا اُٹھا ہے شور سنکھ کا
اُٹھو پجاریو! اُٹھو چلو نمازیو! چلو
عبادتوں کے در کھلے
سعادتوں کے در کھلے(۲۰)

یہاں "تاروں بھری رات" کا بھی ایک منظر دیکھیے جو روایتی گیت کے عناصر نہیں رکھتا بلکہ چھوٹے چھوٹے مترنم ٹکڑوں میں بٹا ہوا، فطرت کے جلو میں تحریر کیا گیا ایک رومانوی طرز کا منظومہ ہے:

"دامانِ کہسار اک خامشی زار
چیل اور دیودار دیو ہیں کہ اشجار
توبہ! درندے بے رحم خونخوار
لیکن یہاں بھی شب ہے طرحدار

پانی کی رو میں ہر برگ نو میں
شبنم کی ضو میں تارے نمودار
یہ سرزمیں ہے آزاد دُنیا
ہے تو یہیں ہے آباد دُنیا

کشف و کرامات

اے شانِ فطرت!
یہ خوانِ فطرت!"(۲۱)

"کرشن کنھّیا" "کرشن بنسری" اور "جاگ سوزِ عشق" ہندی اساطیر و اماکن کے عکاس منظومے ہیں اور علائم و رموز کی کثرت کے باعث منفرد بھی ہیں، مثلاً "کرشن بنسری" میں لکھتے ہیں:

"بنسری بجائے جا
کاہن مُرلی والے نَنْد کے لال
بنسری بجائے جا
بنسری بجائے جا
پریت میں بسی ہوئی ادائوں سے
گیت میں بسی ہوئی صدائوں سے
برج باسیوں کے جھونپڑے بسائے جا
سُنائے جا سُنائے جا
کاہن مرلی والے نَنْد کے لال
بنسری بجائے جا
بنسری بجائے جا"(۲۲)

اسی ذیل میں "کرشن کنھّیا" کا رنگ ڈھنگ ملاحظہ کیجیے:

"دنیا سے نرالا
یہ بانسری والا
گوکل کا گوالا

ہے سحر کہ اعجاز؟ کھلتا ہی نہیں راز
کیا شان ہے واللہ کیا آن ہے واللہ
حیراں ہوں یہ کیا ہے؟ اک شانِ خدا ہے
بُت خانے کے اندر
خود حسن کا بُت گر
بُت بن گیا آ کر "(۲۳)

واقعہ یہ ہے کہ حفیظ کے گیتوں کی مقامیت، وطنیت کے جذبے کی دین ہے، جو ظاہر ہے کہ اُس وقت کے ہندوستانی ذہنی و سیاسی منظر نامے کا جزوِ خاص تھی جس سے خود علامہ اقبال جیسے ممتاز شاعر بھی اثر پذیر ہوئے۔ اس حوالے سے "کرشن بنسری"، "سپنا" (فرشتے کا گیت)، "پریت کا گیت" قابلِ مطالعہ ہیں، مثلاً "پریت کا گیت" میں لکھتے ہیں:

"اپنے من میں پریت
بسالے
اپنے من میں پریت
بھارت ماتا ہے دکھیاری دکھیارے ہیں سب نر ناری
تہ ہی اُٹھالے سندر مرلی تو ہی بن جا شیام مُراری
تو جاگے تو دنیا جاگے جاگ اُٹھیں سب پریم پجاری
جاگ اُٹھیں سب پریم پجاری
بسالے
اپنے من میں پریت "(۲۴)

یہاں وہ اُس عہد کے عام فکری و شعری چلن کے مطابق تعصب اور دُوئی کی نفرت کو "آزار" قرار دیتے ہیں:

"اپنے من میں پریت
بسالے
اپنے من میں پریت

نفرت اک آزار ہے پیارے دکھ کا دارو پیار ہے پیارے
آجا اپنے روپ میں آجا تُو ہی پریم اوتار ہے پیارے
یہ ہارا تو سب کچھ ہارا من کے ہارے ہار ہے پیارے
من کے ہارے ہار ہے پیارے
من کے جیتے جیت
بسالے
اپنے من میں پریت "(۲۵)

کمال یہ ہے کہ اس قبیل کے عصری منظر نامے پر مبنی جذبات کا اظہار بھی وہ روانی اور برجستگی سے کرتے ہیں اور وجہ غالباً یہی ہے کہ وہ مترنّم شاعری کا فطری ذوق رکھتے تھے۔ اسی لیے ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر نے "نغمہ زار" کے دیباچے میں لکھا:

"شاعری اور پھر ایسی لطیف مترنّم شاعری کے لیے فطری مناسبت درکار ہے، ورنہ آواز تو کوئل اور مینڈک، بلبل اور جھینگر سبھی نکالتے ہیں۔"(۲۶)

یہ درست ہے کہ حفیظ کی آواز کوئل کی آواز ہے۔ ان کے ہاں بھرپور شعریت ملتی ہے، بقول ہری چند اختر یہ "شعریت" ترنم کی خانہ زاد نہیں بلکہ خالق ہے۔ چنانچہ سیّد ضمیر جعفری نے تو اس وصفِ خاص کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہاں تک لکھا:

"حفیظ بلاشبہ اس آرٹ کا بادشاہ ہے۔ اس کے ہاں موسیقیت میں رچی بسی، بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب، اس حسن، تناسب، لطافت اور پھر کثرت کے ساتھ ملتی ہے کہ اس کے بغیر اس کے آرٹ بلکہ خود حفیظ کا بھی تصوّر نہیں کرسکتے۔۔۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ حواس میں بہتی ہوئی ایک بے نام لذّت کو اس کی پوری مٹھاس، رس اور لوچ کے ساتھ اشعار میں نچوڑتا چلا جاتا ہے۔ اس کے الفاظ گاتے ہیں، مصرعے گنگناتے ہیں۔ نرم، رواں دواں، کوئی ٹکڑا اٹکتا نہیں، کوئی لفظ کھٹکتا نہیں۔"(۲۷)

فنّی سطح پر دیکھیں حفیظ جالندھری نے ہندی کی مترنم اور رواں دواں بحروں کو اپنایا اور جہاں کہیں وہ ایرانی بحور سے استفادہ کرتے ہیں وہاں بھی وہ موسیقیت و غنائیت کو مقدم رکھتے ہیں۔ انھوں نے مترنم مصاریع کے حصول کے لیے وہ بحروں اور قافیہ و ردیف کے مختلف تجربے بھی کیے ہیں اور یوں ان کے ہاں آہنگ کی نت نئی

صورتیں جنم لیتی ہیں۔ وہ بحور و اوزاں میں متنوع تجربات کرتے ہیں اور موضوع کی مناسبت سے وزن اختیار کرتے ہیں۔ کبھی وہ مصاریع کو باہم یوں پیوست کر دیتے ہیں از خود ترنّم پیدا ہو جاتا ہے تو کہیں مترنّم چھوٹی بحروں کے ذریعے یوں لے ترتیب دیتے ہیں کہ ہر ایک مصرع گویا بند میں پیوست ہو جاتا ہے۔ جبھی تو گیت کی بستی لے اور نغمگی قاری کو متوّجہ کر لیتی ہے، توضیح کے لیے ''بسنتی ترانہ'' کا بند دیکھیے:

''لڑکوں کی جنگ دیکھو ڈور اور پتنگ دیکھو

کوئی مار کھائے

کوئی کھکھلائے

کوئی مُسکرائے

طفلی کے رنگ دیکھو ڈور اور پتنگ دیکھو

لڑکوں کی جنگ دیکھو''(۲۸)

حفیظ کے ہاں بحور کے تجربات نغمگی و غنائیت لیے ہوئے ہیں۔ تائید کے طور پر ''بسنتی ترانہ'' سے یہ مثال دیکھیں:

''لو پھر بسنت آئی پھولوں پہ رنگ لائی

چلو بے درنگ

لبِ آبِ گنگ

بجے جلترنگ

من پر اُمنگ چھائی پھولوں پہ رنگ لائی

لو پھر بسنت آئی''(۲۹)

اس طرح نظم ''فرقتِ یار'' سے ایک اقتباس بھی دیکھیں جہاں انھوں نے ایک پنجابی دھن بنا کر نیا تجربہ کیا:

''یہ تو جانتا ہوں کہ وہ آئیں گے

میرے دوست ضرور اُنھیں لائیں گے

ہائے صبر نہیں دلِ زار میں جی نڈھال ہے فُرقتِ یار میں

جی نڈھال ہے فُرقتِ یار میں''(۳۰)

حفیظ جالندھری نے اندرونی قوافی کے ساتھ ساتھ متوازن قافیہ بندی سے بھی غنائیت کا حصول کیا اور یوں داخلی قافیہ بندی کے نتیجے میں کم و بیش ہر بند میں قافیے کا تنوّع پیدا ہو گیا ہے۔ وہ صنعتِ تکرار کے استعمال سے بھی اس ہنر پر مہارت کا ثبوت دیتے ہیں، مثلاً ''الفت کا اظہار'' میں لکھتے ہیں:

''میرے دل کا باغ پیاری، میرے دل کے باغ
میں ہوں دل کے باغ کا مالی لایا ہوں پھولوں کی ڈالی
نازک نازک پھول ہیں جیسے اُجلے اور بے داغ
ایسا ہی بے داغ ہے پیاری میرے دل کا باغ
پیاری، میرے دل کا باغ
میں ہوں دل کے باغ کا مالی لایا ہوں پھولوں کی ڈالی''(۳۱)

یہاں ٹیپ کے استعمال سے کلام میں پیدا ہونے والی موسیقیت کا ذکر بھی ضروری ہے۔ اس حربے کا استعمال حفیظ نے بہت زیادہ کیا اور خاصی کامیابی کے ساتھ کیا ہے۔ حفیظ ٹیپ کے غیر معمولی اہتمام سے غنائیت کا حصول ممکن بناتے ہیں۔ ٹیپ کی بندشیں ان کے ہاں مختلف طریقوں سے سامنے آئی ہیں اور یہ گیت میں نغماتی وحدت پیدا کرنے میں مؤثر ہیں۔ مثلاً ''کرشن بنسری'' اس کی مثال ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ٹیپ کے استعمال کی وجہ سے بھی حفیظ کی بعض نظموں کو بھی گیت کا درجہ دیا جاتا ہے اس لیے لفظی تکرار ان نظموں میں گیت کی سی روانی پیدا کرتی ہیں۔ ''جلوہ سحر'' میں یہ رنگ دیکھیے:

''یکایک ایک نور کا
غبار شرق سے اٹھا
جو رفتہ رفتہ بڑھ چلا اور آسماں پہ چھا گیا
حسینہ نمود نے سیہ نقاب اُٹھا دیا
فسوں گرِ شہود نے طلسمِ شب مٹا دیا
یکایک ایک نازگی یکایک ایک روشنی
نگاہِ جاں میں آ گئی حیات میں سما گئی
یکایک ایک نور کا
غبار شرق سے اُٹھا''(۳۲)

''تلخابہ شیریں'' سے نظم ''درشن درشن'' سے اقتباس دیکھیں:

درشن درشن میرا
بس
درشن درشن میرا
مالی لاکھ کرے رکھوالی
بھونرا گونجے ڈالی ڈالی
پھول پھول پر ڈیرا
بس
درشن درشن میرا
ہر کوئی ہے قید قفس میں بلبل رنگ میں مکھّی رس میں
اپنا من ہے اپنے بس میں
جوگی والا پھیرا
بس
درشن درشن میرا(۳۳)

ٹیپ کے مصرعوں کا استعمال کرتے ہوئے اس امر کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ اکثر اوقات ٹیپ در ٹیپ لکھی گئی نظم یا گیت ٹکڑوں میں بٹ کر نغماتی وحدت کو مجروح کرتی ہے۔ کلامِ حفیظ اس خامی سے مبرّا ہے۔ ''اندھی جوانی'' میں یہ صورتِ حال ہے کہ تین جگہ ٹیپ کا مصرع استعمال ہوا ہے اور تینوں جگہ مختلف ہے، جس سے نظم میں وحدتِ تاثر کا حصول مقصود ہے:

گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور

جوانی لے آئی برسات

محبت آہوں کا طوفان(۳۴)

حفیظ جالندھری کے گیت اور گیت نما نظمیں منظر یہ شاعری کا بھی عمدہ نمونہ ہیں۔ ان کے ہاں نہ صرف مختلف موسموں اور کیفیات کی منظر کشی ملتی ہے بلکہ وہ لوگوں کو کار گاہِ زیست میں مختلف امور میں منہمک بھی دکھاتے ہیں۔ حفیظ کی شاعری کی اس خصوصیت کو ناقدین نے سراہا ہے، مثلاً ڈاکٹر تاثیر لکھتے ہیں:

"۔۔۔ اس کا مقصد فقط نباتات و جمادات کو گنوانا نہیں۔ وہ اپنی آنکھوں سے آزادانہ دیکھتا ہے۔ دوسروں کی آنکھوں کے سامنے ظاہری اور دل کی آنکھوں کے سامنے غیر فانی نقشہ پیش کرتا ہے جس میں جذبات اور حواس سب کا امتزاج ہے۔ یہی آزاد نگاہی ہے جو حفیظ کو یورپ زدہ شعرا سے ممتاز کرتی ہے۔"(۳۵)

اسی طرح پنڈت ہری چند اختر کا کہنا ہے:

"وہ بحر اور وزن یا تشبیہ و استعارہ ہی سے نہیں اپنی نظم کے ایک ایک لفظ سے منظر کی تصویر کھینچ دیتا ہے۔"(۳۶)

سیّد ضمیر جعفری، حفیظ کی منظر نگاری کے ضمن میں رقم طراز ہیں:

"وہ جو کچھ دیکھتا ہے اپنی حسن کار سادگی کے ساتھ بیان کر دیتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ بعض دوسروں کی طرح وہ بھی ایک سرے سے دوسرے سرے تک محض شجر و حجر گنواتا چلا جاتا ہے۔ اس کا طغرائے امتیاز اس کا جزرس مشاہدہ ہے، طرزِ بیان کی وہ شگفتگی ہے جو فطرت کی طرح ہنستی کھیلتی ہے۔"(۳۷)

یہاں نظم "برسات" سے ایک بند دیکھیے:

"بے فکر آزاد خوش باش دلشاد
نادان انجان کرتی ہیں سامان پکتے ہیں پکوان
نوخیز کم سن ہم عمر ہم سِن
ننھے فرشتے اور ناطے رشتے
ڈھولک بجانا
مل مل کے گانا"(۳۸)

ڈاکٹر نیّر صمدانی نے بجا لکھا ہے:

"حفیظ فطرت کے دلآویز حسن کے دیوانے معلوم ہوتے ہیں۔ فطرت سے والہانہ وابستگی حفیظ کو رموزِ کائنات سمجھاتی ہے۔ حفیظ کا موئے قلم فطرت کی بے جان تصویریں نہیں بناتا بلکہ وہ فطرت کی عکاسی کرتے ہوئے گرد و پیش کے حقائق کو سامنے رکھتے ہیں۔"(۳۹)

حفیظ کے ہاں سوز، الم یا کسک کی کیفیت نہیں ہے جسے گیت کی مخصوص ٹیس سے عبارت کرنا چاہیے اس کے برعکس اکثر اوقات نشاطیہ رنگ غالب ہے، اس کے باوجود ان کے گیتوں میں جذبات نگاری کے عنصر کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ حفیظ نے نرم اور کومل لفظوں میں انسان کے ازلی وابدی مشاہدوں اور تجربوں کو پوری حساسیت سے بیان کیا ہے۔ مثلاً دیکھیے "دل ہے پرائے بس میں" وہ کیسے ہجر کی کیفیت کا بیان گرد و پیش کی زندگی کے جلو میں کر دیتے ہیں:

"پرائے بس میں دل ہے پرائے بس میں
شبنم موتی رول رہی ہے باغ میں بلبل بول رہی ہے
شبنم موتی رول رہی ہے آم پہ کوئل کوک اُٹھی ہے
سینے میں اک ہوک اُٹھی ہے بن جاؤں نہ کہیں سودائی
جانوروں کی رام دہائی چبھتی ہے نس نس میں
دل ہے پرائے بس میں"(۴۰)

حفیظ جالندھری مختلف کیفیات انسانی کی مصوّری کرنے پر بھی قدرت رکھتے ہیں، تاہم ان کے ہاں محض، نالہ وبکا یا خود گدازی کی کیفیت نہیں ملتی بلکہ یہاں زیادہ تر جوش وولولہ، قوت وتوانائی اور طمطراق کا اظہار ہے اور ہر مقام پر حوصلے اور جرأت میں ڈھلی ایک اُمید افزا فضا ملتی ہے۔ عام طور پر یہ پہلو گیت میں جگہ نہیں پاتے کہ گیت مزاجاً نازک اور لطیف ہوتا ہے۔ کہنا چاہیے کہ حفیظ کا یہ پر شکوہ اسلوب ان کے گیتوں میں جان ڈال دیتا ہے، مثلاً "جاگ سوزِ عشق" کا ایک بند دیکھیے:

جاگ سوزِ عشق جاگ!
جاگ اے نظر فروز! جاگ اے نظر نواز
جاگ اے زمانہ سوز! جاگ اے زمانہ ساز!

جاگ نیند کو تیاگ!
جاگ سوزِ عشق جاگ!"(۴۱)

حفیظ کے ہاں فکری عنصر بلند نہیں ہے اور نہ ہی ان کی گیت نما نظمیں بوجھل فکر کی حامل ہیں، اس کے برعکس ان کے نشاط اور طمانیت ملتی ہے۔ ویسے بھی گیت کی صنف بنیادی طور پر جذبات و احساسات کے گرد ہی گھومتی ہے اور یہاں اگر فکر و فلسفے کی شمولیت ہو بھی، تو قدرے کم ہوتی ہے، ورنہ گیت بوجھل ہو جاتا ہے۔ حفیظ کے ہاں یہی روّیہ ملتا ہے اور وہ زیادہ تر نرم اور کومل الفاظ میں بنیادی انسانی جذبات کا بیان کرتے ہیں۔ یہاں اداسی، تنہائی یا افسردگی مطلق نہیں ملتی۔ کہیں کہیں وہ بڑے دھیمے انداز میں فکری عنصر کو حصہ نظم بناڈالتے ہیں مثلاً "جلوۂ سحر" میں وہ یہ سوچ اُبھارتے ہیں کہ انسان سحر کے ہنگاموں سے بے پرواسوتا ہے جبکہ شہر کے بدنصیب مکینوں کے مقابلے میں دیہات کے لوگ صبح کے جلوئوں سے محظوظ ہوتے ہیں:

"کہاں ہیں شہر کے مکیں؟ وہ بے نصیب اُٹھے نہیں!
کسان اُٹھ کھڑے ہوئے مویشیوں کو لے چلے"(۴۲)

اسی طرح "تاروں بھری رات" میں یہ آواز اٹھاتے ہیں:

"کوہ و بیاباں کھیت اور میداں
باہوش بیہوش سب خود فراموش
کیوں او گلے باز
تیرا یہ انداز
یہ سوز یہ ساز
تجھ کو پتا ہے
جادو ہے کیا ہے؟"(۴۳)

شیخ عبدالقادر نے ایک جگہ لکھا تھا کہ "اثر اُن کے کلام کا غلام خانہ زاد ہے" واقعتاً حفیظ کی نظمیں بے ساختگی اور تاثیر کا امتزاج ہیں، ان میں نغمے کی سی روانی اور گفتگو کی سی سادگی ہے۔ اس رواں دواں لہجے کی ایک مثال دیکھیے:

"پرائے بس میں دل ہے پرائے بس میں
بیت گیا دن رات بھی آئی
تاروں نے محفل بھی سجائی اس نے مگر صورت نہ دکھائی

وہم کئی ٹالے ہیں میں نے تارے گن ڈالے ہیں میں نے
وعدے کا تو کس کو یقیں ہے! آنکھ میں لیکن نیند نہیں ہے
نیند نے کھالیں قسمیں
دل ہے پرائے بس میں!"(۴۴)

فنّی سطح پر حفیظ جالندھری نے الفاظ کا عمدہ اور بر محل استعمال کیا۔ وہ بیک وقت ہندی، فارسی اور عربی الفاظ کا استعمال اس خوبی اور بے ساختگی کے ساتھ کرتے ہیں کہ عبدالرحمان چغتائی نے ان کو "الفاظ اور محاوروں کا مسیحا" قرار دیا۔ حفیظ جالندھری کے الفاظ خاص اصوات کی تشکیل میں بھی معاون ٹھہرتے ہیں۔ مسعود قریشی کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ حفیظ کے الفاظ صوت پہلے ہیں اور معنی بعد میں۔(۴۵) حفیظ جالندھری کی کامیابی یہ ہے کہ ان کے بعد گیت کی روایت نئے تجربات کے سنگ آئی۔ اُن کی نظموں میں غنائیت و موسیقیت اور مقامیت کا عجیب و غریب رچاو ہے۔ اُن کے کلام کا فکری پہلو جذبے سے ہم آہنگ ہے۔ میر اجی، فیض احمد فیض اور ن م راشد جیسے شعرا کے کلام پر بالخصوص اور اس عہد کے دیگر شعرا کے کلام پر بالعموم اس غنائیت و معنویت کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ حفیظ کے گیت یا گیت نما نظمیں اس قدر تنوّع لیے ہوئے ہیں کہ بدونِ شک وہ اس حوالے سے اپنے معاصرین میں پیشرو کا درجہ رکھتے ہیں اوران کی یہ شعری کاوشیں ادبی، تہذیبی اور ثقافتی حوالے سے نظر انداز نہیں کی جاسکتیں۔

حوالہ جات:

(۱) جمیل الدین عالی، سنتا جا شرماتا جا (مضمون)، مشمولہ: افکار (حفیظ نمبر)، س ن، ص ۲۳
(۲) جوش ملیح آبادی، نذرانے (مضمون)، ایضاً، ص ۵۹۷
(۳) پنڈت ہری چند اختر، دیباچہ: نغمہ زار، طبع اول، (لاہور: القرآن لمیٹڈ، کشمیری بازار، ۱۹۲۵ء) ص ۶۹
(۴) فراق گورکھپوری، ایضاً، ص ۵۱۶
(۵) رشید احمد صدیقی، پروفیسر، نذرانے: تاثرات و پیغامات، مشمولہ: افکار، ص ۶۰۳
(۶) سید عبداللہ، ڈاکٹر، حفیظ کی شاعری۔ نالہ پابند نے (مضمون)، مشمولہ: افکار، ص ۵۰۱
(۷) سید ضمیر جعفری، حفیظ: ایک نئی آواز، مشمولہ: افکار (حفیظ نمبر)، ص ۵۱۶، ۵۱۵

(۸) سید عبد اللہ، ڈاکٹر، حفیظ کی شاعری۔ نالہ پابند نے (مضمون)، مشمولہ: افکار، ص ۵۰۱

(۹) وزیر آغا، ڈاکٹر، مشمولہ: بیسویں صدی کا شعری ادب (مرتبہ) بدر منیر الدین، ص ۱۶۲

(۱۰) حفیظ جالندھری، نغمہ زار، طبع اول، ۱۹۲۵ء، ص ۱۱۔ ۱۲

(۱۱) سید احتشام حسین، نذرانے۔۔۔ تاثرات و پیغامات، مشمولہ: افکار، ص ۵۹۲

(۱۲) حفیظ جالندھری، سوز و ساز (لاہور: مجلس اردو ماڈل ٹاؤن، طبع سوم، ۱۹۴۵ء)، ص ۹۲

(۱۳) حفیظ جالندھری، نغمہ زار (لاہور: کتب خانہ شاہنامہ اسلام، طبع سوم، ۱۹۳۲ء)، ص ۶۹، ۶۸

(۱۴) دیباچہ: نغمہ زار، طبع اول، ص ۹

(۱۵) دیباچہ: سوز و ساز، طبع سوم، ص ۲۳۔ ۲۴

(۱۶) حفیظ: ایک نئی آواز، ص ۵۲۱

(۱۷) نغمہ زار، طبع سوم: ص ۶۶

(۱۸) ایضاً: ص ۹۹

(۱۹) سوز و ساز: ص ۹۱

(۲۰) نغمہ زار، طبع سوم: ص ۴۵

(۲۱) ایضاً: ص ۷۹۔ ۸۰

(۲۲) سوز و ساز: ص ۸۱۔ ۸۲

(۲۳) نغمہ زار، طبع سوم: ص ۸۲

(۲۴) سوز و ساز: ص ۹۲

(۲۵) نغمہ زار، طبع سوم: ص ۷۸

(۲۶) ایضاً: ص ۱۵۔ ۱۶

(۲۷) حفیظ۔ ایک نئی آواز (مضمون): ص ۵۱۷

(۲۸) نغمہ زار، طبع سوم: ص ۹۸

(۲۹) ایضاً: ص ۹۵

(۳۰) ایضاً: ص ۱۰۱

(۳۱) تلخابہ شیریں (لاہور: مجلس اردو کتاب خانہ حفیظ، ۱۹۵۹ء)

(۳۲) نغمہ زار، طبع سوم: ص ۴۳۔ ۴۴

(۳۳) تلخابہ شیریں: ص ۱۰۱

(۳۴) سوز و ساز، طبع سوم: ص ۱۰۳، ۱۰۲، ۱۰۱

(۳۵) محمد دین تاثیر، دیباچہ، مشمولہ: نغمہ زار، طبع سوم، ص ۲۳

(۳۶) ہری چند اختر، دیباچہ، مشمولہ: سوز و ساز، طبع سوم، ص ۳۰

(۳۷) حفیظ: ایک نئی آواز، مشمولہ: افکار، ص ۵۲۰

(۳۸) نغمہ زار، طبع سوم: ص ۷۰

(۳۹) نیّر صمدانی، ڈاکٹر، مضمون: حفیظ جالندھری۔۔۔ فن اور فنکار، مشمولہ: جواز، ص ۱۰۴۔۱۰۵

(۴۰) سوز و ساز: ص ۸۴

(۴۱) ایضاً: ص ۸۰

(۴۲) نغمہ زار: طبع سوم، ص ۴۲

(۴۳) ایضاً: ص ۷۷

(۴۴) سوز و ساز، طبع سوم: ص ۸۵

(۴۵) مسعود قریشی، مضمون: حفیظ کے گیت، مشمولہ: افکار، ص ۵۴۳۔۵۴۴

صالحہ نوشین*

مکاتیبِ فارسیِ غالب کی اردو تعبیر و تشکیل

(تراجمِ مکتوباتِ فارسیِ غالب کے حوالے سے پرتو روہیلہ کی ترجمہ نگاری کا تنقیدی جائزہ)

Abstract: Translation is an art that requires skills for the transference of meaning and sense of a text from one language to another. Literary translation is more subtle and, as such, requires more adeptness when it comes to the conveying of a writer's intended meaning to the readers in a different language. The letters written by Mirza Beg Asad Ullah Khan (1797-1869) *aka* Ghalib are of seminal importance for the researchers in the field of Urdu literature as they depict not only Ghalib's views and events of his personal life but also provide valuable glimpses into the sociopolitical landscape of Indian Subcontinent of the nineteenth century. However, the ones that he penned down in Persian remained out of reach for his Urdu readers for a very long period of time due to the dearth of standard translation that would simultaneously retain the aesthetics of his Persian letters while translated into Urdu and the equivalence of difficult words and phrases that would be relatable to the ones rooted in the culture of Indian subcontinent. From 1996 to 2015, Partav Rohila (1932-2016) undertook this momentous task of translating all the letters written by Ghalib, in Persian, to different addressees during his life into Urdu. Over the span of these 19 years of rigorous research into Ghalib's correspondences in Persian language, Rohila compiled five collections of the letters that were earlier published but lacked the hallmarks of a satisfactory translation as the comparative analysis of the translation of some of these letters cited in the present study suggests. This study is an endeavor to critically evaluate this seminal contribution of Rohila towards the enrichment of Ghalibian Studies. In this connection, the researcher has taken care of

*شعبہ اردو، گورڈن کالج، راولپنڈی

analyzing the translation done by Rohila by keeping in mind the main criteria of literary translation i.e. it should not sacrifice the aesthetics of the source text for dragging the meaning from the source language to the target language, it should not leave any lacunae which may confound the reader of the target text and it should be in accordance with the writer's intended meaning, style and desired impact. The significance of the present oeuvre of the researcher lies in the urgency of the authentic works of translation which are vital not only for widening the canon of Urdu literature and the works of stalwarts like Ghalib but also for globalizing, hitherto, the lesser-known works.

