لسانیاتی جائزے

ڈاکٹر عصمت جاوید

لسانی جائزے

ڈاکٹر عصمت جاوید

ایمج پبلیکیشنز : ۵
بہ تعاون مہاراشٹر اسٹیٹ اردو اکیڈمی

جملہ حقوق بحق ناشر محفوظ

- پہلی بار — ۱۹۷۷ء ایک ہزار
- ناشر — منوّر جہاں ایم' اے
- طابع — امیج پرنٹرس، منظور پورہ اورنگ آباد
- کتابت — عبدالرّزاق
- سرورق — صادق
- قیمت — ۱۸ روپیے

والدِ مرحوم

منشی عبدالباقی

کے نام

جو منروا مووی ٹون سے تادمِ مرگ فلمی مکالمہ نویس کی حیثیت سے وابستہ رہے۔ ایک زمانے میں وہ شیش محل، جھانسی کی رانی اور کندن جیسی فلموں کے مکالمے لکھ کر فلمی دنیا سے خراجِ تحسین حاصل کر چکے ہیں ـــــ

یہ انتساب اس حقیقت کے اعتراف میں ہے کہ وہ مجھ میں آج بھی کسی نہ کسی حیثیت سے زندہ ہیں ـــــ

ترتیب

۷ : اُردو اِملا کی معیار بندی
۲۳ : زبان اُردو، کچھ خوش فہمیاں خوش غلط فہمیاں
۴۲ : اردو اور پالی کا نام نہاد رشتہ
۶۰ : عربی عروض اور سنسکرت چھند
۷۰ : اردو اور انگریزی عروض
۷۵ : وزن اور آہنگ
۹۲ : عروض اور بَل کا مبینہ رشتہ
۱۰۵ : اردو عروض کی نئی تدوین کا مسئلہ

کچھ اس کتاب کے بارے میں

لسانیاتی جائزے میرے مضامین کا دوسرا مجموعہ ہے لیکن عطرِ مجموعہ نہیں۔ کیونکہ یہ سچ مچ اپنے نام پر گیا ہے اس میں میرے صرف وہی مضامین شامل ہیں جن کا لسانیات سے کوئی نہ کوئی تعلق ضرور ہے یہ مضامین لسانیات پر نہیں ہیں بلکہ ان میں اُردو زبان وادب کے کچھ مسائل کو لسانیات کی عینک سے دیکھنے دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کسی زمانے میں حالیؔ کو اہلِ زبان بالخصوص اہلِ لکھنؤ سے شکایت تھی کہ وہ صرف چٹ پٹے اور مسالے دار کھانوں کے رسیا تھے اور ان کے دسترخوان پر اُبالی ہوئی کھچڑی اور بے مرچ سالن کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی اب صورتِ حال پہلی سی تو نہیں رہی پھر بھی بحیثیتِ مجموعی یہ شکوہ اہلِ اُردو سے آج بھی کیا جا سکتا ہے ہمارا مزاج بڑی حد تک ادبی تو ہے اور شاعری اور افسانے میں ہمارے ادب نے اتنی ترقی کر لی ہے کہ ہمارا سر فخر سے اونچا ہو جاتا ہے لیکن افسوس صرف اتنا ہے کہ ہمارا مزاج صحیح معنوں میں علمی نہیں بن پایا ہے۔ اس افسوسناک صورتِ حال سے کیسے انکار ہو گا کہ اُردو میں مختلف علوم و فنون کی کتابوں کا زبردست قحط ہے۔

اگر ہم علمی فتوحاتِ عثمانیہ کو نظر انداز کر دیں، تو ہماری گرہ میں کیا بچتا ہے؟ یہ صحیح ہے کہ ہندوستان کی دیگر زبانیں اس معاملے میں مغرب کی ترقی یافتہ زبانوں سے بہت پیچھے ہیں لیکن کشاں کشاں چل تو رہی ہیں۔ اس دوڑ میں اردو نے تو جیسے جی ہی چھوڑ دیا ہے اس کے متعدد اسباب ہیں۔ کچھ پر ہمارا بس ہے، اکثر پر نہیں۔ جس ملک میں ریاستوں کی تشکیل زبان کی بنیاد پر ہوئی ہو اور پھر بھی اردو کو کوئی خطہ نہ ملا ہو؛ جس ملک میں اردو ذریعہ تعلیم نہ ہو اور اگر کسی ریاست میں ہو بھی تو صرف فوقانی سطح تک پھر علم کے مختلف شعبوں میں اس زبان میں لکھی ہوئی کتابوں کی مانگ بھی کیونکر ہو سکتی ہے؟ جب اردو کے گریجویٹ صرف اردو دانی کی بنیاد پر ملک میں اعلیٰ ملازمتیں حاصل نہیں کر سکتے تو ان کے علمی مذاق کی پرورش اردو میں کیوں ہو؟ اور اردو یہ سامان مہیا کیوں کرے؟ یہ حوصلہ شکن حالات اپنی جگہ جو آزما

سہی لیکن ؎ ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر

ہماری قوتِ ارادی تو ہمارے بس میں ہے ایسی بھی کیا بے حسی کہ اردو کی علمی ترقی میں سرے سے کوئی دلچسپی ہی نہ لی جائے! اس سمت میں سرکاری سطح پر جو بھی مالی امداد مل رہی ہے اس کا صحیح استعمال ہماری سب سے بڑی اخلاقی ذمہ داری ہے۔ اگر ہم اپنی مادری زبان کی ہمہ جہتی ترقی کے لیے مناسب منصوبے نہ بنائیں اور انھیں مناسب طور پر عملی شکل نہ دیں تو اردو زبان کا نام صرف ہندوستان کے لسانی جغرافیے میں رہ جائے گا اور مستقبل میں اس مردہ زبان پر کام کرنے والے محققین ہماری مردہ ضمیری پر حیرت کریں گے۔

مقامِ شکر ہے کہ اس سمت میں سرکاری مدد سے ہم نے پہلا قدم اردو املا کی معیار بندی کے سلسلے میں اٹھایا ہے ہر کام کا آغاز سرِ آغاز ہی سے ہونا چاہیے لیکن میں صحیح یا غلط طور پر یہ سمجھتا ہوں کہ خشتِ اول ہی ٹیڑھی رکھی جا رہی ہے اور ہم اپنی ساری توانائیاں ایسے مسئلے پر ضائع کر رہے ہیں جو حل ہونا تو کجا مزید انتشار پیدا کر رہا ہے اس مجموعے کا پہلا مضمون "اردو املا کی معیار بندی" اس مسئلے پر نظرِ ثانی کرنے کی نیت سے لکھا گیا ہے

دوسرا مضمون اردو سے متعلق چند غلط فہمیوں اور خوش فہمیوں کے بارے میں ہے اس میں آپ کو کچھ چونکا دینے والی باتیں ملیں گی لیکن یہ صرف آپکو چونکا دینے کے لیے نہیں لکھی گئی ہیں۔ تیسرا مضمون تاریخی لسانیات سے تعلق رکھتا ہے اس کے پڑھنے سے آپکو معلوم ہوگا کہ کھڑی بولی کے آغاز کا مسئلہ اس قدر آسان نہیں ہے اور نہ اب تک یہ اطمینان بخش طور پر سلجھ پایا ہے کچھ مضامین اردو عروض سے متعلق ہیں، اردو عروض کو لسانیات کی روشنی میں پرکھنے کی سخت ضرورت ہے اس سمت میں یہ ابتدائی قدم ہے۔

ان مضامین کی خشکی کا خود مجھے بھی اعتراف ہے نئی نئی اصطلاحوں سے آپ کا دم الجھے گا، میرا بھی الجھتا ہے لیکن ؎ کارِ مشکل بود ما بر خویش آساں کردہ ایم۔ "تماشائے نیرنگِ صورت" کا جذبہ اپنی جگہ مسلم لیکن "سر و برگِ ادراکِ معنی" میں بالکل کورا رہنا بھی ٹھیک نہیں۔ بہرحال آپ کو ان مضامین میں کچھ نہ کچھ تو ملے گا ہی لیکن اس وادی میں قدم رکھنے سے پہلے آپ کو تھوڑا بہت مجنوں بننا پڑے گا۔

□□

عصمت جاوید

اردو املا کی معیار بندی

حکومت ہند کے 'ترقی اُردو بورڈ' کے قیام کے بعد سے اُردو املا کی معیار بندی کا مسئلہ پھر سے توجہ کا مرکز بن گیا ہے۔ اس بورڈ کے تحت ایک سفارشی کمیٹی کا تقرر عمل میں آیا تھا۔ اس سلسلے میں ترقی اُردو بورڈ کی طرف سے دو اہم کتابیں 'اردو املا' از رشید حسن خاں اور املا نامہ مرتبہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ منظر عام آئی ہیں۔ 'اُردو املا' جیسی ضخیم وفخیم تالیف کو ناکافی سمجھ کر رشید حسن خاں نے اسی موضوع پر 'اردو کیسے لکھیں' نام سے ایک اور کتاب شائع کی ہے۔ جس میں وہی باتیں دہرائی گئی ہیں جنھیں 'اردو املا' میں پیش کیا جاچکا تھا۔

اس سے قبل بھی اصلاح املا کے سلسلے میں کوششیں کی جاچکی ہیں۔ ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے ۱۹۴۴ء میں اصلاح املا کا ایک خاکہ پیش کیا تھا اور ان تجویزوں پر انجمن ترقی اُردو غیر منقسم ہند کی مطبوعات میں عمل بھی کیا گیا لیکن ان مجوزہ اصلاحات کو قبول عام کا درجہ نہ مل سکا۔ ان اسباب پر غور کرنے کے بجائے کہ آخر کیوں ان اصلاحات پر اس طویل عرصے میں وسیع پیمانے پر عمل نہ ہوسکا۔ املا کمیٹی 'ترقی اردو بورڈ' نے اکثر و بیشتر وہی پرانی باتیں دہرادی ہیں جو آج سے تیس سال قبل پیش کی جاچکی تھیں۔ ان سفارشات کی عدم مقبولیت کے چند در چند اسباب ہیں۔ ایک بنیادی سبب یہ ہے کہ جس طرح زبان لسانی عادتوں کا مجموعہ ہے اسی طرح املا بھی ایک تحریری عادت ہے۔ اور عادتیں اپنے طور پر بدل جائیں تو بدل جائیں لیکن انھیں جبراً بدلا نہیں جاسکتا۔ اصلاح املا کے سلسلے میں دوسری زبانوں کا تجربہ بھی بتاتا ہے کہ ایک دو تجویزیں ہوں تو خیر، ورنہ ڈھیر ساری تجویز کی ہوئی اصلاحوں نے کبھی قبول عام کا درجہ حاصل نہیں کیا۔ سوال یہ ہے کہ آخر اصلاح املا کی ضرورت کیوں پیش آتی ہے؟

زبان بنیادی طور پر آوازوں کا مجموعہ ہے۔ اصولی طور پر دیکھا جائے تو اس کا

تحریر سے جو بہت بعد کی ایجاد ہے کوئی تعلق نہیں۔ ایسی کئی بولیاں آج بھی مل جائیں
گی جو اب تک ضبط تحریر میں نہیں لائی گئی ہیں۔ اور آج بھی ایسے ان پڑھ لوگوں کی کمی نہیں
جو لکھنا پڑھنا مطلق نہیں جانتے پھر بھی زبان کا استعمال برابر کرتے ہیں۔ بعض علمائے لسانیات
تحریر کو توضیحی لسانیات کے دائرے میں شامل کرنے کے خلاف ہیں۔ لیکن سچ پوچھا جائے
تو زبان اور تحریر کا رشتہ صدیوں پرانا اور گہرا ہے اور تاریخی لسانیات میں زبان قدیم
کے تحریری شواہد ـــ جو اگرچہ بڑی حد تک غیر مستند بھی ہوتے ہیں۔ بڑی اہمیت کے
حامل ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تحریر تقریر کا نعم البدل نہیں ہو سکتی لیکن یہ بھی حقیقت
ہے کہ تحریر زبان کو دوام بخشتی ہے اور اسے زمان و مکاں سے بلند کر کے اس کا دائرۂ
استعمال وسیع سے وسیع تر کر دیتی ہے۔ اکثر زبانیں اپنا نظام تحریر یا تو خود وضع کر لیتی ہیں یا دوسری
زبانوں سے مستعار لے کر ان میں ترمیم و تنسیخ کرتی ہیں۔ ہر وہ تحریری علامت جو کسی صوتیے
کی نمائندگی کرتی ہے 'حرف' کہلاتی ہے اور حروف کے مجموعے کو 'حروف تہجی' کہتے ہیں۔
لیکن ہر رسم خط میں ایسی تحریری علامتیں بھی ہوتی ہیں جو ایک سے زیادہ صوتیوں کی نمائندگی
کرتی ہیں۔ جیسے انگریزی زبان کے حروف تہجی میں (x) یا دیوناگری میں क्ष یا ज्ञ، یا
دو حروف مل کر ایک صوتیے کی نمائندگی کرتے ہیں جیسے انگریزی حرف <sh> اور <ch>
یا پھر ایک سے زائد حروف ایسے صوتیے کی نمائندگی کرتے ہیں جن کے لیے ایک دوسرا حرف
پہلے سے موجود ہے جیسے اردو رسم الخط میں <ث> اور <ص> /س/ کی، <ذ> <ض>
اور <ظ> /ز/ کی، <ح> /ہ/ کی اور <ط> /ت/ کی نمائندگی کرتے ہیں اور اکثر
صورتوں میں <ع> /ا/ کی نمائندہ ہے۔ ان تحریری علامتوں کو صوتیوں سے ممیز کرنے
انھیں 'حرفیہ' (graphemes) کہا جاتا ہے۔ جس طرح صوتیے کی علامت دو ترچھی لکیریں / / کے لیے
اور صوت کی علامت قوسین [ ] ہے۔ اسی طرح حرفیے کی علامت < > ہے۔ <ث>،
<ص>، <ذ>، <ض>، <ظ>، <ح> اور <ط> ایسے حرفیے ہیں جن کے صوتی
حوالے اردو رسم الخط میں موجود نہیں۔ (حرفیے صرفی (Morphemic) حوالے بھی رکھتے
ہیں۔ جیسے اردو رسم الخط میں کسرۂ اضافت) اس لیے ہم انھیں بے صوت حرفیے کہہ سکتے ہیں
اگر کوئی ثمر کو سمر، صاحب کو ساہب، محفوظ کو مہفوظ اور قرض کو قرز لکھے تو صوتی
نقطہ نظر سے یہی غلط املا مذکورہ بالا الفاظ کا صحیح نمائندہ ہوگا۔ اس بات سے ظاہر ہے

کہ ہمارا رسم الخط صوتی اعتبار سے مکمل نہیں ہے۔ یہی بات دوسری زبانوں کے رسم الخطوں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ انگریزی کے رومن خط کا تو ذکر چھوڑیے، دیوناگری بھی جس کی اکملیت کا دعویٰ کیا جاتا ہے، صوتی اعتبار سے ناقص رسم خط ہے جس کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں۔ کسی زبان کی صوتیات اور اس کے رسم الخط کے باہمی تعلق کو اصطلاح میں (fit) کہتے ہیں۔ مکمل مناسبت (perfect fit) کا مطلب یہ ہے کہ کسی زبان کی صوتیات اور اسکے رسم الخط میں مکمل مطابقت پائی جاتی ہے لیکن ایسا کوئی رائج الوقت رسم الخط نہیں جس میں "مکمل مناسبت" پائی جاتی ہو ——— ایک زبان کی آوازیں جس تیزی سے بدلتی ہیں اتنی تیزی سے تحریری عادتیں نہیں بدلتیں۔ انگریزی لفظ Light میں gh کی آواز ابتدا میں موجود تھی۔ رفتہ رفتہ یہ آواز غائب ہو گئی۔ لیکن اس کا املا اسی طرح برقرار رہا۔ اردو میں دہ (ه) ، منہ ، گیارہ ، بارہ وغیرہ میں /ہ/ کی آواز مفقود ہو گئی۔ لیکن ان الفاظ میں اس غائب شدہ آواز کی نمائندگی کرنے والا حرفیہ (ہ) آج بھی موجود ہے۔ اس عدم مناسبت کا ایک اور بڑا سبب عاریت الفاظ ہے۔ جب کبھی ایک زبان میں کسی دوسری، ثقافتی طور پر اعلیٰ یا مذہبی اعتبار سے مقدس زبان سے الفاظ مستعار لیے جاتے ہیں تو بول چال میں وہ صوتی اور صرفی تصرفات کے عمل سے گزرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ لیکن اگر لین دار زبان کا رسم الخط بھی دیندار زبان کے رسم الخط سے ماخوذ یا ملتا جلتا ہو تو ان الفاظ کا اصل املا برقرار رکھنے کی شعوری کوشش کی جاتی ہے۔ اردو رسم الخط میں بے صوت حرفیوں کی موجودگی اسی رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔ عربی رسم الخط میں ث، ص، ذ، ض، ظ، ط اور ح اپنے صوتی حوالے بھی رکھتے ہیں۔ لیکن جب ان صوتیوں پر مشتمل الفاظ فارسی میں داخل ہوئے تو چونکہ اہل فارس ان کی ادائگی پر قادر نہیں تھے اس لیے انھوں نے مماثل صوتیوں سے کام لیا۔ لیکن تحریر میں ان حرفیوں کو بے صوت حرفیوں کی حیثیت سے قائم رکھا۔ اور یہی الفاظ جب فارسی کے راستے اردو میں آئے تو ان کے ساتھ یہ بے صوت حرفیے بھی چلے آئے جن کے بغیر اردو حروف تہجی مکمل نہیں۔

کبھی کبھی پڑھے لکھے کاتب رائج الوقت املا نظر انداز کر کے ان کا قدیم املا تلاش کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اور انھیں رائج کر دیتے ہیں۔ مثلاً الفاظ debt، doubt اور Subtle میں جو قدیم فرانسیسی سے انگریزی میں مستعار لیے گئے /ب/ کی آواز موجود نہیں تھی اور قدیم فرانسیسی اور انگریزی میں ان کا قدیم املا بالترتیب dett، doute اور sutil تھا۔ لیکن کاتبوں نے ان الفاظ کی اصل کا سراغ لاطینی debitum، dubito اور Subtilis میں لگایا اور ان کی لکھاوٹ میں (b) کو شامل کر دیا۔ اور آج یہ صامت حرفیہ ان الفاظ کی لکھاوٹ کا جزو لاینفک بن گیا ہے اور ایسے کئی صامت

حرفیے ہیں جن کی لکھاوٹ میں بقول برنارڈ شاہ کاغذ، روشنائی، کمپوزیٹر اور مصنف کا بے شمار وقت برباد ہوتا ہے۔ چونکہ حرفیے الفاظ کے صحیح تلفظ کی نمائندگی سے قاصر رہتے ہیں اس لیے لغت میں ان کا تلفظ صوتی رسم خط میں پیش کیا جاتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ کوئی رسم خط صوتی اعتبار سے مکمل نہیں ہوتا۔ اس لیے اصلاح املا کی ہر وہ تجویز جن کی بنیاد صوتیات پر ہو اس بات کی متقاضی ہے کہ رسم الخط کی پرانی عمارت ڈھاکر ایک نئی عمارت تعمیر کی جائے۔

ایسا نہیں ہے کہ کسی لفظ کا املا تغیر پذیر نہیں ہوتا خود اردو املا بھی تغیر کے عمل سے گزرا ہے۔ جب دکنی نے عربی الفاظ مستعار لیے تو انھیں لکھاوٹ میں دکنی صوتیات کے قریب تر کر دیا لیکن پھر بھی عربی کے بے صوت حرفیے قائم رکھے گئے مثلاً وضع کو وضا طمع کو طما اور صحیح کو صحی میں تبدیل کر دیا گیا۔ لیکن ض، ظ، ط ث اور ص ض جیسے بے صوت حرفیے برقرار رکھے گئے۔ رفتہ رفتہ عربی دخیل الفاظ کا اصل املا پھر رائج ہوگیا۔ چونکہ اردو رسم الخط فارسی سے ماخوذ ہے۔ اور اردو زبان کے اکثر صوتیے فارسی میں موجود نہیں اس لیے لازماً اردو کو نئے حرفیے وضع کرنے پڑے۔ خود ایرانیوں نے جیم فارسی کو تین نقطوں کے اضافے سے رائج کیا تھا اور کاف فارسی پر ایک مرکز بڑھا دیا تھا اہلِ اردو نے ٹ کے لیے چار نقطے / ؞ / استعمال کیے۔ جو رفتہ رفتہ ط کی شکل اختیار کر گیا۔ اور یہ علامت کوزی صوتیوں کے لیے مخصوص ہوگئی۔ جیسے ڈ، ڑ وغیرہ ـــ

قدیم مخطوطوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ یائے معروف و یائے مجہول میں امتیاز نہیں کیا جاتا تھا۔ اور یائے مجہول کے لیے یائے معروف کا استعمال بے تکلف ہوتا تھا۔ عربی اور فارسی میں کہنی دار (ہ) اور دوچشمی (ھ) میں کوئی امتیاز نہیں برتا جاتا تھا۔ اہلِ اردو نے جب یہ حرفیے مستعار لیے تو وہ بھی ان میں کوئی امتیاز نہیں برتتے تھے۔ بہم کو بھم، بھول کو بہول، مجھ کو مجہ بے تکلف لکھتے تھے۔ اگر فارسی میں گہر کو گھر لکھا جائے تو چونکہ، فارسی میں منفوس (ہکار) صوتیے نہیں۔ اس لیے اس کے غلط پڑھنے کا امکان نہیں لیکن اردو میں منفوس صوتیوں کا ایک سلسلہ ہے۔ جس کی وجہ سے اردو میں کہنی دار |ہ| اور دوچشمی (ھ) میں امتیاز نہ کرنے کی صورت میں اصل تلفظ کی ادائیگی میں دقت ہونے لگی اس لیے اردو رسم الخط میں آگے چل کر دوچشمی ھ کو منفوس صوتیوں کی نمائندگی کے لیے مخصوص کر دیا گیا۔ یہ اہل اردو کا تصرف ہے۔ اسی طرح قدیم رسم الخط میں بعض الفاظ میں اعراب

بالحروف کا طریقہ بھی رائج تھا۔ جس کی یادگار لفظ دوکان ہے۔ جو اصل میں دکان تھا۔ اس کو اوس، پرانی کو پورانی لکھا جاتا تھا۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ املا بھی ترک ہو گیا۔
اسی طرح الفاظ پاؤں اور گاؤں کا قدیم املا پانو اور گانو تھا۔ جو اب متروک ہے۔
غرض املا میں تبدیلی دھیرے دھیرے ہوتی رہتی ہے پھر بھی بہ حیثیت مجموعی املا میں تبدیلی کی رفتار بڑی سست ہوتی ہے۔ اسی لیے املا میں اصل اور بنیادی چیز چلن یا رواج ہے۔ تحریر بھی ایک عادت ہے۔ جس لفظ کا جو بھی املا چل نکلتا ہے وہ بار بار نگاہوں کے سامنے آنے کی وجہ سے عینی حافظے کا حصہ بن جاتا ہے۔ اور ان میں ذرا سا انحراف بھی آنکھوں کو کھٹکتا ہے بلکہ ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ ہاں البتہ اگر ایک ہی زبان بولنے والا جغرافیائی اعتبار سے علاحدہ اور سیاسی اعتبار سے آزاد لسانی گروہ مروجہ املا میں تسہیل کے نقطہ نظر سے ترمیم کرے تو پھر ایک لفظ کے دو مختلف 'املا' رائج ہو جاتے ہیں۔ چند انگریزی الفاظ کا امریکی املا اسی طرح کی کوشش کا نتیجہ ہے مگر ان الفاظ کا برطانوی املا بھی اپنی جگہ قائم ہے۔ اسی لیے اگر رواج کو نظر انداز کر کے اصلاح املا کی تجویزیں پیش کی جائیں تو نتیجہ سوائے انتشار یا ناکامی کے کچھ اور نہیں ہوگا۔ اصلاح املا کے سلسلے میں اب تک اردو میں جو تجویزیں پیش کی گئی ہیں ان میں بنیادی خرابی یہی ہے کہ اس باب میں چلن کو بالکل نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اور ایک ہی لفظ کے ایک ہی املا کو صحیح اور دوسرے کو غلط قرار دینے کا تشریعی prescriptive اور آمرانہ رویہ اختیار کیا گیا ہے۔ حالاں کہ خود انگریزی میں کچھ الفاظ میں ایک لفظ کا املا مختلف ہے اور دونوں رائج ہیں۔ Judgment اور Judgement، dowse اور douse، Domesday Book اور Doomsday Book وغیرہ۔ اسی طرح خود قرآن شریف متداول نسخوں میں ایک ہی لفظ دو دو طریقوں سے لکھا ہوا ملتا ہے مثلاً فیہمہ، فیہم، ابرٰھیم، ابراھیم۔
اس لیے اردو املا کی معیار بندی کے سلسلے میں مندرجہ ذیل اصولوں کو پیش نظر رکھنا نہایت ضروری ہے۔

(۱) املا کے سلسلے میں رواج اور چلن کو بنیادی حیثیت حاصل ہونی چاہیے۔ البتہ اگر کسی لفظ کا املا تبدیل کرنے کے سلسلے میں کوئی لسانی اصول ایسا ہو جو معمولی حرفی تبدیلی کی مدد سے اسے نسبتاً بہتر صوتی نمائندگی کے قابل بنائے تو اس کے متبادل Alternative استعمال کو غلط نہ سمجھا جائے بلکہ اس کو بڑھاوا دیا جائے تاکہ رفتہ رفتہ یہ

طرزِ املا عام ہو جائے۔

(۲) اگرچہ اردو رسم الخط عربی اور فارسی رسم الخطوں سے ماخوذ ہے اور اردو میں مفرس عربی اور فارسی کے صدہا دخیل الفاظ پائے جاتے ہیں چوں کہ اردو ایک خود مختار زبان ہے۔ اس لیے مفرس عربی اور فارسی دخیل الفاظ کے املا کے معاملے میں اسے عربی اور فارسی کی تقلید پر پابند نہ کیا جائے۔

(۳) اگر مفرس عربی اور فارسی دخیل الفاظ کا املا عربی اور فارسی رسم الخط کی تقلید میں اردو رسم الخط میں بعینہٖ قبول کر لیا گیا ہے اور رائج ہو چکا ہے تو اس میں کوئی تبدیلی نہ کی جائے۔ اس لیے نہیں کہ عربی فارسی رسم الخط کی تقلید کا احترام مقصود ہے بلکہ اس لیے کہ یہ اردو ہی کا املا ہے، جسے رواج عام کی تائید حاصل ہے۔

اردو املا کمیٹی کی سفارشات میں مذکورہ بالا اصولوں کا لحاظ نہیں رکھا گیا ہے۔ مثلاً اصول نمبر ۲ کی رو سے مندرجہ ذیل دخیل الفاظ کا وہی املا صحیح سمجھا جائے گا جو اردو میں رائج ہے۔ اگرچہ یہ املا فارسی اور عربی املا سے مختلف ہے مندرجہ ذیل کالم ۱ کے تحت دیا ہوا املا صحیح اور کالم ۲ کے تحت دیا ہوا املا جس کی سفارش املا کمیٹی نے کی ہے اردو کی حد تک غلط تصور کرنا چاہیئے۔

کالم نمبر ۱:۔ معمہ، تمغہ، تیار، طشتری، طشت، طوطا، طہران، طراوت، لاطینی، غلطان، آذر (حضرت ابراہیمؑ کے والد کا نام) دخار، خود، تماشا، تقاضا۔

کالم نمبر ۲:۔ معما، تمغا، طیار، تشتری، تشت، توتا، تہران، تراوت، لاتینی، غلتان، آذر، زخار، خرد، تماشا، تقاضا۔

اصول نمبر ۳ کی رو سے مندرجہ ذیل کالم نمبر ۱ کے تحت دیا ہوا املا صحیح ہے اور کالم نمبر ۲ کے تحت دی ہوئی مجوزہ اصلاح ناقابلِ قبول۔

کالم نمبر ۱:۔ مصلّیٰ، معلّیٰ، تویٰ، لیلیٰ، ہیولیٰ، اعلیٰ، ادنیٰ، مصفیٰ، مستثنیٰ، دعویٰ، تقویٰ، فتویٰ، وسطیٰ، مولیٰ، ید طولیٰ، عقبیٰ، اولیٰ، حتیٰ کہ، کبریٰ، تحت الثریٰ، بدر الدجیٰ، تعالیٰ، جنت الماویٰ، سلمیٰ، مسمیٰ، الہدیٰ، مقفیٰ، اردوئے معلّیٰ، صلوٰۃ، زکوٰۃ، مشکوٰۃ،

کالم نمبر ۲:۔ مصلا، معلا، قوا، لیلا، ہیولا، اعلا، ادنا، مصفا، مستثنا، دعوا،

تقوا، فتوا، وسطا، یدطولا، عقبا، اولا، حتاکہ، کبرا، تحت الثرا، بدر الدجا، تعالا، جنت الماوا، سلما، سما، ہدایۃ مقتدا، اردوئے معلا، صلات، زکات، مشکات،

البتہ چونکہ اردو میں ماجرا، مدعا، انشاء اللہ (بجائے ان شا اللہ) نجات اور جنات وغیرہ فارسی رسم الخط کی تقلید میں لکھے جاتے ہیں۔ اس لیے عربی کی پیروی میں انھیں ماجریٰ، مدعیٰ، حیواۃ، نجواۃ، ان شاء اللہ جناۃ لکھنا جہاں تک اردو رسم الخط کا تعلق ہے غلط سمجھنا چاہیے۔

املا کمیٹی نے ایک طرف تو عربی اور فارسی رسم الخط کی پابندی پر زور دیا ہے۔ (دیکھیے اصول نمبر ۲، کالم نمبر ۴ کے تحت سمجھایا ہوا املا) تو دوسری طرف اسی پابندی کو ترک کرنے کا مشورہ بھی دیا ہے (دیکھیے اصول نمبر ۱۲ کالم نمبر ۲ کے تحت سمجھایا ہوا املا) دونوں طرح کی تجویزیں اصولی طور پر ایک دوسرے کی نفی کرتی ہیں۔ اور ان میں اردو رسم الخط کے رواج اور چلن کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ہم اردو املا کے رواج کو ترجیح دیتے ہیں۔ اور اس طرح اصلاح املا کے نام پر نئی طرز املا کو رائج کرنے کی کوشش کر کے خواہ مخواہ املائی انتشار پیدا کرنے سے گریز کرتے ہیں۔

املا نامہ میں، مصطفیٰ، مرتضیٰ، مجتبیٰ، عیسیٰ، موسیٰ، یحییٰ، کو جوں کا توں قائم رکھنے کا مشورہ دیا گیا ہے۔ ہم اس کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ چونکہ اردو میں رحمٰن کو رحمان صغریٰ کو صغرا، اسحٰق کو اسحاق، اسمٰعیل کو اسماعیل، سلیمٰن کو سلیمان، ابراہیم کو ابراہیم یٰسین کو یاسین، ہارون کو ہارون، لقمٰن کو لقمان لکھنے کا رواج ہے۔ اس لیے سلیمان ابراہیم، یاسین، ہارون، لقمان کو ہی صحیح سمجھا جائے۔ اور رحمٰن کے ساتھ رحمان، صغریٰ کے ساتھ صغرا، اسحٰق کے ساتھ اسحاق اور اسمٰعیل کے ساتھ اسماعیل کو بھی صحیح سمجھا جائے۔

فارسی رسم الخط کی پیروی میں مفرس عربی دخیل الفاظ کے ساتھ ساتھ تائے ساکن اور فارسی دخیل الفاظ کے ساتھ ہائے مختفی لکھنے کا چلن عام ہے۔ لیکن اردو زبان کے صوتی تقاضوں کے زیر اثر ان کا تلفظ ہ کے بجائے ا ہوتا ہے۔ جیسے دیوانہ، پروانہ، دانہ، ہائے مختفی اور نسخہ، ملکہ، حادثہ، شاعرہ عربی تائے ساکن کے ساتھ لکھا جاتا ہے۔ لیکن فارسی اور عربی تلفظ کے برخلاف ان کا اردو تلفظ دیوانا، پروانا، دانا، نسخا، ملکا، حادثا اور شاعرا ہی کو سمجھتے ہیں۔ ان الفاظ کا املا جوں کا توں قائم رکھنے کے سلسلے میں دو رائیں نہیں ہیں۔ املا کمیٹی نے ان کو

الف سے لکھنے کا مشورہ نہیں دیا ہے اور یہ مناسب بھی ہے۔

البتہ ان ہندی الاصل الفاظ کے بارے میں جن میں ہائے مختفی لکھنے کا رواج اردو میں راسخ ہو چکا ہے۔ املا کمیٹی کی یہ سفارش ہے کہ انھیں الف سے لکھا جائے۔ صرف اس لیے کہ ہائے مختفی فارسی الفاظ کے ساتھ مخصوص ہے اور ان کا ہندی الاصل الفاظ میں کیا کام؟ چونکہ اہل اردو ہائے مختفی کا تلفظ ے اکرنے کے عادی ہیں، یعنی وہ دیوانہ کو دیوانَ یا دیوانِ نہیں بلکہ دیوانا پڑھتے ہیں۔ اس لیے پیسہ کو پیسَ اور پتہ کو پتَ پڑھنے کا کوئی احتمال نہیں۔ اس لیے جن ہندی الاصل الفاظ میں ہائے مختفی لکھنے کا رواج عام ہے اسے قائم رکھا جائے۔ البتہ جن الفاظ کو الف سے لکھنے کا بھی چلن ہے انھیں الف سے لکھنا قابلِ ترجیح سمجھا جائے۔

مندرجہ ذیل ہندی الاصل کا اردو املا بالکل صحیح ہے۔

پتہ، سندیسہ، دوپٹہ، بھروسہ، ٹھیکہ، پانسہ، پیسہ، روپیہ، آنہ پٹاخہ، چھتہ، ڈاکیہ، ڈبہ، ڈھانچہ، سانچہ، غنڈہ، غبارہ، گھونسلہ، مرہٹہ، ہینہ، ہمالیہ، مارکہ، تولہ، ماشہ، خاکہ، نقشہ، خرچہ، زنانہ، زردہ، سموسہ، چوگوشیہ، دو منزلہ۔

شہروں ملکوں کے نام:۔ کلکتہ، پٹنہ، اوڑیسہ، امروہہ، آگرہ، انبالہ، (اس املا کو املا کمیٹی نے بھی برقرار رکھنے کا مشورہ دیا ہے) اس فہرست میں امریکہ اور افریقہ کو بھی شامل کیا جائے۔

البتہ کچھ الفاظ اب الف سے بھی لکھے جانے لگے ہیں جیسے ڈراما (ڈرامہ) اڈہ (اڈّہ) دھوکا (دھوکہ) ان میں الف کو مرجح سمجھا جائے۔

جن ہندی الفاظ کے قدیم تلفظ میں /ہ/ کی آواز تھی لیکن یا تو اب مفقود ہو گئی ہے یا مفقود ہو چلی ہے، انھیں ہائے مختفی ہی سے لکھا جائے جیسے وہ، یہ، گیارہ، بارہ، تیرہ، چودہ، پندرہ، سولہ، سترہ، اٹھارہ۔

یہ کو یہ لکھنے کی تجویز خواہ مخواہ کا تکلف ہے۔ اسی طرح یہ تجویز بھی غیر مناسب ہے کہ وجہ کو وجہ، شبہ کو شبہ، جگہ کو جگہ، توجہ کو توجہ، منہ کو منہ لکھا جائے چونکہ ان الفاظ میں "ہ" کی آواز خفیف ہے۔ اس لیے علامت (ہ) کے

اظہار کی قطعی ضرورت نہیں۔ البتہ جہاں یہ آواز کسی لفظ کے آخر میں واضح ہو وہاں یہ علامت استعمال کی جائے جیسے کہہ اور بہہ میں جو معنی اور تلفظ کے اعتبار سے کاف بیانیہ "کہ" اور کلمہ جار "بہ" سے ممتاز الفاظ ہیں۔ لیکن مخففات میں علامت ہ کا اظہار ضروری نہیں جیسے گنہ (گناہ) نگہ (نگاہ)

استثنا:۔ تشبیہہ، شبیہہ، قہقہہ (جس کا اردو تلفظ قہقہا ہے)

یہ تجویز بھی قابل قبول نہیں ہے کہ کہہ کو کہ اور تہہ کو تہ لکھا جائے۔ کہنی دار /ہ/ کی متصل شکل ہی اردو میں رائج ہے۔ جیسے الفاظ نہر، قہوہ اور کہنا میں جس کی وجہ سے حرف ماقبل کی لکھاوٹ میں بھی تبدیلی آتی ہے جیسے رتہ کو شہ ق کو قہ اور ک کو کہ بناکر اس سے /ہ/ ملائی جاتی ہے۔ اصولی طور پر کہہ کو صرف کہ لکھنا چاہیئے۔ لیکن اس کے بعد ایک علامت (جو یائے مختفی سے ملتی ہے) بڑھانے کا چلن ہے۔ یعنی ک + ہ = کہ یہ۔ اس علامت کو یائے مختفی سمجھ کر اس کے ترک کا فتویٰ دینا غیر مناسب ہے۔ اس لیے کہہ کو کہ اور بہہ کو بہ لکھنے کی تجویز ناقابل قبول ہے۔

بعض ضمائر شخصی میں دو چشمی (ھ) کے ساتھ کہنی دار (ہ) بھی لکھی جاتی ہے۔ جیسے تمھارا، تمہارا، انھوں نے، انہوں نے۔ انفی مصمتوں /ن/ اور /م/ کے ساتھ /ہ/ کا انضمام کلی ہے یا جزوی یہ مختلف فیہ مسئلہ ہے۔ اس لیے ان الفاظ کو دونوں طرح لکھنے کا چلن ہے۔ اسی طرح دولھا کو دولہا اور کمھار کو کمہار بھی لکھا جاتا ہے۔ ان میں سے ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا مشکل بھی ہے اور غیر ضروری بھی۔

اردو میں مندرجہ ذیل الفاظ میں ہائے مخلوط ایک بار بھی لکھی جاتی ہے اور دو بار بھی جیسے بھابھی، بھابی۔ پھوپھی، پھوپی۔ دونوں املا صحیح ہیں۔ البتہ مندرجہ ذیل الفاظ میں صرف ایک بار ہائے مخلوط لکھنے کی اردو املا کمیٹی کی تجویز ناقابلِ قبول ہے ــــ گھونگھٹ، ڈھونڈھنا، اور گھنگھرو۔ البتہ بھبھکی کو بھبکی اور بھوبھل کو بھوبل، بھبھوکا کو بھبوکا لکھنے کا بھی رواج ہے اس لیے انھیں بھی دونوں طرح سے لکھا جاتا ہے۔

ہندی الاصل الفاظ میں ہمزہ کے استعمال کے سلسلے میں بھی کافی زورِ قلم صرف کیا جا چکا ہے مثلاً ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کا استدلال ہے کہ چونکہ ہمزہ الف کا قائم مقام ہے اس لیے اسے آئے، جائے، آؤ، جاؤ وغیرہ میں تو لکھا جا سکتا ہے، کیوں کہ ان

افعال کا تلفظ آ + اے، جا + اے، آ + او اور جا + او ہے۔ لیکن بناؤ (سنگھار) (رکھ) رکھاؤ جیسے حاصل مصدر میں الف کی آواز نہیں ہے اس لیے انھیں بناو رکھاو لکھا جائے۔ اسی طرح گائے، رائے اور چائے کو گاے، راے، چاے لکھنا صحیح ہے۔ لیکن ہم ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کی اس رائے سے متفق نہیں ہیں۔ کیوں کہ اردو افعال کا تلفظ ہمیشہ آ + اے یا جا + اے نہیں ہوتا بلکہ بول چال میں ان میں دہرے مصوتے کی آواز آتی ہے یعنی طویل مصوتے کے بعد مختصر مصوتے کا استعمال ہوتا ہے۔ جیسے ہم آئے کو آے جائے اور آؤ کو آو اور جاو بھی کہتے ہیں۔ "انھوں نے گانے گائے" میں گائے کا تلفظ گا + اے کے اسم گائے کی طرح بھی ہوتا ہے۔ اس لیے اصولی طور پر فعل گائے پہ ہمزہ اسی وقت ہونا چاہیے جب اس کا تلفظ گا + اے ہو ورنہ اسے بغیر ہمزہ کے اسی طرح لکھنا چاہیے جس طرح اسم گائے کو بغیر ہمزہ لکھنے کی تجویز ہے۔ لیکن اس پر عمل ممکن نہیں اس لیے کہ ہم جاؤ کا تلفظ جا + او اور جاو کب کرتے ہیں اس کا تعین مشکل ہے اس لیے ہمزہ کو دہرے مصوتے کی علامت قرار دے کر جس طرح آئے اور جائے اور آؤ اور جاؤ پہ ہمزہ لکھا جاتا ہے اسی طرح حاصل مصدر بناؤ۔ رکھاؤ۔ چھڑکاؤ اور رائے گائے پر بھی ہمزہ لکھنے کے چلن کو صحیح سمجھا جائے۔ اسی طرح جہاں مضاف یا موصوف / آ / یا / او / پر ختم ہو تو کسرہ اضافت کی جگہ سے پر جو ہمزہ لکھنے کا چلن ہے اسے بھی جائز سمجھا جائے۔ یعنی نوائے ادب، ادائے دلبرانہ، گنجہائے گرانمایہ، بوئے گل، کوئے یار، کیونکہ مضاف اور مضاف الیہ یا موصوف اور صفت کی درمیانی آواز بھی جو مختصر مصوتہ ہے وہ ماقبل کے طویل مصوتے آ سے مل کر دہرا مصوتہ بن جاتی ہے۔ نوائے کا وہی تلفظ ہے جو گائے کا ہے۔ اس لیے اعلانِ ہمزہ کے چلن کو صحیح سمجھا جائے۔ البتہ فارسی میں نوای ادب، ادای دلبرانہ، گنجہای گرانمایہ لکھنا صحیح ہے۔ لیکن اردو میں اے / پر ہمزہ ضروری ہے۔ ہماری رائے میں ان الفاظ پر ہمزہ ضروری ہے۔

الاؤ، پلاؤ، چاؤ، لاؤ، گاؤ (قاموس میں گاو لکھا جاتا ہے) اناؤلا۔ بھاؤتا، بچاؤ، گھماؤ، بہاؤ، دباؤ، گھاؤ، بھراؤ، الجھاؤ، چھڑکاؤ، سجاؤ، جھکاؤ، گھاؤ اناؤ، بچاؤ، رائے، گائے، چائے، خدائے سخن، ادائے دلبرانہ، نوائے سخن، بوئے گل، کوئے یار۔ اسی طرح جب مضاف یا موصوف کی اے پر ختم ہو تو یائے اضافت یا یائے توصیفی پہ ہمزہ

ہمزہ لگانے کا جو چلن ہے اسے قائم رکھا جائے۔ زندگی عاشق، مئے رنگین وغیرہ گاؤں اور پاؤں کو گانو اور پانو لکھنے کی سفارش بھی ناقابل قبول ہے۔ بے شک گاؤں (مضارع جیسے کیا میں گانا گاؤں؟) اور گاؤں (اسم) کے تلفظ میں نمایاں فرق ہے، کیونکہ مضارع گاؤں میں واؤ معروف اور اسم گاؤں میں واو مجہول ہے۔ لیکن دونوں کے سلسلے میں یہ کہنا کہ مضارع گاؤں میں "غنیت" " ئی " کے ساتھ اور اسم گاؤں میں الف سے شروع ہوتی ہے۔ محل نظر ہے۔ کیا کوئی بتا سکتا ہے کہ لفظ اٹھوں، کھٹوں، پڑیوں، وغیرہ میں غنیت واؤ مجہول کے بعد شروع ہوتی ہے یا پہلے؟ غنیت واؤ کے بعد شروع ہو یا پہلے متاثر 'و' ہی ہوتا ہے۔ اس لیے مغننہ 'و' کو 'وں' لکھنے یا نو، کوئی فرق نہیں پڑتا۔ گانو لکھنے کا مطلب یہ ہے کہ اس کا تلفظ گاں + و ہے جو درست نہیں معلوم ہوتا۔ اردو میں نون غنہ نون میں بغیر نقطے کے لکھا جاتا ہے۔ لیکن درمیان میں آئے تو نقطہ لگا کر اس پر علامت غنہ لگائی جاتی ہے۔ جیسے سانس، سانپ، ان الفاظ کو سانس सानस اور सानप پڑھنے کا احتمال ہوتا ہے۔

• لیکن 'ں' کو نون پڑھنے کا کوئی احتمال نہیں۔ اس لیے نو کے مقابلے میں 'ؤں' قابل ترجیح ہے۔ قدیم رسم الخط میں پاؤں اور گاؤں کو پانو اور گانو ہی لکھا جاتا تھا۔ لیکن انھیں پانو اور گانو نہ پڑھا جائے اس لیے الفاظ کو گاؤں اور پاؤں لکھنے لگے یہ ان الفاظ کے قدیم املا کی اصلاح ہے جو اردو رسم الخط میں غیر شعوری طور پر قبول کر لی گئی ہے۔ پھر ان الفاظ کے املا کے سلسلے میں رجعت قہقری سے کچھ حاصل نہیں ہوگا۔ انھیں گاؤں یا چھاؤں ہی رہنے دیجیے۔

الفاظ کینچوا اور مونچھیں میں نون غنہ اس لیے ہے کہ اس میں غنیت شامل ہے۔ پھر پتہ نہیں کیوں انھیں کیچوا اور موچھیں لکھنے کی سفارش کی گئی ہے۔ البتہ گھانس، چانول اور سونچنا ایسے تلفظ کی نمائندگی کرتے ہیں جو پڑھے لکھوں میں عام نہیں اس لیے انھیں گھاس، چاول اور سوچنا لکھنا ہی ٹھیک ہے۔

املا کمیٹی نے فارسی کے وہ حاصل مصدر جن کے آخر میں 'ش' ہو ہمزہ اور ی دونوں سے لکھنے کو صحیح قرار دیا ہے جیسے آزمائش، آزمایش۔ آسائش، آسایش ہمارے خیال میں اس طرح کے الفاظ میں ہمزہ ہی صحیح ہے کیوں کہ ان کے اردو تلفظ میں ی کی آواز

کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ (فارسی میں آزمایش، آسایش لکھنے کو ترجیح دی ہے) اس لیے ہماری یہ رائے ہے کہ انھیں ہمزہ ہی سے لکھا جائے۔

اسی طرح املا کمیٹی نے آئندہ کے ساتھ آیندہ اور نمائندہ کے ساتھ نمایندہ کو بھی صحیح قرار دیا ہے چوں کہ ان الفاظ کے تلفظ میں ی کی آواز نہیں ہوتی اس لیے انھیں آئندہ اور نمائندہ ہی لکھنا صحیح ہے اور چلن بھی یہی ہے۔

مشتقات اور مرکبات کو ملا کر یا الگ الگ لکھنے کے سلسلے میں املا کمیٹی نے یہ سفارش کی ہے کہ مرکب الفاظ کے اجزا کو ملا کر نہ لکھا جائے بلکہ لازمی طور پر الگ الگ یعنی تھوڑے تھوڑے فاصلے سے لکھا جائے۔ املا کمیٹی نے مرکبات Compounds اور مشتقات deri-vatives میں خلط مبحث کیا ہے۔ مثلاً مرکبات کے ذیل میں مندرجہ ذیل الفاظ لکھے ہیں۔
پاسبان جانور، لڑکپن، بچپن، غمگین وغیرہ حالاں کہ یہ مشتقات ہیں، مرکبات نہیں۔ دراصل اردو میں دو طرح کے مشتقات پائے جاتے ہیں۔ ایک تو ان مقرس عربی دخیل الفاظ میں جن میں عربی قاعدے کی رو سے منفصل مادے میں اندرونی تغیر ہوتا ہے جیسے ک + ت + ب سے کتاب، کاتب، مکتوب وغیرہ الفاظ بنتے ہیں۔ اسے ہم داخلی اشتقاق کہہ سکتے ہیں۔ دوسری قسم کا اشتقاق ہند آریائی زبانوں کے الفاظ میں ہوتا ہے، جن میں یا تو مادے ہی سے حاصل مصدر بنائے جاتے ہیں جیسے ہار، جیت، کھیل وغیرہ یا پھر ان میں سابقوں، لاحقوں یا درمیانی سبقلاحوں (infix) کا اضافہ کیا جاتا ہے، جیسے امر، سڈول، (سابقے) چل سے چال (درمیانی سبقلاحہ)، اور گھبرا + ہٹ، چور + ی، ڈھل + ائی وغیرہ۔ اردو میں یہ سبقلاحے حاصل مصدر، اسم مکاں، اسم زماں، اسم آلہ، اسم تصغیر، اسم فاعل، اسم کیفیت، صفت نسبتی و عددی تانیث اور تعدیہ کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ ان کی پہچان یہ ہے کہ وہ کبھی تنہا استعمال نہیں ہوتے بلکہ اپنی آزادانہ حیثیت میں بے معنی ہوتے ہیں۔ کچھ ماہرین لسانیات کا یہ قیاس ہے کہ یہ اجزا "کبھی زمانے میں بامعنی رہے ہوں گے۔ مگر مرورِ ایام سے مسخ ہو گئے ہیں۔ بلومفیلڈ اور یسپرسن اس قیاس کو صحیح نہیں سمجھتے کیوں کہ ہر زبان میں ایسے سبقلاحے کثیر تعداد میں پائے جاتے ہیں جن کی اصل کا سراغ اب تک لگایا نہیں جا سکا ہے۔

تفصیل کے لیے دیکھیے راقم کا مضمون "وضع اصطلاحات کی چند نادرست لسانی اصطلاحیں"
— فکر پیما۔

یہ مجہول الاصل "اجزا" اصطلاح میں پابند صرفیے (Bound Morphemes) کہلاتے ہیں۔ اس لیے مشتقات کو لازمی طور پر ملا کر ہی لکھنا چاہیئے۔ یعنی غم گین، پاس بان، بچ پن وغیرہ لکھنا کسی طرح درست نہیں ہو سکتا۔ تعجب ہے کہ املا کمیٹی نے ستمگر، ہمشیرہ، غمکدہ اور گلکدہ کو علاحدہ سے یعنی ستم گر، ہم شیر، غم کدہ اور گل کدہ لکھنے کی کیوں سفارش کی ہے جب ان کا چلن بھی نہیں ہے۔ البتہ اَن جان اَن پڑھ، ہم نشیں، بن سرا، جیسے چند الفاظ کو الگ الگ لکھنے کا چلن ہے انھیں یوں ہی رہنے دیا جائے البتہ بیوقوف، انجان، بیخبر، بیدل وغیرہ کو ملا کر بھی لکھا جاتا ہے اور الگ الگ بھی۔ ملا کر لکھنے کو مرجح سمجھا جائے۔

مرکبات کا معاملہ دوسرا ہے۔ مرکب دو یا دو سے زائد الفاظ سے مل کر بنا ہوا ایک نیا لفظ ہوتا ہے جس میں ہر لفظ آزاد معنوی اکائی ہوتا ہے جیسے، بیل گاڑی، جل پری، کرن پھول، باگ ڈور، کارخانہ، دیا سلائی ڈاک گھر وغیرہ۔ بعض مرکبات کے ایک جز میں صوتی تغیر بھی ہو جاتا ہے لیکن اتنا کہ اس کے اصل روپ کا آسانی سے اندازہ ہوتا ہے جیسے پن چکی، کن ٹوپ، بھڑ بھونجا، گل تکیہ وغیرہ۔

