Oriental College Magazine, Vol.102, No. 01, Serial No. 383, 2026

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی اور خوف کا بیانیہ
(اردو شاعری کے تناظر میں)

احتشام علی، پی ایچ ڈی
ایسوسی ایٹ پروفیسر اُردو
گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور

Trauma and Terror: Tracing the Narrative of Fear in Urdu Poetry Post-1857

Ahtisham Ali, PhD
Associate Professor of Urdu
Govt. College University, Lahore

Abstract

The History of Emotions offers a powerful theoretical lens for cultural, historical, and literary analysis. Although generating significant criticism in Western scholarship, the practical application of it remains a critical lacuna in the Urdu language and literature. This article addresses this gap by undertaking a pioneering application of this theory to the selected poetic texts of different poets of the era. We focus specifically on the expression and cultural configuration of 'fear' during the immediate aftermath of the Indian Rebellion of 1857. Analyzing merely as a psychological state but as a historically situated emotion, emotion study provides an in-depth exploration of these writings during this period of catastrophe. This research establishes the first practical engagement with the History of Emotions in Urdu scholarship, offering a foundational methodological precedent for future emotional and cultural analyses within South Asian literary history.

Keywords:
History of Emotions, Cultural Studies, Literary Theory, Urdu Literature, Emotional Expression, History of Fear, Catastrophe, Indian Rebellion of 1857, Post-1857 Literature, South Asian Literary History.

جذبات کی تاریخ ایک ایسی نئی ثقافتی تھیوری ہے، جس نے پچھلے کچھ عرصے میں تاریخی، ادبی اور ثقافتی مطالعات کو ایک نئے تناظر میں سمجھنے اور پرکھنے کی بنیاد فراہم کی ہے۔اِس ثقافتی تھیوری کی رُو سے مختلف جذبوں کو بنیاد بنا کر پہلے سے موجود ادبی اور ثقافتی متون کو ایک نئے تناظر میں دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے۔۱۸۵۷ء کا سال برِ صغیر کی تاریخ میں ایک ایسی حدِ فاصل کی طرح ہے، جس نے ماضی اور حال کے درمیان ایک ایسی لکیر کھینچی جس نے ہماری تہذیبی اور ثقافتی زندگی کا نقشہ ہی تبدیل کر دیا۔اِس ہنگامہ خیز دور میں بہت سارے بیانیے اُن جذبات کا زائیدہ تھے، جنھوں نے ہمارے تاریخی اور سیاسی مسقبل کی رُخ بندی میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ مذکورہ عہد میں دہلی کے فتح ہو جانے اور بعد ازاں پورے ہندوستان پر سلطنتِ انگلشیہ کی حکومت نے جہاں مقامی لوگوں کے دلوں میں غم وغصے کے جذبات کو جنم دیا، وہیں انگریز حکمرانوں نے بھی ’خوف کے جذبے‘ کو ایک ایسے ہتھیار کے طور پر استعمال کیا، جس نے مقامی باشندوں اور تخلیق کاروں کے لیے اپنے نئے آقاؤں کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے کے سِوا اور کوئی راستہ نہیں چھوڑا۔ زیرِ نظر مضمون میں ’جذبات کی تاریخ‘ کی تھیوری کے تحت 'خوف' کے جذبے کو بنیاد بنا کر، ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے فوراًبعد لکھے جانے والے شعری متن کو مرکوز مطالعے کا موضوع بنایا گیا ہے۔

’خوف کا جذبہ‘ کسی بھی ذی رُوح میں میں شعور کی پہلی کرن کے ساتھ بیدار ہوتا ہے اور اِس کا تعلق محض انسانی جذبات سے ہی نہیں ہے بل کہ ہمارے سیّارے پر بسنے والے دیگر جانداروں کے ہاں بھی یہ جذبہ ایک حرکی قوت کے طور پر اپنا ادراک کرواتا ہے۔ مشہور امریکن نفسیات دان پال ایک مین (۱۹۳۴۔ ۲۰۲۵ء) نے اپنے جذباتی ماڈل (۱) میں جن چھ بنیادی جذبوں کو متعارف کروایا اُن میں، ’خوشی‘، ’غم‘، ’غصہ‘، ’حیرانی‘ اور ’کراہت‘ کے ساتھ ’خوف‘ کو بھی شامل کیا، جو انسانی جذبوں اور اعمال میں میں اِس کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔ تاریخی اعتبار سے دیکھیں تو خوف کا جذبہ تمام مذاہبِ انسانی اور فلسفیانہ مباحث میں بنیادی حیثیت کا حامل رہا ہے۔ سترھویں صدی میں تھامس ہابس (۱۵۸۸۔ ۱۶۷۹ء) نے سیاسی اور اخلاقی فلسفےٍ پر کام کرتے ہوئے، اِنسانی فطرت میں ’خوف‘ کی جڑوں کو مختلف سیاسی بیانیوں اور مذہبی متون میں تلاش کیا۔ ہابس کے خیال میں یہ خوف ہی کا جذبہ ہے، جس کے زیرِ اثر قدیم اور جدید انسان، دیوتاؤں اور خدا کے احکامات کو بلاچون وچرا تسلیم کرتے آئے ہیں۔ ’خوف‘ کے جذبے کو اگر معروضی تناظر میں دیکھا جائے تو ’انسائیکلوپیڈیا آف ایموشنز‘ میں گریچن ریوی ’خوف‘ کی تعریف اِن الفاظ میں کرتی ہے:

> ”جسمانی طور پر خوف ہمدردانہ اعصابی نظام کا ایک ایسا عمل ہے جو ہنگامی حالات میں اُسے (انسان کو) متوقع خطرے سے ’نبرد آزما ہونے یا بھاگ جانے‘ پر آمادہ کرتا ہے۔“(۳)

بیسویں صدی کے وسط میں اِس موضوع پر شایع ہونے والی ایک اہم کتاب “Don’t be Afraid” کی مصنفہ گریس ایڈم انسانی تاریخ میں ’خوف‘ کے جذبے کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے، اِسے انسانی ارتقاء کے عمل میں ایک بنیاد گزار جذبے کی حیثیت سے دیکھتی ہے۔ اُس کے خیال میں ”اگر قدیم انسان ’خوف‘ کے جذبے‘ کو محسوس نہ کرتا، تو نسلِ انسانی کا وجود ہی نہ ہوتا۔ اگر انسان میں خوف کو محسوس کرنے کی ’صلاحیت‘ نہ ہوتی تو اُس کے پاس بات کرنے، پڑھنے، تصور کرنے اور سوچنے کی طاقت بھی نہ ہوتی۔“(۳) یہی وجہ ہے کہ ’جذبات کی تاریخ‘ لکھنے والے مؤرخین، انسانی جذبات میں ’خوف‘ کو ایک ’طاقتور حرکی قوت‘ تصور کرتے ہیں۔ وہ کسی بھی عہد میں تخلیق ہونے والے متون اور تاریخی مآخذات میں مختلف لفظوں کی ساخت میں چھپے ’خوف‘ کی نشان دہی اِس لیے کرتے ہیں تاکہ تاریخ کے بہت سے مخفی اور تاریک گوشوں تک رسائی ممکن ہو سکے۔ جو آنا بورک کے الفاظ میں:

> ”ماضی کے خوف زدہ لوگوں تک ہماری رسائی کا واحد ذریعہ وہ اشیاء ہیں جو وہ ہمارے لیے چھوڑ کر گئے ہیں۔ خوف اپنی اصل پہچان اور معنی ثقافتی زبان اور اِس کی رسومات کے ذریعے حاصل کرتا ہے۔ ماضی کے اِنھی متون کا تجزیہ مؤرخین کو ’خوف‘ کی نوعیت میں آنے والے اتار چڑھاؤ کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے، کیوں کہ یہ جذبہ (خوف) زبان اور علامات ہی کی صورت میں واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔“(۴)

جو آنا کے خیال میں کسی بھی عہد میں لکھے جانے والے متون کا تجزیہ، مذکورہ عہد میں خوف کی اُن بدلتی ہوئی کیفیات کو بھی نشان زد کرتا ہے، جن کا اظہار ثقافتی زبان کی رسمیات میں، مختلف علامتوں کے ذریعے ہوتا ہے۔ جو آنا کے نزدیک، ماضی کے ڈرے ہوئے لوگوں کی ذہنی اور نفسی حالتوں کا سراغ اُن کی باقی رہ جانے والی اشیاء ہی سے مل سکتا ہے، اور اس ضمن میں تاریخی اور ادبی متن سب سے زیادہ اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی پیشِ نظر رہے کہ ماضی میں تخلیق پانے والے بہت سے متون، وہ تاریخ دان بھی تخلیق کرتے ہیں، جنھیں ایسے حکمرانوں کی آشیر باد حاصل ہوتی ہے، جو درباری مؤرخین کے ذریعے اپنے جرائم، مظالم اور خرابیوں پر پردہ ڈالنا چاہتے ہیں۔ تاریخ کا مطالعہ معروضی بنیادوں پر کرنے والے سکالر اس بات سے بہ خوبی آگاہ ہیں کہ بعض اوقات حکمران اور ریاستیں تاریخ کا چہرہ مسخ کرنے کے