کلیدی الفاظ: ترجمہ نگاری، خط نویسی، مرزا غالب، باغِ دور، اوراقِ معانی، پر تو روہیلہ، پنج آہنگ

ترجمہ ایک زبان میں موجود مواد کا دوسری زبان میں نقل کرنے کا عمل ہے۔ ترجمے کا عمل ایک علمی اور ادبی پیکر کو دوسرے پیکر میں اس احتیاط اور خوبی سے دکھانا ہے کہ اس کا ڈیل ڈول، شکل وشباہت، ناز واندازاور جذبات وخیالات پورے طور پر منتقل ہو جائیں۔ ترجمہ میں تخلیق پارے جیسا رنگ ڈالنا کمال سمجھا جاتا ہے۔ ہر زبان کا اپنا لب ولہجہ، اپنے الفاظ و امثال اور اپنے استعارات ومحاورات ہوتے ہیں۔ ان سب کا ادراک کر کے ترجمہ کرنا واقعی ایک محنت طلب اور سنجیدہ عمل ہے۔ یہ ایک داخلی تجربہ ہے جس کا میلان طبعی بھی ہے اور حسب ضرورت بھی کیونکہ کوئی سیاسی وسماجی یا تہذیبی صورت حال کسی متن کے ترجمے کا تقاضا کرتی ہے۔

ڈاکٹر عبدالحق کے مطابق ترجمے کا آغاز انسانی تہذیب کی ابتدا سے ہوتا ہے:

> "ترجمہ کا مفہوم کسی خیال کا دوسرے تک منتقل کیا جانا ہے۔ اس اعتبار سے اس کا آغاز انسانی تہذیب کی ابتدا سے ہوتا ہے سب سے پہلے انسان نے اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے لکڑی اور لکیر کا سہارا لیا۔ بعد ازاں ان ٹوٹتی اور بکھرتی لکیروں کو مربوط کر کے تصویروں کو استعمال کیا۔ یہ تصویریں Hierogly Phics یا مقدس تحریریں قرار پائیں۔ ان سے حروفِ تہجی ایجاد ہوئے رفتہ رفتہ زبان وجود میں آئی جو مفروضہ صوتی علامات کا مجموعہ ہے۔ گویا عقیدہ وافکار نے زبان کو جنم دیا اور اسے پروان چڑھایا۔" (۱)

ادب کے میدان میں ترجمے کا عمل بہت اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے مطابق ہم خواہ ترجمے کو طبع زاد نہ ہونے کے سبب ثانوی درجہ کیوں نہ دے اس کے باوجود اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ یہ اقدام عالم میں اختلاط کا نہایت عمدہ وسیلہ ہونے کے ساتھ ساتھ وسیع پیمانے پر تہذیب وتمدن میں تبادلے کا پیش خیمہ بلکہ اس کی واحد عملی صورت ہے۔ یہ باہمی لین دین کا اٹوٹ سلسلہ ہے جو ہمیشہ بنی نوع انسان کے لیے سود مند ثابت ہوا ہے۔ چونکہ ترجمہ دو مختلف زبانوں کے درمیان پل کا کام کرتا ہے۔اس کی لسانی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ مترجم کو سنجیدگی، ذہانت، علم اور دونوں زبانوں پر قدرت ہونی چاہیے۔ اس طرح مترادفات، مرادفات اور لفظیات کا شعور اور مشق اس کے علمی تنوع کا باعث ہوتا ہے۔ عموماً مترجم لفظوں کے چناؤ پر خصوصی توجہ دیتا ہے۔نئے نئے مشتقات وضع کرتا ہے۔ ایسا اس وقت ممکن ہوتا ہے جب مترجم دونوں زبانوں کی فنی نزاکتوں سے واقف ہو۔

اردو کا ابتدائی شعری ونثری ادب زیادہ تر ان تراجم پر مشتمل ہے جن کا آغاز سترہویں صدی کے اوائل میں ہوا۔ اٹھارہویں صدی میں فورٹ ولیم کالج کے تحت فارسی کے داستانوی ادب کے تراجم کیے گئے۔ زبان وادب میں اب تک ترجمے کا جتنا بھی کام ہوا ہے ہم اسے مجموعی اعتبار سے دو بڑے زمروں میں رکھ سکتے ہیں:

۱۔ موضوعاتی

۲۔ ہیئتی یا فنی

موضوعاتی زمرے میں ترجمے کی درج ذیل اقسام شمار کی جاتی ہیں:

۱۔ علمی ترجمہ

۲۔ ادبی ترجمہ

۳۔ صحافتی ترجمہ

بلحاظ ہیئت ترجمے کی درج ذیل اقسام کی جاسکتی ہیں:

۱۔ لفظی ترجمہ

۲۔ آزاد ترجمہ

۳۔ تخلیقی ترجمہ

ترجمہ کی یہ گروہ بندی حتمی نہیں کہی جاسکتی۔ ترجمہ ایک مشکل فن ہے۔ اس سلسلے میں ترجمے سے ذہنی مناسبت بے حد ضروری ہے۔ اس کے باوجود کچھ اصول وضوابط ایسے بھی ہیں جن سے کماحقہ واقفیت کے بغیر مثبت نتائج حاصل نہیں کیے جاسکتے جو اس فن کا تقاضا ہے۔

غالبؔ کی منفرد شخصیت اور بے مثال شاعری نے جہاں قارئین کو اپنا گرویدہ بنایا ہے وہاں ان کی نثر کی دل آویزی نے بھی اہلِ علم و دانش کو دیوانہ بنا رکھا ہے۔ غالبؔ کی نثری تخلیقات کا بیشتر حصہ مکتوبات کی صورت میں موجود ہے جن میں ''اردوئے معلیٰ'' اور ''عودِ ہندی'' اردو مکتوبات ہیں جب کہ ''پنج آہنگ''، ''نامہ ہائے فارسی غالب''، ''متفرقات غالب''، ''ماثر غالب'' اور ''باغِ دودر'' ان کے فارسی خطوط کے مجموعے ہیں۔

غالب کو اپنی فارسی دانی پر ناز تھا۔ لہٰذا فارسی تخلیقات زیادہ توجہ اور غور و فکر کا تقاضا کرتی ہیں۔ مختلف اوقات میں کئی مترجمین نے غالب کے فارسی خطوط کا اردو ترجمہ کیا ہے مگر یہ امتیاز جناب پرتو روہیلہ کے حصے میں آیا ہے کہ انھوں نے نہ صرف غالب کے تمام دستیاب فارسی مکتوبات کو اردو کے قالب میں ڈھالا بلکہ ان خطوط کا ''کلیات'' بھی مرتب کیا۔ نیز غیر مدون خطوط کو بھی مدون کیا اور ان کا فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔

مرزا غالب کے فارسی مکتوبات ایک قیمتی خزانہ ہیں۔ ان کی فارسی مکتوب نگاری ان کی زندگی کے طویل عرصے پر محیط ہے۔ غالب کی فعال زندگی کے احوال، اسفار اور روز و شب کے رنگ ان کے فارسی خطوط میں ملتے ہیں۔ اردو ادب کا ایک بڑا حلقہ فارسی سے ناآشنا ہونے کی وجہ سے غالب کی فارسی نثر سے محروم رہا ہے۔ بعض اہل علم نے منتخب مکاتیب کا اردو ترجمہ کیا ہے، مگر وہ صحیح معنوں میں حق ادا کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ کسی نے چند خطوط، کسی نے ایک مجموعہ ترجمہ کر دیا مگر یہ کام مکمل نہ ہو سکا۔

پنجاب یونیورسٹی لاہور نے غالب کی صد سالہ برسی کے موقعے پر غالب کے متون اور بعض کتابوں کے ترجمے شائع کیے۔ ''باغ دودر'' کے ساٹھ خطوط کا ترجمہ جناب سید وزیر الحسن عابدی نے کیا۔ اسی عرصے میں ''پنج آہنگ'' کے آہنگ پنجم کا ترجمہ محمد عمر مہاجر نے کیا۔ نامور غالب شناس جناب لطیف الزماں نے سید اکبر علی ترمذی کی مرتبہ کتاب ''نامہ ہائے فارسی'' کو اردو میں ترجمہ کیا۔ تقریباً ڈیڑھ صدی گزر جانے کے باوجود غالب کے تمام فارسی خطوط اردو کے قالب میں نہ ڈھل سکے۔ جناب پرتو روہیلہ نے اپنی مستقل مزاجی اور سخت محنت سے یہ کام مکمل کر دیا ہے۔ یہ ان کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ جناب پرتو روہیلہ نے یہ عظیم کام مشفق خواجہ کے اصرار پر شروع کیا۔ انھوں نے فارسی زبان میں ماسٹر کیا تھا۔ نیز ان کا بچپن ریاست روہیل کھنڈ میں گزرا، جہاں بچپن میں دینی تعلیم کے ساتھ ساتھ عربی و فارسی زبانوں میں خاص تعلیم دی جاتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ گورنمنٹ کی ملازمت سے ریٹائرمنٹ کے

بعد مشفق خواجہ نے ان کی ذہانت و قابلیت کو دیکھتے ہوئے ان سے غالب کے فارسی مکاتیب کا اردو ترجمہ کرنے کی فرمائش کی۔

ناقدینِ ادب نے غالب کے احوال و آثار کی تحقیق و تجزیے کے لیے ان کے اردو مکاتیب کا باریک بینی سے مطالعہ کیا اور اس سے مفید نتائج سامنے آئے۔ اس کے برعکس ان کے فارسی خطوط جو ان کے عنفوان شباب سے لے کر پچاس سال سے کچھ زائد عمر تک کے نشیب و فراز حیات سے متعلق قیمتی معلومات پر مشتمل ہیں، ان سے اس قدر استفادہ نہیں کیا گیا۔ غالبؔ کی زندگی میں ''پنج آہنگ'' اور ''باغِ دودر'' دو مکتوبات کے مجموعے ترتیب دیے جا چکے تھے۔ ۱۹۵۰ء کی دہائی میں ''متفرقاتِ غالب''، ''مآثر غالب'' اور ''نامہ ہائے فارسی غالب'' کے نام سے ان کے مکاتیب فارسی کے تین اور مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں ان تینوں مجموعوں کی مشترک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں شامل خطوط غالبؔ کے سفر مشرق اور قیامِ کلکتہ یا اس کے فوراً بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں۔

سید مسعود حسن رضوی نے متفرقاتِ غالب کے مجموعے کو مرتب کر کے ۱۹۴۷ء میں شائع کیا تھا۔ اس کا دوسرا ایڈیشن غالب صدی کے دوران ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا اس میں غالب کی بعض فارسی تحریروں کے علاوہ انچاس فارسی خطوط بھی شامل ہیں۔ ان میں سے بارہ خط معمولی لفظی اختلافات کے ساتھ اور دو متن کے غیر معمولی فرق کے ساتھ ''پنج آہنگ'' میں بھی موجود ہیں۔ اس طرح مشترک خطوط کے علاوہ اس مجموعے کی وساطت سے پہلی بار پینتیس خطوط منظر عام پر لائے گئے۔

''مآثر غالب'' کے مرتب قاضی عبدالودود ہیں۔ یہ مجموعہ سب سے پہلے ''آثارِ غالب'' کے نام سے ''علی گڑھ میگزین'' کے خصوصی شمارے ''غالب نمبر'' ۴۹۔۱۹۴۸ء کے ضمیمے کے طور پر طبع ہوا تھا۔ ۱۹۴۹ء میں انجمن ترقی اردو صوبہ بہار نے اسے ''مآثر غالب'' کے نام سے ایک مستقل مجموعے کے طور پر شائع کیا تھا۔ تیسرا مجموعہ ''نامہ ہائے فارسی غالب'' کے مرتب سید اکبر علی ترمذی ہیں۔ وہ محکمہ آثارِ قدیمہ، نئی دہلی سے بہ حیثیت ڈائریکٹر وابستہ تھے۔ ۱۹۶۹ء میں غالب اکیڈمی، نئی دہلی کی طرف سے اس کی اشاعت عمل میں آئی۔ اس مجموعے میں کل اکتیس خطوط شامل ہیں۔ ان میں سے آٹھ خط جزوی طور پر اس مجموعے کے علاوہ ''پنج آہنگ'' میں بھی ملتے ہیں۔ غالبؔ کے فارسی خطوط کا چوتھا مجموعہ ''پنج آہنگ'' پانچ حصوں پر مشتمل ہے جس میں غالب کی متفرق فارسی تحریریں شامل ہیں۔ اس کے پانچویں حصے کا نام آہنگ پنجم ہے اس میں اکہتر احباب کے نام فارسی خطوط ملتے ہیں۔ غالب کی زندگی میں ''پنج آہنگ'' دو مرتبہ شائع ہوئی۔ ترتیب و تدوین کا یہ سلسلہ غالب کی وفات کے بعد بھی جاری رہا لیکن اسے ''کلیاتِ نثر غالب'' کے عنوان سے شائع کیا جاتا رہا۔ ''باغِ دودر'' غالب کی نگارشات نظم و نثر کا آخری

مجموعہ ہے جو انھوں نے اپنے انتقال سے صرف ڈیڑھ سال قبل ترتیب دیا تھا۔ اس میں وہ تمام تحریریں یکجا کر دی گئی ہیں جو ''کلیاتِ غالب'' اور ''کلیاتِ نثرِ غالب'' کی اشاعت کے وقت کسی وجہ سے دستیاب نہیں ہو سکی تھیں یا اس کے بعد لکھی گئی تھیں۔ اس کا واحد نسخہ ڈاکٹر وزیر الحسن عابدی کی ملکیت تھا۔[۲] انھوں نے اس کا حصہ نظم اورینٹل کالج میگزین، لاہور کے اگست ۱۹۶۰ء کے شمارے میں شائع کیا۔ اس کے بعد ۱۹۶۱ء کے شمارہ اگست میں حصہ نثر اسی مجلے میں طبع کیا گیا۔ ۱۹۶۸ء میں اورینٹل کالج کے جشنِ صد سالہ کے موقعے پر اس کا مکمل متن مع حواشی، تعلیقات اور ترجمہ خطوط کی کتابی صورت میں شائع کر دیا۔

اردو دنیا کا ایک بڑا حلقہ اپنی فارسی شناسی نہ ہونے کی وجہ سے غالب کے فارسی مکتوبات کے گنجینے سے محروم رہا ہے۔ غالبؔ کے عقیدت مندوں نے اس طرف دھیان دیا ہے مگر غالبؔ کی نثر کی ہمہ رنگی کو اردو کے قالب میں ڈھالنے کی مشکلات کے باعث اس میں خاطر خواہ اضافہ نہیں ہو سکا بعض اہل علم و دانش نے منتخب مکاتیب یا کسی ایک مجموعہ مکاتیب کو اردو کے قالب میں ڈھالا اور پھر مزید آگے نہیں بڑھ سکے۔ یہ سعادت اور عزت جناب پرتو روہیلہ کے حصے میں آئی کہ ڈیڑھ صدی گزر جانے کے بعد انھوں نے غالبؔ کے تمام دستیاب فارسی مکتوبات اردو کے قالب میں ڈھال دیے۔ ترجمہ مکتوبات فارسی غالبؔ کی روایت میں پہلا مجموعہ "باغِ دودر" ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا۔ دوسرا مجموعہ محمد عمر مہاجر نے ۱۹۶۹ء میں ترجمہ کیا۔ "اوراقِ معانی: غالب کے فارسی خطوط" کا اردو ترجمہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے ۱۹۹۱ء میں طبع کیا۔ "نامہ ہائے فارسیِ غالب" کا اردو ترجمہ "مکتوباتِ غالب" کے نام سے لطیف الزماں خان نے ۱۹۹۵ء میں سر انجام دیا اب ہم اس میدان میں پرتو روہیلہ کی ادبی خدمات کا جائزہ لیتے ہیں۔

(الف) نامہ ہائے فارسیِ غالب (اردو ترجمہ):

۲۲۴ صفحات پر مشتمل یہ کتاب ۱۹۹۹ء میں ادارۂ یادگار غالب کراچی کے زیرِ اہتمام شائع ہوئی۔ ''پیش گفتار'' کے عنوان سے پرتو روہیلہ نے موضوع کی اہمیت اور ترجمے کے اہم نکات پر بحث کی ہے۔ ان کے مطابق ان خطوط کو پڑھتے ہوئے انھوں نے بہت لطف اٹھایا ہے۔ اصل مخطوطہ چونکہ کرم خوردہ حالت میں تھا۔ لہٰذا کرم خوردگی اور نقطہ زدہ جگہوں کا آجانا مترجم کے لیے مشکلات کا سبب بنا۔ اگرچہ انھوں نے دہلی سے اس مخطوطے کی مائیکرو فلم منگوانے کی بہت کوشش کی مگر ایسا ممکن نہ ہو سکا۔

مترجم نے غیر ضروری مترادفات کے انبوہ سے قاری کو بچانے کی کوشش کی ہے تاکہ معنوی حسن قائم رہے۔ نیز ندرتِ خیال کو برقرار رکھنے کی ہر ممکن کوشش کی گئی ہے۔ کرم خوردہ جگہوں کی خانہ پری کے لیے فاضل

مرتب نے ان خطوط کا جو دوسری جگہ مثلاً "پنج آہنگ" وغیرہ میں بھی شامل ہیں، ان سے تقابل کر کے حتی الامکان خالی جگہوں کو پُر کرنے کی سعی کی ہے۔ اس کے باوجود جو جگہیں رہ گئی ہیں انھیں اپنے قیاس سے پر کر کے بریکٹ میں لکھ دیا ہے تاہم اس کے باوجود بھی جو جگہیں رہ گئی ہیں، انھیں نقطے لگا کر چھوڑ دیا ہے۔ جہاں تک متن کا مفہوم ساتھ دیتا ہے وہاں بریکٹ لگا کر "قیاسی" لکھ کر مترجم نے اضافہ کر دیا ہے لیکن جس جگہ جملے کی ترتیب ٹوٹ جاتی ہے اور مفہوم بھی ساتھ نہیں دیتا وہاں نثر کا وہ حصہ لکھ کر بریکٹ میں نامکمل لکھ دیا ہے جو الفاظ بے ربط ہیں ان کا اسی صورت میں ترجمہ کر دیا گیا ہے مثلاً:

متن:

"لعنت خدا بر آں خرابہ باد کہ نہ وروی دوائی در خور بیمار و نہ متاعی شائستہ مردم بزم۔۔۔ مردوزنش ناپید او مہرو آزرم از طبع پیر و جوانش گم۔"

ترجمہ:

"اس ویرانے پر خدا کی لعنت برسے کہ وہاں نہ تو بیمار کے لیے دوا ملتی ہے اور نہ کسی مہذب انسان کی ضرورت کی کوئی چیز دست یاب ہوتی ہے۔۔۔ اس کے لوگوں میں نہیں محبت و حیا وہاں کے پیر و جواں میں نایاب ہے۔"(۳)

فاضل مترجم نے کاتب کی اغلاط کی بھی اصلاح کی ہے مثلاً:

"دل درد محرم، دوا محروم، ملمع مرہم دارد۔"

پر تو روہیلہ نے اس لفظ "ملمع" پر بہت غور و فکر کی۔ کوئی لغت ساتھ نہیں دے رہی تھی یعنی کسی طرح یہ لفظ اپنے معنی کے ساتھ اس سیاق سباق میں مناسب نہیں لگ رہا تھا۔ آخر کار معلوم ہوا کہ یہ لفظ "طمع" ہے جسے "ملمع" لکھا گیا تھا۔(۴)

اسی طرح ایک اور جگہ کاتب کا سہو بیان کرتے ہیں:

"در ہر گام از خار و خارہ بر دم تیغ مالاں گاہ از شدت پر دلیہا (کذا) افسردہ و رنجور و گاہ از تالم گردش ایام ستم رسیدہ نالاں۔"

فاضل محقق و مترجم کے نزدیک اس جملے میں "پُر دلیہا" کسی طور نہیں آسکتا۔ بہت غور و خوض کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہاں پر کاتب سے بڑا سہو ہوا ہے۔ اس لفظ سے جملے کا مطلب خبط ہو جاتا ہے۔ چونکہ یہ خط

مجلس یادگارِ غالب پنجاب یونیورسٹی لاہور کی مطبوعہ ''پنج آہنگ'' میں بھی شامل تھا۔ اس لیے اس سے موازنہ کرتے وقت یہ گتھی سلجھ گئی اور معلوم ہوا کہ یہاں پر ''پُر دلیہا'' نہیں ''بر دلیالی'' ہے۔(۵)

ڈاکٹر شکیل پتافی کے نزدیک پرتوروہیلہ نے اس مجموعے میں کوئی نیا اور منفرد کارنامہ سرانجام نہیں دیا بلکہ انھوں نے بعض فارسی تراکیب کا ترجمہ کیے بغیر انھیں اپنی اصلی حالت میں رہنے دیا ہے۔(۶) راقم کی ادنیٰ رائے میں پرتوروہیلہ نے ایسا اس لیے کیا ہے تاکہ متن کی ندرت قائم رہے۔ فاضل مترجم کی قوسین میں دی گئی عبارتوں کے بارے میں ڈاکٹر شکیل پتافی کی رائے ہے کہ اپنے وضاحتی کلمات کا اضافہ کرنا ترجمہ نگاری کے خلاف ہے۔ اس سلسلے میں وہ ''نامہ ہائے فارسیِ غالب'' (اردو ترجمہ) کا اقتباس پیش کرتے ہیں:

> ''قبلہ پرستوں کے قبلہ اور جویانِ حق کے کعبہ (خدا آپ کو) سلامت (رکھے)! (یہ فدوی) اپنے آپ کو (آپ کی) خاطر خطیر میں یاد دلانے کو وجودِ سعادت کے لوازم میں سے سمجھ کر گزارش مراسم نیاز کو حصول مدعا کی تعریف قرار دیتا ہے۔''(۷)

اس اقتباس پر اپنی تنقیدی رائے پیش کرتے ہوئے فاضل نقاد لکھتے ہیں:

> ''غور فرمایئے کس قدر ثقیل اور ادق عبارت ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے۔ جیسے اس عبارت کو مزید ترجمے کی ضرورت ہے، ورنہ ادب کا ایک عام قاری ترجمے کی موجودہ شکل کو نہیں سمجھ سکتا۔ غالب کے فارسی خطوط کے اس ترجمے کو اگر سادہ اور عام فہم الفاظ میں ڈھالنے کی کوشش کی جاتی تو بلاشبہ اس کی اہمیت میں بہت اضافہ ہو جاتا۔''(۸)

جب کہ ''پیش گفتار'' میں پرتوروہیلہ وضاحت کر چکے ہیں کہ قوسین کا استعمال سلاست وروانی کے لیے کیا گیا ہے۔ فاضل مترجم اردو اور فارسی زبانوں کے تہذیبی مزاج سے پوری طرح آگاہی رکھتے ہیں انھوں نے غالب کی مشکل فارسی انشا کو اردو کے قالب میں ڈھالنے کا بڑا کارنامہ انجام دیا ہے۔ بقول ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد:

> ''مترادفات کے بے جا استعمال سے گریز پائی کے باعث ان کا یہ ترجمہ اپنے دروبست میں چست اور ہموار ہے اور مترادفات سے پیدا ہونے والی الجھنوں سے مبرا ہے۔ ایک محتاط مترجم کی طرح انھوں نے عبارت کے مقدرات کو ترجمہ کرتے ہوئے قوسین میں رکھا ہے۔''(۹)

ترجمہ نگاری ایک محنت طلب کام ہے۔ ترجمہ کرتے ہوئے مترجم کو مصنف کی سوچ، دوسری زبان میں منتقل کرنی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں اگر موضوع پیچیدہ اور فلسفیانہ ہو تو ترجمہ بھی مبہم ہو جاتا ہے۔ غالبؔ چونکہ فلسفی

شاعر تھے۔ لہٰذا ان کے فارسی خطوط میں بھی فلسفیانہ مضامین پائے جاتے ہیں تاہم مترجم نے ماہرانہ فن کاری سے فارسی متن کو اردو میں ترجمہ کیا ہے کہ تخلیق کا گمان ہوتا ہے۔ نیز قاری کے لیے تفہیم میں آسانی ہوتی ہے۔

> ''جناب کے گرامی نامے کا انتظار ہے اور بس! ہر چند کہ دو ماہ میں دن رات بہت ہیں (اور) اہل توکل تو اگر قتل ہونے میں صرف ایک رات باقی ہو تب بھی نہیں ڈرتے، لیکن بشریت کا تقاضا ہی جدا ہوتا ہے کہ انسان کو کبھی ماضی کے تصور میں ڈال دیتا ہے اور کبھی مستقبل کے ہیولے اس کے ضمیر پر ثبت کر دیتا ہے، ورنہ حق تو یہ ہے کہ حال کے علاوہ ماضی و مستقبل کوئی حیثیت نہیں رکھتے، بلکہ حال بھی ایک نقطۂ موہوم ہے، جسے گردشِ فلک کی بنا پر لوگوں نے فرض کر لیا ہے اور اسی طرح گردش فلک بھی عالم وہم وخیال کی ایک کیفیت سے بڑھ کر کچھ نہیں۔ (حقیقت یہ ہے کہ) اس کا کوئی وجود نہیں۔۔۔ اور کوئی موثر فی الوجود نہیں، خدا کے سوا!''(۱۰)

(ب) ''باغِ دودر'' غالب کے فارسی خطوط کا اردو ترجمہ:

ساٹھ خطوط پر مشتمل یہ مجموعہ ۲۰۰۰ء میں بزمِ علم و فن پاکستان (اسلام آباد) سے شائع ہوا۔ ۲۴۰ صفحات پر مشتمل اس کتاب کا انتساب مشفق خواجہ صاحب ہیں۔

اس ترجمے کا دیباچہ ڈاکٹر عبدالوحید قریشی نے تحریر کیا ہے۔ وزیر الحسن عابدی نے غالب کی آخری مکاتیب کی کتاب ''باغِ دودر'' کو اوّل دو قسطوں میں اورینٹل کالج میگزین میں شائع کیا تھا۔ پہلی اشاعت ۱۹۶۰۔ ۱۹۶۱ء جب کہ دوسری اشاعت ۱۹۶۸ء ہوئی۔ فاضل مترجم نے دونوں اشاعتوں کا موازنہ کیا ہے اور ان کے نزدیک پہلی اشاعت زیادہ مستند ہے جب کہ دوسری میں وہ احتیاط نہیں برتی گئی۔ عابدی صاحب کے ترجمے کے ساتھ جہاں کہیں فاضل مترجم کو اختلاف ہوا ہے اس اختلاف کو حواشی میں ظاہر کر دیا گیا ہے۔:

اس مجموعے میں ساٹھ ایسے خطوط ہیں جو پہلے کسی کتاب میں نہیں ملتے۔ ان میں سے گیارہ خطوط ہر گوپال تفتہ، تیرہ خطوط احمد حسین خان مکیش اور تیرہ بنام جواہر سنگھ جواہر ہیں۔ باقی خطوط غالب کے چودہ معاصرین کے نام ہیں۔ یہ خطوط نہ صرف ادبی بلکہ تاریخی سطح پر بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ پرتو روہیلہ لکھتے ہیں کہ اس کتاب کا روایتی ترجمہ پہلے نہیں ہوا۔ پنجاب یونیورسٹی کی سو سالہ تقریبات کے موقع پر جو دوسرا ایڈیشن شائع ہوا اس میں وزیر الحسن عابدی نے ان خطوط کی تلخیص کی ہے۔(۱۱)

لہٰذا روایتی ترجمے کی ضرورت کے پیش نظر پرتو روہیلہ نے اس مجموعے کا اردو ترجمہ تحریر کیا۔ اس مجموعے کی خصوصیت یہ تھی کہ اس میں فارسی متن، حواشی اور تعلیقات کا بھی اہتمام کیا گیا ہے۔ مترجم کے نزدیک القاب و آداب کا من و عن ترجمہ کر دیا گیا ہے اور جہاں جہاں مناسب تھا مترادفات کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس ترجمے میں عابدی صاحب کے ترجمے سے خاص مدد لی گئی ہے نیز جو توضیحاتی الفاظ فاضل مرتب نے قلابین[ ] میں لکھے ہیں ان کو من و عن ترجمے میں شامل کر دیا گیا ہے۔ ترجمے کو بار بط اور رواں رکھنے کے لیے کسی کسی جگہ قوسین میں ایک آدھ لفظ بڑھا دیا گیا ہے۔

اس ترجمے میں صفحہ نمبر ۱۹ تا ۱۱۶ فارسی خطوط کا اردو ترجمہ کیا گیا ہے۔ اس کے بعد خطوط کا فارسی متن شامل کیا گیا ہے۔ مکتوب الیہم کے حالاتِ زندگی بھی درج کیے گئے ہیں۔ آخر میں "فرہنگ" کے عنوان سے مشکل الفاظ کے معانی دیے گئے ہیں۔ اس طرح یہ کتاب ایک مربوط اور جامع مجموعے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس ترجمے کو خالصتاً تحقیقی انداز میں ترتیب دیا گیا ہے حتیٰ کہ عربی کے روایتی دعائیہ کلمات از قسم طال عمرہ، دام برکاتہ وغیرہ کا بھی اردو ترجمہ کر دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر شکیل پتافی اس ترجمے کو مستند قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "نامہ ہائے فارسیِ غالب" کے ترجمے کی نسبت پر تو روہیلہ کا زیرِ بحث ترجمہ نہایت عمدہ، سلیس اور رواں ہے۔ ایک تو ان خطوط کا کوئی جملہ ایسا نہیں جسے پرتو روہیلہ نے ترجمے کے قالب میں نہ ڈھالا ہو اور دوسرا یہ کہ اسے انھوں نے بڑی محنت اور دیدہ ریزی کے ساتھ عام فہم اور بامحاورہ بنانے کی کوشش کی ہے۔"(۱۲)

فارسی مترجم کے لیے اور خصوصاً ہندوپاک کی قدیم فارسی کے مترجم کے لیے کچھ مشکلات مخصوص ہوتی ہیں مثلاً فارسی میں اردو کی ضمیر "آپ" کا کوئی مخصوص متبادل نہیں۔ لفظ "شما" آپ اور تم دونوں کے لیے مستعمل ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں مترجم کو بہت احتیاط سے کام کرنا ہوتا ہے اس مشکل کو غالب کا طرزِ تحریر اس وقت اور بھی زیادہ مشکل بنا دیتا ہے جب وہ کسی جگہ ایک ایک جملے میں دو دو ضمیروں کو استعمال کرتے ہوئے "تم" اور "آپ" دونوں کا استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً منشی جواہر سنگھ جوہر کے نام تیسرے خط میں لکھتے ہیں:

> "تم بھی کمال کرتے ہو۔ مجھے خط لکھا لیکن یہ نہ لکھا کہ جب میں تمھیں خط لکھوں تو پتا کیا لکھوں۔ اس بار یہ تحریر تمھارے والد رائے چھجمل کو دے رہا ہوں کہ اسے خط کے ساتھ بھیج دیں۔ میں یہ چاہتا ہوں کہ آیندہ آپ اپنی قیام گاہ کا پتا لکھیں تا کہ میرا خط بغیر کسی واسطے کے تمھارے پاس پہنچے۔ دوسرے مجھے یہ بے چینی بھی ہے کہ بھلا پتا لکھنے کی

جگہ کو آپ نے میرے نامہ اعمال کی طرح سیاہ کیوں کر ڈالا اور عرفیت و تخلص وچاہ وگزر کیوں لکھا؟ کیا آپ کو علم نہیں کہ فارسی اور انگریزی کے خطوط ہر مہینے دوچار میرے پاس ہر طرف سے آتے ہیں اوران پر سوائے اس کے کہ دہلی میں اسد اللہ کو ملے اور کچھ نہیں لکھاہوتا۔ اگرچہ تمھارے خیال میں میں بے حیثیت اور گمنام ہوں اور عرفیت کے سوااپنے نام کے لائق بھی نہیں لیکن دوسرے لوگ تمھارے خلاف مجھے نامور گردانتے ہیں۔"(۱۳)

ج: مآثر غالبؔ:(غالب کی کم یاب نظم ونثر کا مجموعہ):

اس کتاب کی طبع اوّل ۱۹۴۹ء اور طبع دوم ۱۹۹۵ء میں پٹنہ (بھارت) میں ہوئی جب کہ تیسری اشاعت ۲۰۰۰ء میں ادارہ یادگارِ غالب کراچی کے زیرِ اہتمام ہوئی۔ موجودہ طبع سوم ۲۵۶ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس مجموعے کا اہم ترین سرمایہ وہ فارسی خطوط ہیں جن کا ترجمہ فاضل مترجم پرتوروہیلہ نے کیاہے۔ یہ کل بتیس خط ہیں جن میں سے چوبیس مرزا احمد بیگ تپاں کے نام ہیں۔ باقی آٹھ خطوط میں سے تین خواجہ محمد حسن کے نام، دوخواجہ فیض الدین حیدر شائق جہاں گیر نگری کے نام اور ایک ایک نواب علی اکبر خاں، مولوی سراج الدین احمد اور خواجہ فخر اللہ کے نام ہیں۔

"مآثر غالب" کے مرتب قاضی عبدالودود ہیں جب کہ تصحیح وترتیب جدید ڈاکٹر حنیف نقوی نے کی ہے۔ یہ کتاب دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں نظم ونثر فارسی شامل ہیں جب کہ دوسرے حصے میں غالب کے فارسی خطوط مرقوم ہیں۔ اس کے بعد قاضی عبداللہ کے مرتب کردہ حواشی درج ہیں۔ صفحہ ۱۳۵ تا ۱۴۸ ڈاکٹر حنیف نقوی نے حواشی درج کیے ہیں۔

"مآثر غالب" کا انتساب ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے نام کیا گیاہے۔ اس مجموعے کے ہر خط میں قوسین کے اندر آخر میں اس کے زمانہ تحریر کی نشان دہی کی گئی ہے۔ اگر طبع اوّل میں کوئی لفظ غلط ہے اور اصل ماخذ کی مدد سے اس کی تصحیح ممکن ہے تو متن میں صحیح لفظ لکھ کر حاشیے میں اس غلطی کی نشان دہی کر دی گئی ہے۔ اس مجموعے کے صفحہ ۲۲۱ تا ۲۴۹ پر غالب کے فارسی خطوط کا ترجمہ کیا گیاہے۔ خطوط میں شامل اشعار اور مصرعوں کا بھی ترجمہ کیا گیاہے۔ نیز فاضل مترجم نے خطوط کے ترجمے کے بعد توضیحات اور حواشی بھی تحریر کیے ہیں جو ان کی محنت اور لیاقت کا مظہر ہیں مثلاً:

"خط:۱۴ کے حاشیے میں قاضی صاحب لکھتے ہیں:

''استشعار'' کے معنی ''استفسار'' نہیں۔ یہ کاتب یا غالب کی غلطی ہے۔ سو اس بارے میں یہ عرض ہے کہ یہ عربی میں ''باب استفعال'' سے ہے اور اس کے معنی ''شعور چاہنا'' ہیں۔ اس معنی کو ذہن میں رکھیں تو یہ لفظ جملے میں بالکل درست استعمال ہوا ہے۔ چناں چہ یہ نہ کاتب کی غلطی ہے اور نہ غالب کی۔''(۱۴)

خط:۲۲ کے حاشیے میں قاضی صاحب لکھتے ہیں کہ ''چندم'' اب تک کہیں میری نظر سے نہیں گزرا۔ اس لفظ کی وضاحت کرتے ہوئے پرتو روہیلہ حواشی میں رقم طراز ہیں:

''یہ عجیب اعتراض ہے۔ یہ مستند فارسی کا روزمرہ کا لفظ ہے اور اردو کے الفاظ ''کون سا'' یا ''کون سی'' کے مترادف ہے، مثلاً اگر فارسی میں کہیں: تم کون سی کلاس میں پڑھتے ہو؟'' تو کہیں گے: ''شما در کلاسِ سی چندم درس می خوانید؟'' اس لحاظ سے غالب نے ''چندم ربیع الاوّل'' بالکل درست لکھا ہے۔''(۱۵)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فاضل مترجم نے صرف خطوط کے ترجمے پر ہی اکتفا نہیں بلکہ وہ فارسی زبان کے اصول و قواعد سے مکمل واقفیت رکھتے تھے۔ کتاب کے آخر میں مختصر فرہنگ بھی فاضل مترجم کی علمیت کی غماز ہے۔ ایک عہد ساز شخصیت کی نفسیات کے مطالعے، اس کے معمولات و مشاغل سے واقفیت اور اس کے معاشرے سے آگاہی حاصل کرنے میں جس قدر مدد اس کے خطوط سے ملتی ہے کسی اور ذریعے سے نہیں مل سکتی لیکن اس کے لیے مکتوب الیہ کا معلوم ہونا بہت ضروری ہے کیوں کہ نامعلوم مکتوب الیہ کی صورت میں معلومات کے نتائج غلط بھی ہو سکتے ہیں۔

ترجمہ نگاری کے لیے مترجم کو وسیع القلبی، وسیع العلمی اور متعلقہ زبان کی تہذیب و تمدن سے ہر ممکن آشنا ہونے کی کوشش کرنی چاہیے۔ فاضل مترجم نے غالب کے خطوط کو ترجمہ کرتے ہوئے اس اصول کی پیروی کی ہے، مرزا احمد بیگ تپاں کے نام خط نمبر ۲ میں ہندوستانی رسوم کی ترجمانی عمدہ انداز میں کی گئی ہے گویا محسوس ہوتا ہے کہ غالبؔ نے اردو زبان میں خط تحریر کیا ہو:

"بندہ نواز! آپ کا گرامی نامہ پہنچا اور منکشفِ احوال ہوا۔ میں نہیں چاہتا تھا کہ یہ رسم برسرِ محفل ادا کروں کیونکہ میں اپنے شہر میں یہ نہیں دیکھا کہ بسم اللہ کی خوشی کی مجلسوں میں کوئی چیز بچے کو دیتے ہوں، البتہ ختنے کی تقریب میں ایسا ہوتا ہے لیکن بسم اللہ کی تقریب میں دو رسمیں میں نے شہر میں دیکھی ہیں۔ ایک تو یہ کہ بچے کے چچا اور

بھائی اس مولوی کو، جو سورۂ اقرا" پڑھاتا ہے کچھ دے دلا دیتے ہیں اور بس۔ دوسرے یہ کہ میوے کے خوان اور زرِ نقد بطور مبارک بادی کے بھیجتے ہیں، فقط۔ چناں چہ مولوی کو کچھ نذر کرنے کی جب رسم ہی اس علاقے میں نہیں ہے تو اس کو یہاں کیوں کیا جائے۔(۱۶)

''نامہ ہائے فارسی''، ''باغ دودر'' اور ''مآثر غالب'' کا جائزہ لیں تو معلوم ہوتا ہے جناب پرتو روہیلہ کی ترجمہ نگاری میں بتدریج سلاست اور روانی آئی ہے اور قلابین کا استعمال کم ہوا ہے نیز حواشی و توضیحات کا اہتمام ان کے کہنہ مشق مترجم ہونے کی دلیل ہے۔

آہنگِ پنجم:

غالب کے فارسی خطوط کے ترجمے کے سلسلے میں ''آہنگِ پنجم'' پرتو روہیلہ کی چوتھی علمی کاوش ہے۔ یہ کتاب ادارہ یادگارِ غالب کراچی سے ۲۰۰۴ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب میں کل ۱۶۹ خطوط شامل ہیں جو ۱۷ مکتوب الیہم کو لکھے گئے ہیں۔ ۲۸۲ صفحات پر مشتمل اس کتاب میں خطوط کے تراجم کے ساتھ ساتھ، ان میں موجود فارسی اشعار کا بھی عمدہ ترجمہ کیا گیا ہے۔ اس مجموعے کا پیش گفتار ۸۵ صفحات پر محیط ہے، جسے بڑی محنت اور دیدہ ریزی سے لکھا گیا ہے۔ ''پنج آہنگ'' کا پہلا ایڈیشن غالب کی زندگی میں طبع ہوا تھا اس سلسلے میں ڈاکٹر حنیف نقوی رقم طراز ہیں:

''پنج آہنگ'' کا پہلا ایڈیشن ۱۲۶۵ھ، ۱۸۴۹ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد غالب کی زندگی میں اپریل ۱۸۵۳ء اور جنوری ۱۸۶۸ کا ایڈیشن ''کلیاتِ نثر غالب'' کے ایک حصے کے طور پر مطبع نول کشور سے شائع ہوا تھا۔''(۱۷)

''پنج آہنگ'' کے خطوط غالب کی زندگی میں ان کی منشا کے مطابق اور نظرِ ثانی کے بعد شائع ہوئے تھے اس لیے ان کے متن اور مکتوب الیہم مستند ہیں۔ بعد ازاں محمد عمر مہاجر نے ادارۂ یادگارِ غالب، کراچی کے زیرِ اہتمام اس کتاب کا اردو ترجمہ ''آہنگِ پنجم'' کے نام سے کیا۔ ۱۹۶۹ء میں شائع ہونے والے اس ترجمے کی صفحات کی تعداد ۲۰۰ تھی۔ غالب کو اپنی فارسی دانی پر فخر تھا۔ یہی وجہ ہے کہ مشکل الفاظ و تشبیہات کی بدولت کسی صاحبِ علم نے ایک عرصے تک اس مجموعے کے ترجمے کی جسارت نہیں کی۔ اس سلسلے میں سبط حسن لکھتے ہیں:

''کسی غالب شناس کو اب تک اس کے ترجمے کرنے کی جرأت نہیں ہوئی۔ مشکل کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ ہمارے اربابِ قلم اپنی اردو تحریروں میں غالب کے

فارسی خطوط کے اقتباس دینے میں تو بخل نہیں کرتے لیکن ترجمہ کرنے سے گریز کر جاتے ہیں۔"(۱۸)

پاکستان میں غالب کے فارسی خطوط کا یہ پہلا ترجمہ تھا۔ محمد عمر مہاجر نے کتاب کو ضخامت سے بچانے کے لیے فارسی متن شائع نہیں کیا نیز متن میں موجود اشعار کا ترجمہ بھی نہیں کیا گیا۔ اس کے علاوہ حواشی کا اہتمام بھی نہیں ملتا۔

"پنج آہنگ" کا دوسرا ترجمہ "اوراقِ معانی" کے عنوان سے ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے انجام دیا جو دہلی اردو اکادمی سے ۱۹۹۱ء میں طبع ہوا۔ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن ۲۰۱۶ء میں بک کارنر جہلم (پاکستان) نے شائع کیا۔

اس ترجمے میں مترجم نے غالب کے اسلوبِ نگارش کو پیشِ نظر رکھنے کی کوشش کی ہے۔ "پنج آہنگ" کے دو تراجم ہو جانے کے باوجود کچھ اغلاط کے پیشِ نظر اس کے تیسرے ترجمے کی ضرورت محسوس کی جانے لگی۔ چنانچہ کالی داس گپتا رضاؔ نے سب سے پہلے پرتو روہیلہ کو "پنج آہنگ" کے فارسی خطوط کے ترجمے کی ترغیب دی۔ فاضل مترجم کو جب تحقیق سے معلوم ہوا کہ اس کے پہلے ہی دو تراجم ہو چکے ہیں تو مزید ترجمے کا خیال ترک کر دیا لیکن کالی داس گپتا رضاؔ کے شکوک و شبہات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے جناب پرتو روہیلہ نے "پنج آہنگ" کے متن اور تراجم کا تقابلی جائزہ لیا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کا از سرِ نو ترجمہ ہونا چاہیے کیونکہ ان تراجم میں بہت تسامحات تھیں۔

"پنج آہنگ" کا نسخہ ۴۰۵ صفحات پر مشتمل تھا۔ جب کہ اس کا ترجمہ ۱۹۱ صفحات پر محمد عمر مہاجر نے سمیٹا ہے۔ لہٰذا اس میں کوئی شک نہیں کے متن کا مکمل ترجمہ نہیں کیا گیا بلکہ خلاصہ اور تلخیص کی گئی ہے۔

"پنج آہنگ" دراصل پانچ حصوں پر مشتمل غالب کے متفرق فارسی تحریروں کا مجموعہ ہے۔ اس کے پانچویں حصے کا نام "آہنگ پنجم" ہے، جس میں ۱۷ مکتوب الیہم کے نام ۱۶۹ فارسی خطوط تحریر کیے گئے ہیں۔ محمد عمر مہاجر کے ترجمہ کردہ غالب کے فارسی خطوط میں موجود اغلاط کے پیشِ نظر پرتو روہیلہ نے "آہنگ پنجم" کے دوسرے اردو ترجمے کا جائزہ لیا۔ یہ دوسرا ترجمہ "اوراقِ معانی" کے نام سے ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے ترجمہ و ترتیب دیا تھا۔

"پنج آہنگ" کے "آہنگِ اوّل" میں فارسی مکتوب نگاری کے لیے قوانین مرتب کیے گئے ہیں۔ مرزا علی بخش خاں جو رشتے میں غالب کے سالے تھے، انھوں نے غالب سے فرمائش کی تھی کہ ان کے لیے ایسے تمام کلمات جمع کر دیں جو رسمی القاب و آداب، شکر و شکوہ اور شادی و غم کے موقعوں پر خطوں میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ اس پر غالب نے "آہنگِ اوّل" مرتب کیا۔

فاضل مترجم کے نزدیک فارسی مکتوب نگاری میں غالب کا اسلوب ابوالفضل اور بیدل سے متاثر ہے جب کہ اردو مکتوب نگاری میں انھوں نے دستورالعمل کی پیروی کی ہے۔

''خاتمۂ پنج آہنگ''میں غالبؔ اپنی فارسی مکتوب نگاری کو وداع کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ترجمہ:''لیکن اب وہ روش میں نے چھوڑ دی ہے۔ اس کے بعد میں اپنے مافی الضمیر کا اظہار، جو دور و نزدیک کے دوستوں پر کرنا ہو گا، اردو زبان میں اور وہ بھی بہت سادہ اور تکلف سے بری زبان میں کیا کروں گا تا کہ زندگی آسان ہو جائے۔''(۱۹)

''پنج آہنگ'' کے ''آہنگ پنجم''کا یہ ترجمہ پرتو روہیلہ کے پہلے ترجموں سے منفرد اس لیے بھی ہے کہ اس میں انھوں نے کمالِ فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ ان کے الفاظ مترادفات اور جملہ سازی میں پہلے ترجموں سے زیادہ نکھار اس مجموعے کے ترجمے میں ملتا ہے۔ اس مجموعے میں قلابین کا استعمال کم ہوا۔ یہ مجموعہ سب سے ضخیم مجموعہ خطوط ہے۔ اس میں ۱۶۹ خطوط فارسی کا ترجمہ کیا گیا ہے۔ نیز پرتو روہیلہ نے ''آہنگِ پنجم'' کے پہلے مطبوعہ دونوں تراجم کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ ان میں موجود اغلاط کا ازالہ کیا ہے۔ مشکلات معنی کے سلسلے میں اہلِ علم و دانش سے استفادہ کیا ہے۔ مختصر یہ کہ مکمل دیانت داری کے ساتھ ماہر مترجم نے اس ذمہ داری کو مکمل کیا ہے۔ جناب مشفق خواجہ ان کے اس ادبی کارنامے سے متعلق رقم طراز ہیں:

''پرتو روہیلہ نے غالب شناس کے لیے جو مشکل اور دشوار گزار راستہ اختیار کیا ہے اور اس پر وہ جس سلامت روی سے گامزن ہیں، اس کی کوئی دوسری مثال موجود نہیں۔ ایک ایسے دور میں جب ہماری علمی، ادبی اور مجلسی زندگی سے فارسی کا برائے نام تعلق بھی باقی نہیں رہا، غالب کے فارسی خطوط سے استفادہ کرنا تو کیا، ان خطوں کو جزوی طور پر سمجھنا بھی کارِ محال ہے۔ پرتو روہیلہ نے فارسی خطوط غالب کے کئی مجموعوں (نامہ ہائے فارسی غالب، مآثر غالب، باغ دودر) کو پے در پے اردو میں منتقل کر کے غالب اور پرستارانِ غالب کے درمیان اجنبیت کی فضا کم کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس سلسلے کی تازہ ترین کڑی، ''پنج آہنگ''میں شامل خطوط کا زیرِ نظر ترجمہ ہے۔ اس ترجمے کے ذریعے اردو والوں کو پہلی مرتبہ اس فضا میں سانس لینے کا موقع ملے گا جو غالب نے ان خطوں کو فارسی میں لکھتے وقت تخلیق کی تھی۔ پرتو روہیلہ فارسی زبان پر ماہرانہ دسترس رکھنے کے ساتھ ساتھ غالب کے مزاج دان بھی ہیں۔ اسی لیے انھوں نے

انشائے غالب کو منشائے غالب کے مطابق اس طرح اردو میں منتقل کیا ہے کہ ترجمے پر تخلیق کا گماں ہوتا ہے۔"(۲۰)

کتاب کو ضخامت سے بچانے کے لیے فارسی متن کے بغیر صرف ترجمہ شائع کیا گیا ہے۔ "آہنگِ پنجم" کے متن میں موجود اشعار کا ترجمہ محمد عمر مہاجر کے ترجمے میں نہیں کیا گیا جب کہ تنویر احمد علوی اور پرتو روہیلہ کے تحریر کردہ تراجم میں فارسی اشعار کے تراجم پر خاص محنت کی گئی ہے۔ پاکستان میں غالب کے فارسی خطوط کے ترجمے کے سلسلے میں "پنج آہنگ" کے باقاعدہ تین تراجم ہو چکے ہیں۔ اب ہم ان تینوں ترجموں کا تقابلی جائزہ لیتے ہیں۔

ذیل میں "مولوی محمد علی خان" کے نام لکھے گئے ایک خط کا ترجمہ درج کیا جاتا ہے جس کے مترجم محمد عمر مہاجر ہیں:

"قبلۂ خدا پرستاں و کعبۂ حق جویاں سلامت! گزارش مراسمِ نیاز کو تقریبِ کامیابی اور حصولِ سعادت کا ذریعہ سمجھتا ہوں۔ حاملِ مکتوب گواہ ہے کہ میں یہ خط کس حالت میں لکھ رہا ہوں۔ جمعرات کو موڑہ پہنچا اور اتوار تک وہیں ٹھہرا رہا۔ پیر کی صبح کو موڑہ سے چلا اور رات ایک گاؤں میں گزاری۔ منگل کو چلا تارا پہنچا۔ اگر زندگی باقی رہی تو کل صبح فتح پور روانہ ہو جاؤں گا۔ زیادہ حدِ ادب۔"(۲۱)

اس خط کے القاب کو مکمل طور پر ترجمہ نہیں کیا گیا نیز مشکل الفاظ اور مرکباتِ اضافی کا بے جا استعمال عبارت کی سلاست کو متاثر کر رہا ہے۔ "اوراقِ معانی" میں ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے "پنج آہنگ" کے اس خط کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"قبلۂ خدا پرستان و کعبۂ حق پژوہاں سلامت۔ خاطر عاطرِ کو اپنی طرف توجہ دلانا اصولِ سعادت کے لوازم میں شمار کرتے ہوئے مراسمِ نیاز مندی کی گزارش کو کامیابی کی تقریب خیال کرتا ہوں۔ اس مکتوب کا حامل کہ جس کا ہاتھ آجانا محض حسنِ اتفاق ہے اس معنی پر گواہی دے گا کہ میں کس عالم میں یہ خط تحریر کر رہا ہوں۔ بہر حال پنج شنبہ کا دن "مودہا" میں پہنچ کر یک شنبہ تک آرام کیا۔ دو شنبہ کو کوچ کا نقارہ بجایا اور ایک رات ایک گاؤں میں بسر کر کے سہ شنبہ کو چلا تارا پہنچا۔ خدا کا شکر ہے کہ درد سر کی تکلیف باقی نہیں اور بخار نے بھی سوادِ طبع سے رختِ سفر باندھ لیا۔

خاطر جمع رہیں آج میں چلہ تارا پہنچوں گا اور کل صبح اگر زندگی باقی ہے تو فتح پور تک راستہ طے کیا جائے گا۔ زیادہ حدِ ادب۔"(۲۲)

اس ترجمے میں بھی القاب کا باقاعدہ ترجمہ نہیں کیا گیا۔ اس کی ایک وجہ مشکل تراکیب بھی ہو سکتی ہیں جن کی وجہ سے مترجم نے القاب کو اپنی اصلی حالت میں رہنے دینا مناسب سمجھا ہے۔ اس ترجمے کی جملہ سازی محمد عمر مہاجر کے ترجمے سے زیادہ رواں اور سلیس ہے۔

پرتو روہیلہ کے پاس "پنج آہنگ" کے دونوں تراجم موجود تھے۔ "آہنگِ پنجم" میں انھوں نے محمد علی خان صدر امین باندا کے نام آٹھ خطوط ترجمہ کیے ہیں۔ خط مذکورہ کو اولیت حاصل ہے۔ ترجمہ ملاحظہ ہو:

"اے خدا پرستوں کے محور اور اے حق کی تلاش کرنے والوں کے مرکز، خدا آپ کو سلامت رکھے، خاطرِ خطیر کو اپنی یاد دلانا حصولِ سعادت کے لوازمات میں تصور کر کے اظہارِ مرادِ نیاز کو میں کامیابی کی تقریب خیال کرتا ہوں۔ اس خط کا حامل کہ جس کا وجود محض حسنِ اتفاق ہے اس حقیقت کا گواہ ہے کہ میں نے کس حالت میں تحریر کیا ہے۔ بہر حال جمعرات کے دن موڈھا پہنچ کر اتوار تک آرام کیا، پیر کے دن کوچ کا نقارہ بجا کر رات ایک گاؤں میں بسر کر کے ہفتے کے دن چلہ تارا پہنچا۔ خدا کا شکر ہے کہ دردِ سر اور بخار نے طبیعت کے صحن سے اپنا سامان باندھ لیا۔ خاطر جمع رکھیں۔ آج رات چلہ تارا پہنچ کر کل صبح اگر زندگی باقی ہے تو فتح پور کے سفر کی تیاری کی جائے گی۔ زیادہ حدِ ادب۔"(۲۳)

ان تینوں خطوط کے تراجم کا تقابلی جائزہ لیا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ پرتو روہیلہ کا ترجمہ کردہ خط نسبتاً رواں اور سلیس ہے مثلاً ان کے خط میں القاب و آداب کا مناسب ترجمہ کر دیا گیا ہے جب کہ اس سے پہلے کے دونوں تراجم کے القاب و آداب کے ترجمے کو مزید ترجمے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

منشائے مصنف کو مدِ نظر رکھنا ترجمہ نگاری کے اصولوں میں بنیادی اصول ہے جسے پرتو روہیلہ نے خوبی سے برتا ہے نیز غالب فہمی کی بدولت اس اسلوب کو بھی اردو زبان میں منتقل کیا ہے جو غالب کی انفرادیت تھا۔ غالب کی پنشن کے مسائل، انگریزوں کے ظلم و ستم، مسلمانوں کی بے بسی، ہندوستان کی تہذیب و معاشرت ان فارسی خطوط کے تراجم سے دورِ حاضر کے قارئین تک باقاعدہ طور پر پہنچے ہیں۔

متفرقاتِ غالب:

''متفرقاتِ غالب'' غالبؔ کے فارسی خطوط کے ترجمے کے سلسلے میں پرتوروہیلہ کی پانچویں اور آخری کاوش ہے اس کے ساتھ ہی غالب کے فارسی خطوط کے تراجم کا کام مکمل ہوگیا۔ ادارۂ یادگارِ غالب کراچی نے ۲۰۰۵ء میں یہ کتاب شائع کی۔ اس مجموعۂ خطوط کے صفحات کی تعداد ۱۹۲ ہے، جس میں ۴۹ خطوط فارسی کا اردو ترجمہ کیا گیا ہے۔ فاضل مولف سید مسعود حسن رضوی نے ''متفرقاتِ غالب'' کے مجموعے کو مرتب کر کے ۱۹۴۷ء میں پہلی بار شائع کیا تھا۔ اس کا دوسرا ایڈیشن غالب صدی کے موقع پر ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے کے کل ۴۹ خطوط میں سے ۱۲ خطوط معمولی لفظی اختلافات کے ساتھ ''پنج آہنگ'' میں بھی موجود ہیں۔ جب کہ دو خط متن کے غیر معمولی اختلاف کے ساتھ مذکورہ بالا مجموعے میں شامل ہے۔ ڈاکٹر شکیل پتافی کے نزدیک سابقہ تراجم کی نسبت پرتو کا یہ ترجمہ نہایت بلیغ اور سلیس اردو میں ہے اس مجموعے میں غالب کے پانچ اشخاص کے نام ۴۹ خطوط شامل ہیں جن میں مولوی سراج الدین کے نام اکیس(۲۱)، مرزا احمد بیگ خان کے نام چھے(۶)، مرزا ابوالقاسم کے نام بیس(۲۰) اور جام جہاں نما اور شیخ ناسخ کے نام ایک ایک خط شامل ہے۔

اس ترجمے میں اردو ترجمے کے ساتھ ساتھ فارسی متن بھی شامل کیا گیا ہے نیز مکتوب الیہم کے سوانحی حالات اور فرہنگ مرتب کرنے سے اس مجموعے کی اہمیت بہت بڑھ گئی ہے۔ اس کتاب کو چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں خطوط فارسی کا اردو ترجمہ درج کیا گیا ہے۔ دوسرے حصے میں فارسی متن جب کہ تیسرے حصے میں مکتوب الیہم کے سوانحی احوال لکھے گئے ہیں جب کہ چوتھے اور آخری حصے میں فرہنگ مرتب کی گئی ہے۔ فاضل مترجم کا پہلا ترجمہ ''نامہ ہائے فارسیِ غالب'' کے بارے میں کچھ لوگوں کی رائے تھی کہ اس کا خط بہت باریک ہے چنانچہ ''متفرقات غالب'' کی تحریر میں اس نقص کو بھی دور کر دیا گیا ہے۔(۲۴)

پرتوروہیلہ نے کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ(۱۹۶۹ء) کے دوسرے ایڈیشن سے مکتوباتِ فارسیِ غالب کا اردو ترجمہ کیا۔ حسب معمول ترجمہ کرتے ہوئے فاضل مترجم نے بھرپور کوشش کی ہے کہ وہ متن کے عین مطابق ہو۔ اگر ایسا کسی وجہ سے ممکن نہ ہوسکے تو جس قدر ہوسکے متن کے قریب ترین ہو۔ مترجم کا کام صرف مصنف کے خیال کی دوسری زبان میں منتقلی کرنا ہی نہیں ہوتا بلکہ مصنف کے اسلوبِ نگارش سے بھی قاری کو آشنا کرنا ہوتا ہے۔ چنانچہ فاضل مترجم نے اکثر و بیشتر اظہار و بیان کا وہ طریقہ جو اس زمانے میں رائج تھا ترجمے میں بھی برقرار رکھا ہے اس خصوصیت کا جائزہ لیتے ہوئے ڈاکٹر جمیل جالبی رقم طراز ہیں:

"پرتو روہیلہ کو فارسی زبان پر عبور حاصل ہے اور اپنے علم و وجدان کے طفیل غالب کے انداز فکر اور طرز احساس کو گرفت میں لانے پر قدرت بھی رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی استعاراتی فارسی نثر کو انھوں نے اس طرح اردو کا جامہ پہنایا ہے گویا غالب نے یہ مکاتیب اردو ہی میں لکھے تھے۔ یقیناً یہ پہاڑ جیسا کام تھا جسے انھوں نے بے حد محنت اور انتہائی سلیقے سے انجام دیا ہے۔ اس کارنامے پر میں جناب پرتو روہیلہ کو، اونچا ہاتھ اٹھا کر، خلوصِ دل سے سلام کرتا ہوں۔"(۲۵)