مذکورہ بالا مرکبات یا پھر مشتقات کو جوڑ کر یا الگ الگ لکھنے کی سفارش کرنے سے پہلے ہمیں اپنے رسم الخط کی ایک خصوصیت کو مدنظر رکھنا چاہیئے۔ اردو حروف تہجی (الفبا) میں ا، د، ڈ، ز، ر، ڑ، ژ اور و ایسے حروف ہیں جو حروف مابعد سے جوڑے نہیں جا سکتے جیسے درد، داور، راوی وغیرہ۔ ایسی صورت میں اکثر مشتقات جنھیں اصولی طور پر جوڑ کر لکھنا چاہیئے لکھے نہیں جا سکتے جیسے دادگر۔

جہاں تک مرکبات کا تعلق ہے انھیں متصل یا منفصل لکھنے کے سلسلے میں کوئی حکمنامہ صادر نہیں کیا جا سکتا۔ اصولی طور پر انھیں بھی ملا کر ہی لکھنا چاہیئے۔ (حالانکہ املا کمیٹی نے تمام مرکبات کو (الا ماشاءاللہ) الگ الگ لکھنے ہی کی سفارش کی ہے) لیکن کچھ مرکبات ایسے ہیں جو ملا کر ہی لکھے جاتے ہیں جیسے شبنم، دستخط، بتخانہ وغیرہ۔ انھیں اسی طرح رہنے دیا جائے خود انگریزی میں جو مرکبات سے مالامال ہے کچھ مرکبات ملا کر ہی لکھے جاتے ہیں جیسے Blackbird، کچھ الگ الگ لکھے جاتے ہیں جیسے College girl۔ کچھ دونوں طریقے سے لکھے جاتے ہیں جیسے Head master یا Headmaster۔ کبھی دونوں کے درمیان (—)

کی علامت لاتے ہیں۔ جیسے Head-master -
ہم سمجھتے ہیں کہ اردو میں بھی اسی پر عمل ہونا چاہیے لیکن جہاں تک مشتقات کا تعلق ہے انھیں ملاکر لکھنا ہی احسن ہے۔ جیسے عقلمند، غمکدہ وغیرہ۔
اُردو املا کمیٹی نے 'بہ' کو الگ سے لکھنے کی سفارش کی ہے۔ مثلاً بہ رنگِ غالب، بہ خطِ غالب، بہ دشواری، بہ ذاتِ خود، بہ وقت، بہ قولِ خود، یہ تجویز بھی عجیب وغریب ہے کیونکہ 'بہ' آزاد حرفیہ نہیں ہے۔
البتہ بعض حضرات ضمیرِ مفعولی کے ساتھ کلماتِ جار کو اور ضمیرِ مفعولی کے ساتھ 'نے' ملاکر لکھتے ہیں جیسے مجھکو، انکو، اُسنے، مجھسے کیلئے، کیواسطے وغیرہ دراصل ان کلماتِ عاملہ کو اسماء کے ساتھ ملاکر لکھنے کا چلن اس زمانے کی یادگار ہے جب کھڑی بولی اپ بھرنش کے دور میں تالیفی منزل میں تھی اور یہ ~~Vibhakti~~ ~~प्रत्यय~~ کہلاتے ہیں۔ چنانچہ ہندی اور مرہٹی وغیرہ میں یہ کلماتِ عاملہ آج بھی ملاکر لکھے جاتے ہیں لیکن فارسی جیسی تحلیلی زبان کے زیرِ اثر آنے کے بعد یہ حالت نما لاحقے الگ ہوگئے اس لیے اردو میں الگ لکھا جائے۔
یعنی کیے، دیے کو لئے، کیئے، دیئے لکھنا بھی خاصہ مقبول ہے خود دیوناگری میں لیا، ~~लिया~~ لکھنے کا چلن ہے لیکن چونکہ ایسے موقع پر ي کی آواز نمایاں ہوتی ہے اس لیے انھیں ي سے لکھنا ہی احسن ہے لیکن خدارا لئے کو جاہلوں کا املانہ سمجھا جائے البتہ لیئے یعنی ء اور ي دونوں کا بیک وقت استعمال درست نہیں۔
کہ اور چہ کے مرکبات کو علاحدہ علاحدہ لکھنے کی سفارش بھی غیر ضروری ہے یہ اردو میں مفرد الفاظ کا حکم رکھتے ہیں۔ ہم کیونکہ کو کیوں کہ جبکہ کو جب کہ حالانکہ کو حال آں کہ، چنانچہ کو چناں چہ، بلکہ کو بل کہ، بشرطیکہ، بہ شرط کہ، باوجودیکہ کو باوجودے کہ پر ترجیح دیتے ہیں بلکہ انھیں ملاکر لکھنے پر اصرار کرتے ہیں۔
گا۔ گے۔ گی فعلی حرفیے ہیں۔ حرفِ علامتِ مستقبل کا کام دیتے ہیں۔ ان کو فعل کے ساتھ ملاکر ہی لکھنا چاہیے۔ ہم یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ املا کمیٹی اس علامت کو الگ سے ظاہر کرنے کی سفارش کیوں کی ہے۔ مثلاً آئیگا، جائیگا، کو ملاکر لکھنا ہی صحیح ہے۔ لیکن املا کمیٹی کی یہ سفارش ہے کہ انھیں آئے گا، آئے گی، جائے گا، جائے گی وغیرہ لکھا جائے۔ قطعِ نظر اس کے کہ گا، گی، گے حرفِ علامتِ مستقبل ہیں۔ اور اس لحاظ سے انھیں ملاکر ہی لکھنا چاہیے۔ بعض صورتوں میں جہاں وصلی نون

گ سے ہم جنس ہو کر ایک مستقل صوتیہ بن جاتا ہے جس کی علامت / ŋ / ہے)
اس کی نمائندگی گا ۔ گی ۔ گے کو علاحدہ لکھنے سے نہیں ہوتی مثلاً آونگا یا جائینگے
کو جائیں گے لکھا جائے تو ننگ کی آواز ظاہر نہیں ہوتی ۔ اس لیے جائیں گے کو جائینگے
ہی لکھنا صحیح ہے ۔ لیکن چونکہ اردو میں جائیں گے ، آؤں گا لکھنے کا چلن بھی ہے
اس لیے انھیں غلط تو نہیں سمجھا جائیگا ۔ البتہ ملاکر لکھنے کو ترجیح دی جائیگی ۔
اس سلسلے میں مولف اردو املا نامہ لکھتے ہیں ۔ " جو لوگ لکھینگے لکھنے پر اصرار
کرتے ہیں وہ پڑھاوں گا کو کس طرح لکھینگے ۔ اور کیا پڑھ رہا ہوں کو پڑھ رہا ہوں
لکھنا پسند کرینگے ۔" (ص ۴۶۴) ۔ پڑھاوں گا کو پڑھاؤنگا لکھتے ہیں اور یہی صحیح
ہے ۔ البتہ پڑھ رہا ہوں کو پڑھ رہا ہوں اس لیے نہیں لکھینگے کہ رہا (فعل امدادی ہے)
گا کی طرح فعلی جزو نہیں اس لیے انھیں الگ ہی لکھا جاتا ہے ۔ البتہ آئیے گا ،
تشریف لائیے گا ، میں گا کو اس لیے الگ لکھنا چاہیے کہ آئیگا کا مماثل ہو جاتا ہے
ورنہ باقی صورتوں میں گا ۔ گی ۔ گے کو ملاکر ہی لکھا جائے گا ، گی ، گے کو ملاکر لکھنا
فارسی والوں کی کورانہ تقلید نہیں ہے جیسا کہ مولف اردو املا سمجھتے ہیں ۔ " فارسی
تقلید میں اردو میں بھی لفظوں کو ملاکر لکھنا وبائے عام کی طرح پھیل گیا ہے بلکہ
ہمارے زمانے کے بعض حضرات تو اس قدر غلو کرتے ہیں کہ چلیگا ۔ لکھینگے ۔ اور
اٹھینگی وغیرہ لکھنا ضروری سمجھتے ہیں ۔" (اردو املا ـ ص ۴۶۴)

املا کمیٹی نے درمیانی نون غنہ کے لیے علامت / ٘ / تجویز کی ہے جیسے سانٹپ ،
دانت ، پانچ میں لیکن مثالوں میں چاند اور مانڈ کو بھی شامل کر لیا ہے اور ان
الفاظ میں بھی یہی علامت تجویز کی ہے یعنی چاند اور مانڈ حالانکہ ان الفاظ میں غنیت
نہیں ہے بلکہ ن کی آواز / د / سے مل کر ہم آہنگ ہو جاتی ہے جسے Homorganic
(ہم آہنگ صوتیہ کہتے ہیں) اس لیے ان پر وہی علامت لکھی جائے جو مصوتی خوشوں
(جیسے دوست ، گوشت) میں استعمال ہوتی ہے ۔ یعنی چانْد ، مانْڈ ۔ اگر ہم دو مختلف
آوازوں کے لیے ایک ہی علامت (جیسے کہ دیوناگری میں ہوتا ہے) استعمال کریں تو
پھر ہنس (فعل ہنسنا سے) اور ہنس हंस (ایک پرندہ) میں کیسے تمیز کریں گے ۔

' اردو کیسے لکھیں ' کے مصنف فرماتے ہیں وہ گذشتن ، گذاشتن ، گذاردن یہ تینوں
مصدر ایک گروپ کے ہیں ۔ ان سے جتنے لفظ بنیں گے ان سب کو ذال سے لکھا جائے

جیسے گذشتہ ، سرگذشت ، گذرگاہ ، گذراں وغیرہ ———

—— یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ چلنے، چھوڑنے اور پار کر دینے کے معنی میں گذاردن ، گذاشتن ، گذشتن کو اور ان کے مشتقات کو 'ذال' سے لکھا جائیگا —— گزارش کے معنی ہیں عرض کرنا ، پیش کرنا ۔ اگر گذارش لکھا جائے گا تو اس کے معنی ہونگے چھوڑنا —— نماز گزار کے معنی ہونگے ، نماز پڑھنے والا ، اور اگر اسی کو نماز گذار ، لکھا جائے تو اس کے معنی ہونگے نماز چھوڑنے والا" ہم یہی کہینگے کہ ذ اور ز کے معاملے میں اردو نے جس لفظ میں 'ز' کو قبول کیا ہے اسے 'ز' ہی سے لکھا جائے جیسے رہ گزر ، عمر گزراں ، گزرگاہ وغیرہ میں ، اسی طرح خدمت گزار اور نماز گزار کو کوئی خدمت گذار یا نماز گذار لکھتا ہی نہیں کیونکہ اس کا چلن نہیں ہے معنی میں فرق فارسی میں پیدا ہو سکتا ہے اردو میں نہیں ۔ بے شک فارسی میں گذشت ، گذراں اور راہ گذر ہی لکھا جاتا ہے ۔ اور گزارش کو گذارش نہیں لکھتے لیکن یہ فرق فارسی میں ہے ۔ فارسی لکھتے وقت ضرور اس کا خیال رکھیے لیکن اردو میں جب گذشتن سے گزرنا ، گزار بنا ہے اور کوئی گذرنا گذارنا ، گذر بسر وغیرہ نہیں لکھتا تو پھر گذشتہ ، سرگذشت اور عمر گذراں کو اگر کوئی گزشتہ ، سرگزشت اور عمر گزراں لکھے تو اسے اہل اردو کا تصرف سمجھا جائے ۔ خود فارسی میں (ذ) ختم ہوتا ہوا صوتیہ ہے اور اکا دکا لفظ میں پایا جاتا ہے ورنہ (ذ) صرف عربی الفاظ میں پایا جاتا ہے ۔

اسی طرح آذر ، ذخار ، خورد ، موقعہ ، معہ ، پیسہ ، روپیہ ، پتہ جیسے الفاظ کو اردو کا املائی تصرف قرار دے کر انشا کی لسانی بصیرت کی تقلید کیجیے ، جس نے تقریباً دو صدی قبل اردو کی خود مختاری کا اعلان کرتے ہوئے لکھا تھا ۔ "جاننا چاہیے کہ جو لفظ اردو میں آیا وہ اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی ، ترکی ہو یا سریانی ، پنجابی ہو یا پوربی ، اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح ، وہ لفظ اردو کا لفظ ہے اگر اصل کے موافق مستعمل ہے تو صحیح اور اگر اصل کے خلاف ہے تو بھی صحیح اس کی صحت اور غلطی اس کے اردو میں رواج پکڑنے پر منحصر ہے" (دریائے لطافت)

زبانِ اردو

کچھ خوش فہمیاں ــــ کچھ غلط فہمیاں

اس مضمون میں زبان اردو کی تاریخ بیان کرنا مقصود نہیں ہے بلکہ اجمالاً چندان خوش فہمیوں اور غلط فہمیوں کا ازالہ کرنا ہے جو زبان اردو سے متعلق اہل اردو میں عام طور پر پائی جاتی ہیں۔

اردو زبان کے متعلق یہ غلط فہمی جس قدر عام ہے اسی قدر گمراہ کن بھی ہے کہ وہ چوں چوں کا مربّہ ہے اور اس کا دامن اس قدر وسیع ہے کہ اس میں دنیا کی ہر زبان کے الفاظ شامل ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر شوکت سبزواری داستان زبان اردو میں فرماتے ہیں "منطق کی طرح اردو کٹر اصول پرست نہیں۔ سیّال اور لچکیلی زبان ہے۔ الفاظ کی حد تک اردو بڑی آزاد منش اور ملنسار واقع ہوئی ہے۔ اس نے ہر زبان سے فیض اٹھایا۔ ہر گوشے سے تمتع حاصل کیا۔ عربی فارسی ترکی پنجابی، پوربی برج، پرتگالی، اطالوی، انگریزی، ہر زبان کے الفاظ اس نے دل کھول کر قبول کیے۔ جہاں کوئی لفظ نظر پر چڑھا اس نے آنکھوں سے لگایا۔ اور ادنیٰ تصرف کے بعد اپنایا۔ اردو کی اسی فطرت کو دیکھ کر لوگ طعنہ دیتے ہیں کہ وہ ست بھیجڑا اناج ہے[1]۔" اس دعوے سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ دنیا کی کچھ اور زبانوں کی طرح اردو مخلوط زبان ہے۔ لیکن مخلوط ہونے کے یہ معنی ہرگز نہیں ہو سکتے کہ اس میں دنیا کی ہر زبان کا لفظ سما سکتا ہے۔ زبانیں ان معنوں میں مخلوط نہیں ہوا کرتیں دنیا کی کوئی زبان اس قدر فراخدل ہونا بھی چاہے تو نہیں ہو سکتی۔ ہر زبان کی قوت پذیرائی (Power of receptivity) لامحدود نہیں ہوا کرتی۔ اس کی کوئی نہ کوئی حد ضرور ہوتی ہے۔ اردو زبان صرف انھیں معنوں میں مخلوط ہے کہ اس کا ڈھانچہ تو سراسر ہندوستانی ہے لیکن اس کی لفظیات کا بیشتر حصہ فارسی اور فارسی کے توسط سے آئے ہوئے عربی دخیل الفاظ پر مشتمل ہے۔ ان معنوں میں خود انگریزی بھی ایک مخلوط زبان ہے جس میں مختلف زبانوں کے الفاظ پائے جاتے ہیں۔

---

[1] داستان زبان اردو کراچی ایڈیشن ۱۹۶۰ء صفحہ ۱۷۵-۱۷۶

لیکن اس کے باوجود اس کا اپنا ایک مستقل لسانی مزاج ہے اور اس کی قوت پذیرائی بھی محدود ہے۔ دوسری مخلوط زبانوں کی طرح اردو میں بھی مختلف ماخذوں سے دخیل الفاظ آئے ہیں۔ لیکن صرف اس بنیاد پر اس کی لامحدود قوت پذیرائی کا دعویٰ کرنا لسانیات کے بنیادی اصولوں سے اپنی ناواقفیت کا ثبوت دینا ہے۔ دراصل ہر زبان کا اپنا ایک مخصوص صوتیاتی نظام ہوتا ہے اور اس کے مخصوص صرفی اور نحوی قواعد ہوتے ہیں۔ ان سے مل کر ہی اس کی لسانی ساخت بنتی ہے۔ اس ساخت کی تعمیر میں بعض الفاظ تعمیری حیثیت رکھتے ہیں۔ مثلاً افعال، ضمائر اور کلمات عاملہ وغیرہ لیکن اس میں اکثر ایسے الفاظ بھی ہوتے ہیں جو اس لسانی ساخت کے حدود میں اپنی صوتی و معنوی قدروں کا اظہار کرتے ہیں۔ انھیں 'ذخیرۂ الفاظ' یا صرف 'لفظیات' کہا جاتا ہے۔ اس ذخیرے میں بیرونی الفاظ بھی راہ پاتے رہتے ہیں جو عموماً اسما و صفات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ عاریت کا عمل اسما و صفات میں زیادہ آسانی سے ہوتا ہے۔ جو کسی زبان کی لسانی ساخت کو شدید نقصان پہنچائے بغیر اس کے لفظی خزانے میں آتے جاتے رہتے ہیں۔ اس میں اردو زبان کی کوئی تخصیص نہیں اردو کے اپنے تعمیری الفاظ ہیں اور اس کی لسانی ساخت متعین ہے اور ہر زندہ زبان کی طرح اس کی لفظیات میں بھی سیاسی ثقافتی اور معاشرتی تبدیلیوں کے زیر اثر رد و بدل ہوتا رہتا ہے۔ یہ درست ہے کہ اردو میں دخیل الفاظ کی کثرت ہے۔ لیکن اس کا سب سے بڑا ماخذ فارسی ہے اور اس کے بعد انگریزی اور ایک حد تک پرتگالی۔ اردو میں دخیل یورپی الفاظ (مرتبہ محمد عمر) میں فرانسیسی، ولندیزی، جرمن اور اطالوی الفاظ کی فہرست بھی دی گئی ہے لیکن یہ تمام الفاظ انگریزی لفظیات کا حصہ بننے کے بعد ہی انگریزی کے توسط سے اردو میں آئے ہیں اس لیے انھیں مفرنج (Anglacized) کہنا ہی مناسب ہوگا۔ مولوی عبدالحق نے اردو میں دخیل الفاظ نامی مقالے میں ترکی الفاظ کے علاوہ دو چار چینی، ایک دو تامل اور ایک آدھ جاپانی دخیل لفظ کی نشاندہی کی ہے۔ لیکن ان کی لسانی اہمیت چنداں نہیں۔ اردو کو موجودہ شکل دینے میں مفرس عربی و فارسی دخیل الفاظ ہی کا زبردست ہاتھ ہے۔

اردو کی پیدائش کے بارے میں عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ یہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے اختلاط کا نتیجہ ہے لیکن اس سلسلے میں صرف 'مسلمانوں' کا ذکر کرنے سے غلط فہمی کی بنا پر مسلمانوں سے عام بیرونی مسلمان مراد لیے گئے۔ خواہ وہ ایرانی ہوں یا عرب۔ اس غلط فہمی کے نتیجہ میں

ایک عالم نے عرب مسلمانوں اور ہندوؤں کا اختلاط سندھ میں دکھا کر اسی کو اردو کا مولد قرار دینے کی سعی ناکام کی تھی تو ایک پاکستانی عالم نے اور دکن کی ایک مسلم خاتون نے بھی یہ اختلاط دکن میں دکھلا کر دکن کو اردو کی جنم بھومی ثابت کرنے کی کوشش کی۔ حالانکہ مسلمانوں سے مراد وہ فارسی گو ترک مسلمان ہیں جو شمال سے وارد ہند ہوئے تھے۔

اردو زبان کی پیدائش کے سلسلے میں دو طرح کی لیکن ایک دوسرے سے متضاد اور بھی غلط فہمیاں راہ پا گئیں۔ ہمارے قدیم ادبی مورخوں یا عالموں نے یہ سمجھا کہ اردو شاہجہاں کے زمانے میں بازار میں پیدا ہوئی۔ بقول سر سید "اس نے (شاہجہاں نے) سب ملکوں کے وکلا کو حاضر رہنے کا حکم دیا۔ اسی وقت شہر میں تمام ملکوں کے لوگوں کا مجمع ہو گیا۔ ہر ایک کی رفتار گفتار جدا تھی ہر ایک کا رنگ ڈھنگ نرالا تھا۔"[۱] بقول محمد حسین آزاد "شاہجہاں کے زمانے" میں اہل سیف، اہل قلم اہل حرفہ اور تجار وغیرہ، ملک ملک اور شہر شہر کے آدمی ایک جگہ جمع ہوئے[۲]،، اول تو تاریخ سے عہد شاہجہانی میں اس غیر معمولی اجتماع کا ذکر نہیں ملتا اور پھر بھانت بھانت کی بولیاں بولنے والے اکٹھا ہو جانے سے 'بابل السنہ' تو بن سکتا ہے۔ لیکن چند برسوں میں کوئی نئی زبان پیدا نہیں ہو جاتی۔ پھر خود شاہجہاں کے دربار میں اسی نئی زبان کا کوئی شاعر نہیں ملتا۔ بقول ڈاکٹر بنارسی پرشاد سکسینہ "اس (زبان) کی ترقی کا سہرا شاہجہاں کے سر باندھنا غلط ہے۔ کیوں کہ تاریخی شواہد سے اس کی تائید نہیں ہوتی۔ شاہجہاں نے نہ تو اس زبان کی سرپرستی کی اور نہ ہی شمالی ہند میں (کوئی شاعر یا مصنف) ایسا ملتا ہے جو اس زبان میں نمایاں حیثیت رکھتا ہو[۳]۔ دربار شاہجہانی میں جہاں محمد جان قدسی، یحییٰ کاشی، ابو طالب کلیم، اور فارسی کا پہلا صاحب دیوان ہندو شاعر چندر بھان برہمن لاہوری وغیرہ تھے، وہیں سندر داس، مہاکوی رائے، چنتامنی اور شرومنی بھی تھے جو برج اور اودھی کے شاعر تھے چندر بھان برہمن سے کھڑی بولی میں لکھی ہوئی ایک غزل منسوب ہے جس کے متعلق پنڈت کیفی فرماتے ہیں "بعض محقق اسے اردو کی پہلی غزل مانتے ہیں۔" اب تک یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ یہ "بعض محقق" کون ہیں۔ دیوان برہمن کے مرتب ڈاکٹر عبد الحمید فاروقی دیوان برہمن کے مقدمے میں مذکورہ غزل کو برہمن سے منسوب کرنے سے انکار کرتے ہوئے فرماتے ہیں کوئی داخلی یا خارجی شہادت ایسی

---

[۱] آثار الصنادید [۲] آب حیات [۳] THE HISTORY OF SHAHJAHAN OF DELHI. P.261
[۴] کیفیہ: صفحہ ۲۴-۲۵

نہیں ہے جس کی بنیاد پر یہ نتیجہ نکالا جا سکے کہ برہمن اردو میں بھی داد سخن دیتا تھا۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ اپنی تحریروں میں بخوشی اس کا ذکر کرتا۔ پنڈت کیفی کے اس دعوے پر کئی مصنفوں مثلاً فرحت اللہ بیگ اور دلّی کا دبستان شاعری کے مصنف نے شک کا اظہار کیا ہے[۱]"

ڈاکٹر سید عبداللہ " ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ میں برہمن کے ترجمے میں اس غزل کا ذکر نہیں کرتے، پنجاب میں اردو میں برہمن کا ذکر نہیں البتہ منشی دلی رام سے (جو عہد شاہجہانی میں تھا) منسوب ایک ریختہ ص ۶۱۔ ۲۶۰ پر درج ہے۔ غالباً پنڈت کیفی ہی کی سند پر داستان تاریخ اردو، مقدمہ تاریخ زبان اردو اور علی گڑھ تاریخ ادب اردو کے لسانیاتی مقدمہ میں برہمن سے منسوب مذکورہ بالا غزل نقل کی گئی ہے۔ ان دونوں مشتبہ اردو غزلوں کے علاوہ ہمیں عہد شاہجہانی میں کھڑی بولی کا کوئی ادبی یا تحریری نمونہ نہیں ملتا اور غالباً مل بھی نہیں سکتا۔

چونکہ بھانت بھانت کی بولیاں بولنے والوں کے اکٹھا ہو جانے سے بازار میں کوئی زبان پیدا نہیں ہوتی اس لیے ڈاکٹر شوکت سبزواری اس نتیجے پر پہنچے کہ دو زبانوں کے اختلاط سے تیسری زبان پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ بھی پہلی غلط فہمی کی ہم قدم سمت میں دوسری غلط فہمی ہے۔ داستان تاریخ اردو میں فرماتے ہیں " یہاں دو ایک غلط فہمیوں کا ازالہ ضروری ہے۔ جو بار بار دوہرائے جانے کی وجہ سے لوگوں کے ذہنوں میں کچھ اس طرح جم کر بس گئی ہیں کہ نکلنے کا نام ہی نہیں لیتیں۔ ایک غلط فہمی جسے میں سب سے زیادہ خطرناک اور لسانی بحثوں میں حقیقت سے بھٹکانے والی سمجھتا ہوں یہ ہے کہ لوگوں کا خیال ہے کہ دو یا دو سے زیادہ زبانوں کو جوڑ کر کوئی تیسری نئی زبان وضع کی جا سکتی ہے۔ جو پہلی دو زبانوں سے جدا اور آزاد ہو۔ دو یا دو سے زیادہ رنگوں کی آمیزش سے ایک نیا اور دونوں سے مختلف رنگ ضرور تیار کیا جا سکتا ہے۔ لیکن دو زبانوں کی ترکیب سے تیسری زبان کی تعمیر ناممکن ہے[۲]۔ بعض سنجیدہ حلقوں میں شوکت سبزواری کا یہ نظریہ وقیع سمجھا جائے لیکن افسوس ہے کہ دنیا کے مختلف حصوں میں مخلوط زبانوں کی ولادت ان کے اس نظریے کو باد ہوا ثابت کرتی ہے دنیا کے مختلف مقامات پر دو قوموں کے اختلاط

---

[۱] چندر بھان برہمن ص ۱۱۷ [۲] تاریخ زبان اردو ص ۲۹

اور تجارتی ضرورتوں کے زیر اثر کئی نئی تجارتی زبانیں عالم وجود میں آ چکی ہیں۔ مثلاً ایک زبان Beach-la-mar ہے جسے (Sandalwood English) بھی کہتے ہیں۔ یہ بحرالکاہل کے مغربی ساحل پر بولی جاتی ہے۔ اس زبان کی اساس ٹوٹی پھوٹی انگریزی پر ہے۔ پھر بھی چونکہ یہ زبان ایسی انگریزی ہے جسے خود انگریزوں کو سیکھنا پڑتا ہے اس لیے ماہرین لسانیات اسے نئی زبان کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ پڈگن انگلش، ہائیٹین کریول، مارشیس کریول، چنوک (CHINOOK) اور ایسی کئی زبانیں ہیں جو دو لسانی گروہوں کے اختلاط و ارتباط کا نتیجہ ہیں اور جنھیں ماہرین لسانیات نے نئی زبان کا درجہ دیا ہے۔ اگر دو مختلف زبانوں کے اختلاط سے ایسا محاورہ جنم لے جسے سمجھنے کے لیے دونوں زبانیں جاننے والے اسے سیکھنے پر مجبور ہوں تو یہ نیا محاورہ نئی زبان کہلاتا ہے۔ اس نئی زبان کے لیے دوسری شرط یہ ہے کہ اس کی ہیئت میں استقلال ہو۔ علیحدہ رسم الخط کے استعمال سے اس طرح کی نئی زبان کی ہیئت میں استقلال پیدا ہو جاتا ہے اور وہ سیال اور غیر مستقل حالت میں نہیں رہتی۔ اگر اس نئے محاورے کا دائرۂ استعمال وسیع ہو جائے اور وہ بازاروں سے گھروں میں پہنچ جائے تو رفتہ رفتہ ایک پشت سے دوسری پشت تک منتقل ہوتے ہوتے مستقل ہیئت اختیار کر لیتی ہے۔ پھر بولنے والوں کا اپنا نقطۂ نظر ہوتا ہے۔ جو اس نئی زبان کی ہیئت کو دوام بخشتا ہے۔

لیکن مخلوط زبانوں کی پیدائش کے سلسلے میں ایک بات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے وہ یہ کہ جب دو زبانوں کے اختلاط سے ایک تیسری زبان وجود میں آتی ہے تو اس صورت میں ان میں سے ایک زبان کا ڈھانچہ پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ پڈگن انگلش کا دارومدار انگریزی زبان پر ہے اسی طرح اسپرنٹو جیسی مصنوعی زبان جس میں کئی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں، صوتی، صرفی اور نحوی اعتبار سے یورپ کی ایک زبان پر ہی مبنی ہے۔ ہائیٹین کریول فرنچ بھی شمال فرانسیسی کی ایک شاخ ہے۔ ماہرین لسانیات کا یہ خیال ہے کہ دنیا کے کسی حصہ میں کوئی ایسی مخلوط زبان جو مختلف زبانوں سے مل کر بنی ہو موجود نہیں۔ جدید البانوی سب سے زیادہ مخلوط زبان سمجھی جاتی ہے اتنی کہ ابھی تک ماہرین لسانیات یہ طے نہیں کر پائے کہ یہ زبان کس خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔ اس میں لاطینی کے علاوہ رومانس زبانوں، یونانی، سلیوک اور ترکی کے کافی دخیل الفاظ ملتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ اس میں کئی سو خالص البانوی لیتے (Stems) بھی مستعمل ہیں اور اب یہ ثابت ہو چکا ہے کہ البانوی ہند یورپی خاندان کی ایک آزاد شاخ ہے۔

اردو کو بھی کھڑی بولی ہی نے اپنا ڈھانچہ فراہم کیا ہے اور ساخت کے اعتبار سے یہ جدید ہند آریائی زبان ہے۔

چونکہ ہندوستان میں فارسی گو ترک مسلموں کی آمد اور جدید ہند آریائی زبانوں کے ارتقا کا زمانہ ایک ہی ہے۔ اس لیے یہ کہنا مشکل ہے کہ مسلمانوں کے ورود ہند سے قبل کھڑی بولی کی روپ رکھا گیا تھی اور یہ کس اپ بھرنش سے نکلی ہے۔ لیکن امیر خسرو کے زمانے تک وہ ایک ممتاز بولی کا درجہ حاصل کر چکی تھی۔ جسے انھوں نے "زبان دہلوی" کا نام دیا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہے کہ یہ دہلی اور نواح دہلی میں بول چال کے لیے استعمال ہوتی تھی۔ جب مخصوص سیاسی اور معاشرتی حالات کی بنا پر اس بولی میں رفتہ رفتہ فارسی الفاظ اور فارسی کے ذریعہ عربی الفاظ داخل ہونے لگے تو اس نے دکن میں تو جلد جلد ارتقائی منازل طے کیے لیکن جہاں تک شمالی ہند کا تعلق ہے عہد اکبری سے ادب کی سرحد میں داخل ہونا شروع ہوتی ہے۔ اسی عہد میں ذولسانی نصاب کا سلسلہ شروع ہوتا ہے اور عہد عالمگیری میں زبان دہلوی سیکھنے کی خاطر درجنوں نصاب عالم وجود میں آتے ہیں۔ عہد جہانگیری میں افضل جھنجھانوی اسی زبان میں بارہ ماسہ لکھتے ہیں۔ اور رفتہ رفتہ اوائل عہد عالمگیری تک اس میں ادبی سرگرمیوں کے آثار دکھائی دینے لگتے ہیں کہ اردو کھڑی بولی کا نکھرا ہوا روپ ہونے کے باوصف کھڑی سے ایک علیحدہ زبان ہے۔

اردو کے بارے میں یہ غلط فہمی بھی عام ہے کہ یہ بازار میں پیدا ہوئی اور ابتدا میں ایک گری پڑی زبان تھی۔ یہ غلط فہمی بھی لفظ "اردو" اور "ریختہ" سے پیدا ہوئی۔ ریختہ دراصل موسیقی کی اصطلاح ہے۔ جو آگے چل کر مخلوط زبان کے معنوں میں استعمال ہونے لگی۔ گری پڑی زبان کے معنوں میں نہیں۔ کھڑی بولی ایک عرصہ تک بول چال کی زبان ضرور رہی ہے لیکن یہ گری پڑی زبان کبھی بھی نہیں تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو امیر خسرو اس کا ذکر ضرور کرتے۔ یہ بول چال کی زبان تھی جس نے حکمرانوں کی زبان فارسی سے رنگ و روغن لے کر اپنا روپ نکھارا اور بہت جلد قلعے کی شاہی زبان بن گئی۔ اگر فاتح قوم اقلیت میں ہو تو وہ رفتہ رفتہ اپنی زبان ترک کر کے مفتوح کی زبان قبول کر لیتی ہے۔ خصوصاً اس صورت میں جب اس کا رشتہ اپنی مادری زبان کے مرکز یعنی اپنے آبائی وطن سے ٹوٹ جاتا ہے۔ بقول بنارسی پرساد سکسینہ[1] عہد شاہجہانی میں فارسی ایران سے قریبی تعلق

۱؎ THE HISTORY OF SHAHJAHAN OF DELHI P. 261

تعلق رکھنے کی وجہ سے تازہ قوت حاصل کرتی رہی تھی۔ عالمگیر کے عہد حکومت میں یہ ربط ٹوٹ گیا۔ اور اس کے بعد اردو شمال میں تیزی سے ترقی کرنے لگی۔"

عہد عالمگیری میں جیسے ہی فارسی کا رشتہ ایران سے منقطع ہوا تو اس کے قدم ہندوستان سے اکھڑنے لگے اور عہد محمد شاہی تک پہنچتے پہنچتے فاتح قوم کا شاہی خاندان مقامی بولی کھڑی کو اختیار کر لیتا ہے۔ جو راہ فرار اختیار کرنے والی فاتح زبان کے لفظی خزانے سے بے شمار دخیل الفاظ لوٹ کر اپنا دامن بھر لیتی ہے۔ دنیا کی کئی زبانیں اس کی متوازی مثالیں پیش کرتی ہیں۔ بقول بلوم فیلڈ "اگر ادنیٰ زبان زندہ بچ رہے تو اس پر اس تصادم کے نشانات بکثرت مستعار الفاظ کی شکل میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس کی عمدہ مثال انگریزی زبان ہے جس میں نارمن فرانسیسی کے

کئی دخیل الفاظ اور لاطینی۔ فرانسیسی کی نیم عالمانہ لفظیات کی کافی دبیز تہہ ملتی ہے[۱]" شاہی خاندان کی یہی زبان تھی جو دلی میں بولی جانے والی زبان کے لیے معیار بنی اور دلی والوں نے اس زبان پر ہمیشہ فخر کیا۔ شخصی حکومتوں میں یوں بھی دارالخلافے کی زبان ہمیشہ ٹکسالی مانی جاتی رہی ہے۔ بقول سید احمد دہلوی مولف فرہنگ آصفیہ "دہلی میں ایک ماں کی دو بیٹیاں راؤ چاؤ سے پرورش پا رہی تھیں۔ بڑی بیٹی کا مسقط الراس قلعہ معلیٰ تھا اور چھوٹی کا دلی شہر[۲]" قلعہ معلیٰ کے غربی دروازے کا نام لاہوری دروازہ تھا جس کے آگے ایک بازار تھا۔ اسے جہاں آرا بیگم بنت شاہجہاں نے تعمیر کروایا تھا۔ بقول حافظ شیرانی "لاہوری دروازے کی رعایت سے معلوم ہوتا ہے کہ ابتداً اس کا نام لاہوری بازار رکھا گیا۔ بعد میں معسکر کی رعایت سے اردو بازار کہلانے لگا۔[۳]" غالباً 'اردو بازار' ہی وہ جگہ تھی جہاں شرفائے دلی کو قلعہ معلیٰ کی شاہی زبان اور اس کی مخصوص لفظیات کا علم حاصل ہوتا ہوگا اور وہاں سے وہ شہر کے اونچے طبقے میں پہنچتی ہوگی۔ شاہی قلعے سے ملحق ہونے کی وجہ سے یہ بڑا پررونق بازار رہا ہوگا۔ جیسے آج کل بڑے شہروں میں 'سپر مارکیٹ' ہوا کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں سوقیانہ زبان بولنے والے ساطیوں کا گذر نہ ہوگا بلکہ درباری امرا، بڑے بڑے عہدیدار اور شاہی خاندان کے ممتاز افراد یہاں خرید و فروخت کے لیے آتے ہوں گے۔ ہمارے اس قیاس کی تائید اس بیان سے ہوتی ہے جسے ہم یہاں مصنف پنجاب میں اردو کے حوالے سے نقل کرتے ہیں۔ " اس بازار میں دو طرفہ کانچ

---

۱ لینگویج ہندوستانی ایڈیشن ۱۹۶۳ء صفحہ ۴۶۴ ۲ مرقع زبان و بیان دہلی صفحہ ۸ ۳ پنجاب میں اردو صفحہ ۳۴

پر گچ کی کرسی دار بہت موزوں اور خوش قرینہ ہیں اور اس کے سقف بام پر بالا خانے تک یک منزلہ دو منزلہ اور بیچ میں اس کے دو سڑکوں کو (کذا) بجری سے ایک پختہ و مصفا کیا ہے کہ آدمیوں کا منہ اور عمارت کا چہرہ اس میں مثال آئینے کے دکھائی دیتا ہے۔ ہر روز اس پر آب پاشی ہوتی ہے اہل گذر کی روح تازہ ہوتی ہے۔ اور مابین دونوں سڑکوں کے نہر جاری ہے اور کنارے پر سرو کے درخت ہیں ان کی ہیئت مجموعی جدول بین السطور کتاب نظر آتی ہے[1]" دلی والوں میں شاہی زبان 'زبان اردوئے معلیٰ' کے نام سے مشہور رہی ہوگی اور رفتہ رفتہ تخصیص سے تعمیم کی طرف بڑھ کر 'محاورۂ شاہجہاں آباد کے معنوں میں استعمال ہونے لگی ہوگی۔ اور پھر یہ نام مختصر ہو کر زبان اردو (یعنی اردو یا بازار کی زبان) اور پھر 'اردو' ہو گیا ہوگا۔ چونکہ اہل دلی نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ یہ ایک علیحدہ بولی ہے اسی لیے اس کا نام اردو رکھ دیا۔ اور اس کی قدیم غیر یقینی اور سیال صورت کے لیے جو مختلف نام تھے جیسے ہندوی، ہندی، ہندوستانی ریختہ وغیرہ وہ سب ترک ہو گئے۔ اگرچہ یہ نام دھیرے دھیرے ترک ہوئے۔ کہا جاتا ہے کہ میر تقی میر نے سب سے پہلے لفظ 'زبان اردو' استعمال کیا۔ اور پھر ان کے صاحبزادے میر کلو عرش نے۔ مصحفی نے اپنے ایک شعر میں صرف لفظ 'اردو' استعمال کیا۔

میر کلو عرش کہتے ہیں ؎

ہم ہیں اردوئے معلیٰ کے زباں داں اے عرش
مستند ہے جو کچھ ارشاد کیا کرتے ہیں

مصحفی نے اعتراف کیا ؎

خدا رکھے زباں ہم نے سنی ہے میر و مرزا کی
کہیں کس منہ سے ہم اے مصحفی اردو ہمارا ہے

مصحفی کو غالباً اپنے امروہی ہونے کا شدید احساس ہوگا۔ مذکورہ بالا اشعار سے اور میر امن نے دیباچۂ باغ و بہار میں جس فخر سے 'اردو کی زبان' کا ذکر کیا ہے اس سے صاف ظاہر ہے کہ اردو کبھی بھی بازار تک محدود نہیں رہی۔ بلکہ اہل دلی نے ہمیشہ اپنی زبان پر فخر کیا ہے اردو کو بازاری زبان سمجھنے کی ذمہ داری خود لفظ اردو پر بھی عائد ہوتی ہے۔

---

[1] پنجاب میں اردو ص ۳۳

یہ ترکی لفظ معنوی تغیرات کی کئی منزلوں سے گذرا ہے۔ ترکی میں یہ لفظ لاطینی Horde سے آیا ہے اور اس میں آج بھی فوج کے معنوں میں مستعمل ہے۔ فارسی میں "فوج" سے امرا و سلاطین کی فرودگاہ کے معنوں میں استعمال ہونے لگا۔ پھر فوجی چھاؤنی اور لشکر کے بازار کے معنوں میں مستعمل ہوا۔ چونکہ بازار میں زبانوں کو اختلاط کا موقع ملتا ہے اس لیے اردو کا زمانۂ پیدائش عہد شاہجہانی اور مقام پیدائش بازار قرار دیا گیا۔ ہمارے قدیم مورخین نے صرف "افواہ (popular belief)" کا سہارا لیا اور یہ نہیں سوچا کہ شاہجہاں سے پہلے کوئی تو زبان رہی ہوگی جو بولی جاتی ہوگی۔ بے زبان تو کوئی رہ نہیں سکتا پھر بازار میں چیزوں کے ساتھ ساتھ اسمار و صفات کا ادل بدل ہو سکتا ہے۔ ضمائر کلمات عاملہ اور افعال کا نہیں۔ اس کے علاوہ کسی نئی زبان کی بنیاد پہلے سے کوئی اور زبان ہوتی ہے اور اسے استواری اس وقت ملتی ہے جب وہ گھروں میں پہنچتی ہے۔ اردو کی بنیاد کھڑی بولی ہے اور بدیسی مسلمانوں کے ہندوستان وارد ہونے کے بعد اس کا دہلی اور نواح دہلی کے گھروں میں موجود ہونا ثابت ہے۔ چونکہ اس میں ادب کی تخلیق بہت دیر میں شروع ہوئی اس لیے یہ ساری غلط فہمیاں پیدا ہوئیں۔ کھڑی بولی کے صرف بول چال تک محدود رہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہو سکتا کہ اس کا سرے سے وجود ہی نہیں تھا۔ ●●

غرض اردو نہ دیوانی ہانڈی ہے اور نہ بازاری زبان (trade jargon) بلکہ کھڑی بولی کا نکھرا ستھرا اور ترقی یافتہ روپ ہے۔ اس بات سے ہندی زبان و ادب کے مورخین یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اردو کا عوام سے کوئی رشتہ نہ تھا تو یہ بھی غلط ہے اگر اس غلط فہمی کی تہہ میں اردو کے خلاف حریفانہ جذبہ کام کر رہا ہو تو اس کا علاج لقمان کے پاس بھی نہیں ہے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ کسی زبان کا صرف بازار کی حد تک محدود رہنا اور اس کا عوام سے رشتہ استوار ہونا دو الگ باتیں ہیں۔ اردو نے جہاں عوام سے اپنا رشتہ برقرار رکھا ہے وہ طبقہ اشرافیہ کی بھی منظور نظر رہی۔ اس دوہرے رشتے سے اس زبان کی قوت کا اظہار ہوتا ہے کمزوری کا نہیں۔

●●

...IB INSTITUTE,
NEW DELHI-2.
...LIBRARY
Ghalib Marg

۷

اردو اور پالی
کا
نام نہاد رشتہ

اردو زبان کے آغاز سے متعلق جو علمی اور غیر علمی نظریے اب تک منظر عام پر آئے ہیں ان میں سے ایک نظریہ بھی ہے کہ اردو اپنے ارتقائی سفر کی ابتدائی منزل میں پالی کی ہم سفر تھی۔ اس نظریے کو مرحوم ڈاکٹر شوکت سبزواری نے اپنے تحقیقی مقالے 'اردو زبان کا ارتقا' میں غالباً پہلی بار پیش کیا تھا انھوں نے یہ تو نہیں کہا کہ اردو پالی سے نکلی ہے، ان کا دعویٰ صرف اتنا ہے کہ اردو اور پالی دونوں متحد الماخذ ہیں۔ لکھتے ہیں: "اردو، ہندوستانی یا کھڑی قدیم بولیوں میں سے ایک بولی ہے جو ترقی کرتے کرتے یا یوں کہیے کہ لڑتے بدلتے پاس پڑوس کی کچھ بولیوں کو کچھ جیتے اور اکچھ ان سے لیتے اس حالت کو پہنچی جس میں آج ہم اسے دیکھتے ہیں۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ یہ میرٹھ اور اس کے نواح میں بولی جاتی تھی۔ (دنٹ نوٹ: کیفی دتاتریہ کا مقالہ 'ہماری زبان'۔ اردو، جلد ۲۳، ۱۹۴۳ء صفحہ ۶۵۹) پالی اس کی ترقی یافتہ ادبی اور معیاری شکل ہے۔ اردو اور پالی دونوں کا منبع ایک ہے۔ پالی ادب، فن اور فلسفے کی زبان ہے اور ہندوستانی روزانہ بول چال لین دین اور کاروبار کی۔ پالی ادبی درجے کو پاکر ٹھہر گئی لیکن ہندوستانی عوام کی زبان ہونے کی وجہ سے اور بازار ہاٹ میں بولے جانے کے باعث برابر ترشتی ترشاتی اور چھلتی چھلاتی رہی ہے"

پالی اور ہندوستانی (اردو یا کھڑی) میں رشتہ ثابت کرنے کے لیے ڈاکٹر شوکت سبزواری کے پاس مندرجہ ذیل دلائل ہیں

(۱) پالی کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں سنسکرت کے مرکب حرکات ऐ اور औ روپ بدل کر ए اور ओ ہو جاتی ہیں، یہی حرکتیں अइ اور अउ کے روپ میں پراکرت

لہ اردو زبان کا ارتقا۔ اردو بازار دہلی (ص ۱۰۵)

میں ہیں (فٹ نوٹ: لیکچرز ص ۱۰۸) اردو اس باب میں پالی کی ہم نوا ہے۔ اس میں ट ठ اور ड ढ نہیں۔ اردو کا یہ صوتی رجحان اس کی ایک امتیازی صفت ہے جو غالباً اسے اپنی اصل سے ورثہ میں ملا ہے۔ جیسے: چلے = चलै < चलइ < चलति

کرو = करौ < करउ < करहु < करध < करथ

(۲) شورسینی میں سنسکرت त ہر جگہ द ہو جاتی ہے لیکن پالی میں بدستور وہ त ہی رہتی ہے۔ اردو میں ایسا ہی ہے۔ سنسکرت اسم حالیہ کی آخری त شورسینی میں تو द ہو گئی۔ لیکن وہ اردو میں 'ت' ہی رہی۔ حالانکہ پنجابی میں جو اردو سے بہت قریب ہے اس نے 'د' کا روپ اختیار کر رکھا ہے۔ جیسے وہ کرتا ہے۔ اردو؛ اوہ کردا ہے۔ پنجابی۔ اس سلسلے میں یہ عرض کرنا بے جا نہ ہو گا کہ قدیم فارسی کی 'ت' پہلوی میں تو 'ت' ہے لیکن جدید فارسی میں 'د' ہو گئی ہے۔ جیسے ان شات۔ پہلوی؛ ناشاد۔ فارسی، پہلوی گویا ایرانی کی پالی ہے۔

(۳) بعض لاحقے پالی اور اردو میں مشترک ہیں مثلاً 'وا' (دالا) پالی میں بھی ہے۔ جیسے گنوا = گن والا اردو کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں: بھڑوا، پٹوا، پوروا، بچھوا

(۴) ظرفی لاحقہ 'میں' سنسکرت 'دسمن' سے پالی میں ہوتا ہوا اردو میں آیا ہے۔ تفصیل مقالے میں دیکھی جائے۔

(۵) ضمیر واحد متکلم 'میں' کی تاریخ آپ اگلی سطور میں ملاحظہ فرمائیں گے۔ یہ ضمیر پالی سے لی گئی ہے۔

(۶) 'ہو' فعل معاون ایک مستقل اور آزاد مادہ ہے جو پہلوی میں بھی تھا اور پالی میں بھی۔ اردو میں اس کا وجود بتاتا ہے کہ اردو اور پالی مشترک الماخذ ہیں۔

(۷) 'تھا' سنسکرت 'دستھا' سے ماخوذ بتایا جاتا ہے... صحیح بات یہ ہے کہ یہ 'ہو' سے نکلا ہے اردھ ماگدھی میں 'ہوتھا' 'تھا' کے معنی میں مستعمل تھا۔ دکنی اردو کے 'اتھاہ' کا الف 'ہ' کا بدل ہے۔ ڈاکٹر سکسینہ اردھ ماگدھی کو پالی سے بہت مشابہ بتاتے ہیں۔ (اودھی کا ارتقاء)

(۸) مصدر 'کرنا' سے ماضی 'کیا' سنسکرت کرتہ سے ماخوذ ہے۔ شورسینی میں کرتہ کا کدو ہوا اور دھاتری میں 'گا' لیکن پالی کے ایک کتبے میں اس کا روپ کیت ہے۔ (فٹ نوٹ چھبنڈا اور کرص ۹۷) اردو 'کیا' کیت کی وساطت سے ملا ہے۔

(۹) سنسکرت आ پراکرت میں आ ہو جاتا ہے۔ لیکن پالی میں اپنی اصلی حالت میں قائم رہتا ہے۔

اردو کا حال بھی یہی ہے۔ اس میں پراکرت آ اور سنسکرت آ تک آ ہ سے بدل گئے ہیں[1]۔"

یہ ہیں وہ دلائل جن کی بنیاد پر ڈاکٹر شوکت سبزواری ہندوستانی اور پالی کو مشترک الماخذ زبانیں بتاتے ہیں۔ وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ اس زبان کی بھی نشاندہی کرتے ہیں جو ان دونوں کا منبع ہے۔ فرماتے ہیں۔" اس سلسلے میں یہ بھی عرض کر دوں کہ اردو جس بولی سے متفرع ہوئی اس کا قدیم فارسی اور پہلوی سے بہت قریب کا تعلق رہا ہے۔ اردو کے بہت سے صیغوں اور بعض ضمیروں اور اشاروں (کذا) کی تاریخ پہلوی اور قدیم فارسی روپوں سے مقابلہ کرنے کے بعد آسانی سے سمجھ میں آجاتی ہے" مزید فرماتے ہیں" اردو کی ایک اہم صوتی خصوصیت یہ بتائی گئی ہے کہ اس کے مذکر اسماء وصفات اور بعض افعال "ا" پر ختم ہوتے ہیں۔ اس کے متعلق آپ آئندہ سطور میں پڑھیں گے کہ یہ قدیم سنسکرت "ک" کا بدل ہے۔ کہا جاتا ہے کہ "ک" اکثر سنسکرت الفاظ کے آخر میں اضافہ کر دیا جاتا تھا۔ یہ "ک" پہلوی میں بھی تھا۔ سنسکرت اور پہلوی کا یہ "ک" (اصلی ہو یا الحاقی) ایران کی جدید فارسی میں "ہ" سے اور ہندوستان کی بولیوں میں "آ" سے بدلا۔ یہ "آ" ماقبل حرف "آ" سے مل کر "ا" ہوا جیسے نامک (پہلوی)۔ نامہ (فارسی)، ہمیشک (پہلوی) ہمیشہ (فارسی) گھوٹک (سنسکرت) گھوٹ ۔ ہ (پراکرت) گھوٹا/گھوڑا (اردو) لنچک (سنسکرت) لچی دار (اردو) اردو کا یہ اختتامیہ (۔۔ ا) پراکرت اور اپ بھرنش کے جس روپ سے لیا گیا ہے۔ اس کا ایرانی گروہ کی زبانوں سے تعلق ہے۔ اس لیے شیام سندر داس کا یہ قیاس صحیح ہو سکتا ہے کہ "ا" پر ختم ہونے والے اسماء جس اپ بھرنش میں پائے جاتے ہیں اور جس کا ذکر ہیم چندر کے حوالے سے اوپر کیا گیا۔ وہ پے چاشی سلسلے کی زبان ہے[2]۔"