لیے ایسی سرکاری دستاویزات اور احکامات تلف کروادیتی ہیں، جن سے اُن کا بہیمانہ چہرہ بے نقاب ہونے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ ’جذبات کا مؤرخ‘ اوپر درج صورتِ حال میں، محض تاریخی مآخذات ہی کو بنیادی معلومات کا ذریعہ نہیں بناتا بل کہ وہ تاریخ کے قابلِ ذکر واقعات، اہم تحریروں، ادبی متون، شاعری، موسیقی، مصوری اور دیگر فنونِ لطیفہ کے پیچھے کارفرما مختلف انسانی جذبات جیسے ’خوف‘، ’خوشی‘، ’غم‘، ’غصہ‘، ’حیرانی‘ اور ’کراہت‘ کو سامنے لاتا ہے۔ جذبات کی تاریخ لکھنے والا مؤرخ یہ کوشش کرتا ہے کہ وہ تاریخ کا مطالعہ اُن جذبات کی مدد سے کرے، جن کے نقوش انتہائی مدھم ہوتے ہیں لیکن اُنھیں تبدیل یا تلف نہیں کیے جا سکتا۔ اِس ثقافتی تھیوری کے ایک اہم بنیاد گزار تھامس ڈِکسن کے الفاظ میں ”جذبات کا مؤرخ جہاں سے، اپنے کام کا آغاز کرتا ہے وہ حروفِ تہجی کے بہت سارے خطوط ہوتے ہیں۔ حالاں کہ جذبات کو (بہ ظاہر) محسوس کر کے بھی اُن پر ہاتھ نہیں ڈالا جا سکتا؛ تب بھی جب وہ اپنے مدھم نقوش، دستاویزات، قیمتی اشیاء اور ہمارے جسموں پر چھوڑ جاتے ہیں۔ اِنھی پوشیدہ اور باطنی احساسات کی ظاہری علامات کو احتیاط سے پڑھنا، جذبات کی تاریخ کے مؤرخین کا مرکزی کام ہے۔“(۵)

برِ صغیر میں مغلیہ عہد کی تاریخ کا مطالعہ معاشی، سماجی، سیاسی اور معاشرتی تناظر میں کرتے ہوئے اِس عہد کے عروج اور زوال کی کہانی کو زمانی اعتبار سے دو ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا دور سلطنتِ مغلیہ کے قیام ۱۵۲۶ء سے اورنگزیب عالم گیر کی وفات یعنی ۱۷۰۷ء تک ہے، جب کہ دوسرا دور ۱۷۰۷ء سے لے کر ۱۸۵۷ء کے ہنگامے پر موقوف ہے۔ اگر بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو یہی وہ دور ہے، جس میں ’خوف کا جذبہ‘ کسی عفریت کی طرح ہندوستانی معاشرے کے رگ و پے میں ہی نہیں بل کہ ادبی متن میں بھی سرایت کرتا محسوس ہوتا ہے۔ خاص طور پر نادر شاہ (۱۶۸۸ـ۱۷۴۷ء) اور احمد شاہ ابدالی (۱۷۲۲ـ۱۷۷۲ء) کے حملوں کے بعد شمالی ہند کو جس طرح کی تباہی اور بربادی کا سامنا کرنا پڑا اُس کی جھلکیاں اٹھارہویں صدی کی ادبی دستاویزات اور شاعری میں جا بہ جا نظر آتی ہیں۔

جذبات کا مؤرخ، اگر مغلیہ عہد کے دوسرے دور (۱۷۰۷ تا ۱۸۵۷ء) کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے، اِس عہد کی ادبی دستاویزات کو مطالعے کا موضوع بنائے گا تو اُسے مذکورہ عہد کے متون میں ’خوف‘ کے ساتھ ساتھ ’مایوسی‘ ’پریشانی‘ اور ’بے چینی‘ جیسے جذبوں کا بھی ادراک ہو گا۔ یاد رہے کہ گریچن ریوی ’پریشانی‘ اور ’خوف‘ کے درمیان حدِ فاصل کھینچتے ہوئے ’خوف‘ کو کسی درپیش خطرے کے نتیجے میں جنم لینے والے

ردِ عمل سے تعبیر کرتی ہے؛ جب کہ وہ پریشانی یا بے چینی کو اُس کیفیت سے منسلک کرتی ہے، جب انسان ردِ عمل دینے کی بہ جائے نتائج اور حقیقت کو تسلیم کرلیتا ہے (٦)۔ مثال کے طور پر اٹھارویں صدی میں دِلی کی تباہی و بربادی کے دوران اور اُس کے بعد لکھے جانے والے ادبی متون میں 'خوف' کے ساتھ ساتھ 'پریشانی' اور 'مایوسی' کی کارفرمائی کو با آسانی نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ یعنی کوئی بھی ایسا تاریخی یا ادبی متن جس میں تباہی و بربادی کی داستانوں کو بیان کرتے ہوئے 'خوف' کا بیانیہ ملے گا وہیں اِک گونا گوں اُداسی، پریشانی یا بے چینی کی کیفیت بھی موجود ہوگی۔ اِس جذبات آمیزی یا(Mixed Emotions) کی شناخت کے لیے میر تقی میر (۱۷۲۳ء-۱۸۱۰ء) کی سوانح "ذکرِ میر" سے یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے جس میں میرؔ، احمد شاہ ابدالی کے حملے اور مغل بادشاہ عالم گیر ثانی (۱۶۹۹-۱۷۶۹ء) کی شکست کے بعد، دلّی کی تباہی و بربادی کی منظر کشی اِن الفاظ میں کر رہے ہیں:

> "صبح کو جو (گویا) صبحِ قیامت تھی تمام شاہی فوج اور روہیلے ٹوٹ پڑے اور قتل و غارت میں لگ گئے۔ (شہر کے) دروازوں کو توڑ ڈالا اور لوگوں کو قید کر لیا بہتوں کو جلا دیا اور سر کاٹ لیے۔ ایک عالم کو خاک و خون میں لُٹایا اور تین دن رات تک ظلم سے ہاتھ نہ کھینچا۔ کھانے اور پہننے کی چیزوں میں سے کچھ نہ چھوڑا۔ چھتیں توڑ دیں، دیواریں ڈھا دیں، سینے زخمی اور کلیجے چھلنی کر دیے! وہ بد طینت ہر در و بام پر (چڑھے ہوئے تھے) اور شرفا کی مٹی پلید ہو رہی تھی۔ شہر کے عمائد خستہ حال تھے، بڑے بڑے لوگ ایک ایک گھونٹ پانی کے محتاج تھے، گوشہ نشین بے گھر اور نواب گداگر بن گئے۔۔۔ ایک وقت کا کھانا اور پہننے کا سامان بھی کسی کے گھر میں نہ رہا، مردوں کے سر ننگے تھے، عورتوں کے پاس اوڑھنی تک نہ تھی۔ چوں کہ راستے بند تھے بہت سے لوگ زخم کھا کھا کر گذر گئے، کچھ سردی کی شدت سے اینٹھ کر مر گئے۔۔۔ اِن جفاکاروں کا دور دورہ تھا، دست درازی کرتے، لوٹتے کھسوٹتے، خوب دولت بٹورتے، عورتوں پر ہاتھ صاف کرتے، اپنی تلواریں لیے مال پر قبضہ کرتے پھرتے۔ شہریوں سے کچھ بن نہ پڑتا کیوں کہ اُن کے جی چھوٹ گئے تھے۔۔۔ پُرانے شہر کا علاقہ جسے (رونق و شادابی کے باعث) "جہانِ تازہ" کہتے تھے۔ کسی گری ہوئی منقّش دیوار کے مانند تھا یعنی جہاں تک نظر جاتی تھی، مقتولوں کے سر، ہاتھ، پانو اور سینے ہی نظر آتے تھے۔ اِن مظلوموں کے گھر ایسے جل رہے تھے کہ آتش کدے کی یاد تازہ ہو رہی یعنی جہاں تک آنکھ دیکھ سکتی تھی، سیاہی کے سوا کچھ دکھائی نہ دیتا تھا، جو مظلوم مر گیا (وہ گویا) آرام پا گیا، (اور)

> جو اُن کی زد میں آ گیا وہ بچ کے نہ جا سکا۔ میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا، اب اور زیادہ مفلس ہو گیا۔ افلاس اور تہی دستی سے میرا حال بہت ابتر ہو گیا۔ سڑک کنارے جو میرا تکیہ (مکان) تھا وہ بھی ڈھے کر برابر ہو گیا۔ غرض کے وہ بے مروت سارے شہر کو لاد کر لے گئے اور شہر کے لوگ ذلت (ورسوائی) اُٹھا کر جان سے گزر گئے۔(۷)