اس ترجمے میں گفتگو کی روانی برقرار رکھنے اور عبارت کی بے ربطی دور کرنے کے لیے جملوں کے درمیان قوسین میں ایسے الفاظ کا اضافہ کر دیا گیا ہے جو اصل متن میں موجود نہیں ہیں لیکن ترجمے میں ان کے استعمال سے روانی اور سلاست پیدا ہوئی ہے مثلاً:

"پوشیدہ نہ رہے کہ پچھلے فدوی نامے میں اس ذیل میں جو بات کہی گئی تھی وہ مکمل وضاحت سے تھی۔ ورنہ مجھ جیسے انسان کے لیے کہ جو (قرض خواہوں کے) تقاضوں کی کشمکش کا عادی ہے اور (جس نے) ایک طویل مدت قرض کے اضطراب میں گزاری ہے اس ہنگامے سے دل کو کوئی تنگی اور دکھ نہیں ہوتا۔"(۲۶)

اس مجموعے کے بیشتر مکتوب الیہم کے کوائف و سوانحی احوال عبدالرؤف عروج کی "بزم غالب" کتاب سے لیے گئے ہیں جب کہ جامِ جہاں نما کی معلومات حاصل کرنے کے لیے ڈاکٹر طاہر مسعود کی مشہور تصنیف "اردو صحافت انیسویں صدی میں" سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اسی طرح شیخ ناسخ کے کوائف کے لیے فاضل مترجم نے ڈاکٹر جمیل جالبی سے مدد لی۔ اس مسودے کی تسوید ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی نے کی ہے۔ انھوں نے "پنج آہنگ" میں بھی فاضل مترجم کی اعانت کی تھی۔() "متفرقاتِ غالب" کا ترجمہ فاضل مترجم نے "نامہ ہائے فارسیِ غالب" کے ترجمے کے فوراً بعد کیا تھا اور ۱۹۹۸ء کے آغاز میں یہ ترجمہ طباعت کے لیے تیار تھا مگر یہ ترجمہ پرتو روہیلہ کے تمام تراجم میں سب سے آخر پر شائع ہوا۔

اس مجموعے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے ۳۵ خطوط پہلی مرتبہ اردو زبان میں ترجمے کیے گئے ہیں جب کہ باقی ۱۴ خطوط میں سے ۱۲ خطوط معمولی لفظی اختلافات کے ساتھ اور ۲ خط غیر معمولی اختلاف کے ساتھ "پنج آہنگ" کے مجموعے میں شامل ہیں۔ اس مجموعے کے ترجمے میں بتدریج بہتری آئی ہے جملے پہلے (نامہ ہائے فارسی

غالب) ترجمے سے زیادہ رواں اور سلیس ہے۔ مترادفات کا استعمال کیا گیا ہے نیز خطوط میں موجود فارسی اشعار کا اردو ترجمہ بھی کیا گیا ہے۔ اس سے قبل فارسی اشعار کو بعینہٖ لکھا گیا تھا۔ القاب و آداب کا مناسب ترجمہ کیا گیا ہے۔

بحیثیت مجموعی کہا جاسکتا ہے کہ پرتو روہیلہ نے محنت سے غالب کی پانچوں فارسی خطوط کی کتابوں کا ترجمہ کیا ہے۔ اس میدان میں کئی مترجمین نے مختلف ادوار میں طبع آزمائی کی۔ کسی نے ''نامہ ہائے فارسیِ غالب'' کا ترجمہ کر دیا اور کسی نے صرف ''آہنگِ پنجم'' کے بعد ہی اس راہ کو خیر باد کہا۔ اسی طرح کسی نے ''باغِ دودر'' کے بعد اس میدان سے کنارہ کر لیا۔ غرض یہ کہ پرتو روہیلہ نے نہایت دل جمعی اور ثابت قدمی سے مکتوباتِ فارسیِ غالب کی پانچوں کتابوں کا مرحلہ وار ترجمہ کیا ہے۔ ''متفرقاتِ غالب'' کے ترجمے کے مکمل ہونے پر ڈاکٹر جمیل جالبی فاضل مترجم کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''پچھلے دس سال میں غالب پر جتنے قابل ذکر کام ہوئے ہیں۔ پرتو کے یہ تراجم، معیار و مقدار دونوں کے اعتبار سے نمایاں و روشن ہیں۔ فارسی خطوطِ غالب کے اردو تراجم سے انھوں نے اس بے بہا خزانے کا دروازہ کھول دیا ہے جو گزشتہ ڈیڑھ سو سال سے مقفل پڑا تھا۔ اب فوری ضرورت اس بات کی ہے کہ حکومت پاکستان پرتو روہیلہ کے ان سارے اردو تراجم کو ''کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب'' کے عنوان سے جلد شائع کرے تاکہ دنیا بھر میں پھیلے ہوئے عاشقانِ غالب ان اردو تراجم سے لطف اندوز و مستفید ہو سکیں اور پاکستان کا نام ساری دنیا میں روشن ہو۔''(۲۷)

کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالبؔ:

نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد نے پرتو روہیلہ کے غالب کے فارسی خطوط کے تمام تراجم ۲۰۰۸ء میں شائع کیے اور اس ''کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالبؔ'' میں غالب کے تمام دستیاب فارسی خطوط کا ترجمہ درج کر دیا ہے بلاشبہ یہ ایک بہت بڑی ادبی خدمت ہے۔ اس طبع اوّل کے صفحات کی کل تعداد ۸۱۳ ہے۔ اس کلیات کی خاص بات یہ ہے کہ اس کے آخر میں مکتوب الیہم کے حالات زندگی نہایت احتیاط اور سلیقے سے درج کیے گئے ہیں۔ سب سے آخر میں مکتوباتِ فارسی کا متن دیا گیا ہے۔ اس کلیات میں ''نامہ ہائے فارسی غالبؔ''، ''باغِ دودر''، ''مآثر غالب''، ''آہنگِ پنجم'' اور ''متفرقاتِ غالب'' کے تمام ۳۴۱ خطوط یکجا کر دیے گئے ہیں۔ یہ ایک ایسی ادبی خدمت ہے کہ اسے ہر صورت سراہا جانا چاہیے۔

''کلیاتِ مکتوباتِ فارسی'' کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ ۲۰۱۵ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن، نیشنل بک فاؤنڈیشن کے زیرِ اہتمام شائع ہوا۔ اس اشاعت کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں غالب کے چوالیس (۴۴) غیر مدون خطوط بھی فارسی متن اور ترجمہ کے ساتھ شامل کر دیے گئے ہیں۔ اس ضخیم کلیات کے ''پیش لفظ'' میں ڈاکٹر انعام الحق جاوید رقم طراز ہیں:

> ''اس ایڈیشن کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں غالبؔ کے چوالیس (۴۴) غیر مدون خطوط بھی فارسی متن اور ترجمہ کے ساتھ شامل ہیں اور اب نیشنل بک فاؤنڈیشن کو یہ نیا ایڈیشن پیش کرتے ہوئے فخر حاصل ہے کہ ادبی دنیا میں کوئی ایسا غالب کا فارسی مکتوب نہیں جو اس کتاب میں شامل نہ ہو اور جس کا اردو ترجمہ رہ گیا ہو۔ گویا غالب کی یہ فارسی کی قلمرو اب اردو کے زیرِ نگیں آ گئی ہے۔''(۲۸)

۹۷۲ صفحات پر مشتمل اس ضخیم کلیات میں سب سے پہلے غالب کے فارسی خطوط کا اردو ترجمہ شامل کیا گیا ہے۔ اس کے بعد مکتوب الیہم کے حالات زندگی درج کیے گئے ہیں۔ اسی طرح ترتیب میں غالب کے فارسی خطوط کا متن شامل کیا گیا ہے اور سب سے آخر میں غالب کے غیر مدون ۴۴ فارسی خطوط کا اردو ترجمہ اور فارسی متن درج کیے گئے ہیں۔ ''واحد متکلم'' کے عنوان سے فاضل مترجم لکھتے ہیں کہ ''نامہ ہائے فارسیِ غالب'' کے ترجمے میں قیاسی الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے اور بریکٹ میں لفظ قیاسی لکھ دیا گیا ہے۔ ''باغِ دودر'' کے مکتوبات کے ترجمے کے حوالے سے وزیر الحسن عابدی کے ترجمے سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ ''مآثرِ غالب'' کے ترجمے کے لیے قاضی عبد الودود کا وہ نسخہ پیش نظر رکھا گیا ہے جو انھوں نے ۱۹۴۸ء میں مرتب کیا تھا اور جو ادارۂ تحقیقاتِ اردو پٹنہ ہندوستان سے دوسری مرتبہ ۱۹۹۵ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ فاضل مترجم نے ''آہنگِ پنجم'' کے مکتوبات کے ترجمے کے لیے ''پنج آہنگ'' کے اس ایڈیشن سے کیا ہے جو مطبوعات مجلسِ یادگارِ غالب، پنجاب یونیورسٹی لاہور نے ۱۹۶۹ء میں سید وزیر الحسن عابدی کی تدوین و تصحیح و تحقیق کے ساتھ شائع کیا تھا۔ ''متفرقاتِ غالب'' کے ترجمے کے لیے پرتو روہیلہ نے کتاب نگر دیال روڈ لکھنؤ کا ۱۹۶۹ء کا دوسرا ایڈیشن پیشِ نظر رکھا۔ ''آہنگ پنجم'' کے خطوط کی تعداد ۱۶۹ ہے جو ۱۷ مکتوب الیہم کو تحریر کیے گئے ہیں جب کہ باقی چاروں کتابوں کے مجموعی خطوط ۱۷۲ ہیں جو ۲۹ مکتوب الیہم کو لکھے گئے ہیں۔ اس طرح ''آہنگ پنجم'' کا افرادی دائرہ باقی کتابوں کے دوگنے سے بھی زیادہ ہے۔ مزید یہ کہ اس کے بہت سے مکتوب الیہم دوسری چاروں کتابوں میں مشترک ہیں۔ سو اس صورت حال کو پیشِ نظر رکھتے

ہوئے فاضل مترجم و مرتب نے کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالبؔ کی ترتیب و تالیف، ''آہنگ پنجم'' کے خطوط کی بنیاد پر رکھی ہے۔

مترجم کا یہ خیال ایک لحاظ سے درست ہے مگر اس طریقے سے کلیات کو مرتب کرنے سے ایک نقصان یہ ہوا ہے کہ پانچوں کتابوں کی اپنی الگ حیثیت متاثر ہوتی ہے۔ اگر زمانی ترتیب سے ہر کتاب کو درج کر دیا جاتا تو پیچیدگی سے بچا جا سکتا تھا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد رقم طراز ہیں:

> ''مگر کلیات کو اس طرز پر ترتیب دینے کا نقصان یہ ہوا کہ نامہ ہائے فارسی کے جملہ خطوط اور باغِ دودر، مآثرِ غالب اور متفرقاتِ غالب کے بیش تر خطوط ''آہنگ پنجم'' میں شامل ہو گئے اور ان کتابوں کی جداگانہ حیثیت مجروح ہوئی۔ موجودہ صورت میں مآثرِ غالب کی ذیل میں صرف تین مکتوب الیہم اور متفرقاتِ غالب کی ذیل میں صرف دو مکتوب الیہم باقی رہ گئے ہیں۔''(۲۹)

فاضل مترجم و مرتب نے اس کلیات کی ترتیب میں پہلے اردو ترجمہ پھر مکتوب الیہم کے احوال اور پھر فارسی متن پیش کیا ہے اور غیر مدون مکاتیب کو ایک الگ حیثیت سے کلیات کے آخر میں فہرست، اردو ترجمہ اور فارسی متن کے تحت درج کیا ہے۔ مختلف مجموعوں میں کئی خطوط ایک ہی مکتوب الیہ کے نام ہیں اور مشترک ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ غالبؔ نے دوسری اور تیسری طباعت میں ان کے متن کو تبدیل کر دیا تھا۔ ان خطوط میں اشتراک ہوتے ہوئے بھی متن میں اختلاف پایا جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ فاضل مترجم و مرتب نے ان کو علاحدہ خط کی صورت میں شامل کر دیا ہے اور حواشی میں وضاحت کر دی گئی ہے۔

ایک محتاط مترجم کی طرح انھوں نے عبارت کے مقدرات کو ترجمہ کرتے ہوئے قوسین میں رکھا ہے اس انداز کے باعث جملے میں روانی اور سلاست پیدا ہوئی ہے نیز پہلی کتاب کے ترجمے سے آخری کتاب کے ترجمے تک ان کی ترجمہ نگاری میں بتدریج نکھار ملتا ہے۔ قوسین کا استعمال ابتدا میں زیادہ ہے جو بتدریج کم ہوا ہے۔ ان پانچوں مجموعات کے القاب و آداب کا ترجمہ شعوری طور پر نہیں کیا گیا۔ اس سلسلے میں مترجم کا کہنا ہے کہ ہر لفظ اور ہر فقرے کا ترجمہ کرنا اصل متن کی روح کو زخمی کرنے کے مترادف ہے۔(۳۳) لیکن ان پانچوں کتابوں کے ترجمے کا موازنہ کیا جائے تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ جہاں ان کے ترجمہ نگاری کے فن میں ارتقا ملتا ہے وہیں ان کے القاب وآداب کے ترجمے میں بھی سادگی در آئی ہے۔

مترجم و مرتب نے حتی الامکان کوشش کی ہے کہ ہر مکتوب الیہ کے بارے میں ممکنہ اور مستند ذرائع سے اس کے حالات زندگی معلوم ہو سکیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر حنیف احمد نقوی نے بہت تعاون کیا ہے۔ اس سلسلے میں پرتو روہیلہ لکھتے ہیں:

> ''انھوں نے متداولہ تذکروں سے حاصل کردہ کوائف میں جابجا تواریخ پیدائش ووفات کے سنین میں اصلاحات بھی فرمائی ہیں اور اپنی بروقت ہدایت اور رہنمائی سے اس تالیف سے بہت سے ایسے اشتباہات کو دور کر دیا ہے جو اگر باقی رہ جاتے تو اس میں ایک بدنما داغ ہوتے۔''(۳۰)

کلیات میں شامل بیشتر مکتوب الیہم کے احوال عبدالرؤف عروج کی کتاب ''بزم غالب'' سے لیے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ سید حنیف نقوی اور مشفق خواجہ بھی اسی سلسلے میں معاون رہے۔ ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد اس ضمن میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''کلیات میں شامل بیشتر مکتوب الیہم کے احوال عبدالرؤف عروج کی کتاب ''بزمِ غالب'' سے مستفادہ ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ عروج صاحب کی یہ کتاب ایک اہم ماخذ ہے تاہم دیگر منابع سے بھی اگر استفادہ کیا جاتا تو مکتوب الیہم کے احوالِ حیات بہتر انداز میں مرتب ہو سکتے تھے۔''(۳۱)

مجموعی طور پر پرتو روہیلہ نے بھرپور لگن سے اس کلیات کو ترجمہ و تدوین کیا ہے۔ وہ انکم ٹیکس کے محکمے سے وابستہ رہے یہ عظیم کام انھوں نے اپنے اردو شعر وادب سے محبت اور غالب سے وابستگی کی بدولت سرانجام دیا۔ اپنے عہد اور اپنے معاصرین مترجمین میں ان کا ایک منفرد اور ممتاز مقام ہے اس ''کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب'' جیسا کام آج تک پاک وہند میں اس سے قبل نہ ہوا۔

''کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غال''ب کے آخری حصے میں غالب کے چوالیس (۴۴) نو دریافت، غیر مدون مکتوبات کا ترجمہ پیش کیا گیا ہے۔ غالب کے کلام کو یکجا کرنے کا عمل ان کی زندگی میں شروع ہو چکا تھا، اس کے باوجود کچھ کلام غیر مدون رہا ہے۔ غالب کے اردو اور فارسی خطوط کے متعدد مجموعے مرتب ہو چکے ہیں۔ اس سلسلے میں متعدد فاضل محققین نے مختلف اوقات میں اپنی دلچسپی کے مطابق غالب کے کلام پر تحقیق کی ہے لیکن پرتو روہیلہ کا کام بہت منفرد ہے۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ غالب کے فارسی مجموعات خطوط کا ترجمہ کیا ہے بلکہ کلیات مرتب

کرنے کے بعد اس کے دوسرے ایڈیشن میں غالب کے پراگندہ فارسی خطوط کو بھی یکجا کر کے ترجمہ کر دیا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر معین الدین عقیل لکھتے ہیں:

> ''ان سارے خطوط کا اردو ترجمہ کرنے کا ایک بے حد دشوار اور گراں کام کیا اور فارسی کے سارے مدون خطوط کو یکجا کر کے ان کا ترجمہ کیا اور ایک ''کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب'' مرتب کر کے شائع کیا جو غالبیات میں ایک بے مثال کارنامہ ہے اور ایک بنیادی مآخذ کی حیثیت کا حامل ہے۔ یہ ایک بے حد وقیع اور پر شکوہ کارنامہ ہے جو غالب کے مطالعے کے لیے بطور ماخذ غالبیات کے سارے ذخیرے میں اپنی نوعیت اور اہمیت کے باعث ایک یادگار کے طور پر شمار ہوتا رہے گا۔''(۳۲)

ان خطوط میں سے دس خطوط سید علی غمگین عرف ''حضرت جی'' کے نام ہیں۔ ''غالب اور غمگین کے فارسی مکتوبات'' ۲۰۱۲ء میں مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد کے زیرِ اہتمام شائع ہو چکے ہیں جب یہ خطوط فاضل مترجم و مرتب تدوین کر رہے تھے تو انھیں اس بات کا خیال آیا کہ غالب کے ان فارسی خطوط کو جو ہندوپاک کے بڑے بڑے ثقہ ادبی مجلوں میں جابجا بکھرے پڑے ہیں۔ انھیں یکجا کر دیا جائے اس سلسلے میں وہ ''واحد متکلم'' کے عنوان سے لکھتے ہیں:

> ''میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ غالب کے تمام فارسی مکتوبات جو موتیوں کی طرح ہندوپاک کے کونے کھدروں میں صاحبان علم وادب کی نظر سے دور پڑے تھے۔ اس مجموعے میں یکجا کر دیے گئے ہیں، لیکن اس قدر ضرور کہہ سکتا ہوں کہ کم از کم میری دانست میں، اب غالب کے وہ سارے فارسی خطوط جو کہیں نہ کہیں کبھی نہ کبھی طباعت پذیر ہو چکے تھے اس مجموعے میں شامل ہیں۔ آئندہ جو خطوط منصۂ شہود پر آئیں گے وہ یقیناً محققین کی لاثانی کاوشوں کا نتیجہ ہوں گے اور یہ ایک لامتناہی سلسلہ ہے جس کا احاطہ اس وقت کسی صورت ممکن نہیں۔''(۳۳)

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب میں خطوط کی تعداد ۳۴۱ ہے غیر مدون مکتوبات کی تعداد ۴۳ ہے جب کہ نو دریافت ایک خط ہے۔ گویا کل تعداد خطوط فارسی ۳۸۵ ہے جن کا ترجمہ فاضل مترجم نے سرانجام دیا ہے۔ اس عظیم کارنامے پر ڈاکٹر تبسم کاشمیری رقم طراز ہیں:

"یہ غالب کی خوش قسمتی تھی کہ اسے سوانح نگار ملا تو حالیؔ جیسا، نقاد ملا تو عبد الرحمٰن بجنوری جیسا، محقق ملے تو عرشی، حمید احمد خاں اور قاضی عبد الودود جیسے، شارحین ملے تو شاداںؔ، مہرؔ، شمس الرحمن فاروقی جیسے۔ غالب کی خوش قسمتی مسلسل اس کا ساتھ دیتی رہی۔ نتالیا پری کارینا کی صورت میں ایک بے مثال ادبی سوانح نگار نے غالب کے شخصی اور شعری مرقع کو ایک نئی تکنیک سے پیش کیا۔ مہرؔ، عرشیؔ اور خلیق انجم نے غالب کے اردو خطوط کی تدوین کی۔ اس کے بعد غالبؔ کے دستیاب شدہ فارسی خطوط کا ترجمہ ایک جلد میں جس مترجم نے پیش کیا اس کا نام پرتو روہیلہ ہے۔"(۳۴)

مختصر یہ کہ فاضل مترجم نے غیر جانبداری، خلوص، لگن، عقیدت اور محبت سے غالب کے فارسی خطوط کا اردو ترجمہ کیا ہے۔ غالب کے اردو خطوط ان کی زندگی کے صرف آخری بیس بائیس برسوں کے احوال و کوائف پر مشتمل ہیں۔ اس کے برعکس فارسی خطوط شباب سے لے کر پچاس سال سے کچھ زائد عمر تک کے نشیب و فراز حیات سے متعلق معلومات کا قیمتی خزانہ ہے۔ پرتو روہیلہ سے قبل کسی نے اس میدان میں تندہی سے کام نہیں کیا جس کے یہ خطوط مستحق تھے۔ غالب کے محققین، سوانح نگاروں اور شارحین کے لیے ان فارسی مکتوبات میں بہت قیمتی مواد موجود ہے۔ غالبؔ کے عقیدت مندوں نے وقتاً فوقتاً اس طرف دھیان دیا مگر غالب کی فارسی نثر کی ہمہ رنگی کو اردو کے قالب میں ڈھالنے کی مشکلات کا خیال مانع رہا بعض اہل علم نے کسی ایک مجموعے خطوط کو اردو میں منتقل کیا۔ مثلاً "باغِ دودر" کا ترجمہ سید وزیر الحسن عابدی نے کیا۔ "پنج آہنگ" کا ترجمہ محمد عمر مہاجر نے کیا۔ اسی مجموعے کا ترجمہ "اوراقِ معانی" کے نام سے ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے کیا۔ لطیف الزمان خاں نام ور غالب شناس نے "نامہ ہائے فارسیِ غالب" کا اردو ترجمہ کیا لیکن ڈیڑھ صدی گزر جانے کے باوجود غالب کے تمام فارسی مکتوبات اردو کے قالب میں نہ ڈھل سکے۔ یہ سعادت نامور اردو شاعر اور فارسی دان پرتو روہیلہ کے حصے میں آئی ہے۔ انھوں نے مستقل مزاجی، استقامت اور سخت محنت سے غالب کے پانچوں مکاتیب فارسی کے مجموعات کا اردو ترجمہ کیا ہے۔ ان کا ترجمہ نہ صرف مقداری بلکہ معیاری لحاظ سے بھی عمدہ ہے۔ ان کے ہم عصر مترجمین میں ان کا کام منفرد اور ممتاز ہے۔ انھوں نے "نامہ ہائے فارسیِ غالب" سے لے کر "متفرقاتِ غالب" تک ایک طویل اور مشکل سفر طے کیا ہے ان کے نزدیک یہ ایک پہاڑ جیسا کام تھا۔ غالبؔ کے اظہارِ بیان کی لطافت اور اسلوبِ نگارش کی چاشنی کو اردو میں ترجمہ کرنا اور ترجمے میں تخلیقی شان پیدا کرنا بلاشبہ پرتو روہیلہ کا کارنامہ ہے۔ اس ادبی و تحقیقی کاوش میں بتدریج نکھار ملتا ہے۔ ہر مجموعے کا ترجمہ پچھلے مجموعے کے ترجمے سے عمدہ ملتا ہے۔ ان کے ترجمے میں مرزا غالب کے رنگ

اسلوب کی واضح جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ۱۹۹۶ء سے ۲۰۱۵ء تک ان کا یہ ادبی سفر جاری رہا۔ انھوں نے اپنی دانست میں غالبؔ کے تمام فارسی خطوط اردو زبان میں ترجمہ کر دیے ہیں۔ ''غالبیات'' میں توجہ اور دل چسپی کسی دور میں بھی کم نہیں ہوئی۔ غالب کا عہد، اس کی شخصیت اور کلام آئندہ بھی قارئین اور محققین کے لیے نئے نئے موضوعات سامنے لاتے رہیں گے۔ اس سلسلے میں جن وسائل اور مآخذ سے استفادہ لازم رہے گا ان میں غالب کے فارسی خطوط بھی شامل ہوں گے۔ سوروہیلہ صاحب کی یہ عظیم ادبی خدمت ایک لازمے کی حیثیت سے ہمیشہ باقی رہے گی۔ خاص طور پر غالب کے منتشر اور بکھرے ہوئے فارسی خطوط جو پانچ مجموعات کے علاوہ تھے۔ انھیں یکجا کر کے ترجمہ کرنا ایک بہت دشوار کام تھا۔ انھوں نے انشائے غالب کو منشائے غالب کے مطابق اس طرح اردو کے قالب میں ڈھالا ہے کہ ترجمے پر تخلیق کا گمان کرتا ہے۔ متواتر مشق سے انھوں نے ڈیڑھ سو سال سے بند ادب عالیہ کا وہ دروازہ کھول دیا ہے جو خصوصاً اردو والوں کے لیے مقفل تھا۔ اپنے اس کارنامے کی بدولت غالب کے ساتھ ساتھ پرتو روہیلہ بھی یاد رکھے جائیں گے۔

حوالہ جات:

(۱) عبدالحق، ڈاکٹر، مذہبی تصانیف کے اردو تراجم، مرتب: ڈاکٹر قمر رئیس، ترجمہ کا فن اور روایت (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۴ء)، ص ۲۴۷

(۲) حنیف نقوی، پروفیسر، غالب کے فارسی خطوط، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۸ء) ص ۱۶۔

(۳) پرتو روہیلہ، نامہ ہائے فارسی غالب (کراچی، ادارہ یادگارِ غالب، ۱۹۹۹ء)، ص ۱۱

(۴) ایضاً: ص ۱۲ (۵) ایضاً: ص ۱۲

(۶) شکیل پتافی، ڈاکٹر، پاکستان میں غالب شناسی، (ملتان: بیکن ہاؤس، ۲۰۱۴ء)، ص ۴۴۶

(۷) پرتو روہیلہ: نامہ ہائے فارسی غالب، ص ۶۹

(۸) پاکستان میں غالب شناسی: ص ۴۴۷

(۹) ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، مضمون: کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب: ایک تحیر آفرین کارنامہ، مشمولہ الماس، ص ۲۷۱، ۲۷۰

(۱۰) پرتو روہیلہ: نامہ ہائے فارسیِ غالب (اردو ترجمہ)، ص ۹۴

(۱۱) پرتو روہیلہ، باغِ دودر میں شامل غالب کے فارسی خطوط، (اسلام آباد: بزمِ علم و فن پاکستان، ۲۰۰۰ء) ص۹،۸

(۱۲) شکیل پتافی، ڈاکٹر: پاکستان میں غالب شناسی، ص۴۴۸

(۱۳) پرتو روہیلہ، باغِ دودر میں شامل غالب کے فارسی خطوط کا اردو ترجمہ، ص۲۴

(۱۴) پرتو روہیلہ (مترجم)، مآثرِ غالب، مرتبہ قاضی عبدالودود، (کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۰۰ء) ص۲۵۲

(۱۵) ایضاً: ص۲۵۳ (۱۶) ایضاً: ص۲۲۴

(۱۷) حنیف نقوی، پروفیسر: غالب کے فارسی خطوط مجلسِ ترقی ادب، ص۹۷

(۱۸) شکیل پتافی، ڈاکٹر: پاکستان میں غالب شناسی، ص۴۴۰

(۱۹) پرتو روہیلہ، آہنگِ پنجم (ترجمہ)، (کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۰۴ء)، ص۴۲

(۲۰) ایضاً: فلیپ

(۲۱) محمد عمر مہاجر: مترجم پنج آہنگ (آہنگِ پنجم)، (کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۱۹۶۹ء)، ص۸۰

(۲۲) تنویر احمد علوی، ڈاکٹر، اوراقِ معانی (جہلم: بک کارنر، ۲۰۱۶ء)، ص۸۷

(۲۳) پرتو روہیلہ، آہنگِ پنجم (ترجمہ)، ص۱۲۹

(۲۴) پرتو روہیلہ، متفرقاتِ غالب، (کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۰۵ء)، ص۶

(۲۵) ایضاً: فلیپ (۲۶) ایضاً: ص۸۳ (۲۷) ایضاً: فلیپ

(۲۸) پرتو روہیلہ، کلیاتِ مکتوباتِ فارسی غالب (ترجمہ)، (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۵ء)، ص۷

(۲۹) ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب: ایک تحیر آفرین کارنامہ، مشمولہ الماس، ص۲۷۱

(۳۰) پرتو روہیلہ (مترجم) کلیاتِ مکتوباتِ فارسی غالب، ص۱۱

(۳۱) ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب، ایک تحیر آفریں کارنامہ، ص۲۷۴

(۳۲) پرتو روہیلہ، کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب (ترجمہ)، ص۸۲۲

(۳۳) پرتو روہیلہ، کلیاتِ مکتوباتِ فارسیِ غالب (ترجمہ)، ص۸۲۳

(۳۴) پرتو روہیلہ، غالبؔ اور غمگین کے فارسی مکتوبات، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء) ص فلیپ

"یہ تو صحیح ہے کہ غالب کی عظمت کا قصرِ فلک بوس متداول دیوان پر قائم ہے لیکن نسخۂ حمیدیہ کے اشعار کو بھی کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اوّل تو اُن ابتدائی نقوش میں بھی جا بہ جا ایسے شوخ رنگ مل جاتے ہیں، جن سے غالب کی تخلیقی صلاحیت، اُن کی نقش گری، اُن کی تخیل کی بُلندی اور اُن کے ذہن کی پرواز کا علم ہوتا ہے۔ دوسرے ادبیات کے ہر سنجیدہ طالب علم کے لیے ان اشعار کا مطالعہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ انھی سیڑھیوں سے گزر کر غالب فکر و فن کی اس بلندی تک پہنچے جو اُن کا خاصّہ ہے۔ غالب بڑے باشعور شاعر ہیں مگر وہ بھی اپنے بہترین اشعار کا انتخاب نہیں کر سکے ہیں۔ جس طرح نسخۂ حمیدیہ کے سوڈیڑھ سو اشعار شامل ہونے سے رہ گئے، اسی طرح انتخابِ غالب (رام پور) میں بھی متعدد ایسے اشعار درج نہیں ہو سکے، جنھوں نے غالب کو غالب بنایا۔ اسی وجہ سے غالب کا صحیح مطالعہ اُن کے سارے کلام کے پیشِ نظر ہی ہو سکتا ہے۔"

آل احمد سرور: تقریب مشمولہ: دیوانِ غالب (نسخۂ عرشی) (لاہور، مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۹۲ء)، ص ح۔

خورشید ربانی*
گل عباس اعوان*

اردو نعت میں تجسیم کاری: اجمالی جائزہ

Abstract: This paper explores the use of personification in Urdu naats, a literary device where poets attribute human qualities to abstract concepts such as love, devotion, faith, and divine attributes. By giving form and voice to intangible ideas, personification allows readers and listeners to emotionally connect with spiritual themes in a more vivid and relatable way. In Urdu poetry, this technique often portrays concepts like mercy, guidance, and devotion as living entities capable of feeling, speaking, or acting, which enhances the aesthetic and devotional appeal of the poetry. Personification also helps convey the intensity of the poet's emotions and the depth of their spiritual experience, making abstract divine qualities more accessible to human understanding. Classical and contemporary Urdu poets have skillfully employed this technique to enrich their naats, combining rhythmic beauty with emotional resonance. By analyzing examples from these works, the study demonstrates how personification not only strengthens literary expression but also deepens the reader's or listener's spiritual engagement, creating a more immersive and heartfelt experience of devotion.