ابھی تک زبان اردو کے آغاز سے متعلق جو علمی اور غیر علمی، لسانی اور غیر لسانی، سنجیدہ اور غیر سنجیدہ نظریے سامنے آئے ہیں ان کا تجزیہ اس مقالے کا مقصد نہیں اس لیے ان سے صرف نظر کرتے ہوئے ہم صرف اس قدر کہیں گے کہ اردو (اور اس مقصد کے لیے جدید ہندی یا کھڑی بولی جسے ہندوستانی بھی کہتے ہیں) کے آغاز کے بارے میں اکثر ماہرین لسانیات (جن میں سنیتی کمار چٹرجی بھی شامل ہیں) گریرسن کے اس نظریے سے متفق ہیں کہ اردو شورسینی اپ بھرنش سے نکلی ہے۔ جو اردو یا (کھڑی بولی) کے علاوہ (۱) برج بھاشا (۲) بندیلی یا بندیل کھنڈی (۳) قنوجی اور (۴)

---

[1] اردو زبان کا ارتقاص ۱۰۶ تا ۱۰۹ [2] اردو زبان کا ارتقا ص ۱۰۸ تا ۱۰۹

ہریانی (بانگرو یا جاٹو) کی بھی ماں ہے۔ اول الذکر تین زبانیں یعنی برج، بندیلی اور قنوجی 'او۔ الآخر' (न ना रा का औ) یعنی صوتیہ 'او' پر ختم ہونے والے الفاظ پر مشتمل) زبانیں ہیں اور کھڑی بولی اور ہریانی آ۔ الآخر (ना रा का आ یعنی صوتیہ 'آ' پر ختم ہونے والے الفاظ پر مشتمل) زبانیں ہیں۔ مثلاً کھڑی بولی اور ہریانی میں اسم 'گھوڑا'، مصوتہ 'ا' پر ختم ہوتا ہے لیکن برج، بندیلی اور قنوجی میں یہی لفظ 'گھوڑو' ہے۔ یعنی مصوتہ 'و' پر ختم ہوتا ہے۔ گریرسن او۔ الآخر اور آ۔ الآخر زبانوں کو ایک لسانی گروہ میں شامل کر کے اسے مغربی ہندی کا نام دیتا ہے۔ کچھ زبانیں مثلاً اودھی، بگھیلی اور چھتیس گڑھی میں یہی لفظ[1] (یعنی گھوڑا یا گھوڑو) گھوڑ اور گھواڑ (घोड़ा) بن جاتا ہے۔ گریرسن نے ان زبانوں کی مشترکہ صوتی، صرفی اور نحوی خصوصیات کی بنا پر انھیں 'مشرقی ہندی' کا نام دیکر ایک علیحدہ زمرے میں شامل کیا ہے اور ان زبانوں کی اصل ماگدھی یا اردو ماگدھی اپ بھرنش کو قرار دیا ہے۔ (ڈاکٹر بابورام سکسینہ بھی اودھی کو قدیم اردھ ماگدھی کا نکھرا ہوا روپ قرار دیتے ہیں۔) کہا جاتا ہے کہ قدیم وسط ہند میں دو پراکرتیں شورسینی اور ماگدھی کا چلن تھا۔ شورسینی کا مرکز متھرا اور اس کے آس پاس کا علاقہ اور ماگدھی کا مرکز موجودہ پٹنہ کے قریب تھا۔ ان خطوں کے درمیانی علاقے میں ایک اور پراکرت بولی جاتی تھی جس میں شورسینی اور ماگدھی دونوں کی خصوصیات پائی جاتی تھیں۔ اس لیے قواعد نویسوں نے ان کے نام 'اردھ ماگدھی' (نیم ماگدھی) رکھا تھا۔ اگرچہ برج، بندیلی اور قنوجی 'و۔ الآخر' اور کھڑی اور ہریانی 'ا۔ الآخر' زبانیں ہیں اور ان دونوں گروہوں میں اس نمایاں صوتی امتیاز کے علاوہ اور بھی کئی صوتی و صرفی اختلافات پائے جاتے ہیں لیکن پھر بھی گریرسن نے ان تمام زبانوں کو ایک لسانی گروہ 'مغربی ہندی' میں شامل کر کے انھیں شورسینی اپ بھرنش کی بیٹیاں قرار دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کچھ علمائے لسانیات گریرسن کی اس تقسیم سے غیر مطمئن ہیں۔ مثلاً برج کو کھڑی بولی کی 'ماں' سمجھنے سے (جس نظریے کو غالباً پہلی بار ڈاکٹر ہیورنلے نے اور بعد میں اس کی تائید کرتے ہوئے محمد حسین آزاد نے آب حیات میں پیش کیا تھا) انکار کرتے ہوئے حافظ محمود شیرانی نے پنجاب میں اردو (۱۹۲۸ء) میں لکھا: "ہم اردو کو برج کی بیٹی سمجھتے رہے ہیں۔ لیکن جب ان دونوں زبانوں کی صرف و نحو اور دوسرے خط و خال اور خصائص پر غور کیا جاتا ہے تو ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے

---

[1] اودھی میں گھوڑ کو گھوڑا بھی کہتے ہیں۔ لیکن یہ گھوڑ کی متبادل صورت ہے اس میں 'ا' کھڑی کی 'آ' کی طرح اصلی نہیں بلکہ الحاقی ہے۔

راستے مختلف ہیں۔[۱]" ایک اور جگہ لکھتے ہیں " جب ہم اردو کے ڈول، اس کی ساخت اور وضع قطع کو دیکھتے ہیں تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا ڈھنگ اور ہے اور برج بھاشا کا رنگ اور ہے۔ دونوں کے قواعد وضوابط و اصول مختلف ہیں۔[۲]" اسی اختلاف کو بنیاد بنا کر انھوں نے یہ نظریہ پیش کیا کہ اردو پنجابی سے نکلی ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری بھی برج اور کھڑی کو اس حد تک مختلف الاصل سمجھتے ہیں کہ وہ برج کو کھڑی بولی کی ماں تو کجا اس کی بہن بھی تسلیم نہیں کرتے (جیسا کہ کھڑی بولی کو شورسینی اپ بھرنش کی بیٹی سمجھنے والے ماہرین لسانیات کا خیال ہے۔) اور اس لیے اس کا رشتہ کبھی پالی سے، کبھی اردھ ماگدھی سے اور کبھی پے شاچی اپ بھرنش سے جوڑتے ہیں۔ فرماتے ہیں۔ " برج اور کھڑی کو غلط ملط کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ برج کے ماخذ کو کھڑی کا ماخذ سمجھ لیا گیا۔ ایک زمانے تک اردو کو برج ہی کی ایک شاخ بنایا گیا۔ یہ غلط فہمی دور ہونے پر اسے برج کی بہن بنایا جا رہا ہے اور شورسینی اپ بھرنش اور پراکرت سے اس کا رشتہ جوڑا جا رہا ہے شورسینی برج بھاشا کی ایک قدیم صورت تو ہے، یہ درست ہے لیکن برج ہندوستانی کی بہن ہے (وٹ لوٹ: انڈو ایرین اینڈ ہندی ۱۶۹) یہ غلط ہے۔ اگر اس کا مطلب یہ ہے کہ برج اور ہندوستانی دونوں نے شورسینی سے جنم لیا۔ اردو کی صرفی و نحوی خصوصیات پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اردو کا ماخذ شورسینی پراکرت یا اپ بھرنش نہیں۔ شورسینی پراکرت میں جو اسما وصفات ۔ و پر منتہی ہوتے ہیں اردو میں ان کا آخری حرف ۔ا ہے۔"[۳]

ڈاکٹر شوکت سبزواری کے اس نقطۂ نظر کی تائید یا تردید میں کچھ کہنے سے قبل اور ان دلائل کا تجزیہ کرنے سے پہلے جو انھوں نے پالی اور اردو کو متحد الاصل ثابت کرنے کے سلسلے میں پیش کیے ہیں، پہلے یہ دیکھ لیں کہ پالی کس زبان کو کہتے ہیں اور وہ کس خاندان السنہ سے بتائی جاتی ہے۔ اور کھڑی بولی سے اس کا کیا رشتہ ہو سکتا ہے۔

پالی کے حسب نسب سے متعلق چند در چند غلط فہمیاں علمی حلقوں میں آج بھی پائی جاتی ہیں۔ سب سے بڑی اور عام غلط فہمی یہ ہے کہ گوتم بدھ نے پالی زبان میں اپنا سندیش دیا تھا۔ اور چونکہ مہاتما گوتم کا تعلق مگدھ دیس سے تھا اس لیے پالی قدیم ماگدھی یا زیادہ سے زیادہ

---

[۱] پنجاب میں اردو لکھنؤ ایڈیشن دسمبر ۱۹۶۰ ص ۱۸ [۲] ایضاً ص ۵۵
[۳] اردو زبان کا ارتقا ص ۱۰۲

قدیم اردھ ماگدھی پراکرت کا دوسرا نام ہے۔ قدیم کی شرط اس لیے لگائی جاتی ہے کہ جدید ماگدھی یا اردھ ماگدھی سے پالی مطلق میل نہیں کھاتی بہرحال ڈاکٹر شوکت سبزواری بھی پالی کو اردھ ماگدھی کے سلسلے کی زبان بتلاتے ہوئے فرماتے ہیں: "جین پراکرت یا قدیم اردھ ماگدھی غالباً پالی سے بعد کا ایک روپ ہے۔ جس کو اس زبان کے ارتقا کی دوسری منزل کہنا چاہیے۔" اس طرح وہ اردو کا سلسلہ قدیم اردھ ماگدھی سے ملا کر ایک ایسے مضحکہ خیز نتیجے پر پہنچتے ہیں جس کا شاید انھیں احساس نہیں تھا۔ اودھی کو جو 'مشرقی ہندی' کے سلسلے کی زبان ہے، گریرسن اردھ ماگدھی اپ بھرنش سے اور ڈاکٹر بابو رام سکسینہ قدیم اردھ ماگدھی سے ماخوذ بتلاتے ہیں۔ اور ڈاکٹر شوکت سبزواری اردو کو بہ دو واسطہ قدیم اردھ ماگدھی سے نکلی ہوئی زبان قرار دیتے ہیں اس کا یہ مطلب ہوا کہ اودھی اور اردو بہنیں ہو گئیں۔ اردو کو قدیم اردھ ماگدھی سے ماخوذ ظاہر کرنے کے سلسلے میں وہ مندرجہ ذیل خاکہ پیش کرتے ہیں:

قدیم ہند ایرانی
قدیم پراکرت

جینی پراکرت — پالی

جینی پراکرت
قدیم اردھ ماگدھی
مغربی اپ بھرنش
مغربی ہندی
اردو [1]

یہ ساری غلط فہمی پالی اور اردھ ماگدھی میں خلط مبحث سے پیدا ہوئی ہے۔ پالی کو ڈاکٹر بابو رام سکسینہ بھی اردھ ماگدھی کے رشتہ کی زبان بتلاتے ہیں۔ ڈاکٹر مسعود حسین خان بھی فرماتے ہیں۔ "اس پالی کو قدیم ماگدھی بھی کہتے ہیں۔ لیکن ماگدھی (مگدھ = جنوبی بہار) بعد کی نئی ماگدھی سے مختلف تھی۔ اس وقت یہی بول چال کی زبان تھی ..... گوتم بدھ نے اسی بولی میں اپنے دھرم کی تبلیغ کی تھی۔"[2] اس غلط فہمی کا سرچشمہ یہ ہے کہ ابتدا میں پالی کسی زبان کا نام نہیں تھا۔ اس کی وجہ تسمیہ کے بارے

---

[1] اردو زبان کا ارتقا ص ۱۱۰ [2] مقدمہ تاریخ زبان اردو علی گڑھ ایڈیشن ۱۹۷۰ء ص ۳۲

میں ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے بالکل صحیح کہا ہے کہ لفظ پالی سنسکرت کے "پنکتی" سے نکلا ہے۔ پنڈت ہری اودھ کی تحقیق کے مطابق پالی بدھ دھرم شاستر کی سطر کو کہتے ہیں۔ اس کے نام سے ثابت ہے کہ بدھ مت کی ابتدائی کتابیں اسی زبان میں لکھی گئی تھیں [1]" لیکن یہ حقیقت نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ بدھ مت کی کتابیں کسی ایک زبان میں لکھی نہیں گئی تھیں۔ بلکہ مختلف زبانوں میں اس مذہب کی تبلیغ ہوتی تھی۔ مہاتما بدھ کے پیغامات کا مجموعہ त्रिपिटक کہلاتا ہے اور اس کی جو شرحیں لکھی گئیں وہ (अट्ठकथा) کہلاتی تھیں۔ شرح اور اصل کتاب میں امتیاز کرنے کے لیے اصل کتاب کو 'پالی' اور شرح کو 'اٹھ کتھا' کہا جانے لگا[2] رفتہ رفتہ پالی اسی زبان کا نام پڑ گیا۔ جس میں پالی ترپٹک لکھی گئی تھی۔ لنکا کے بودھ پیروؤں کا بھی یہی خیال تھا کہ پالی مگدھ کی زبان تھی۔ خود گریرسن نے پالی میں قدیم ماگدھی اور پیشاچی کی خصوصیت دیکھ کر یہ نتیجہ نکالا تھا کہ پالی بنیادی طور پر مگدھ کی زبان تھی۔ اس غلط فہمی کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ مہاتما گوتم مگدھ دیش کے رہنے والے تھے۔ اور انھوں نے قدیم ماگدھی ہی میں اپنا پیغام دیا تھا۔ مہاتما کے پیغامات کو پالی ترپٹک میں قلم بند دیکھ کر ایک طویل عرصے کے بعد اس کے پیروؤں کا اسے ماگدھی سمجھ لینا فطری امر تھا لیکن در حقیقت ماگدھی اور پالی میں اس قدر بنیادی اختلافات ہیں کہ دونوں میں کوئی بنیادی لسانی رشتہ قائم کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ پالی میں ماگدھی الفاظ کے کچھ قدیم روپ، جن کا پالی میں داخلہ گوتم بدھ کے مگدھ دیش سے متعلق ہونے کی وجہ سے فطری بلکہ لازمی امر تھا، اس لسانی رشتے کو ثابت کرنے کے لیے کافی نہیں ہیں۔ جبکہ صوتی و صرفی اعتبار سے ان زبانوں میں بعد المشرقین ہے۔ بقول اُدے نارائن تواری "پراکرت بھاشا کے قواعد نویسوں نے ماگدھی زبان کا جو تجزیہ کیا ہے اور جو سنسکرت ناٹکوں میں ملتی ہے وہ پالی سے بہت بعد کی زبان ہے۔ لیکن اشوک کے ساتھ رام برد او غیرہ مشرقی کتبوں کی زبان اور عہد موریہ کے قدیم کتبوں سے جس ماگدھی زبان کا پتہ چلتا ہے اس میں اور پالی میں بھی وہ اختلافات ملتے ہیں جو بعد کی ماگدھی اور پالی میں ہیں۔ ماگدھی میں سنسکرت کے صوتیے स، ष میں اور श ، श میں ضم ہو جاتے ہیں۔ لیکن پالی میں صرف دندانی اس اہی ملتا ہے۔ ماگدھی میں صرف ال اہے۔ لیکن پالی میں اس اور ال دونوں مصوتے موجود ہیں۔ اس کے علاوہ مذکر اور غیر جنس مصمتہ الآخر اسما کی فاعلی حالت تعداد واحد میں ظاہر کرنے کے لیے ماگدھی

---

[1] مقدمہ تاریخ زبان اردو علی گڑھ ایڈیشن ۱۹۷۰ ص ۳۲ [2] ہندی بھاشا کا ادگم اور وکاس دوسرا ایڈیشن ص ۶۰

میں 'اے'، لیکن پالی میں 'او'، علامت جوڑی جاتی ہے۔[1] کچھ علمائے لسانیات پالی کی اصل کلنگ کی زبان بتلاتے ہیں اور کچھ بندھیا پردیش کی کسی زبان کو پالی کی اصل قرار دیتے ہیں۔ لیکن ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کی یہ رائے زیادہ صائب سمجھی جاتی ہے کہ پالی کی اصل مدھیہ پردیش (وسط ہند) کی کوئی زبان تھی۔ خود ڈاکٹر مسعود حسین خاں بھی اسی نتیجے پر پہنچے ہیں۔ "پالی جسے ماگدھی بھاشا کے نام سے بھی پکارا گیا ہے۔ مگدھ دیس ::: (جنوبی بہار) سے کوئی تعلق نہیں رکھتی تھی یہ بہار کی قدیم بولی کی بہ نسبت مدھیہ پردیش کی قدیم بولی سے زیادہ قریب دکھائی دیتی ہے۔ جس کے تانے بانے شورسینی پراکرت سے گتھے نظر آتے ہیں۔[2]" اور شاید حقیقت بھی یہی ہے۔ بتوسط ایشیا میں اشوگھوش ناٹکوں کے جو حصے ملے ہیں ان کی زبان کے تجزیے سے پتہ چلتا ہے کہ یہ قدیم شورسینی ہے لیکن پالی سے بہت کچھ ملتی جلتی ہے۔

یہ ثابت کرنے کے لیے کہ مہاتما گوتم نے پالی زبان میں اپنا پیغام دیا تھا ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے شیام سندر داس کی 'ہندی بھاشا اور ساہتیہ' (ص ۱۳) کے حوالے سے یہ واقعہ نقل کیا ہے: "گوتم بدھ اس زبان × (پالی) کی اہمیت پر کس قدر زور دیتے ہیں اس پر روشنی اس واقعے سے پڑتی ہے جو ان سے منسوب ہے۔ "یمیل اور لتے کیل نامی دو برہمن بھائی مہاتما کے پاس آتے ہیں اور درخواست کرتے ہیں کہ اے بھگوان مختلف ذات پات کے لوگ آپ کے بولوں کو دہرا کر ناپاک کر رہے ہیں اس لیے ہمیں حکم دیجیے کہ انھیں چھندوں ::: (ویدک سنسکرت) میں لکھ دیں تاکہ ان میں کسی قسم کی تبدیلی نہ کی جا سکے، مہاتما انکار کرتے ہوئے کہتے ہیں" اے بھکشوؤ بدھ کے بولوں کو سنسکرت میں ہرگز نہ لکھنا جو ایسا کرے گا وہ میری توہین کرے گا۔ میری باتوں کو اپنی ہی بھاشا میں سمجھنے کی کوشش کرو" اپنی بھاشا سے مراد یہی ماگدھی زبان ہے"۔[3] لیکن "ہندی بھاشا کا ادگم اور وکاس" کے مصنف تواری جی، جن کا خیال ہے کہ اقوال گوتم کے مجموعے مختلف زبانوں میں شائع ہوتے تھے۔ اس واقعے کو دوسرے ڈھنگ سے نقل کرتے ہیں "ایک بار دو بھکشوؤں نے گوتم بدھ سے عرض کی کہ لوگ اپنی اپنی بولی میں آپ کے اقوال کو قبول کر کے ان اقوال کے اصل روپ کو بگاڑ رہے ہیں اس لیے انھیں چھندس (ویدک سنسکرت) میں لکھ دیا جائے جس سے وہ ہر جگہ ایک ہی شکل میں شائع ہوں۔ بھگوان بدھ نے یہ

---

[1] ہندی بھاشا کا ادگم اور وکاس دوسرا ایڈیشن ص ۶۲ [2] مقدمہ تاریخ زبان اردو ص ۴۲ [3] ایضاً ص ۴۲

::: (قوسین کی عبارت اصل میں نہیں) × (قوسین کی عبارت اضافۂ ناقل)

تجویز نہیں مانی اور کہا " بھکشوؤ اپنی اپنی زبان میں بدھ وچن سیکھنے کی اجازت دیتا ہوں[۱] " اپنی اپنی زبان سے مراد کئی زبانیں ہیں۔ گوتم بدھ کا یہ جواب زیادہ قرینِ قیاس معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس بات کے ثبوت ملتے ہیں کہ بدھ مت کے مختلف فرقوں نے اقوال گوتم کو سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش، اور پیشاچی میں قلم بند کیا ہے جو زبان آگے چل کر پالی کہلائی۔ اور جس میں پالی تری پٹک ہے وہ خود اقوال گوتم کا اصل اور قدیم ترین مجموعہ نہیں بلکہ ترجمہ ہے کیونکہ مہاتما گوتم کی اصل زبان ماگدھی تھی۔ تواری جی لکھتے ہیں " یہ شبہ اس بات سے اور بھی قوی ہو جاتا ہے کہ اشوک نے بھابرو کتبے میں جو قول گوتم کندہ کروایا ہے وہ پالی میں نہیں بلکہ پراچین (قدیم ماگدھی) میں ہے[۱] " عام طور پر ادبی تاریخ کی کتابوں میں "اشوک پالی" کا ذکر کیا جاتا ہے لیکن اشوک کے جو کتبے مختلف مقامات پر دریافت ہوئے ہیں ان میں متعلقہ مقامی زبانوں کا استعمال ہوا ہے۔ جو صرفی اور صوتی اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل مختلف تھیں۔

اس تفصیل سے اس قدر واضح ہو جاتا ہے کہ لسانی اعتبار سے پالی کا ماگدھی یا اردھ ماگدھی سے کوئی تعلق نہیں۔ اس لیے ڈاکٹر شوکت سبزواری جو اردھ ماگدھی کو مغربی ہندی کی سورت اعلیٰ قرار دیتے ہیں تو بحث کے لیے اسے صحیح مان لینے پر بھی پالی سے اس کا کوئی تعلق باقی نہیں رہتا۔ پالی کے متعلق یہ بات اب تسلیم کی گئی ہے کہ اس کی اصل ویدک عہد کی کوئی زبان تھی۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری بھی اسی حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں۔ اور بھنڈارکر کی طرح اسے ادبی سنسکرت سے ماخوذ نہیں سمجھتے۔ پالی ادبی سنسکرت سے ممتاز زبان ہے۔ لیکن اس کی نحوی ساخت ادبی سنسکرت سے بالکل مختلف بھی نہیں ہیں وجہ ظاہر ہے۔ ادبی سنسکرت [illegible] کی وہ شکل ہے جسے پانینی (۶۰۰ قبل مسیح) نے قواعدی اصولوں میں جکڑ دیا تھا۔ پالی بھی ویدک عہد کی کسی ہم عصر بولی کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ اس لیے بعض باتوں میں جہاں وہ ویدک سنسکرت کی بعض خصوصیات کو جو ادبی سنسکرت میں نہیں ملتیں قائم رکھے ہوئے تھی وہیں وہ نحوی اعتبار سے انھیں اصولوں پر کاربند تھی۔ جن کا اطلاق ادبی سنسکرت پر بھی ہوتا ہے۔ پالی کے دستیاب روپ کا تعلق ہند آریائی زبانوں کے اس دور سے ہے جو ۲۰۰ ق م سے ۶۰۰ عیسوی تک پھیلا ہوا ہے۔ گوتم بدھ کی پیدائش ۵۰۰ ق م بتائی جاتی ہے یعنی پالی کا جو تحریری روپ آج دستیاب ہے وہ مہاتما گوتم بدھ سے تین صدیوں بعد کا ہے۔ چونکہ پالی ادبی سنسکرت کے بہت بعد کا روپ ہے اور اس کا ارتقا قواعدی

---

[۱] ہندی بھاشا کا ادگم اور وکاس ص ۶۵ [۲] ایضاً ص ۶۵
* توسین کی عبارت اضافۂ ناقل

پابندیوں سے آزاد فضا میں ہوا تھا اس لیے لازمی طور پر پالی میں ادبی سنسکرت کے محفوظ روایوں کے مقابلے میں کافی صوتی تغیرات پیدا ہو چکے تھے۔ ان میں سے ہم یہاں صرف چند تغیرات کو A MANUAL OF PALI مرتبہ سی وی جوشی کے حوالے سے پیش کرتے ہیں۔ کچھ تغیرات تواری جی کی ہندی بھاشا کا ادگم اور وکاس سے ماخوذ ہیں۔

مصوتی تغیرات

(۱) اگر مصمتی خوشے سے قبل طویل مصوتہ ہو تو وہ پالی میں مختصر مصوتہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر انفی مصمتہ ہو تو وہ غنا دیا جاتا ہے اور ما قبل طویل مصوتہ مختصر ہو جاتا ہے جیسے

मग्ग < मार्ग ، इस्सर < ईश्वर ، कुम्म (کچھوا) < कूर्म

नदिं (ندی کی طرف) < नदीम ، सालं (اسکول کی طرف) < शालाम्

(۲) سنسکرت مصوتہ ऋ پالی میں अ، इ یا उ بن جاتا ہے، جیسے कत < कृत (کیا ہوا، اسم حالیہ) गह < गृह (گھر)، मत < मृत (مرا ہوا)، इसि < ऋषि، उतु < ऋतु (موسم) घत < घृत (گھی)

(۳) ऐ / औ / میں اور ए / ओ / میں بدل جاتا ہے۔ جیسے कूट < कौट (پہاڑ کی چوٹی) गोतम < गौतम، वेर < वैर دشمنی، तेल < तैल

(۴) الفاظ मनुस्स (آدمی) بہت (ڈھیر) اور पुत्थक میں جو مصمتے ہیں وہ پالی میں بے قاعدہ طور پر بدل جاتے ہیں اور یہ الفاظ بالترتیب मनुस्स बहु اور पोत्थक بن جاتے ہیں۔

(۵) अ کے بعد کا ہائیہ (وسرگ) उ بن جاتا ہے۔ لیکن اگر ہائیہ سے قبل کوئی اور مصوتہ ہو تو یہ ہائیہ محذوف ہو جاتا ہے۔ مثلاً बुद्धः میں ہائیہ سے قبل अ ہے (جو تحریر میں نہیں بلکہ صرف تلفظ میں ظاہر ہوتا ہے۔) یہ ہائیہ उ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ لیکن چونکہ उ سے قبل अ ہے اور سنسکرت کا یہ مسلمہ قاعدہ ہے کہ جب अ کے بعد उ یا ऊ ہو تو وہ ओ بن جاتا ہے۔ (جسے اس مصوتے کا گُن کہتے ہیں) اس لیے : बुद्धः بن جاتا ہے बुद्धो۔ دوسرے مصوتوں کے بعد کا ہائیہ حذف ہو جاتا ہے جیسے

मति < मतिः (عقل)، आयु < आयुः، सासपु (ساس)

مصمتی تبدیلیاں

(۶) پالی میں ایک ایسا مصمتہ پایا جاتا ہے جو سنسکرت میں نہیں یعنی ळ اس کا تلفظ (ڑ اور ل) کے درمیان ہے۔ یہ مصمتہ ویدک سنسکرت میں اور موجودہ مرہٹی میں بھی ملتا ہے۔ سنسکرت کے ड اور ढ پالی میں ळ اور ळ्ह بن جاتے ہیں جیسے दाळिम < दाडिम، गळुळ < गरुड (گولا) र بھی ळ میں بدلتا ہے، جیسے [illegible] < वेळु

(۷) سنسکرت کے श اور ष پالی میں /س/ بن جاتے ہیں۔ جیسے आकास < आकाश
ससो < शश: (خرگوش) सेस < शेष (بچا ہوا)

(۸) غیر مسموع آوازیں مسموع ہو جاتی ہیں جیسے उदाहु < उताहो، सागल < साकल لیکن پیشاچی کے اثر سے مسموع غیر مسموع آوازوں میں بھی بدلتی ہیں، جیسے कुसीत < कुसीद
पाचीत < पाजीत

(۹) پالی کے کچھ الفاظ میں /ک/ /ت/ /پ/ مخلوط ہا آوازیں /کھ/ /تھ/ /پھ/ بھی بن جاتی ہیں
थुस < तुष، फरसु < परशु، खुज्ज < कुब्ज

(۱۰) کچھ الفاظ میں (۹) کے برعکس بھی صوتی تغیر کا عمل ہوتا ہے۔ جیسے
बहिणी یا बहिनी < भगिनी، जालिका < झालिका

(۱۱) دوسری بولیوں کے زیر اثر پالی میں غشائی مصمتوں کی جگہ پر حنکی اور حنکی کی جگہ پر دندانی مصمتے پائے جاتے ہیں، جیسے तिकिच्छित < चिकित्सित، दंड < डंड

(۱۲) پراچیہ بھاشا کے زیر اثر پالی میں کچھ دندانی مصمتے معکوسی ہو گئے ہیں۔ انوال گوتم کا اصل روپ پراچیہ یعنی قدیم ماگدھی میں ہونے کی وجہ سے قدیم ماگدھی کے زیر اثر پالی میں معکوسیت (cerebralization) کا رجحان پیدا ہو گیا ہے۔ یعنی /ت/ /ٹ/ میں، /تھ/ /ٹھ/ میں اور /न/ /ण/ میں بدل جاتے ہیں۔ جیسے हट < हत، पठवी < पृथिवी، सकुण < शकुन اور आण < ज्ञान
نوارجی کہتے ہیں کہ اسی رجحان کے زیر اثر صفات عددی اور ضمائر میں /د/ کی جگہ /ر/ ہو گیا ہے
جیسے बारस < द्वादश (एकादस بھی) एकारस < एकादश
तेरस < त्रयोदश

(۱۳) وسط ہند کی زبان ہونے کی وجہ سے پالی میں /ر/ اور /ل/ دونوں ملتے ہیں۔ لیکن ماگدھی میں صرف /ل/ ہے۔ اس لیے کچھ الفاظ میں جہاں /ر/ ہونا چاہیے تھا وہاں /ل/ بھی ہے۔ ایرنڈ > ایلنڈ، आलम्बति < आलम्बते (आलम्बन بھی) کچھ الفاظ کے دو روپ ہیں ایک میں /ل/ اور دوسرے میں /ر/ ہے۔ جیسے तेरस اور तेलस۔ سنسکرت کی طرح پالی میں لوہت۔ روہت؛ لوم۔ روم دونوں ہی روپ ملتے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں سنسکرت /ل/ کی جگہ پالی میں (غالباً شمال مغربی پراکرت کے زیر اثر جس میں صرف /ر/ ہے) /ر/ پائی جاتی ہے جیسے अरंजर < अलिंजर

مصمتی خوشوں میں تبدیلیاں

(۱۴) پالی میں مصمتی خوشے کا پہلا رکن محذوف ہوتا ہے اور

دوسرا رکن دہرایا یعنی مشدد کرلیا جاتا ہے۔ مثلاً भुक्त > भुत्त (کھایا ہوا)، पत्तन > पट्टन (پٹنہ) اس اصطلاح میں پیش ادغام (Progressive assimilation) کہتے ہیں۔

(۱۵) بعض الفاظ میں مصمتی خوشے کا دوسرا رکن دہرایا نہیں جاتا۔ بلکہ اس سے قبل حروف تہجی کے جس ورگ سے یہ مصمتہ تعلق رکھتا ہے اس ورگ کا پہلا مصمتہ مصمتی خوشے میں استعمال ہوتا ہے۔ اور اگر یہ مصمتہ ورگ میں چوتھا ہو تو دوسرے رکن سے قبل اس ورگ کا تیسرا مصمتہ آتا ہے۔ مثلاً لفظ अक्षि چودھویں اصول کے مطابق अक्खि بنتا ہے لیکن اس اصول کے تحت अच्छि بھی بنتا ہے۔ کیوں کہ छ ت ورگ کا دوسرا مصمتہ ہے۔ ऋद्धि > इद्धि (چودھویں اصول کے تحت) اور इड्ढि اس اصول کے تحت اپنا ऋद्धि > इद्धि (چودھویں اصول کے تحت) یا इड्ढि اس اصول کے تحت کیوں کہ ढ ت ورگ کا چوتھا مصمتہ ہے، اس کی جگہ اسی ورگ کا تیسرا مصمتہ ड استعمال ہوتا ہے۔

(۱۶) اگر مصمتی خوشہ لفظ کی ابتدا میں ہو تو پہلا مصمتہ گر جاتا ہے۔ جیسے स्खलित > खलिअ

(۱۷) اگر य، र کے بعد آئے تو مشدد ہو جاتا ہے۔ गेयम > गेय्यं (گانا)
पेयम > पेय्यं (مشروب)

(۱۸) اگر مصمتی خوشے کا آخری رکن /म/، /न/، /य/ یا /व/ ہو تو اس میں ترخیم کا عمل ہوتا ہے اور بقیہ مصمتہ مشدد ہو جاتا ہے جیسے युग्म (جوڑا) اصول (۱۴) کی رو سے युग्ग نہیں بلکہ اس اصول کے تحت जुग्ग بنتا ہے۔ اس ادغام کو پس ادغام (Regressive assimilation) کہتے ہیں۔ دوسری مثال नग्न > नग्ग (برہنہ)

(۱۹) اگر مصمتی خوشے کا دوسرا رکن म اور پہلا رکن ल یا न ہو جیسے म्ल یا म्न تو، म حذف نہیں ہوتا۔ جیسے: म्लेच्छ > मिलिच्छ (دغاباز)

(۲۰) مصمتی خوشے میں /र/ پہلا رکن ہو یا دوسرا دونوں حالت میں گر جاتا ہے۔ اور بقیہ مصمتہ مشدد ہو جاتا ہے، جیسے दरिद्र > दलिद्द (مفلس)، चक्र > चक्क، मार्ग > मग्ग

(۲۱) مصمتی خوشہ ٹوٹ بھی جاتا ہے۔ جیسے र्य، रिय بھی بنتا ہے اور ماقبل مصوتہ اگر طویل ہو تو مختصر ہو جاتا ہے۔ جیسے आर्य > आरिय، आचार्य > आयरिय

(۲۲) مصمتی خوشہ र्ह بھی ٹوٹ کر دو مصمتوں میں بٹ جاتا ہے، جیسے अर्हति > अरहति

(۲۳) اگر کسی مصمتی خوشے کا رکن ثانی ष ہو تو ابتدا میں इ بڑھا دیا جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے یہ مصمتی

خوشہ ٹوٹ جاتا ہے۔ جیسے: ग्लान > गिलान ، क्लेश > किलेसा۔ اسی طرح دوسرے مصمتی خوشوں میں بھی عمل ہوتا ہے۔ جیسے ज्या > जिया (کمان کی تانت) श्री > सिरी وغیرہ

(۲۴) اگر व مصمتی خوشے کا رکن ثانی ہو تو وہ ب میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جیسے सर्व > सव्व (سب) पर्वत > पव्वत > पब्बता ، काव्य > कब्बो

(۲۵) اگر مصمتی خوشے त्य، ध्य، द्य اور स्त لفظ کے شروع میں آئیں تو بالترتیب च، ज، झ اور थ میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ جیسے द्युति > जुति ، त्याग > चाग ، ध्यान > झान ، स्थामन > थामा (قوت) لیکن اگر یہ مصمتی خوشے لفظ کے آخر میں آئیں تو بالترتیب च्च، ज्ज، ज्झ اور त्थ میں بدلتے ہیں جیسے नृत्य > नच्च ، मद्य > मज्ज (شراب) ، वस्तु > वत्थु

(۲۶) مصمتی خوشے त्स اور प्स ، च्छ بن جاتے ہیں۔ جیسے मत्स्य > मच्छ (مچھلی) अप्सरा > अच्छरा

(۲۷) क्ष کھ میں تبدیل ہو جاتا ہے، جیسے तीक्ष्ण > तिक्खन

(۲۸) क्ष جو دراصل مصمتی خوشہ ہے क्ख میں بدل جاتا ہے، جیسے दाक्षिण्य > दक्खिण्ण

ان کے علاوہ بھی کئی اور صوتی تبدیلیاں ملتی ہیں جنھیں یہاں خوف طوالت سے نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔

ان صوتی تغیرات کو دیکھنے سے واضح ہوتا ہے کہ ویدک عہد کی بولیاں اپنے ارتقائی سفر کی پہلی منزل میں صوتی تغیرات سے گزر رہی تھیں ظاہر ہے کہ پالی جیسی معلوم زبان کی طرح دوسری نامعلوم ویدک بولیوں میں بھی اس منزل میں صوتی سطح پر تسہیل پسندی کا رجحان رہا ہوگا۔ جس کا بدقسمتی سے ہمیں علم نہیں۔ پالی کے علاوہ اشوک نے جن اقوال گوتم کو ہندوستان کے طول و عرض میں کتبوں کی شکل میں کندہ کروایا تھا ان میں شمال مغرب کی عوامی بولی، جنوب مغرب کی عوامی بولی اور مشرق کی بولی کے نمونے ملتے ہیں۔ یہ سب نمونے صوتی تغیرات کا پتہ دیتے ہیں۔ خود پالی کے صوتی تغیرات دیکھنے سے پتہ چلے گا کہ اردو کے بعض الفاظ کے صوتی تغیرات کی پہلی منزل پالی میں محفوظ ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل الفاظ میں صوتی تغیرات ملاحظہ ہوں۔

کرم कर्म > कम्म > کام ، کاریہ कार्य > कज्ज > کاج ، ادیہ अद्य > अज्ज > آج

کرن कर्ण > कण्ण > کان ، ہست हस्त > हत्थ > ہاتھ ، दुग्ध > दुद्ध ،

दुग्ध > दुद्ध دودھ

لیکن صرفی ونحوی اعتبار سے مختلف جدید ہند آریائی بولیوں میں بھی کم و بیش یہی پہلی منزل دیکھی جا سکتی ہے ۔ اگر صرف صوتی تغیرات ہی کو زبانوں کے حسب نسب معلوم کرنے کا واحد معیار قرار دیا جائے تو ہندوستان کی اکثر زبانوں کا سلسلہ پالی سے جوڑنا ہوگا اور یہ فرض کر لینا ہوگا کہ وسط ہند میں صرف ایک ہی زبان بولی جاتی ہوگی جس کا نام پالی ہے ۔ دراصل زبانوں کے حسب نسب کے تعین کے سلسلے میں صرفی ونحوی خصوصیات کا اشتراک بنیاد فراہم کرتا ہے اس لحاظ سے پالی یا اس کی کوئی ہم عصر بولی ہمارے لیے زیادہ مفید مطلب ثابت نہیں ہوتی ۔ کیوں کہ پالی صرفی ونحوی اعتبار سے ادبی سنسکرت ہی کے نقش قدم پر چلتی ہے ۔ وہ سنسکرت ہی کی طرح تالیفی ہے ۔ اس میں بھی آٹھ حالتیں ہیں جن کا اظہار وبھکتیوں کے ذریعہ کیا جاتا ہے ۔ اس میں بھی غیر جنس موجود ہے ۔ اس میں بھی گردان کے اعتبار سے افعال کے गण ہیں اور افعال परस्मैपद اور आत्मनेपद میں منقسم ہیں ۔ البتہ ادبی سنسکرت کی طرح اس میں تثنیہ نہیں ہے ۔ مختصر یہ کہ لسانی ارتقا کی اس پہلی منزل میں صرف صوتی تغیرات کی نشاندہی ہوتی ہے ۔ صرفی ونحوی تغیرات کی نہیں ۔ یہ منزل بہت بعد میں آتی ہے ۔ اس لیے ہم جدید ہند آریائی زبانوں کے حسب نسب کا تعین بغیر کسی درمیانی منزل کے نہیں کر سکتے ۔ چونکہ پالی ارتقا کی صرف پہلی منزل کی نمائندہ ہے اس لیے اس سے کسی جدید ہند آریائی زبان کا رشتہ جوڑنا مشکل ہے ۔ جس طرح ادبی سنسکرت صرف ایک ٹھہرے ہوئے نقطے کا پتہ دیتی ہے اسی طرح پالی بھی صوتی تغیرات کا سنگ میل ہے ۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری کو اس کا غالباً احساس تھا ۔ اسی لیے وہ پالی کو اردو کا منبع قرار نہیں دیتے ۔ بلکہ صرف اتنا دعویٰ کرتے ہیں کہ پالی اسی زبان کا ایک ادبی روپ ہے ۔ جو بازار ہاٹ میں استعمال ہوتی ہوئی اور لین دین کے عمل سے گزرتی ہوئی آخر کار کھڑی بولی کا روپ اختیار کرتی ہے ۔ لیکن اس قیاس کے لیے ہمارے پاس کیا بنیاد ہے کہ پالی ہی وہ ویدک بولی ہے جو ارتقا کے عمل سے گزرتی ہوئی کھڑی کی صورت میں رونما ہوئی ہے ۔ کسی اور زبان کی صورت میں نہیں ۔ اردو سے پالی کا رشتہ ثابت کرنے کے لیے پالی کے عہد بہ عہد ارتقا کے نمونے کہاں ہیں ؟ وہ تالیف سے تحلیل کے منزل میں کب اور کیسے داخل ہوتی ہے ۔ جب تک ان تمام سوالات کا تشفی بخش جواب نہ ملے یا کم از کم اس کا دھندلا سا خاکہ فراہم نہ ہو ہم ہوا میں کیسے محل تعمیر کر سکتے ہیں ۔

جہاں تک ڈاکٹر شوکت سبزواری کا کھڑی بولی کو برج کی بہن ماننے کا تعلق ہے ، اس سے جیسا کہ ہم آگے چل کر بتائیں گے اختلاف نہیں کیا جا سکتا ۔ حافظ محمود شیرانی اور خود ڈاکٹر شوکت سبزواری نے 'داستانِ زبانِ اردو' میں برج اور کھڑی کے باہمی اختلافات وضاحت

سے بیان کیے ہیں۔ ڈاکٹر مسعود حسین خان نے بھی مقدمہ تاریخ زبان اردو" میں ان دونوں زبانوں کے صوتی، اور صرفی ونحوی اختلافات کا صراحت سے انکار کیا ہے۔ (لیکن وہ شیرانی اور سبزواری کے برخلاف اس نظریہ کی کو قبول کر کے آگے بڑھتے ہیں کہ برج کی طرح کھڑی بولی بھی شورسینی اپ بھرنش سے نکلی ہے۔) حافظ محمود شیرانی اور ڈاکٹر شوکت سبزواری برج اور کھڑی کے اختلافات کو بنیادی قرار دے کر اول الذکر کھڑی کو پنجابی اور موخر الذکر پالی سے ماخوذ قرار دیتے ہیں۔ حافظ شیرانی کھڑی اور پنجابی میں بنیادی رشتہ تلاش کرنے میں کامیاب ہونے کے باوجود اردو کو پنجابی کی بیٹی ثابت کرنے کے چکر میں پھنس جاتے ہیں۔

جہاں تک برج کو اور کھڑی بولی کو ایک دوسرے سے بنیادی طور پر مختلف زبانیں سمجھنے کا تعلق ہے، اسے آسانی سے ٹالا نہیں جا سکتا۔ دونوں کو ایک ہی زبان یعنی شورسینی اپ بھرنش سے ماخوذ سمجھنے میں یہ دشواری ہے کہ اس سے ے و اور ے ا کے اختلافات کی توجیہہ ممکن نہیں اگر ے و اور ے ا کا اختلاف صرف چند الفاظ کی حد تک ہوتا تو اسے فروعی یا خارجی اثرات کا نتیجہ سمجھ کر نظر انداز کیا جا سکتا تھا۔ لیکن یہ صرف صوتی نہیں بلکہ صوتی و صرفی اختلاف ہے۔ جو دو مختلف آبائی (parent) زبانوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس سے قطع نظر برج اور کھڑی کے ضمائر اور فعلی صرفیوں میں بھی بنیادی اختلافات پائے جاتے ہیں اور برج میں کھڑی کا "تھا" اپنے غیاب سے نمایاں نظر آتا ہے۔ قدیم برج اور مشرقی ہندی میں اردو کی علامت فاعلی "نے" بھی غائب ہے۔ اسی طرح کھڑی کی علامت مستقبل "گا" برج میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ کیا ان باتوں کو ایک ہی زبان کی بولیوں کے جزوی اختلافات سمجھ کر ٹال دیا جائے۔ ہمارے ماہرین لسانیات نے یہی کیا ہے۔ لیکن یہ درست نہیں معلوم ہوتا۔

اگر ہم صرفیے ے و اور ے ا کو ذہن میں رکھ کر جدید ہند آریائی زبانوں کا تقابلی مطالعہ کریں تو کچھ زبانیں جو مکانی اعتبار سے بعد رکھتی ہیں ہمیں آپس میں قریب نظر آئیں گی۔ اور پاس پڑوس کی زبانیں خاندانی اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ثابت ہوں گی۔ اس قسم کی کوشش شاید پہلی بار کشوری داس واجپئی نے اپنی کتاب "بھارتیہ بھاشا وگیان" میں کی ہے۔ ہم اسی کو بنیاد بنا کر ے و اور ے ا کے لحاظ سے جدید ہند آریائی زبانوں کا تقابل پیش کریں گے۔ جدید ہند آریائی زبانوں کی تخلیق پراکرت (پالی کی ہم عصر بولی) سے بتائی جاتی ہے۔ یہ پراکرت سنسکرت کے نقش قدم پر چلتے ہوئے مندرجہ ذیل صوتی تغیرات کی نمائندگی کرتی ہے۔

	سنسکرت (مذکر)		پراکرت (مذکر)
واحد	पुत्रः आगतः	لڑکا آیا	पुत्तो आगदो
	पुत्रः गतः	لڑکا گیا	पुत्तो गदो
جمع	पुत्राः आगताः	لڑکے آئے	पुत्ता आगदा
	पुत्राः गताः	لڑکے گئے	पुत्ता गदा

یعنی : پُترَہ पुत्र کا ہائیہ پراکرت میں ـُ و میں تبدیل ہوا اور مصمتی خوشہ त्र مشدد ہو گیا۔ ہم دیکھ آئے ہیں کہ یہ صوتی رجحان پالی میں بھی ہے۔ لیکن یہاں ت / د میں مبدل ہو گئی ہے (جو پالی رجحان کے خلاف ہے) یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ پراکرت جملوں میں واحد میں ओ (ـُ و) اور جمع میں आ (ـَ ا) صرفیے ہیں۔ اور یہ رجحان کھڑی بولی کے بالکل برعکس ہے۔ جس میں ـَ ا پر ختم ہونے والا اسم اگر واحد ہو تو جمع میں ـَ ے ए بن جاتا ہے۔ لڑکا ← لڑکے۔ لیکن پراکرت کا یہ رجحان راجستھانی میں بعینہٖ ملتا ہے۔

	پراکرت	راجستھانی
واحد	پتّو آگدو	لڑکو آیو
	پتّو گدو	لڑکو گیو
جمع	پتّا آگدا	لڑکا آیا
	پتّا گدا	لڑکا گیا

یعنی ہم اردو میں جس موقع پر 'لڑکا آیا' کہتے ہیں راجستھانی میں 'لڑکو آیو' ہے۔ لیکن یہاں کہتے ہیں 'لڑکے آئے'، وہیں راجستھانی میں کہتے ہیں 'لڑکا آیا'، اس سے یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ کھڑی بولی جس پراکرت سے نکلی ہے اس سے راجستھانی نہیں نکلی۔

ـُ و کا یہ رجحان گجراتی سندھی اور (راجستھانی بولی) جودھپوری کے علاوہ قدرے فرق کے ساتھ برج میں بھی ملتا ہے۔

	راجستھانی	گجراتی
واحد	لڑکو گیو	چھوکرو گیو
جمع	لڑکا گیا	چھوکرا گیا

راجستھانی اور گجراتی میں حالت اضافی میں بھی ـُ و کی یکسانیت ہے۔

	راجستھانی	گجراتی
واحد	رام کو لڑکو	رام نو چھوکرو
جمع	رام کا لڑکا	رام نا چھوکرا

جو دھیپوری میں بھی یہی رجحان ہے۔ رام رو لڑکو (واحد) رام را لڑکا (جمع) بیجا او برج میں بھی ملتا ہے اور سندھی میں بھی۔

سندھی۔ موہن جو دڑو (مردوں کا ٹیلا)

برج رام کو گھوڑو یا राम को छोरो

برج کا خطہ دلی اور جے پور کے بیچ میں پڑتا ہے۔ یعنی یہ ۔ا اور ۔و کے درمیان گھری ہوئی ہے۔ لیکن ۔و ہی اس کا بنیادی رجحان ہے۔ [illegible] یہاں جانا کبھی نہیں استعمال ہوگا۔ راجستھانی کی طرح برج میں بعض صفات میں ۔و آتا ہے۔ میٹھو پانی میٹھو پھل لیکن ایک طویل عرصے تک کھڑی کی ہم سایہ ہونے کی وجہ سے اس نے اسما میں تعداد واحد کا صرفیہ ۔ا بھی قبول کیا ہے۔ لیکن فعل میں ۔و کو برقرار رکھا ہے۔ (۱) لڑکا گیا۔ کھڑی بولی (۲) لڑکو گیو۔ راجستھانی (۳) چھورا گیو۔ برج۔ تعداد جمع میں وہ کھڑی کی تقلید کرتی ہے۔ گئے۔ آئے۔ لائے وغیرہ۔ لیکن کھڑی میں لڑکا تعداد جمع میں لڑکے بنتا ہے۔ لیکن برج میں چھورا تعداد جمع میں چھورا ہی رہتا ہے۔ [illegible] کھڑی میں کلمات جار کی وجہ سے ۔ا الآخر اسما واحد میں ۔ے اور جمع میں ۔وں بنتے ہیں (لڑکا۔ لڑکے نے، لڑکوں سے) لیکن برج بھاشا میں کلمات جار کے باعث انصراف نہیں ہوتا چھورا نے، چھورا پے، چھورا سوں۔

مذکورہ بالا خصوصیات کے پیش نظر برج خاندانی اعتبار سے راجستھانی، گجراتی اور سندھی کے زمرے سے قریب نظر آتی ہے۔ اور یہ سب زبانیں ایسی پراکرت سے ماخوذ معلوم ہوتی ہیں جس میں ۔و کا رجحان غالب ہے۔

اب آکی (۔ا) کو لیجیے یہ کھڑی بولی کا بنیادی رجحان ہے۔ جو ہریانی اور مشرقی پنجابی میں بھی بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ دوسری طرف یہ مرہٹی جیسی دور افتادہ زبان میں بھی پایا جاتا ہے۔

	کھڑی	پنجابی
واحد	لڑکا جاتا ہے	منڈا جاندا ہے
جمع	لڑکے جاتے ہیں	منڈے جاندے ہیں

یہ یکسانی کلمۂ اضافی "کا" کے انصراف میں بھی ملتی ہے۔

اردو۔ رام کا۔ رام کے۔ رام کی — پنجابی: رام دا۔ رام دے۔ رام دی۔ مرہٹی [illegible] [illegible]۔ [illegible] [illegible]۔ ـا پر ختم ہونے والے اسما پنجابی اور کھڑی دونوں میں منصرف ہوتے ہیں۔ اردو: لڑکا ← لڑکے کو۔ پنجابی: منڈا — منڈے نو۔ مرہٹی اکثر اعتبار سے کھڑی سے مختلف ہے یعنی اس میں غیر جنس ہے اور حالتوں کے اعتبار سے دکھلتیاں۔ پھر بھی وہ چند لحاظ سے کھڑی سے ملتی ہے۔