درج بالا طویل اقتباس یہاں رقم کرنے کا مقصد ایک ادبی دستاویز میں موجود اُن جذبوں کی کارفرمائی کو سامنے لانا ہے، جو جذبات کے مؤرخ کو متن میں موجود 'خوف'، 'مایوسی'، 'بے چینی' اور 'پریشانی' جیسے جذبوں کو نشان زد کر کے مطلوبہ نتائج کے استخراج میں مدد دیتے ہیں۔ اگر بہ نظر غائر دیکھا جائے تو درج بالا اقتباس کا متن ایک ایسی 'جذباتی رزم گاہ' میں تبدیل ہو گیا ہے، جس میں 'خوف' کے ساتھ ساتھ کئی دوسرے جذبے بھی ایک دوسرے میں گتھے ہوئے محسوس ہو رہے ہیں۔ مثال کے طور پر اوپر درج اقتباس میں استعمال ہونے والی زبان اور اسلوب، نثر سے کہیں زیادہ شاعری سے قریب ہے۔ 'ٹوٹی چھتیں'، 'ڈھیتی دیواریں'، 'زخمی سینے'، 'چھلنی کلیجے'، 'ننگے سر مرد'، 'بے اوڑھنی عورتیں'، 'بے گھر گوشہ نشین'، 'خستہ حال عمائدین'، 'گداگر نواب'، 'پانی کے ایک گھونٹ کو ترستے اشراف' ہمارے سامنے ایک ایسی قیامتِ صغریٰ کا منظر لا رہے ہیں، جہاں خوف اور غم کی کیفیات الفاظ میں تجسیم ہو گئی ہیں۔ خاطر نشان رہے کہ اِس تمام آشوب میں متکلم کی حیثیت محض کسی سامع، تماشائی یا بیان کنندہ کی نہیں ہے بل کہ وہ خود بھی مفلس و تہی دست، ذلت و رسوائی کا بوجھ اٹھائے، اپنے گرتے ہوئے 'تکیے' کا نگہبان ہے: اب خرابہ ہوا جہان آباد / ورنہ ہر اِک قدم پہ یاں گھر تھا (میرؔ)۔ اوپر درج اقتباس میں استعمال ہونے والے الفاظ اور تراکیب، جہاں میرؔ کے 'داخلی بکھراؤ' اور 'باطنی اُداسی' کی نشان دہی کر رہے ہیں، وہیں اپنے ارد گرد بکھرے آشوب کی کہانی کو بھی بیان کر رہے ہیں۔ ایک طرف 'کسی گری ہوئی منقش دیوار' کی تمثال سے 'مغلیہ سلطنت کے زوال اور بربادی' کی داستان واضح ہوتی ہے اور دوسری طرف مظلوموں کے جلے ہوئے گھروں کی سیاہی میں؛ تاحدِ نظر تک بکھرے مقتولوں کے اَدھ جلے سر اور پانو / سینوں کی راکھ خوف اور مایوسی کے جذبوں کو پوری شدت سے سامنے لا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اوپر درج اقتباس محض ایک شاعر کے احساسات کی عکاسی نہیں کر رہا بل کہ اِس میں موجود 'جذباتیت' (Emotionology) اُن تمام لوگوں کی باطنی کیفیت کو واضح کر رہی، جنھوں نے اٹھارھویں صدی میں مغلیہ سلطنت کے شکوہ اور اپنے گھروں کو خاک اور خون میں ملتے ہوئے دیکھا تھا۔ گو میرؔ کی شاعری کو 'جذبات کی تاریخ' کے تناظر میں پرکھتے ہوئے،

مختلف الفاظ کے ساختیوں میں مضمر 'خوف'، 'غم' اور 'مایوسی' جیسے جذبوں کو باآسانی نشان زد کیا جا سکتا ہے، لیکن اُس کے لیے ایک علاحدہ مقالہ درکار ہوگا۔ فی الوقت میرؔ کے نثری اقتباس کو یہاں درج کرنے کا مقصد ادبی متون میں موجود جذبوں کے اُس وفور کو سامنے لانا تھا، جسے 'جذبات کی تاریخ' کے تناظر میں دیکھ کر اِن متون کی نئی تعبیر کی جا سکتی ہے۔

'جذبات کی تاریخ' کے عملی اطلاق کو پیشِ نظر رکھیں تو اِس ثقافتی تھیوری کی ایک اہم بنیاد گزار باربرا روزن وین (پ۱۹۴۵ء) 'جذباتی گروہوں' یعنی (Emotional Communities) کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔ اُس کے خیال میں وہ تمام لوگوں کسی ایک 'جذباتی گروہ' کا حصہ ہوتے ہیں، جن کی مخصوص اقدار، محسوس کرنے کے طریقے اور پھر اُن احساسات کو بیان کرنے کے ضابطے ایک جیسے ہوتے ہیں۔"(۸) ۱۸۵۷ء کے پُر آشوب عہد کے فوری بعد ہندوستان کا طبقۂ اشرافیہ، جو اِس ہنگامے سے سب سے بُری طرح متاثر ہوا تھا، اُس کا ردِ عمل بھی ایک ایسے ہی 'جذباتی گروہ' کا تھا، جس کا ذکر اوپر درج تعریف میں بار بر انے کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہند اسلامی تہذیب کے زوال اور مغلیہ سلطنت کے خاتمے کے بعد ہمیں مقامی تخلیق کاروں کے ہاں جو شعری اظہار نظر آتا ہے، اُس میں معروضی حقیقتوں کو پیشِ نظر رکھنے کی بہ جائے 'جذباتیت' کا عمل جگہ جگہ اپنے ہونے کا احساس دلواتا ہے۔ مسلم اشرافیہ کا وہ طبقہ جس کا تعلق براہِ راست قلعہ معلیٰ سے تھا، اپنی تحریروں میں اِس تمام تر ہنگامہ آرائی کا ذمہ دار اُن 'پوربیوں'، 'کالوں' اور 'تلنگوں' کو قرار دیتا ہے، جنھوں نے بہادر شاہ ظفر کو علمِ بغاوت بلند کرنے پر مجبور کیا تھا۔ ظہیر احمد دہلوی جو ۱۸۵۷ء کے وقت قلعے کے متوسلین میں سے تھے، اپنی کتاب 'داستانِ غدر' میں بہادر شاہ ظفر کا ایک بیان نقل کرتے ہوئے، یہی ثابت کرتے ہیں کہ بادشاہ کا اِس بغاوت سے کچھ تعلق نہ تھا اور وہ محض باغیوں کے ہاتھوں مجبور ہو گئے تھے۔ اِسی طرح ۱۸۵۷ء کے محض چھ برس بعد شایع ہونے والی تفضل حسین کوکبؔ کی مرتب کردہ کتاب 'فغانِ دہلی' (اشاعت:۱۸۶۶ء) میں موجود نظموں میں بھی اِس آشوب سے متعلق مختلف شاعروں کی جانب سے دیا گیا شعری ردِ عمل بھی الگ الگ پیرایۂ اظہار میں متشکل ہونے کے باوجود، داخلی سطح پر جڑا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ (۱۹۰۶ـ۱۹۸۶ء) کے بہ قول:

"دہلی برباد ہوئی تو ہر شاعر اس کا مرثیہ اپنے اپنے رجحانِ خاص کے مطابق لکھتا ہے۔ اور یوں تو دہلی کی مجموعی خرابی اور بربادی سے سبھی شاعر متاثر ہوئے مگر کسی کو کسی ایک بات نے مغموم کیا اور کسی کو کسی دوسری بات نے۔ غرض اپنے اپنے مزاج اور حالات، اپنے اپنے

> طرزِ زندگی اور اپنے اپنے مشرب و مسلک کے مطابق ہر ایک نے اپنے اپنے نوحے میں اپنے انفرادی رنگ کو ظاہر کیا؛ چنانچہ کوئی شاہ پرست ہے تو کوئی جاہ پرست، کوئی احباب کے غم میں آنسو بہا رہا ہے تو کوئی اپنے زن و فرزند کے قتل اور حالات پر نوحہ کناں ہے۔ کسی کو اس بات کا رنج ہے کہ دِلّی کی مجلسیں ختم ہو گئیں، کوئی اس بات پر اندوہ گیں کہ دلی کے آثار و عمارات کا صفایا ہو گیا۔ کوئی اس دُکھ سے نڈھال ہے کہ دلی کے علم و کمال کا خاتمہ ہو گیا، کوئی اس مصیبت کا مرتبہ خواں ہے کہ اب دلی کا ادب اور صاف ستھری زبان مٹ گئی۔ غرض ہر ایک کی فریاد جدا جدا ہے اور ہر ایک کی لے الگ۔ کچھ ایسے بھی ہیں جنھیں بادشاہ سے تو عقیدت ہے مگر وقت کی مصلحت کے پیشِ نظر اگلے رنجوں کو بھول جائے اور ”حاکمانِ عادل“ سے صلح و صلاح کا سبق دے رہے ہیں۔ ان میں وہ بھی ہیں جنھیں صرف ”عیش مرحوم“ کا ماتم ہے اور وہ بھی ہیں جو اہلِ کمال کی یاد میں رطب اللسان ہیں۔“(۹)

اوپر درج طویل اقتباس کو یہاں رقم کرنے کا مقصد اُس ’جذباتی گروہ‘ کے خدوخال کو سامنے لانا ہے، جس میں موجود لوگوں کے نقطۂ نظر میں تو جزوی اختلاف ہے، لیکن اُن سب کے جذبات و احساسات کا منبع محض دہلی کی تباہی اور مغلیہ سلطنت کا خاتمہ ہے۔ دہلی کی تباہی و بربادی نے ان تمام شاعروں کے باطن کو اس طرح سے انگیخت کیا تھا کہ مختلف مذہبی، سیاسی اور لسانی شناختوں کے حامل ہونے کے باوجود یہ تمام افراد ایک ہی طرح کے جذبات و احساسات سے مغلوب ہو گئے تھے، جسے ’فغانِ دہلی‘ کی نظموں اور غزلوں میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اِن نظموں اور غزلوں کے متن کو ’جذبات کی تاریخ‘ کے تناظر میں مطالعے کا موضوع بناتے ہوئے یہ امر ضرور پیشِ نظر رکھنا چاہیے کہ اِس شاعری کا ’حزنیہ آہنگ‘ جہاں دہلی کی مٹتی ہوئی تہذیب کا نوحہ ہے، وہیں اِس میں اُس ’خوف‘ کے Traces بھی بدرجۂ اتم موجود ہیں، جسے متن کے مرکوز مطالعے کے بعد با آسانی نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ باربرا کے خیال میں کسی بھی تاریخی، ادبی، سیاسی یا سماجی متن کو ’جذباتی گروہوں‘ کے تصور کی روشنی میں دیکھتے ہوئے، ’جذبات کی تاریخ‘ کا مؤرخ اُس ’احساساتی نظام‘ تک رسائی کی کوشش کرتا ہے، جس کے تحت مذکورہ متن وجود میں آیا تھا۔ باربرا کسی مخصوص ’متنی گروہ‘ کی جانب سے مختلف جذبوں کو بیان کرنے کے لیے منتخب کردہ الفاظ کا مطالعہ: متن میں موجود ’خاموشیوں‘، ’استعاروں‘ اور ’استہزا‘ کو پیشِ نظر رکھ کر کرنے پر اصرار کرتی ہے۔ لیکن ابھی حال ہی میں پرنسٹن یونیورسٹی سے ’خوف کی تاریخ‘ پر شائع ہونے والی ایک اہم کتاب ”Facing Fear“ کے مصنف میکس