کلیدی الفاظ: اُردو نعت، تجسیم کاری، تجرید، خیال آفرینی، فنِ شاعری، جذبات نگاری

---

*پی ایچ ڈی اسکالر، قرطبہ یونیورسٹی، ڈیرہ اسماعیل خان
*اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، قرطبہ یونیورسٹی، ڈیرہ اسماعیل خان

تجسیم کاری ایک ادبی اصطلاح ہے، جسے انگریزی زبان میں Personification کہا جاتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ کسی غیر مرئی، بے جان یا غیر مادی شے کو انسانوں جیسے اوصاف، حرکات یا جذبات سے متصف کیا جائے۔ یعنی ایسے عناصر، جو دراصل جسمانی وجود نہیں رکھتے، انھیں ایسا ظاہر کرنا جیسے وہ زندہ ہوں، سوچتے ہوں یا عملی زندگی میں متحرک ہوں۔ ادب میں تجسیم کاری کا استعمال کسی تحریر یا نظم میں تاثر، خیال آفرینی اور جذباتی گہرائی پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ فرہنگِ تلفظ میں تجسیم کاری کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے: "صورت دینا، جسم دینا، بے جان اشیا کو جاندار فرض کرنا، جو کہ ادب میں عام ہے"۔(۱) نئی ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کا کہنا ہے:

> "شعر و ادب میں مجردات یا بے جان اشیا کو ذی شعور انسانوں کی خصوصیات سے متصف کرنا یورپی تنقید میں Personification کہلاتا ہے۔ اردو میں اس کا ترجمہ تجسیم کیا گیا ہے"۔(۲)

پروفیسر انور جمال لکھتے ہیں:

> "غیر مرئی حقائق، جبلات یا عادات، وغیرہ کو حرکی، مادی جسم میں ڈھال کر پیش کرنا تجسیم کاری Personification کہلاتا ہے۔ زندگی، موت، نفرت، غصہ، شوق، خوف، خوشی، غم وغیرہ کو جسمانی اور محسوس انسانی افعال و خصوصیات سے متصف کرنا تجسیم کاری ہے۔ مثلاً خوشی بولی، میں کائنات میں تمام انسانوں کا مدعا ہوں۔ غم کہنے لگا میرے بغیر خوشی کے کوئی معنی نہیں وغیرہ۔ ادبیاتِ عالم کے شعری اور نثری سرمائے میں تجسیم کاری کے شاندار نمونے موجود ہیں۔ اردو میں محمد حسین آزاد کی 'نیرنگِ خیال' تجسیم کاری کی شاندار مثال ہے"۔(۳)

اردو ادب میں تجسیم کاری کا سلسلہ تو قدیم زمانے سے چلا آتا ہے اور یہ کہنا درست نہیں کہ اُردو نے یہ وصف انگریزی ادب سے لیا ہے۔ اس کے بجائے یہ کہا جاسکتا ہے کہ انگریزی تجسیم کاری کا اثر ضرور لیا ہے۔ انگریزی میں تجسیم کاری کے دائرہ کار اور معنویت کو جاننے کے لیے ذیل کی آرا دیکھیے:

> Personification or prosopopoeia, the rhetorical figure by which something not human is given a human identity or 'face'.(۴)

(ترجمہ: تجسیم یا پروسوپوپیا(prosopopoeia) ،وہ بلاغی صنعت ہے جس میں کسی غیر انسانی شے کو انسانی شناخت یا چہرہ دیا جاتا ہے۔)

ایک اور انگریز مصنف جیمز جے پیکس لکھتے ہیں:

> Personification or prosopopoeia a has enjoyed serious attention only in recent crtical and literary theory.the readily spotted figure through which a human identity or face is given to something not human. (۵)

(ترجمہ: تشخیص یا پروسوپوپیا کو سنجیدہ توجہ صرف حالیہ تنقیدی اور ادبی نظریے میں ہی حاصل ہوئی ہے۔ یہ وہ آسانی سے پہچانی جانے والی صنعت ہے جس کے ذریعے کسی غیر انسانی شے کو انسانی شناخت یا چہرہ دیا جاتا ہے۔)

پروفیسر ایاد حماد علی، لکھتے ہیں:

> Poets might personify rocks through making them speak and the rivers might also be personified through making them talk or the wind can be personified through making scream, this is called the poetic personification.(۶)

(ترجمہ: شاعر چٹانوں کو اس طرح شخصیت بخشتے ہیں کہ وہ انھیں بولتے ہوئے دکھاتے ہیں، دریاؤں کو بھی بات کرتے ہوئے پیش کرتے ہیں اور ہوا کو چیختی یا پکارتی ہوئی دکھا کر اسے شخصیت دی جاتی ہے۔ اس انداز کو شعری تجسیم کہا جاتا ہے۔)

یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ تجسیم کاری کو تمثیل کاری سمجھنا درست نہیں۔ تجسیم، تمثیل کا ایک بنیادی جز ضرور ہے لیکن صرف تجسیم سے تمثیل مکمل نہیں ہوتی۔ تمثیل کے لیے کہانی، کردار، مکالمہ وغیرہ کا ہونا ضروری ہے۔ منظر اعظمی لکھتے ہیں:

> "محض تجسیم، تمثیل نہیں ہے، اس لیے کہ تمثیل میں واقعات و کردار دونوں متوازی سطح پر حرکت کرتے ہیں اور زیریں سطح جو کسی مرکزی یا مخصوص سلسلۂ خیال سے متعلق ہوتی ہے، بالائی سطح پر بھی اسی مناسبت سے اثر انداز ہوتی رہتی ہے اور اس طرح تمثیل کی دو سطحیں آخر تک باقی رہتی ہیں۔ یہاں تک کہ ان کی وضاحت کر دی جاتی ہے

یا وہ انجام کو پہنچ جاتی ہیں۔ مثلاً دستورِ عشاق اور حدائق العشاق وغیرہ۔ لیکن اگر نظم یا
نثر کے کسی قصے یا مضمون میں دو سطحیں واضح نہیں ہیں اور سلسلۂ مشابہت و مماثلت کی
ایک کڑی کسی مرکزی خیال سے بندھی ہوئی نہیں ہے تو وہ تمثیل نہیں ہو گی"۔(۷)

ان آرا سے واضح ہوتا ہے کہ غیر مرئی اور مجرد اشیا کو انسانی صفات کا حامل بنانا تجسیم کاری کہلاتا ہے۔ اردو شاعری میں اس کی روایت قدیم ہے۔ مثال کے طور پر میر کا شعر ہے:

جنوں نے تماشا بنایا ہمیں
رہا دیکھ اپنا پرایا ہمیں(۸)

یہاں جنوں کو ایک جاندار، موثر اور بااختیار قوت کے طور پر مجسم کیا گیا ہے، جو شاعر کو تماشا بنا کر سب کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ چونکہ "جنوں" ایک کیفیت ہے نہ کہ کوئی شخص، اس لیے اس کی شخص کار گزاری تجسیم کاری کی عمدہ مثال ہے۔ اس تناظر میں غالب کا شعر دیکھیں:

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا(۹)

ہوس یعنی لالچ، شوق، ایک تجریدی کیفیت ہے، لیکن شاعر اسے ایسے پیش کر رہا ہے جیسے وہ ایک زندہ، شعور رکھنے والی ہستی ہو، جو خوشی اور غم کی کیفیت کو سمجھتی ہو۔ یہ تجسیم کاری ہے، کیوں کہ ہوس کوئی انسان نہیں کہ خوشی محسوس کرے، مگر شاعر نے اسے انسانی کیفیت دے دی ہے۔ علامہ اقبال کے ہاں بھی تجسیم کاری کی عمدہ مثالیں مل جاتی ہیں:

یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے
صنم کدہ ہے جہاں لا الہ الا اللہ(۱۰)

یہاں "دور" (یعنی زمانہ / عہد) کو انسان کی طرح پیش کیا گیا ہے، جو کسی کو تلاش کر رہا ہے۔ یہ تجسیم کاری ہے، کیوں کہ دور ایک غیر جاندار شے ہے، مگر اقبال اسے اس طرح پیش کرتے ہیں جیسے وہ سوچ سکتا ہے، تلاش کر سکتا ہے، کسی کی حاجت محسوس کر سکتا ہے۔ "اپنے براہیم کی تلاش" گویا دور خود محتاج ہے، بے چین ہے، رہنمائی چاہتا ہے۔

اردو نظم و نثر کی طرح نعت میں بھی تجسیم کاری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ اردو نعت کی روایت کے آغاز سے ہی اس طرف توجہ دی جانے لگی تھی۔ ولی دکنی کی نعت کا شعر دیکھیں:

جس مکاں میں ہے تمھاری فکرِ روشن جلوہ گر
عقل اوّل آ کے واں اقرارِ نادانی کرے(۱۱)

یہ شعر تجسیم کی ایک بہت مضبوط اور معنوی تصویر پیش کرتا ہے۔ یہاں شاعر نے مجرد فکر کو مجسم کر کے اس کی موجودگی کا احساس دلایا ہے اور عقل کو ایک ایسے شخص کے طور پر سامنے لائے ہیں جسے وہ مشورہ دے رہے ہیں، وہ اس روحانی مقام کی عظمت کے سامنے سجدہ ریز ہو جائے، اپنی بے بضاعتی اور کم علمی کا اعتراف کر لے۔

محسن کاکوروی کے قصیدے کا معروف شعر دیکھیے:

سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل(۱۲)

"سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل" یہاں بادل کو ایک جاندار کی طرح پیش کیا گیا ہے جو "چل" رہا ہے یعنی جیسے کوئی انسان یا جانور سفر کر رہا ہو۔ "برق کے کاندھے پہ" یہاں برق یعنی بجلی کو انسانی جسم کی صفت دی گئی ہے۔ برق کا کاندھا، اسی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ "لاتی ہے صبا گنگا جل" میں صبا کو ایک کردار کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ جو بادل اُٹھا کر لاتی ہے جیسے کوئی انسان پانی یا تحفہ لے کر آتا ہے۔ "گنگا جل لانا" ایک علامتی اور جسمانی عمل ہے جو انسان سے منسوب ہوتا ہے اور یہاں صبا کو یہ کام کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ برق کا کاندھا، تجسیم کاری کی عمدہ مثال ہے۔ اس کے ساتھ صبا کا لے آنا بھی تجسیم کاری ہے۔

امام احمد رضا خان، کا شعر دیکھیے:

حضور ان کے خلافِ ادب تھی بے تابی
مری اُمید تجھے آرمیدہ ہونا تھا(۱۳)

یہاں "اُمید" کو بھی زندہ وجود کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ شاعر اس سے خطاب کر رہا ہے جیسے وہ کوئی جیتا جاگتا وجود ہو۔ شاعر کہتا ہے اے اُمید تجھے حضور نبی کریمؐ کی بارگاہ میں بے تاب نہیں ہونا چاہیے تھا۔ تجھے آرام اور سکون سے رہنا چاہیے تھا۔ "اُمید" ایک جذبہ ہے، مگر شاعر نے اسے متکلم بنا کر انسانی شعور دے دیا ہے۔ اُمید ایک مخاطب، حساس اور سکون پذیر وجود کے طور پر پیش کی گئی ہے۔ یوں شاعر نے ایک جذبے کو انسانی کردار کی صورت میں مجسم بنا دیا۔

مولانا حسن رضا خان کا شعر ہے:

اے مدینے کی ہوا دل مرا افسردہ ہے
سوکھی کلیوں کو کھلا جاتا ہے جھونکا تیرا(۱۴)

شاعر نے مدینے کی ہوا اور جھونکے کو محض فطری عناصر کے طور پر بیان کرنے کے بجائے ایک مجسم کیفیت عطا کر دی ہے، گویا وہ کوئی زندہ وجود رکھتے ہوں جو دل کی افسردگی دُور کرنے اور سوکھی کلیوں کو کھلا دینے کی قدرت رکھتے ہیں۔ اس تجسیم کے ذریعے شاعر نے اپنے باطنی جذباتِ محبت، عقیدت اور روحانی تازگی کو محسوساتی اور قابلِ لمس بنا دیا ہے۔ یوں ہوا اور جھونکا ایک فعال کردار بن کر دل و روح پر اثر انداز ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

اردو نعت میں تجسیم کا استعمال محض شعری صنعت نہیں بلکہ ایک گہرا فکری و روحانی پس منظر رکھتا ہے۔ نعت میں شاعر کا بنیادی مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ حضورِ اکرم ﷺ کی عظمت اور کائناتی مرتبے کو انسانی زبان میں بیان کرے، جبکہ زبان کی حدیں محدود اور موضوع لامحدود ہے۔ اس فکری کشمکش میں تجسیم ایک ایسا وسیلہ بن جاتی ہے جو شاعر کو کائناتی عناصر، انسانی جذبات سے ہم آہنگ کر کے اظہارِ عقیدت کے نئے دریچے کھولنے کی اجازت دیتا ہے۔ یوں تجسیم محض حسنِ اظہار نہیں بلکہ عاجز ذہن کی ایک فکری کاوش ہے جو غیر محسوس کو محسوس کے قالب میں لاتی ہے۔

نعت میں تجسیم کا دوسرا اہم پہلو یہ ہے کہ اس کے ذریعے شاعر پوری کائنات کو حضور ﷺ کے عشق اور اطاعت میں منسلک دکھاتا ہے۔ فکری طور پر یہ تصور اسلامی روایت میں موجود اس کائناتی ہم آہنگی کی طرف اشارہ کرتا ہے، جس کے مطابق ہر ذرّے میں تسبیح، ذکر اور شعور موجود ہے۔ نعتیہ تجسیم اسی قرآنی و عرفانی تصور کی شعری شکل ہے، جہاں پہاڑ، دریا، ہوا، چرند پرند سب حضور ﷺ کے جمال سے متاثر اور ان کی عظمت کے ترجمان دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے ذریعے شاعر نہ صرف اپنی ذاتی عقیدت کا اظہار کرتا ہے بلکہ یہ بھی دکھاتا ہے کہ عشقِ رسول ﷺ فرد تک محدود نہیں بلکہ کائناتی سطح کا تجربہ ہے۔

فکری سطح پر تجسیم کا ایک اور اہم گوشہ یہ ہے کہ یہ نعت کو محض جذباتی اظہار سے اُٹھا کر عرفانی و فکری تجربے میں تبدیل کر دیتی ہے۔ جب شاعر عناصرِ فطرت کو انسانوں کی طرح منقلب کرتا ہے، تو اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ قاری کو اس روحانی منظرنامے میں داخل کیا جائے جہاں محسوس و غیر محسوس کے بیچ کی دیواریں ٹوٹتی محسوس ہوتی ہیں۔ اس طرح تجسیم ایک فکری زاویہ فراہم کرتی ہے جس کے تحت انسان اور کائنات دونوں حضور ﷺ کے نورانی اثر سے یکساں طور پر وابستہ دکھائی دیتے ہیں۔ یہی فکری وحدتِ کائنات نعت کے اثر کو گہرا اور اس کی روحانی معنویت کو وسیع کرتی ہے۔

یہ سمجھنا اور جاننا بھی ضروری ہے کہ تجسیم نعت میں محض تخیل کی پُرکاری نہیں، بلکہ ایک عقیدت سے مملو بصیرت بھی ہے۔ شاعر شعری زبان کی مدد سے یہ بتاتا ہے کہ محبتِ رسول ﷺ ایسی قوت ہے جو بے جان کو

جان دار اور خاموش کو گویا بنا دیتی ہے۔ یہ دراصل اس فکری حقیقت کی شعری صورت ہے کہ عشق ہر شے کو حرکت، معنی اور شعور عطا کرتا ہے۔ اس طرح اُردو نعت میں تجسیم ایک گہرا فکری مظہر بن کر سامنے آتی ہے جو شاعر کے ایمان، عرفان اور جمالیاتی شعور کا جامع اظہار ہے۔

محسن کاکوروی کا شعر دیکھیے:

لامکاں تک لیے جاتی ہے مجھے طبعِ رسا
لڑ گیا عرش کے پائے سے سخن کا پایا(۱۵)

طبعِ رسا یعنی تیز فہم یا تخلیقی ذہن کو ایک ایسے وجود کے طور پر پیش کیا گیا ہے جو "لامکاں" تک کا سفر طے کرتا ہے۔ یہاں ذہنی صلاحیت کو ایک جاندار مسافر کی صورت دی گئی ہے یہ تجسیم کاری ہے۔ "سخن کا پایا" میں سخن یعنی شاعری یا کلام کو جسمانی طور پر متحرک ظاہر کیا گیا ہے۔ وہ عرش یعنی آسمانی تخت کے پائے سے "لڑ جاتا ہے" گویا سخن بھی ایک جاندار ہستی ہے جو حرکت میں ہے اور عرش کا پایا بھی ایک جسمانی شے ہے جس سے ٹکراؤ ممکن ہے۔

اس شعر سے واضح ہوتا ہے کہ محض خیالی پرواز، قوتِ تخیل یا شعری جرأت کو بیانیہ جملوں میں بیان کرنے سے وہ تاثیر پیدا نہیں ہو سکتی جو ایک شعری پیکر کے ذریعے ممکن ہوتی ہے۔ تجسیم نے ان کیفیات کو اس شدّت اور وضاحت سے پیش کیا کہ تخیل ایک حقیقی رہنما اور شعر ایک زندہ کردار بن گئے۔ شاعر نے تجسیم کا سہارا اس لیے بھی لیا کہ وہ اپنی تخلیقی قوت کی غیر مرئی کیفیت کو مرئی بنا سکے، اپنی فکر کو علامتی انداز میں پیش کر سکے اور قاری کو یہ دکھا سکے کہ شعری تجربہ محض ذہنی سرگرمی نہیں بلکہ ایک باعمل، متحرک اور کائناتی سطح پر اثر انداز ہونے والی قوت ہے۔ اس طرح تجسیم نے نہ صرف معنی کو وسعت دی بلکہ احساس کو گہرائی اور منظر کو زندگی عطا کی۔

امام احمد رضا خان کا شعر ہے:

شوقِ رو کے نہ رُکے، پاؤں اُٹھائے نہ اُٹھے
کیسی مشکل میں ہے اللہ تمنائیِ دوست(۱۶)

شوق، جو دراصل ایک باطنی جذبہ ہے، کو انسان کی طرح متحرک اور بے قابو دکھایا گیا ہے، جیسے وہ کسی کے کہنے سے رکتا ہی نہیں۔ دوسری طرف "پاؤں اُٹھائے نہ اُٹھے" میں جسم کے اعضا کو ارادہ اور نافرمانی کی صفت دی گئی ہے، گویا پاؤں خود ایک جاندار وجود ہیں جو حرکت سے انکار کر رہے ہیں۔ یوں شاعر نے روحانی تڑپ اور جسمانی کمزوری کے تصادم کو دو جاندار قوتوں کی صورت میں پیش کر کے ایک زندہ منظر تخلیق کیا ہے۔ آخر میں وہ بے بسی

کے عالم میں کہتا ہے "اللہ! تمنائِ دوست"، جس میں عاشق کی بے قراری، عاجزی اور وصالِ محبوب کی تڑپ ایک ہی لمحے میں مجسم ہو جاتی ہے۔

تیری گردش کو دعا دیں گے تجھے رکھیں گے یاد
گر مدینے کی طرف اے آسماں لے جائے گا(۱۷)

شاعر نے آسمان (بخت) کو ایک زندہ، باشعور اور بااختیار ہستی کے طور پر پیش کیا ہے، جو مدینے کی سمت لے جانے کی قدرت رکھتا ہے۔ آسمان کی "گردش" کو بھی ایسا مجسم بنایا گیا ہے، جیسے وہ کوئی حرکت کرنے والا وجود ہو جسے دعا دی جا سکتی ہے اور جسے یاد رکھا جا سکتا ہے۔

وہ ہوتا زمیں گیر کیا فرش پر
قدم اس کے سائے کا تھا عرش پر(۱۸)

شاعر نے حضور نبی کریمؐ کی عظمت کو ایسے مجسم پیکر میں بدل دیا ہے کہ عرش ان کے سائے کے زیرِ قدم ہے۔ یہ مبالغہ نہیں بلکہ ایک غیر محسوس روحانی مرتبے کو محسوس اور قابلِ دید بنا دینے کا فن ہے، جسے تجسیم کہتے ہیں۔ سائے کے قدم کہہ کر حضورِ اکرمؐ کے مقام و مرتبے کی بلندی کو ایک تصویری صورت عطا کی گئی ہے۔ نتیجتاً قاری کے سامنے ایک ایسا منظر اُبھرتا ہے جو عظمت، رفعت اور روحانی بلندی کو بیک وقت مجسم کر دیتا ہے۔

جب پئے گلگشت باغوں میں مدینے کے چلی
پھولوں کی ڈالی وہیں دامن صبا کا ہو گیا(۱۹)

صبا، جو ایک بے شکل، بے جسم ہوا ہے، کو اس طرح مجسم کر دیا ہے جیسے وہ دامن رکھتی ہو اور اس میں پھولوں کی ڈالیاں سمیٹتی چلی جا رہی ہو۔ مدینے کے باغوں کی خوشبو، پھولوں کی لطافت اور صبا کی روانی مل کر ایک ایسا منظر بناتے ہیں جس میں غیر محسوس عناصر محسوس پیکروں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ شاعر نے اس تجسیم کے ذریعے روحانی سرشاری اور مدینے کی محبت کو حسنِ بیان کے ساتھ ایک زندہ منظر میں بدل دیا ہے۔

جو سرگرم رہتی ہے اُن کی ثنا میں
وہ فکرِ سخن وہ زباں لے کے جاؤں(۲۰)

فکرِ سخن اور زبان، جو دراصل ذہنی اور لسانی صلاحیتیں ہیں، اُنھیں اس طرح پیش کیا ہے جیسے وہ سرگرمی سے مدحِ رسول ﷺ میں مصروف، چلتی پھرتی، عمل کرنے والی ہستیاں ہوں۔ یہاں فکر کو سوچنے والی قوت نہیں

بلکہ ایک متحرک اور بیدار وجود کے طور پر دکھایا گیا ہے اور زبان کو بھی محض اظہار کا ذریعہ نہیں رہنے دیا گیا بلکہ ایک ایسی فعال ہستی بنا دیا ہے جو ثناخوانی میں مشغول ہے۔

حفیظ تائب کے کلام میں تجسیم کاری کا نمونہ دیکھیں:

اشجار نے بھی تیری صداقت بیان کی
بولے زبانِ حال سے کنکر ترے حضورؐ(۲۱)

اشجار یعنی درخت اور کنکر یہ غیر جاندار مخلوق ہیں۔ مگر شاعر کہتا ہے کہ درختوں نے "صداقت بیان" کی یعنی وہ بھی بولے اور کنکروں نے بھی اپنا حال بیان کیا۔ بولنا اور بیان کرنا ایک انسانی فعل ہے اور درختوں کا اس صفت سے موصوف ہونا اور کنکر جیسے جمادات کا "بولنا" تجسیم کاری کی خوبصورت مثال ہے۔ بیدم وارثی کا شعر دیکھیں:

آئی نسیم کوئے محمد صل اللہ علیہ وسلم
کھنچنے لگا دل سوئے محمد صل اللہ علیہ وسلم(۲۲)

نسیم، جو کہ ایک بے شکل، بے آواز ہوا ہے، اس کو ایک ایسی طاقت اور کشش رکھنے والی شخصیت کے طور پر پیش کیا ہے جو دلوں کو اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے۔ یہاں نسیم کو محض ہوا نہیں رہنے دیا گیا بلکہ اسے ایک پیامِ بر اور روحِ پرور وجود بنا دیا گیا ہے جس کی آمد دل کی کیفیت بدل دیتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کا شعر ملاحظہ ہو:

دستگیری مری تنہائی کی تو نے ہی تو کی
میں تو مر جاتا اگر ساتھ نہ ہوتا تیرا(۲۳)

تنہائی، ایک کیفیت ہے، ایک غیر جاندار اور مجرد احساس ہے، مگر یہاں شاعر اسے ایک ایسی حالت کے طور پر پیش کر رہا ہے جیسے ایک انسان ہو اور مشکل میں اس کی مدد کی جا سکتی ہے۔ یہاں تنہائی کو ایک ایسی ہستی سمجھا گیا ہے، جس کو مشکلات سے نجات کے لیے کسی مددگار کی ضرورت ہو۔ یہ تجسیم کاری ہے، کیونکہ تنہائی کوئی شخص نہیں جسے کوئی پکڑ لے یا اس کے لیے دام بچھائے، لیکن شاعر نے اسے ایک حقیقی قوت سمجھ کر بیان کیا ہے۔ ریاض مجید کا شعر ملاحظہ کریں:

تیری رحمت ہو محافظ مری منزل منزل
چار سُو اپنے ترا ہالۂ رحمت پاؤں(۲۴)

اس شعر میں شاعر نے تجسیم کے ذریعے رحمتِ الٰہی کو ایک جاندار، متحرک اور ہمہ گیر قوت کے طور پر پیش کیا ہے۔ رحمت کو ایک محافظ، یعنی نگہبان یا رہنما کی شکل دی گئی ہے جو سفر کی ہر منزل پر شاعر کے ساتھ ہے اور

اسے خطرات سے بچاتی ہے۔ یہ صفت عام طور پر انسانوں یا جانداروں کے لیے مخصوص ہوتی ہے، اس لیے یہاں رحمت کو انسانی کردار عطا کر کے تجسیم کاری کی گئی ہے۔

ترے کرم نے فقیروں کی جھولیاں بھر دیں
تری نظر نے گداؤں کو شہر یار کیا(۲۵)

شاعر نے اس شعر میں حضور اکرمؐ کے فضل و کرم اور نظرِ عنایت کو ایسے محسوساتی اور زندہ پیکروں میں ڈھالا ہے گویا وہ کوئی مجسّم حقیقت ہوں جو فقیروں کی جھولیاں بھر دیتی ہیں اور گداؤں کو شہنشاہ بنا دیتی ہیں۔ یہاں کرم کو بخشش اور فیاضی کی صورت میں اور نظرِ عنایت کو تقدیر بدل دینے والی طاقت کی شکل میں متجسّم دکھایا گیا ہے، اس طرح نہ صرف ابلاغ پر اثر ہوتا ہے بلکہ قاری کے احساسات کو بھی چھو لیا جاتا ہے۔ جذبے کی یہ تصویر زیادہ مؤثر اور دل نشین ہے۔

سورج بھی اقتدا میں چلا اور کشاں کشاں
لے کے حضور میں مرا سایا گیا مجھے(۲۶)

یہ شعر تجسیم کے تصور کو نہایت لطیف اور روحانی انداز میں پیش کرتا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ سورج بھی اس کے پیچھے چلنے لگا ہے اور اُس کا سایہ، اسے حضورؐ کی بارگاہ تک لے گیا ہے۔ یہاں تجسیم اُس باطنی کیفیت کا نام ہے جس میں انسان کی روحانی حالت اس قدر بلند ہو جاتی ہے کہ کائنات کے عناصر بھی اس کے تابع محسوس ہوتے ہیں۔ سایہ، جو عموماً انسان کی ایک مادی علامت سمجھا جاتا ہے، شاعر کے ساتھ ساتھ ایک روحانی وجود میں ڈھل کر بارگاہِ نبوی میں حاضر ہو جاتا ہے۔ یوں یہ شعر مادی اور روحانی دنیا کے ملاپ، انسان کے مقامِ عبدیت اور عشقِ رسولؐ کے اثرات کو ایک مجسم صورت میں پیش کرتا ہے۔