ان صرفی ونحوی مماثلتوں کی بنیاد پر یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ کھڑی، بانگرو (ہریانی) پنجابی اور شاید مرہٹی جس پراکرت سے نکلی ہیں۔ اس میں ـا کا رجحان غالب تھا۔ جو نہ پالی میں ملتا ہے اور نہ بعد کی کسی معلوم پراکرت میں بقول واجپئی جی" دم پراکرت کے جو ادبی روپ آج دستیاب ہیں۔ ان میں میرٹھی (کوروی۔ مراد کھڑی) کا میل بیٹھتا نہیں ہے... ہندی کے اصل روپ کا ارتقا کس پراکرت سے ہوا ہے اس کا پتہ نہیں چل رہا ہے۔ یہ تو طے ہے کہ پراکرت کے کسی نہ کسی بہاؤ سے میرٹھی بھی آئی ہے کوئی زبان یکایک آسمان سے تو گر نہیں پڑتی لیکن اس پراکرت روپ کا پتہ نہیں۔ ہو سکتا ہے اس پراکرت میں مستقل ادب پیدا ہی نہ ہوا ہو یا پیدا ہو کر معدوم ہو گیا ہو"۔ [1]

ڈاکٹر شوکت سبزواری اس آبائی زبان کو پالی سے ملتی جلتی قرار دیتے ہیں۔ حالانکہ پالی میں ـا کے برخلاف ـو کا رجحان ملتا ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے بالکل صحیح فرمایا کہ "کسی زبان کے متعلق یہ فیصلہ کرنے کے لیے کہ اس کا ماخذ کیا ہے ضروری ہے کہ اس زبان کا لسانی تجزیہ کیا جائے اور اس کے صرفی ونحوی اصول ہی سے ہند آریائی زبانیں ایک دوسرے سے ممتاز ہو سکتی ہیں۔ ان کا صوتی نظام قریب قریب یکساں ہے" (فٹ نوٹ: مرہٹی زبان پارہ ۲۸)[2] لیکن افسوس ہے کہ خود ڈاکٹر صاحب نے اس پر عمل نہیں کیا ہے۔ ہم بتا چکے ہیں کہ صرفی ونحوی اعتبار سے پالی تالیفی زبان ہے۔ اس لیے کھڑی جیسی نسبتاً تحلیلی زبان سے اس کا تعلق قائم کرنے کے لیے ضروری ہے کہ پالی کا مزید ارتقا دکھاتے ہوئے یہ بتایا جائے کہ وہ کب اور کیسے تحلیلی منزل میں داخل ہوئی۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری نے صرف چند صرفی وصوتی مشابہتوں کو سہارا بنا کر کھڑی کا رشتہ پالی سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ حالانکہ وہ خود ہی کہتے ہیں "یہ فراموش نہ کیا جائے

---

[1] بھارتیہ بھاشا وگیان ص ۵۴-۱۵۳ [2] اردو زبان کا ارتقا ص ۱۰۴

کہ دو یا دو یا دو سے زیادہ زبانوں کی مماثلت اور بعض اصول و اصوات میں مشابہت اپنی جگہ اس امر کا ثبوت نہیں کہ وہ زبانیں متحد الماخذ ہیں یا ان میں سے ایک دوسرے کی اصل ہے [1]‘‘ اب ان کے دلائل جو ہم نے اس مقالے کی ابتدا میں پیش کیے ہیں، ملاحظہ ہوں۔

(۱) ’’پالی کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں سنسکرت کے مرکب حرکات ऐ اور औ روپ بدل کر ए اور ओ ہو جاتے ہیں۔ یہ کلیہ قاعدہ ہے جس میں استثنا نہیں۔ اس کے مقابلے میں یہی حرکتیں अइ اور अउ کے روپ میں پراکرت میں ہیں۔ اردو اس باب میں پالی کی ہم نوا ہے۔ اس میں अइ اور अउ نہیں۔ اردو کا یہ صوتی رجحان اس کی ایک امتیازی صفت ہے۔ جو غالباً اسے اپنی اصل سے ورثے میں ملا ہے۔‘‘ یہاں ڈاکٹر صاحب ایک ہی سانس میں دو باتیں کہہ گئے ہیں۔

ان کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ پالی میں ادبی سنسکرت کے دُہرے مصوتے ऐ اور औ نہیں (دیکھیے اصول نمبر ۳)۔ کھڑی بھی اسی رجحان کی نمائندگی کرتی ہے۔ برج اور کھڑی کے صوتی اختلافات میں یہ نمایاں اختلاف ہے۔ یہ رجحان بول چال کی کھڑی میں نمایاں ہے۔ مثلاً बैर، बेर، मैं، में، है، हे / और، ओर، चौड़ा، चोड़ा، اسی طرح पैसा، पेसा، कैसा، केसा اس باب میں کھڑی پالی کی ہم نوا ضرور ہے لیکن اردو یا ہندی کے معیاری لہجے میں مذکورہ بالا الفاظ میں ऐ اور औ پائے جاتے ہیں۔ اور یہ غالباً برج اور فارسی کا اثر ہے۔ جو اب اس معیاری لہجے کا فطری مزاج بن چکا ہے۔ فارسی اور مفرس عربی دخیل الفاظ میں بھی یہ مصوتے پائے جاتے ہیں۔ جیسے دور، غور، سیر، غیر وغیرہ ہیں۔ دراصل سنسکرت کے دہرے مصوتوں ऐ اور औ اور اردو / ہندی کے متوازی دہرے مصوتوں میں نمایاں فرق ہے، اس حد تک کہ ہمارے بعض ماہرینِ لسانیات مثلاً ادیے نارائن تواری اور ڈاکٹر گیان چند جین اردو یا ہندی کے اَے اور اَو کو مفرد مصوتے ماننے پر اصرار کرتے ہیں۔ بہرحال کھڑی میں اے اور او اس کی اصل نہیں بلکہ مستعار آوازیں ہیں۔ اور پالی میں ان کا فقدان ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری نے سنسکرت اور پالی کے صوتی اختلافات کو ظاہر کرنے کے سلسلے میں جس صوتی تغیر کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اسما میں پایا جاتا ہے۔ مثلاً तेल / तइल، औषध / ओसह، मौक्तिक / मोत्तिअ، लेकن وہ پراکرت کی جو مثالیں دے رہے ہیں وہ اسما نہیں فعلی صرفیے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب یہ کہنا چاہتے ہیں کہ پراکرت بولیوں میں فعلی صرفیے اَے اور اَو ہیں۔ جبکہ اردو میں ان کی جگہ پر ए

---

[1] اردو زبان کا ارتقاء ص ۱۰۵-۱۰۴

اور औ مستعمل ہیں ورنہ وہ مندرجہ ذیل مثالیں نہ دیتے۔ कौर > कउर > कहर > कहरआ > कहरू اور चलति > चलइ > चाले لیکن مذکورہ بالا مثالوں سے ظاہر ہے کہ سنسکرت کے ऐ اور औ دوہرے مصوتوں میں تبدیلی بالراست نہیں بلکہ یہ صوتی تغیر ارتقائی تسلسل کو ظاہر کرتا ہے۔ جبکہ پالی میں یہ تغیر بالراست ہے۔ بہر حال ہو سکتا ہے کہ اردو اس باب میں پالی کے صوتی رجحان کی نمائندگی کرتی تھی اور اب بھی دیہاتی بولی میں کرتی ہے۔

لیکن یہ وجہ اتنی قوی نہیں کہ محض اس صوتی مشابہت کی بنا پر اردو اور پالی کو متحد الماخذ قرار دیا جائے۔ پالی اور کھڑی میں ایک اور صوتی مماثلت ملتی ہے جس کی طرف ڈاکٹر صاحب نے توجہ نہیں کی۔ اور وہ ہے پالی کا تشدیدی رجحان۔ اس کی بھرپور نمائندگی پنجابی اور ہریانی میں آج بھی ہوتی ہے کھڑی بول چال کی سطح پر اس کا اظہار کرتی ہے۔ ادبی سنسکرت کے مصمتی خوشے پالی میں اس طرح ٹوٹ جاتے ہیں کہ رکن ثانی مشدد ہو جاتا ہے۔

اصول نمبر ۱۴	पर्ण > पण्णा ، भत्त >	
اصول نمبر ۱۵	अर्थ > अत्थ	
اصول نمبر ۱۷	गंभम > गंरथ	
اصول نمبر ۱۸	नगन > नग्गा	
اصول نمبر ۱۹	मार्ग > मग्ग	
اصول نمبر ۲۴	सर्व > सव्व	
اصول نمبر ۲۵	नृत्य > नच्च	

یہ پالی کا نمایاں صوتی رجحان ہے جو صرف مصمتی خوشوں کی شکست تک محدود ہے لیکن ہو سکتا ہے کہ یہ رجحان پالی کی کسی ہم عصر بولی میں وسیع الذیل ہو اور وہیں سے پنجابی ہریانی اور کھڑی تک پہنچا ہو۔ مثلاً بول چال کی کھڑی میں باپو > بآپّو ، باسن > باسّن ، گاڑی > گاڈّی ، جاتا ہے > جاتّا ہے بٹیا > بٹّیا ، روٹی > روٹّی اور چھوٹا > چھوٹّا بن جاتے ہیں[1]۔ دکنی میں یہ تشدیدی رجحان آج بھی پایا جاتا ہے۔ اتّی (اتی) ، گلّی (گلی) ، نلّی (نلی) وغیرہ۔ ہو سکتا ہے کہ پالی کا یہ صوتی رجحان شورسینی اپ بھرنش میں بھی مشترک ہو۔ ہیم چندر نے اپنی "پراکرت ویاکرن" میں جو مثالیں دی ہیں ان میں

---

[1] ہندی بھاشا کا ادگم اور وکاس ص ۲۳۱

مندرجہ ذیل مشدد الفاظ بھی ملتے ہیں۔ [illegible] (گڑھا)، ڈھولّا (دولھا) ترچھّی (ترچھی)، بیلّ [illegible] اور [illegible]، بھلّا ے بھلا، ہلدّی ے ہلدی، ہیم چندر کی دیسی نام مالا میں یہ مشدد الفاظ ملتے ہیں: [illegible]، کھڑکی [illegible] (کھونٹی)، جھٹّ (جھوٹ)، گڈّی (گاڑی)، [illegible] (پاڑا)، پیٹّ (پیٹ)، روٹّ (روٹی)، بپّو (باپ)، [illegible] (موگرا) ڈڈو (بڑا)، دو جھبّو (بوجھ)[1]

اس کے برخلاف برج میں تسہیلی رجحان بہت زیادہ ہے مثلاً سچّ ے سانچ، مکھن یا کھن، چکّی ے چاکی، مٹّی ے ماٹی، ہڈّی ے ہاڈ، بتّی ے باتی، پتّی ے پاتی۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری اسے ہریانی کا رجحان بتاتے ہیں۔ (دیکھیے اردو زبان کا ارتقا ص ۱۷) لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔ بقول ڈاکٹر مسعود حسین خاں کھڑی بولی کے اکثر اضلاع میں مشدد الفاظ کثرت سے استعمال کیے جاتے ہیں۔ اور ہریانی کی تو یہ عام خصوصیت ہے[2]

پالی کے اس تشدیدی رجحان کو نظر انداز نہ کرنا تو ایک طرف رہا۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری اردو کے تسہیلی رجحان کو بھی پالی ہی میں تلاش کرتے ہیں۔ وہ اپنے ایک مضمون "اردو زبان کا ایک صوتی رجحان" میں یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ اردو کا تسہیلی رجحان برج یا قدیم راجستھانی کا نہیں بلکہ پالی کا ہے۔ فرماتے ہیں "پالی میں اگرچہ مشدد اور مخفف دونوں قسم کے حروف ملتے ہیں۔ لیکن اس میں ایک قسم کا تسہیلی رجحان بھی ہے۔ پالی میں مخلوط حروف الگ کر دیے گئے، یعنی پہلا حرف جو ساکن تھا متحرک بنا لیا گیا۔ یا مخلوط حروف میں سے ایک کا حذف کر دیا گیا ہے[3]" ہم نے پالی میں صوتی تغیرات کی جو مثالیں دی ہیں ان میں یہ رجحان دیکھا جا سکتا ہے لیکن ڈاکٹر شوکت سبزواری اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ تسہیل کے اس عمل میں پالی الفاظ کو مشدد بھی کر دیتی ہے۔ مثلاً ملاحظہ ہو اصول نمبر ۱۴ تا ۲۸۔ لیکن یہ رجحان مخصوص خوشوں تک محدود ہے۔ ورنہ اردو کے جس تسہیلی رجحان کو ڈاکٹر صاحب پالی میں تلاش کر رہے ہیں وہ پالی میں نہیں۔ اگر تسہیلی رجحان کو عام مفہوم میں استعمال کیا جائے اور اس سے سہولت تلفظ مراد لی جائے تو ہر جدید زبان الاماشاءاللہ قدیم روپ سے آگے بڑھتے ہوئے اس رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔ لیکن اگر اس سے مراد مشدد کو غیر مشدد کرنا ہو تو پالی میں تشدید کا رجحان نمایاں ہے اور وہ تسہیلی رجحان جسے Compensatory lengthening کہتے ہیں۔ برج، راجستھانی، سندھی گجراتی وغیرہ زبانوں میں پایا جاتا ہے۔ اردو میں مصمتی خوشے توڑنے

---

[1] مقدمہ تاریخ زبان اردو ص ۲۲۰ [2] لسانی مسائل ص ۱۳۸ تا ۱۳۹

کا رجحان پالی کے اسی طرح کے رجحان سے مختلف ہے۔ پالی میں [illegible] ، [illegible] اور [illegible] ، [illegible] بنتا ہے۔ لیکن اردو میں ایسے صوتیوں پر ادغام کا عمل نہیں ہوتا۔ بلکہ درمیانی مصوتی (آ) بڑھا دیا جاتا ہے۔ جیسے بھگت سے بھگت، جنم سے جنم یہی رجحان مقرر عربی اور فارسی دخیل الفاظ میں بھی ملتا ہے۔ فرق، فرق، اصل، اصل، نشر، نشر وغیرہ۔ اب ڈاکٹر شوکت سبزواری کی دوسری دلیل لیجیے۔

(۲) "شورسینی میں سنسکرت /ت/ ہر جگہ /د/ ہو جاتی ہے۔ لیکن وہ پالی میں بدستور /ت/ ہی رہتی ہے۔ اردو میں بھی ایسا ہی ہے۔" ظاہر ہے کہ /ت/ سے ڈاکٹر صاحب کی مراد سنسکرت اسم حالیہ کی ت سے ہے۔ جس سے کچھ جدید ہند آریائی زبانیں فعلی صرفیے کا کام لیتی ہیں۔ جیسے [illegible] ، [illegible] ، [illegible] بے شک پنجابی میں یہ /ت/ /د/ میں بدلتی ہے۔ (جیسے شاید ڈاکٹر صاحب شورسینی اپ بھرنش کے سلسلے کی زبان قرار دیتے ہیں۔) لیکن یہ ت برج بھاشا میں بھی موجود ہے۔ کھڑی کرتا ہے۔ برج کرت ہے تو کیا برج کا سلسلہ بھی پالی سے ملا دیا جائے؟ لیکن ڈاکٹر صاحب تو اس بات پر ایمان رکھتے ہیں کہ برج اور کھڑی مختلف الاصل زبانیں ہیں۔

(۳) تیسری دلیل: اردو میں بے شمار لاحقے ملتے ہیں۔ صرف ایک دو لاحقوں کے اشتراک سے زبانیں ایک ہی خاندان کی ثابت نہیں کی جا سکتیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ڈاکٹر صاحب ایک طرف تو اردو کا رشتہ پالی سے جوڑتے ہیں۔ لیکن دوسری طرف اپنے تحقیقی مقالے میں اردو کے متعدد لاحقوں کا اشتراک سنسکرت میں تلاش کرتے ہیں۔ پالی میں نہیں۔

(۴) چوتھی دلیل۔ ظرفی لاحقہ "میں" کے بارے میں شدید اختلاف رائے ہے۔ جس کا ذکر خود ڈاکٹر صاحب نے کیا ہے۔ (ملاحظہ ہو "ظرفی" صفحات ۲۵۸ تا ۲۵۹) تعجب ہے کہ ڈاکٹر صاحب شیام سندر داس کی یہ رائے تسلیم نہیں کرتے کہ پراکرت [illegible] پالی [illegible] یا [illegible] سے ڈھالا گیا تھا۔ فرماتے ہیں "یہ بھی درست نہیں اور اس لفظ کا اشتقاق سنسکرت "سمن" میں پاتے ہیں۔ دلیل نمبر ۴ میں تو یہ دعوی کرتے ہیں کہ یہ سمن پالی سے ہوتا ہوا آیا ہے۔ اور یہ بھی فرماتے ہیں کہ تفصیل مقالے میں دیکھی جائے" لیکن اصل مقالے میں پالی کا ذکر تک نہیں ہے۔ (ملاحظہ ہو اردو زبان کا ارتقاء ص ۲۵۹)

(۵) پانچویں دلیل۔ ضمیر واحد متکلم "میں" کے اشتقاق میں بھی علمائے لسانیات نے موشگافیاں کی ہیں۔ پالی میں ضمیر متکلم واحد [illegible] اور جمع میں [illegible] سنسکرت کی ضمیر واحد متکلم سے معانی [?] ہے۔ جمع میں سنسکرت ضمیر [illegible] ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری کا یہ خیال ہے کہ اردو کی ضمیر متکلم

واحد پالی کی ضمیر متکلم جمع سے اور اردو کی ضمیر متکلم جمع پالی کی ضمیر متکلم واحد سے مشتق ہیں۔ فرماتے ہیں۔ "نفوذ اردو میں اس قسم کی بے قاعدگی ممکن ہے۔" ہمیں بھی تسلیم ہے لیکن اس کا کیا ثبوت کہ واقعتاً اس قسم کی بے قاعدگی عمل میں آئی ہے۔ جبکہ ضمیر کے امکانی اشتقاقات اور بھی ہیں۔ مثلاً تواری جی فرماتے ہیں۔ ہندی 'میں' کا اشتقاق سنسکرت میا + این سے ہوا ہے۔ پراکرت میں حالت آلی میں میا > مے (अम्हे) اور اپ بھرنش میں अम्हइँ روپ ملتے ہیں۔ اپ بھرنش اور ہندی میں نون غنہ کا سبب درحقیقت अम्हे ہے۔ یہ نون غنہ پنجابی 'میں' گجراتی 'میں' بھوجپوری हमनि اڑیا आम्भे مراٹھی आम्हीं اور جدید مراٹھی आम्ही میں ملتا ہے۔ ضمیر متکلم واحد کا صوتیہ ام ا اکثر جدید ہند آریائی زبانوں میں مشترک ہے۔ اگر اردو کا 'میں' پالی سے مشتق ہے اور اس بنیاد پر پالی اور اردو میں خاندانی رشتہ قائم کیا جا سکتا ہے تو اس خاندان میں مذکورہ بالا زبانوں کو بھی شامل کرنا ہوگا۔ جہاں تک ضمیر متکلم جمع 'ہم' کا تعلق ہے پالی میں अम्हे کے ساتھ ساتھ अम्हाकं بھی مستعمل ہے۔ جو صوتی اعتبار سے 'ہم' کے قریب ہے۔ پتہ نہیں ڈاکٹر صاحب نے اسے کیوں نظر انداز کر دیا۔ اس کے علاوہ پالی کی ضمیر واحد متکلم अहं حالت ثانوی مفعولی اور حالت اضافی میں ममं بھی بنتی ہے۔ دراصل اس بات پر اکثر علمائے لسانیات متفق ہیں کہ 'ہم'، ویدک سنسکرت کے अहम् سے ماخوذ ہے۔ جو پالی میں अहं بنا وہاں سے अहम् پھر 'ہم'۔

(۶) چھٹی دلیل: فعل معاون 'ہو' کے بارے میں بھی قیاس آرائیاں کی جاتی ہیں۔ پالی میں فعلی مادہ भू اگر دوسرے گروہ سے تعلق رکھتا ہو تو 'ہونا' کے معنی دیتا ہے۔ لیکن تیسرے گروہ میں 'قربانی' دینا کے معنوں میں مستعمل ہے۔ یہ 'ہو' غالباً ادبی سنسکرت भव میں صوتی تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ جو برج میں हुआ (یعنی ہوا) کی شکل میں موجود ہے۔ اس کا امکان ہے کہ 'ہو' پالی سے ہوتا ہوا کھڑی، برج اور دوسری زبانوں میں آیا ہو۔

(۷) ساتویں دلیل: ڈاکٹر صاحب کا یہ استدلال بالکل صحیح معلوم ہوتا ہے کہ 'تھا' سنسکرت کے 'ستھا' سے ماخوذ نہیں بلکہ 'ہو' کی بدلی ہوئی شکل ہے۔ کیونکہ 'تھا' نہ برج میں ہے۔ نہ مشرقی ہندی میں لیکن ڈاکٹر صاحب یہ کہہ کر کہ اردھ ماگدھی میں 'ہوتھا' تھا کے معنوں میں مستعمل ہے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اردھ ماگدھی پالی سے مشابہ ہے اس طرح وہ اردو کے تھا کا تعلق پالی سے قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو یہ درست نہیں۔ کیوں کہ پالی اور اردھ ماگدھی ایک دوسرے

سے متاثر ہونے کے باوجود متحد الماخذ زبانیں نہیں ہیں۔ مرہٹی میں بھی 'ہونا' 'تھا' کے معنوں میں مستعمل ہے۔ دکھنی میں 'ہتھا'۔ اتھا اور تھا کی شکلیں ملتی ہیں۔ اب پچھتائے کا ہووت ہے جب چڑیاں چگ گئیں کھیت، لیکن برج اور کھڑی تو متحد الماخذ زبانیں نہیں۔

(۸) آٹھویں دلیل 'پالی میں [illegible] سے [illegible] ضرور بنتا ہے (دیکھیے اصول نمبر ۲) لیکن اسی طرح [illegible] [illegible] بنتا ہے۔ اور [illegible] [illegible] [illegible] دراصل سنسکرت میں ऋ (ر) مصوتہ ہے جو پالی میں अ इ یا उ ہو جاتا ہے۔ لیکن جدید ہند آریائی زبانوں میں یہ مصمتہ /ر/ میں تبدیل ہو گیا ہے جیسے [illegible] ، رت ہم اگر یہ تسلیم بھی کر لیں کہ کھڑی بولی نے [illegible] پالی سے لیا ہے پھر بھی کِت سے किया بننے کی توجیہہ باقی رہتی ہے۔ پھر بول چال اور قدیم اردو میں 'کر' کا ماضی 'کرا' بھی مستعمل ہے۔ 'کیا' کا شمار بے ضابطہ افعال میں ہوتا ہے۔ جن کے زمانۂ ماضی میں 'ی' آتی ہے۔

(۹) نویں دلیل: سنسکرت न پراکرت ण ہو جاتا ہے۔ بالکل صحیح ہے۔ مثلاً ادبی پراکرت میں دیکھیے۔

न	ण
नयन	णअण
नगर	णअर
नायक	णाअक ۱

لیکن ڈاکٹر صاحب جس زبان کو پالی کا ہم رشتہ ثابت کرنا چاہتے ہیں خود اس میں بھی یہی رجحان ہے۔ بقول تواری جی بول چال کی کھڑی میں मानुस کے माणुस ، अपना کے अपणा ، सुनना کے सुणना مستعمل ہیں۲

اس طرح کھڑی کا رشتہ پالی کے بجائے پراکرت سے جا ملتا ہے۔ بے شک اردو نے اس ثقیل णा کو قبول نہیں کیا۔ لیکن یہ تو فارسی بولنے والے نو وارد مسلمانوں کا طرزِ عمل تھا جو اس صوتیہ سے قطعی ناواقف تھے۔ اس لیے اردو نے णा کو تو سنسکرت سے قبول کیا اور نہ سنسکرت ना کو णा میں تبدیل کرنے کا رجحان اپنایا۔ جب णा کو اردو کے صوتی نظام میں جگہ ہی نہیں ملی

---

۱ بھارتیہ بھاشا وگیان ص ۱۶۱ ۲ ہندی بھاشا کا ادگم اور وکاس ص ۲۳۰

تو پھر اس کا اس معاملے میں پالی یا پراکرت کی تقلید کرنے یا نہ کرنے کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ پالی سنسکرت [illegible] کو [illegible] ہی رکھتی ہے۔ لیکن کبھی کبھی اسے [illegible] میں بدل بھی دیتی ہے۔ جیسے [illegible] سے [illegible] کیوں کہ اس کے صوتی نظام میں سنسکرت کی طرح [illegible] کے لیے جگہ ہے۔ مثلاً [illegible] (پیتہ) [illegible] (سونا) وغیرہ

یہ تو ہے ان دلائل کی حقیقت جو اردو کو پالی کا ہم رشتہ ثابت کرنے کے لیے پیش کیے گئے ہیں۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری کھڑی بولی کے بنیادی رجحان ے / ا کا جواز پے شاچی اپ بھرنش میں تلاش کرتے ہوئے اس کا سلسلہ ایرانی گروہ کی زبانوں سے ملاتے ہیں۔ خود شیام سندر داس کا یہ دعویٰ کہ ے پے شاچی اپ بھرنش میں ے / ا بن جاتا ہے ثبوت طلب ہے۔ اپنے تحقیقی مقالے میں تو ڈاکٹر صاحب یہ کہتے ہیں کہ "شیام سندر داس کا یہ قیاس صحیح ہو سکتا ہے کہ ے / ا پر ختم ہونے والے اسما جس اپ بھرنش میں پائے جاتے ہیں وہ پے شاچی سلسلے کی زبان ہے۔" لیکن اسی رائے سے اختلاف کرتے ہوئے وہ اپنی دوسری تصنیف "داستان زبان اردو" میں (جو ان کے تحقیقی مقالے کے بعد کی چیز ہے۔) یہ بھی کہتے ہیں "شیام سندر داس اسے پے شاچی اپ بھرنش کا روپ بتاتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں دہلی اور میرٹھ کی اپ بھرنش کا روپ ہے[1]" رہی پہلوی اک / اکو گرانے کی بابت تو فارسی میں بندک سے بندہ ضرور بنا لیکن ڈاکٹر صاحب کا یہ کہنا درست نہیں کہ یہ اک / ا / ہ / بن گیا۔ یہ بھی [illegible] (ٹ) ہی ہے۔ / ہ / صرف تحریری علامت ہے اور محض التباس سے بچنے کے لیے فارسی میں اسے ہائے مختفی کے نام سے استعمال کیا جاتا ہے۔ ہمایوں فرخ کہتے ہیں۔ "آخر واژہ ھای فارسی ہمہ ساکن است مگر معدودی کہ در فارسی زبر دارد و چوں حرکات را در نوشتن حذف کنند و نمی نویسند برای آنکہ اشتباہ و التباس نشود و حرکت آخر خواندہ شود یک ساکن را در آخر واژہ نویسند کہ در حقیقت تلفظ نمی شود و حرکت ماقبل را نشان می دھد مانند چشمہ، لانہ، دیوانہ کہ امروز بیشتر ایرانیہا ماقبل این را بزیر تلفظ می کنند نہ بزبر یعنی چشمِہ نہ گویند چشمَہ تلفظ کنند[2]" (فارسی کلمات ساکن الآخر ہوتے ہیں۔ مگر چند الفاظ کے آخر میں زبر ہوتا ہے چونکہ حرکات کو تحریر میں حذف کر دیتے ہیں۔ اور نہیں لکھتے اس لیے غلطی اور غلط فہمی سے بچنے کے لیے اور اس لیے کہ آخری حرکت پڑھنے میں آئے ایک ساکن 'ہ' ان الفاظ کے آخر میں لکھتے ہیں۔ یہ 'ہ' درحقیقت تلفظ میں نہیں آتی اور حرکت ماقبل کی نشان دہی کرتی

---

[1] داستان زبان اردو ص ۱۰۵ [2] دستور زبان فارسی ص ۴۲

ہے ۔ مثلاً چشمہ ، لالہ ، دیوانہ ، جنھیں اکثر ایرانی زیر کی بجائے زبر سے تلفظ کرتے ہیں ۔ یعنی چشم نہیں چشم کہتے ہیں) اردو میں یہ مختصر مصوتہ طویل ہو جاتا ہے ۔ جو ے ا رجحان کا اثر ہے ۔ یعنی فارسی نامۂ پروانہ ، دیوانۂ اردو میں ناما ، پروانا اور دیوانا ہیں ۔ اشباع کا یہ رجحان خالص اردو کا ہے ۔ اس کا پہلوی اور فارسی سے کوئی تعلق نہیں ۔ غرض ڈاکٹر صاحب نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اردو کا تعلق قدیم ہند ایرانی سے ہے جس سے قدیم پراکرت نکلی (یہاں تک تو یہ بات صحیح ہے کیوں کہ ہندوستان کی تمام جدید ہند آریائی زبانوں کا منبع ایسی قدیم پراکرت بتائی جاتی ہے جو قدیم ہند ایرانی سے نکلی ہے ۔) لیکن ان کا یہ کہنا محل نظر ہے کہ اس کی دو شاخیں ہوئیں ایک پالی دوسری جین پراکرت جس سے قدیم اردھ ماگدھی نے جنم لیا اس سے مغربی اپ بھرنش نکلی ۔ مغربی اپ بھرنش سے مغربی ہندی اور پھر اس سے اردو پیدا ہوئی ۔

ڈاکٹر شوکت سبزواری نے اردو کا جو مذکورہ بالا شجرہ پیش کیا ہے وہ ان کی ذہنی اپج سہی لیکن سچ پوچھا جائے تو ان کا یہ دست دیا مارنا اس بے اطمینانی کا نتیجہ ہے جو برج اور کھڑی کو متحد الاصل قرار دینے سے پیدا ہوتی ہے اور یہ بے اطمینانی بالکل جائز ہے ۔ اردو کی پیدائش کے سلسلے میں ہم اپ بھرنش یا شورسینی اپ بھرنش کی بات تو ضرور کرتے ہیں لیکن اس اپ بھرنش کا کوئی نمونہ ہمارے پاس نہیں ہے ۔ اپ بھرنش کو عموماً پراکرت کے بعد کا روپ بتایا جاتا ہے ۔ لیکن تحقیقات سے پتہ چلا ہے کہ ابتدائی اپ بھرنش کے نمونے تیسری صدی عیسوی سے آٹھویں صدی عیسوی تک ملتے ہیں ۔ یہی دور پراکرت کا بتایا جاتا ہے ۔ قدیم قواعد نویسوں نے پراکرت کے ساتھ ساتھ اپ بھرنش کا بھی ذکر کیا ہے ۔ ڈاکٹر نام ور سینہہ کہتے ہیں " جہاں کہیں مختلف پراکرتوں کے نام گنائے گئے ہیں شورسینی ، ماگدھی ، پیشاچی ، چولکا پیشاچی اور کبھی کبھی آونتی اور اردھ ماگدھی کا بھی نام دیا گیا ہے ۔ لیکن ان مقامات پر اپ بھرنش کا نام کسی نے نہیں لیا ہے ۔ اکثر قواعد نویسوں نے اپ بھرنش کو ان سے آزاد زبان مان کر ان کے اقسام کا ذکر الگ سے کیا ہے ۔ خاص زبانوں میں سنسکرت ×(مہاراشٹری) پراکرت اور اپ بھرنش صرف تین کا نام لینا قابل غور ہے [1] " چونکہ ادبی پراکرتیں صرفی و نحوی اعتبار سے سنسکرت کے نقش قدم پر چلتی تھیں اور صرف صوتی اعتبار سے مختلف تھیں ۔ اس لیے جدید ہند آریائی زبانوں کی پیدائش کے سلسلے میں یہ پراکرتیں صرف ایک حد تک مدد دیتی ہیں ۔ اپ بھرنش ہی اس سلسلے میں زیادہ مفید ثابت

× قوسین کی عبارت اصل متن میں ہے [1] ہندی کے وکاس میں اپ بھرنش کا یوگ ص ۲۳

ہوسکتی ہے۔ لیکن بڑی مشکل یہ ہے کہ اب تک جو اپ بھرنش ادب منظر عام پر آیا ہے وہ صرف ایک ہی زبان کا ہے اور وہ زبان بھی ایسی ہے جس میں کھڑی بولی کی لسانی امتیازی خصوصیات (سوائے ایک یا دو دو ہوں کے جن میں आ (ا) صرفیہ ملتا ہے) تام کو نہیں بلکہ اس میں برج اور مشرقی ہندی کی خصوصیات نمایاں ہیں۔ اس اپ بھرنش میں ड (ڈ) صوتیے کا استعمال قدم قدم پر ملتا ہے جس کو کھڑی نے اپنے ارتقا کی کسی منزل میں قبول نہیں کیا۔ اس اپ بھرنش کا منبع وہ زبان بتائی جاتی ہے جس میں او ड کا رجحان غالب تھا۔ حیرت کی بات ہے کہ ڈاکٹر شوکت سبزواری یہ کیسے لکھ گئے کہ "اردو جس اپ بھرنش سے نکلی ہے اس کا ذکر ہیم چندر نے اپنی گرامر میں کیا ہے۔ اس اپ بھرنش میں اسما و صفات اردو کی طرح ے (اپر منتہی ہوتے تھے[1]" اس غیر ذمہ دارانہ بیان کی اساس ہیم چندر کی ویاکرن سے شیام سندر داس کی طرف سے نقل کیا ہوا وہ ہے جس میں ڈھولا (دولہا) داریا (داری گیا)، سا ملا (سانولا) جیسے ا (آ آخر الفاظ ہیں۔ شیام سندر داس نے تو صرف اتنا کہا ہے کہ "معلوم نہیں یہ پے شاچی اپ بھرنش کا روپ ہے یا کسی اور کا۔ ہیم چندر نے تو اس کا ذکر نہیں کیا البتہ پنجابی میں ا پر ختم ہونے والے روپ ملتے ہیں۔ اس لیے قیاس یہ کیا جاتا ہے کہ یہ کسی پے شاچی اپ بھرنش کا روپ ہے[2]۔ لیکن ڈاکٹر صاحب نے اپنی طرف سے اضافہ کر کے یہ لکھ دیا "اردو جس اپ بھرنش سے نکلی ہے اس کا ذکر ہیم چندر نے اپنی گرامر میں کیا ہے۔" صاف ظاہر ہے کہ ڈاکٹر صاحب نے ہیم چندر کی قواعد تو کیا اپ بھرنش ادب کو بھی دیکھنے کی زحمت گوارا نہیں کی اور صرف شیام سندر داس کی طرف سے نقل کیے ہوئے تین مصرعوں کی بنیاد پر یہ فتویٰ صادر کر دیا۔ ڈاکٹر صاحب داستان زبان اردو میں جو ان کے تحقیقی مقالے کے بعد لکھی گئی۔) اسی بیان کی تردید کرتے ہوئے دلی اور میرٹھ کے پاس بولی جانے والی زبان کے حوالے سے یہ بھی لکھتے ہیں "یہ اپ بھرنش وہ نہیں جس کے قواعد ہیم چندر نے اپنی قواعد میں بیان کیے ہیں" لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی کہتے ہیں کہ ہیم چندر کے یہاں اس اختتامیے (یعنی ا) کی متعدد مثالیں ملتی ہیں[1] حالانکہ یہ بھی صحیح نہیں ہے ایک دو مثالیں متعدد نہیں ہوسکتیں کہ ان سے کوئی نتیجہ نکالا جاسکے۔ بہرحال یہ حقیقت ہے کہ دستیاب اپ بھرنش ساہتیہ میں ا کی ایک دو مثالیں تو مل جاتی ہیں۔ لیکن اس میں کھڑی کی صفات دوسری امتیازی صفات یعنی فعل ناقص کا ماضی 'تھا' اور علامت مستقبل 'گا' مطلق نہیں ملتیں۔ ڈاکٹر تام ور

---

[1] اردو زبان کا ارتقا ص ۱۰۰ [2] ایضاً ص ۱۰۱

سینہ جنھوں نے اپ بھرنش ادب پر اپنا تحقیقی مقالہ لکھ کر ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی ہے۔ لکھتے ہیں۔ " برج بھاشا میں हतौ، हती، हतो، हुते اور हते روپ ملتے ہیں 'تھا' والے روپ اپ بھرنش سے لے کر برج بھاشا تک کہیں نہیں ملتے۔ 'تھا' والے روپوں کا استعمال کھڑی بولی کی اپنی خصوصیت معلوم ہوتی ہے [1] آگے چل کر فرماتے ہیں " اپ بھرنش زمانۂ مستقبل بنانے والا فعل معاون ہوگا (یعنی فعلی صرفیہ 'گا') یا اس طرح کا کوئی روپ نہیں ملتا۔ اودھی میں بھی نہیں ہے۔ ابتدائی برج بھاشا میں بھی اس کا استعمال نہیں ہوا۔ گرنتھ بھاشا میں اس کی ابتدائی شکل ملتی ہے۔

ناکو پراکس گیی ناکو ہوا نہ ہوگ [2]

اس سے صاف ظاہر ہے کہ اب تک جو اپ بھرنش ادب منظر عام پر آیا ہے اس کا کھڑی بولی کے ابتدائی ارتقا سے کوئی تعلق نہیں اور جب تک کسی ایسی قدیم زبان کے نمونے جن میں کھڑی بولی کی بنیادی خصوصیات محفوظ ہوں اور جو مسلمانوں کے ورود ہند سے قبل کے ہوں، نہیں ملتے۔ کھڑی بولی کے حسب نسب کا ٹھیک ٹھیک پتہ لگانا ناممکن ہے۔ بہرحال گریرسن کا یہ کہنا کہ کھڑی بولی شورسینی اپ بھرنش سے نکلی ہے۔ اور برج اور کھڑی بہنیں ہیں محل نظر اور مشکوک دعاوی ہیں۔ یہ مسلمہ حقیقت ہے کہ زبان دہلوی (جس کا ذکر امیر خسرو اور ابوالفضل نے کیا ہے) زبان گوالیری سے (جسے خان آرزو افصح السنۂ ہند کہتے ہیں اور جسے وجہی نے گوالیر کے جیزاں کی زبان کہا ہے) بالکل مختلف ہے۔ ویسے پڑوسی زبانیں ہونے کی حیثیت سے دونوں کا ایک دوسرے کو متاثر کرنا دوسری بات ہے۔

●●

---

[1] ہندی کے وکاس میں اپ بھرنش کا یوگ، [2] ایضاً

عربی عروض اور سنسکرت چھند

ہر کلام موزوں شعر نہیں ہوتا پھر بھی موزونیت شعر کی پہچان ضرور بن گئی ہے۔ سنگیت کی سرحدوں کو چھونے میں شعر کو جن دوسرے عناصر سے مدد ملتی ہے۔ ان میں موزونیت بھی شامل ہے۔ موزونیت صوتی تنظیم کے ان اصولوں کا نام ہے جن کے تحت الفاظ کا زیر و بم اس طرح ترتیب پاتا ہے کہ ان کا مجموعی تاثر کانوں کو خوشگوار معلوم ہوتا ہے۔ اور شعر اپنا مطلوبہ تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ موسیقی کی طرح شعر بنیادی طور پر سماعی فن ہے۔ آواز اس کا ذریعہ ہے اور آواز لہروں میں سفر کرتی ہے۔ اگر یہ لہریں منضبط ترتیب میں ہوں تو سماعی اعصاب کے راستے دماغ پر خوشگوار اثر ڈالتی ہیں اور اگر یہی آواز چھوٹی بڑی اور ایک دوسرے کو منتشر کرتی ہوئی لہروں کا بے ہنگم مجموعہ ہوں اور ان میں کوئی تنظیم، ترتیب یا تناسب نہ ہو تو "شور" کہلاتی ہے۔ یہاں شوپنہار کا وہ دلچسپ مقولہ یاد آتا ہے کہ موسیقی سب سے کم قابلِ اعتراض شور ہے ہم کلام دہن، لبوں اور زبان (جیبھ) کی مدد سے جو آوازیں نکالتے ہیں وہ بھی لہروں میں سفر کرتی ہیں۔ لیکن ان لہروں میں نہ تو کسی ماقبل منصوبے کے تحت کوئی تنظیم و ترتیب ہوتی ہے اور نہ ان کا طول موج متناسب ہوتا ہے۔ اس لیے ان کا مجموعی تاثر وہ نہیں ہوتا جسے ہم "ترنم" سے تعبیر کرتے ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ نثر میں مطلق لے نہیں ہوتی۔ کسی بھی زبان میں سپاٹ لہجے میں گفتگو نہیں ہوتی۔ اپنی آوازوں میں صوت اوج (PITCH) "بل"، اجزائے لفظی کی طوالت وغیرہ سے کام لے کر ہم جذبات و احساسات کی ترجمانی کتنی گرہیں روزمرہ کی گفتگو میں کھولتے ہیں۔ طنز، غصہ، چمکار، پیار، لگاوٹ، گھبراہٹ، خوف اور حیرت کی ترجمانی کے لیے متعدد لہجہ (intonation) سے بھی کام لیتے ہیں۔ اس لیے نثر کو یکسر موزونیت سے عاری قرار دینا مناسب نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نثر کی زبان کو اگر ٹکڑے ٹکڑے کیا جائے تو

بہت سے موزوں فقرے نکل آئیں گے، اگرچہ وہ مختلف بحروں میں ہوں گے[1]" اور یہ کہ جسے نثر کہتے ہیں وہ بھی ایک موزوں کلام ہے۔ البتہ نثر کی موزونی پر زیادہ قیدیں لگائی نہیں جاتیں[2]" بلکہ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ نثر کی لے منتشر ہوتی ہے۔ نثری ٹکڑوں کی موزونیت اکثر صورتوں میں اس قدر متباین ہوتی ہیں کہ باہم دگر دست وگریباں ہوکر ایک دوسرے کو منتشر کر دیتی ہیں۔ نثری آہنگ کو شعری آہنگ سے قریب کرنے کے لیے ضروری ہے کہ نثر کو بھی نظم کے لہجے میں پڑھا جائے ورنہ عام نثری لہجے میں یہ زیر و بم ابھر کر وہ تاثر پیدا نہیں کر سکتا جو نظم کا خاصہ ہے۔ اس لیے نثری نظم کی نثریت بھی اسی وقت ختم ہو سکتی ہے جب اسے بالارادہ نظم کی طرح پڑھا جائے۔

دنیا کی قدیم ترین زبانوں، ویدک سنسکرت، زبان زند اوستا، یونانی، لاطینی اور عربی عروض میں حیرت انگیز مماثلت نظر آتی ہے۔ ویدک سنسکرت کو 'چھاندس' بھی کہتے ہیں۔ کیوں کہ چاروں وید مختلف بحروں میں لکھے گئے ہیں اور وزن کو 'چھند' کہا جاتا ہے۔ ویدک عہد میں کلام موزوں کے ذریعے دیوتاؤں کو رجھانے کا کام لیا جاتا تھا۔ وید میں یوں تو کئی بحریں استعمال ہوئی ہیں۔ لیکن ان میں سات اہم ہیں۔ ان کی ذیلی قسمیں بھی استعمال ہوئی ہیں۔ گریرسن نے چھند اور 'زند' کو ایک ہی لفظ کی دو مختلف صوتی شکلیں مانا ہے۔ دراصل 'چھند' ایک کثیر المعنی لفظ ہے۔ اس کے ایک معنی 'سوت' (چشمہ) بھی آئے ہیں۔ اسی طرح اسکے سوتے عربی بحر سے جا ملتے ہیں۔ یونانی اور ویدک سنسکرت متحد الماخذ زبانیں ہیں۔ اس لیے یونانی عروض اور ویدک عروض کا اس قدر مماثل نظر آنا حیرت کی بات نہیں۔ یونانی عروض لاطینی میں گیا اور وہاں سے یورپ کی زبانوں میں پھیل گیا۔ انگریزی اصطلاح 'میٹر' کی اصل لاطینی ہے۔ جس کا مادہ 'METE' بمعنی ناپنا ہے۔ اور سنسکرت لفظ 'ماترا' بمعنی مقدار اسی مادے کا روپ ہے۔ اسی طرح انگریزی لفظ 'ورس' (VERSE) یونانی (VERSUS) سے مشتق ہے اور VERSUS اور سنسکرت 'ورتہ' دونوں کا مادہ ایک ہے۔ انگریزی میں VERSE پورے مصرعے کے لیے استعمال ہوتا ہے جو توسیع معنی کا نتیجہ ہے۔ ایک اور دلچسپ بات جو اتفاق سے زیادہ توسیع و تحدید معنی کا نتیجہ ہے۔ یہ ہے کہ یونانی میں 'رکن' کے لیے لفظ FOOT بمعنی پاؤں استعمال ہوتا ہے جو توسیع مصرعے کا جزو ہے۔ لیکن سنسکرت میں پورے مصرعے کو پاد یا چرن (بمعنی پاؤں) کہتے ہیں۔ پنڈت

---

[1] لفظ و معنی ص ۱۱ شمس الرحمٰن فاروقی [2] سریلے بول عظمت اللہ خاں

کیفی کے بیان کے مطابق عربی عروض کی بنیاد یونانی عروض پر ہے[1]۔ اسلامی فارسی کا عروض عربی عروض سے مستعار لیا گیا ہے۔ اور وہیں سے اردو میں آیا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ایک زبان دوسری زبان کا عروض من وعن قبول کرتی ہے۔ یہ ممکن بھی نہیں۔ انسان کے فطری مزاج کی بنیادی یکسانیت کے باوجود، ہر زبان کی صوتیات، صرفیات (Morphology) اور ذخیرۂ الفاظ مختلف ہوتے ہیں۔ ایرانیوں نے عربوں سے تمام بحریں نہیں لیں۔ اور نہ اہل اردو نے ایرانیوں سے تمام بحریں قبول کیں۔ سنسکرت کی ورنک بحریں جو سنسکرت جیسی تالیفی (Synthetic) زبان کے لیے موزوں تھیں۔ جدید ہند آریائی زبانوں سے اس لیے ہضم نہ ہو سکیں کہ یہ زبانیں سنسکرت کے مقابلے میں زیادہ تحلیلی (analytical) ہیں۔ ان زبانوں میں ورنک بحروں کی جگہ ماترک بحروں اور 'تال چھند' نے لے لی۔

چونکہ اردو عروض کی بنیاد عربی عروض پر ہے اس لیے اردو پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ عربی عروض اس کے لیے غیر فطری ہے۔ مثلاً پنڈت کیفی فرماتے ہیں۔ "اردو زبان تو ہے آرین اور اسے جکڑا جاتا ہے غیر آرین عروض یعنی اوزان کے قید و بند میں[2]۔" لیکن یہ اعتراض علم عروض کے سرسری مطالعے کا نتیجہ ہے۔ اس کا ایک بڑا ثبوت تو یہ ہے کہ اگر یہ بحریں اردو کے لیے غیر فطری ہوتیں تو ان میں اس قدر بے شمار اشعار نہ تو کہے جاتے اور نہ ہمارے شعرا کی موزونیٔ طبع انھیں قبول کرتی۔ عربی عروض اور ہندی پنگل کی بعض مشترکہ بحریں اس اعتراض کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم کر دیتی ہیں۔

عربی عروض اور سنسکرت چھندس کے تقابلی مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ دونوں کی بنیاد طویل و مختصر مصوتوں کے حسن ترتیب پر قائم ہے۔ آوازیں، مصوتوں اور مصمتوں کا مجموعہ ہوتی ہیں۔ مصوتہ وہ مسموع (voiced) آواز ہے جس کے تلفظ میں ہوا منہ کے کسی مقام پر نہیں رکتی۔ اور مصمتہ وہ مسموع یا غیر مسموع آواز ہے۔ جس کے تلفظ میں ہوا دہنی گذرگاہ کے کسی نہ کسی مقام پر رکتی ہے، رگڑاتی ہوئی آگے بڑھتی ہے، زبان کے پہلو سے نکلتی ہے یا رخ بدل کر ناک کے راستے سے باہر آتی ہے۔ عروض کے معاملے میں صرف مصوتوں کو محسوب کیا جاتا ہے۔ مصمتوں کو نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ صداابیات (acoustics) میں لفظ نہیں بلکہ جزو لفظی (syllable) صدائی اکائی ہے۔ اور ہر جزو لفظی میں ایک مصوتہ شامل ہوتا ہے جو مرکزے (nucleus) کی حیثیت رکھتا ہے۔ اور اس کے ارد گرد مصمتے ہوتے ہیں۔ چونکہ عام طور پر چند استثنائی زبانوں کو چھوڑ کر مصمتے مصوتوں ہی کی مدد سے

[1] کیفیہ ص ۳۱۱ [2] ایضاً

ادا ہوتے ہیں۔ اس لیے آواز کی لے کا دارومدار بجا طور پر مصوتوں پر رکھا گیا ہے ۔ ایسا عروض اجزائی (isockronous) کہلاتا ہے ۔ عروض کی دوسری قسم (isosyllabic) کہلاتی ہے۔ مصوتے مختصر بھی ہوتے ہیں۔ اور طویل بھی، پیشیں بھی ہوتے ہیں اور عقبی بھی، ممدود بھی ہوتے ہیں اور غیر ممدود بھی۔ لیکن اجزائی عروض میں لے کے تعین کے سلسلے میں مصوتوں کے طول و اختصار ہی کو محسوب کیا جاتا ہے یعنی ان کی ادائیگی میں جتنا وقت درکار ہوتا ہے اسی کی بنیاد پر لے کی پیمائش ہوتی ہے ۔ 'وزن' اور 'ماترا' کی اصطلاحیں ظاہر کرتی ہیں کہ آواز کو 'تولا' جاتا ہوگا۔ لیکن آواز کو درحقیقت تولا نہیں ناپا جاتا ہے اور وقت کے پیمانوں میں ۔ اس لیے لاطینی اور یونانی اصطلاحیں 'میٹر' یا 'فٹ' حقیقت کے زیادہ قریب ہیں۔ سنسکرت کا "پاد" یا 'چرن' بھی پیمائش کی اکائی ہے ۔ دوران کے اعتبار سے طویل مصوتے کو مختصر مصوتے کا دگنا فرض کیا جاتا ہے۔ یعنی مختصر مصوتے کی ادائیگی میں جتنا وقت لگتا ہے ۔ اس سے دگنا وقت طویل مصوتے کی ادائیگی میں فرض کیا جاتا ہے ۔ گفتگو میں ضروری نہیں کہ یہ ایک اور دو کا تناسب قائم رہے ۔ موسیقی کی لے میں بھی یہ تناسب حسب ضرورت گھٹایا بڑھایا جاتا ہے ۔ لیکن شعر کی قرات میں اس تناسب کو قائم رکھنے ہی سے لے بنتی ہے ۔ اسی لیے ہم نے نثری نظم کو نظم کے لہجے میں پڑھنے کی شرط پر زور دیا ہے ۔

ہندی پنگل میں ورنک بحریں بھی ہوتی ہیں اور ماترک بحریں بھی، ورن ([illegible]) کے معنی ہیں حرف رگ وید میں حروف، کی تعداد ہی سے مصرعوں کی لمبائی ناپی جاتی ہے ۔ ویدک چھندوں کے نمایاں اور اہم اوزان آٹھ، گیارہ یا بارہ حروف کے مجموعے ہوتے تھے جو ورت ([illegible]) کہلاتے ہیں۔ اشلوک کو خاص لحن میں پڑھنے سے نغمگی پیدا کی جاتی تھی اور اس عمل میں ورت ممد ثابت ہوتے تھے ۔ ورنک چھند میں ناپ کے لیے جو ارکان وضع کیے گئے ہیں انھیں گن ([illegible]) کہا جاتا ہے ۔ ہر گن میں طویل و مختصر مصوتوں کی مخصوص ترتیب ملحوظ رکھی جاتی ہے ۔ گن کی ایک امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پیمائش کی ایک نہیں بلکہ دو علیحدہ علیحدہ اکائیاں تسلیم کی گئی ہیں۔ ایک اکائی مختصر مصوتہ ہے اور دوسری اکائی طویل مصوتہ ۔ دونوں کو ایک دوسرے میں منتقل کرنے کا تصور گن میں نہیں تھا ۔ مختصر مصوتے کو 'لگھو' کہتے ہیں جس کی علامت (ا) ہے ۔ اور طویل مصوتے کو 'گرو' کہا جاتا ہے جس کی علامت (S) ہے ۔ گن کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ یہ تین طویل یا مختصر مصوتوں پر مشتمل ہوتا ہے ۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ سنسکرت میں تعداد جمع میں (عربی کی طرح)، تثنیہ بھی استعمال ہوتا ہے ۔ اس لیے ممکن ہے سنسکرت کے عروضیوں نے دو کی بجائے تین ہی کو تعداد جمع میں چھوٹے سے چھوٹا عدد تصور کیا ہو ۔ بہرحال چونکہ لگھو