ویس کے خیال میں ''لسانی، جغرافیائی اور تاریخی سیاق میں 'خوف' کے جذبے کو بیان کرنے والے الفاظ (باقی جذبوں کی بہ نسبت) زیادہ متنوع ہوتے ہیں۔''(۱۰) اس لیے ان کی فہرست بنانا آسان نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ' فغانِ دہلی' میں موجود ۱۷ آشوبیہ نظمیں (جو مسدس کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں) ۳۹ آشوبیہ غزلیں اور ۵ قطعات موضوعاتی سطح پر تو ایک دوسرے سے منسلک ہیں، لیکن اگر اِن میں ' خوف' کے جذبے کو بیان کرنے کے لیے استعمال ہونے والے الفاظ کو ' نشان زد' کیا جائے تو اُن کی تعداد بہت زیادہ ہو جانے کا احتمال ہے۔ خیال رہے کہ میکس ویس انگریزی میں خوف کے لیے استعمال ہونے والے محض تین بنیادی الفاظ (Fear, Terror and Dread) یعنی 'خوف'، 'دہشت' اور 'ڈر' کی مثال دیتا ہے۔(۱۱) لیکن ۱۸۵۷ء کے فوری بعد لکھی جانے نظموں اور غزلوں میں اکثر شعراء کے ہاں 'خوف' کا اظہار زیادہ تر استعاراتی سطح پر ہوا ہے، جسے مذکورہ عہد میں خوف کے لیے رائج مختلف الفاظ کی بہ جائے متن میں موجود وقفوں، خاموشیوں اور کنایوں ہی کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ 'فغان دہلی' میں شامل شعری متن کا مرکوز مطالعہ بھی اِسی امر پر دال ہے کہ بیش تر شاعروں کے ہاں اِس جذبے کا بیانیہ براہِ راست نہیں ہے، بل کہ شاعری کی مجموعی فضا میں اِس کے نقوش بالواسطہ طور پر اپنے ہونے کا احساس دلاتے ہیں۔ 'فغانِ دہلی' کے پہلے حصے 'شرارۂ نخستیں' میں شامل بہادر شاہ ظفر (۱۷۷۵ء۔ ۱۸۶۲ء) کی پہلی نظم بہ عنوان 'مسدّس شہر آشوب' کے یہ دو بند ملاحظہ کیجیے:

جائیں نکل فلک کے احاطے سے ہم کہاں
ہووےگا سر پہ چرخ بھی جائیں گے ہم جہاں
کوئی بلا ہے خانۂ زنداں یہ آسماں
چھٹنا محال اس سے ہے جب تک ہے تن میں جاں
جو آگیا ہے اس محلِ تیرہ رنگ میں
قیدِ حیات سے ہے وہ قیدِ فرنگ میں

یہ گنبدِ فلک ہے عجب طرح کا قفس
طاقت نہیں ہے نالہ کی بھی جس میں اِک نفس
جنبش ہو ایک پر کی تو پر ٹوٹ جائیں دس
رہ جائے دل کی دل میں نہ کس طرح سے ہوس
کیا طائرِ اسیر وہ پرواز کر سکے
جس میں نہ اتنا دم ہو کہ آواز کر سکے (۱۲)

درج بالا اشعار کسی شاعر کے ٹوٹے ہوئے دل کی فریاد نہیں ہے، بل کہ اُس مرکزی کردار کے جذبات و احساسات کا بیانیہ ہے، جسے ہندوستان کا بادشاہ بنا کر اِس ہنگامے کا آغاز کیا گیا تھا۔ گو 'داستانِ غدر' کے مصنف ظہیر دہلوی (۱۸۲۵۔۱۹۱۱ء) جو اِس تمام صورتِ حال کے عینی شاہد بھی تھے، باغیوں یا مجاہدین کے دِلی پر قبضے اور قلعے میں آمد کے بعد بہادر شاہ ظفر کو اُن تمام الزامات سے بری الذّمہ قرار دیتے ہیں، جس پر انھیں مقدمہ چلانے کے بعد جلا وطن کیا گیا تھا، لیکن اِس امر سے انکار ممکن نہیں کہ 'داستانِ غدر' کی اشاعت کے وقت مصنف کے پاس بچاؤ کا کوئی اور راستہ موجود بھی نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ظہیر دہلوی کے مطابق جب باغی فوجوں نے دہلی آمد کے بعد بادشاہ سے ہندوستان کا تخت سنبھالنے کی درخواست کی، تو اُنھوں نے معذرت کرتے ہوئے یہ جواب دیا تھا:

> "سنو بھائی! مجھے بادشاہ کون کہتا ہے۔ میں تو فقیر ہوں۔ ایک تکیہ بنائے ہوئے اپنی اولاد کو لئے بیٹھا ہوں۔ بادشاہت تو بادشاہوں کے ہمراہ گئی۔ میرے باپ دادا بادشاہ تھے جن کے قبضہ میں ہندوستان تھا۔ سلطنت تو سو برس پہلے میرے گھر سے جا چکی تھی ۔ میرے جدو آبا کے نوکر چاکر اپنے خاوندانِ نعمت کی اطاعت سے جُداگانہ رئیس بنے بیٹھے۔ میرے باپ دادا کے قبضہ سے ملک نکل گیا۔ قوت لایموت کو محتاج ہو گئے۔ میں تو ایک گوشہ نشین آدمی ہوں، مجھے ستانے کیوں آئے ہو۔ میرے پاس خزانہ نہیں کہ میں تم کو تنخواہ دوں گا۔ میرے پاس ملک نہیں کہ تحصیل کر کے تمھیں نوکر رکھ لوں گا۔ میں کچھ نہیں کر سکتا ہوں۔ مجھ سے کسی طرح کی توقع استعانت کی نہ رکھو۔"(۱۳)

یاد رہے کہ ظہیر دہلوی نے جب یہ تحریر لکھی تو وہ جبر اور خوف کی اُسی فضا کے زیرِ اثر تھے جس نے اُن کے ذہن اور قلم کو نئے حکمرانوں کے تابع کر دیا تھا۔ اِسی لیے ظہیر کے اقتباس کی بہ جائے بہادر شاہ ظفر کے اوپر درج اشعار اُن جذبوں کے حقیقی عکاس ہیں، جن کے تحت وہ 'قیدِ فرنگ' ہی سے نہیں بل کہ 'قیدِ حیات' سے بھی رہائی کے خواہش مند ہیں۔ اوپر درج اشعار میں موجود 'خوف اور مایوسی' کے جذبوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے 'خانۂ زنداں'، 'محلِ تیرہ رنگ' ، 'گنبدِ فلک کا قفس'، 'پابند نالے'، 'بے جنبشی' اور 'طائرِ اسیر' جیسی تراکیب اور الفاظ محض بے بسی کا بیانیہ نہیں ہیں، بل کہ اِن میں مذکورہ عہد کی تمام تر جبریت اور خوف کے نقوش بھی مجسم ہو گئے ہیں۔ مثال کے طور پر پہلا مصرع 'خبریہ' نہیں بل کہ 'استفہامیہ' ہے۔ ایک ایسا سوال جس میں موجود حُزن اور ملال نے متکلم پر گزرنے والی تمام کیفیتوں کا احوال بیان کر دیا

ہے۔ جیسے 'فلک کے احاطے' میں قید متکلم، قاری سے سوال کر رہا ہے کہ وہ اِس احاطے سے نکل کر کہاں جائے؟ وہ جہاں بھی جائے گا یہ 'چرخ' (جو تقدیر اور مقدر کی علامت ہے) اُس کا پیچھا نہیں چھوڑے گا۔ اِس بند کے ابتدائی اشعار نہ تو میرؔ کی طرح 'جو بھی کرو ہو آپ کرو ہو ہم کو عبث بدنام کیا' کی طرح تقدیر کی جبریت کا اعلامیہ ہیں اور نہ ہی اِن میں غالبؔ کے 'ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے' کی طرح کوئی شکوہ یا شکایت ہے۔ یہاں تو ایک مجسم 'خوف' کی کیفیت ہے جس میں 'خانہ ٔزنداں' ایک ایسی 'بلا' کا نام ہے، جس سے رہائی موت تک ممکن نہیں ہے۔ یاد رہے کہ مذکورہ مصرعے میں دردؔ کی طرح بھی؛ کسی کے عشق میں جھیلے جانی والی اذیت، مصیبت اور ملامتوں کو بلا نہیں کہا گیا بل کہ ایک ایسے 'محلِ تیرہ رنگ' کا ذکر کیا گیا ہے، جس میں زندگی کی آخری سانسیں گنتا شخص زندگی کا آزار سہتے سہتے مزید مشکل میں گرفتار ہو گیا ہے۔ ظہیر دہلوی کے اوپر درج اقتباس میں تو محض بے بضاعتی کا احساس تھا، لیکن ظفرؔ کے اشعار کا متکلم خوف اور مایوسی کے ایک ایسے عالم میں ہے، جہاں 'جبریت کی سیاہی' نے اُس کے خال وخد کو ہی معدوم نہیں کیا بل کہ اُس کی ذات کی ساری فصیل ہی منہدم کر دی ہے۔ اِسی طرح متکلم کا دوسرے بند میں 'گنبدِ فلک' کو پھر سے قفس قرار دے کر 'نالے' کی طاقت سے بھی محروم ہو جانا بار بار اسی حقیقت کو نشان زد کر رہا ہے جس کے تحت، ہلکی سی جنبش سے بھی 'طائرِ اسیر' کے 'دس دس پر' ٹوٹ جاتے ہیں۔ 'خوف' اور 'جبر' کا یہ عالم اوپر درج نظم کے متن کو ایک ایسے تاریخی بیانیے میں تبدیل کر رہا ہے، جس میں اپنے وقت کا مقتدر ترین کردار مایوسی اور بے بسی کی تصویر بن کر رہ گیا ہے۔ اگر بہ نظرِ غائر دیکھا جائے ظفر کا یہ 'شہر آشوب' جتنی جزئیات سے اُس کی باطنی کیفیات خصوصاً 'خوف' اور 'مایوسی' کو قاری کے سامنے پیش کرتا ہے ویسا اظہار اُن کی کسی بھی غزل میں نہیں ہو سکا۔ یاد رہے کہ مذکورہ عہد کے مؤرخین نے اپنی تحریروں میں بہادر شاہ ظفر کی ظاہری حالت اور اُن کو پیش آنے والے واقعات کا تو بھرپور تذکرہ کیا ہے، لیکن 'خوف اور مایوسی' کی وہ کیفیات جن کا اظہار درج بالا اشعار میں ہوا ہے اُن کو کہیں بھی بیان نہیں کیا گیا۔ مثال کے طور پر ایک انگریزی مؤرخ نے آخری مغل تاج دار کا آنکھوں دیکھا حال اِن الفاظ میں بیان کیا ہے:

> "بادشاہ شاعر ہے، اور اس کے اندازِ بیان میں کافی گرم جوشی ہے۔۔۔ دو ایک دن ہی ہوئے کہ اس نے چند عمدہ شعر مرتب کر کے ایک جلی ہوئی لکڑی سے جیل کی دیوار پر لکھے تھے۔ ایسا کون شخص ہے جس کو اس پر رحم نہیں آئے گا؟ برآمدے میں جس میں وہ بیٹھا ہوا تھا سوائے ایک ایسی چارپائی کے اور کچھ نظر نہ آیا جو انتہائی غریب ہندوستانی گھروں میں استعمال کی

جاتی ہے۔ یہ بوڑھا آدمی فرش پر دوزانو بیٹھا تھا اور اُس کی پیٹھ ایک چٹائی کا سہارا لیے ہوئے تھی۔
میرے تخیل کی پرواز اُس میں تیمور کا شائبہ تک ڈھونڈنے میں کامیاب نہ ہو سکی۔"(۱۴)

یہ اقتباس اور مؤرخین کی دیگر تحریریں، بہادر شاہ ظفر کی جو جیتی جاگتی تصویر ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں، اُن میں آخری مغل فرماں روا کی مظلومیت اور بے چارگی کا احوال تو ملتا ہے، لیکن اُن کے حقیقی جذبات و احساسات تک رسائی کی کوئی سبیل نہیں نکلتی۔ یاد رہے کہ اِنھی حقیقی جذبات و احساسات کو بنیاد بنا کر مار گریٹ پرناؤ، ۱۸۵۷ کے ہنگامے کے بعد "بہادر شاہ ظفر کو اُن اجتماعی یادوں اور اُردو یادداشتوں کا مرکز و محور قرار دیتی ہے، جن میں لوگ اُنھیں ایک انسانِ کامل اور صوفی بادشاہ کے طور پر یاد کرتے تھے۔"(۱۵)

تفضل حسین کوکب کی مرتبہ 'فغانِ دہلی' میں شامل دیگر نظموں میں بھی موجود جذبات کا وفور قاری کو متن کی ساخت میں چھپے اصل معنی تک رسائی کا ذریعہ فراہم کرتا ہے۔ مثال کے طور پر کتاب کے دوسرے حصے 'دویمی شرارہ' کے عنوان کے تحت مرتب کی گئی آشوبیہ مسدسوں کی تعداد ۱۴ ہے، لیکن ہر شاعر نے دہلی شہر کی بربادی کو اپنے انفرادی طرزِ احساس سے مملو کر کے قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر صدر الدین آزردہؔ (۱۷۸۹۔۱۸۶۸ء) کی تحریر کردہ پہلی 'مسدس شہر آشوب' مذکورہ عہد کے آشوب کو ایک بالکل ہی نئے تناظر میں سامنے لاتی ہے۔ اِس نظم کا متکلم اپنے مخصوص زاویۂ نظر کی بہ دولت دہلی کی تمام تر تباہی کا سبب محض 'قلعے کے اعمالوں' اور 'میرٹھ سے آئے ہوئے کالوں' کو قرار دیتا ہے۔ یاد رہے کہ آزردہؔ دِلی کی تہذیبی، تمدّنی اور معاشرتی تباہی سے زیادہ اُس تہذیبی و مجلسی زندگی کی بربادی کا ماتم کرتا ہے، جس کا براہِ راست تعلق طبقۂ اشرافیہ اور اُس کے متعلقات سے تھا۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

آفت اِس شہر پہ قلعے کی بہ دولت آئی
واں کے اعمال سے دہلی کی بھی شامت آئی
روزِ موعود سے پہلے ہی قیامت آئی
کالے میرٹھ سے کیا آئے کہ آفت آئی
گوش زد تھا جو فسانوں سے وہ آنکھوں دیکھا
جو سنا کرتے تھے کانوں سے وہ آنکھوں دیکھا(۱۶)

اگر بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو نظم کا متکلم ایک نہیں بلکہ کئی قسم کے متضاد جذبوں سے برسرِ پیکار نظر آتا ہے۔ اوپر درج بند میں وہ بِلا کسی تمہید کے اِس تمام تباہی، بربادی اور ابتلاؤں کا ذمہ دار 'قلعے والوں کے اُن اعمالوں' کو قرار دیتا ہے، جن کی بہ دولت تمام دہلی والے اِس قیامت سے دوچار ہوئے ہیں۔ آزردہؔ

کا یہ رویّہ اُس کے ہاں موجود اُس داخلی خلفشار کا عکاس ہے، جس کے تحت اُس کی نظر میں انگریزوں کی لائی ہوئی تباہی کوئی مسئلہ نہیں ہے بل کہ پُورب سے آئے ہوئے وہ 'کالے' اصل آفت تھے، جنھوں نے یہاں کی مجلسی و تہذیبی زندگی کو تلپٹ کر کے رکھ دیا تھا۔ یہاں یہ امر پیشِ نظر رہے کہ پہلے بند کے بعد متکلم 'یادآوری' کے جس عمل سے گزرتا ہے اُس میں قاری کو محض اُس طبقۂ اشرافیہ کے مصائب اور مشکلات کا احوال ملتا ہے، جس کا تعلق قلعہ معلی کی تہذیبی زندگی سے تھا۔ گویا متکلم کی نظر میں اِس تباہی اور بربادی کا اصل نشانہ محض وہ طبقہ بنا ہے، جو دہلی کی تہذیب کا اصل نشانندہ تھا۔ درج بالا تناقض کو سمجھنے کے لیے یہ اشعار دیکھیے:

عطرِ صندل میں جو دامن کو بسایا کرتے
کنٹھے موتی کے گریباں میں لگایا کرتے
بیٹھ خلوت میں وہ زلفوں کو بنایا کرتے
یہ سنگار آئینہ کو بھی نہ دکھایا کرتے
اب نہیں کچھ بھی انھیں زلفِ پریشاں کی خبر
نہ گریباں کی خبر اور نہ داماں کی خبر(۱۷)

درج بالا اشعار کو اگر نظم کی اجتماعی فضا سے الگ کر کے دیکھا جائے تو بلا شبہ یہ کسی عشقیہ نظم کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ یاد رہے کہ بسا اوقات معروضی حقیقتوں کو پسِ پشت ڈال کر، کسی تخیلاتی یا رومانوی منطقے میں پناہ لینا بھی 'خوف' ہی کی ایک صورت ہوتی ہے۔ جو آنا بارک کے خیال میں ''خوف اور دوسرے جذبوں کے مابین موجود حد کا تعین کرنا بعض اوقات بہت مشکل ہو جاتا ہے''۔(۱۸) یہی وجہ ہے کہ نظم کے پہلے بند میں اِس تمام تباہی و بربادی کا ذمہ دار خود انھی کو ٹھہرایا جا رہا ہے، جو خود اِس قیامت کے سب سے بڑے متاثرین ہیں۔ نظم کے متکلم کی جانب سے اچانک ہی ایک خاص قسم کی رومانوی فضا اور پُر کیف زندگی کی یاد میں آنسو بہانا اِسی خیال کو تقویت دیتا ہے کہ وہ کچھ ایسے متخالف جذبات سے مغلوب ہے، جو اُس کے پیرایۂ اظہار کو براہ راست متاثر کر رہے ہیں۔ اِنھی معروضات کے تناظر میں آزردہؔ کی اِس نظم سے متعلق ڈاکٹر سیّد عبداللہ کا یہ اقتباس دیکھیے:

''اُن کی ذات سے توقع تھی کہ وہ دلّی کے علم، دلّی کے تمدن، دلّی کی بہترین معاشرت کی تباہی اور بربادی کا ماتم کرتے مگر افسوس ہے کہ انھوں نے اس شہر آشوب میں اپنی تمام تر توجہ نازو نعمت میں پلے آمر اوشہزادگان کی سابقہ پُرنشاط زندگی اور موجودہ پریشانی، فلاکت اور مصیبت کی کیفیت نگاری میں صرف کر دی۔''(۱۹)