یوں ہے ہمارے قلب کا طیبہ سے رابطہ
جیسے جبینِ عجز کا کعبہ سے رابطہ(۲۷)

اس شعر میں شاعر نے دل اور طیبہ کے درمیان، تجسیم کے ذریعے ایک شخصی تعلق ثابت کیا ہے، گویا دل خود ایک شخص ہے جو سر جھکائے عاجزی سے کعبہ کی طرف منہ کیے ہوئے ہے۔ جبینِ عجز کا تصور نہ صرف خشوع اور عاجزی کی انسانی حالت کو مجسّم کرتا ہے بلکہ اس بات کا بھی اظہار ہے کہ عشق اور روحانیت میں انسان کی کیفیت کو مادی اور معنوی دونوں جہتوں میں زندہ کیا جا سکتا ہے۔

غنچہ و گل کی چمن میں کچھ حقیقت ہی نہیں
کہتا ہے جوشِ بہاراں الصلواۃ و والسلام(۲۸)

یہاں جوشِ بہاراں کو ایک شخصیت کا روپ دیا گیا ہے، جو درود و سلام پڑھ رہی ہے۔ یہاں بہار صرف موسم یا رنگ نہیں، بلکہ درود و سلام کے جذبے کی ایک متحرک، سرگرم کیفیت ہے۔ یہ تجسیم کاری قاری کو مادی

مناظرِ کے ساتھ معنوی اور روحانی کیفیتوں کی گہرائی میں بھی لے جاتی ہے اور انھیں ایسا محسوس کرواتی ہے گویا یہ خیالات اور جذبات حقیقتاً زندہ مخلوق ہیں۔

اُردو نعت میں تجسیم کی ضرورت محض اس لیے پیش نہیں آتی کہ شاعر فنی صنعتوں کا سہارا لے؛ بلکہ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ نعت کا موضوع سرکارِ دو عالم ﷺ کی ذاتِ اقدس ہے، جس کا تصور انسانی زبان کی محدودات سے ماوراہے۔ تنقیدی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو شاعر کے پاس واحد راستہ یہی رہ جاتا ہے کہ وہ تجسیم جیسے بیانیہ انداز و اسلوب کے ذریعے اپنی عقیدت کو قابلِ اظہار صورت میں ڈھالے۔ تاہم اس صنعت کا جمالیاتی توازن قائم رکھنا بھی لازمی ہے۔ تجسیم، اُردو نعت کے جمالیاتی اور اسلوبی ڈھانچے میں ایک نمایاں کردار ادا کرتی ہے، لیکن اس کی اہمیت اس وقت مثبت رہتی ہے جب یہ عقیدت کے اظہار میں معنیاتی اضافہ کرے۔ تجسیم کائناتی عناصر کو نعتیہ فضا کا حصہ بنا کر نعت کو ہمہ گیر اور ہمہ جہت بناتی ہے، مگر ضرورت سے زیادہ تجسیم شعریت کو کمزور بھی کر سکتی ہے، کیونکہ ہر شے کو انسانی عمل سے منسوب کرنا کبھی کبھی استعاراتی نظام کو بوجھل کر دیتا ہے۔ لہٰذا اس صنعت کی اہمیت کا تعین اس کے معتدل اور فنی طور پر موزوں استعمال سے جڑا ہوا ہے، نہ کہ محض اس کی موجودگی سے۔

تجسیم، نعت کو قوت بھی دیتی ہے اور خطرے میں بھی ڈال سکتی ہے۔ جہاں یہ صنعت تصویر گری کو واضح اور جذبات کو گہرا کرتی ہے، وہیں برخلاف استعمال پیغام کے وقار اور سنجیدگی کو متاثر بھی کر سکتا ہے۔ نعت کا پیغام اپنی اصل میں روحانی، عرفانی اور تہذیبی وقار رکھتا ہے اور تجسیم اس وقار کو بڑھانے یا گھٹانے، دونوں کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس تناظر میں ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ موثر ابلاغ وہی ہے جس میں تجسیم معنی کو روشن کرے، نہ کہ اسے سطحی بنا دے۔ یوں نعت میں تجسیم کا ابلاغی کردار اپنی افادیت کے باوجود ہمہ وقت فنی احتیاط اور شعری بلوغت کا محتاج رہتا ہے۔

اس جائزہ سے واضح ہوتا ہے کہ تجسیم کاری اردو شاعری میں صرف ایک ادبی صنعت نہیں بلکہ فکری اظہار، جذباتی شدت اور روحانی تجربے کو گہرائی کے ساتھ پیش کرنے کا ایک نہایت موثر ذریعہ ہے۔ یہ صنعت شعری تخیل کو زندگی، حرکت، اور انسانی رنگ عطا کرتی ہے۔ چاہے وہ میر کا دکھ ہو، غالب کا فلسفہ، اقبال کا پیغام یا کسی نعت گو شاعر کا عشقِ رسولؐ ہو، تجسیم کاری ہر دور میں اردو شاعری کے حسن کو دوبالا کرتی رہی ہے۔

حوالہ جات:

(۱) شان الحق حقی، فرہنگِ تلفظ، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۷) ص ۲۷۹

(۲) حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز، کشاف تنقیدی اصطلاحات (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵) ص ۲۹

(۳) انور جمال، پروفیسر، ادبی اصطلاحات (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۲) ص ۴۸

(۴) Walter S Milson: Personification (Brill Boston, ۲۰۱۶), P.۱

(۵) James J Paxton: The Poetics of Personification, (Cambridge University Press, ۲۰۰۹), P.۱

(۶) Ayad Hammad Ali: Mechanism of producing personification in Emily Dickinson's poetry, Journal of Tikrit University For Humanities, ۲۰۲۱, PP: ۲۸

(۷) منظر اعظمی، اردو میں تمثیل نگاری (نئی دہلی: انجمنِ ترقیِ اردو ہند، ۱۹۹۲) ص ۶۸

(۸) میر تقی میر، کلیاتِ میر، (لکھنؤ: مطبع نامی نول کشور، ۱۹۴۱) ص ۳۰۵

(۹) غالب، اسد اللہ خان، دیوانِ غالب، مرتب، کالی داس گپتا رضا (بمبئی: ساکار پبلیشرز، ۱۹۹۵) ص ۳۶۹

(۱۰) علامہ اقبال، کلیاتِ اقبال (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۵) ص ۵۲۷

(۱۱) ولی دکنی، ارمغانِ نعت، مرتب، شفیق بریلوی (کراچی: نفیس اکیڈمی، ۱۹۷۹) ص ۹۱

(۱۲) محسن کاکوروی، کلیاتِ مولوی محمد محسن (کان پور: نامی پریس، ۱۹۰۵) ص ۹۵

(۱۳) احمد رضا خان، امام، حدائقِ بخشش (کراچی: مکتبہ المدینہ، ۲۰۱۲) ص ۲۰

(۱۴) حسن رضا بریلوی، مولانا، کلیاتِ حسن رضا (لاہور: اکبر بک سیلرز، ۲۰۱۲) ص ۳۱

(۱۵) کلیاتِ محسن کاکوروی، ص ۳۵ (۱۶) حدائقِ بخشش، ص ۲۸

(۱۷) اکبر میرٹھی، باغ، کلامِ اکبر (سہارن پور: اختر ہند پریس، ۱۳۱۷ھ)، ص ۵

(۱۸) میر حسن، ارمغانِ نعت، ص ۱۰۴ (۱۹) امیر مینائی، ایضاً، ص ۱۴۶

(۲۰) بہزاد لکھنوی، ایضاً، ص ۲۴۱

(۲۱) حفیظ تائب، کلیاتِ حفیظ تائب (لاہور: القمر انٹر پرائزز، ۲۰۰۵) ص ۱۷۳

(۲۲) بیدم وارثی، کلیاتِ بیدم وارثی (لاہور: خزینۂ علم وادب، ۲۰۰۹) ص ۷۰

(۲۳) احمد ندیم قاسمی، انوارِ جمال (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشن، ۲۰۰۷) ص ۴۸

(۲۴) ریاض مجید، کلیاتِ نعت (فیصل آباد: نعت اکادمی، ۲۰۱۲) ص ۹۱

(۲۵) نصیر الدین نصیر، سید، کلیاتِ نصیر (راولپنڈی: مہریہ نصیریہ پبلیشرز، س ن) ص ۵۵

(۲۶) خورشید رضوی، کلیاتِ خورشید رضوی (لاہور: الحمد پبلی کیشن، ۲۰۲۳) ص ۵۷

(۲۷) شہزاد مجددی، ڈاکٹر، کلیاتِ شہزاد مجددی (لاہور: نعت مرکز، ۲۰۱۷) ص ۶۱

(۲۸) صبیح رحمانی، کلیاتِ صبیح رحمانی (کراچی: نعت ریسرچ سنٹر، ۲۰۱۹) ص ۱۲۶

عبیرہ احمد*

اردو غزل پر متصوفانہ تعلیمات کے اثرات (ولی دکنی تا اکبر الہ آبادی)

Abstract: A survey of Urdu ghazal from the period of Wali Dakhni to Akbar Allahabadi shows a strong and continuous presence of Sufi thought expressed through poetry. The ghazal written between this time frame of about two hundred years, reflects several important mystical concepts such as concealment of faults (pardahposhi), Effacement of the self (Nafs kushi), devotion to the spirtual guide, faith in blessings gained through service to sufi saints, withdrawal from worldly affairs, Sacred wonders of the sufi saints, spirtual authority (Tassarruf), and reliance in God (Tawakkul). These themes represent the teachings and practices of the Sufi tradition and demostrate the deep connection between poetry and Sufism.

Many poets like Wali Dakhni, Siraj Orangabadi, Zahoor uddin Hatim, and Meer taqi Meer, Khawaja Haider Ali Atish, Bekhud Dehlvi, Mustafa Khan Shefta and Akbar Allahabadi skillfully incarporated these elements into their verses. For instance, Wali Dakhni referred to well known Sufi texts, while Shakir Naji mentioned the names of Sufi orders and emenent saints in his ghazal. This study examines and analyzes such selected verses in detail, highlighting both their thematic richness and artistic excellenc.

کلیدی الفاظ: اُردو غزل، تصوف، توکل، صوفیانہ روایت، نفس کشی، خانقاہ، شیخ، سالک

ابتدا سے انیسویں صدی تک لکھی گئی اردو غزل کا جائزہ لیا جائے تو نظر آتا ہے کہ متصوفانہ مضامین کو شعر میں ڈھال لینے کی توفیق اور ملکہ اردو شعرا کو بدرجۂ اتم حاصل رہا اور غزل کی صنف میں ان متنوع مضامین کے لیے بہت کچھ گنجائش پیدا ہوئی۔ تصوف کی یہ آمیزش اردو شعرا کے کلام میں بڑے فطری انداز میں ہوئی۔ شاذ ہی

*پوسٹ ڈاکٹریٹ ریسرچ فیلو (اردو) اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

کہیں تکلف یا التزام در آیا ہو گا۔ اردو شعرا کے اس مذاقِ طبع اور ذوقی استعداد کا ذکر اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء تا ۱۹۲۱ء) نے ذیل کے شعر میں یوں کیا ہے :

مادّہ سب میں یہ ہو یہ اک خیالِ خام ہے
اک مذاقِ طبع ہے جس کا تصوف نام ہے(۱)

سراج اورنگ آبادی ہوں یا میر تقی میر، ظہور الدین حاتم ہوں یا شاکر ناجی، خواجہ حیدر علی آتش ہوں یا بے خود دہلوی تصوف جیسے ان شعرا کو گھٹی میں ملا ہے، تخلیقی خمیر میں رچا بسا ہے۔ مجاز کے رنگ میں حقیقت کی آمیزش سے ان شعرا کے شعری اظہارات ایک امتیازی شان اور ارفعیت کو پہنچے ہیں۔ سترہویں سے انیسویں صدی تک تو شعرا کے تخلیقی مزاج پر یہ رنگ نہایت حاوی رہا۔ کیا کیا عمدہ اظہارات سامنے آئے! پردہ پوشی کی فضیلت، نفس کشی کی اہمیت، ریاضت و مجاہدہ سے کمایا ہوا تقرّب الی اللہ، شیخِ طریقت سے وابستگی، صحبت و خدمت کی برکات، اولیا اللہ سے خرقِ عادت کا ظہور، بزرگانِ دین کی دنیاداروں سے کنارہ کشی اور صاحبانِ اقتدار سے گریز یہ سب بنیادی طور پر ایسے مضامین ہیں جو تصوف کی تعلیمات و اثرات کے تحت معاشرے کے اجتماعی شعور میں سرایت کیے ہوئے ہیں۔ شاعر اپنے عہد کا نباض ہوتا ہے۔ اپنی انفرادیت اور تخصص کو قائم رکھتے ہوئے بھی غیر ممکن ہے کہ کوئی اہم شاعر عوامی مزاج سے نا آشنا ہو، معاشرتی قدروں سے اغماض برتتے ہوئے کامیاب شاعر ٹھہرے، اپنے بلکہ اپنے سے ماقبل اور مابعد زمانوں کا بیک وقت مکین نہ ہو۔ اس پس منظر کے ساتھ اردو غزل میں متصوفانہ مضامین کی پیش کش ایک فطری عمل کا نتیجہ نظر آتی ہے۔ ذیل میں ایسے چند ایک متصوفانہ مضامین کا جائزہ لیا جارہا ہے جو سترہویں سے انیسویں صدی تک اردو غزل میں تواتر سے دُہرائے گئے ہیں:

پردہ پوشی اللہ کی صفت ہے۔ یہ معاشرتی زندگی کی ان عظیم اقدار میں سے ہے جن پر ایک صحت مند اور متوازن نظامِ زیست کا انحصار ہے۔ اس کی کئی ایک جہات ہیں۔ جیسے خود اپنے رازوں کا پردہ رکھنا، مخلوقِ خدا کی عیب پوشی، اپنے زہد و تقویٰ کو دوسروں کی نظر سے محفوظ رکھنا، مبادا مخلوق برگزیدہ سمجھ کر امتیازی سلوک رکھنے لگے، وغیرہ۔ بہت سے صاحبِ کمال بزرگوں نے اپنے حال کو اِخفا میں رکھنا پسند کیا ہے۔ روزِ حشر میں پردہ داری کا وعدہ اللہ تعالیٰ نے بھی اپنے نیک بندوں سے کیا ہے۔ پردہ پوشی کا مضمون اردو غزل میں کئی دل پذیر اشعار کی صورت بیان ہوا ہے۔ دبستانِ لکھنو کے ایک سربرآوردہ شاعر امام بخش ناسخ (۱۷۷۲ء تا ۱۸۳۸ء) کا ذیل کا شعر دیکھیے:

رازِ پوشی میں ہوا ناسخ مجھے ایسا کمال
یار بھی ہرگز نہ میرے عشق سے محرم ہوا(۲)

نفس کشی کو بزرگوں نے تقربِ الٰہی کا ذریعہ بتایا ہے۔ قرآن مجید کی سورۂ شمس کی آیت نمبر ۹ میں اللہ نفس کی تطہیر کا مضمون بیان فرماتا ہے، ترجمہ دیکھیے:

"بے شک جس نے نفس کو پاک کر لیا وہ کامیاب ہو گیا۔"(۳)

یہی وجہ ہے کہ بزرگانِ دین ہر قسم کی لذات و شہوات اور نفسانی رغبتوں سے خود کو دُور رکھتے ہیں۔ کئی اولیااللہ نے نفس کی خواہشات کی تطہیر کے لیے خود پر کڑی سے کڑی سزائیں از خود تفویض کی ہیں۔ شیوخِ طریقت کے زیرِ نگرانی کروائی جانے والی روحانی مشقیں اور خانقاہوں میں مبتدیوں سے ساتھی درویشوں کے لیے لی جانے والی خدمات، یہ سب بھی تزکیۂ نفس کی ہی مختلف صورتیں ہیں۔ محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ (۱۸۰۹ء) کا یہ سادہ سا اثر انگیز شعر اسی مضمون کا ترجمان ہے:

دل کے ٹکڑے اڑا، نہیں ہے گناہ
نفس کو قتل کر ، نہیں ہے قصاص(۴)

قصاص فقہ اسلامی کی ایک اصطلاح ہے جس کا مطلب شرع میں تو یہ ہے کہ مجرم کو وہی سزا دی جائے جو ظلم اس سے سرزد ہوا ہے۔ البتہ شاعر کا اِدّعا یہ ہے کہ اپنے نفس کی سرکشی کو دبانے کے لیے خود کردہ گناہ کی سزا دوگنا، چوگنا بھی ہو تو بجا ہے کہ یہ مستقبل میں سرزد ہونے والی کسی ممکنہ کوتاہی کی پیش بینی میں ایک تادیبی عمل ہے۔ ایک ایہام گو شاعر کے طور پر شعری سفر کا آغاز کرنے والے اور بعد ازاں اصلاحِ زبان کی طرف متوجہ ہونے والے پہلے دہلوی شاعر ظہور الدین حاتم (۱۶۹۹ء تا ۱۷۸۳ء) کا ذیل کا شعر بھی اسی فکر کا ترجمان ہے:

کام اس میں بڑا ہے ، نفس کشی
ہو سکے تو عجب تماشا ہے(۵)

ریاضت و مجاہدہ، چلہ کشی، سبحہ گردانی اور بے سود روحانی ریاضت کے مضامین بھی غزل میں تواتر سے دہرائے جاتے رہنے کے باوصف آج بھی تازہ لگتے ہیں۔ اس کی وجہ شاید انسانی نفسیات میں چھپی ہوئی ہے۔ مادی و روحانی ضروریات کی کش مکش کم و بیش ہر انسان کا وجودی مسئلہ رہی ہے۔ انسانی معاشروں کا مطالعۂ مذہب سے صرفِ نظر کرتے ہوئے غیر جانبداری سے بھی کیا جائے تو نظر آئے گا کہ انسان مادی زندگی کی بخشی ہوئی بے اعتبار مسرت سے بھاگ کر کسی پائیدار حقیقت کی طرف رجوع کرنا چاہتا ہے۔ اسلامی تاریخ میں مدتوں خانقاہیں اس ضرورت کی تسکین کرتی رہی ہیں۔ مصطفیٰ خاں شیفتہ کا ایک شعر دیکھیے جس میں شاعر مسلم معاشرت کے اس درخشاں پہلو (یعنی خانقاہی نظام) کی برکات سے متعارف کروا رہا ہے:

ہم نے دیکھا ہے وہ صیقل کدہ اللہ اللہ!
کہ جہاں آئینۂ دل سے کدورت کم ہو(۶)

اگرچہ آج اس ادارے کے بے اعتبار ہونے سے یہ ضرورت انسان کا ایک عظیم حل طلب مسئلہ بن چکی ہے۔ ذیل میں میر تقی میر (۱۷۲۳ء تا ۱۸۱۰ء) کے اشعار میں انسان کی روحانی تشنگی اور مادی و روحانی ضروریات کی کش مکش نیز حصول مقصد میں ناکام، بے سود عبادات کو موضوع بنایا گیا ہے:

ہاتھ بے سبحہ ٹک رہا نہ کبھو
دل کا منکا ولے پھرا نہ کبھو(۷)

برسوں سے ہے تلاوت و سجادہ و نماز
پر میلِ دل جو سوئے مئے ناب تھا سو تھا(۸)

عام زندگی کا مشاہدہ تو یہ کہتا ہے کہ عادات کسی بھی معمول کی تکرار سے پیدا ہوتی اور رفتہ رفتہ شخصیت کا حصہ بن جاتی ہیں۔ لیکن غور کیا جائے تو روزمرہ کار دنیا کے برعکس مذہبی معمولات پر مداومت زیادہ مشکل اور ریاضت طلب ہوا کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے مذہبی معمولات کے مقابلے میں کشش رکھنے والے مہیجات بھی طاقت ور ہوتے ہیں اور اس کش مکش سے نبرد آزما ہونے میں شخصیت کو تقسیم در تقسیم کے عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ میر کے اکثر اشعار میں ذیلی موضوعات کی گنجائش بھی نکلتی ہے۔ ان اشعار کو انسانی نفسیات کے تناظر میں دیکھا جائے تو عادات کے اپنانے، ترک کرنے، شخصیت سازی میں عادات کا کردار الغرض کئی دلچسپ پہلو ان اشعار سے نکلتے ہیں۔

سراج اورنگ آبادی (۱۷۱۲ء تا ۱۷۶۳ء) نے چلہ نشینی کی مشق کا ذکر شعر میں لا کر صوفیہ کے اس عمل کو گویا دلیل فراہم کر دی ہے۔ چلہ یعنی بغرضِ عبادت چالیس دن رات کی خلوت اختیار کرنا جس میں دل کو ماسوا اللہ سے ہٹا کر اللہ کی طرف دھیان لگایا جاتا ہے۔ اس چہل روزہ اعتکاف کی بہت فضیلت بتائی گئی ہے۔ چلہ نشینی اختیاری خلوت ہوتے ہوئے بھی محض خلوت گزینی کا نام نہیں ہے، تنہائی ہمیشہ مخلوق سے اکراہ کے تحت اختیار نہیں کی جاتی۔ چلہ ایک سخت عبادت ہے جس میں وظیفہ خوانی اور شدید جسمانی مشقت اٹھانا پڑتی ہے۔ بزگ اس کی حکمت یہ بتاتے ہیں کہ انسان کے احوال کے بدلنے میں چالیس دن کے دورانیے کی خاص تاثیر ہے۔ قرآنِ مجید کی سورۂ اعراف سے بھی حضرت موسیٰ کے چالیس دن کے اعتکاف کی خبر ملتی ہے:

"اور ہم نے موسیٰ سے تیس شب کا وعدہ کیا اور دس شب کو ان تیس راتوں کا تتمہ بنا دیا، سو ان کے پروردگار کی مقرر کردہ میعاد چالیس شب میں پوری ہو گئی۔"(۹)

مجازاً کسی امر کی انجام دہی کے لیے نہایت دل جمعی کے ساتھ مستقل مصروف عمل ہو رہنے کو چلہ کشی کہہ دیا جاتا ہے۔ جیسے کہ سراج اورنگ آبادی کا ایک دلچسپ شعری اظہاریہ ہے:

خلقت (خلوت) میں تری زلف کے ہو چلہ نشیں دل
قرباں ہوا آخر کوں تجہ ابرو کی کماں کا(۱۰)

روحانی پیشواؤں کی خدمت و صحبت کی تاثیر بھی مسلم ہے۔ خانقاہی نظام کی بنیاد ہی صحبت شیخ پر ہے۔ خانقاہ پیرِ طریقت کے وجود پر اُستوار ہوتی ہے اور پیر ہی خانقاہ کا تعارف اور چہرہ ہوتا ہے۔ اردو غزل میں صحبتِ مرشد کی اہمیت ولی دکنی (۱۶۶۷ء تا ۱۷۰۷ء)، ظہور الدین حاتم (۱۶۹۹ء تا ۱۷۸۳ء)، شاکر ناجی (۱۶۹۰ء تا ۱۷۴۴ء)، میر تقی میر (۱۷۲۳ء تا ۱۸۱۰ء)، بیخود دہلوی (۱۸۶۳ء تا ۱۹۵۵ء)، اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء تا ۱۹۲۱ء)، اور قائم چاندپوری (۱۷۲۲ء تا ۱۷۹۳ء) کے شعروں سے ہویدا ہے۔ اس ضمن میں پہلے ولی دکنی کا شعر ملاحظہ کیجیے:

مرشد کی منزلت کا اگر عزمِ جزم ہے
سایہ نمط تو پیر کے دائم دنبال چل(۱۱)

اب ظہور الدین حاتم کے مضمون سے متعلق کچھ اشعار دیکھیے:

قدم آکر پکڑ صاحب کمالوں کے کہ جس تس کو
جو کچھ حاصل ہوا سو عارفِ کامل کی صحبت میں(۱۲)

مریدوں میں وہی ہوتا ہے کامل
جو اپنے شیخ سے پاتا ہے تعلیم(۱۳)

بادشاہوں کو ہے گر تخت و چتر کا تکیہ
ہے فقیروں کے تئیں پیر کے در کا تکیہ(۱۴)

شاکر ناجی (۱۶۹۰ء تا ۱۷۴۴ء) کے ایک شعر میں بھی موضوعِ زیر بحث کی یوں ترجمانی ملتی ہے:

مزرعِ توحید سیں ناجی اسے دیتے ہیں پھل
صدقِ دل سیں روز و شب جو پیر کے دھوتا ہے پیر(۱۵)

میر تقی میر فرماتے ہیں:

بندے کو ان فقیروں میں گنیے نہ شہر کے
صاحب نے میرے مجھ کو دیا اعتبار اور[۱۶]

نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کا دل پذیر شعری اظہار دیکھیے:

عشاق سے نگاہ نہ رکھیو دریغ تم
پاتے ہیں لوگ خدمتِ اہلِ نظر سے فیض[۱۷]

یہی مضمون اکبر الہ آبادی نے بھی بڑے پُر تمکین انداز میں پیش کیا ہے :

کام نکلے گا نہ اے دوست کتب خانوں سے
رہیے کچھ روز کسی محرمِ اسرار کے ساتھ[۱۸]

صحبتِ شیخ کا مضمون کہیں کہیں قدرے مبہم انداز میں بھی ملتا ہے جیسے ذیل میں بیخود دہلوی کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے جہاں شیخ کے آستاں، مزار یا خانقاہ کو شیخ کے وجود کے قائم مقام دکھایا گیا ہے:

شَرَف ہے سجدہ کا حاصل اک آستاں سے ہمیں
ندا قبول کی آتی ہے آسماں سے ہمیں[۱۹]

اس میں یہ نکتہ پنہاں ہے کہ شیخ کی عدم موجودگی یا وصال کی صورت میں ان سے وابستہ ہر ساکت و جامد شے سے بھی حصولِ برکت کی امید رکھی جاتی اور جاسکتی ہے۔

اردو غزل میں جہاں صحبت کی اہمیت پہ بہت سے عمدہ اشعار ہیں وہیں مذمتِ شیخ میں کہے گئے اشعار کی بھی کمی نہیں۔ علی الترتیب قائم چاندپوری اور بیخود دہلوی کے یہ شعری اظہارات دیکھیے جو مذہب بیزاری کی ایک دیرینہ روایت کے تسلسل میں کہے گئے ہیں، نیز مذہب کی بنیاد پر انسان کے استحصال کی روش جو مدتِ مدید سے چلی آتی ہے اسے ہدفِ تنقید بنایا گیا ہے:

گرایا شیخ نے چاہِ ضلالت میں مریدوں کو
تری اس رہبری سے تو عصائے کور بہتر تھا[۲۰]

میں تو اے شیخِ زماں خوب سمجھتا ہوں تجھے
تو مرے حسنِ ارادت کو بتا کیا سمجھا[۲۱]

اردو میں ایسے اشعار بہر کیف بہت کم ہیں جن میں براہِ راست کسی روحانی سلسلے کا نام لے کر اس سے وابستگی کا اقرار کیا گیا ہو۔ ایک مریدِ صادق دین و دنیا کے معاملات میں ہر قسم کی خیر و برکت کو اپنے مرشد و ہادی کا صدقہ سمجھ کر قبول کرتا ہے اور یہی حق ہے۔ اس پس منظر کے ساتھ شاکر ناجی کا خواجگانِ چشت سے یہ عاجزانہ اظہارِ نسبت اپنی طرز کا ایک نمائندہ شعر ہے:

دولتِ دنیا و دیں سے پل میں کر ڈالیں نہال
لطف سیں چاہیں جسے ناجی شہنشاہانِ چشت(۲۲)

بعض اشعار میں شیخِ طریقت کے نام کو پورے احترام کے ساتھ شعری متن کا جزو بنایا گیا ہے۔ ایسا شعر ظاہر ہے کہ فنی مہارت کا متقاضی تو ہے ہی، مزید توفیقات کا اثر بھی نمایاں ہے۔ شاکر ناجی کے شعر میں شاعر کے چشتیہ سلسلے کے شیخِ طریقت حضور خواجہ قطب الدین بختیار کاکیؒ کے وسیلے سے روحانی نعمت طلب کرنے میں یہ رمز پنہاں ہے کہ مرید خواہ کتنی ہی ترقی کر جائے ہر حالت میں شیخِ طریقت کے وجود کا مرہونِ منت رہتا ہے۔

قطبِ دیں کے نام سیں ناجی کو نعمت دے الہ
بختیار فضل تیرا ایک ہے کاکی ہے یہ(۲۳)

یہی نیاز مندی ذیل کے شعر میں دیکھیے جہاں محبوب کے وصال کے شکرانے میں شاعر چشتیہ سلسلے کے عظیم پیشوا حضرت بابا فرید الدین گنج شکرؒ کی نذر بانٹنے کا ارادہ کرتا ہے:

اگر ہوں کامیاب اس کے لبِ نوشیں سوں اے ناجیؔ
تو بے شک نذرِ شکر گنجؒ کی بانٹوں میں شیرینی(۲۴)