گرد کی امکانی ترتیب سے صرف آٹھ مجموعے بن سکتے ہیں اس لیے ورنک چھند میں آٹھ گن قرار پائے اور ہر گن کا علیحدہ علیحدہ نام تجویز کیا گیا۔ ذیل میں علامتوں کی ترتیب دیوناگری رسم خط کی رعایت سے بائیں سے دائیں رکھی گئی ہے۔

(۱) SSS - تینوں گرو۔ اسے م گن کہتے ہیں۔ (۲) III تینوں لگھو اسے ن گن کہتے ہیں۔ (۳) SII پہلے ایک گرو، بعد میں دو لگھو اسے بھ گن کہتے ہیں۔ (۴) ISS پہلے ایک لگھو بعد میں دو گرو اسے ی گن کہتے ہیں۔ (۵) ISI آس پاس لگھو، وسط میں گرو اسے ج گن کہا جاتا ہے۔ (۶) SIS آس پاس گرو وسط میں لگھو اس کا نام ر گن ہے۔ (۷) IIS پہلے دو لگھو پھر ایک گرو۔ اسے س گن کہتے ہیں (۸) SSI پہلے دو گرو پھر ایک لگھو۔ اسے ت گن کہا جاتا ہے۔

ڈاکٹر مسعود حسین خان نے 'ہندی پنگل کی مبادیات' میں ان گنوں کے لیے یہ ہم وزن اردو الفاظ علی الترتیب تجویز کیے ہیں۔ (۱) چوراہا (۲) ہرن (۳) ساگر (۴) زمانہ (۵) سدھار (۶) سادھنا (۷) بھرتا اور (۸) آرام لے۔ لیکن چونکہ ان گنوں کے نام اور ان کے ہم وزن الفاظ کو یاد رکھنے میں دشواری ہوتی ہے۔ اس لیے ہم مندرجہ ذیل ہم وزن الفاظ تجویز کرتے ہیں۔ ان میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ ان ہم وزن الفاظ کا پہلا حروف وہی ہے جو متعلقہ گن کا نام ہے :-

(۱) م گن = موسیقی (اس لفظ میں تین گرو ہیں مو + سی + قی SSS)

(۲) ن گن = نظر (تینوں لگھو ہیں۔ ن + ظ + ر III۔ تلفظ نظر کے ر کو متحرک تصور کیا جائے)

(۳) بھ گن = بھارت (پہلا گرو پھر لگھو دو لگھو بھا + ر + ت SII بھارت میں تا کو متحرک سمجھا جائے۔)

(۴) ی گن = یگانہ (پہلا لگھو پھر دونوں گرو ی + گا + نا ISS)

(۵) ج گن = جہاز (پہلا اور تیسرا لگھو وسط میں گرو ج + ہا + ز ISI جہاز کی ز متحرک سمجھی جائے)

(۶) ر گن = رابطہ (پہلا اور تیسرا گرو، وسط میں لگھو را + ب + طہ SIS)

(۷) س گن = سراپا (پہلے دو لگھو پھر تیسرا گرو س + ر + پا IIS را متحرک۔

(۸) ت گن = تاراج (پہلے دو گرو پھر تیسرا لگھو تا + را + ج SSI جیم متحرک۔

ورنک بحروں کے یہ گن بعض باتوں میں عربی عروض کے ارکان افاعیل سے مشابہ ہیں اس لیے اس موقع پر عربی ارکان کی خصوصیات بتا دینا مناسب ہوگا۔ عربی ارکان کے واضعوں نے شعوری طور پر نہ سہی طویل مختصر مصوتوں کی ترتیب کا التزام ضرور

؎ شعر و زبان ص: ۹۷

کیا ہے ۔ اگر عربی ارکان کے جوڑ بند کھولے جائیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ یہ ارکان دو حرفی اور سہ حرفی کلمات سے مرکب ہیں ۔ اصطلاح میں دو حرفی کلمے کو 'سبب' اور سہ حرفی کلمے کو 'وتد' کہا جاتا ہے ۔ اگر دو حرفی کلمے کے پہلے مصمتے کے بعد مختصر مصوتہ اور دوسرے مصمتے کے ساتھ کوئی مصوتہ نہ ہو (یا پہلا حرف متحرک اور دوسرا ساکن ہو) تو اسے سبب خفیف کہتے ہیں لیکن اگر دونوں مصمتوں کے بعد مختصر مصوتے ہوں (یعنی دونوں حروف متحرک ہوں) تو اسے "سبب ثقیل" کہا جاتا ہے ۔ ہم نے ذیل میں جہاں "سبب" لکھا ہے اس سے ہماری مراد "سبب خفیف" سے ہے ۔ اسی طرح اگر سہ حرفی کلمے میں پہلے دو مصمتوں کے ساتھ مختصر مصوتے ہوں اور تیسرے مصمتے کے ساتھ کوئی مصوتہ نہ ہو (یعنی پہلے دو حرف متحرک اور تیسرا ساکن ہو) تو اسے "وتد مجموع" کہتے ہیں اور اگر تینوں مصمتوں کے ساتھ مختصر مصوتے ہوں (یعنی تینوں متحرک ہوں) تو اس کو "وتد مفروق" کہا جاتا ہے ۔ سہولت کے پیش نظر ہم نے ذیل میں "وتد مجموع" کو صرف "وتد" لکھا ہے ۔ عربی عروض کے ارکان یہ ہیں :

(۱) فعولن = وتد + سبب ، (۲) فاعلن = سبب + وتد

(۳) مفاعیلن = وتد + سبب + سبب ، (۴) فاعلاتن = سبب + وتد + سبب

(۵) مستفعلن = سبب + سبب + وتد ، (۶) مس تفع لن = سبب + وتد مفروق + سبب

(۷) مفعولاتُ = سبب + سبب + وتد مفروق ، (۸) متفاعلن = سبب ثقیل + سبب + وتد

(۹) مفاعلتن = وتد + سبب ثقیل + سبب اور (۱۰) فاع لاتن = وتد مفروق + سبب + سبب

مذکورہ بالا تجزیے سے پتہ چلتا ہے کہ عربی ارکان میں صرف مختصر اور طویل مصوتوں ہی کا لحاظ نہیں رکھا گیا ہے بلکہ مختصر مصوتوں سے عاری مصمتوں کو اہمیت دی جاتی ہے جس کا ورنک گن میں لحاظ نہیں رکھا جاتا ۔ لیکن عربی ارکان اور ورنک گن دونوں میں طویل و مختصر مصوتوں کی ترتیب بنیادی حیثیت رکھتی ہے جس طرح اس ترتیب کے بدل دینے سے گن بدل جاتے ہیں اسی طرح ارکان بھی بدل جاتے ہیں ۔ لیکن عربی ارکان میں ایک خصوصیت ایسی ہے جو ورنک بحر میں نہیں ملتی بلکہ اُسے ماترک بحر کے قریب کر دیتی ہے ۔ اس لیے ہم پہلے ورنک اور ماترک بحر کا فرق واضح کرینگے ۔

ویدک سنسکرت میں ورنوں (حروف) کی تعداد کی قید کے ساتھ لگھو گرو کا التزام وہی لوگ کر سکتے تھے جو تعلیم یافتہ تھے ۔ بالخصوص کلاسیکی سنسکرت میں ان کی سختی سے

پابندی کی جانے لگی تھی ۔ کچھ وِدوانوں نے ہندی میں بھی ورنِک چھند میں اپنی قادرالکلامی
کے جوہر دکھائے ہیں لیکن یہ چھند عوام کے لیے جو سنسکرت سے ناواقف تھے لوہے کے
چنوں سے کم نہ تھے ۔ ورنِک بحریں یا ورن ورت سنسکرت جیسی تالیفی زبان کے لیے
مناسب تھے جس میں ایسے الفاظ بکثرت ملتے ہیں جو مذکورہ آٹھ گنوں پر پورے
اترتے ہیں لیکن پراکرتوں تک جن میں تسہیل بندی کا رجحان واضح ہو چلا تھا گنوں کی
بنیاد پر طویل و مختصر مصوتوں کی ترتیب کے ساتھ تعدادِ حروف کی قید نبھانا بہت مشکل تھا۔
اسکے علاوہ اکثر ورنک بحریں زمانی اعتبار سے متوازن نہیں ہوتی تھیں۔ اسکی وجہ یہ ہے کہ ورنک
بحریں میں طویل اور مختصر مصوتوں کو دو آزاد اکائیاں مانا گیا ہے جس کی وجہ سے بعض کلمات
زمانی اعتبار سے ہم وزن نہ ہوتے کے باوجود ہم وزن قرار دیے گئے تھے مثلاً یہ دو الفاظ دیکھیے:
'شاعرہ' اور 'سفَر' (رامتحرک) دونوں الفاظ کی ادائیگی میں برابر وقت نہیں لگتا کیونکہ
لفظ شاعرہ میں دو طویل مصوتے اور درمیان میں ایک مختصر مصوتہ ہے اسکے برخلاف
سفَر میں تین مختصر مصوتے ہیں لیکن ورنک بحر میں یہ الفاظ ہم وزن متصور ہوتے ہیں۔
اسی طرح اگر کسی لفظ میں مصمتی خوشہ ہو تو ورنِک چھند میں اسے ایک 'حرف' سمجھا جاتا
ہے مثلاً सज्जन میں ज्ज کو ایک حرف، سوتر सूत्र میں त्र کو ایک حرف،
प्रेम میں प्र کو ایک حرف مانا جاتا ہے اور سنت सन्त میں न्त،
भक्त میں क्त اور دھرم धर्म میں 'ر' کو حرف نہیں گنا جاتا کیونکہ ان تمام حروف میں
مصوتہ شامل نہیں ہے اس لیے ورنک چھند میں سَنت کو دو حرفی، مہاتما کو سہ حرفی
یہاں تک کہ دھرموں کو بھی دو حرفی کلمہ مانا جاتا ہے۔ اور اس طرح ہر مصرعے میں
ان اصولوں پر طے کیے ہوئے "حروف" کا لحاظ رکھا جاتا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ
ورنِک چھند میں زمانی رعایت قائم نہ رہ سکی۔ اس کی خاص وجہ طویل اور مختصر مصوتوں
کو الگ الگ اکائیاں سمجھنا تھا اس لیے عوام میں ورنِک چھند کی جگہ ماترک چھند نے لے لی۔
جس میں مختصر مصوتہ یعنی لگھو ماترا کو اکائی مان کر گرو یعنی طویل مصوتے کو دو لگھو کے
برابر سمجھا گیا۔ یہ فرق بنیادی ہے۔ ورنِک چھند میں ناپ کا پیمانہ مخصوص تصور والے
حروف کی تعداد ہے لیکن ماترک چھند میں ماتراؤں کی تعداد ہی ناپ کا پیمانہ ہے مشکل
یہ ہے کہ برابر ماتراؤں والے مصرعے ضروری نہیں کہ ایک ہی لَے پر مشتمل ہوں یا ان
میں لَے بھی ہو۔ مثلاً غالب کا یہ مصرع لیجیے ؂ نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اسکی ہیں

اگر مصرعے کو الفاظ کی ترتیب بدل کر اس طرح کہیں 'اس کی نیند ہے' اس کا داغ ہے' اس کی راتیں ہیں تو ماتراؤں کی کل تعداد تو وہی رہے گی کیونکہ اس نئی ترتیب میں کسی لفظ کو گھٹایا یا بڑھایا نہیں گیا ہے۔ پھر بھی لے غائب ہو گئی۔ لے کے لیے مصرعے میں مختصر اور طویل مصوتوں کی معینہ اور مخصوص ترتیب لازمی ہے۔ جس کا التزام ورنک چھند اور عربی عروض دونوں میں ملتا ہے۔ اس لیے ماترک چھند میں لے پیدا کرنے کے لیے حسب ضرورت ورنک گنوں سے بھی کام لیا جاتا ہے اور مصرعے میں 'وقفے' کے ذریعے توازن پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ وقفے یا یتِ यति کا التزام ورنک چھند میں نہیں ہے۔ ماترک چھند میں وزن پیدا کرنے کے لیے 'رو' یا गति سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ گیت کے لیے ماترک بحر میں کوئی اصول مقرر نہیں ہے۔ اس کا دار و مدار صرف موزونیِ طبع یا گوش موزونیت شناس پر ہوتا ہے۔ یعنی ماترک بحر میں طویل و مختصر مصوتوں کی ترتیب کی وہ کڑی پابندی نہیں جو عربی عروض اور ورنک چھند میں ملتی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ ماترک بحر میں اس ترتیب کا مطلق لحاظ نہیں رکھا جاتا۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ یہ ترتیب مقررہ اور شعوری نہیں ہوتی اس لیے اگر ماترک بحر میں کہتے ہوئے کسی مصرعے میں موزونیت پیدا ہو جائے تو اس میں طویل و مختصر مصوتوں کی مخصوص ترتیب تلاش کی جا سکتی ہے۔

عربی عروض ماترک بحر سے صرف اس لحاظ سے مماثل ہے کہ اس میں ایک طویل مصوتہ دو مختصر مصوتوں کے برابر ہوتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عربی عروض ایک قدم آگے بڑھ کر سبب خفیف کو بھی جس میں صرف ایک مختصر مصوتہ ہوتا ہے ایک طویل مصوتے کے برابر سمجھتا ہے اس مماثلت سے قطع نظر عربی عروض ورنک بحر کے زیادہ قریب ہے۔ اگر ہم عربی رکن کے سبب خفیف کو ایک گرو کے برابر سمجھیں نہ کہ دو مختصر مصوتوں کے برابر (کیونکہ ایک سبب خفیف کی ادائیگی میں ایک طویل مصوتے کے برابر وقت لگتا ہے) تو عربی ارکان اور ورنک گن میں مماثلت ملتی ہے مثلاً

سنسکرت گن	عربی رکن	سنسکرت علامتیں
(۱) م گن (موسیقی)	مفعولن	SSS
(۲) ی گن (یگانہ)	فعولن	ISS
(۳) ج گن (جہاز)	فعولُ	ISI

(۴) رگن (رابطہ) فاعلن SIS

(۵) س گن (سَرِما) فعِلن IIS

(۶) ت گن (تاراجُ) مفعول SSI

عربی ارکان میں ن گن (نظر) اور بھ گن (بھارت) کے مرادفات نہیں ہیں۔ عربی ارکان اور سنسکرت گنوں کی اس مماثلت کی وجہ سے چند ورنک بحریں عربی بحور کے اس حد تک مماثل ہیں کہ صرف نام کا فرق رہ جاتا ہے مثلاً:-

(۱) ورنک بحر بھجنگ پریات بلند یاد، میں ی گن چار مرتبہ آتا ہے جیسے اس شعر میں

جہاں گھو | شنارا | م کے نا | م کی ہے۔ جہاں کا | مناکرش | ن کے کا | م کی ہے

یگانہ یگانہ یگانہ یگانہ یگانہ یگانہ یگانہ یگانہ

اگر یگانہ کی جگہ 'فعولن' لکھ دیں تو عربی کی بحر متقارب مثمن سالم (فعولن چار بار) بن جاتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ عربی بحر میں طویل مصوتے کی جگہ سبب خفیف کا استعمال جائز ہے اور ورنک بحر میں اس کی چھوٹ نہیں۔

(۲) ہرِگیتکا हरिगीतिका بحر رجز مثمن سالم سے ملتی ہے۔ ہرگیتکا میں ت گن (تاراجُ SSI) یعنی اس کے ہم وزن عربی رکن 'مفعول' کے بعد ایک گرو بروزن 'فع'، آتا ہے اور وہ 'فعول' 'فع' بن جاتا ہے جس کا وزن وہی ہے جو مستفعلن کا ہے۔ چونکہ بحر رجز میں مستفعلن بھی چار بار آتا ہے اس لیے یہ دونوں بحریں مماثل ہو جاتی ہیں۔

(۳) بھجنگی اس چھند میں چار مرتبہ ی گن کے بعد 'فعل' کے وزن پر ایک ایسا لفظ آتا ہے جس میں پہلا لگھو اور دوسرا گرو ہے۔ چونکہ ی گن (یگانہ) کا عربی مرادف فعولن ہے اور IS کا فعل اس لیے بھجنگی چھند بحر متقارب مثمن محذوف (فعولن فعولن فعولن فعل) کے مماثل ہو جاتی ہے۔

(۴) سندری' س گن (سرما) آٹھ بار آتا ہے۔ س گن کا عربی مرادف فعِلن ہے۔ اس لیے یہ بحر متدارک مثمن شانزدہ رکنی (یعنی فعِلن دونوں مصرعوں میں ۱۶ بار) کے مماثل ہے۔

(۵) 'ودھاتا'۔ اس چھند میں ی گن کے ساتھ ایک گرو ہوتا ہے یعنی 'یگانہ فع'، جو عربی رکن مفاعیلن کا ہم وزن ہے۔ اس لیے یہ چھند بحر ہزج مثمن سے ملتا ہے فرق صرف اتنا ہے کہ ودھاتا کے ایک مصرعے میں دو بار مفاعیلن کے ہم وزن الفاظ آتے ہیں

اور بحر ہزج میں چار بار ۔

اسی طرح مدمالتی چھند بحر رمل مثمن سالم سے، گیتکا چھند، بحر رمل مثمن محذوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن) سے پنچ چار چھند بحر ہزج مقبوض مثمن (مفاعلن چار بار) سے، دِگ پال چھند، بحر مضارع مثمن اخرب محذوف (مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن) سے پیوش ورشی (पियूष वर्षा) چھند بحر رمل مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) سے اور تُرتر گونی چھند بحر متدارک سالم (فاعلن چار بار) سے اس حد تک مماثل ہیں کہ صرف نام کا فرق باقی رہ جاتا ہے ۔

مذکورہ بالا مثالوں سے جہاں ایک طرف عربی عروض اور ورنک چھند کی قربت ظاہر ہوتی ہے وہاں یہ اعتراض بھی خود بہ خود اٹھ جاتا ہے کہ عربی عروض اردو جیسی آریائی زبان کے لیے غیر فطری ہے ۔ البتہ اردو عروض پر یہ اعتراض صحیح ہے کہ وہ ہندوستانی لَے کے تمام پیچ وخم کا احاطہ نہیں کرتا لیکن یہ دوسری بحث ہے ۔

اردو اور انگریزی عروض

اردو عروض کو وسعت دینے کے سلسلے میں نئے نئے تجربے کیے جا رہے ہیں اور یہ اردو کے حق میں فال نیک ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر ایسی کوشش مستحسن قرار پائے گی جو اردو عروض کے موجودہ حصار کو توڑ کر اسے اردو زبان کے لسانی مزاج سے ہم آہنگ کر دے لیکن اگر اس ضمن میں اُردو کے بنیادی مزاج ہی کو نظر انداز کر کے ہمارے عروض کو وسعت دینے کی کوشش کی گئی تو ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ ضرور بن جائے گی لیکن ایسی سعی نہ تو مشکور ہوگی اور نہ اسے قبولیت کا درجہ حاصل ہوگا۔ اس قسم کی سنجیدہ لیکن نتیجے کے اعتبار سے غیر سنجیدہ کوشش آج سے کئی برسوں قبل عظمت اللہ خان نے کی تھی۔ چونکہ آجکل انگریزی عروض میں اُردو شعر کہنے کے کچھ تجربے بھی کیے جانے لگے ہیں[1] اور بعض نقاد اردو بحر میں وسعت پیدا کرنے کے لیے انگریزی عروض کی 'آزادی' سے جواز طلب کرنے کی بات کرنے لگے ہیں[2] اس لیے اردو اور انگریزی کا تقابلی مطالعہ ہمارے لیے ضروری ہو جاتا ہے۔

اردو اور انگریزی عروض کے درمیان ناقابل عبور خلیج حائل ہے۔ اور اس کی وجہ دونوں زبانوں کے لسانی مزاج کا فرق ہے۔ انگریزی کا شمار دنیا کی ان زبانوں میں ہوتا ہے جو 'بل دار' ہیں۔ بل (Stress) سے آواز میں شدت (Intensity) یا بلندی (Loudness) پیدا ہوتی ہے جو کسی 'جز' (Syllable) کے مصوتے پر زور دینے کا نتیجہ ہوا کرتی ہے۔ بقول بلوم فیلڈ "بل آواز کی شدت یا بلندی کو کہتے ہیں اس کی وجہ سے آواز کی لہروں کا بسط (amplitude) بڑھ جاتا ہے۔ بل کی ادائیگی میں زیادہ قوت صرف ہوتی ہے، منہ سے زیادہ ہوا نکلتی ہے۔ سموعیت

---

[1] ملاحظہ ہو۔ 'تین نئے تجربے' کے زیر عنوان راشد آذر کی تین نظمیں 'عقل عیار ہے'، 'صدائے بازگشت' اور 'انقلاب' مطبوعہ گفتگو شمارہ ۳، ۱۹۶۷ ص ۱۰۲-۹۸

[2] دیکھیے۔ اردو وزن و آہنگ کے کچھ مسائل - لفظ و معنی : شمس الرحمٰن فاروقی

(voicing) کے لیے گلے کے صوتی تار زیادہ قریب لائے جاتے ہیں اور دہنی تلفظات (oral articulations) کے لیے عضلات زیادہ قوت سے کام کرتے ہیں۔[1] کچھ زبانیں ایسی ہیں جن میں صرف سوال، حیرت، اور زور (emphasis) کے لیے تمدد لہجہ (intonation) سے کام لیا جاتا ہے۔ اردو کا شمار ان زبانوں میں ہوتا ہے۔ کچھ زبانیں ایسی ہیں جن میں لفظ کے خاص جز پر بل دیا جاتا ہے اور یہ مقام مستقل ہوتا ہے۔ ایسی زبانیں 'مستقل بل' (fixed stress) والی زبانیں کہلاتی ہیں۔ جیسے فرانسیسی، فنش (Finnish) یا زیچ (Czech) وغیرہ لیکن کچھ بل دار زبانیں ایسی بھی ہیں جن کے اجزائے الفاظ (Syllables) میں بل کا مقام متعین نہیں ہوتا۔ ایسی زبانوں میں بل کے فرق سے الفاظ کے معنی بھی بدل جاتے ہیں۔ یہ آزاد بل (free stress) والی زبانیں کہلاتی ہیں۔ انگریزی کا شمار انھیں زبانوں میں ہوتا ہے اسی لیے علمائے لسانیات انگریزی 'بل' کو ثانوی صوتیوں میں شامل کرتے ہیں۔ تمام جرمانوی زبانیں، اطالوی، اسپینی، سلافی (Slavic) اور چینی آزاد بل والی زبانیں ہیں۔ بلکہ چینی ان سے ایک قدم آگے بڑھ کر 'لہجاتی زبان' (tone language) کی صف میں آتی ہے۔

انگریزی کے دو جزوی الفاظ میں عموماً ایک جز پر بل ہوتا ہے دوسرے پر نہیں مثلاً یہ الفاظ دیکھیے۔

ăbóve
to-dáy
sŭggést
bĕcáuse

ان دو جزوی الفاظ میں پہلا جز غیر بل دار ہے جسے علامت (˘) سے ظاہر کیا گیا ہے۔ اور دوسرا جز بل دار ہے۔ جس پر علامت (´) لگائی گئی ہے۔

انگریزی میں کچھ دو جزوی الفاظ ایسے بھی ہیں جن کا پہلا جز بل دار ہوتا ہے اور دوسرا غیر بل دار جیسے

dáily̆ - háppy̆ - twénty̆ - tróublĕ وغیرہ میں۔ بعض سہ جزوی

۱۔ Language ہندوستانی ایڈیشن: ص ۱۱۰ – ۱۱۱

الفاظ میں پہلے دو اجزا غیر بل دار ہوتے ہیں اور تیسرے جز پر بل ہوتا ہے جیسے
، interrupt - underneath - introduce - cigarette'
supercede وغیرہ میں۔

بعض سہ جزوی الفاظ میں پہلا جز بل دار ہوتا ہے اور بعد کے دو اجزا پر بل نہیں ہوتا مثلاً
regular - obvious - rhythmical - accurate وغیرہ میں۔
لیکن بعض سہ جزوی الفاظ میں صرف درمیانی جز بل دار ہوتا ہے اور آس پاس کے دونوں اجزا پر بل نہیں ہوتا جیسے
together ' forever ' to-morrow وغیرہ میں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ایک ہندوستانی انگریزی بل کو نظر انداز کر کے اپنے مادری لہجہ میں انگریزی بولتا ہے تو اس کی انگریزی ایک انگریز کے لیے اتنی ہی ناقابل فہم ہوتی ہے جتنی خود اس کے لیے ایک انگریز کی انگریزی۔

انگریزی بحریں اجزائے لفظ پر بل اور غیر بل کی ترتیب سے بنتی ہیں۔ اگر کسی دو جزوی لفظ کے پہلے جز پر بل نہ ہو یعنی (˘ ˊ) - (بائیں سے دائیں طرف پڑھیے) تو اس رکن (foot) کو iambic اور اگر اس کے برعکس ہو یعنی (ˊ ˘) تو اسے trochee کہتے ہیں۔ اسی طرح سہ جزوی الفاظ میں پہلے دو اجزائے لفظ پر بل نہ ہو اور آخری جز بل دار ہو یعنی (˘ ˘ ˊ) تو اس رکن کو anapestic کہتے ہیں اور اگر پہلے جز پر بل ہو اور آخری دو اجزا پر نہ ہو یعنی (ˊ ˘ ˘) تو اسے dactylic کہتے ہیں یعنی

˘ ˊ iambic

ˊ ˘ trochaic

˘ ˘ ˊ anapestic

ˊ ˘ ˘ dactylic

انگریزی عروض میں یہ چاروں ارکان بنیادی کہلاتے ہیں۔ ان سے دوسرے مرکب ارکان بھی بنتے ہیں جنھیں ہم یہاں نظر انداز کر دیں گے۔ اگر کسی لفظ میں دو دو بل ہوں (ˊ ˊ) تو اسے spondee اور اگر دو بغیر بل کے اجزا ہوں تو اسے pyrrhus کہا جاتا ہے۔ چونکہ انگریزی میں ایسا کوئی دو جزوی لفظ نہیں جس کے دونوں اجزا بغیر بل کے ہوں اس لیے انگریزی کا کوئی دو جزوی لفظ pyrrhus نہیں ہو سکتا۔ انگریزی عروض

کے متعلق جدید ماہر لسانیات ہاکیٹ (Hockett) رقمطراز ہے "کچھ زبانوں کے برخلاف انگریزی زبان کی لَے (rhythm) زمانی بل دار (Stress-timed) ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مجموعی رفتار زمانی (over-all tempo) میں کسی لفظ کو ادا کرتے ہوئے) ایک بل سے دوسرے بل تک پہنچنے میں یکساں وقت لیا جاتا ہے چاہے ان بلوں کے درمیان کئی اجزائے لفظی (Syllables) ہوں چاہے کوئی نہ ہو۔ اگر ان بلوں کے درمیان کوئی جز نہ ہو تو ہم ادائے تلفظ کی رفتار کچھ دھیمی کر دیتے ہیں اور اگر کئی اجزا ہوں تو تیز رفتاری میں ان کئی اجزا کو سکیڑ لیتے ہیں"۔ شپر Schipper لکھتا ہے " انگریزی میں طویل و مختصر اجزائے لفظی کی نہ تو مستقل لمبائی ہوتی ہے اور نہ مستقل رشتہ۔ اس کا دار و مدار سیاق و سباق پر ہوتا ہے۔ یہ اجزائے لفظی لَے متعین نہیں کرتے بلکہ لَے کو باضابطہ بنانے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں[۲۵] اسی لیے انگریزی عروض میں بہت سے غیر بل والے الفاظ ساقط الوزن کر دیے جاتے ہیں۔ پھر بھی لَے متاثر نہیں ہوتی لیکن اردو بحر میں یہ ممکن نہیں۔ اردو عروض ذو اجزائی (isosyllabic) ہے۔ اس لیے کمیاتی ہے۔ اس کے وزن میں وہ تمام الفاظ شمار ہوتے ہیں جنھیں ہم ادا کرتے ہیں۔ البتہ اگر کوئی ——— صوتیہ ادائیگی میں اس حد تک کمزور ہو کہ غیر سماعی بن جائے تو اسے تقطیع میں شمار نہیں کرتے جیسے دوست میں /ت/۔ عظمت اللہ خاں نے غیر بل دار اور بل دار زبانوں کے عروض میں مطابقت پیدا کرنے کی جو سعی ناکام کی ہے وہی انکے طریق (approach) کی بنیادی خامی ہے۔ اول تو وہ انگریزی زبان کے بل کو جو اس زبان کا بنیادی مزاج ہے یکسر نظر انداز کر دیتے ہیں اور یہ فرض کر لیتے ہیں کہ انگریزی کا ہر غیر بل دار مصوتہ اردو کے مختصر مصوتے اور اس کا بل دار مصوتہ اردو کے طویل مصوتے کے برابر ہوتا ہے حالانکہ انگریزی ذو زمانی (isochronic) عروض ہے اردو کی طرح ذو اجزائی نہیں۔ بقول بلوم فیلڈ " انگریزی میں غیر بل دار مصوتے کی ادائیگی منمناہٹ (murmur) کی شکل میں ہوتی ہے"۔ جبکہ اردو میں ہر مختصر مصوتہ واضح طور پر ادا ہوتا ہے اور ادائیگی میں عروض کی ضروریات کے پیش نظر۔ معینہ وقت لیتا ہے۔ اس لیے انگریزی کے غیر بل دار مصوتے کو جو طویل بھی ہوتے ہیں اور مختصر بھی اردو کے مختصر مصوتہ کا ہم وزن قرار دینا کسی طرح درست نہیں۔ عظمت اللہ خاں فعولن یعنی ف + ع + لن کو Anapest (۱۱۱) اس لیے سمجھتے ہیں کہ ف اور ع مختصر مصوتے ہونے کے لحاظ سے انگریزی کے دو

غیر بل دار مصوتوں اور لن طویل مصوتہ ہونے کے لحاظ سے انگریزی کے بل دار مصوتے کے برابر ہے ۔ اسی طرح فاعَ لُن ان کے حساب سے dactyl (ᴗ ᴗ –) ہے ۔
اس مفروضہ مساوات کی بنیاد پر وہ انگریزی مصرعے کو اردو بحر میں منتقل کرنے کی مضحکہ خیز کوشش کرتے ہیں ۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین " انگریزی الفاظ میں بل دار جزو کو خواہ مخواہ طویل یعنی دو ماترا کا کہنا اور بغیر بل کے جزو کو مختصر یعنی ایک ماترا کا کہنا ایسی دھاندلی بازی ہے جو عظمت کی دی ہوئی انگریزی مثالوں میں آئینہ ہو کر سامنے آجاتی ہے ۔ عظمت اللہ خاں نے مندرجہ ذیل انگریزی لائن

I bring / light shade // for the leaves / when laid

کو اردو وزن میں اس طرح ڈھالا ہے ۔

فَ عَل / فَ عَل / فَ عَ لُن / فَ عَل

اس خود ساختہ وزن میں وہ بقول خود " یوں الفاظ بٹھاتے ہیں :

صَنَم چَلا / مِرَا دل / چَلا

قطع نظر اس کے کہ لفظ 'مرا' میں 'ا' طویل مصوتہ ہے جس کی علامت عظمت اللہ صاحب ہی کے کہنے کے مطابق (–) ہونی چاہیے ۔ اس لیے اس مصرعے میں 'مرا' کو تکلفاً مِرَ پڑھنا پڑتا ہے ۔ ہر کوئی اندازہ لگا سکتا ہے کہ دونوں مصرعوں کی لے میں زمین آسمان کا فرق ہے ۔ اس طرح کی ایک اور مثال بھی ہے جس کا ڈاکٹر گیان چند جین نے بالکل مناسب تجزیہ کیا ہے ۔ دراصل بات یہ ہے کہ اردو اور انگریزی عروض کو ایک سطح پر لانے کی کوشش بھی بارآور نہیں ہو سکتی ۔ انگریزی شاعری سے آج بھی اردو شاعری بہت کچھ استفادہ کر سکتی ہے اور بڑی حد تک کیا بھی ہے ۔ یہاں سوال تقلید مغرب کا نہیں جو بعض صورتوں میں ناگزیر ہے بلکہ دونوں زبانوں کو ان کے اپنے اپنے لسانی مزاج کو نظر انداز کر کے ایک سطح پر لانے کا ہے ۔

وزن اور آہنگ

وزن اور آہنگ کے بنیادی فرق کی طرف غالباً پہلی بار ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری نے محاسنِ کلامِ غالب میں ان الفاظ میں اشارہ کیا تھا "بہت سے شعرا جن میں استاد شامل ہیں عروض کو شعر کی تکمیل کے لیے کافی خیال کرتے ہیں اور یہ نہیں جانتے کہ ...... اگر شعر از روئے مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن درست ہو لیکن آہنگ تشنہ رہ جائے تو خام ہے .... اوزانِ رمل میں فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات ایک نہایت مستعمل بحر ہے۔ الفاظ نہایت آسانی سے اس کا جامہ قبول کر لیتے ہیں ..... لیکن عیب اس میں یہ ہے کہ مصرعوں میں رقصِ صوتی کم پیدا ہوتا ہے مثلاً یہ فارسی شعر

ہر کہ خواہد گو بیا و ہر کہ خواہد گو برو   گیر و دار حاجب و درباں دریں دربار نیست

باوجود استاد کی کاوش و کاہش کے معیار سا نہیں ہوا اسکے مقابلے میں یہ ترانہ ریز شعر ملاحظہ ہو ؎

ہم نشیں مت کہہ کہ برہم کر نہ بزمِ عیشِ دوست   واں تو میرے نالے کو بھی اعتبارِ نغمہ ہے

غالب کے شعر کی موسیقی کی یہ خوبی بلا امداد ساز و ترنم کے ترتیل سے دریافت ہو سکتی ہے[1]"

ان الفاظ سے اس قدر واضح ہے کہ بجنوری صاحب آہنگ کو موسیقی کی امتیازی خصوصیت قرار دیتے ہیں اور یہ کہ وزن موسیقی کے لیے پیمانہ تو دیتا ہے لیکن الفاظ کی مجموعی غنائیت کا دارومدار اس پیمانے پر نہیں ہوتا۔ عبدالرحمن بجنوری کے بعد کلیم الدین احمد نے وزن اور آہنگ کے لطیف فرق کی طرف خصوصی توجہ دی ہے۔ عملی تنقید۔ شعر و غزل میں فرماتے ہیں ؎ .... لفظوں کے بعد وزن کی باری آتی ہے۔ اردو میں مختلف اوزان ہیں یا یوں کہیے کہ مختلف بحریں ہیں اور ہر بحر اپنی خصوصیت رکھتی ہے، میں عروض کے

۱؎ محاسنِ کلامِ غالب : انجمن ترقی اردو علی گڑھ ۱۹۶۶ء ص : ۷

جھمیلوں میں سردست پڑنا نہیں چاہتا اس لیے میں کچھ عام قسم کی باتیں کروں گا ان تین مصرعوں کو لیجیے

(۱) وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

(۲) دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

(۳) الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

پھر ان مصرعوں کو پڑھیے (۱) کوئی امید بر نہیں آتی (۲) غبار اک ناتواں سا کو بکو تھا (۳) جلوہ دیکھا تری رعنائی کا" ظاہر ہے کہ پہلی مثال میں جو تین بحریں ہیں ان میں گنجائش زیادہ ہے . . . . جو دوسری مثال میں نہیں . . . . لیکن فرق صرف تنگی اور وسعت کا نہیں ۔ مومن کے مصرعے کو لیجیے، اس میں روانی ہے لیکن کچھ سست قسم کی میر کے مصرعے میں یہ سکون نہیں ۔ موجیں ابھرتی ہیں اور مٹتی ہیں ۔ پانی کی روانی میں کچھ زور بھی ہے اور کچھ شور بھی ۔ ان دونوں مصرعوں کے بعد غالب کے مصرعے کو پڑھیے کوئی امید بر نہیں آتی ۔ اس میں دریا کی روانی نہیں اس کی مثال چھوٹے سے چشمے کی ہے جس کا پانی خوب تیزی سے بہہ رہا ہے یا میر کے اس مصرعے کو لیجیے، غبار اک ناتواں سا . . . اس مصرعے میں نہ تو دریا کا بہاؤ ہے، نہ چشمے کی روانی ہے بلکہ اس میں کیفیت اسی غبارِ ناتواں کی ہے جو ہوا کے ہلکے ہلکے جھونکوں سے کو بکو مارا مارا پھرتا ہے"۔ . . . کچھ اور مثالیں دینے کے بعد فرماتے ہیں "یہ بات کہ بحروں کی الگ الگ خصوصیتیں ہوتی ہیں اور اوزان اپنا الگ ترنم رکھتے ہیں یہ بات درست ہوتے ہوئے بھی زیادہ اہم نہیں ۔ اوزان تو محض ڈھانچے ہوتے ہیں ان پر گوشت پوست چڑھایا جاتا ہے ۔ لفظوں سے ان اوزان میں جان آجاتی ہے"۔

وزن اور آہنگ کے لطیف فرق کے بارے میں انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا کا مصنف لکھتا ہے "علم عروض کا ایک قدیم نقاد ارسٹوزینس Aristoxenus (۳۲۰ ق م) آہنگ (Rhythm) کے ان تین عناصر میں امتیاز کرتا ہے ۔ (۱) کلام Speech (۲) غنائیت Melody اور (۳) جسمانی حرکت (Bodily motion) لیکن آگے چل کر ان تینوں عناصر کو الگ الگ تصور کر کے ان کے باہمی فرق پر زیادہ سے زیادہ زور دیا جانے لگا اس سلسلے میں اب تک صحت تام (precision) حاصل نہیں ہو سکی ہے اور ایسے کم موضوعات ہیں جن پر ماہرین فن کے درمیان اس قدر وسیع اختلافات پائے جاتے ہوں

(جیسے اس موضوع پر ملتے ہیں)۔ "آگے چل کر لکھتا ہے" ردم اور میٹر کے درمیان حدِ فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ اس مسئلے پر ارسطو انتہائی مبہم ہے۔ سیوڈاس Suidas کہتا ہے کہ ردم میٹر کا باپ ہے اور Quintilian کا قول ہے کہ ردم مذکر ہے اور میٹر مونث۔ ایسے اقوال سے صرف اتنا ظاہر ہوتا ہے کہ ایک لطیف جبلت کو (جو وزن و آہنگ میں امتیاز کرتی ہے) دو اور دو مل کر چار ہونے والے اصول سے جانچنا کس قدر مشکل ہے۔" یہ امر واقع ہے کہ وزن اور آہنگ کے فرق کو ہم سب محسوس کرتے ہیں لیکن اس لطیف فرق کا تجزیہ اس قدر آسان نہیں ہے۔

جہاں تک وزن کا تعلق ہے، اجزائی عروض میں جیسا کہ اردو عروض ہے، طویل و مختصر مصوتوں کی بنیاد پر بحر کا تعین ہوتا ہے۔ مختصر مصوتے کی ادائیگی میں جو وقت لگتا ہے اسے اکائی قرار دیتے ہوئے لاطینی میں مورا (Mora) کہا جاتا ہے۔ ہندی عروض میں اسے لگھو ماترا کہتے ہیں۔ ورنک بحر میں طویل مصوتہ دوسری اکائی ہے جسے گرو ماترا کہتے ہیں۔ اور لَے کے تعین میں طویل مصوتہ مختصر مصوتہ کا دگنا ہوتا ہے۔ عربی عروض کا سببِ خفیف ایک لگھو ماترا کے مساوی ہوتا ہے اس لیے اردو بحر کے ارکان میں جتنے طویل و مختصر مصوتے ہوتے ہیں اس سے زیادہ یا کم طویل مصوتے اسی بحر میں کہے ہوئے مصرعے میں ہو سکتے ہیں۔ مثلاً بحر ہزج مثمن سالم میں کل آٹھ طویل مصوتوں اور آٹھ مختصر مصوتوں کی گنجائش ہے۔ لیکن چونکہ طویل مصوتے اور سببِ خفیف کی ادائیگی کا وقفہ یکساں ہے یعنی 'کا' اور 'کل' کا زمانی وقفہ ایک ہے۔ اس لیے ایک طویل مصوتے کی جگہ ایک مختصر مصوتہ بھی استعمال ہو سکتا ہے۔ اس طرح ایک ہی بحر میں کہے ہوئے مختلف مصرعوں میں طویل و مختصر مصوتوں کی تعداد نہ صرف بحر کے طویل و مختصر مصوتوں کی تعداد سے بلکہ آپس میں بھی مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً بحر ہزج مثمن سالم (مفاعیلن آٹھ بار) میں آٹھ طویل اور آٹھ مختصر مصوتوں کے لیے گنجائش ہے (مفاعیلن × ۴ = ۸ طویل اور ۸ مختصر مصوتے)۔ اس بحر میں کہے ہوئے مندرجہ ذیل مصرعوں میں طویل و مختصر مصوتوں کی تعداد ملاحظہ ہو۔

چلا ہے او دلِ راحت طلب کیا شاد ماں ہو کر (۹ طویل اور ۷ مختصر مصوتے)
بتانِ ماہ وش اجڑی ہوئی منزل میں رہتے ہیں (۷ طویل اور ۹ مختصر مصوتے)

طویل و مختصر مصوتوں میں تعداد کے فرق سے ان مصرعوں کے آہنگ میں بھی اختلاف پیدا ہو گیا ہے لیکن اختلافِ آہنگ کی یہ صرف ایک وجہ ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ

بعض اردو الفاظ میں طویل مصوتہ زائد طویل ہو جاتا ہے مثلاً لفظ ادا اور داب میں دا کی طوالت میں بین فرق ہے۔ داب میں آ زائد طویل ہے۔ وہ تمام یک جزوی اردو الفاظ جن کی ابتدا میں طویل مصوتہ ہو اور مابعد مصمتے میں مختصر مصوتہ شامل نہ ہو تو وہ زائد طویل ہو جاتا ہے۔ (عربی رسم الخط میں اس کی علامت ~ ہے جو مد سے قدرے مختلف ہے) جیسے کآم، دیس، دور، دور، عیش وغیرہ الفاظ میں۔ لیکن اگر مابعد مصمتے میں مختصر مصوتہ شامل ہو تو ماقبل طویل مصوتہ زائد طویل نہیں رہتا مثلاً لفظ عیشِ (جیسے عیشِ دوام) میں طویل مصوتہ اے اس قدر طویل نہیں ہے جیسے لفظ عیش میں ہے۔ فقط عیشِ میں ایک طویل اور مختصر مصوتہ ہے اور عیش میں صرف ایک طویل مصوتہ لیکن دونوں کی ادائیگی میں یکساں وقت لگتا ہے اس کی وجہ تلافی کا عمل ہے۔ لفظ عیش میں اے مختصر مصوتے کی کمی زائد طویل ہو کر پوری کر دیتا ہے اس طرح اردو عروض میں عیشِ اور عیش ہم وزن ہوتے ہیں۔ اس طرح کے زائد طویل مصوتوں کی کمی بیشی سے بھی آہنگ متاثر ہوتا ہے بے شک تقطیع کی ضروریات کے لیے ہم نہ صرف الفاظ کو توڑتے ہیں طویل مصوتے مختصر کرتے ہیں۔ اور ساکن کو متحرک اور متحرک کو ساکن کرتے ہیں یعنی کسی مصمتے میں رکن کی رعایت سے مختصر مصوتہ شامل کرتے ہیں یا اگر پہلے سے یہ مختصر مصوتہ ہو تو حذف کرتے ہیں لیکن یہ سارا عمل جراحی صرف شعر کو وزن کے مطابق کر کے یہ دیکھنے کے لیے ہوتا ہے کہ وہ موزوں ہے کہ نہیں ورنہ شعر کی معیاری قرأت فطری انداز ہی میں ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ تقطیع کے لحاظ سے

اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے ؏

اک تیر میر سین ممارا کہائے ہائے

بنتا ہے۔ لیکن شعر کی قرأت میں یہ عملِ جراحی نہیں ہوتا بلکہ ہم طویل مصوتوں کو طویل ہی ادا کرتے ہیں اور اس کوشش میں شعری آہنگ میں زیر و بم کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر مغنی تبسم نے بالکل صحیح کہا ہے کہ " شعر کی معیاری قرأت تقطیع کے مطابق اور وزن کے اوقاف (یعنی ارکان کے مطابق توقف کرنے) کی تابع نہیں ہوتی۔ وزن کے اوقاف کو ملحوظ رکھتے ہوئے شعر پڑھا جائے تو اکثر صورتوں میں اس کی معنویت مجروح ہو جاتی ہے اور سارا تاثر غارت ہو جاتا ہے بلکہ بعض صورتوں میں تو شعر مضحکہ خیز ہو جاتا ہے غالب کا یہ شعر تقطیع کے حساب سے پڑھا جائے تو قرأت کے اس طریقے کی خامی

ظاہر ہوجائے گی۔

آہ کو چا۔ ہیے اک عم۔ راثر ہو۔ نے تک
کون جیتا۔ ہ تری زُل۔ ف کِ سر ہو۔ نے تک

اس شعر کی معیاری قرأت یہ ہے ——

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

ڈاکٹر صاحب نے یہ بھی بالکل صحیح کہا ہے کہ " اس شعر میں آہ کی الف کو کھینچ کر پڑھا جائے تو ہ ساکن ہوجائے گی۔ 'کون' کی /ن/ کو ساکن کرنے کے لیے 'کو' کے لانبے مصوتے کو زیادہ دیر تک ادا کیا جائے۔" لہ ظاہر ہے کہ طویل مصوتے کو زیادہ طویل کرنے اور متحرک کو ساکن کرنے سے وزن سے شعر کا آہنگ مختلف ہوجاتا ہے یہی وجہ ہے کہ مندرجہ ذیل شعر

عید کو بھی خفا خفا ہی رہے آج کے دن خوشی سے ملنا تھا

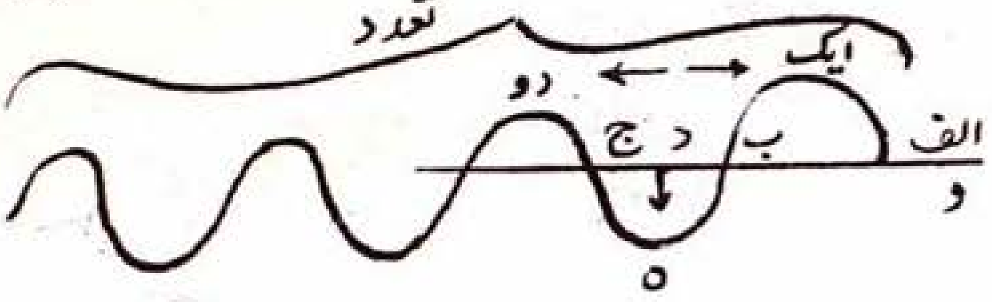
میں شمس الرحمٰن فاروقی کو یہ محسوس ہوا کہ 'خفا ہی رہے' کا وزن "سے ملنا تھا" کے برابر نہیں حالانکہ تقطیع کی رو سے یہ دونوں ٹکڑے ہم وزن ہیں۔

لیکن آہنگ کا فرق صرف طویل و مختصر مصوتوں کی تعداد میں کمی و بیشی ہی کی وجہ سے نہیں ہوتا بلکہ ان طویل و مختصر مصوتوں کے صوتی اثرات بھی اپنا کام کرتے ہیں اردو کے طویل مصوتے آ، ای، اُو، اے एे، اَے ऐ او ओ اور اَو औ ہیں۔ اور مختصر مصوتے अ (ـَ) इ ـِ उ ـُ ہیں۔ چونکہ تمام طویل مصوتوں کی ادائیگی کا وقفہ یکساں ہے اس لیے ایک طویل مصوتے کی جگہ دوسرا طویل مصوتہ آنے کی وجہ سے وزن تو متاثر نہیں ہوتا لیکن آہنگ مختلف ہوجاتا ہے۔ یہی حال مختصر مصوتوں کا ہے۔ چونکہ آہنگ کا تعلق نغمگی سے بھی ہے اس لیے طویل و مختصر مصوتوں اور خود مصمتوں کے صوتی اثرات آہنگ کی تعمیر میں فعال کردار ادا کرتے ہیں۔ ان صوتی اثرات کو سمجھنے میں صدائی علم الاصوات بڑی حد تک ہماری رہنمائی کرسکتا ہے

آواز لہروں میں سفر کرتی ہے اس کے سفر کا ذریعہ (Medium) عموماً ہوا ہے۔ لیکن وہ ٹھوس اشیاء، مائعات اور غازات سے بھی گزرتی ہے۔ آواز کی یہ لہریں ارتعاش (vibration) سے پیدا ہوتی ہیں اور یہ ارتعاشات موقتی

لہ غالب کا آہنگ شعر۔ شاعر: غالب نمبر ۱۹۶۹ء : ص ۱۱۹

(Periodic) بھی ہو سکتے ہیں اور غیر موقتی (Non - Periodic) بھی، سادہ بھی ہو سکتے ہیں اور پیچیدہ بھی۔ مندرجہ ذیل خاکے سے آواز کی لہروں کا سفر سمجھا جا سکتا ہے۔



خط و وقت کا افقی خط ہے۔ الف اور ج کا درمیانی فاصلہ چرخ (cycle) یا دور (Period) کہلاتا ہے۔ د اور ہ کا درمیانی فاصلہ 'بسط' amplitude کہلاتا ہے۔ یہ فاصلہ نقطہ سکون سے اس نقطے تک کی پیمائش ظاہر کرتا ہے جہاں تک وہ شے حالت ارتعاش میں پہنچتی ہے۔