سیّد عبداللہ صاحب کی درج بالا رائے کے ساتھ یہ بات بھی پیشِ نظر رکھنی چاہیے کہ آزردہؔ نے اِس پوری نظم کے دوران میں اپنے جن جذبات کو لفظوں کے ساختیوں میں بالارادہ چھپانے کی کوشش کی تھی، نظم کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے وہ پوری شدت کے ساتھ ظاہر ہو جاتے ہیں۔ ’جذبات کی تاریخ‘ کے مؤرخ اِسی لیے مختلف تاریخی مآخذات میں سے شعری متون کو تاریخی حقائق تک پہنچنے کا ایک اہم وسیلہ سمجھتے ہیں۔ یہ شعری متن ہی ہے جس کے ذریعے مصنف کے اصل جذبات و احساسات تک رسائی نثر کی نسبت بہت حد تک ممکن ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر آزردہؔ کی اِسی نظم میں سے درج کیے گئے یہ دو بند دیکھیے جو اُن خالص جذبات کا بیانیہ ہیں، جنھیں متکلم نے پوری نظم میں ملفوف رکھنے کی کوشش کی تھی:

عیش و عشرت کے سوا جن کو نہ تھا کچھ بھی یاد
مٹ گئے کچھ نہ رہا ہو گئے بالکل برباد
ٹکڑے ہوتا ہے جگر سُن کے یہ اُن کی فریاد
پھر بھی دیکھیں گے الٰہی کبھی دہلی آباد
کب تلک داغِ دل اک ایک کو دکھلائیں ہم
کاش ہو جائے زمیں شق تو سما جائیں ہم

روز وحشت مجھے صحرا کی طرف لاتی ہے
سر ہے اور جوشِ جنوں، سنگ ہے اور چھاتی ہے
ٹکڑے ہوتا ہے جگر جی ہی پہ بن آتی ہے
مصطفیٰ خاں کی ملاقات جو یاد آتی ہے
کیونکہ آزردہؔ نکل جائے نہ سودائی ہو
قتل اس طرح سے بےجُرم جو صہبائی ہو(۲۰)

اوپر درج پہلے بند میں متکلم ایک بار پھر اُنھی لوگوں کی آبادی کا تذکرہ کر رہا ہے، جنھیں نظم کے آغاز میں اُس نے دہلی کی تمام تر تباہی و بربادی کا ذمہ دار قرار دیا تھا۔ گو پہلے مصرعے میں یہاں بھی اُس نے انھیں ’عیش و عشرت کا پروردہ‘ قرار دیا ہے، لیکن اِس کے ساتھ ہی متکلم کا جگر ’اِن لوگوں‘ کی فریاد سُن کر ٹکڑے ٹکڑے بھی ہو رہا ہے۔ یاد رہے کہ مذکورہ اشعار کی ساخت میں ’غم‘ کا جذبہ پوری شدت سے کارفرما ہے اور اِسے مختلف الفاظ و تراکیب جیسے ’ٹکرے ہوتے جگر‘، ’داغِ دل‘، ’جوشِ جنوں‘، ’روزِ وحشت‘، ’صحرا‘، ’سنگ اور چھاتی‘ سے بآسانی شناخت کیا جا سکتا ہے۔ خیال رہے کہ نظم کے اوپر درج دونوں بندوں

میں استعمال ہونے والے الفاظ باقی نظم کے ڈکشن سے یکسر مختلف ہیں۔ خاص طور پر آخری بند میں 'خوف' کے نقوش پوری شدت سے اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ زیرِ نظر اشعار میں غم، ملال، اُداسی، احساسِ زیاں اور خوف کی وہ پُر آشوب فضا جو نظم کے آغاز میں مفقود تھی، یک لخت ہی اپنے ہونے کا احساس دلانے لگتی ہے۔ متکلم کی اِس وحشت اور آشفتہ سری کا براہِ راست تعلق اُس کے اِرد گرد برپا ہونے والے اُس آشوب سے ہے، جس سے وہ تمام نظم کے دوران میں نظریں چرا اتا رہا تھا، لیکن اختتام تک پہنچتے پہنچتے حالات کی تمام تر کھردری سچائیاں اور تلخ حقیقتیں برہنہ ہو کر اُس کے سامنے آ گئیں۔

یہی وجہ ہے کہ 'سر' کی مناسبت سے 'سنگ' اور 'جنوں' کی مناسبت سے 'چھاتی' محض آشفتہ سری اور دیوانگی کی علامتیں نہیں ہیں بل کہ اِس کے پسِ پشت غم کی وہ شدت ہے، جس سے نبرد آزما عاشق اپنا سینہ پیٹتا ہے اور سر پتھر سے ٹکرا کر زخمی کر لیتا ہے۔ ہندوستان میں جنم لینے والی ہند اسلامی تہذیب، خصوصاً شمالی ہند میں ماتم اور گریہ اسلامی شعائر کا جزوِ لاینفک رہے ہیں اور تمام تہذیبی مراکز میں امامِ عالی مقام کی یاد میں منعقد کی جانے عظیم الشان مجالس میں لوگ بلا امتیازِ مذہب اور عقیدہ شریک ہوا کرتے تھے۔ اگر بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو اِس نظم کا متکلم جن جذبات سے مغلوب ہے اُس کا براہِ راست تعلق قتل وغارت گری، جبریت اور خوف کے نتیجے میں جنم لینے والے اُس خونی صورتِ حال سے ہے، جس نے دہلی شہر کو ایک مقتل میں تبدیل کر دیا ہے۔ غلام مصطفی خاں شیفتہ (۱۸۰۹ء-۱۸۶۹ء) کو دی جانے والی ۷ برس کی سزا اور بغیر کسی جرم کے مولانا امام بخش صہبائی (۱۸۰۲ء-۱۸۵۷ء) جیسے عالم کو اُن کے خاندان کے اکیس افراد سمیت بے رحمی سے قتل کر دینا دو ایسے واقعات ہیں، جن کی طرف اشارہ، نظم کی داخلی ساخت کو مکمل طور پر تبدیل کر دیتا ہے۔ مولانا صہبائی اور اُن کے خانوادے کی بہیمانہ موت کی روداد اُن کے بھانجے غلام قادر نے اِن الفاظ میں بیان کی تھی:

> "دہلی میدان حشر بنی ہوئی تھی۔ ہم سب کو گرفتار کر کے دریا کے کنارے لایا گیا۔ ایک مسلمان افسر نے کہا کہ موت سامنے ہے، جو تیرنا جانتے ہیں وہ دریا میں کود جائیں۔ میں تیراک تھا لیکن ماموں (صہبائی) اور اُن کے بیٹے تیرنا نہیں جانتے تھے۔ دل نے گوارا نہ کیا کہ انھیں چھوڑ دوں مگر ماموں کے اشارے پر کود پڑا، کچھ فاصلے پر پہنچا ہی تھا کہ گولیوں کی آوازیں آئیں اور میں نے دیکھا کہ وہ سب صف گر گر شہید ہو گئے" (۲۱)

'آزردہ' کا سودائی ہو کر دشت کا رُخ کرنا اُردو شاعری میں اُس بلیغ استعارے کی طرف بھی کنایہ کرتا ہے جس کے تحت رام نرائن موزوںؔ نے جنگِ پلاسی میں انگریزوں کے ہاتھوں سراج الدولہ کی شکست اور شہادت کے بعد،(غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی۔ دوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری)جیسا زندہ شعر کہا تھا۔ درج بالا نظم میں جس قتلِ عام اور زندان کی طرف اشارہ کیا گیا ہے وہ متن میں موجود اُن 'جذباتی بیانیوں' کو نشان زد کر رہا ہے، جس نے مذکورہ عہد کے حساسِ اذہان کو کچھ ایسے متاثر کیا تھا کہ 'فغانِ دہلی' کی نظمیں غم، خوف، مایوسی اور عبرت کے مرقعوں میں ڈھل گئی تھیں۔

'فغانِ دہلی' میں شامل شہر آشوبوں میں داغ دہلوی(۱۸۳۱۔۱۹۰۵ء) کا لکھا ہوا 'شہر آشوب' اِس لیے خاص اہمیت کا حامل ہے کہ اِس میں فکری و فنی پختگی کے ساتھ قلعہ معلیٰ میں بولی جانے والی اُس زبان کی بھی چاشنی بھی ملتی ہے، جو اردوئے معلیٰ کہلاتی تھی اور جس زبان دانی کی بنیاد پر اقبالؔ نے داغؔ کو 'جہان آباد کا آخری شاعر' قرار دیا تھا۔ گو داغؔ کی نظم میں بھی ۱۸۵۷ء کی تمام تر مصیبتوں اور ابتلاؤں کا ذمہ دار 'پوربیوں' کو ہی قرار دیا گیا ہے، جو 'ماتادین' اور 'گنگادین' کے نعرے لگانے کے باوجود بھی اہلِ دہلی پر 'خدا کا قہر' بن کر نازل ہوئے اور یکا یک ہی ایک جہان کی ہلاکت کا باعث بن گئے۔ یاد رہے کہ 'فغانِ دہلی' کی بیش تر نظموں میں دہلی کی تباہی و بربادی کا ذمہ دار ان انقلابیوں کو ہی ٹھہرایا گیا ہے، جنھوں نے انگریزوں کے خلاف علمِ بغاوت بلند کیا تھا۔ لیکن یہاں یہ بات بھی پیشِ نظر رہے کہ خوف اور جبریت کی اُس فضا میں میں لکھنے والوں کے پاس اور کوئی راستہ بھی نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ مذکورہ عہد کی شاعری میں 'خوف کی تاریخ' کے نقوش ڈھونڈتے ہوئے تمام نظم نگاروں کے ہاں ہی 'خوف کا بیانیہ' یا تو استعاروں اور علامتوں کے ذریعے متشکل ہوا ہے یا بالواسطہ طرزِ اظہار کے ذریعے یہ کوشش کی گئی ہے کہ انگریز حکمرانوں کی جانب سے اِس پر کسی بھی قسم کی کوئی گرفت نہ ہو سکے۔ داغؔ کے مرثیے کا کمال یہ ہے کہ اس میں استعمال ہونے والی تازہ علامتیں، نادر تشبیہیں اور بلیغ استعاروں نے محض اپنے ہی جذبات کی عکاسی نہیں کی بل کہ ۱۸۵۷ء کے آشوب کی صورت گری بھی کچھ اِس انداز میں کی ہے کہ "اثر، تاثیر اور خوبیٔ بیان کے لحاظ سے کوئی شہر آشوب اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا"۔(۲۲) مذکورہ نظم کے مصرعوں میں چھپا خوف کا بیانیہ 'داغ کے عہد کی تباہی اور بربادی کو میر تقی میرؔ کے عہد کے اُس آشوب سے ملا دیتا ہے، جس کا سامنا میرؔ کو نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں کے دوران میں ہوا تھا۔ خیال رہے کہ اٹھارھویں صدی کی دِلی میں میرؔ کی حیثیت اُس عام مبصر کی تھی جس نے خاک اور خون میں ملتے شہر کو ایک عام آدمی کی طرح اپنے تکیے پر بیٹھ کے دیکھا