شعر میں صنعتِ مراعاۃ النظیر کے تحت مٹھاس کے مختلف پہلو لائے گئے ہیں۔ لبوں کی شیرینی حسنِ کلام کی طرف کنایہ ہو سکتا ہے تو بطورِ نذر بانٹی جانے والی شیرینی سے روحانی میراث کا آگے بڑھانا مراد لیا جا سکتا ہے۔ یعنی اگر محبوب کلام کرے، کچھ عطا فرمائے تو فیض رسانی کا سلسلہ چل نکلے۔

ولی دکنی کے بعض لاجواب اشعار ہیں جن میں چشتیہ سلسلے کی معروف کتب کے اسما کو متن میں لایا گیا ہے۔ فوائد الفواد حضرت نظام الدین اولیاؒ کے ملفوظات پر مشتمل، بقائے دوام کی حامل میر حسن عُلا سجزیؒ کی مرتب کردہ بے حد اہم فارسی کتاب ہے جو آٹھویں صدی ہجری میں لکھی گئی۔ ولی دکنی کا شعر ملاحظہ کیجیے تو محبوب کے سخن کی مناسبت سے ملفوظات کی ایک شہرۂ آفاق کتاب کا ذکر نہایت موزوں محسوس ہوتا ہے:

عالم میں ولی سخن یو تیرا
مجھ فائدہ فواد دِستا (۲۵)

جو کلمہ محبوب کی زبان سے سرزد ہو محب کے لیے حکم کا درجہ رکھتا ہے، وہ اس کلام کے اِعادے میں بھی لذت پاتا ہے اور اِفادے کا ہر پہلو اس گفتگو میں موجود پاتا ہے۔ ولی دکنی کے یہاں چھٹی صدی ہجری کے فارسی شاعر حکیم نظامی گنجوی کی شہرہ آفاق مثنوی "مخزن الاسرار" کا ذکر بھی اسی عقیدت و محبت سے ملتا ہے:

جو سنیا ترے دہن سوں یک بچن
بھید پایا نسخہء اسرار کا (۲۶)

ولی دکنی کے یہ دونوں اشعار لطف و کیف میں ایک دوسرے کو مات دیتے ہیں۔ تصور میں لائیے کہ حکیم نظامی گنجوی کی یہ طویل مثنوی جو حکمت و دانائی کے نکات سے بھرپور ہے، ولی کی نگاہ میں محبوب کا سخن بھی حکمت و دانش کے ایسے ہی خزانے کی کلید ہے۔

تصرف ایک روحانی اصطلاح ہے۔ قاضی عبدالکبیر منصور پوری لکھتے ہیں کہ "تصرفات سے اعجاز یا کرامتیں بھی مراد ہوتی ہیں۔ اس کے معنی قوتِ اشیائے عالم پر تصّرف رکھنا بھی ہیں۔"(۲۷) تصّرف کسی برتر روحانی شخصیت کی طرف سے کمتر وجود پر ایک مختصر میعاد کے روحانی غلبے کا نام بھی ہے۔ عالمِ تصرف میں متصرف سے بعض اوقات کوئی خدمت لے لی جاتی ہے۔ یہ تصرف خدانخواستہ استحصال نہیں بلکہ متصرف کی صلاحیتوں میں ایک طرح سے اضافے اور برکت کا موجب ہوتا ہے۔

"سکینتہ الاولیا" میں لکھا ہے کہ :

> "اولیا اللہ کا تصرف زندگی میں اور موت کے بعد یکساں ہوتا ہے۔ بلکہ مرنے کے بعد زیادہ اور بہتر ہوتا ہے۔ توجہ اور تصرف اچھی طرح کر سکتے ہیں کیونکہ زندگی میں تو حجاب بدنی بعض چیزوں کے احوال پوشیدہ رکھتا ہے اور وفات کے بعد یہ حجاب بھی اٹھ جاتے ہیں اور ایسے ہو جاتے ہیں جیسے تلوار یہاں سے سونت لی اور یہ یقینی بات ہے کہ غلاف میں رکھی ہوئی تلوار سے سونتی ہوئی تلوار اچھی طرح کام کر سکتی ہے۔" (۲۸)

اردو غزل کی بات کی جائے تو میر تقی میر نے تصرف کے رموز کو خوب بیان کیا ہے:

یہ تصرّف عشق کا ہے سب، وگرنہ ظرف کیا
ایک عالم دل سمایا خاطرِ ناشاد میں (۲۹)

میر کا شعر خود وضاحتی، بدیہی(Self explanatory)ہے۔یوں تو خواجہ حیدر علی آتش(۱۷۷۸ء تا۱۸۴۷ء) کے ایک شعر میں بھی یہ اصطلاح اپنی چھب دکھلاتی ہے لیکن میر کے شعر میں جو صراحت موجود ہے وہ آتش کے یہاں مفقود ہے۔ شعر اپنی جگہ عمدہ سہی، لفظ تصرف کے متصوفانہ معنوں سے ناآشنا قاری کے لیے معنی کا دریچۂ نیم وا اور کم روشن ہی رہتا ہے، کھل کر پورا منظر پیش کرنے قاصر رہتا ہے۔ آتش کا شعر دیکھیے:

شغلِ تصرّف آج کس اہلِ نظر کو ہے
ہر آئنہ سکندر و ہر جام جم ہوا(۳۰)

توکل سے مراد یہ ہے کہ خدا پر اعتماد رکھتے ہوئے کسی سے کچھ طلب نہ کیا جائے۔ اسی کو کارساز سمجھا جائے۔ سورۂ احزاب کی آیت ۳ میں اللہ فرماتا ہے:

"اللہ پر بھروسا کرو، کیونکہ اس کے سپرد جو کام کر دیا جائے وہ اس کے لیے کافی ہے۔"(۳۱)

خواجہ شاہ عبدالصمد اپنی کتاب "اصطلاحاتِ صوفیہ" میں اس کی تعریف میں لکھتے ہیں:

" توکل کے دو معنی ہیں: ایک یہ کہ اسبابِ ظاہری کی طرف بالکل متوجہ نہ ہونا بلکہ اسبابِ ظاہری کو بالکل منقطع کر دینا اور ہر امر میں صرف ذات کی طرف متوجہ رہنا۔ یہ توکل خواص اولیائے کرام کا ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ ظاہری اسباب کو استعمال تو کیا جائے لیکن بھروسا ذات حق تعالیٰ ہی پر ہو۔ چنانچہ اس توکل کی طرف حضورِ اکرم ﷺ کے اس قول میں اشارہ ہے۔ بر توکل زانوِ اشتر ببند اور خواص کے توکل کی مثال اصحابِ صفہ ہیں چنانچہ حضرت ابو ہریرہؓ انھی میں سے تھے۔ آپ کا مشرب تھا کہ ایک پائی پاس رکھنی حرام ہے۔"(۳۲)

خواص کا یہی توکل ہے جسے اکبر الہ آبادی نے اپنے شعر کا موضوع بنایا ہے:

ہووے مطلوب جسے زادِ رہِ منزل فقر
گرۂ صبر میں وہ نقدِ توکل باندھے(۳۳)

اہلِ اقتدار سے کنارہ کشی بھی اولیا اللہ کا شِعار ہے۔ اولیا اللہ کے صاحبانِ اقتدار کی صحبت اور حکومتی عہدوں سے گریز کے متعدد شواہد ماضی کے تذکروں میں ملتے ہیں۔ بزرگانِ طریقت دنیا سے انقطاع اور حب و جاہ کے حصول کی کوشش سے پرہیز کرتے ہیں۔ یہ اسباب و تعلقات جو دنیاوی زندگی کی کامیابی کی دلیل سمجھے جاتے ہیں مردِ فقیر کے قدموں کی بیڑیاں ہیں۔ تجاہلِ عارفانہ (Feigned Ignorance)اور طنزِ خفی(Subtle Irony) لیے ہوئے نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کا شعر دیکھیے:

کیوں عار بزمِ شاہ سے کرتے ہیں اہلِ فقر
کچھ فرش بوریا سے تو کم پرنیاں نہیں[۳۴]

کرامت، خرقِ عادت کا اولیااللہ سے صدور ثابت ہے۔ کرامات سے مراد خلافِ عادت یا خلافِ قانون فطرت شے کا ظہور ہے۔ اولیا کی کرامات بھی انبیا کے معجزات کی طرح رونما ہوتی ہیں، ایمان افروز اور من جانب اللہ ہوتی ہیں۔ عموماً محیر العقول شے کی جانب انسان بہت جلد متوجہ ہوتا ہے اسی لیے عوام الناس ان کرامات کو بے حد اہمیت دیتے ہیں۔ خود اولیاان خوارقِ عادت کرامات کو چنداں قابل تذکرہ نہیں سمجھتے بلکہ اِخفائے حال پر زور دیتے ہیں، اور شریعت پہ کاربند رہنے کو ہی سب سے بڑی کرامت بتاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ توفیق بھی من جانب اللہ ہے۔ "سکینتہ الاولیا" سے ایک اقتباس کا ترجمہ دیکھیے:

"خوارق دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک اختیاری دوسرے اضطراری۔ اختیاری اہم دعوت سے ظہور میں آتے ہیں جو کسی اسم الٰہی کو حصول مطلب کے لیے دعوت دیتے ہیں اور وہ بات اس اسم کی برکت سے پوری ہو جاتی ہے۔ اور اضطراری وہ ہے کہ بے اختیار کسی شخص سے ظاہر ہو اور اللہ تعالٰی کی طرف سے ہو۔"[۳۵]

کرامات کا صدور بھی حکمت سے خالی نہیں تاہم انھی کو مقصود نہ سمجھ لینا چاہیے۔ اردو غزل میں اس موضوع پر بھی کئی اچھے اشعار ملتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی سے تعلق رکھنے والے مابعد کلاسیکی شاعر احسن مارہروی (۱۸۷۶ء تا ۱۹۴۰ء) کا ذیل کا شعر دیکھیے:

اپنے پہلو میں تجھے دیکھ کے حیرت ہے مجھے
خرقِ عادت ہے ترا وعدہ وفا ہو جانا[۳۶]

قرآن مجید کی سورۃ الانعام کی آیت ۳۷ میں اللہ فرماتا ہے:

"یہ لوگ کہتے ہیں کہ اس نبی پر اس کے رب کی طرف سے کوئی نشانی کیوں نہ اتاری گئی؟ کہو، اللہ تعالٰی نشانی اُتارنے کی پوری قدرت رکھتا ہے، مگر ان میں سے اکثر لوگ نادانی میں مبتلا ہیں۔"[۳۷]

اب اسی مضمون سے متعلق سترہویں صدی کے دہلوی شاعر ناجی شاکر کا شعر ملاحظہ کیجیے کہ کس سلاست کے ساتھ قرآنی مضمون کو بعینہٖ پیش کیا ہے:

اہلِ دنیا معتقد نئیں جب تلک دیکھیں نہ خرق
انبیا کے قول کوں بن معجزے کہتے تھے زرق[۳۸]

داغ دہلوی کے شاگرد وحید العصر بیخود دہلوی (۱۸۶۳ء تا ۱۹۵۵ء) نے بھی اپنے ایک شعر میں کامل فلسفۂ کرامات کو سمو کر رکھ دیا ہے۔ بیخود کا اعتقاد یہ ہے کہ کرامات عینِ حق ہیں اور اولیا کو اللہ سے انعام کی صورت ملتی ہیں۔

کرامت، خرقِ عادت ، معجزہ کیا ہے؟ کرم تیرا
کرم تیرا جو ہو جائے تو پھر سب کچھ ہے انساں میں(۳۹)

یوں اردو غزل میں ولی سے اکبر الہ آبادی تک ایسے بہت سے اشعار ملتے ہی جن میں متعدد ایسے مضامین در آئے ہیں جو متصوفانہ تعلیمات کی شعری مزاجوں میں گہری آمیزش کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں۔ وہ پردہ پوشی ہو یا روحانی ریاضت، نفس کشی ہو یا مجاہدہ، خدمت و صحبت مرشد ہو یا اولیا کے تصرّفات، توکل کی ضرورت و اہمیت ہو یا ظہورِ کرامات کا فلسفہ، ابتدا سے انیسویں صدی تک لکھی گئی اردو غزل ان صوفیانہ تصورات کے زیرِ اثر نہایت قیمتی عرفانی دانش سے مالامال نظر آتی ہے۔

حوالہ جات:

(۱) محمد زکریا، خواجہ: کلیاتِ اکبر الہ آبادی (مدّون)، (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۲۱ء)، ص ۵۸۵
(۲) یونس جاوید: مرتب، کلیاتِ ناسخ، جلد اوّل، (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۸۷ء)، ص ۲۱
(۳) قَدْ اَفْلَحَ مَنْ زَكّٰهَا O القرآن: سورۃ الشمس: ۹
(۴) فائق، کلب علی خاں: مرتب، کلیاتِ شیفتہ، (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۱۶ء)، ص ۵۱
(۵) عبد الحق: مرتب، دیوان زادہ، (دہلی: نیشنل مشن فار میسو سکرپٹس، اوّل، ۲۰۱۱ء)، ص ۲۸۷
(۶) کلیاتِ شیفتہ: ص ۱۰۹
(۷) فائق، کلب علی خاں: مرتب، کلیاتِ میر، جلد چہارم، (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۹۲ء)، ص ۲۵۶
(۸) فائق، کلب علی خاں: مرتب، کلیاتِ میر، جلد سوم، ص ۶۸
(۹) وَوٰعَدْنَا مُوْسٰى ثَلٰثِيْنَ لَيْلَةً وَّاَتْمَمْنٰهَا بِعَشْرٍ فَتَمَّ مِيْقَاتُ رَبِّهٖٓ اَرْبَعِيْنَ لَيْلَةً ۚ وَقَالَ مُوْسٰى لِاَخِيْهِ هٰرُوْنَ اخْلُفْنِيْ فِيْ قَوْمِيْ وَاَصْلِحْ وَلَا تَتَّبِعْ سَبِيْلَ الْمُفْسِدِيْنَ O
القرآن، سورۃ الاعراف: ۱۴۲
(۱۰) سراج اورنگ آبادی: کلیاتِ سراج، (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۸۲ء)، ص ۴۰۹
(۱۱) نور الحسن ہاشمی: مرتب، کلیاتِ ولی دکنی، (لکھنؤ: اتر پردیش اُردو اکادمی، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۷۱
(۱۲) دیوان زادہ: ص ۲۳۶ (۱۳) ایضاً: ص ۲۲۵ (۱۴) ایضاً: ص ۲۷۶

(۱۵) افتخار بیگم صدیقی: مرتب، دیوانِ شاکر ناجی، (نئی دہلی: انجمنِ ترقی اردو ہند، ۱۹۸۹ء)، ص ۲۳۰
(۱۶) کلیاتِ میر، جلد چہارم (لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۹۲ء)، ص ۹۷
(۱۷) کلیاتِ شیفتہ: ص ۵۲
(۱۸) کلیاتِ اکبر الہ آبادی: ص ۱۵۶
(۱۹) بیخود دہلوی: گفتار بیخود، (دہلی: علی گڑھ برقی پریس، ۱۹۳۸ء) ص ۱۷۴
(۲۰) خورشید الاسلام، ڈاکٹر: مرتب، دیوانِ قائم (دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۶۶۳ء) ص ۱۵
(۲۱) گفتار بیخود: ص ۳
(۲۲) دیوانِ شاکر ناجی، ص ۱۸۸ (۲۳) ایضاً: ص ۳۱۳ (۲۴) ایضاً: ص ۳۶۱
(۲۵) کلیاتِ ولی دکنی: ص ۸۴ (۲۶) ایضاً: ص ۸۴
(۲۷) عبد الکبیر منصور پوری، قاضی: فرہنگِ اصطلاحاتِ تصوف (لاہور، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، ۲۰۱۱ء)، ص ۴۶
(۲۸) محمد علی لطفی: مترجم، سکینتہ الاولیا (لاہور: سیونتھ سکائی پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء) ص ۸۴
(۲۹) کلیاتِ میر، جلد اول: ص ۱۳۳
(۳۰) کلیاتِ آتش، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء) ص ۶۷
(۳۱) وَتَوَكَّلْ عَلَى اللّٰهِ ۚ وَكَفٰى بِاللّٰهِ وَكِيْلًا O القرآن، سورۃ الاحزاب: ۳
(۳۲) شاہ عبد الصمد، خواجہ: اصطلاحاتِ صوفیہ (دہلی، دہلی پرنٹنگ ورکس، ۱۹۲۹ء)، ص ۳۲
(۳۳) کلیاتِ اکبر الہ آبادی: ص ۴۷۳
(۳۴) کلیاتِ شیفتہ: ص ۸۹
(۳۵) سکینتہ الاولیا: ص ۹۱
(۳۶) احسن مارہروی: احسن الکلام (کراچی، مکتبہ تخلیقِ ادب، ۱۹۶۵ء)، ص ۶۲
(۳۷) وَقَالُوْا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ اٰيَةٌ مِّنْ رَّبِّهٖ ۚ قُلْ اِنَّ اللّٰهَ قَادِرٌ عَلٰٓى اَنْ يُّنَزِّلَ اٰيَةً وَّلٰكِنَّ اَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُوْنَ O القرآن، سورۃ الانعام: ۳۷
(۳۸) دیوانِ شاکر ناجی: ص ۲۵۰
(۳۹) گفتارِ بیخود: ص ۶۱

زرتاشیہ نور*

''مقامِ خلافت'' کی تہذیبی، سیاسی اور ادبی اہمیت

Abstract: *Maqaam-e-Khilafat* by Sir Sheikh Abdul Qadir is an important Urdu travelogue that presents a detailed account of Istanbul and the Ottoman Caliphate from historical, political, social, religious, and cultural perspectives. The author does not describe Turkey merely as a geographical country but as the spiritual and political center of the Muslim world. Through his journey, he highlights the significance of the Ottoman Caliphate as a symbol of Muslim unity, leadership, and civilization. He vividly portrays important landmarks such as Hagia Sophia (Ayasofya), Yildiz Palace, and Bab-i Ali, explaining their historical and symbolic importance in the preservation of Islamic heritage. The travelogue reflects the author's keen observations of Turkish society, education, governance, journalism, and public life. Sir Sheikh Abdul Qadir critically examines the political challenges faced by the Ottoman Empire, including European interference, internal weaknesses, and the gradual decline of the Caliphate. He emphasizes that the Caliphate was not merely a political institution but a source of spiritual strength and collective identity for Muslims across the world. The author combines factual information with deep emotional attachment to Islamic history and culture. His writing style is rich, descriptive, analytical, and symbolic, making the travelogue both informative and thought-provoking. The mention of revered personalities such as Hazrat Abu Ayyub Ansari (RA) further strengthens the spiritual dimension of the narrative. Through historical reflection and personal observation, the author encourages readers to understand the importance of unity, cultural awareness, and intellectual

*معلّمہ، ایف جی سر سیّد گرلز اسکول، چک لالہ کینٹ، راول پنڈی

revival within the Muslim Ummah. Overall, *Maqaam-e-Khilafat* is not only a travel narrative but also a valuable historical and ideological document that preserves the memory of the Ottoman legacy and inspires readers to reflect upon the past, present, and future of the Muslim world.

کلیدی الفاظ: سر شیخ عبد القادر، مقامِ خلافت، استنبول، اَیاصوفیہ، مسلم اتحاد، خلافتِ عثمانیہ، اسلامی تہذیب، عثمانی ورثہ، اُردو سفر نامہ۔

اُردو ادب میں سفر نامہ ایک اہم صنف کی حیثیت رکھتا ہے، جو نہ صرف جغرافیائی، تاریخی اور تہذیبی معلومات فراہم کرتا ہے بلکہ اس کے ذریعے مصنف کے مشاہدات، خیالات اور تجربات کا عکاس بھی ہوتا ہے۔(۱) ترکی ایک ایسا ملک ہے جو اسلامی تاریخ، خلافتِ عثمانیہ اور مشرق و مغرب کی تہذیبوں کے سنگم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی وجہ سے برصغیر کے اہلِ قلم نے ترکی کو اپنے سفر ناموں کا موضوع بنایا۔ ان سفر ناموں میں تاریخ، مذہب، سیاست، معاشرت، تعلیم، فن و ثقافت اور مغربی اثرات جیسے پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے۔ "مقامِ خلافت" ایک ایسا سفر نامہ ہے جو ترکی کو صرف ایک جغرافیائی واحد کے طور پر نہیں، بلکہ ایک تہذیبی اور روحانی ورثے کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اس کی ادبی بلاغت، تاریخی گہرائی اور فلسفیانہ انداز اسے منفرد بناتے ہیں۔(۲) مصنف نے علامت نگاری کا نہایت موثر استعمال کیا ہے۔ استنبول کو وہ "امتِ مسلمہ کے دل" کے طور پر پیش کرتے ہیں، جو کبھی خلافت کا پایۂ تخت تھا اور اب بھی روحانی مرکزیت کا حامل ہے۔

سر شیخ عبد القادر کا مشاہداتی انداز روایتی سفر نامہ نگاروں سے بہت مختلف ہے۔ جہاں عام سیاح صرف بیرونی مناظر، بازاروں کی رونق یا کھانوں کے ذائقے بیان کرتے نظر آتے ہیں، وہاں مصنف نے سفر کی سطحی تفصیلات کو جان بوجھ کر نظر انداز کیا ہے۔ انہوں نے صرف ان مشاہدات کو قلم بند کیا جو معتبر اور باخبر راہنماؤں کی معیت میں حاصل ہوئے۔ ان کا قیام اگرچہ صرف سات ہفتوں پر مشتمل تھا، مگر ان کی گہری نظر نے اِستنبول کے ہر اہم مقام کو ایک وسیع تر معنوی تناظر میں دیکھا۔

وہ اِستنبول کو محض ایک شہر نہیں بلکہ "امتِ مسلمہ کے دل" قرار دیتے ہیں جو کبھی خلافت کا پایۂ تخت تھا اور اب بھی روحانی مرکزیت رکھتا ہے۔ اَیاصوفیہ ان کے لیے ایک سادہ تاریخی عمارت نہیں بلکہ "تاریخ و دین کے تسلسل" کی زندہ علامت ہے، جہاں ماضی کی اسلامی شان اور موجودہ حال کی یادوں کا امتزاج نظر آتا ہے۔ اسی طرح

انہیں قصرِ یلدیز، مرکزِ اقتدار اور خلافت کے تحفظ کا استعارہ لگتا ہے۔ قصرِ یلدیز، بابِ عالی اور اَیا صوفیہ جیسے مقامات کو بیان کرتے ہوئے مصنف نے انہیں صرف جگہوں کے طور پر نہیں بلکہ خلافت کے عملی، انتظامی اور روحانی ستونوں کے طور پر پیش کیا ہے۔ مصنف استنبول کی گلیوں، مساجد، تعلیمی اداروں، حکومتی مراکز اور عوامی زندگی کا مشاہدہ اس باریک بینی سے کرتے ہیں کہ قاری کو ترک معاشرے کی ایک جامع تصویر دکھائی دیتی ہے۔ ان کے مشاہدات میں خارجی دنیا کے ساتھ داخلی احساسات بھی شامل رہتے ہیں۔ جہاں وہ عثمانی سلطنت کی ظاہری عظمت کا ذکر کرتے ہیں وہاں اس کے زوال کے آثار اور سیاسی کمزوریوں کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ اس اندازِ مشاہدہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف صرف دیکھنے والا نہیں بلکہ سمجھنے اور تجزیہ کرنے والا مشاہد بھی ہے۔(۳)

ان کا مشاہدہ علامتی اور فکری نوعیت کا ہے۔ ہر منظر، ہر عمارت اور ہر ملاقات ان کے قلم میں ایک وسیع تر تاریخی، دینی اور تہذیبی پیغام بن کر ابھرتی ہے۔ یہ انداز قاری کو صرف دیکھنے نہیں بلکہ سوچنے اور غور کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ سفر نامے میں استنبول کی معاشرتی زندگی کو بھی تفصیل سے پیش کیا گیا ہے۔ مصنف نے شہر کے بازاروں، چشموں اور عوامی مقامات کے ذریعے عثمانی معاشرے کی روزمرہ زندگی کو دکھایا ہے۔ خاص طور پر، بازارِ مسقف کی تفصیلات اور وہاں کے تجارتی روایات کو بیان کرنا اس سفر نامے کا اہم حصہ ہے۔ ''مقامِ خلافت'' اسی ادبی وحدت کی کامیاب مثال ہے، جہاں مشاہدہ محض منظر کشی نہیں بلکہ شعور کی بیداری کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ یہ سفر نامہ ایک عام سیاحت نامہ سے بلند ہو کر ایک فکری دستاویز کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ شیخ عبد القادر کا یہ سفر نامہ محض مشاہدات کا مجموعہ نہیں، بلکہ علمی، ادبی اور تخلیقی حسن کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔ ''مقامِ خلافت'' کا ایک اہم پہلو اس کی موضوعاتی وحدت اور تسلسل ہے۔ ہر مقام، ہر تجربہ اور ہر مشاہدہ ایک ہی مرکزی خیال، خلافت اور مسلم تہذیب کی بازیافت، سے جڑا ہوا ہے۔ اس کے برعکس بیش تر اردو سفر نامے موضوعاتی تنوع کے باعث کبھی کبھار بکھر جاتے ہیں۔ عام سفر ناموں میں مصنف کی ذات مرکزی ہوتی ہے، اس کے تجربے، جذبات اور رائے لیکن ''مقامِ خلافت'' میں مصنف کی ذات محض ایک وسیلہ ہے، اصل مرکز امت مسلمہ کا اجتماعی شعور، اس کا زوال اور اس کی بازیافت کی امید ہے۔ یہ انفرادیت اسے فکری ادب کی سطح پر لے جاتی ہے۔ سر عبد القادر صاحب استنبول کو ''کلیدِ عالم'' قرار دیتے ہیں۔ یعنی خلافت کا مرکز جغرافیائی لحاظ سے بھی یورپ اور ایشیا کے درمیان ایک ایسا مقام ہے جہاں سے عالمی سیاست پر اثر انداز ہونا ممکن تھا۔ یہ بات بتاتی ہے کہ مقامِ خلافت صرف دینی یا تہذیبی نہیں بلکہ سٹریٹجک اہمیت بھی رکھتا ہے۔(۴)

سفر نامہ اُردو ادب کی ایک اہم صنف ہے جس میں مشاہدہ، تجربہ، احساس اور تجزیہ یک جا ہو کر قاری کے سامنے ایک نئی دنیا کھول دیتے ہیں۔ عام طور پر اُردو کے سفر نامے کسی غیر ملک، نئی تہذیب یا کسی دل چسپ مقام کی تصویر کشی پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان میں مصنف اپنی ذاتی دل چسپیوں، مناظرِ قدرت، کھانوں، لوگوں، زبانوں اور ثقافتوں پر توجہ مرکوز کرتا ہے مگر مقامِ خلافت ایسا سفر نامہ ہے جو صرف مشاہدہ یا تفریح نہیں، بلکہ ایک دینی، سیاسی اور تاریخی بیانیہ بھی ہے۔ عام سفر نامہ اَیاصوفیہ کو ایک قدیم عمارت، فنِ تعمیر اور موزائک کا عجوبہ قرار دیتا ہے۔ مقامِ خلافت میں اَیاصوفیہ ایمان کا استعارہ ہے، جہاں اللہ کا ذکر، خلفائے راشدین کے نام اور امام کی تلوار سب خلافت کی دینی علامت بنتے ہیں۔ مقامِ خلافت میں قصرِ یلدیز، بابِ عالی اور دیگر حکومتی اداروں کا تعارف کسی سرکاری رپورٹ کی طرح نہیں بلکہ اس مقصد سے ہے کہ خلافت ایک مکمل نظام ہے انتظامیہ، فوج، عدلیہ، تعلیم، فن، حتیٰ کہ صنعت (چینی کے برتنوں کا کارخانہ) تک۔ عام سفر نامے میں ادارے بس سطحی ذکر تک محدود رہتے ہیں، کتاب میں روس، چین، ہندوستان اور دیگر اسلامی ممالک کے مسلمانوں کا ذکر کیا گیا ہے جو استنبول کو مرکزِ خلافت مانتے ہیں۔(۵)

''مقامِ خلافت'' کی سب سے نمایاں خصوصیت اس کا سیاسی شعور ہے۔ اردو کے بیشتر سفر ناموں میں سیاسی حالات کا ذکر ضمنی حیثیت رکھتا ہے لیکن اس سفر نامے میں سیاسی فکر بنیادی عنصر کے طور پر سامنے آتی ہے۔ سر شیخ عبد القادر نے سلطنتِ عثمانیہ کے سیاسی ڈھانچے، خلافت کی مرکزیت، یورپی طاقتوں کے رویّوں اور عالمِ اسلام کے مسائل کو نہایت بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ خلافتِ عثمانیہ کو محض ایک سیاسی ادارہ نہیں بلکہ ایک دینی و ایمانی فریضہ سمجھتے تھے اور اس کی حفاظت کو اپنے عقیدے کا حصہ گردانتے تھے۔ ان کے نزدیک خلافت محض ایک طرزِ حکومت نہیں بلکہ امتِ مسلمہ کی وحدت، بقا اور روحانی مرکزیت کی علامت تھی۔ یہی عقیدہ ان کے جذبات اور افعال میں شدت کا باعث بنتا رہا۔ اس تصور کی تقویت کے لیے مصنف نے نہایت حکمت و بصیرت کے ساتھ یورپی مورخین جیسے بارتھ اور مرے کی شہادتوں کو پیش کیا ہے، جو اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہیں کہ خلافت ایک ناقابلِ نظر انداز عالمی قوت تھی۔ ان شہادتوں کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ خلافت کی مخالفت محض داخلی اختلاف یا نظریاتی تنقید نہ تھی بلکہ ایک منظم، مربوط اور باقاعدہ یورپی پالیسی کا حصہ تھی، جو عالمِ اسلام کے سیاسی مرکز کو کمزور کرنے کے لیے وضع کی گئی تھی۔ اس مخالفت میں تعصب، خوف اور استعماری عزائم کی جھلک نمایاں تھی، جسے مقامِ خلافت کی تحریر نہایت باریکی سے بے نقاب کرتی ہے۔