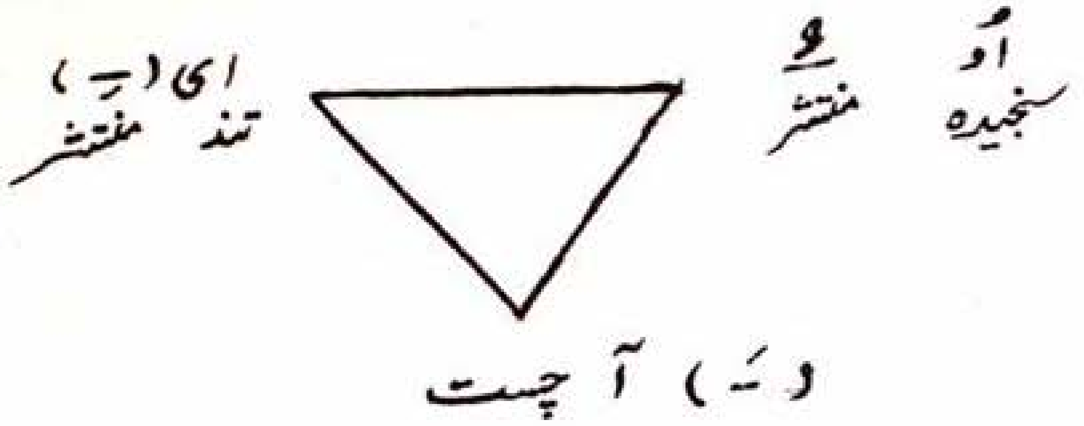
آواز کی شدت (intensity) کا دار و مدار (اگر دوسرے حالات یکساں ہوں تو) بسط پر ہوتا ہے۔ ۱ اور ۲ کا درمیانی فاصلہ طول موج (Wave - Length) کہلاتا ہے۔ تعدد (Frequency) ارتعاش کی اکائی ہے۔ جو بتاتی ہے کہ لہر نے فی ثانیہ کتنے چکر پورے کیے۔ تعدد کی شدت کو صوتوج (Pitch) کہتے ہیں۔ صوتوج دراصل تعدد سے علاحدہ کوئی چیز نہیں بلکہ وہ احساس شدت ہے جو تعدد کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ آواز کی شدت کا دار و مدار بسط کے ساتھ ساتھ تعدد پر بھی ہوتا ہے۔ یکساں تعدد سے یکساں سُر (Tone) پیدا ہوتا ہے چاہے شے مرتعش کی دوسری اور خصوصیات کیوں نہ ہوں۔ اس طرح تعدد سُر کا صوتوج متعین کرتا ہے۔ آواز کی وہ شدت جسے ہماری قوت سامعہ محسوس کرتی ہے۔ بلندی (loudness) کہلاتی ہے۔ آواز سادہ بھی ہوتی ہے اور مرکب بھی۔ اگر شئے مرتعش مجموعی حیثیت سے مرتعش ہونے کے ساتھ ساتھ جزواً جزواً بھی مرتعش ہو یعنی $\frac{1}{2}$ حصوں، $\frac{1}{3}$ حصوں، $\frac{1}{4}$ حصوں وغیرہ میں بھی تو اس سے جو آواز پیدا ہوتی ہے وہ 'مرکب آواز' کہلاتی ہے۔ مرکب آواز میں شے مرتعش کے $\frac{1}{2}$ حصے کا تعدد پورے حصے کے تعدد سے دگنا، $\frac{1}{3}$ حصے کا تعدد پورے حصے کے تگنا اور $\frac{1}{4}$ حصے کا اس کے چوگنا (وقس علیٰ ھذا) ہوتا ہے۔

اور ان کے مجموعی ارتعاشات سے مرکب آواز پیدا ہوتی ہے۔ ان اضعافی (Multiple) ارتعاشات سے سُر ایک مخصوص رنگ' اختیار کرتا ہے جسے اصطلاح میں سُر۔ رنگ (timbre)

کہتے ہیں۔ اور شئے مرتعش کے مختلف حصوں سے جو علاحدہ علاحدہ سر نکلتے ہیں وہ زائد سر کہلاتے ہیں اس طرح ایک تار سے جو ارتعاشات نکلتے ہیں ——— ان میں تار کے پورے حصّے کا تعدد بنیادی تعدد کہلاتا ہے اور دوسرے حصوں کے تعددات اس کے مضاعف ہوتے ہیں۔ بنیادی تعدد ہی کسی سُر کا صوتوج متعین کرتا ہے۔ زائد سروں کی وجہ سے وائلن کا سُر بانسری کے سُر سے مختلف ہوتا ہے۔ تعددات یا مجموعہ تعددات جو کسی آواز کے سُر کو متعین کرنے کے علاوہ اسے دوسرے سر رنگ والی آوازوں سے ممیز کرتے ہیں انھیں شکل سازیے (Formants) کہا جاتا ہے۔

برقی صدائیات کے ذریعے طیف (Spectrum) کے مشاہدے سے یہ ثابت ہو چکا ہے کہ انسانی کلام کے مصوتوں میں کم سے کم دو شکل سازیے پائے جاتے ہیں، جو مصوتوں کا مخصوص سُر رنگ متعین کرتے ہیں۔ یہ شکل سازیے حنجرہ (Pharynx) اور دہن کے اندر پیدا ہوتے ہیں۔ جدید برقی صدائیات سے جو نتائج برآمد ہوئے ہیں ان کی رو سے مصوتوں کو صدائی اقسام میں منقسم کیا گیا ہے۔ یہ قسمیں بقول برٹل مام برگ (Bertil Malmberg): "دنیا کی تمام زبانوں کے لیے بنیادی طور پر یکساں ہیں لیکن ہر زبان آلۂ نطق کے تمام امکانی مصوتوں میں سے صرف ایک محدود تعداد کو کام میں لاتی ہے۔" شکل سازیے دورانِ ادائیگی میں ایک دوسرے سے قریب بھی ہوتے ہیں اور دُور بھی۔ اگر کسی مصوتے کی ادائیگی میں یہ ایک دوسرے کے بہت قریب ہوں تو یہ مصوتہ چیست (compact) ہوتا ہے اور اگر یہ ایک دوسرے سے بہت دور ہو جائیں تو اس کی منتشر (Diffused) قسم بروئے کار آتی ہے۔ اگر ہم برقی صوتالے کے سامنے مصوتے ی (i)، مختصر اے (e) یا مختصر اے (ɛ) یکے بعد دیگرے ادا کریں۔ تو یہ شکل سازیے طیف میں ایک دوسرے کے قریب سے قریب تر آتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور اوپر کا شکل سازیہ بتدریج نیچے اترتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور نچلا شکل سازیہ اوپر کی طرف چڑھتا ہوا۔ اس کے برعکس اگر ہم [i]، [Y]، اور [u] مصوتیے ادا کریں تو نچلا شکل سازیہ اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے اور اوپر کا شکل سازیہ بتدریج نیچے اترتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا گیا کہ مصوتے [i] اور نیم مصوتے [Y] کا تند [acute] سر رنگ ہوتا ہے {[i] کا [Y] سے زیادہ} اور [u] کا سر رنگ "سیاہ" یا سنجیدہ (Grave) ہوتا ہے مصوتہ [a] جو ایک چیست مصوتہ ہے غیر متاثر ہوتا ہے۔ دنیا کی زبانوں کے

تمام مصوتے اگر ایک طرف تند اور سنجیدہ کا تضاد ظاہر کرتے ہیں تو دوسری طرف چست اور منتشر کا فرق بھی بتاتے ہیں۔ مصوتوں کی یہ خصوصیات مندرجہ ذیل مثلث کے ذریعے ظاہر کی جاتی ہیں۔



سُروں کی لہریں موقتی ہوتی ہیں اسکے برخلاف غیر موقتی لہروں سے شور پیدا ہوتا ہے۔ سُر کے مختلف تعددات بنیادی تعدد کے مضاعف ہوتے ہیں لیکن شور کے تعددات میں اس قسم کی تنظیم نہیں پائی جاتی ۔ اگر شور میں بلند تعددات کا غلبہ ہو تو تیز (Sharp) ہو جاتا ہے اور اگر اس میں پست تعددات کی کثرت ہو تو اسے سنجیدہ کہتے ہیں ہمارے تمام مصمتے باستثنائے /ل/، /م/، /ن/ سب "شور" ہیں۔ مصمتے یا تو خالص شوریلی آوازیں ہوتے ہیں جیسے غیر مسموع /پ/، /ٹ/، /ف/ اور /س/ وغیرہ یا ان شوریلی آوازوں میں جنجرائی سُریلا ہوتا ہے جیسے مسموع مصمتوں /ب/ /د/ /ز/ وغیرہ ہیں۔ صدائی اثرات کے اعتبار سے مصمتے ملائم (Lenes) بھی ہوتے ہیں اور سخت (Fortes) بھی ۔ ہر مصمتے کی ادائیگی میں یا تو کم قوت لگتی ہے یا زیادہ۔ ہوا کی رَو (Current) اسی اعتبار سے سست یا تیز ہوتی ہیں۔ غیر مسموع مصمتے /پ/، /ٹ/ اور /ک/ اور غیر مسموع صفیری مصمتے /ف/، /س/ اور /ش/ سخت ہیں اور مسموع بندشی مصمتے /ب/، /د/، /ج/ اور مسموع صفیری مصمتے /ز/ اور /ژ/ ملائم ہیں۔ صدائی طیف نما (acoustic spectrogram) کے مشاہدے سے معلوم کیا گیا ہے کہ /ل/، /م/، /ن/ مصمتوں کی طرح سُریلے ہوتے ہیں۔

نغمگی کے اعتبار سے بھی مصمتوں کی درجہ بندی آلۂ طیف نما کی مدد سے کی گئی ہے۔ مصمتہ /س/ سب سے زیادہ شوریلا ہے اسکے تعددات آٹھ ہزار اور نو ہزار چرخ فی ثانیہ کے درمیان ہوتے ہیں ۔ /ش/ کے تعددات نسبتاً کم ہوتے ہیں یعنی چھ ہزار تا سات ہزار چرخ فی ثانیہ اگرچہ صدائی اثرات کے اعتبار سے مصمتوں کی درجہ بندی طیف نما کی

مدد سے ممکن نہیں پھر بھی اسکے ذریعے کچھ مصمتوں کے باہمی تبائن (Contrasts) کا تعین ممکن ہے۔ مصمتہ /ٹ/ اپنی دھماکے دار آواز کی رعایت سے مصمتہ /پ/ سے زیادہ طاقتور ہوتا ہے۔ مصمتہ /ٹ/ اور /ڈ/، اور /پ/ اور /ب/ میں وہی تبائن پایا جاتا ہے جو اِی اور اُو مصوتوں میں ہے اس تبائن میں /ک/ درمیانی حیثیت رکھتا ہے یعنی مصوتہ /آ/ کی طرح غیر متاثر ہے اور بلند تعددات اور پست تعددات کے طیف میں واضح طور پر جدا نظر آتا ہے اسی طرح ٹ (ڈ) اور پ (ب) دونوں ک (گ) کے متبائن ہیں بالکل اس طرح جیسے اِی اور اُو آ کے متبائن ہے۔ ٹ (ڈ) اور پ (ب) کا طیف منتشر ہوتا ہے اور ک (گ) کا چست۔

مصمتوں کے صدائی درجے (Degrees of Sonority) بھی ہوتے ہیں۔ یسپرسن نے صدائی درجات کے اعتبار سے مصمتوں کی درجہ بندی اس طرح کی ہے اس فہرست میں پست ترین صدا دار مصمتے ابتدا میں درج ہیں۔

(۱) غیر مسموع مصمتے :۔

(الف) بندشی /پ/، /ت/، /ٹ/ اور /ک/

(ب) صفیری /ف/، /س/، اور /ش/

(۲) مسموع بندشی :۔

/ب/، /د/، /ڈ/، /گ/

(۳) مسموع صفیری :۔ /و/ (v) اور /ز/

(۴) انفی اور پہلوی :۔ /م/، /ن/ اور /ل/

(۵) ارتعاشی :۔ /ر/

(۶) بند مصوتے :۔ ۔ِ (i) اور ۔ُ

(۷) نیم بند یا درمیانی مصوتے :۔ ے /e/، او /o/، ع اور O

(۸) کھلے مصوتے :۔ /ـَ/ اور /ـَا/

اس فہرست پر نظر ڈالنے سے پتہ چلتا ہے کہ جس صوتیے کی ادائیگی میں جتنا زیادہ مُنہ کھُلتا ہے وہ صوتیہ اتنا ہی زیادہ صدا دار ہوتا ہے۔ بلوم فیلڈ لکھتا ہے " آوازوں کے تسلسل میں کچھ آوازیں کانوں کے ساتھ زیادہ قوت کے ساتھ ٹکراتی ہیں۔ اگر دوسری باتیں بالخصوص بَل مساوی ہو تو زبر کا مصوتہ ۔َ بلند مصوتہ اِی (i) سے زیادہ صدادا

ہوتا ہے ۔ کوئی بھی مصوتہ ہر مصوتے سے ' اسی طرح انفی ' ارتعاشی یا پہلوی مصمتہ بندشی یا صفیری سے اور مسموع غیر مسموع سے زیادہ صدا دار ہوتا ہے ۔

مصمتے مصوتوں کے ماقبل یا مابعد آنے کی وجہ سے اپنا نقطۂ مخرج بھی بدل دیتے ہیں ۔ جس کی وجہ سے ایک ہی مصمتے کے مختلف صوتی اثرات طیف نما میں دیکھے گئے ہیں لیکن چونکہ یہ لطیف فرق ہمارے کانوں کو محسوس نہیں ہوتا اس لیے انھیں نظرانداز کیا جاسکتا ہے ۔

چونکہ طویل مصوتے ہم وزن ہوتے ہیں اور مختصر مصوتے بھی ہم وزن ہوتے ہیں اس لیے دو ہم وزن مصرعوں میں آ کی جگہ اِی یا اُو اور ے کی جگہ ـے یا ـۓ بے تکلفی سے وزن کو متاثر کیے بغیر استعمال ہو سکتے ہیں اور ہوتے ہیں چونکہ ان مصوتوں کے سُر رنگ اور صداداری کے درجے مختلف ہوتے ہیں اور چونکہ ایک مصمتے کی جگہ دوسرا مصمتہ بھی استعمال ہوتا ہے جو اپنے مختلف انفرادی اور مجموعی صوتی اثرات رکھتے ہیں اس لیے دو ہم وزن مصرعوں کے آہنگ میں نمایاں فرق پیدا ہو جاتا ہے طویل مصوتوں کے صوتی اثرات ملاحظہ ہوں :-

(۱) آ ــــ پچھلا ، بلند ترین ، اور سُر رنگ کے اعتبار سے غیر متاثر ۔
(۲) اِی ــــ منتشر ، آ کے مقابلے میں پست اور سُر رنگ کے اعتبار سے تند ۔
(۳) اُو ــــ منتشر اِی کے برابر پست یا بلند اور سُر رنگ کے اعتبار سے سنجیدہ ۔

فعلن کے وزن پر مندرجہ ذیل الفاظ آسکتے ہیں ۔

(۱) بابا ــــ چاچا ــــ دادا ــــ لالہ ۔

ان دو جزوی الفاظ میں پہلا صوتیہ مصمتہ اور دوسرا طویل مصوتہ آ ہے ۔ آ کا سُر رنگ غیر متاثر ہے جو سب میں مشترک ہے لیکن بابا کا ب اور چاچا کے چ میں ب' چ سے زیادہ صدادار ہے' لالہ میں ل غنائی ہے ۔

(۲) بیچے ۔ دیکھے ۔ لے کے ، کھیلے ۔

ان الفاظ میں دو دو منتشر مصوتے اے / آئے ہیں اور مصمتوں کے فرق کی وجہ سے صوتی اثرات مختلف ہیں ۔

(۳) اب تک - کب تک - ہلچل
اِس تک - مِل کر - گر کر
اُس تک - جھک کر - رک کر

یہ الفاظ بھی فعلن کے ہم وزن ہیں لیکن ان میں طویل نہیں بلکہ مختصر مصوتے ہیں اس وجہ سے اور مصمتوں کے اختلاف کے باعث بھی ان کے صوتی اثرات مختلف ہیں -

اگر شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ کو علامتوں میں ظاہر کیا جائے تو ہم وزن الفاظ کے مختلف آہنگ آسانی سے کیسے جا سکتے ہیں - ہم ذیل میں چند علامتیں تجویز کرتے ہیں جن میں کسی مصرع کے ہر لفظ کو منتقل کر کے دیکھا جا سکتا ہے کہ کس طرح ایک مصرع کا آہنگ دوسرے مصرع کے آہنگ سے مختلف ہو جاتا ہے -

مختصر مصوتے :-

َ = ـــ

ُ = ـــُ

ِ = ـــِ

وہ مصمتہ جس میں مختصر مصوتہ شامل نہ ہو یعنی ساکن = ^

ان علامتوں کے ذریعے سبب خفیف اس طرح ظاہر کیے جا سکتے ہیں -

اَبْ ، جَلْ ، چَلاْ - سب وغیرہ = ــــ^

گُلْ ، گھُسْ ، تُمْ ، بُت وغیرہ = ـــُـ^

جِن ، کِس ، کھِل ، دِن وغیرہ = ـــِـ^

ذیلی صوتیہ جیسے بہن - شاعر - احساس وغیرہ میں ـــہ

طویل مصوتے :-

آ = ا افقی خط سے اوپر

اِی = ا افقی خط سے نیچے

اے ए = ســر " " "

او ओ = ⌣

اُو ऊ = ⌣ افقی خط سے اُوپر

اَے ऐ = ⌒

اَو औ = ◡

مذکورہ بالا علامتوں میں دو جزوی کلمات اس طرح منتقل ہو سکتے ہیں۔

کرم - اثر - خبر = چونکہ اس طرح کے الفاظ میں دو مختصر مصوتے ایک ساتھ آتے ہیں اس لیے ' ا ' علامت امتیاز کے طور پر ہے۔

بڑا - چلا - گیا =

کبھی - چلی - بھلی =

رہے - چلے - بھلے =

ڈرو، چلو - ہٹو =

سُنو - رکو - =

دِلو - گرو =

وادی - خالی - شاکی — علامت + امتیاز کے لیے ہے۔

سیدھا - پیلا - میٹھا۔ — ״

عورت - دولت ،

صورت ،

لیلیٰ

دیکھو

میکش

کون

رائے - جائے

مذکورہ بالا علامتیں تو صرف طویل، مختصر مصوتوں اور سببِ خفیف اور طویل مصوتوں کے امتیازات کو ظاہر کرتی ہیں۔ ان سے نہ تو الفاظ کی صدائی بلندی و پستی اور نہ ان کے سُر رنگ کا اندازہ ہوتا ہے۔ اگر ان کے لیے بھی علامتیں استعمال کی جائیں تو آہنگ کے تمام پہلو ابھر کر سامنے آسکتے ہیں۔ مثلاً ہم صداداری کے اعتبار سے صوتیوں کو نمبر دے سکتے ہیں:-

آ = ۸ ، ــَـ = ۷ ، اِی - اُو - اے - اَو = ۶

ارتعاشی ر = ۵ ، انفی اور پہلوی مصمتے م، ن، ل، ہم، مسموع احتکاکیے

ح - ز = ۳

مسموع بندشی ب، ڈ ج = ۲ اور غیر مسموع بندشی پ ٹ ک، ف س ش } ۱

مختلف طویل مصوتوں کے مختلف درجات صداداری اور سُر رنگ کے اختلافات کے روشنی میں یہ اصول وضع کیا جا سکتا ہے کہ جس مصرعے میں آ زیادہ تعداد میں آئے وہ بلند بانگ ہوگا۔ جس شعر میں مسموع بندشی مصمتے زیادہ ہوں گے ان کی مجموعی آواز پست اور اگر غیر مسموع بندشی مصوتے زیادہ ہوں تو پست تر ہوگی۔ جس مصرعے میں اِی اور اُو زیادہ ہوں گے ان کی نغمگی زیادہ ہوگی۔ الفاظ میر اور مار میں مار میر سے زیادہ صدادار ہے لیکن میر میں مار کے مقابلے میں زیادہ نغمگی ہے۔ الفاظ تیر اور میر کے مقابلے میں میر میں مصمتہ م کی وجہ سے زیادہ نغمگی ہے۔ جس شعر میں م ن ل اور مصوتہ اِی زیادہ ہوں اس میں زیادہ غنائیت ہوگی۔ ن انضمامی مصمتہ بھی ہے اس لیے جب یہ مصمتہ کسی مسموع مصمتے کے ساتھ ضم ہوتا ہے تو اس کی نغمگی بڑھ جاتی ہے۔ اس لیے ن انضمامی کے لیے علامت ٥ استعمال کی جا سکتی ہے یعنی لفظ رنگ جنگ رنج کو اس طرح ـٯـ لکھا جا سکتا ہے۔

اگر علامتوں سے نغمگی کا امتیاز دکھانا ہو تو جس صوتیے میں زیادہ نغمگی ہو اس کی علامت دبیز کر کے لکھی جا سکتی ہے۔ مثلاً مصوتہ اِی کو آ کے مقابلے میں دبیز لکھا جا سکتا ہے۔ اس طرح ل ن م کو دبیز لکیروں سے ممیز کیا جا سکتا ہے۔ مسموع آوازوں مثلاً ب ڈ گ ج وغیرہ کو بھی دبیز دندانی لکیروں (⋀⋀) اور غیر مسموع مصمتوں کو سادہ لکیروں سے واضح کیا جا سکتا ہے انفیت (Nasalization) کو (جو تقطیع میں محسوب نہیں ہوتی) علامت ٥ سے ممتاز کیا جا سکتا ہے۔ کوزی آوازوں کے لیے ط ، صفیری کے لیے لہٰذا ، حلقی رگڑ والو کے لیے ؏ اور ارتعاشی کے لیے ⋀⋀⋀ کا استعمال کیا جا سکتا ہے اسی طرح منفوس مصمتوں کے لیے B کا استعمال کیا جا سکتا ہے۔

آہنگ کا تعلق رفتار آواز سے بھی ہے۔ بعض مصرعوں میں آوازیں تیزی سے دوڑتی ہوئی اور بعض میں رینگتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ طویل بحروں کا آہنگ بالعموم سست رفتار ہوتا ہے کیونکہ اس میں طویل مصوتوں کے لیے کافی گنجائش ہوتی ہے۔ کھلے مصوتے آ کا استعمال جس قدر زیادہ ہوگا مصرع اسی قدر سست رفتار محسوس ہوگا۔ ماترک بحروں میں وقفہ یاتی سے نہ صرف نئی نئی بحریں بنتی ہیں بلکہ اس سے آواز کی رفتار بھی سست ہو جاتی ہے۔ انگریزی عروض میں وقفے کی بڑی اہمیت ہے لیکن چونکہ اردو بحریں کسی کسائی ہوتی ہیں اس لیے ان میں وقفہ کے لیے بہت کم گنجائش نکلتی ہے۔ ڈاکٹر یاسمین نے اپنے مضمون "عظمت اللہ خاں کے عروضی اجتہادات کا جائزہ" میں ایسی کئی مثالیں

دی ہیں جن میں ان کے منتخبہ بحور میں وقفہ کی جگہ بدلنے سے لَے متاثر نہیں ہوتی لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اردو بحروں میں وقفہ کے وجود ہی سے انکار کیا جائے کیونکہ اُردو میں چند بحریں ایسی بھی ہیں جن میں وقفے کی بنیاد ہی پر لَے بن سکتی ہے مثلاً مندرجہ ذیل مصرعے دیکھیے

ہے یہی میری نماز، ہے یہی میرا وضو

محروم تماشا کو، پھر دیدۂ بینا دے

آیا ہے آسماں سے، اڑکر کوئی ستارا

اگر مذکورۂ بالا مصرعوں کو وقفہ بدل کر پڑھا جائے تو لَے درہم برہم ہو جائے گی۔

ہے یہی میری نماز ہے، یہی میرا وضو

محروم تماشا کو پھر، دیدۂ بینا دے

آیا ہے آسماں سے اڑکر، کوئی ستارا

وقفے کے استعمال سے وقفے سے ماقبل الفاظ سست رفتار ہو جاتے ہیں۔ ہمارے بعض جدید شاعر اس وقفے کو نظم آزاد میں برت کر بحر میں تنوع پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً ذیل کی مثال میں دیکھیے کہ کس طرح قاضی سلیم نے وقفے کی مدد سے آہنگ میں دھیما پن پیدا کیا ہے۔

برف پوش چوٹیوں پہ سیکڑوں برس پرانے گدھ

پروں کو پھڑ پھڑا رہے ہیں

اب ہمارے پاس کچھ نہیں [1]

شاعر چاہتا تو مکتوبی شکل میں دوسرا اور تیسرا مصرع ملاکر یوں بھی لکھ سکتا تھا

پروں کو پھڑ پھڑا رہے ہیں اب ہمارے پاس کچھ نہیں

لیکن اس طرح قاری کو وقفے کا اشارہ نہیں مل پاتا۔ صرف

پروں کو پھڑ پھڑا رہے ہیں

پڑھنے سے لَے مدھم ہو جاتی ہے۔

طویل مصرعوں کو چھوٹے چھوٹے مصرعوں میں تقسیم کرنے سے بھی آہنگ کی رفتار کس طرح دھیمی پڑ جاتی ہے اس کے لیے ذیل کے مصرعے دیکھیے جو قاضی سلیم کی نظم 'رستگاری' کا اختتامیہ ہے:

---

[1] ٹورسٹ: نجات سے پہلے

دھند بن رہا ہے
دھند گہری ہو رہی ہے
گزرتے وقت سے میں جڑ رہا ہوں
—— جڑ گیا ہوں
—— اپنا کام کر چکا

پوری نظم جو مفاعلن کی رواں دواں بحر ہزج مقبوض میں ہے۔ پڑھنے کے بعد جب قاری مذکورۂ بالا مصرعوں تک پہنچتا ہے تو اسے یکا یک محسوس ہوتا ہے کہ آواز کی رفتار سست پڑ گئی ہے نبض ڈوبتی جا رہی ہے اور ہر چیز آہستہ آہستہ گہری دھند میں کھوتی ہوئی محسوس ہونے لگتی ہے اور اس طرح نظم اصوات و علائم میں گھل مل کر ایک مکمل وحدت بن جاتی ہے اگر مذکورۂ بالا پانچ مصرعے شاعر یوں ملا کر کہتا

دھند بن رہا ہے دھند گہری ہو رہی ہے
فاعلن مفاعلن مفاعلن فعولن

گزرتے وقت سے میں جڑ رہا ہوں، جڑ گیا ہوں اپنا کام کر چکا
مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن فعل

تو آہنگ میں وہ دھیما پن نہیں پیدا ہو سکتا تھا جو نظم کے بنیادی موڈ کے لیے ضروری تھا۔

آہنگ کے تجزیے کے سلسلے میں ہمیں اس حقیقت سے صرف نظر نہیں کرنی چاہیے کہ جب کوئی شاعر شعر کہتا ہے تو اس کے پیش نظر طویل و مختصر مصوتوں، غنائی مصمتوں یا مسموع مصمتوں کی تعداد نہیں ہوتی اور نہ وہ شعوری طور پر ان کے استعمال سے مخصوص آہنگ پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ لفظوں کا مزاج داں ضرور ہوتا ہے لیکن لفظ صرف آواز نہیں بلکہ وہ ذریعہ ہے جس کی مدد سے کسی خیال یا جذبے کی ترجمانی ہوتی ہے۔ صدا اور معنی میں باہمی تعلق ہو سکتا ہے اور نہیں بھی ہو سکتا بلکہ ہر زبان میں ایسے الفاظ کی کثرت ہوتی ہے جن کے سماعی اثرات کا ان کیفیات سے دور کا بھی رشتہ نہیں ہوتا جن پر وہ دلالت کرتے ہیں البتہ ہر زبان میں کچھ صدا نما الفاظ ضرور ہوتے ہیں جو کسی آواز یا آواز سے پیدا ہونے والی کیفیات کی بالراست یا بالواسط نمائندگی کرتے ہیں مثلاً اردو کے اکثر کوز صوتیے بالواسطہ طریقے سے شکست و ریخت اور کشمکش کو ظاہر کرتے ہیں مثلاً ٹوٹنا، لڑائی، جھگڑا، لوٹ کھسوٹ وغیرہ

انیس ان صوتیوں کی مدد سے جنگ کا سماں باندھ دیتے ہیں مثلاً :-
'ڈانڈ آئی ڈانڈ پر توسناں سے لڑی سناں "۔ اس مقصد کے لیے منفوس صوتیوں سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ جس طرح الفاظ اشیائے مدلولہ اور اسی طرح ان کے ذریعے ادا ہونے والے خیالات کا باہمی رشتہ بالعموم غیر اصولی (Arbitrary) ہوتا ہے لیکن کثرت استعمال سے نفسیاتی سطح پر ان میں ایک لسانی گروہ کی حد تک لزوم کا رشتہ پیدا ہوجاتا ہے اسی طرح ملفوظ اصوات اور ان سے پیدا ہونے والی کیفیات میں بھی کوئی معروضی تعلق نہ ہونے کے باوجود موضوعی تعلق پیدا ہوجاتا ہے۔ شاعر الفاظ کے ان تاثرات کو مجموعی طور پر ابھارنے کی لاشعوری کوشش کرتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ مفرد الفاظ " مَر " اور 'سرہانے' میں /س/ کسی کیفیت کو نہ اُبھارے۔ لیکن لفظ 'آہستہ' کا سہارا لے کر (جس میں اندرونی طور پر /ہ/ اور /س/ کی آوازوں سے خاموشی کی کیفیت چھپی ہے)۔ جب میر کہتے ہیں :

سرہانے میر کے آہستہ بولو　　　ابھی ٹک روتے روتے سوگیا ہے

تو /س/ کی تکرار سے مجموعی طور پر غنودگی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ الفاظ کے مجموعی تاثر ہی سے کسی مخصوص فضا کی تعمیر ہوسکتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ الفاظ میں انفرادی طور پر یہ صلاحیت موجود نہ ہو لیکن ملفوظ آوازوں کی ترتیب سے شاعر مجموعی طور پر مطلوبہ تاثر پیدا کرسکتا ہے۔ یہ صحیح نہیں ہے کہ کوئی مخصوص بحر کسی مخصوص کیفیت ہی کی ترجمانی کی صلاحیت رکھتی ہے۔ میر حسن اور ان سے بہت پہلے ابن نشاطی نے یہ ثابت کردیا کہ بحر متقارب میں صرف 'شاہنامہ' جیسی رزمیہ مثنوی نہیں بلکہ 'سحر البیان' اور 'پھول بن' جیسی بزمیہ مثنویاں بھی کامیابی سے لکھی جاسکتی ہیں۔ میر طویل اور مختصر دونوں بحروں میں یکساں طور پر کامیاب ہیں پھر بھی کسی مخصوص موڈ کی ترجمانی کے لیے کوئی مخصوص بحر کسی مخصوص آہنگ کی تعمیر کے لیے ممد بھی ثابت ہوسکتی ہے۔ شوق شہادت میں جلاد تک سے آگے بڑھنے کی والہانہ خواہش کا اظہار غالب اسی بحر میں کرسکتے تھے :

عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

اقبال نے احساس تنہائی کو ابھارنے کے لیے جس بحر کا انتخاب کیا ہے وہ مناسب آہنگ کی

تخلیق میں مددگار ہی ثابت ہوئی ہے۔

خاموش ہے چاندنی قمر کی
شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی

وادی کے نوا فروش خاموش
کوہسار کے سبزہ پوش خاموش

ان اشعار میں جہاں /س/ اور /ش/ کی تکرار سے سناٹے اور تنہائی کا احساس ابھرتا ہے وہیں الفاظ کی دھیمی رفتار بھی اس احساس کو تقویت دینے میں ممد ثابت ہوتی ہے۔ اس آہنگ کی تخلیق میں بحر کا بھی اپنا حصہ ہے۔ شیلی کا یہ قول بالکل صحیح ہے کہ بعض بحروں میں "فقروں کی ترکیب ـــــ خواہ مخواہ جیتی ہوجاتی ہے"۔ لیکن اس کے لیے بھی آہنگ کا شعور ضروری ہے ورنہ ایک متشاعر کے ہاتھوں جو مناسب آہنگ پیدا کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتا مترنم بحریں بھی بے ہنگم شور بن جاتی ہیں یا بالکل سپاٹ محسوس ہوتی ہیں۔ آہنگ کا تعلق جہاں عروض اور نغمہ کی مزاج شناسی سے ہے وہیں جذبہ واحساس کی اندرونی تھرتھراہٹیں بھی لفظوں میں ڈھل کر آہنگ کی تخلیق میں مدد دیتی ہیں۔ آہنگ کا شاعر کے اندرونی تجربے سے گہرا تعلق ہے۔

●●●

عروض اور بل کا مبینہ رشتہ

ڈاکٹر جین اردو صوتیات کا ماہرانہ تجزیہ کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اردو ایک بل دار زبان ہے۔ (دیکھیے ان کا مقالہ 'اردو میں بل اور زور'۔ لسانی مطالعے ص ۱۰۶-۱۲۶) چونکہ اردو کے دیگر ماہرینِ لسانیات نے اس نظریے کی تائید یا تردید میں اب تک کچھ نہیں کہا ہے اس لیے یہ امر مزید بحث طلب ہے کہ اردو میں بل دار (STRESS USING) زبانوں کی طرح بل کا باقاعدہ یا بے قاعدہ التزام ہوتا ہے یا صرف تمدد لہجہ (intonation) کے سلسلے میں اردو زور (emphsasis) کے علاوہ بل سے بھی کام لیتی ہے۔ ڈاکٹر جین کا یہ بھی نظریہ ہے کہ "اردو عروض میں وزن کے ادراک کے لیے جو ارکان مقرر کیے گئے ہیں وہ صوت رکن (syllable) کا طول تو دکھاتے ہی ہیں، ساتھ ہی ساتھ بل کا صحیح مقام بھی ظاہر کرتے ہیں۔ اس لیے ان پر ڈھلے ہوئے اشعار میں بالعموم صوت رکنی بل خود بخود ارکانِ وزن کی متابعت کرتا ہے[1]"

اس مضمون میں ڈاکٹر جین کے اسی دعوے کو پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ڈاکٹر جین نے بل کے وقوع کے جو اصول وضع کیے ہیں وہ یہ ہیں:

(۱) ایک ماترا کے صوت رکن پر بل نہیں ہوتا۔

(۲) اگر کوئی لفظ ایک صوت رکن پر مشتمل ہو تو کلام میں اس کا مفہوم طے کرے گا کہ اس پر بل دیا جائے گا کہ نہیں۔ غیر اہم الفاظ مثلاً 'سے'، 'تو'، 'کا'، وغیرہ پر عموماً بل نہیں ہوتا۔ معنی کے لحاظ سے اہم الفاظ مثلاً اسم، صفت، ضمیر وغیرہ پر بل ہوتا ہے مثلاً 'دل' 'خوش' 'میں' (ضمیر واحد متکلم[2])

---

[1] اردو عروض اور لفظ کا بل (لسانی مطالعے ص ۱۲۹) [2] گویا اردو اس معاملے میں انگریزی اور جرمانوی زبانوں کی مقلد ہے مام برگ لکھتا ہے "انگریزی اور جرمانوی زبانوں میں جملے کا کوئی اہم لفظ جیسے اسم فعل صفت پر بل ہوتا ہے اور یہ اس گروہ مقولا کا مرکز ہوتا ہے جو امدادی الفاظ مثلاً حرف تنکیر، ضمائر امدادی افعال اور حرف جار وغیرہ پر مشتمل ہوتا ہے۔

فونیٹکس ص ۷۱-۷۰

(۳) اگر ایک صوت رکن بقیہ ~~صوت رکن~~ یا رکنوں سے طویل تر ہے تو اس پر بل ہوگا۔

(۴) اگر تمام صوت رکنوں کا طول یکساں ہے تو آخری سے پہلے صوت رکن پر بل ہوگا [1]

(۵) اگر دو یا دو سے زیادہ صوت رکن بقیہ صوت رکن یا رکنوں سے طویل تر ہیں۔ لیکن آپس میں برابر طویل ہیں تو ان طویل صوت رکنوں میں آخری کو چھوڑ کر اس کے پہلے صوت رکن پر بل ہوگا۔ مثلاً س + وا + ری میں وا پر، بن + د + گی میں بن پر

ان اصولوں کے تحت ہمارے چند عروضی ارکان کے بل دار صوت رکن بقول جین صاحب یہ ہیں:

فعولن میں عو، فاعلن میں فا، مفاعیلن میں عی، فاعلاتن میں لا، مستفعلن میں تف مفعول میں عول اور فعل میں عل۔

فرماتے ہیں " اگر وزن کے مقابل آنے والے الفاظ کی دروبست کچھ اس قسم کی ہو کہ ان کا صوت رکنی بل متعلقہ عروضی صوت رکنی بل سے کسی مختلف مقام پر آتا ہو تو بعض لچک دار اوزان تو اس کو نباہ جاتے ہیں۔ لیکن بعض صورتوں میں مصرع لنگ کرنے لگتا ہے۔ مثلاً

میری کہانی زندگانی میں مکمل ہو گئی۔

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

اس میں 'میری' میں مے پر بل ہے۔ جب کہ عروضی رکن دوسرے صوت رکن پر بل لیے ہوئے ہے اس عدم مطابقت کی وجہ سے 'میری' ادا کرتے ہوئے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے زبان میں طوق لٹکا دیا گیا ہے۔ مصرعہ اور وزن میں 'ما چہ می سرائیم و طنبورہ من چہ می سراید' کا معاملہ ہو جاتا ہے۔ [2] " اگر ہم جین صاحب ہی کے بتائے ہوئے بل کے محل وقوع کو صحیح مان کر مذکورہ بالا مصرعہ کو مستفعلن کے وزن پر مطابق کر کے دیکھیں تو مندرجہ ذیل نتیجہ نکلتا ہے۔

(نوٹ: مبینہ بل کی نشاندہی کے لیے ہم نے الف مقصورہ کی علامت درج کی ہے۔ علامت 'ہ' سے مراد یہ ہے کہ یہ آواز تقطیع میں محسوب نہیں ہوتی)

---

[1] اسے لسانیات کی اصطلاح میں paraxytone کہتے ہیں۔

[2] عروض اردو عروض اور لفظ کا بل - لسانی مطالعے صفحہ ۱۳۰

مے ری کہا نی زن دگا نی ہیں مکمّ مل ہو گئی
مس تفْ علن مس تفْ علن مس تفْ علن مس تفْ علن

جین صاحب کے اصولوں کے مطابق لفظ "میری" میں مے پر بل ہے۔ (اصول نمبر۳) کہانی میں ہا پر بل ہے (اصول نمبر۵)، لفظ "مکمل" میں مکم کی م پر بل ہے (اصول نمبر۵) لفظ "میں" پر کوئی بل نہیں کیوں کہ یہ غیر اہم لفظ ہے (اصول نمبر۱) گئی میں ای پر بل ہے۔ (اصول نمبر۳) اور اس کے مقابل عروضی رکن مستفعلن میں تف پر بل ہے۔

آیئے ہم مصرعے اور وزن میں بل کے محلات وقوع کو مطابق کر کے دیکھیں۔

نمبر شمار	مصرعے کے اجزائے لفظی	اجزائے رکن عروض	نتیجہ
۱	مے - بل ہے	مُس - بل نہیں	عدم مطابقت
۲	ری - بل نہیں	تَف - بل ہے	عدم مطابقت
۳	کہا - بل ہے	علن - بل نہیں	عدم مطابقت
۴	نی - بل نہیں	مُس - بل نہیں	مطابقت
۵	زن - بل نہیں	تَف - بل ہے	عدم مطابقت
۶	دگا - بل ہے	علن - بل نہیں	عدم مطابقت
۷	نی - بل نہیں	مُس - بل نہیں	مطابقت
۸	میں - بل نہیں	تف - بل ہے	عدم مطابقت
۹	مکم - بل ہے	علن - بل نہیں	عدم مطابقت
۱۰	مل - بل نہیں	مس - بل نہیں	مطابقت
۱۱	ہو - بل نہیں	تف - بل ہے	عدم مطابقت
۱۲	گئی - بل ہے	علن - بل نہیں	عدم مطابقت

آپ نے دیکھ لیا! ۱۲ اجزائے لفظی یا (جین صاحب کی اصطلاح میں) صوتی رکنوں میں سے ۹ میں مصرعے اور عروضی وزن کے مبینہ بل میں عدم مطابقت پائی جاتی ہے۔ صرف (۴) (۷)، اور (۱۰) میں مطابقت ہے۔ اس اعتبار سے پورے مصرع کو غیر موزوں ہونا چاہیئے تھا۔ لیکن ڈاکٹر جین کو صرف (۱) اور (۲) پر اعتراض ہے کہ اس لفظ کی یا اجزائے لفظی کی ادائیگی میں ان کی زبان پر طوق لنگ جاتا ہے۔ مصرع لنگڑانے لگتا ہے۔ اور گانے والے اور طنبورے کے سروں میں ہم آہنگی باقی

نہیں رہتی۔ لیکن وہ بقیہ ۷ اجزائے لفظی کے بارے میں بغیر تجزیہ کیے یہ حکم لگا دیتے ہیں کہ عروضی رکن اور مصرعے کے اجزائے لفظی میں مطابقت ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ عدم مطابقتوں کے تسلسل کے باوجود مصرعہ موزونیت سے خارج نہیں ہوتا۔ اس سے یہی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ وزن کے لیے مصرعے اور وزن کے ارکان میں بل کی مطابقت کا ہونا ایک ایسا مفروضہ ہے جو تجزیے کی کسوٹی پر کھرا نہیں اترتا۔

اپنے ایک مضمون "اردو صوت رکن" میں برسبیل تذکرہ فرماتے ہیں۔ ایک مزاحیہ غزل کے لیے ایک شعر کہا ؎

طالب علم کو اب کہنے لگے طالب علم
جو نہ کچھ بولے اسے لیکچرر کہتے ہیں

دوسرے مصرعے میں لیکچرر کی بے طویل بائے لین ہے۔ مصرع وزن کے بالکل مطابق ہے۔ 'بولے کی ے' کے علاوہ کوئی حرف گرایا نہیں گیا۔ اس کے باوجود لیکچرر کے صوت رکن 'لیک' پر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے مصرع کی گردن ٹوٹ گئی ہو یا کسی جھونپڑی کی ایک دیوار بیٹھ گئی ہو۔ میں نے غور کیا کہ آخر معاملہ کیا ہے۔ پتہ چلا کہ بل کے غلط وقوع نے یہ گل کھلایا ہے۔ مصرعے کا وزن ہے — فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن۔ لیکچرر 'تن فعلا' کے برابر آتا ہے۔ 'تن فعلا' میں 'تن' بغیر بل کا صوت رکن ہے۔ اور 'لا' بل دار۔ لیکچرر میں لیک پر بل ہے اور آخری صوت رکن 'رر' پر ثانوی بل جیسے بل کا فقدان ہی سمجھیے بحر اور مصرعے کے صوت رکنوں میں بل کی اس عدم مطابقت نے ایک موزوں مصرعے میں سکتے کی حالت پیدا کر دی ہے۔[1] " بات سیدھی سادی ہے۔ لیکچرر میں جو انگریزی لفظ ہے وزن کی ضرورت کے پیش نظر 'ے' کو کھینچ کر پڑھنا پڑتا ہے۔ اس لیے یہ لفظ کانوں کو اجنبی محسوس ہوتا ہے اس مصرعہ میں سکتہ کہیں نہیں۔ اگر لیکچرر کی جگہ لفظ خاک بسر رکھ دیجیے۔ (کیونکہ خاک میں خا پر مبینہ بل ہے۔) تو سکتے کا احساس تک نہیں ہوگا۔ حالانکہ خاک بسر بھی تن فعلا کے محاذی آتا ہے اور خاک پر بل ہے اور تن پر نہیں۔

لیکن ڈاکٹر جین کی مجبوری کو اس قدر آسانی سے رد نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے پاس ایک ٹرمپ کارڈ بھی ہے۔ جس کا ذکر انھوں نے متعدد مقامات پر ظاہر کیا ہے۔ فرماتے ہیں" یہ چونکا دینے والی

---

[1] اردو صوت رکن - لسانی مطالعے ص ۹۷

حقیقت ہے کہ بعض اوقات لفظ کا بل اردو شعر کے وزن پر پوری قوت سے اثر انداز ہوتا ہے۔ بعض اجنبی اوزان میں بھی اگر ایسے الفاظ باندھ دیے جائیں جن کا صوت رکنی بل ارکان وزن کے بل سے مختلف مقامات پر ہو تو مصرعہ بظاہر موزوں ہوتے ہوئے بھی کان کو سراسر غیر موزوں معلوم ہوگا۔[۱]" یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ ڈاکٹر جین اپنا دعویٰ مشروط رکھتے ہیں۔ یعنی یہ نہیں کہتے کہ ہر بحر میں عروضی ارکان کے بل اور مصرعے کے بل کی عدم مطابقت سے مصرع غیر موزوں ہوتا ہے بلکہ صرف "بعض اجنبی اوزان" میں ایسا ہوتا ہے۔ وہ اجنبی اوزان کے ساتھ معروف اوزان کے سلسلے میں شاذ و نادر کی بھی قید لگاتے ہیں۔ معروف اوزان میں بل کی عدم مطابقت سے جو فرضی انتشار پیدا ہوتا ہے اس کا حال ہم نے انھیں کے پیش کیے ہوئے مصرعے (میری کہانی۔ الخ) کا تجزیہ کرکے دیکھ لیا ہے۔ اب غیر معروف اوزان کی حقیقت بھی سن لیجیے۔ فرماتے ہیں" بعض کم معروف اوزان میں بل بڑی جارحیت سے اپنے وجود کو منواتا ہے۔ اگر اس کی طرف سے ذرا بھی بے توجہی برتی گئی تو عروضی صحت کے باوجود مصرع غیر موزوں معلوم ہونے لگتا ہے[۲]" مزید فرماتے ہیں "خوش قسمتی سے ہماری بحروں کے مختلف اوزان کے ارکان اس ترتیب سے رکھے گئے ہیں کہ وہ بل کے صحیح و توع کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اگر ان کی بجائے ایسے ہم وزن ارکان رکھ دیے جائیں جن میں بل غلط مقام پر ہو تو وہ غیر موزوں معلوم ہونے لگیں گے۔ مثلاً[۳] ڈاکٹر جین نے جو مثالیں دی ہیں ہم سردست اس کا تذکرہ نہیں کریں گے۔ بلکہ ہم اپنی طرف سے ایسی مثالیں پیش کریں گے جن سے جین صاحب کا یہ دعویٰ کہ ہماری بحروں کے مختلف اوزان کے ارکان اس ترتیب سے رکھے گئے ہیں کہ وہ بل کے صحیح و توع کی نمائندگی کرتے ہیں۔" تار عنکبوت کی طرح بکھر جاتا ہے۔ اردو عروض کے سلسلے میں ہم اپنے ایک مضمون[۴] میں بتا چکے ہیں کہ مقررہ ارکان کی جگہ خود ساختہ ارکان سے بھی مصرعے کی موزونیت معلوم کی جاسکتی ہے۔ اب ہم چند مقررہ اور خود ساختہ اوزان کو متوازی رکھ کر دیکھیں گے کہ کیا واقعی ڈاکٹر جین کے قول کے مطابق مقررہ اور خود ساختہ اوزان میں بل کی عدم مطابقت سے خود ساختہ اوزان میں غیر موزونیت پیدا ہوتی ہے۔

بحر رجز سالم مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن اردو کی مشہور بحر ہے۔ اس کے مقابلے میں ہم اسی کی ایک ہم وزن ایسی بحر لاتے ہیں جن میں مندرجہ ذیل خود ساختہ اوزان ہیں۔

فعلن مفاعیلن فعل فعلن مفاعیلن فعل

---

[۱] اردو عروض اور لفظ کا بل۔ لسانی مطالعے ص ۱۲۹ [۲] ایضاً ص ۱۲۱ [۳] ایضاً ص ۱۳۴

[۴] راقم الحروف کا مضمون۔ 'اردو عروض کی نئی تدوین کا مسئلہ

دونوں میں سبب و وتد کی ترتیب یکساں ہے۔

مس تف علن مس تف علن مس تف علن مس تف علن

فع لن مفا عی لن فعل فع لن مفا عی لن فعل

سبب+سبب+وتد، سبب+سبب+وتد، سبب+سبب+وتد، سبب+سبب+وتد

ان دونوں کا تجزیہ کرنے سے قبل آئیے پہلے جین صاحب کے بتائے ہوئے اصولوں کے مطابق خودساختہ اوزان کے بل کے محلات و توزع متعین کریں۔

فعلن کی عین پر بل ہے (اصول نمبر۴) مفاعیلن میں عی پر (دیکھیے لسانی مطالعے ص ۱۳۰) اور فعل میں عل پر (دیکھیے لسانی مطالعے ص ۱۳۰) بل ہے۔

اب ان دونوں اوزان کو متوازی رکھ کر دیکھیے۔

مس تفُ علن مس تفُ علن مس تفُ علن مس تفُ علن

فعُ لن مفا عیُ لن فعلُ فعُ لن مفا عیُ لن فعلُ

تجزیہ حسب ذیل ہے۔

	مقررہ ارکان	خودساختہ ارکان	نتیجہ
۱	مس۔ بل نہیں	فعُ۔ بل ہے	عدم مطابقت
۲	تفُ۔ بل ہے	لن۔ بل نہیں	عدم مطابقت
۳	علن۔ بل نہیں	مفا۔ بل نہیں	مطابقت
۴	مس۔ بل نہیں	عیُ۔ بل ہے	عدم مطابقت
۵	تفُ۔ بل ہے	لن۔ بل نہیں	عدم مطابقت
۶	علن۔ بل نہیں	فعلُ۔ بل ہے	عدم مطابقت
۷	مس۔ بل نہیں	فعُ۔ بل ہے	عدم مطابقت
۸	تفُ۔ بل ہے	لن۔ بل نہیں	عدم مطابقت
۹	علن۔ بل نہیں	مفا۔ بل نہیں	مطابقت
۱۰	مس۔ بل نہیں	عیُ۔ بل ہے	عدم مطابقت
۱۱	تف۔ بل ہے	لن۔ بل نہیں	عدم مطابقت
۱۲	علن۔ بل نہیں	فعلُ۔ بل ہے	عدم مطابقت

مذکورہ بالا تجزیے سے صاف ظاہر ہے کہ ۱۲ اجزائے ارکان میں سے ۱۰ میں مقررہ بل کے اعتبار سے عدم مطابقت ہے۔ (صرف نمبر ۳ اور ۹ میں مطابقت ہے۔) پھر بھی دونوں بحور کے ارکان ایک ہی لے پر دلالت کرتے ہیں اور دونوں موزوں ہیں۔ پھر یہ دعویٰ کہاں تک صحیح ہو سکتا ہے کہ اگر دونوں بحور کی جگہ " ایسے ہم وزن اوزان رکھ دیے جائیں جن میں بل غلط مقام پر ہوں تو وہ غیر موزوں معلوم ہونے لگیں گے۔"

ایک اور بحر آزما کر دیکھیے :

مقررہ وزن : فعولن فعولن فعولن فعولن

خود ساختہ وزن: فعولن مفاعیل مس تف علن

تجزیہ :—

نتیجہ	خود ساختہ ارکان	مقررہ ارکان	
مطابقت	فعولن ۔ بل ہے	فعولن ۔ بل ہے	۱
مطابقت	مفاعی ۔ بل ہے	فعولن ۔ بل ہے	۲
عدم مطابقت	لُ مس ۔ بل نہیں	فعو ۔ بل ہے	۳
عدم مطابقت	تف ۔ بل ہے	لن ۔ بل نہیں	۴
عدم مطابقت	علن ۔ بل نہیں	فعل بل ہے	۵

اس کے باوجود خود ساختہ وزن فعولن مفاعیل مستفعلن اسی طرح موزوں ہے جس طرح فعولن فعولن فعولن فعولن۔ اگر آپ اسی طرح متعدد بحروں کا تجزیہ کریں تو آپ کو معلوم ہوگا کہ بل کا وقوع ایک فرضی چیز ہے۔ چونکہ یہ فرضی ہے اس لیے یہ بھی ممکن ہے کہ بعض مقررہ اور خود ساختہ اوزان میں مطابقت مل جائے۔ لیکن یہ محض اتفاق ہوگا۔ پھر بھی بل میں مطابقت اور عدم مطابقت سے موزونیت میں ذرا بھی فرق محسوس نہ ہوگا۔ لیکن جیسا کہ ہم نے کہا ہے جین صاحب کی تھیوری کو رد کرنا آسان نہیں۔ انھوں نے اپنے دعوے کی تائید میں جو مثالیں پیش کی ہیں وہ یقیناً چونکا دینے والی ہیں۔ کیوں کہ ان میں دانستہ مقررہ ارکان کو خود ساختہ ارکان میں تبدیل کرنے سے خود ساختہ بحر سے موزونیت رخصت ہو جاتی ہے۔ اسی لیے ہم نے ان مثالوں کو ڈاکٹر جین کا ٹرمپ کارڈ کہا ہے۔