تھا؛ جب کہ داغ اُس شاہی قافلے کا حصہ تھے، جسے ایک کھنڈر ہوئی تہذیب اور برباد سلطنت کا بوجھ اٹھا کر، دِل شکستگی کے عالم میں اپنی والدہ کے ہمراہ قلعہ معلیٰ سے رُخصت ہونا پڑا تھا۔ داغ کی نظم کے یہ چند بند ملاحظہ فرمائیے جن کے الفاظ میں چھپی خوف، درد اور بے یقینی کی کیفیت ایک نئی احساساتی سطح سے اپنا ادراک کرواتی ہے:

لہو کے چشمے ہیں ، چشمِ پُرآب کی صورت
شکستہ کاسئہ سر ہیں حباب کی صورت
لُٹے ہیں گھر دلِ خانہ خراب کی صورت
کہاں یہ حشر میں توبہ عذاب کی صورت
زبانِ تیغ سے پرسش ہے دادخواہوں کی
رسن ہے، طوق ہے، گردن ہے بے گناہوں کی

برنگِ بوئے گل اہلِ چمن، چمن سے چلے
غریب چھوڑ کر اپنا وطن، وطن سے چلے
نہ پوچھ زندوں کو بیچارے کس چلن سے چلے
قیامت آئی کہ مردے نکل کفن سے چلے
مقامِ امن جو ڈھونڈا تو راہ بھی نہ ملی
یہ قہر تھا کہ خدا کی پناہ بھی نہ ملی

یہ وہ جگہ ہے کہ عبرت پہ عبرت آتی ہے
یہ وہ جگہ ہے کہ شامت پہ شامت آتی ہے
یہ وہ جگہ ہے کہ آفت پہ آفت آتی ہے
یہ وہ جگہ ہے کہ حسرت پہ حسرت آتی ہے
یہ وہ جگہ ہے جہاں بیکسی بھی ڈر جائے
یہ وہ جگہ ہے اجل خوف کھا کے مر جائے (۲۳)

درج بالا تین بندوں میں جذبے اور احساس کی شدت کو جس طرح موزوں ترین الفاظ کی ساخت میں منقلب کیا گیا ہے وہ داغ کی اِس نظم کو باقی تمام نظم نگاروں سے متمائز کر دیتا ہے۔ ابتدائی مصرعے میں ہی کی گئی منظر کشی دیکھیے: پہلے 'چشمے' اور 'چشم' کی رعایت سے انسانی خون کو پانی کی طرح ارزاں دکھایا گیا ہے اور پھر 'کاسۂ سر کی شکستگی' انسانی بے حرمتی اور بے توقیری کی کا بیانیہ بن گئی ہے۔ اِس ترکیب کو دیکھتے

ہی میر تقی میرؔ کا یہ قطعہ بھی یادداشت میں تازہ ہو جاتا ہے:

کل پاؤں ایک کاسۂ سر پر جو پڑ گیا
یکسر وہ استخوان شکستوں سے چُور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر
میں بھی کبھو کسی کا سرِ پُرغرور تھا(۲۴)

یاد رہے کہ میرؔ کے قطعے کا مرکزی خیال 'دنیا کی بے ثباتی اور ناپائیداری تھا جب کہ داغؔ کے پیشِ نظر اپنے عہد کی خون آشامی اور پھر اس کے نتیجے میں جنم لینے والی جبریت اور خوف کی فضا کو نشان زد کرنا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پہلے دو مصرعوں کے بعد نظم کا متکلم دہلی کی تباہی و بربادی کو نشان زد کرنے کے لیے جن لفظیات کا استعمال کرتا ہے، اُس کی جڑیں ہماری کلاسیکی شعریات کی روایت میں بہت دُور تک پیوست ہیں۔ 'زبانِ تیغ'، 'پرسش'، 'دادخواہ'، 'رسن'، 'طوق'، 'گردن' اور 'بے گناہ' جیسے الفاظ غزل کی روایت میں اپنے محبوب کے ظلم و ستم اور تغافل کو بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتے رہے ہیں، لیکن درج بالا اشعار میں یہی الفاظ مذکورہ عہد میں جنم لینے والی 'خوف کی حسیت' کو سامنے لا رہے ہیں۔ 'لٹے ہوئے گھروں کا'، 'دلِ خانہ خراب' سے معنیاتی انسلاک بھی میرؔ ہی کے شعروں کی یاد تازہ کرتا ہے جب کہ بے گناہوں کی گردن میں پڑے ہوئے 'طوق و رسن' اُن تمام مظلوموں پر گزرنے والی قیامتوں کا احوال بتاتے ہیں، جنھیں بلا جرم ہی موت کے گھاٹ اتار دیا گیا تھا۔ دوسرے بند میں موجود ہجرت کا بیانیہ بھی 'غم' اور 'خوف' جیسے جذبوں ہی کی آمیزش سے متشکل ہو کر سامنے آتا ہے۔ 'زندوں' کا اپنے آشیانوں سے رخصت ہونا اُس پُر آشوب منظر کی یاد دلوا رہا ہے، جب قیامت کے دن مردے اپنی قبروں سے باہر نکلیں گے۔ آخری دو مصرعوں میں 'خوف' کی جکڑبندی کا وہ عالم دکھایا گیا ہے، جس میں امن تو درکنار خدا کی جانب سے ملنے والی پناہ تک میسر نہیں رہی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی (۱۹۳۵-۲۰۲۰ء) نے اپنے ناول 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' میں نہ صرف مذکورہ عہد کی ادبی، تہذیبی اور ثقافتی فضا کو موضوع بنایا ہے بل کہ داغؔ دہلوی کی والدہ 'وزیر خانم' کو مرکزی کردار کے طور پر پیش کیا ہے۔ اِس ناول کے بیش تر واقعات جہاں تاریخی حقائق پر مبنی ہیں، وہیں 'نواب مرزا، شاعر' کے عنوان سے ایک پورا باب داغؔ کی شخصیت سے متعلق ہے۔ ناول کے آخری باب 'شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے' (۲۵) میں فاروقی نے داغؔ اور اُن کی والدہ کے قلعہ معلّٰی سے نکلنے کا منظر بیان کرتے ہوئے ناول کا اختتام کیا ہے۔ خیال رہے کہ یہ آخری منظر محض کسی ناول کا اختتام نہیں تھا، بل

کہ اُس تہذیب کا خاتمہ تھا جس کی آبیاری میں ہندوستان کی کئی صدیاں صرف ہوئی تھیں۔ ناول کی اختتامی سطور دیکھیے جن کو پڑھتے ہوئے میر ؔکا یہ شعر بھی فوراً دھیان میں آجاتا ہے۔ یوں اُٹھے آہ اُس گلی سے ہم / جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے۔

> ”اگلے دن مغرب کے بعد قلعۂ مبارک کے لاہوری دروازے سے ایک چھوٹا سا قافلہ باہر نکلا۔ ایک پالکی میں وزیر، ایک بہل پر اس کا اثاث البیت، اور پالکی کے دائیں بائیں، اور گھوڑوں پر نواب مرزا خان اور میرزا خورشید عالم۔ دونوں کی پشت سیدھی اور گردن تنی ہوئی تھی۔ محافظ خانے والوں نے روکنے کے لیے ہاتھ پھیلائے تو میرزا خورشید عالم نے ایک ایک مٹھی اٹھنیاں اور چونیاں دونوں طرف لٹائیں اور یوں ہی سر اٹھائے ہوئے نکل گئے۔ ان کے چہرے ہر طرح کے تاثر سے عاری تھے لیکن پالکی کے بھاری پردوں کے پیچھے چادر میں لپٹی اور سر کو جھکائے بیٹھی ہوئی وزیر خانم کو کچھ نظر نہ آتا تھا۔'(۲۶)