مصنف ایسے دور میں استنبول پہنچے جب عثمانی سلطنت اندرونی اور بیرونی دباؤ کا شکار تھی۔ ایک طرف یورپی طاقتیں عثمانی اقتدار کو کمزور کرنے کی کوشش کر رہی تھیں اور دوسری جانب سلطنت کو داخلی سیاسی مسائل کا

سامنا تھا۔ مصنف نے ان حالات کو جذباتی انداز میں نہیں بلکہ ایک باشعور مبصر کی حیثیت سے بیان کیا ہے۔ وہ عثمانی حکومت کے انتظامی ڈھانچے، حکمران طبقے اور عوامی رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے اس حقیقت کی نشان دہی کرتے ہیں کہ خلافت محض ایک سیاسی ادارہ نہیں بلکہ مسلم دنیا کی وحدت کی علامت بھی تھی۔ ''مقامِ خلافت''میں سیاسی شعور نہایت واضح ہے۔ مصنف خلافتِ عثمانیہ کے زوال، یورپ کی سازشوں، عرب بغاوت اور لارنس آف عریبیہ جیسے موضوعات پر کھل کر لکھتے ہیں۔ وہ ترک سلطنت کو "مردِ بیمار" کہنے والی مغربی اصطلاح کو رد کرتے ہوئے ترکی کی احیائے نو کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔[۶] ''مقامِ خلافت''میں سلطنتِ عثمانیہ کے سیاسی نظام، خلافت کی مرکزیت اور عالمِ اسلام میں اس کے کردار کو نمایاں کیا گیا ہے۔ مصنف نے یورپی طاقتوں کی سیاسی حکمتِ عملی، عثمانی سلطنت کو درپیش چیلنجز اور خلافت کے زوال کے اسباب کا تجزیاتی جائزہ پیش کیا ہے۔ اس اعتبار سے یہ سفر نامہ محض سفری روداد نہیں بلکہ ایک اہم سیاسی دستاویز بھی ہے جو اپنے عہد کے سیاسی حالات کی عکاسی کرتی ہے۔

سماجی طور پر وہ ترک اخبارات، زبانوں کے تنوع، صحافت کے معیار، تعلیم، مذہبی طبقات اور معاشرتی زندگی کا تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ ایرانیوں کی حب الوطنی، عام ترک عوام کی محبت اور سلطان عبدالحمید کے دور کے سیاسی پہلوؤں پر ان کی بصیرت بھری رائے ملتی ہے۔ مصنف جہاں خلافتِ عثمانیہ کی سیاسی اور تاریخی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہیں، وہیں وہ اس نظام کو ایک روحانی و تہذیبی علامت کے طور پر بھی دیکھتے ہیں۔ ان کی تحریر میں خلافت محض ایک حکومتی ادارہ نہیں بلکہ امتِ مسلمہ کے اتحاد، ثقافتی شناخت اور فکری تسلسل کی علامت کے طور پر جلوہ گر ہوتی ہے۔ سفر نامہ نگاری میں معلومات کا درست، مربوط اور بامعنی انداز میں امتزاج ایک اہم ادبی اور تحقیقی خوبی سمجھی جاتی ہے۔ ''مقامِ خلافت''اس اعتبار سے ایک غیر معمولی نمونہ ہے جہاں مصنف نے ترکی کی جغرافیائی، تاریخی، تہذیبی، سیاسی اور دینی معلومات کو نہایت سلیقے سے اپنے بیانیے کا حصہ بنایا ہے۔ وہ محض سیاح کی طرح حقائق اکٹھے نہیں کرتے بلکہ ان میں فکری، تنقیدی اور تہذیبی معنویت شامل کرتے ہیں۔ ہر سنجیدہ ادب پارہ اپنے اندر ایک فکری پیغام رکھتا ہے، جو قاری کو محض کسی مقام یا واقعہ کی خبر نہیں دیتا بلکہ ایک سوچ، ایک سوال اور ایک امکان عطا کرتا ہے۔ "مقامِ خلافت" بھی صرف ترکی کے سفر کا بیان نہیں بلکہ ایک فکری اور تہذیبی صحیفہ ہے، جو امتِ مسلمہ کی تاریخ، موجودہ صورتِ حال اور ممکنہ مستقبل پر ایک گہری نظر ڈالتا ہے۔ سفر نامے کا بنیادی پیغام خلافتِ عثمانیہ کے زوال پر افسوس اور اس کے احیا کی آرزو ہے۔ یہ خواب صرف سیاسی نہیں بلکہ تہذیبی، روحانی اور فکری سطح پر ہے۔ مصنف اس پیغام کو صرف ترکی کے تناظر میں محدود نہیں کرتے بلکہ اسے پوری مسلم دنیا کا مسئلہ قرار دیتے ہیں۔[۷]

یہ پیغام آج کی اس دنیا میں جہاں مسلم اقوام تقسیم، خلفشار اور فکری بحران کا شکار ہیں، ایک نئی معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ خلافت کا تصور یہاں طاقت کا نہیں، وحدت، قیادت، اور روحانیت کا علامت بنتا ہے۔ مصنف نہ تو جدیدیت کے سراسر مخالف ہیں اور نہ ہی اس کے اندھے مقلد۔ وہ جدید سائنس، ٹیکنالوجی اور ترقی کے مثبت پہلوؤں کو سراہتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس پر تنقید کرتے ہیں جہاں یہ انسان کو مادہ پرست، خود غرض اور بے روح بناتی ہے۔ ان کا پیغام توازن کا ہے ایسا توازن جہاں روحانیت، اخلاقیات اور جدیدیت ساتھ چلیں۔ یہ فکر عصرِ حاضر کے مسلمانوں کے لیے رہنمائی فراہم کرتی ہے جو جدید دنیا میں جینے کے ساتھ ساتھ اپنی روحانی اقدار کو بھی بچانا چاہتے ہیں۔

مصنف کی نظر انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی امت مسلمہ پر ہے۔ وہ روس، چین، ہندوستان اور دیگر ممالک کے مسلمانوں کے استنبول سے تعلق کو بھی بیان کرتے ہیں، جو اس سفر نامے کو بین الاقوامی دائرہ عطا کرتا ہے۔ مصنف نے ترک معاشرے کی سماجی زندگی، عوامی رویّوں، تعلیمی نظام، صحافت اور مختلف طبقات کے طرزِ زندگی کا حقیقت پسندانہ مشاہدہ پیش کیا ہے۔ ان کے بیان سے ترک معاشرے کی تہذیبی اقدار، مذہبی وابستگی اور قومی شعور کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس سفر نامے میں معاشرتی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ قاری ترکی کے سماجی ڈھانچے کو بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے۔ اس سفر نامے کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ یہ خلافت کو صرف ایک سیاسی نظام نہیں بلکہ امت مسلمہ کی وحدت، قیادت اور روحانی مرکزیت کی علامت کے طور پر پیش کرتا ہے۔ ۱۹۰۶ء میں لکھا گیا یہ سفر نامہ خلافت کے زوال کے دور میں امت کے درد اور بیداری کی آواز ہے۔(۸)

مصنف خلافت کے تین اہم ستونوں (قصرِ یلدیز، انتظامی، بابِ عالی، بیوروکریسی، اَیاصوفیہ روحانی) کا تجزیہ کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ خلافت ایک ہمہ جہت نظام تھا۔ یہ تحریر قاری کو بتاتی ہے کہ خلافت کی بازیافت امت کی فکری اور سیاسی بقا کے لیے ضروری ہے۔ آج بھی یہ کتاب امت کی وحدت اور مغربی مداخلت کے خلاف ایک فکری حوالہ بن سکتی ہے۔ اس اعتبار سے ''مقامِ خلافت'' اردو سفر نامہ نگاری میں ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔ ''مقامِ خلافت'' صرف ایک سفر نامہ نہیں، بلکہ تاریخ، سیاست، مذہب اور تہذیب کے سنگم پر لکھا گیا ایک ایسا فکری مرقع ہے جو نہ صرف ترکی کی شناخت کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے بلکہ مسلمانوں کے اجتماعی شعور کو بھی جھنجھوڑنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کتاب کو پڑھنا گویا ایک گم شدہ تہذیب کی بازگشت سننا ہے، جس میں ہر لفظ ایک یاد، ہر صفحہ ایک سوال اور ہر تصویر ایک تاریخ بن کر قاری کے دل پر دستک دیتی ہے۔ یہ سفر نامہ قاری کو صرف استنبول کی سیر نہیں کراتا بلکہ اسے بیسویں صدی کے آغاز میں عالمِ اسلام کی سیاسی صورتِ حال، خلافت کے تصور اور مسلم دنیا کے

اجتماعی شعور سے بھی روشناس کراتا ہے۔ یہی سیاسی آگہی اس تصنیف کو محض ادبی متن کے بجائے ایک اہم فکری اور تاریخی دستاویز بنا دیتی ہے۔

سر شیخ عبدالقادر کا سفر نامہ ''مقامِ خلافت''اسلوبی اعتبار سے اردو سفر نامہ نگاری کی اہم اور منفرد تصنیفات میں شمار ہوتا ہے۔ اس کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ مصنف نے محض سفری مشاہدات کے بیان پر اکتفا نہیں کیا بلکہ ان مشاہدات کو فکری، تاریخی اور تہذیبی شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مصنف کی زبان میں کہیں غنائیت ہے، کہیں احتجاج کی دھیمی صدا اور کہیں تہذیبی المیے کا نوحہ۔ یہی تنوع ان کی زبان کو فکری اور ادبی سطح پر مؤثر بناتا ہے۔ مثال کے طور پر، قونیہ میں مولانا روم کے مزار کی زیارت کا ذکر کرتے ہوئے مصنف صرف عمارت کی تفصیل بیان نہیں کرتے بلکہ مولانا کے افکار، ان کی روحانیت اور مسلمانوں کے باہمی فاصلوں پر درد بھرے کلمات رقم کرتے ہیں۔ زبان اس مقام پر شعریت سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ ''مقامِ خلافت''علامتی اور تمثیلی زبان کا خوب صورت نمونہ ہے۔ ترکی کی گلیاں مسلم تاریخ کا عکس، مسجدیں روحانیت کا مرکز اور بازار جدیدیت و قدامت کے تصادم کا استعارہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ مصنف ہر منظر کو ایک وسیع فکری نظام میں رکھ کر پیش کرتے ہیں۔ خلافت کا تصور، نیلی مسجد کی گنبدیں یا رومی کا مزار، یہ سب علامتیں ہیں جن سے قاری کو ماضی کی عظمت اور حال کی زبوں حالی کا احساس ہوتا ہے۔

مصنف نے خارجی مناظر کے ساتھ ساتھ داخلی کیفیات کو بھی خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔ جب وہ استنبول کی سڑکوں پر چل رہے ہوتے ہیں تو قاری صرف ان کے ساتھ جگہوں کی سیر نہیں کر رہا بلکہ مصنف کی ذات کے اندر جاری فکری کشمکش کا بھی مشاہدہ کر رہا ہوتا ہے۔ یہی داخلی منظر نگاری اس سفر نامے کو گہرائی عطا کرتی ہے۔ بعض مقامات پر مصنف مکالماتی انداز اختیار کرتے ہیں، گویا قاری سے براہِ راست مخاطب ہوں۔ یہ اسلوب نہ صرف بیانیے کو رواں رکھتا ہے بلکہ قاری کو سفر نامے کا حصہ بھی بناتا ہے۔ مصنف کا یہ مکالمہ کبھی سوالیہ ہوتا ہے، کبھی تہذیبی درد کا اظہار اور کبھی تاریخی تنبیہ ان کا اسلوب قاری کو صرف مقامات کی سیر نہیں کراتا بلکہ ان مقامات کی معنویت اور تاریخی پس منظر سے بھی روشناس کراتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "مقامِ خلافت" عام سیاحتی سفر ناموں سے مختلف نظر آتا ہے۔ زبان کے اعتبار سے یہ سفر نامہ شستگی، روانی اور ادبی وقار کا حامل ہے۔ مصنف کی نثر میں فارسی اور عربی الفاظ کا مناسب استعمال پایا جاتا ہے جس سے تحریر میں علمی رنگ پیدا ہوتا ہے۔ تاہم یہ زبان بوجھل نہیں بنتی بلکہ اپنے فکری اور ادبی توازن کی وجہ سے قاری کی دلچسپی برقرار رکھتی ہے۔ ادبی اسلوب محض اظہار کا ذریعہ نہیں بلکہ مصنف کی فکری شخصیت کا آئینہ دار بھی ہوتا ہے۔ ''مقامِ خلافت''میں سر شیخ عبدالقادر کی فکری شخصیت ہر صفحے پر

نمایاں دکھائی دیتی ہے۔ اس سفر نامے کی ایک اہم خصوصیت اس کی منظر نگاری ہے۔ مصنف استنبول، اَیاصوفیہ، یلدیز محل اور دیگر تاریخی مقامات کا ذکر اس انداز سے کرتے ہیں کہ قاری خود کو ان مقامات کے ماحول میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ ان کے بیان میں محض ظاہری منظر نہیں بلکہ اس منظر سے وابستہ تاریخی اور تہذیبی احساس بھی شامل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منظر نگاری محض تصویری نہیں رہتی بلکہ فکری اور جذباتی تاثر بھی پیدا کرتی ہے۔ علامت نگاری اس سفر نامے کے اسلوب کا ایک اور اہم پہلو ہے۔ مصنف مختلف مقامات اور تاریخی عمارات کو علامتی معنویت عطا کرتے ہیں۔ اَیاصوفیہ صرف ایک تاریخی عمارت نہیں رہتی بلکہ اسلامی تہذیب اور روحانی ورثے کی علامت بن جاتی ہے، جبکہ استنبول امتِ مسلمہ کی مرکزیت اور وحدت کا استعارہ بن کر سامنے آتا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید کے مطابق اُردو سفر نامہ نگاری کی کامیابی اسی وقت ممکن ہوتی ہے جب مشاہدات علامتی اور فکری سطح پر وسعت اختیار کر جائیں۔ ''مقامِ خلافت'' اس معیار پر پورا اترتا ہے۔ ''مقامِ خلافت'' میں داخلی اور خارجی منظر نگاری کا حسین امتزاج بھی ملتا ہے۔ خارجی منظر نگاری میں مصنف مقامات، عمارات، بازاروں اور سماجی زندگی کا نقشہ کھینچتے ہیں، جبکہ داخلی منظر نگاری میں اپنے احساسات، فکری اضطراب اور ملی درد کو بیان کرتے ہیں۔ اس طرح قاری کو صرف خارجی دنیا ہی نہیں بلکہ مصنف کے باطن میں جاری فکری کشمکش کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ اسلوب کا ایک اہم عنصر جذباتیت اور مقصدیت بھی ہے۔ سر شیخ عبد القادر خلافتِ عثمانیہ کو صرف ایک سیاسی ادارے کے طور پر نہیں دیکھتے بلکہ اسے امتِ مسلمہ کی وحدت اور تہذیبی شناخت کی علامت سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریر میں ملی درد، دینی وابستگی اور تہذیبی شعور نمایاں نظر آتا ہے۔ تاہم یہ جذباتیت اعتدال کے دائرے میں رہتی ہے اور تحقیقی انداز پر غالب نہیں آتی۔ مکالماتی انداز بھی اس سفر نامے کی ایک اہم فنی خوبی ہے۔ مختلف شخصیات سے ملاقاتوں اور گفتگوؤں کو شامل کر کے مصنف نے بیانیے میں زندگی اور حرکت پیدا کر دی ہے۔ یہ مکالمے قاری کو حالات و واقعات کے زیادہ قریب لے آتے ہیں اور متن میں یکسانیت پیدا نہیں ہونے دیتے۔(۹) ''مقامِ خلافت'' اردو سفر نامہ نگاری میں ایک فکری، ادبی اور تہذیبی سنگِ میل ہے۔ یہ محض ترکی کا سفر نامہ نہیں بلکہ ایک نظریاتی پیغام، تاریخی دستاویز اور دینی بیداری کی تحریک ہے۔ ''مقامِ خلافت'' کا اسلوب فکری گہرائی، علامتی معنویت، مؤثر منظر نگاری، ادبی شائستگی اور تحقیقی انداز کا حسین امتزاج ہے۔ سر شیخ عبد القادر نے اس کے ذریعے قارئین کو خلافت کی عظمتِ رفتہ اور امت کی گم شدہ میراث کی طرف متوجہ کیا ہے۔ آج کے دور میں بھی اس کی مطابقت برقرار ہے کیونکہ امت مسلمہ کی وحدت اور روحانی مرکزیت کا سوال اب بھی نہایت اہم ہے۔ فرخ سہیل گوئندی، سید اختر جعفری اور دیگر ہم عصر سفر نامہ نگاروں کی تحریریں زیادہ تر جدید ترکی کی سماجی، ثقافتی اور سیاحتی جہات پر مرکوز ہیں۔ ان میں ترکی کی رنگینیاں، بازاروں

کی گہما گہمی اور مغربی و مشرقی تہذیبوں کا امتزاج نمایاں ہے۔ ان سفر ناموں میں قاری کو ترکی کی موجودہ شکل سے روشناس کرایا جاتا ہے، ایک ایسا ترکی جو ماضی کی عظمت کا امین تو ہے مگر جدیدیت کی طرف تیزی سے بڑھ رہا ہے۔ استنبول کا ثقافتی تنوع اس سفر نامے کا اہم پہلو ہے۔ مصنف نے شہر میں مختلف مذاہب اور ثقافتوں کے لوگوں کے درمیان ہم آہنگی کو دکھایا ہے۔ مثال کے طور پر، مساجد، گرجا گھروں اور یہودی عبادت گاہوں کے ساتھ ساتھ مختلف النوع بازاروں کا ذکر کرتے ہوئے شہر کے کثیر الثقافتی پہلو کو نمایاں کیا گیا ہے۔ مصنف نے استنبول کے سیاسی و سماجی خیالات کو بھی اپنے سفر نامے میں جگہ دی ہے۔ مثال کے طور پر، سلطان عبدالحمید دوم کے دور حکومت کے بعض پہلوؤں پر تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے، جس سے مصنف کی سیاسی بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اُردو سفر نامہ نگاری کا بنیادی وصف یہی ہے کہ یہ محض سفر کی روزمرہ روداد نہ ہو بلکہ اس میں مصنف کا مشاہدہ، تجربہ، جذبات اور فکر کی آمیزش ہو۔ ایسے سفر نامے جو فکری گہرائی، تہذیبی شعور اور ادبی رنگ لیے ہوں، محض سیاحتی ادب سے آگے بڑھ کر مستقل ادبی سرمایہ بن جاتے ہیں۔ مقامِ خلافت اسی زمرے کی ایک درخشندہ مثال ہے۔

مصنف کا اندازِ تحریر فصاحت، روانی اور جذباتی اثر آفرینی کا خوب صورت امتزاج پیش کرتا ہے۔ جہاں وہ خلافتِ عثمانیہ کی عظمتِ رفتہ بیان کرتے ہیں، وہاں ان کے بیانیے میں قصہ گوئی کی لطافت اور مؤرخانہ ٹھہراؤ دونوں نمایاں ہوتے ہیں۔ ان کی نثر اردو کی کلاسیکی خوب صورتی کی آئینہ دار ہے، جہاں فارسی آمیز الفاظ کا حسن اور عربی لہجے کی گہرائی ایک دوسرے میں رچ بس کر فضا کو سحر انگیز بنا دیتی ہے۔ سر شیخ عبدالقادر کی زبان کہیں دینی جوش و جذبے سے معمور ہے، کہیں تحقیق کی سنجیدگی سے آراستہ اور کہیں طنز و مزاح کا لطیف پیرایہ بھی اختیار کر لیتی ہے۔ مصنف کے نزدیک خلافتِ عثمانیہ صرف ایک سیاسی نظام نہیں بلکہ امتِ مسلمہ کی وحدت، تہذیبی مرکزیت اور روحانی تسلسل کی علامت تھی۔ وہ خلافت کے ادارے کو اس زاویے سے دیکھتے ہیں کہ اس نے قرونِ وسطیٰ سے لے کر بیسویں صدی تک اسلام کی تہذیبی شناخت کو قائم رکھا۔ اِستنبول میں سلطان احمد مسجد، توپ کاپی محل، اَیاصوفیہ اور خلافت سے منسوب دیگر آثار کو مصنف نے صرف ایک تاریخی ورثہ نہیں سمجھا، بلکہ اُنھیں تہذیبی وراثت کی شکل میں دیکھا۔ ''مقامِ خلافت'' اردو سفر نامہ نگاری کی روایت میں ایک منفرد اور فکری حیثیت رکھتا ہے۔ یہ محض ایک سفر کی کہانی نہیں بلکہ ایک تہذیب کی بازیافت، ایک تاریخ کی بازیابی، اور ایک شعور کی بیداری کا بیانیہ ہے۔ اس کا اسلوب سنجیدہ، علامتی اور فکری ہے؛ اس کی زبان تہذیبی رمزوں سے مزین ہے اور اس کا پیغام امت کی شناخت کی بازیافت ہے۔ اُردو سفر ناموں میں اس کی مثال کم ہی ملتی ہے۔ ''مقامِ خلافت'' کی ایک اور اہم جہت اس میں شامل روحانی مقامات اور شخصیات کا تذکرہ ہے۔ مصنف خانقاہوں، تکیوں، اور اولیائے کرام کے مزارات کی زیارت کو

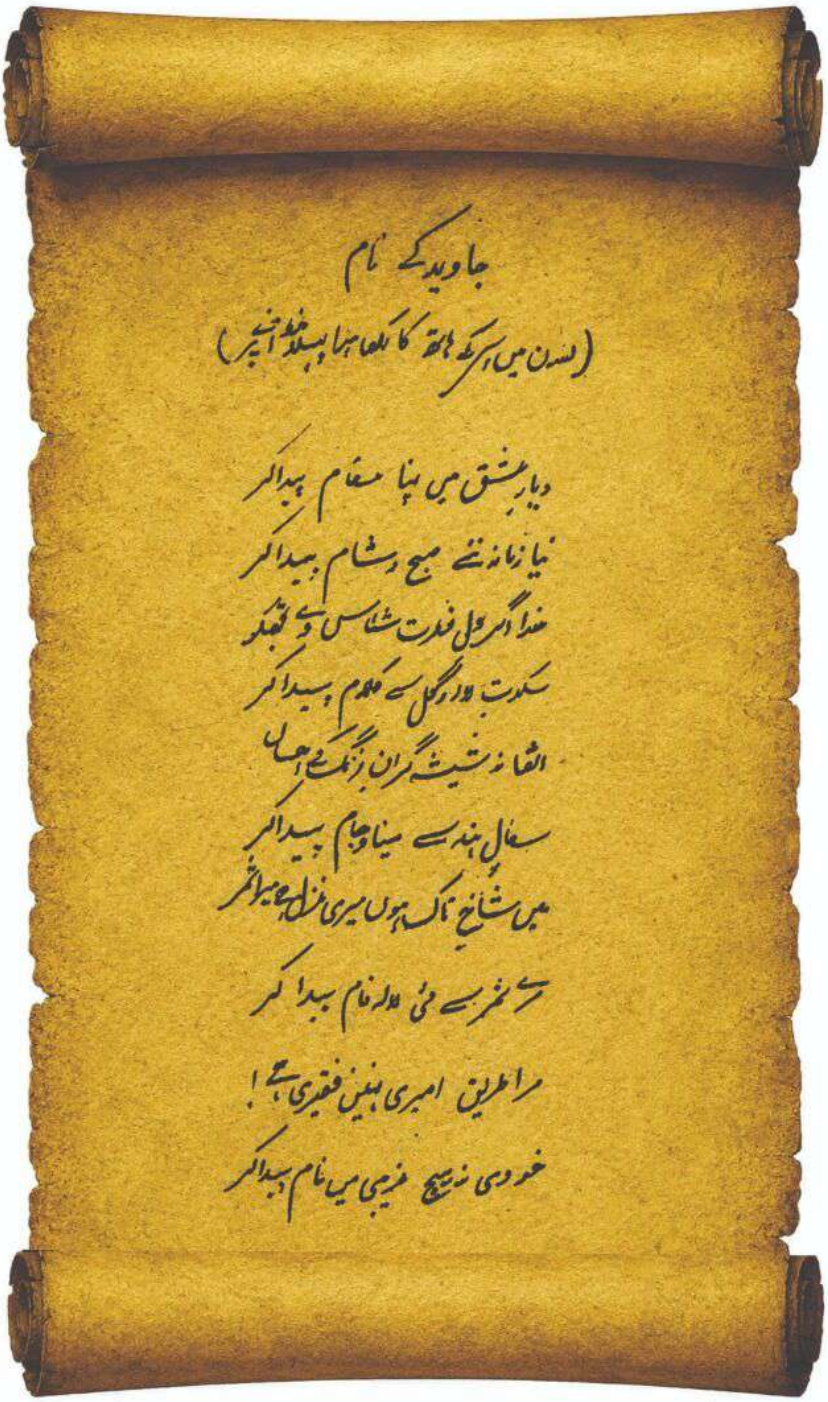
محض روحانی سکون کا ذریعہ نہیں سمجھتے بلکہ ان مقامات کو اسلام کے عالمی فروغ میں مؤثر عامل قرار دیتے ہیں۔ خاص طور پر حضرت ابو ایوب انصاریؓ ایسے جلیل القدر صحابی کا ذکر اس بات کا مظہر ہے کہ مصنف ان ہستیوں کو اسلام کے سفیروں کی حیثیت سے دیکھتے ہیں، جنھوں نے اپنی زندگیاں اسلام کے پیغام کو سرحدوں سے ماورا پھیلانے کے لیے وقف کر دیں۔ "مقامِ خلافت" ترکی پر لکھے گئے اردو کے دیگر سفر ناموں کے مقابلے میں کئی حوالوں سے مختلف اور ممتاز ہے۔ مصنف کی تشبیہیں بھی نہایت بلیغ ہیں، جو اکثر مذہبی اور تاریخی حوالوں سے جڑی ہوئی ہیں، مثلاً جب وہ کہتا ہے: "جب یہ ہڈیاں پیوندِ خاک ہو جائیں گی، تب اس خاک سے ایک خمیر اٹھے گا" تو یہ جملہ نہ صرف تجدیدِ امت کی تمنا کا اظہار ہے بلکہ خاکستر میں چھپی چنگاریوں پر یقین کی علامت بھی۔(۱۰) یہ تمام علامتیں اور تشبیہیں مل کر قاری کو ایک ایسے فکری اور جذباتی سفر پر لے جاتی ہیں جہاں تاریخ، روحانیت اور سیاسی شعور باہم شیر و شکر ہو جاتے ہیں۔

ادبی فن پارے کی عظمت اس کے مقصد سے بھی جانی جاتی ہے۔ یہاں مقصد صرف سفر کی روداد نہیں بلکہ خلافت کے دفاع، اس کی عظمت کی یاددہانی اور امت کی بیداری ہے۔ اس کا فکری اسلوب، تاریخی آگاہی، روحانی شعور اور سیاسی بصیرت اُردو سفر نامہ نگاری کے لیے ایک نیا اور بامقصد زاویہ فراہم کرتا ہے۔ یہ سفر نامہ نہ صرف ایک دور کی گواہی ہے بلکہ ایک تحریک ہے جو امتِ مسلمہ کو اس کی کھوئی ہوئی میراث کی یاد دلاتی ہے، اسے خوابیدہ شعور سے بیدار کرتی ہے اور خلافت جیسے مقدس ادارے کی معنویت کو زندہ رکھنے کی سعی کرتی ہے۔ یہ سفر نامہ اُردو ادب کے طلبہ، محققین اور فکر مند قارئین کے لیے ایک قیمتی ماخذ ہے۔

حوالہ جات:

(۱) انور سدید، ڈاکٹر، اُردو ادب میں سفر نامہ (لاہور، مغربی پاکستان اکیڈمی، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۰
(۲) ایضاً: ص ۸
(۳) عبد القادر، سر شیخ، مقام خلافت (دہلی، مخزن پریس، ۱۹۰۶ء)، ص ۴
(۴) ایضاً: ص ۲
(۵) ایضاً: ص ۴
(۶) شبلی نعمانی، سفر نامہ روم و مصر و شام (اعظم گڑھ، دار المصنفین شبلی اکیڈمی، ۲۰۱۴ء)، ص ۲۶
(۷) عبد القادر، سر شیخ: مقام خلافت، ص ۱۳
(۸) ایضاً: ص ۷
(۹) ایضاً: ص ۱۰
(۱۰) ایضاً: ص ۱۴

Tabeer-e-Nau



Vol.: 2 Issue: 1 January-June 2026

سوادِ تحریر علامہ محمد اقبالؒ [۱۸۷۷ء تا ۱۹۳۸ء]