یہ مثالیں ان ہی کے الفاظ میں ملاحظہ ہوں :

"ذیل میں جن اوزان کا ذکر کروں گا وہ عروض کی کتابوں میں نہیں ملتے۔ لیکن ان پر شعر کہے گئے ہیں

یا کہے جا سکتے ہیں۔ بحر متقارب اور متدارک کے ذیل کے اوزان

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن اور فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن سے میل کھانے والے متعدد امکانات ہو سکتے ہیں۔ چند ملاحظہ ہوں۔ مثالوں کے اکثر مصرعے میرے خود ساختہ ہیں۔

۱۔ فعل فاعلن فعلن فعلن (الف) بنی بکشتی دکھ کی رانی (ب) ہماری کہانی بانی ہے

۲۔ فعل فاعلن فعلن فعلن (الف) پھلے خوب گل بدنی تیری (ب) تمہارا شباب دمکتا ہے

...... وغیرہ۔

ان سب مثالوں میں (الف) کے مصرعے کانوں کو کتنے رواں اور موزوں معلوم ہوتے ہیں لیکن ب کے مصرعے سراسر غیر موزوں معلوم ہوتے ہیں۔ حالانکہ عروضی حیثیت سے دونوں برابر ہیں۔ اس کی کیا وجہ ہے صرف بل کا غلط وقوع۔ ذیل میں ان مصرعوں کی جراحی کر کے یعنی ہر لفظ کا ہر صوت رکن الگ الگ لکھ کر ان کے بل کی نشاندہی کی جاتی ہے۔[۱] جین صاحب نے اس عمل جراحی میں یہ بتایا ہے کہ موزوں مصرعوں اور مقررہ اوزان میں بل کے اعتبار سے مطابقت اور غیر موزوں مصرعوں اور مقررہ اوزان میں عدم مطابقت پائی جاتی ہے۔ اور پھر یہ نتیجہ نکالا ہے۔ "خوش قسمتی سے ہماری بحروں کے مختلف اوزان کے ارکان اس ترتیب سے رکھے گئے ہیں کہ وہ بل کے صحیح محل وقوع کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اگر ان کی بجائے ایسے ہم وزن ارکان رکھ دیے جائیں۔ جن میں بل غلط مقام پر ہو تو وہ غیر موزوں معلوم ہونے لگیں گے۔ مثلاً اوپر کے دو اوزان کے ہم وزن یہ ارکان بھی ہو سکتے ہیں۔

۱۔ (الف) فعل فاعلن فعْلن فعْلن

(ب) فعو لن فعو لن فع لن فع

۲۔ (الف) فعلن فعْلن فعل فاعلن

(ب) مفعولن فاعلن فاعلن

(ب) کے اوزان سراسر غیر موزوں معلوم ہوتے ہیں۔ حالانکہ وہی شراب دوسرے شیشوں میں بھر کر پیش کر دی گئی ہے۔[۲]"

دراصل جین صاحب نے اپنی تھیوری کے اثبات کے لیے جس بحر کا انتخاب کیا ہے وہ اردو عروض کے لیے ایک اجنبی بحر ہے۔ ڈاکٹر جین خود اسے اجنبی اوزان سے تعبیر کرتے ہیں۔ انھیں اس

---

[۱]: اردو عروض اور لفظ کا بل، ص ۱۳۲

[۲]: ایضاً، ص ۱۳۴

اعتراف ہے کہ اس بحر میں فراق کا یہ مصرع "پوچھ پوچھ کے نام پتہ کچھ سمجھ رہ جاتے ہو" کتب عروض کے لحاظ سے غیر موزوں ٹھہرے گا[1] میر نے اس بحر کو کافی EXPLOIT کیا ہے شمس الرحمٰن فاروقی میر کی اس بحر میں کہی ہوئی غزلوں کے بارے میں بجا طور پر فرماتے ہیں۔ "عروضی اعتبار سے ہر غزل کا وزن فعل فعولن اور اس کے بیش و کم تغیرات پر ہے۔ لیکن در اصل اس میں کئی بحریں ہیں۔ اور ان کا الگ الگ آہنگ ہے۔"[2] اس بحر کا عربی عروض میں وجود نہیں البتہ اردو عروض میں اس کے لیے گنجائش نکالی گئی ہے۔ یہ بحر متقارب اور متدارک کا مرکب بلکہ آمیزہ کہلائی جا سکتی ہے۔ اس بحر کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ دوسری بحروں کے مقابلے میں یہ کافی لچکدار ہے۔ یعنی اس میں کئی تغیرات (VARIATIONS) کے لیے گنجائش ہے۔ چونکہ عربی عروض کافی کسا کسایا ہے اس لیے اس بحر کو عربی اوزان پر تولنا بعض مقامات پر ناممکن ہو جاتا ہے۔ اس بحر کی اسی امتیازی خصوصیت کی وجہ سے اردو عروض میں اس کی تقطیع بعض مقامات پر تکلف سے خالی نظر نہیں آتی بقول مصنف جواہر العروض "زبان اردو میں استاد مسلم الثبوت میر تقی میر کے یہاں بکثرت ایسے اشعار ہیں کہ ان کی تقطیع بحور مروجہ سے بہ تکلف ہوتی ہے۔ اور بعض جگہ تکلف سے بھی کام نہیں چلتا"[3] ایسی صورت میں اس اجنبی بحر کو کسوٹی بنا کر کوئی نتیجہ نکالنا اور اس کا اطلاق اردو کی تمام مروجہ بحور پر کرنا کسی طور درست نہیں معلوم ہوتا۔ بالخصوص اس صورت میں جب اس کے لیے عربی پیمانے ناکافی ثابت ہوئے ہیں۔ یہ ارکانِ افاعیل ایرانیوں نے عربوں سے مستعار لیے ہیں اور ہم نے ایرانیوں سے۔ ظاہر ہے کہ عربی فارسی اور اردو کو بول کے اعتبار سے ایک صف میں کھڑا نہیں کیا جا سکتا۔ عربوں نے یہ ارکان تفاعیل اپنی زبان کے صوتی تقاضوں کے پیش نظر وضع کیے تھے۔ پھر ان میں سے اکثر میں جنھیں اردو نے اپنے صوتی تقاضوں کی رعایت سے وضع کیے تھے) بول کے نظام کو فرض کر کے یہ کہنا کہ "خوش قسمتی سے ہماری بحروں کے مختلف اوزان کے ارکان اس ترتیب سے رکھے گئے ہیں کہ وہ بول کے صحیح وقوع کی نمائندگی کرتے ہیں"؛ خوش فہمی کی انتہا ہے۔ اور پھر اپنے دعوے کے جواز میں مثالیں واجبی اوزان سے پیش کرنا ایسی کوشش ہے جس کے نتائج شاید ہی قابل قبول ہوں۔

ہمیں تسلیم ہے کہ جہاں تک مذکورہ بحر کا تعلق ہے ارکان فعل فاعلن (یا فعولُ فعلن) یا فعل فعولن)

---

[1] اردو عروض اور لفظ کا بول ص ۱۳۱ [2] لفظ و معنی ص ۶۴ [3] جواہر العروض احمد بیگ جوہر مرادآبادی ص ۱۲۹

کی روش غیر معمولی ہے اگر بحث کے لیے مان بھی لیا جائے کہ فعلن فاعلن میں 'عل'، اور 'فا' پر اور فعل فعولن میں 'عل' اور 'عو' پر بل ہوتا ہے۔ پھر بھی اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہوتا۔ کہ ان ارکان پر ہر بحر میں لازمی طور پر بل ہوتا ہے۔ پھر بھی اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہو سکتا کہ ان ارکان پر ہر بحر میں لازمی طور پر بل ہوتا ہے۔ ایسا سمجھنا اور ثابت کرنے کی کوشش کرنا اپنے دعوے کو جائز حدوں سے بڑھانا ہے۔ خود اس بحر کے ارکان فعل فاعلن فعلن فعلن کے آخری دو رکنوں میں مبینہ بل کی مطابقت قائم نہ رہنے کے باوجود مصرع موزوں ہو سکتا ہے۔ ڈاکٹر جین نے عروضی ارکان اور اپنے خود ساختہ موزوں مصرعے میں مطابقت اس طرح دکھائی ہے۔

ف عَل فا علن فعْ لن فعْ لن

ب نی ئک شمی دکھ کی را ئی

لیکن ہمارا یہ مصرع دیکھیے ع چلو ہاتھ اونچا تم کر لو۔ اب ڈاکٹر جین کے بتائے ہوئے اصولوں کے مطابق پہلے ہم اس مصرع کے محلات وقوع کا تعین کریں گے۔

چلو میں 'لو' پر بل ہے (اصول نمبر ۳) لفظ ہاتھ میں ہا پر بل ہے (اصول نمبر ۳) لفظ اونچا میں اون پر بل ہے (اصول نمبر ۴) لفظ تم میں تم پر بل ہے (اصول نمبر ۲۔ تم ضمیر ہے) 'کر لو' میں یا تو 'کر' پر بل ہوگا۔ لو پر نہیں۔ کیوں کہ فعل لو فعل امدادی ہے یا پھر لو سے معنویت میں اضافہ ہوتا ہے اس بے لو پر بھی بل ہو سکتا ہے۔ (اصول نمبر ۲)

عروضی ارکان اور ہمارے خود ساختہ مصرعے میں بل کی مطابقت اس طرح ہوتی ہے۔

ف عَل فا علن فعْ لن فعْ لن

چ لُو ہا تھ اون چا تم کر لو

× × × کر لو

جہاں جہاں چلیپے کا نشان لگا ہے وہاں عروضی رکن اور مصرعے کے اجزائے لفظی کے بل میں عدم مطابقت ہے۔ (صرف فعل فا کے مقابل الفاظ میں مطابقت ہے) اور پھر بھی پورا مصرعہ موزوں ہے۔

ڈاکٹر جین نے فعل فاعلن فعلن فعلن اور فعلن فعلن فعلن فاعلن کو بالترتیب ہم وزن لیکن غیر موزوں ارکان میں اس طرح ڈھالا ہے۔

۱۔ (ا) فعل فاعلن فعلن فعلن

(ب) فعو لن فعو لن فع لن فع

اور (۲) فعلن فعلن فعل فاعلن

مفعو لن فا علن فاعلن

اگر ہم ا۔ (ب) کو اس طرح پڑھیں کہ فعو کے بعد قدرے توقف کر کے لن فعو سانس کے ایک جھٹکے میں ادا ہو جیسے فعو اور لنفعو علیحدہ علیحدہ الفاظ ہیں اور بعد کے دونوں لن فع کو اسی طرح ایک لفظ کے طور پر پڑھیں، یعنی

فعو / لنفعو / لنفع / لنفع

تو یہ خود ساختہ اوزان بھی موزوں ہو جاتے ہیں لیکن اگر انھیں اس طرح پڑھا جائے یعنی

فعولن فعولن فعلن فع

تو موزونیت غائب ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اگر ہم ۲۔ ب یعنی مفعولن فاعلن فاعلن کو اس طرح پڑھیں کہ مفعو، لنفا اور علن علیحدہ علیحدہ الفاظ ہیں۔ یعنی مفعو / لنفا / علن / فاعلن تو یہ ارکان بھی موزوں ہو جاتے ہیں۔ اس بظاہر جادو کے کھیل کا راز ڈاکٹر جین بل میں تلاش کرتے ہیں۔ اور اس کی بنیاد پر ایک نیا نظریہ قائم کرتے ہیں جس کی حقیقت ہم معلوم کر چکے ہیں۔ ہمارے خیال میں اس کا اصل راز انصال (Juncture) میں چھپا ہے۔ انصال لہجے کا وہ صوتی امتیاز ہے جو جملے میں ثانوی صوتیے کی حیثیت سے امتیاز معنی میں مدد دیتا ہے۔ اگر ہم یہ دو جملے کہیں (۱) ہم نے دھو کے کھائے اور (۲) ہم نے آم دھو کے کھائے۔ تو ہمارے کان پہلے جملے کے "دھوکے" اور دوسرے جملے کے دھو+کے میں فرق کر لیتے ہیں اور دھوکا نہیں کھاتے۔ دوسرے جملے میں دھو اور کے کے درمیان ایسا صوتی امتیاز ہوتا ہے۔ جسے ہمارے کان پالیتے ہیں۔ انصال کا تعلق صوت اوج کی مختلف سطحوں (Pitch levels) سے ہے۔ اور انصال کے ثانوی صوتیوں کی مدد سے ہم صرف الفاظ میں نہیں بلکہ فقروں اور جملوں میں بھی امتیاز کر لیتے ہیں۔ انصال کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔ اگر دو لفظوں کے درمیان یہ امتیاز پایا جائے (جیسے دھوکے اور دھو+کے) تو اسے عبوری انصال (transitional Juncture) یا جمع انصال (plus Juncture) کہتے ہیں۔ اور اس کی علامت (+) ہے۔ دوسرے انصالات اختتامی (terminal) ہوتے ہیں۔ یک لکیری انصال (single bar Juncture) | دو لکیری انصال Double bar Juncture || اور دو چلیپائی انصال (Double cross Juncture) ||

ایک لکیری انصال دو فقروں کے درمیانی امتیاز کو، دو لکیری انصال استفہامیہ لہجے کو اور

۔ جلیپائی انفصال جملے کے لہجاتی اختتام کو ظاہر کرتے ہیں۔ مذکورۂ بالا خود ساختہ اوزان میں جمع انفصال کے وقوع کے فرق سے موزونیت واپس لائی جا سکتی ہے۔ چونکہ ان اجنبی اوزان میں انفصال ثانوی صوتیہ نہ ہونے کے باوجود لے کی تعمیر میں اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس لیے ہم نے ان اوزان کی روش کو غیر معنوی کہا ہے۔

اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ (ب) کے تحت جین صاحب کے دونوں مصرعے ع ہماری کہانی باقی ہے اور ع تمھارا شباب دمکتا ہے۔ غیر موزوں کیوں ہیں؟ اس کی وجہ انفصال کے وقوع کا فرق ہے۔ مصرع ۔ بنی لکشمی گھر کی رانی میں بنی کے بعد انفصال ہے۔ جبکہ تمھارا شباب ... الخ میں تمھا کے بعد انفصال ممکن نہیں۔ کیوں کہ تمھارا ایک مکمل لفظ ہے۔ اس بحر فعل فاعلن فعلن فعلن میں چونکہ فعل کے بعد انفصال لازمی ہے اس لیے بحر مذکور کے صدر میں ایسے ہم وزن الفاظ لائے جا سکتے ہیں جو یا تو وتد سہ حرفی الفاظ) پر پورے اتریں یا دو وتد میں تقسیم ہو سکیں اس طرح کہ دونوں وتدوں کے درمیان انفصال ممکن ہو سکے۔ مثلاً اس بحر میں مندرجہ ذیل مصرعے موزوں ہو سکتے ہیں:

(۱) ع بنی لکشمی گھر کی رانی (۲) ع چلو + کام کر لو تم اپنا (۳) ع یہاں + صبر سے رہنا ہوگا۔ (۴) ادھر + حسن کا عالم دیکھو۔ صدر میں دو وتد میں تقسیم ہونے والے الفاظ بھی ہو سکتے ہیں۔ جیسے حوالات، مشاعرہ، سمندروں وغیرہ (۱) ع حوا + لات میں بند پڑا ہے۔ (۲) مشا + عرے میں جانا ہوگا (۳) سمن + دروں میں آگ لگی ہے۔ لیکن اس بحر کے صدر میں ایسے الفاظ نہیں آ سکتے جن کا پہلا جزو لفظی تو وتد ہو۔ لیکن دوسرا جزو لفظی وتد نہ ہو۔ جیسے تمھارا، ہمارا، گھر یلو وغیرہ، کیوں کہ ان الفاظ میں پہلے وتد کے بعد انفصال ممکن نہیں جس کا بحر متقاضی ہے۔ یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ وزن کی ضرورتوں کے پیش نظر طویل مصوتے کو مختصر اور مختصر کو طویل کیا جا سکتا ہے۔ تو مذکورہ بحر کی ضرورت کے لیے لہجے میں مصنوعی پن پیدا کر کے ہی سہی کیوں انفصال پیدا نہیں کیا جا سکتا یعنی اس مصرعے میں ہم تمھا + را، ہما + را اور گھرے + لو کیوں نہیں کہہ سکتے۔ بے شک ہم صوت اوج کی سطح میں تعلویل پیدا کر کے ایسا کر سکتے ہیں۔ لیکن اس کوشش میں تلافیٔ مافات کے طور پر آخری طویل مصوتے کو لازمی طور پر مختصر کرنا پڑے گا۔ یعنی ہمارا کو ہما + رَ، تمھارا کو تمھا + رَ (ع) اور گھر یلو کو گھرے + لُ کہنا ہوگا۔ کیوں کہ اسی تلفظ کے ساتھ یہ الفاظ اس بحر کے صدر میں آ سکتے ہیں مثلاً (۱) ع ہما + رَ (ہمارا) گھر تم نے دیکھا ہے (۲) ع کہاں (کہانی) سننا ہو تو

سن تو (۳) ع گھرے +ل ُ دگھربلو) باتیں پھر کرلیں گے وغیرہ لیکن اس تغیر تلفظ سے اس بحر کے ارکان بدل جاتے ہیں۔ یعنی فعل فاعلن کی جگہ فعل فعولن آجاتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں مذکورہ بالا مصرعوں میں 'ہمارا'، 'گھربلو'، اور 'کہانی' کے بعد سبب کا آنا لازمی ہے۔ کیوں کہ اسی صورت میں انفصال کے بعد کا مختصر مصوتہ سبب سے مل کر وتد بن سکتا ہے۔ اور اس طرح فعولن کے فعو پر پورا اتر سکتا ہے

جین صاحب کے خودساختہ ہم وزن لیکن غیر موزوں مصرعے یعنی ؎ تمہارا شباب دمکتا ہے اور ؎ ہماری کہانی باقی ہے۔ میں تمہارا اور ہماری جیسے الفاظ کے صدر میں آنے کی وجہ سے انفصال کے لیے گنجائش نہیں رہتی۔ اسی لیے وہ فعل فاعلن پر پورے نہیں اترتے۔ اور ساتھ ہی ساتھ فعل فعولن پر بھی پورے نہیں اتر سکتے۔ کیونکہ الفاظ تمہارا اور کہانی کے بعد وتد دشبا اور کہا، آتے ہیں۔ سبب نہیں۔

اگر بل کے فرق سے موزونیت غائب ہوتی ہے تو پھر ہمارا یہ مندرجہ ذیل مصرع جس میں ڈاکٹر جین کے اصولوں کے مطابق بل کی ترتیب (ایک لفظ کو چھوڑ کر) وہی ہے جو عروضی اوزان میں ہے غیر موزوں کیوں ہے ؟

فعلن فعلن فعل فاعلن

بحری افواج میں سکھ نہیں
x x

صرف لفظ افواج میں غیر مطابقت ہے۔

خدا جانے ہماری توجیہہ کہاں تک صحیح ہے۔ لیکن اتنی بات تو یقین کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اردو عروض کا بل سے کوئی تعلق نہیں اور نہ وہ اتنا بلوان ہے کہ مصرعے کو غیر موزوں کر دے۔

□□

اُردو عروض کی نئی تدوین کا مسئلہ

چونکہ ہر زبان کے اپنے صوتی تقاضے اور آہنگ کے اپنے مسائل ہوتے ہیں اس لیے ہر ادبی زبان کا علمِ عروض کسی دوسری زبان کے علمِ عروض سے ماخوذ ہونے کی صورت میں اس کی تمام و کمال نقل نہیں ہو سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو عروض عربی یا صحیح معنوں میں مفرس عربی کے، ماخوذ ہونے کے باوجود نقل مطابق بہ اصل نہیں ہے۔ اسلامی فارسی نے جب عربی عروض مستعار لیا تو وہ بھی اس میں حذف و اضافہ پر مجبور ہوئی اور جب اُردو نے یہ مفرس عربی عروض اختیار کیا تو اسے بھی اس میں ترمیم و تنسیخ سے کام لینا پڑا۔ اُردو عروض نے نہ صرف اکثر عربی بحور کو رد کیا بلکہ اپنے سرمایے میں ہندی نژاد ہونے کی حیثیت سے چند بحور کا اضافہ بھی کیا ہے لیکن جہاں تک اردو بحور کے تسمیے، اصول ارکان اور اصول تقطیع کا تعلق ہے اردو آج بھی عربی عروض کی مقلد ہے اور اس من وعن تقلید سے جو گوناگوں پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں، ان سے دوچار ہونے کے باوجود ان کا حل تلاش کرنے کی طرف اہلِ نظر نے خاطر خواہ توجہ نہیں کی ہے، زیرِ نظر مقالہ اس سمت میں ایک ابتدائی کوشش ہے۔

اس باب میں اُردو کے مسلم الثبوت ماہرِ لسانیات ڈاکٹر گیان چند کا فکر انگیز مقالہ ”اردو عروض کی تشکیلِ جدید“ لائق ذکر ہے جس میں موصوف نے اس علم کی بنیادی خامیوں کی طرف اشارہ کر کے اہلِ علم حضرات سے معذرت بھی چاہی ہے لیکن نہ تو وہ ان مشکلات کا حل بتا سکے جن تک ان کی نظر پہنچی اور نہ وہ اسے ہندی پینگل کے قریب لانے کے قائل ہیں۔ ڈاکٹر جین اس سلسلے میں مندرجۂ ذیل مشورے دیتے ہیں۔

(۱) اہلِ اُردو کے لیے کتبِ عروض لکھتے وقت وہ سب بحریں اور اوزان خارج کر دیے جائیں جو اُردو میں رائج نہیں۔

(۲) وہ سب اوزان استعمال کیے جائیں جو اردو شاعری میں مستعمل ہیں گو کتبِ عروض

میں ان کا پتہ نہیں۔

(۳) عروض کو اس طرح سلجھا کر پیش کیا جائے کہ عام اردو شعرا کے لیے قابل فہم ہو جائے۔ لیکن وہ اس سلسلے میں کوئی ٹھوس اور قابل عمل تجویز پیش نہ کر سکے۔ جہاں تک پہلی دو تجویزوں کا تعلق ہے ان پر برابر عمل ہوتا رہا ہے مثلاً اس وقت میرے پیش نظر بزمی انصاری کی امیرالعروض ہے جس کا سن اشاعت ۱۹۳۹ء ہے۔ اس میں صرف مستعملہ بحریں ہیں اور اردو شعرا نے جو نئی بحریں استعمال کی ہیں ان کا بھی ذکر ہے۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ اردو عروض کو کس طرح سلجھا کر پیش کیا جائے کہ وہ صرف عام اردو شعرا کے لیے قابلِ فہم ہو بلکہ قابلِ عمل بھی ہو۔ پہلے ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ کیا عربی علم عروض سائنٹیفک بنیادوں پر قائم ہے۔

عربی علم عروض کا سرسری مطالعہ کرنے والا بھی یہ جانتا ہے کہ اس کی اساس بنیادی ارکان اور زحافات پر ہے اور مختلف بحور کے اصطلاحی ناموں کا دار و مدار بھی انھیں پر ہے۔ جس کی وجہ سے اس عروض کے طریقۂ کار اور پیشکش میں کئی بنیادی خامیاں راہ پا گئی ہیں۔ عربی عروضیوں نے عربی منفصل مادہ ف۔ ع۔ ل کو اساس بنا کر پہلے تو اس مادے کے مشتقات سے کچھ ارکان بنائے (جن میں بعد کے عروضیوں نے اضافے کیے) اور پھر انھیں بنیادی ارکان کی رعایت سے ہر بحر کے الگ الگ نام تجویز کیے مثلاً (۱) رمل مثمن ــ فاعلاتن آٹھ بار (۲) ہزج مثمن ــ مفاعیلن آٹھ بار (۳) متدارک مثمن ــ فاعلن آٹھ بار (۴) متقارب مثمن ــ فعولن آٹھ بار (۵) رجز مثمن ــ مستفعلن آٹھ بار (۶) کامل مثمن ــ متفاعلن آٹھ بار اور (۷) وافر مثمن ــ مفاعلتن آٹھ بار۔ لیکن عربی شعر کے لیے صرف اتنی بحریں کافی نہیں تھیں اس لیے ان بنیادی ارکان کو ایک دوسرے سے ترکیب دے کر مزید بحریں بنائی گئیں جو تعداد میں بارہ ہیں۔ اس کی تفصیل عروض کی کسی بھی کتاب میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ہم یہاں صرف دو بحروں کا ذکر کریں گے جو اردو میں زیادہ مروج ہیں۔ بحر مضارع اور بحر مجتث۔ بحر مضارع کا وزن ہے۔ مفاعیلن۔ فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن۔ چونکہ مفاعیلن کو ہزج کا اور فاعلاتن کو رمل کا نام دیا گیا ہے اس لیے بحرِ مضارع کے متعلق یہ کہا گیا ہے کہ یہ 'مرکب' بحر ہے جو ہزج اور رمل کی ترکیب سے بنی ہے۔ اسی طرح مجتث کا وزن ہے: مستفعلن فاعلاتن، مستفعلن فاعلاتن۔ یعنی یہ رجز اور رمل سے مل کر بنی ہے اس لیے مرکب بحر ہے۔ حالانکہ سائنٹیفک نقطۂ نظر سے

کوئی بحر 'مرکب' نہیں ہوتی۔ بہرحال جب عرب عروضیوں کے سامنے مختلف بحروں کی درجہ بندی کا سوال آیا تو انھوں نے 'مفرد' اور مرکب بحروں کو اساس قرار دے کر مختلف بحروں کو متعلقہ خانوں میں منقسم کر دیا۔ اس سلسلے میں انھوں نے غیر شعوری طور پہ اپنی مادری زبان عربی کے لسانی مزاج کو سامنے رکھا۔ عربی سامی خاندان السنہ سے تعلق رکھنے والی دروں انصرافی زبان ہے جس میں الفاظ کے منفصل (disjoin-ted) مادے ہوتے ہیں اور اشتقاق کے بندھے ٹکے اصولوں کے تحت ان مادوں سے بے شمار نئے نئے الفاظ مشتق ہوتے ہیں اس لیے عرب عروضیوں نے پہلے تو ف۔ع۔ل سے چند ارکان بنائے اور انھیں بنیادی قرار دینے کے بعد ان سے دوسرے ارکان برآمد کیے۔ اس قسم کے اشتقاق کو انھوں نے 'زحاف' کا نام دیا۔ 'زحاف' رکن میں اس تبدیلی کو کہتے ہیں جس سے کوئی دوسرا رکن مشتق ہو اور وہ ایک نئی بحر کی تشکیل میں مدد دے۔ اس عمل میں بنیادی رکن میں سے مختصر مصوتے کو خارج کیا جاتا ہے یا مصمتے کے ساتھ مختصر مصوتے کو شامل کیا جاتا ہے (یعنی مروجہ اصطلاح میں ساکن حرف کو متحرک یا متحرک کو ساکن کر دیا جاتا ہے) یا اس رکن سے کوئی مصمتہ یا تو خارج کیا جاتا ہے یا اس میں شامل کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح عروضیوں نے کوئی ۱۲۲ زحافات وضع لیکن خوش قسمتی سے ان میں سے کئی زحافات کئی ارکان میں مشترک ہیں اس لیے انکی تعداد عملی اعتبار سے انسٹھ[۵۹] رہ جاتی ہے۔ اردو والوں کی خوش قسمتی یہ کہ ان میں سے ۲۴ زحافات اردو کے کام کے نہیں۔ صرف ۳۵ زحافات کام میں لائے جاتے ہیں۔ لیکن اہل اُردو کے لیے یہ تعداد بھی پریشان کن ہے کیونکہ ہر زحاف کا الگ الگ نام تجویز کیا گیا ہے جس کی وجہ سے عربی عروض کا اصطلاحی نظام خواہ مخواہ پیچیدہ بن گیا ہے۔ ڈاکٹر جین نے بالکل صحیح فرمایا ہے کہ "عروض کی اصطلاحیں خصوصاً زحافوں اور دائروں کا چکر ایسا ہے کہ جسے دیکھ کر اچھا بھلا آدمی بھاگ کھڑا ہوتا ہے' وہ کان پکڑ لیتا ہے (کہ) اس علم کے پھیر میں نہ پڑے گا"۔ [۱] خواہ مخواہ کی پیچیدگیاں مندرجۂ ذیل مثالوں کے ذریعے واضح ہو سکتی ہیں:

ایک بحر لیجیے: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ۔ اس بحر کا بڑا مرعوب کن نام ہے:

---

[۱] : تجزیے ص: ۱۵۹

'بحر ہزج مثمن اخرب مکفوف مقصور' اب اس کی وجہ تسمیہ بھی دیکھ لیجیے۔ ایک عامی جسے معلوم ہے کہ مفاعیلن نامی بنیادی رکن کا نام 'ہزج' ہے۔ اس بات سے حیران ہوگا کہ مذکورۂ بالا بحر کا نام ہزج کیوں ہے۔ جبکہ اس میں 'مفاعیلن' کہیں نظر نہیں آتا۔ لیکن ماہرِ عروض جواب دیگا کہ ارکان مفعولُ اور مفاعیل بنیادی رکن مفاعیلن ہی سے مشتق ہیں۔ ان میں 'زحاف' کا عمل واقع ہوا ہے۔ وہ پوچھے گا کس طرح؟ جواب ملے گا 'مفاعیلن' میں 'خرم' اور 'کف' کا اجتماع ہوا ہے جسے اصطلاح میں 'خرب' کہتے ہیں پھر وہ شخص پوچھے گا یہ 'خرم' اور 'کف' کیا ہیں؟ جواب دیا جائے گا کہ رکنِ مفاعیلن کے پہلے مصمتے کو گرادینا 'خرم' کہلاتا ہے۔ اس عمل سے 'مفاعیلن' 'فاعیلن' بن جاتا ہے جسے اس کے مانوس ہم وزن رکن 'مفعولن' میں بدل دیتے ہیں۔ 'کف' رکن کے ساتویں مصمتے یا حرفِ ساکن کے گرانے کو کہتے ہیں بشرطیکہ وہ حرف ساکن سببِ خفیف میں واقع ہو۔ مفاعیلن میں 'ن' ساتواں مصمتہ ہے۔ جو آخری سببِ خفیف 'لن' میں واقع ہے۔ اس 'ن' کو گرادینے سے 'مفاعیلُن' مفاعیلُ بن جاتا ہے۔ اب خرم اور کف کے متحدہ عمل کو اس طرح سمجھیے۔ خرم کے عمل سے مفاعیلن 'فاعیلن' بنا اور کف کے عمل سے فاعیلُ عربی اشتقاق میں 'فاعیلُ' کوئی لفظ نہیں اس لیے اسے 'مفعولُ' سے بدل دیجیے کیونکہ 'فاعیلُ' میں سببِ خفیف + وتدِ مفروق ہے۔ اس لیے ایک کی جگہ دوسرا رکن استعمال کرنے سے وزن میں کوئی فرق نہیں آتا۔ اس طرح 'مفاعیلن' کا مفعولُ میں تبدیل ہونے کا عمل 'خرب' اور مفعولُ رکن مفاعیلن کا 'اخرب' کہلاتا ہے۔ اب مذکورۂ بالا بحر میں رکن 'مفعولُ' کے علاوہ رکن 'مفاعیلُ' بھی ہے جس میں 'کف' کا عمل ہوا ہے۔ دوسرے الفاظ میں 'مفاعیلُ' بنیادی رکن مفاعیلن کا 'مکفوف' ہے۔ لیکن اس بحر کے آخر میں رکن مفاعیلْ بھی ہے جس میں زحاف کا عمل ہوا ہے 'قصر' اس زحاف کو کہتے ہیں جس کے واقع ہونے سے رکن کا آخری مصمتہ جو سببِ خفیف میں ہو، گرجاتا ہے۔ اور آخر میں مصمتہ مع مصوتہ (حرفِ متحرک) جو بچ رہتا ہے اس میں سے مصوتے کو خارج کر دیا جاتا ہے یعنی اسے ساکن کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح مفاعیلن سے مفاعیلْ بنا اور چونکہ اس تبدیلی کا باعث 'قصر' ہے اس لیے رکن مزاحف مقصور کہلاتا ہے' اس طرح مذکورۂ بالا بحر کا نام ہوا 'بحر ہزج مثمن (اس لیے کہ دونوں مصرعوں میں آٹھ رکن ہوتے ہیں) اخرب مکفوف مقصور' 'اخرب' اس لیے کہ

مفعولُ مفاعیلن، کا اخرب ہے۔ مکفوف اس لیے کہ مفاعیلُ مفاعیلن کا مکفوف ہے اور مقصور اس لیے کہ مفاعیل مفاعیلن کا مقصور ہے۔ یہ پورا چکر اس لیے چلایا گیا کہ مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلْ کو بحر ہزج کے خانے میں رکھا جائے اور اس کا رشتہ مفاعیلن سے جوڑا جائے۔ علم عروض میں تمام زحافات کی واقفیت ضروری ہے اس طرح ماہر عروض جس کی شخصیت کافی بھاری بھرکم بن جاتی ہے اس شخص کو سمجھا جاتا ہے جس نے ان تمام زحافات کے نام ازبر کر لیے ہوں۔ لیکن ہمارے خیال میں یہ ساری پیچیدگیاں جوف۔ ع۔ ل کو اساس بنانے سے پیدا ہوئی ہیں، علم عروض کے لیے جس کی بنیاد 'صوتیات' پر ہے قطعی غیر ضروری اور غیر متعلق ہیں۔

عربی علم عروض میں دوسرے اشکالات (anomalies) بھی ہیں۔ اوّل تو یہ کہ زحافات کے پیچ در پیچ عمل سے بعض مرتبہ ایک ہی طرح کے ارکان ہاتھ لگتے ہیں۔ مثلاً 'فعولن' ایک بنیادی رکن ہے اور اس کا نام 'متقارب' رکھا گیا ہے لیکن یہی فعولن زحاف کے عمل سے 'مفاعیلن' سے بھی برآمد ہوتا ہے۔ 'حذف' رکن کے آخر سے سبب خفیف کے گرانے کو کہتے ہیں۔ اگر مفاعیلن سے آخری سبب خفیف 'لن' گرا دیں تو 'مفاعی' بچتا ہے۔ چونکہ 'مفاعی' غیر مانوس لفظ ہے۔ اس لیے اسکے ہم وزن رکن 'فعولن' سے بدل دیتے ہیں کیونکہ مفاعی اور فعولن دونوں وتد + سبب سے مرکب ہیں۔ اس طرح 'فعولن' ایک بحر یعنی بحر متقارب میں تو بنیادی رکن ہے اور متقارب نام پاتا ہے لیکن دوسری بحر یعنی بحر ہزج میں یہی رکن 'محذوف' کہلاتا ہے۔ یہی حال 'فاعلن' کا ہے جو بنیادی رکن ہے اور اس کی وجہ سے بحر کا نام 'متدارک' ہے لیکن [بحر ہزج مثمن (فاعلن مفاعیلن (دو بار) میں بھی فاعلن موجود ہے] کسی اور بحر میں یہ 'فاعلن' 'مفاعیلن' سے زحاف 'شتر' کے عمل سے برآمد ہوا ہے جو 'قبض' اور 'خرم' کے اجتماع کا نام ہے۔ 'قبض' رکن میں سے پانچویں حصے کو جو سبب خفیف میں واقع ہو گرا دینے کا نام ہے۔ مفاعیلن میں سے پانچویں حرف ساکن یعنی 'ی' کو گرا دینے سے مفاعلن بنا اور خرم کے عمل سے فاعلن اور یہ رکن مزاحف 'اشتر' کہلایا۔ زحافات کے اس چکر کی وجہ سے ایک ہی بحر دو طرح کے مقررہ اوزان میں آجاتی ہے اور عروضی ایک بحر کو دو نام دینے پر مجبور ہو جاتے ہیں مثلاً

یہ بحریں لیجیے: (۱) مقتضب مثمن مکسوف احذ محذوف : مفعولن فع مفعولن فع

اور (۲) متقارب مثمن اثلم : فعلن فعلن فعلن فعلن ۔ دونوں کا وزن ایک ہے۔ کیونکہ ان اوزان میں سبب کی ترتیب یکساں ہے یعنی

سبب + سبب + سبب + سبب ۔ سبب + سبب + سبب + سبب

(۱) مف + عو + لن + فع مف + عو + لن + فع

(۲) فع + لن + فع + لن فع + لن + فع + لن

اسی طرح بحر ہزج مثمن مقبوض (مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن) بحر رجز کا بھی نام پاسکتی ہے جس کا بنیادی رکن مستفعلن ہے۔ ’خبن‘ (رکن کے پہلے سبب کے حرف ساکن کو گرانے کا عمل) سے مستفعلن مُتَفعِلن بن جاتا ہے جس کا ہم وزن رکن مفاعلن ہے اس طرح بحر ہزج بحر رجز میں داخل ہوکر ”رجز مثمن مخبون“ نام پاتی ہے اسی بوالعجبی کے باعث صاحب امیر العروض نے ارکان ’مفتعلن مفاعلن‘ کو دو مقامات پر دو مختلف بحروں کے تحت درج کیا ہے۔ (۱) بحر رجز مطوی مخبون یا مذال[۱] اور (۲) بحر منسرح مثمن مطوی مقصور[۲] اور مصنف جواہر العروض نے فعلن (چار بار) کو متقارب مثمن اثلم[۳] کا نام بھی دیا ہے۔ اور ایک جگہ[۴] اسے متدارک مثمن مخبون بھی کہا ہے۔ ع

ناطقہ سر بگریباں کہ اسے کیا کہیے!

عربی عروض میں ایک اور قابل ذکر اشکال ہے۔ اس عروض میں ناپ کے جو پیمانے عروضیوں نے مقرر کر دیے ہیں وہی سند ہیں یعنی جہاں مفاعی ہوگا اسے عروضی فوراً فعولن میں بدل دے گا کیونکہ عربی میں مفاعی غیر مانوس لفظ ہے۔ اسی طرح ’فاعیلن‘ یا ’مفعولا‘ کی جگہ ’مفعولن‘ فاعل کی جگہ ’فعلن‘ اور ’فعو‘ کی جگہ ’فعل‘ کا استعمال لازمی سمجھا جاتا ہے۔ حالانکہ صوتی نقطۂ نظر سے ان اوزان میں اصل اور بنیادی چیز سبب اور وتد کی ترتیب ہے اور یہ مقصد کسی بھی ایسے وزن سے حاصل ہوجاتا ہے جس میں مطلوبہ ترتیب ہو۔ اسی لیے انشا نے ’مفاعیلن کی جگہ ’پری خانم‘ فاعلن کی جگہ ’چٹ لگن‘ اور مفعولُ کی جگہ ’بی جان‘ نامی ارکان تجویز کیے تھے[۵] یعنی

مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن کی جگہ ’بی جان پری خانم بی جان پری خانم‘

اور فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن کی جگہ ’چٹ لگن پری خانم چٹ لگن پری خانم‘

---

[۱] امیر العروض ص ۲۵ : [۲] ایضاً ۵۲ [۳] جواہر العروض ص ۶۹ : [۴] ایضاً ۷۳ ۔ [۵] ڈاکٹر جین نے اسی ایک بحر کو ایک ہی صفحے پر متقارب بھی لکھا ہے اور متدارک بھی ۔ تجزیے ص ۱۷۷ ۔

بعض حضرات جو طبع موزوں رکھتے ہوئے بھی علم عروض سے ناواقف ہیں اور "من ندانم فاعلاتن فاعلات" کہتے ہیں وہ بھی ضرورت پڑنے پر ارکان مفاعیل ہی سے کچھ اوزان گھڑ لیتے ہیں اور ٹھیک ٹھیک تقطیع کر لیتے ہیں لیکن عروضیوں کا فتویٰ ان خود ساختہ اوزان کے خلاف جاتا ہے اس لیے کہ یہ اوزان عروضیوں کے مقرر کردہ نہیں ہیں مثلاً بحر متقارب کو لیجیے۔ فعولن فعولن فعولن فعولن — ان مقررہ اوزان کی جگہ فعل فع فعل فع فعل فع فعل فع سے بھی تقطیع کا بنیادی مقصد پورا ہو جاتا ہے لیکن علم عروض میں فعل فع کوئی مسلّمہ رکن یا ارکان نہیں ہیں اس لیے یہ تقطیع غلط سمجھی جاتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ جب وزن کی جانچ کا بنیادی مقصد پورا ہو جاتا ہے تو پھر اسے محض اصطلاحات کے احترام میں غلط سمجھنا علم کی بیجا نمائش نہیں تو اور کیا ہے؟

مذکورۂ بالا مشاہدات صرف بحروں کی تقسیم اور زحافات کے حد درجہ ناقص نظام سے متعلق ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ عربی اور ان معنوں میں اُردو عروض صوتی اعتبار سے بھی ناقص ہے۔ عربی عروض کی بنیاد حرکت و سکون پر قائم ہے اگرچہ ڈاکٹر جین اس سے بجا طور پر مطمئن نہیں ہیں۔ فرماتے ہیں "صوتیات کی رو سے حرکت و سکون کا تصور غیر سائنسی ہے"... تشکیل نو میں عروض کی بنیاد حرکت و سکون کے غیر سائنسی تصور پر نہیں رکھی جائیگی[1]"۔ دراصل سائنسی اصطلاح میں حرکت مختصر مصوتہ ہے اور روایتی حروف علت طویل مصوتے ہیں۔ سکون و حرکت روایتی اصطلاحیں ہیں اور مختصر اور طویل مصوتے لسانی اصطلاحیں جن میں حرکت و سکون کی تحریری علامتیں نظر انداز کی جاتی ہیں سائنسی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو عروض کی بنیاد بھی مختصر اور طویل مصوتوں کی ترتیب ہی پر اسی طرح قائم سمجھی جا سکتی ہے جس طرح ورنک بحروں میں اس کے لیے شرط صرف یہ ہوگی کہ عربی رکن کے سبب خفیف کو ورنک بحر کی دو لگھو ماترائیں سمجھنے کے بجائے اسے ایک گرو ماترا کے برابر سمجھا جائے جو ماترک بحر کی خصوصیت ہے اور یہ صوتی نقطۂ نظر سے بالکل مناسب ہے کیونکہ ایک سبب خفیف کی ادائیگی یں لے کو متعین کرنے میں اتنا ہی وقت لگتا ہے جتنا ایک طویل مصوتے کی ادائیگی میں۔ اس لیے اگر ہم عربی رکن کے سبب خفیف کو ایک طویل مصوتہ قرار دیں تو عربی رکن اور ورنک گن میں حیرت انگیز مماثلت ملتی ہے مثلاً[2]

---

[1]: تجزیے ص ۱۶۴، [2] تفصیل کے لیے دیکھیے راقم کا مضمون "عربی عروض اور سنسکرت چھند"۔

سنسکرت گن	عربی رکن	علامتیں (بائیں سے دائیں)
(۱) م گن (موسیقی)	مفعولن	SSS
(۲) ی گن (یگانہ)	فعولن	ISS
(۳) ج گن (جہاز)	فعولُ	ISI
(۴) رگن (رابط)	فاعلن	SIS

وغیرہ۔

اردو عروض کی نئی تدوین کا مسئلہ ایک عرصے سے راقم کے زیرِ غور رہا ہے۔ عربی عروض اور ماترک بحروں کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے راقم الحروف کو ایک ایسا سہل نسخہ ہاتھ لگا ہے جس کے ذریعے عربی عروض کے پیچیدہ زحافات سے بچ کر اشعار کی تقطیع بآسانی کی جاسکتی ہے۔ اگر ہم سببِ خفیف کو ایک گرو یعنی طویل مصوتہ فرض کریں اور سببِ ثقیل کو دو لگھو ماترائیں سمجھیں تو عربی عروض کے تمام ارکان افاعیل لگھو گرو میں منقسم ہوسکتے ہیں۔ اگر ہم لگھو ماترا کے لیے مصمتہ لَ اور گرو کے لیے لا علامت استعمال کریں تو عربی عروض کے تمام ارکان لَ اور لا میں اس طرح منتقل ہوجاتے ہیں۔

(۱) مفاعیلن = للا لا لا (۲) فاعلن = لا للا (۳) فاعلاتن = لا للا لا
(۴) مستفعلن = لا لا للا (۵) فعولن = للا لا (۶) مُتَفا علن = لللا للا وغیرہ۔

اردو عروض میں زحافات بھی مستعمل ہیں انھیں بھی لَ اور لا میں منتقل کیا جاسکتا ہے مثلاً (۱) ۔ دو ماترائی ۔ فع = لا (۲) تین ماترائی: (الف) فعل = للا (ب) فعلُ = لالَ
(۳) چار ماترائی ۔ (الف) فعولُ ۔ للالَ (ب) فعلن = لالا (ج) فَعِلن = لللا
(۴) پانچ ماترائی: (الف) مفعولُ = لالالَ (ب) مفاعیلُ = للالالَ (ج) مفتعلن = لاللا
(د) فعْلاتن (مفعولن) = لالالا (ه) فَعِلاتن = لللا لا

عربی ارکان کو لَ اور لا میں منتقل کرنے سے ایک نیا عروض ہمارے ہاتھ لگتا ہے اس نئے عروض کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ اس کے ذریعے زحافات کے چکر سے نجات حاصل کی جائے اور نئی نئی بحروں کے لیے اس میں گنجائش نکلے۔ ہم نے اس نئے عروض کو سردست عربی عروض تک (سوائے ایک ہندی بحر کے جو اردو میں مستعمل ہے) محدود رکھا ہے۔ تمام عربی ارکان کو لَ اور لا میں منتقل کرنے کے بعد بحروں کے تسمیے

اور ان کی درجہ بندی کا سوال آتا ہے جس کے بغیر یہ نیا عروض علم کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا۔ اس نئے عروض میں جسے "عروض للائی" کا نام دیا جا سکتا ہے بحروں کی درجہ بندی کے سلسلے میں ہم نے ماتراؤں کی تعداد کی بجائے صدر یعنی بحر کے پہلے رکن اور بعض صورتوں میں بحر کے کسی اہم رکن کو ملحوظ رکھا ہے اور اسی اعتبار سے اسے موسوم بھی کیا ہے یہ درجہ بندی ماتراؤں کی بنیاد پر اس لیے نہیں کی گئی کہ ہم تعداد ماتراؤں والی بحریں بھی ایک دوسرے سے کافی مختلف ہوتی ہیں پھر بھی ہم نے ہر بحر کے محاذی ماتراؤں اور ارکان کی تعداد امتیاز کے لیے درج کر دی ہے۔ اردو عروض کے برخلاف جس میں شعر کو اکائی مانا جاتا ہے ہم نے مصرعے کو اکائی قرار دے کر اسی کی رعایت سے ارکان اور ماتراؤں کی تعداد درج کی ہے اسی کے ساتھ ساتھ ہر بحر کا فارمولا بھی یادداشت کے لیے درج کر دیا ہے۔ ان فارمولوں میں عدد ۱ سے مراد لَ اور ۲ سے مراد لا ہے رکن للا کو ۱۲۲ اور للَلا کو ۱۲۱۲ لکھا ہے۔ اگر کوئی رکن یا ارکان ایک ساتھ دوبارہ آتے ہیں تو انھیں قوسین میں درج کر کے ان کی قوت ۲، تین بار آئیں تو ۳ اور چار بار آئیں تو ۴ درج کی ہے یعنی $( )^2$ $( )^3$، $( )^4$)۔ عام ہندسوں کی طرح فارمولوں کے اعداد کو بائیں سے دائیں پڑھا جائے۔ آخری کالم میں مترادف عربی بحریں مع نام درج کی گئی ہیں۔ بحروں کے نام خط کشیدہ ہیں جہاں ایک ہی بحر میں ماتراؤں اور ارکان کی تعداد برابر ہونے کے باوجود اختلاف رکن کی وجہ سے یہ بحر بدل جاتی ہے تو اس کی نشاندہی کی گئی ہے۔ چونکہ اردو شعر کے عروض و ضرب میں سے کسی ایک میں ایک ماترا کے بڑھ جانے سے وزن متاثر نہیں ہوتا، اس لیے ماتراؤں کی گنتی کے سلسلے میں اس زائد ماترا کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

یہاں یہ بات ملحوظ رہے کہ الفاظ سے لے اسی وقت بنتی ہے جب اسے شعری لہجے میں پڑھا جائے ورنہ لَ اور لا پر تو نثر کے الفاظ بھی پورے اترتے ہیں اور شعر کو نثری لہجے میں پڑھ کر اسکی لے بھی برباد کی جا سکتی ہے۔ عربی اور سنسکرت عروض میں آواز کی کمیت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ آواز کی کمیت سے مراد وہ زمانی وقفہ ہے جو کسی ملفوظ آواز کو ادا کرنے میں لگتا ہے اور ہر ملفوظ آواز (بندشی مصمتوں کو چھوڑ کر جب وہ کسی جزو لفظی (Syllable) کے آخر میں آکر اسے

بند جزو لفظی (coised syllable) بنا دیتے ہیں) اس حد تک طویل کی جا سکتی ہے جس حد تک پھیپھڑے اجازت دیں۔ لیکن شعر میں مصوتوں کی لمبائی میں باہمی تناسب ہی سے لے مبنی ہے اور عربی اور سنسکرت عروض میں طویل مصوتہ اور مختصر مصوتہ میں ۲:۱ کا تناسب ہوتا ہے۔ عروض للائی کی بحروں کو بھی مخصوص انداز میں پڑھنا ضروری ہے۔ لیکن یہ ابتدا میں اجنبی معلوم ہونگی لیکن طبع موزوں کیلئے انھیں شعری لہجے میں پڑھنا دشوار نہ ہوگا اس مقصد کے لیے ابتدا میں مترادف عربی بحروں سے مدد لی جا سکتی ہے۔ ان بحروں سے مانوس ہونے کے بعد عربی بحروں کی ضرورت باقی نہیں رہے گی۔ بحر کی لے متعین کرنے میں وقفے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اگر کسی بحر میں وقفہ ہو اور اسے نظر انداز کر دیا جائے تو ساری لے درہم برہم ہو سکتی ہے اس لیے جہاں ضرورت سمجھی گئی وہاں وقفے کی نشاندہی کر دی گئی ہے۔

ہم نے حسب ذیل بحریں اس نئے عروض میں شامل کی ہیں۔

(۱) لا (للا / للا) (۲) لالائ (للائ) (۳) لالا (للا) (۴) لالا (للا) للائ
(۵) لالا (۶) للالا (۷) للا للا (۸) للالا (۹) لاللا (۱۰) للا للا

قوسین میں مندرجہ رکن یا ارکان کا مطلب یہ ہے کہ یہ رکن یا ارکان بحر متعلقہ میں بطور تغیر آتے ہیں اور ان کا اجتماع جائز ہے مثلاً پہلی بحر لا کے تحت جو بحریں آتی ہیں ان میں لا کی جگہ للا یا للا کا استعمال ہو سکتا ہے اسی طرح بحر نمبر ۲ لالائ (۳) اور (۴) کے تحت صدر میں لالا کی جگہ للا بھی استعمال ہو سکتا ہے اس طرح ماتراؤں کی مجموعی تعداد وہی رہتی ہے۔ صرف ارکان کی تعداد بدل جاتی ہے ماتراؤں اور ارکان کو بحر کا جزو نام بنایا جا سکتا ہے مثلاً جس بحر میں لا آٹھ بار آئے اس کا نام ہوگا لا (للا / للا) (۱) الف ۱۶ ماترائی ۸ رکنی۔

عروض للائی

نمبر شمار	نام بحر	نمبر شمار	تعداد ماترا و ارکان	فارمولا	مترادف عربی بحر
۱	لا (للا / لللا)	(۱)	(الف) لا آٹھ بار۔ سولہ ماترائی آٹھ رکنی	$(۲)^{۸}$	متدارک مثمن مخبون مسکن فعْلن (چار بار)
			(ب) للا چار بار۔ سولہ ماترائی چار رکنی	$(۱۷۱۷۲)^{۴}$	متدارک مثمن مخبون فعِلن (چار بار)
			(ج) للا للا لا (دو چند) سولہ ماترائی چار رکنی	$(۱۷۲+۱۷۲+۲)^{۲}$	متقارب مقبوض اثلم فعولُ فعْلن (دو بار)
			(د) للا للا لا، لا (چار بار)	$(۱۷۲+۱۷۲+۲)^{۴}$	—
			(ہ) للا، لا للا، لا (چار بار) تیسری اور آٹھویں ماترا کے بعد وقفہ	$\{(۱۷۲)+(۲+۱۷۲)+(۲)\}^{۴}$	—
			نوٹ:۔ اس بحر میں لا کی جگہ للا یا لللا بھی حسب موقع آسکتا ہے۔		
		(۲)	(الف) لا (پندرہ بار) ۳۰ ماترائی پندرہ رکنی	$(۲)^{۱۵}$	متدارک مخبون مسکن اخذ فعْلن (سات بار) + فع
			(ب) للا للا لا (سہ چند) للا (تین بار) ۳۰ ماترائی ۱۲ رکنی	$(۱۷۲+۱۷۲+۲)^{۳}+(۲)^{۳}$	متقارب اثرم ابتر فعل فعولن (تین بار) + فعلن فع
			(ج) للا للا لا (سہ چند) للالا تیس ماترائی گیارہ رکنی	$(۱۷۲+۱۷۲+۲)^{۳}+(۱۷۲)^{۲}$	—

نمبر شمار	نام بحر	نمبر شمار	تعداد ماترا و ارکان	فارمولا	مترادف عربی بحر
		(۳)	(الف) لا (سولہ بار) ۳۲ ماترائی ۱۶ رکنی	$(۲)^{۱۶}$	متدارک مثمن مخبون مسکن شانزدہ رکنی فعْلن (۸ بار)
			(ب) للا للا لا (سہ چند) لا (چار بار)	$(۱۷۲+۱۷۲+۲)^{۳}+(۲)^{۴}$	فعل فعولن (تین بار) فعلن فعلن
			(ج) للا للا لا (چار چند) ۳۲ ماترائی ۱۲ رکنی	$(۱۷۲+۱۷۲+۲)^{۴}$	متقارب اثرم فعل فعولن (چار بار)
			(د) للا آٹھ بار ۳۲ ماترائی ۸ رکنی	$(۱۷۱۷۲)^{۸}$	متدارک مخبون مسکن مضاعف فعلن (۸ بار)
۲	لالالَ (للالَ)	(۱)	لالالَ/للالا للا لالَ للالال للالا ۲۸ ماترائی ۸ (۷) رکنی	$\frac{۲+۲۷۱}{۱۷۱+۲۷۱}+(۱۷۲+۲۷۱)^{۲}+۱۷۲+۲$	ہزج مثمن اخرب مکفوف مجذوف مفعولُ مفاعیلُ مفاعیل فعولن
		(۲)	لالالَ/للالَ للالالا (دو چند) ۲۴ ماترائی ۱۰ (۸) رکنی بارہویں ماترا کے بعد وقفہ	$\frac{۲+۲۷۱}{۱۲۱۷۲۷۱}+(۱۷۲+۲+۲)^{۲}$	ہزج مثمن اخرب مفعولُ مفاعیلن (دو بار)
		(۳)	(الف) لالالَ/للالَ، للالا، للالا ۱۶ ماترائی ۶ (۵) رکنی پانچویں اور گیارہویں ماترا کے بعد وقفہ	$(\frac{۲+۲۷۱}{۱۷۱۷۲۷۱})+(۱۷۲)^{۲}+۲$	ہزج اخرب مقبوض محذوف مفعولُ مفاعیلن فعولن
			(ب) لالالا، لا للا للا لا چھٹی اور گیارہویں ماترا کے بعد وقفہ نوٹ: اردو عروض میں ایک ہی بحر میں (الف) اور (ب) کا اجتماع جائز ہے اس لیے اسے لالالَ کے تحت درج کیا گیا ہے۔	$(۲)^{۳}+(۲+۱۷۲)+(۱۷۲+۲)$	ہزج اخرم اشتر محذوف مفعولن فاعلن فعولن

نمبر شمار	نام بحر	نمبر شمار	تعداد ماترا وارکان	فارمولا	مترادف عربی بحر
۳	لا لا / (للا) للا	(۱)	لا لا / للا للا لا (دوچند) ۱۸ ماترائی ۸(۶)۸رکنی	(۲+۲+۱۷۲+۲ / ۱۷۲+۲)۲	متقارب مثمن اثلم فعلن فعولن (دوبار)
		(۲)	لا لا / للا للا للا لا (دوچند) ۲۴ ماترائی ۱۰(۸) رکنی بارہویں ماترا کے بعد وقفہ	(۲+۲ / ۱۷۲+۲ +۱۷۲+ ۱۷۲ +۲)۲	مضارع مثمن اخرب محذوف مفعولُ فاعلاتن (دوبار)
		(۳)	لا لا / للا للا (چہارچند) ۲۸ ماترائی ۱۲ رکنی چودہویں ماترا کے بعد وقفہ نوٹ: اس بحر کے صدر میں للا نہیں آسکتا	(۲+۲+۱۷۲)۴	رجز مثمن سالم مستفعلن (چاربار)
۴	لا لا / للا للائ		لا لا / للا للا للائ، للا لا للا للا ۲۲ ماترائی ۸ (۷) رکنی	(۲+۲ / ۱۷۱۷۲)+ (۱۷۲+۱۷۲۷:) +(۱۷۲+۲) + (۱۷۲)۲	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن
۵	لا للا	۱	لا للا (چہارچند) ۲۰ ماترائی (۸) رکنی	(۲+۱۷۲)۴	متدارک مثمن سالم فاعلن (چاربار)
		۲	(الف) لا للا (سہ چند)+لا ۱۷ ماترائی ۷ رکنی (ب) الف کا دگنا ۳۴ ماترائی ۱۴ رکنی	(۲+۱۷۲)۳+۲ {(۲+۱۷۲)۳+۲}۲	متدارک مثمن اخذ فاعلن فاعلن فاعلن فع متدارک شانزدہ رکنی اخذ فاعلن فاعلن فاعلن فع (دگنا)
		۳	لا للا للا لا لا (دوچند) ۲۴ ماترائی ۱۰ رکنی بارہویں ماترا کے بعد وقفہ	(۲+۱۷۲+۱۷۲+ ۲+۲)۲	ہزج مثمن اشتر فاعلن مفاعیلن (دوبار)
		۴	لا للا، لا للا، للا لا لا ۱۷ ماترائی ۷ رکنی از قسم للا للا	(۲+۱۷۲)۲ + ۱۷۲ + ۲+۲	خفیف مسدس مخبون محذوف فاعلاتن مفاعلن فعلن

نمبر شمار	نام بحر	نمبر شمار	تعداد ماترا و ارکان	فارمولا	متدارک عربی بحر
۵	لا للا (جاری)	(۵)	لا لالا (دوچند) لا للا ۱۹ ماترائی ۸ رکنی	(۲+۱۷۲+۲)^۲ + (۲+۱۷۲)	رمل مسدس محذوف فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
		(۶)	لا لالا (سہ چند) لا للا	(۲+۱۷۲+۲)^۳ + (۲+۱۷۲)	رمل مثمن محذوف فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
۶	للا لا	(۱)	للا لا (سہ چند) للا ۱۸ ماترائی ۷ رکنی	(۱۷۲+۲)^۳ + (۱۷۲)	متقارب مثمن محذوف فعولن فعولن فعولن فعل
		(۲)	للا لالا (دوچند) للا لا ۱۹ ماترائی ۸ رکنی	(۱۷۲+۲+۲)^۲ + (۱۷۲+۲)	ہزج مسدس محذوف مفاعیلن مفاعیلن فعولن
		(۳)	للا لا (چہار چند) ۲۰ ماترائی ۸ رکنی	(۱۷۲+۲)^۴	متقارب مثمن سالم فعولن (چار بار)
		(۴)	للا لالا (چہار چند) ۲۸ ماترائی ۱۲ رکنی	(۱۷۲+۲+۲+۲)^۴	ہزج مثمن سالم مفاعیلن (چار بار)
۷	للا للا	(۱)	للا للا (چہار چند)	(۱۷۲+۱۷۲)^۴	ہزج مثمن مقبوض مفاعلن (چار بار)
۸	لللا لا	(۱)	للا للا لللا لا للا للا لا لا ۲۲ ماترائی ۸ رکنی	(۱۷۲)^۲ + ۱۷۱۷ ۲ + ۲ ۲ + (۱۷۲)^۲ + (۲)^۲	مجتث مخبون محذوف مقطوع مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن
		(۲)	للا للا لللا لا (دوچند) ۲۴ ماترائی ۸ رکنی	(۱۷۲+۱۷۲+ ۱۷۱۷۲+۲)^۲	مجتث مخبون مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن
		(۳)	بارہویں ماترا کے بعد وقفہ لا للا / لللا لا لللا لا لالا ۱۷/۱۶ ماترائی ۷ (۸) رکنی	(۲+۱۷۲+۲ / ۱۷۱+۲) + (۱۷۱۷۲+۲) + (۲)^۲	رمل مسدس مخبون فاعلاتن / فعلاتن فعلاتن فعلن
		(۴)	لا للا / لللا لا لللا لا، لللا لا لا لا ۲۳/۲۲ ماترائی ۹ (۸) رکنی	(۲+۱۷۲+۲ / ۱۷۱+۲) + (۱۷۱۷۲+۲)^۲ + (۲)^۲	رمل مخبون محذوف فاعلاتن / فعلاتن فعلاتن فعلاتن

نمبر شمار	نام بحر	نمبر شمار	تعداد ماترا و ارکان	فارمولا	مترادف عربی بحر
۹	لا للا	(۱)	لا للالا (دوچند) لا للا ۱۷ ماترائی ۶ رکنی	+(۲+۱۷۱۷۲)^۲ (۲۷۱۷۲)	سریع مطوی موقوف مفتعلن مفتعلن فاعلن
		(۲)	(الف) لا للا لا للا' لا للا لا ۱۹ ماترائی ۷ رکنی گیارہویں ماترا کے بعد وقفہ	(۲+۱۷۱۷۲+۲ +۱۷۲) +(۲+ ۱۷۱۷۲+۲)	سریع مثمن مطوی مجدوع منحور مفتعلن فاعلن مفتعلن فع
			(ب) لا للا لا لاں' لا للا لا ۲۰ ماترائی ۷ رکنی بارہویں ماترا کے بعد وقفہ	(۲+۱۷۱۷۲+۲+ ۱۷۲۷۱)+ (۲+۱۷۱۷۲+۲)	منسرح مثمن مطوی مجدوع منحور مفتعلن فاعلات مفتعلن فع
		(۳)	(الف) لا للا لا لا (دوچند) ۲۲ ماترائی ۸ رکنی گیارہویں ماترا کے بعد وقفہ	(۲+۱۷۱۷۱۷۲ +۲+۱۷۲)^۲	بسیط مثمن مطوی مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن
			(ب) لا للا لا للاں (دوچند) ۲۳ ماترائی ۸ رکنی بارہویں ماترا کے بعد وقفہ	(۲+۱۷۱۷۲+۲+ ۱۷۲۷۱)^۲	منسرح مثمن مطوی مجدوع مفتعلن فاعلات (دوبار)
		(۴)	لا للا' للا للا (دوچند) ۲۴ ماترائی ۸ رکنی بارہویں ماترا کے بعد وقفہ	{(۲+۱۷۱۷۲)+ (۱۷۲+۱۷۲)}^۲	رجز مطوی مخبون یا منسرح مثمن مطوی مقصور مفتعلن مفاعلن (دوبار)
۱۰	للا للا		للا للا (چہارچند) ۲۸ ماترائی ۸ رکنی چودہویں ماترا کے بعد وقفہ	(۱۷۱۷۲+۱۷۲)^۴	کامل مثمن سالم متفاعلن (چار بار)

ع

درستی نامہ

نمبر شمار صفحہ	سطر	غلط	صحیح
۷	۴	منظر عام آئی ہیں	منظر عام پر آئی ہیں
۷	۸	ان تجویزوں	ان کی تجویزوں
۱۰	۱	برنارڈ شاہ	برنارڈ شا
۱۰	۱۲	تین	دو
۱۰	۱۴	کر گیا	کر گئے
۱۱	۲۳	انسانی	لسانی
۱۲	۳	چونکہ اردو	پھر بھی چونکہ
۱۶	۸	گا + ے کے اسم گائے کی طرح	گا + ے کے علاوہ اسم گائے کی طرح
۲۰	۱۲	اس لیے اردو میں	اس لیے انھیں اردو میں
۲۱	۱	علامت /٥/ ہے	علامت /٧/ ہے
۲۱	۲۲	چاںد ماںڈ	چاند ماںڈ
۲۶	۱۲	داستان تاریخ اردو	داستان زبان اردو
۲۶	۲۰	بعض سنجیدہ	ممکن ہے بعض سنجیدہ
۲۸	۱۳	کہ اردو	اردو
۳۴	۲	ہیں	ہے
۳۵	۹	اردو ماگدھی	اردھ ماگدھی
"	۱۴	اودھ ماگدھی	"
"	۲۰	تحلیل کے منزل میں	تحلیل کی منزل میں
۵۳	۲۰	سبلاحہ	سبقلاحہ
۵۴	۳	جبکہ ضمیر	جبکہ اس ضمیر
۶۶	۲۴	مشکل	لیکن مشکل
۷۱	۱۸	tə - day	tə̆ - day
۸۲	۱۲	ہوتی ہیں	ہوتی ہے
۸۵	۶	آسانی سے کیے جاسکتے ہیں	آسانی سے شناخت
۹۵	۲۳	مقامات پر ظاہر کیا ہے	مقامات پر کیا ہے
۱۰۱	۱۱	اس مصرعے کے محلات وقوع	اس مصرعے میں بل کے

اشاریہ

الف

آبِ حیات ۳۵
آنتوے پر ۴۵
آدنتی ۵۷
آزاد محمد حسین ۲۵، ۳۵
آلۂ طیف نما ۸۲، ۸۴
آلۂ نطق ۸۱
آواز = رفتار ۸۷ = سادہ ۸۰ = مرکب ۸۰
آہنگ ۷۵، ۷۹، ۸۴، ۸۷، ۹۱ = تجزیہ ۸۹ = دیکھیں ۸۸ = شعری ۶۱، ۷۸ = نثری ۶۱
آئمبک iambic ۷۲
ابن نشاطی ۹۰
ابوالفضل ۵۹
اپ بھرنش ۲۰، ۲۸، ۳۴، ۳۵، ۴۰، ۴۵ = پراکرت سے آزاد ۵۷ = ابتدائی ۵۷ = ادب ۵۸، ۵۹ = اردھ ماگدھی ۳۷ = پے شاچی ۳۶، ۵۶ = شورسینی ۳۴، ۳۶، ۴۶، ۵۱، ۵۳، ۵۷، ۵۹
اتصال = اختتامی ۱۰۲ = جمع ۱۰۲ = دو لکیری ۱۰۲ = چلیپائی ۱۰۳ = عبوری ۱۰۲ = یک لکیری ۱۰۲
اتے کیل ۳۹
اٹھ کھتا ۳۸
اجزا ۱۸، ۱۹
اجزائے لفظی (جز لفظی) ۶۰، ۶۲، ۷۰، ۷۳، ۱۰۱، ۱۰۳ = درمیانی ۷۲
اجزائے ارکان ۹۸ = مطابقت/غیر مطابقت ۹۸
اختتامیہ ۴۴، ۵۸
ادبیاتِ فارسی میں ہندوؤں کا حصّہ ۲۶
ادغام ۵۳ = پس ۴۳، پیش ۴۳
ادیچیہ ۴۰
ارتعاش ۷۹، ۸۰
اردو ۲۸، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۶، ۵۰ = پنجابی کی بیٹی ۴۶ = بازار ۲۹ = دکنی ۳۳ = شاعری ۴۷ = کی زبان ۳۰
اردو املا ۷
اردو زبان کا ارتقا ۳۲
"اردو زبان کا ایک صوتی رجحان" ۵۲
"اردو عروض اور لفظ کا بل" (فٹ نوٹ) ۹۲
اردو کیسے لکھیں ۷، ۲۱
"اردو میں بل اور زور" (فٹ نوٹ) ۹۲، ۹۳، ۹۶، ۹۹
"اردو صوت رکن" (فٹ نوٹ) ۹۵
"اردو میں دخیل الفاظ" ۴۲
اردو میں دخیل یورپی الفاظ ۴۲
اردو وزن و آہنگ کے کچھ مسائل (فٹ نوٹ) ۷۰
اردھ ماگدھی ۳۳، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۴۰، ۴۵، ۵۷ = قدیم ۳۷، ۵۷
ارسٹو زینس ۷۵
ارکان = افاعیل ۴۶، ۱۰۰ = بنیادی ۷۲ = عربی ۶۴،

۶۵ = مروضی ۱۰۱ = مرکب ۲۷ = ہم وزن ۹۸
اڑیا ۵۴
اسپرنٹو ۲۶
اسپونڈی Spondee ۷۲
استفہامیہ لہجہ ۱۰۲
اسم ۹۲ = اسما ۲۴ ' ۳۱ ' ۳۶ ' ۳۸ ' ۴۸ '
۵۰ ' ۵۷ = آ ۔ الآخر ۳۵ ' ۴۸ ' ۵۸ =
مصمتۃ الآخر ۳۸ = او ۔ الآخر ۳۵ = حالیہ ۴۳ '
۴۱ ' ۵۳
اشباع ۵۷
اشتقاق ۵۳ = داخلی ۱۸ = "میں" کا ۵۴
اشلوک ۶۳
اشوک ۴۰ ' ۴۴
اشوگھوش (ناٹک) ۳۹
اصلاح املا ۷
اعراب بالحروف ۱۰ - ۱۱
افضل جھنجھانوی ۲۸
افعال ۴۲ ' ۳۱ ' ۳۴ ' ۵۴ = بے ضابطہ ۵۵
اقبال ۹۰
اقوال گوتم ۳۹ ' ۴۰ ' ۴۲ ' ۴۴
اکائی = دوسری ۷۷ = اکائیاں آزاد ۶۶
الف مقصورہ ۹۳
الفاظ = اطالوی ۲۴ = پرتگالی ۲۴ = تعمیری ۴۲
= جرمن ۴۲ = دو جزوی ۷۱ ' ۷۲ = سہ جزوی
۷۲ = سہ مصمتی ۷۸ = غیر اہم ۹۲ = غیر لباتی
۷۱ ' فرانسیسی ۴۲ = کی دھیمی رفتار ۹۱
= مفرد ۲۰ ' ۸۹ = ولندیزی ۲۴
امتیازات (طویل مصوتوں کے) ۸۶
امروہی ۳۰
املاکمیٹی ۷ ' ۱۲ ' ۱۳ ' ۱۴ ' ۱۷ ' ۱۹ ' ۲۰
املانامہ ۷
املائی تصرف ۲۱
امیر العروض ۱۱۰
اناپیسٹ ۷۳ = اناپیسٹک ۷۲
انجمن ترقی اردو ۷
انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا ۷۵
انشا ۲۱
انصراف ۴۸ ' ۴۹
انضمام = کلی/جزوی ۱۵
انفیت (غنیت) ۸۷
انگریزی ۲۹ = شاعری ۷۴
اودھی ۲۵ ' ۳۵ ' ۳۷ ' ۵۹
اوزان (دیکھیے وزن) = اجنبی ۹۶ ' ۹۸ ' ۱۰۰ '
۱۰۳ = خود ساختہ ۹۶ ' ۹۷ ' ۹۸ ' ۱۰۲ =
رمل ۷۵ = معروف ۹۶
اوستا ۶۱
اوقاف ۷۸
اے مینول آف پالی ۴۱
ایران ۲۸ ' ۲۹ = ایرانی ۲۴ ' ۲۷ ' ۱۰۰

ب

بابل السنہ ۲۵
باغ و بہار - دیباچہ ۳۰
بانگرو (جاٹو/ہریانی) ۳۵ ' ۹۴

بجنوری عبدالرحمٰن ۷۵
بحر = اجنبی ۹۸ = لچکدار ۱۰۰ = عربی ۶۸ =
غیر معمولی روش ۱۰۱
بحرالکاہل ۲۷
بحریں ۸۷ = انگریزی ۷۲ = ماترک ۶۲،
۶۳، ۶۴، ۶۵، ۸۷ = مشترکہ ۶۲ = ورنک
۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۷۷
بحور ۹۸، بحور مروجہ ۱۰۰
بدھ (گوتم/مہاتما) ۲۶، ۲۷، ۳۹، ۴۰ =
دھرم شاستر ۳۸ = مت ۳۸، وچن ۴۰
بدیسی (بیرونی)، مسلمان ۲۴، ۳۱
برج بھاشا ۲۵، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۴۵،
۴۶، ۴۸، ۵۰، ۵۲، ۵۴، ۵۷، ۵۸، ۵۹
= ابتدائی ۵۹ = قدیم ۴۶
برقی صدائیات - جدید ۸۱
برقی صوتالہ ۸۱
برنارڈشا ۱۰
برہمن چندربھان ۲۵، ۲۶
بسط (amplitude) ۷۰، ۸۰
بگھیلی ۳۵
بل ۶۰، ۷۰، ۸۳، ۱۰۴ = صحیح محلِ وقوع ۹۶،
۹۸، ۱۰۰. صوت رکنی ۹۳، ۹۶ = عروضی ۸۳
عدم مطابقت ۹۸. غلط وقوع (مقام) ۹۴،
۹۸ = محل وقوع ۹۳، محلات وقوع ۹۷ =
مطابقت ۹۴، ۹۸ = (کا) مقام ۹۲ = (مبینہ)
مطابقت ۱۰۱ = وزن (کا) ۹۶ =

بل دار ۷۰، ۷۳، ۹۲
بلندی (آواز کی) ۷۰، ۸۰
بلوم فیلڈ ۱۸، ۲۹، ۷۰، ۷۳، ۸۰
بندک ۵۶
بندھیا پردیش ۳۹
بولی ۳۰، ۴۴ = عوامی ۴۴ = قدیم ۳۹ = ویدک ۴۵
= ہم عصر ۴۰، ۴۴
بولیاں - جدید ہند آریائی ۴۵
بی جان ۱۱۰
بیج لابار ۲۷
بھابرو کتبے ۴۰
بھارتیہ بھاشا وگیان ۴۶
بھجنگ پریات طنز یاد ۶۸
بھجنگی ۶۸
بھکشو ۳۹، ۴۰
بھنڈارکر ۴۰

پ

پاد ۶۱، ۶۳
پاکستانی عالم ۲۵
پالی ۳۲ - ۳۴ - ۳۶ - ۴۲، ۴۵، ۴۶، ۴۹، ۵۱،
۵۴، ۵۶ - ۵۷ = اشوکی ۴۰
پانینی ۴۰
پٹنہ ۳۵
پڈگن انگلش ۲۷
پراچیہ ۴۰، ۴۲
پراکرت ۳۳، ۳۵، ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۲، ۴۶، ۵۶ = ادبی ۵۵
۵۷ = بولیاں ۵ = جین ۳۷، ۵۷ = دوم ۴۹ = شورینی

۳۹ = قدیم ۵۷ = مغربی ۴۲ = ویاکرن ۵۱

پرس Pyrrhus ۷۲

پرسمے پد ۴۵

پرفیکٹ فٹ (Perfect fit) ۹

پنجری خانم ۱۱

پنجاب میں اردو ۲۶، ۲۹

پنجابی ۲۳، ۲۶، ۴۶، ۴۹، ۵۱، ۵۳، ۵۴ =

مشرقی ۴۸

پنکتی ۳۸

پنگل ۶۲، ۶۳، ۷۲

پیچیدہ ۔ آواز ۸۰

پیراکسی ٹون (Paroxytone) (فٹ نوٹ) ۹۳

پےشاچی ۳۴، ۳۸، ۴۰، ۴۲، ۵۸

پیوش ورشی ۶۹

پہلوی ۲۳، ۳۴ = ک ۵۶

پھولین ۹۰

ت

تال چھند ۶۲

تالیف ۴۵

تالیفی (منزل) ۴۵، ۶۲

تائے ساکن ۱۲

تخفیہ ۴۵، ۶۳

تجدید معنی ۶۱

تحلیل ۵۴ = تحلیلی منزل ۴۹، ۶۲

تخصیص (معنی) ۳۰

ترپٹک ۳۸ = پالی ۳۸، ۴۰

ترخیم ۴۳

ترنم ۶۰

تسہیل ۱۱ = تسہیل پسندی ۴۴، ۶۲

تصرفات ۔ صوتی و صرفی ۹

تعداد ۴۵ = واحد ۳۸، ۴۸، ۵۲ = جمع ۴۸، ۵۲، ۶۳

تعدد (تعددات) Frequency ۸۰ = بلند ۸۳،

بنیادی ۸۱ = پست ۸۲، ۸۳ = "س" کے ۸۲ =

"ش" کے ۸۲، شور کے ۸۲

تعدیہ ۱۸

تعمیم (معنوی) ۳۰

تغیر (ات) = صوتی ۱۹، ۴۱، ۴۴، ۴۵، ۴۶ =

صوتی ۔ پہلی منزل ۴۴ = وزن کے ۱۰۰

تلافی کا عمل ۷۸

تیسری زبان ۲۷

"تھا" والے روپ ۵۹

تقطیع ۷۳، ۷۸، ۷۹، ۱۰۰

تمدد لہجہ ۶۰، ۷۱، ۹۲

تواری روئے نارائن ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۵۰، ۵۴، ۵۵

'تیز' ۸۷

'تیز' (شور) ۸۲

'تین نئے تجربے' (فٹ نوٹ) ۷۰

ٹ

ٹرمپ کارڈ ۹۵

ٹروکی trochee ۷۲

ٹورسٹ (نجات سے پہلے) (فٹ نوٹ) ۸۸

ث

ثقیل ۶۱، ۵۵

ج

جواہر العروض ۱۱۰

جوشی سی وی ۴۱

جین۔ ڈاکٹر گیان چند ۵۰، ۷۳، ۸۷، ۹۲، ۹۳،
۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵،
۱۰۷

چ

چٹ لگن ۱۱۰

چٹرجی سنیتی کمار ۳۴، ۳۹

چرخ ۸۰

چرن ۶۱، ۶۳

چناسنی ۲۵

چنوک ۲۷

چونکا ۵۷

چھند ۶۱ = دگ پال ۶۹ = ستر گونی ۶۹ =
ماترک ۶۷ = مدھالتی ۶۹ = گیتکا ۶۹ =
ورنک ۶۶، ۶۷، ۶۹ = ویدک ۶۳

چھندس / چھاندس ۳۹، ۶۱

ح

حاصل مصدر ۱۶، ۱۷، ۱۸

حالت = ۴۵، ۴۷ = آلی ۴۵ = اضافی ۵۰ =
ثانوی مفعولی ۵۴ = فاعلی ۳۸

حالت نما لاحقے ۲۰

حرف (حروف) ۸، ۶۳، ۶۶ = تہجی ۸، ۴۲

حرفیہ ۸ = آزاد ۲۰ = باصوت ۸، ۹ =
صامت ۹

حمزہ ۸۱

حسب نسب (زبانوں کا) ۴۵

خ

خان آرزو ۵۹

خان رشید حسن ۷

خان عظمت اللہ ۷۰، ۷۳

خان مسعود حسین ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۶، ۵۲

خاندان السنہ ۳۶

خاندانی رشتہ ۵۴

خسرو، امیر ۲۸، ۵۹

خود ساختہ موزوں مصرعے ۱۰۱

د

داستانِ تاریخ اردو ۲۶

داستانِ زبان اردو ۲۳، ۲۶، ۴۵، ۵۶، ۵۸

دبیز دندانی لکیریں ۸۷

درمیانی سابقہ ۱۸، ۵۳

دستور زبان فارسی (حوالہ) ۵۶

دکن ۲۵

دلی کا دبستان شاعری ۲۶

دو چشمی ھ ۱۰، ۱۵

دیسی نام مالا ۵۲

دیوان برہمن ۲۵

دیوانِ ہانڈی

دیوناگری ۱۹، ۶۴

دہلی (دلی) ۲۹، ۳۱، ۴۸، ۵۶

دہنی تلفظات ۱۷

دعوآ ۵۸

ڈورہ ۸۰

ڈ

ڈکٹائیل ۲، ۷۲، ۷۴

ذ

ذخیرۂ الفاظ ۲۴

ذریعہ (Medium) ۷۹

ذولسانی نصاب ۲۸

ر

رام بروا ۳۸

رجحان = ے ا کا ۴۸ = ے و کا ۴۸،
ے کا ۵۷ = ے کا ۵۸ = تسہیل ۵۲ =
تشدیدی ۵۱

رستگاری ۸۸

رکن ۶۱، ۷۲ = ثانی ۴۴، ۵۱ = مزاحف
(۱) اخرب (۲) مکسوف (۳) مکفوف (۴) مقصور

رگ وید ۶۳

رمل مثمن سالم ۶۹ = محذوف ۶۹ = مسدس محذوف ۶۹

ردم - مذکر ۷۷

رو ۶۷

روپ - ے اپر ختم ہونے والے ۵۸

ریختہ ۲۸، ۳۰

ریشے ۲۷

ز

زائد سُر (overtone) ۸۱

زبان = ادبی ۲۹ = اردو (دیکھیے اردو) =
اردوئے معلی ۳۰ = اسپینی ۷۱ = البانوی ۲۶
= اطالوی ۷۱ = بازاری ۳۱ = بندیلی ۴۳، ۳۵
= بھوج پوری ۵۴ = تالیفی ۴۹، ۶۶ = تحلیلی ۲۰،
۴۹ = ترکی ۲۷، ۳۱ = جدید ۵۲ = جرانوی ۷۱
= جودھپوری ۷۴، ۴۸ = جے پوری ۴۸ = جینی ۷۱
= چھتیس گڑھی ۳۵ = دکنی ۵۱، ۵۵ = دیناگ
۹ = دہلوی ۲۸ = راجستھانی ۴۸، ۵۴ = قدیم
= زند ۶۱ = زیج ۷۱
۵۲ - رومانس ۲۷ = سلافی ۲۷، ۲۹، ۷۱ =
سندھی ۷۲، ۴۸، ۵۲ = سنسکرت (دیکھیے سنسکرت)
= سوقیانہ ۲۹ = شاہی ۲۸ = فرانسیسی ۲۹، ۷۱ =
فنش ۷۱ = فاتح ۲۹ = قنوجی ۴۳، ۳۵ = کوڑی ۴۹
= گجراتی ۷۴، ۵۲، ۵۴ = گوالیری ۵۹ = لاطینی ۲۷،
۲۹، ۳۱ = لیس دار ۹ = لہجاتی ۷۰ = مادری ۲۸
= مخلوط ۲۳، ۲۴، ۲۸ = مرہٹی ۴۸، ۴۹، ۵۴
۵۵ = میرٹھی ۴۹ = مہاراشٹری ۲۳، ۵۷ =
فارسی ۲۹ = یونانی ۲۷ = ہریانی ۳۵، ۵۱، ۵۲
= ہندوستانی ۳۰، ۳۲، ۴۳ = ہندی (دیکھیے ہندی)

زبانیں = آبائی ۴۶، ۴۹ = آزاد بل والی ۷۱ =
مستقل بل والی ۷۱ = ایرانی گروہ کی ۳۴، ۵۶
= ہندآریائی ۱۸، ۴۳، ۴۹ = (جدید، ہند آریائی ۲۸،
۴۶، ۵۲، ۵۵، ۶۶

زحافات (اجنن خرب خرم شتر کف قبض
۱۰۸، ۱۰۹۔

زمانۂ مستقبل ۵۹

زور (emphasis) ۷۱، ۹۲

س

سابقے ۱۸

سازناتھ ٣٨
ساکن ٥٢، ٧٨
ساقط الوزن ٧٣
ساملا ٥٨
سبب ٩٧ = خفیف ٦٧، ٦٨، ٧٧، ٨٦ - ثقیل
سبزواری - ڈاکٹر شوکت ٢٣، ٢٦، ٣٢، ٣٤، ٣٦، ٣٧، ٤٠، ٤٥، ٤٦، ٤٩، ٥٢، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٨
سبقلاجے ١٨
سُپر مارکٹ ٢٩
سحر البیان ٩٠
سرسید ٢٥
سُر ٨٠ = بانسری کا ٨١ = صحرائی ٨٢ = غیر موقتی ٨٢ = موقتی ٨٢ = وائلن کا ٨١
سُر رنگ (timbir) ٨٠، ٨٤، ٨٦، ١٧
= تُند ٨١، ٨٢ = چُست ٨٢ = سنجیدہ (سیاہ) ٨١، ٨٢ = منتشر ٨٢
سُریلے بول (حوالہ) ٦١
سکسینہ - بابو رام ٣٥، ٣٧
سکسینہ بنارسی داس ٢٥، ٢٨
سُندر داس ٢٥
سُندری ٦٨
سندھ ٢٥
سنسکرت ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٤٠، ٥٦، ٥٧، ٦٢ = ادبی (کلاسیکی) ٤٠، ٤٥، ٤٤، ٤٥ = ت ٥٣ = قدیم ٣٤ = ناٹک ٣٨ = ویدک ٣٩، ٤٠، ٥٤، ٦١، ٦٦
سہولت تلفظ ٥٢
سید احمد دہلوی ٢٩
سینہ نام وز ٥٧، ٥٨، ٥٩
سیوڈس (Suidas) ٧٧

ش

شاہجہاں ٢٥، ٣١
شاہنامہ ٩٠
شاہی خاندان ٢٩
شبلی ٩٠
شبیر ٧٣
شدت (آواز کی) ٧٠، ٨٠
شرومنی ٢٥
شکل سازیہ (لَے) ٨١ = اوپر کا ٨١ = نچلا ٨١
شعر و زبان (حوالہ) ٦٤
شو پنہار ٦٠
شور ٦٠
شورسینی ٣٣، ٣٥ = قدیم ٣٩
شوریلی آوازیں ٨٢
شام سُندر داس ٣٤، ٣٩، ٥٣، ٥٦، ٥٧
شیرانی حافظ محمود ٢٩، ٤٥

ص

صدادار ٨٣ = صداداری ٨٦، ٨٧
صدائی = اثرات ٨٢ = اکائی ٦٢ = اقسام ٨١ = بلندی و پستی ٨٦ = درجے ٨٣، ٨٦

= طیف نما ۸۲ = علم الاصوات ۷۹
صدائیات ۶۲
صدر ۱۰۳، ۱۰۴
صدیقی عبدالستار ۷، ۱۵
صرفیہ = ے ائم ۵۷ = ے و ۸۴ = فعلی گا
۵۹
صرفیات ۶۲
صرفیے = پابند ۱۹ = فعلی ۲۰، ۴۶، ۵۰،
۵۳ = اُے، او اے ۵۰
صرفی و نحوی خصوصیات ۳۶ = مشابہتیں
(مماثلتیں) ۳۹
صندل ووڈ انگلش ۲۷
صفت (صفات) ۳۱، ۳۶، ۳۷، ۹۲ =
عددی ۴۲
صوت رکن (جزو لفظی) ۹۲، ۹۳، ۹۴
صوتوج (صوت اوج) ۶۰، ۸۰ =
مختلف سطحیں ۱۰۲
صوتی = تار ۱۷ = [illegible] خط ۱۰ = مشابہت
(مماثلت) ۵۱ = نظام ۵۵
صوتیہ = (صوتیے) ۲۱ = ثانوی ۱۰۲،
۱۰۳ = کوزی (معکوسی) ۱۰ = مستقل ۲۱
= منفوس ۱۰
صوتیات ۹، ۱۰

ض

ضمائر ۲۳، ۳۱، ۴۲، ۴۶ = شخصی ۱۵
ضمیر ۹۴، ۱۰۱ = متکلم واحد ۳۳، ۵۳، ۵۴
۹۲ = متکلم جمع ۵۴ = مفعولی ۲۰

ط

طبقۂ اشرافیہ ۳۱
طول = صوت رکنوں کا ۹۳ = موج ۶۰، ۸۰
طیف ۸۱، ۸۳

ظ

ظرفی لاحقہ ۳۳، ۵۳

ع

عالمگیر ۲۹
عاریت الفاظ ۹، ۲۴
عبداللہ - ڈاکٹر سید ۲۶
عدم مطابقت = بحر اور مصرعے میں ۹۵ = صوت
رکنوں میں ۹۵
عرب ۲۴، ۱۰۰
عربی دخیل الفاظ ۲۳
عروض = اجزائی ۶۳، ۷۷ = اردو ۶۲، ۷۰
= اردو ذو اجزائی ۷۳ = انگریزی ۷۰،
۷۲، ۷۳، ۷۸ = انگریزی ذو زمانی ۷۳ =
عربی ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۶۷، ۶۹، ۱۰۰ = لاطینی
۶۱ = ثلاثی ۱۱۳ = یونانی ۶۱، ۶۲ = ہندی
(دیکھیے پنگل)
"عظمت اللہ کے عروضی اجتہادات کا جائزہ" ۸۷
علامت = ــــ ۷۸ = ذیلی صوتیے ۸۴ =
غنہ ۱۷ = فاعل "تے" ۴۶ = مستقبل ۲۰، ۴۶
۵۸ = مختصر و طویل مصمتے ۸۴
علی گڑھ تاریخ ادب اردو ۲۶

عملی تنقید۔ شعر و غزل ۷۵
عہد = اکبری ۲۸ = جہانگیری ۲۸ = شاہجہانی ۲۶، ۲۸، ۳۱ = عالمگیری ۲۸، ۲۹ = محمد شاہی ۲۹ = سوریہ ۲۸ = ویدک ۴۰، ۴۴، ۶۱
عینی حافظ ۱۱

غ

غازات ۷۹
غالب ۶۶، ۷۶، ۹۰
غالب کا آہنگ شعر (فٹ نوٹ) ۷۹
عنایت مجوبی ۷۵
غنیت (الفنیت) ۱۷
غیر آرین ۶۲
غیر بل دار ۱۷، ۷۲، ۷۳
غیر جنس ۳۸، ۴۵، ۹۴
غیر متاثر (Neutral) ۸۲
غیر مسموع ۴۲، ۶۲
غیر موقتی (ارتعاشات) ۸۰

ف

فارسی ۲۸، ۵۰ = اسلامی ۶۲ = جدید ۳۳، ۳۴ = قدیم ۳۲، ۳۴
فارمولا (سے) ۱۱۵
فاروقی شمس الرحمن ۷۹، ۱۰۰
فاروقی عبدالمجید ۲۵
فیٹ (Fit) ۹
فٹ (Foot) ۶۱، ۶۳
فراق ۱۰۰
فرحت اللہ بیگ ۲۶
فعل معاون (امدادی) ۳۳، ۵۹، ۱۰۱ = ہو ۵۴ = ناقص ۵۸
فوجی چھاؤنی ۳۱
فونیٹکس (حوالہ) ۹۲

ق

قاضی سلیم ۸۸
قدسی محمد جان ۲۵
قرآن شریف ۱۱
قرأت (شعر کی) ۶۳
قلعۂ معلی ۲۹
قوت پذیرائی ۲۳، ۲۴

ک

ک = اصلی ۳۴ = الحاقی ۳۴
کاشی یحییٰ ۲۵
کتب عروض ۱۰۰
کسرۂ اضافت ۱۶
کلمات = جار ۲۰، ۴۸ = عاطف ۲۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳
کلنگ ۳۹
کمیاتی ۷۳
کلیم ابوطالب ۲۵
کلیم الدین احمد ۷۵
کیفی دتاتریہ ۲۵، ۲۶، ۳۲، ۶۱، ۶۲
کیفیہ (حوالہ) ۲۵، ۶۲
کیونٹی لین ۷۶
کھنی دار ہ ۱۰، ۱۵

کھڑی بولی ۲۰، ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳۴، ۳۵، ۳۹، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۹، ۵۱، ۵۶، ۵۷، ۵۹ = بول چال ۵۵ = کے اضلاع ۵۲ = اور برج بھاشا ۵۹ = برج کی بہن ۳۶

گ

گردان ۴۵

گرنتھ ۵۹

گرو ۶۳، ۶۵، ۶۷، ۶۸، ۷۶

گریرسن ۳۴، ۳۵، ۳۷، ۳۸، ۵۹

گن गण ۴۵، ۶۳، ۷۶

گن गुण ۴۱

ل

لاحقے ۱۸، ۳۳، ۵۲

لاہوری = بازار ۲۹ = دروازہ ۲۹

لحن ۶۳

لزوم کار رشتہ ۹۰

لسانی = تجزیہ ۹۴ = ساخت ۲۲

لسانی مسائل (حوالہ) ۵۲

لسانی مطالعے ۹۲

لسانیات = تاریخی ۸ = توضیحی ۸

لسانیاتی مقدمہ ۲۶

لشکر کا بازار ۳۱

لفظ و معنی (فٹ نوٹ) ۶۱

لفظیات = نیم عالمانہ ۲۹

لکھنؤ ۶۳، ۶۵، ۶۸، ۷۶

لنکا ۳۸

لے ۶۶، ۷۳، ۷۷ = کا دارومدار ۶۳

لینگویج (فٹ نوٹ) ۷۱، ۸۴

لہجاتی اختتام ۱۰۳

م

ماترا ۶۱، ۶۳، ۶۶

مادہ ۱۸، ۲۳ = فعلی ۵۴ = منفصل ۱۸

مارٹینن کرول ۲۷

ماگدھی ۳۵، ۳۹، ۴۰، ۴۴، ۴۲ = قدیم ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۲ = جدید ۳۷

ماہر گ (فٹ نوٹ) ۹۲

متحرک ۵۲، ۷۸

متدارک ۱۰۰ = مثمن شانزدہ رکنی ۶۸ = سالم ۶۹

متشاعر ۹۰

متقارب ۹۰، ۱۰۰ = مثمن سالم ۶۸ = محذوف ۶۸

متوسط ایشیا ۳۹

مجموعی رفتار زبانی ۷۳

محاسن کلام غالب ۷۵

محاورۂ شاہجہاں آباد ۳۰

مخلوط ہا (منفوس) ۴۲، ۹۰

مخفف ۵۲ = مخففات ۱۵

مخلوط زبانوں کی ولادت ۲۶

مدھیہ دیش ۳۹

مذکر ۳۸ = اسماء و صفات ۳۴

مرکبات ۱۸، ۱۹

مرکب حرکات ۵۰

مرکزہ ۶۲،
مسموع ۴۲، ۶۲
مسموعیت ۷۰
مشتقات ۱۸، ۱۹، ۲۰
مشدّد ۴۷، ۵۱، ۵۲
مصدر ۳۳
مصحفی ۳۰
مصرعے = برابر ماتراؤں والے ۶۶ = غیر
بل دار ۷۴
مصمتہ (مصمتے) ۳۸، ۴۳، ۴۴، ۵۵، ۶۲
۸۷ = ارتعاشی ۸۴ = انضمامی ۸۷ =
انفی ۱۵، ۴۱، ۸۴ = پہلوی ۸۴
= حلقی/گرگراو ۸۰ = حنکی ۴۲ = دندانی ۴۲ =
سخت (fortes) ۸۲ = سرسیلے ۸۲ = صفیری
۸۷ = غشائی ۴۲ غیر مسموع ۸۲ = غیر مسموع
بندشی ۸۷ = غیر مسموع صفیری ۸۲ مسموع ۸۲
= مسموع بندشی ۸۲، ۸۷ = مسموع صفیری ۸۲
= معکوسی (کوزی) ۴۲، ۸۷، ۸۸ ملائم (lenes) ۸۲
مصمتی تبدیلیاں (تفصیل) ۴۱
مصمتی خوشہ (خوشے) ۴۱، ۴۳، ۴۷، ۵۱، ۵۲، ۶۶
= (کی) شکست ۵۱
مصمتی خوشوں میں تبدیلیاں ۴۲ - ۴۳ (تفصیل)
مصوتہ (تے) ۱۶، ۵۰، ۶۲، ۶۳ = بلندی ۸۳
= پیشیں ۶۳ = پست ۸۱ = دہرا ۱۶ = دہرے
(متوازی) ۵۰ = بالراست تبدیلی ۵۰ = زائد
طویل ۸۵ = طویل ۱۶، ۴۱، ۶۲، ۷۷
= طویل و مختصر ۶۲، ۶۷، ۷۳ = عقبی ۶۳ = غیر مدور
۶۳ = کھلے ۸۳ = مختصر ۱۶، ۴۱، ۶۳ = مدور ۶۳
= معزد ۵۰ = منتشر ۸۱ = نیم بند (یا درمیانی) ۸۳
مصوتی تغیرات (تفصیل) ۴۱
مضاف ۱۵
مضارع ۱۷
مضارع مثمن اخرب محذوف ۶۹
مضاعف ۸۱
معسکر ۲۹
معکوسیت ۴۲
معیاری لہجہ ۵۰ = قرأت ۷۸، ۷۹
مغنی تبسم ڈاکٹر ۷۸
مفرس عربی ۱۲، ۱۳، ۱۸، ۵۰
مفرنج ۲۴
مفروضہ مساوات ۴۷
مقدمہ تاریخ زبان اردو ۲۶، ۴۶
مگدھ دیس ۳۶، ۳۸، ۳۹
مرقع زبان و بیان دہلی (حوالہ) ۲۹
ملفوظ اصوات ۹۰
منبع ۴۵
منشی ولی رام ۲۶
منصرف ۹۴
منمناہٹ (Mumur) ۷۳
مورا (Mora) ۷۷
موزوں فقرے ۹۱
موزونیت ۹۰

موسیقی ۶۰، ۶۳

موقتی (Periodic) ۷۹

مولوی عبدالحق ۲۴

مومن ۷۹

میٹر ۶۱، ۶۳، ۷۷

میرامن ۳۰ = تقی میر ۳۰، ۷۶، ۸۷، ۱۰۰، حسن ۹۰

= کلوعرش ۳۰ -

میرٹھ ۳۲، ۵۶

مہاکوی رائے ۲۵

ن

ناپ کا پیمانہ ۶۶

نارنگ گوپی چند ڈاکٹر ۷

نثری نظم ۶۱، ۶۳

نحوی ساختیں ۴۰

نغمگی ۶۳، ۷۹، ۸۲، ۸۷

نقطۂ مخرج ۴۸

نمبر صوتیوں کے (تفصیل) ۸۹

نواح دہلی ۳۱

نون غنہ ۱۷، ۵۴ = درمیانی ۲۱

و

واجپئی کنتوری داس ۴۶، ۹۴

واریا ۵۸

واو مجہول ۱۷ = معروف ۱۷

وبھکتی پرتیہ ۲۰

وبھکتیاں ۵۴، ۹۴

وتد ۹۷، ۱۰۳، ۱۰۴ = مفروق

وجہی ۵۹

وردھاتا ۶۸

ورت वृत्त ۶۳

ورس verse ۶۱ = ورسس versus ۶۱

ورگ ۴۳ = ت ورگ ۴۳

ورن वर्ण ۶۳

ورنگن ۶۵

وزن ۶۳، ۷۵ (مزید دیکھیے اوزان)

وصلی نون ۲۰

وضع اصطلاحات کی چند نادرست لسانی اصطلاحیں

(فٹ نوٹ) ۱۸

وقفہ ۶۷، ۸۷ = جگہ بدلنا ۸۸

ویاکرن (ہیم چندر) ۵۸

ی

یائے = اضافت ۱۶ = توصیفی ۱۶ = مجہول ۱۰ =

معروف ۱۰

بیت बैत ۶۷، ۸۷

یسپرسن ۱۸، ۸۳

یک جزوی ۷۸

یمیل ۳۹

ہ

ہائے مختفی ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۵۶ = مخلوط (ملفوظ) ۱۵

ہاکیٹ Hockett ۷۳

ہیسٹنگز کرول ۲۷

ہانتھ (وسرگ) ۱۲، ۴۷

ہر گیتکا ۶۸

ہری اودھ پنڈت ۳۱

ہزج مثمن سالم ۶۸، ۷۷ = مقبوض (مثمن) ۸۹، ۹۴

ہملیں قنوج ۵۶
ہمزہ ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸
ہندوستان ۲۹، ۳۴
ہندوستانی لے ۶۹
ہند یورپی خاندان ۲۷
ہندی (ہندوی) ۳۰ = جدید ۳۴ = مشرقی ۳۵،
۳۷، ۴۶، ۵۴ = مغربی ۳۵، ۴۰
ہندی بھاشا اور ساہتیہ ۳۹
ہندی بھاشا کا ادگم اور وکاس ۳۹
ہندی کے وکاس میں اپ بھرنش کا یوگ (حوالہ)
۵۷، ۵۹
ہورڈ Horde ۳۱
ہیورنلے ۳۵
ہیم چندر ۳۴، ۵۱، ۵۲، ۵۸

کتابیات

اردو املا	رشید حسن خاں
املا نامہ	ڈاکٹر گوپی چند نارنگ
داستانِ زبانِ اردو	ڈاکٹر شوکت سبزواری
اردو زبان کا ارتقا	″ ″ ″
آثار الصنادید	سرسیّد
کیفیہ	پنڈت دتاتریہ کیفی
دیوان برہمن	مرتبہ ڈاکٹر عبدالحمید فاروقی
پنجاب میں اردو	حافظ محمود شیرانی
مرقع زبان و بیان دہلی	سید احمد دہلوی
مقدمہ تاریخ زبان اردو	ڈاکٹر مسعود حسین خاں
شعر و زبان	مسعود حسین خاں
ہندی بھاشا کا ادگم اور وکاس	اُدے نارائن تواری
ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصّہ	ڈاکٹر سید عبداللہ
بھارتیہ بھاشا وگیان	کشوری داس واجپئی
ہندی کے وکاس میں اپ بھرنش کا یوگ	نام ور سینہہ
عملی تنقید۔ شعر و غزل	کلیم الدین احمد
لفظ و معنی	شمس الرحمٰن فاروقی
لسانی مطالعے	ڈاکٹر گیان چند جین
تجزیے	ڈاکٹر گیان چند جین
دستورِ زبان فارسی	ہمایوں فرخ

۱۳۵

Language: Bloomfield
The history of Sha Jahan of Delhi
— Banarsi Das Saxena
A Manual of Pali : C. V. Joshi

مصنف کا ایک اور مجموعۂ مضامین

وجدان

زیرِ طبع

چند مضامین کی جھلک

نظری :

- انسانی وجود کا مسئلہ
- ادب اور نظریہ
- کروچے کا نظریۂ اظہاریت
- اسلوب کیا ہے
- فنی فاصلہ

عملی :

توبۃ النصوح

- اور دیگر مضامین