یاد رہے کہ 'فغانِ دہلی' کی نظموں میں لگ بھگ تمام نظم نگاروں کے ہاں ہی مذکورہ عہد کی پُر خوف فضا اور ظلم و جبریت کو بیان کرنے کی مقدور بھر کوشش کی گئی ہے، لیکن داغؔ کے ہاں یہ بیانیہ جس رچاؤ اور بے ساختگی کے ساتھ سامنے آیا ہے، وہ سب سے منفرد اور مؤثر ہے۔ اوپر درج آخری بند میں بھی 'عبرت'، 'شامت'، 'آفت'، 'حسرت' اور 'بیکسی' جیسے الفاظ کے ذریعے متکلم نے اپنا مافی الضمیر انتہائی سہولت اور خوبی سے بیان کیا ہے۔ آخری مصرعے میں جذبے اور احساس کی شدّت ملاحظہ فرمایئے کہ ”یہ وہ جگہ ہے اجل خوف کھا کے مر جائے“ اجل جیسی 'بلا'، جس پر وجودِ کائنات کا انحصار ہے اور جس سے کسی کو بھی رستگاری نہیں ہے، اُس کا ہی 'خوف' کھا کر مر جانا، ایک ایسا تناقض ہے جس کی مذکورہ عہد کی آشوبیہ شاعری میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ داغؔ اپنی غزل میں محبوب کے نہ آنے پر 'اجل' سے ملنے کے خواستگار تھے ' پھرے راہ سے وہ یہاں آتے آتے، اجل رہ گئی تو کہاں آتے آتے تھے ' (۲۷) لیکن درج بالا مصرعوں میں ' خوف ' کی شدت سے 'اجل' ہی کا مر جانا ایک ایسا عمل ہے، جو مذکورہ عہد میں ' خوف کی تاریخ' کا اظہاریہ بن جاتا ہے۔

شیخ محمد ابراہیم ذوقؔ (۱۷۸۹ـ۱۸۵۴ء) کے شاگرد محمد علی تشنہؔ (وفات: ۱۸۶۹ـ۷۰ء) کی مسدس میں بھی جہاں دہلی شہر کی عظمتِ رفتہ اور شان و شوکت کے گن گائے گئے ہیں، وہیں اُن کی نظم کا متکلم بھی 'خوف' اور 'مایوسی' کے جذبوں سے مغلوب نظر آتا ہے۔ رفعت سروش کے الفاظ میں ”دِلّی اور دِلّی

والوں کی تباہی کی کیفیت بیان کرتے وقت تشنہ ؔ نے سماجی حقیقت نگاری کا حق ادا کیا ہے۔"(۲۸) لیکن یہاں یہ امر بھی قابل ذکر ہو گا کہ تشنہ ؔ کے ہاں مذکورہ عہد کی پُر خوف فضا کو سامنے لانے کے لیے جو راست طرزِ اظہار اپنایا گیا ہے اُس کی قیمت تخلیق کار کو بسا اوقات فنی اسقام سے ادا کرنا پڑتی ہے۔ اوپر درج داغؔ کے اشعار میں جو بے ساختگی، زبان کی چاشنی اور جذبات کا وفور تھا، تشنہ ؔ کے ہاں اس کا شدید فقدان ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

میانِ راہ کھڑے تھے وہ رہزن بے پیر
کہ جن کے ہاتھ میں لاٹھی تھی مثلِ گرزِ نکیر
یہ کہہ رہے تھے کہ آگے بڑھو صغیر وکبیر
کہاں سے کھینچ کے لائی تمھیں کہاں تقدیر
سب ان کے خوف سے کرتے ہیں آہ و نالے لوگ
مثالِ غولِ بیاباں تھے گاؤں والے لوگ (۲۹)

'غولِ بیاباں' یعنی جنگل میں پھرنے والے بھوت پریت یا بد روحیں: اُس باطنی خوف کی علامت ہیں، جو روزِ ازل سے ہی انسان کا مقدر رہا ہے۔ تشنہ ؔ کا درج بالا بند پڑھ کر یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ اُس کے اسلوب میں گو شعریت کا فقدان ہے، لیکن متن کے اندرونی ساختیوں میں 'غولِ بیاباں' جیسی گہری علامت مذکورہ عہد کی ڈری اور سہمی ہوئی فضا کو تازہ کاری اور جدت سے پیش کر رہی ہے۔ 'رہزن'، 'گرزِ نکیر'، 'خوف'، 'آہ و نالے کرتے لوگ' اور پھر شہر دہلی کے باہر یعنی گاؤں سے آئے ہوئے 'غولِ بیاباں' خوف کی تاریخ مرتب کرنے والوں کو سوچنے اور سمجھنے کا ایک نیا تناظر فراہم کر رہے ہیں۔ مشہور فرانسیسی تاریخ دان لوسئین فیوا نے اپنی ساتھی مؤرخوں پر زور دیا تھا کہ وہ انسانی نفسیات کے اُن اندھیروں میں ڈوب جائیں جہاں "نفسیات تاریخ سے نبرد آزما ہوتی ہے"۔(۳۰) فیوا نے مؤرخین کو اِس ضمن میں دیگر ذرائع کے ساتھ ساتھ زبان اور جذباتی الفاظ کی تاریخ کا مطالعہ کرنے کی بھی تلقین کی تھی۔ یہاں 'غولِ بیاباں' ایسے عفریت کی علامت ہے، جس نے کسی شہر ہی نہیں بلکہ ایک پوری تہذیب کی بنیادیں خاک میں ملا دی ہیں۔

'فغانِ دہلی' میں شامل حکیم محمد تقی سوزاں، 'داستانِ غدر' کے مصنف سید ظہیر الدین ظہیر دہلوی، مرزا قربان علی بیگ سالکؔ، حافظ غلام دستگیر مبینؔ اور حکیم محمد محسنؔ کی آشوبیہ نظموں میں بہ طورِ خاص ایسی لفظیات استعمال کی گئی ہیں، جن کے ذریعے اِن نظم نگاروں نے کچھ نہ کہتے ہوئے بھی، مذکورہ عہد کے بہت سے تاریخی بیانیوں کو 'جذبات کے مؤرخ' کے لیے محفوظ کر لیا ہے۔ اس ضمن میں اِن شاعروں کی آشوبیہ نظموں میں سے چند بند ملاحظہ ہوں:

کہاں وہ تاج کا مالک کہاں ہے وہ دربار
کہو کدھر گئی دیوانِ خاص کی وہ بہار
اب اِس کے دیکھے جو اُجڑے ہوئے درو دیوار
یہ دل میں آئی کہ سر پھوڑ اور چیخیں مار
ہے پارہ پارہ جگر، کیسی دل فگاری ہے
بجائے اشک ، جو آنکھوں سے خون جاری ہے(۳۱)
(سوزاں)

ہر ایک رونقِ بزمِ جہان قتل ہوا
ہر ایک قبیلہ و ہر خاندان قتل ہوا
ہر ایک طوطیٔ شیریں زبان قتل ہوا
ہر ایک بلبلِ نوشیں بیان قتل ہوا
گھروں سے کھینچ کے کشتوں پہ کشتے ڈالے ہیں
نہ گور ہے ، نہ کفن ہے ، نہ رونے والے ہیں (۳۲)
(ظہیر)

مکاں شکستہ ہیں مانندِ خاطر مایوس
اُجاڑ کوچے بسانِ دل الم مانوس
وہ شکل ہی نہ رہی ، شہر ہو گیا معکوس
ستم کیا فلکِ بد شعار نے افسوس
یہ وہ جگہ ہے جسے دیکھنے کو خلقت آئے
اور اب جو دُور سے دیکھے کوئی تو عبرت آئے(۳۳)
(سالک)

یہ وہ جگہ ہے کہ جس پر برستی ہے حسرت
یہ وہ جگہ ہے کہ حیراں ہے دیدۂ حیرت
یہ وہ جگہ ہے دلاتی ہے کثرتِ عبرت
یہ وہ جگہ ہے جسے کہیے محشرِ آفت
یہ وہ جگہ ہے فرشتوں کی جان ڈرتی ہے
یہ وہ جگہ ہے کہ دم مرگ جس کا بھرتی ہے(۳۴)
(مبین)

اوپر درج چار مختلف شاعروں کی آشوبیہ نظموں میں سے لیے گئے مختلف بند، جذبے اور احساس کی شدت سے معمور ہیں۔ تمام نظم نگاروں کے ہاں ایک طرف تو غم، بے چارگی اور مایوسی کے جذبات غالب ہیں اور دوسری طرف اُس خوف کے نقوش پوری شدت سے اپنا احساس دلوا رہے ہیں، جو مذکورہ عہد کی فضا

میں کسی آسیب کی طرح سرایت کر گیا تھا۔ یاد رہے کہ ’ فغان دہلی‘ کی نظموں کو ’نوحے‘ قرار دے کر مغربی سکالر ایو ٹیگنال نے ’غم کے جذبے‘ کو تفصیلی مطالعے کا موضوع بنایا ہے۔ لیکن ایو نے اِس غم کا تعلق یاد آوری یعنی نوسٹلجیا سے جوڑتے ہوئے اِس کی جڑیں اسلامی تہذیب میں موجود ’حُزن‘ کے تصور میں تلاش کی ہیں۔ یہاں یہ امر پیشِ نظر رہے کہ مذکورہ عہد کی نظموں میں ’ غم‘ کے نقوش ڈھونڈنا اِس لیے نسبتاً آسان ہے کہ اِس جذبے اور اِس کے انسلاکات کو بیان کرنے کے لیے اُردو لغت میں ایسے الفاظ کی بھرمار ہے، جنھیں نشان زد کر کسی بھی عہد کی شاعری کو بآسانی مطالعے کا موضوع بنایا جا سکتا ہے۔ ایو ’غم کے جذبے‘ کی نشان دہی کے لیے مذکورہ عہد کی اردو شاعری میں استعمال ہونے والے جن الفاظ کو منتخب کرتی ہے اُن میں ’درد‘، ’ماتم‘، ’ارمان‘، ’داغ‘، ’اداسی‘، ’ہمدردی‘، ’مایوسی‘، ’افسردگی‘، ’شکایت‘، ’آزردگی‘، ’فکر‘ اور ’حسرت‘ زیادہ نمایاں ہیں۔ اِیو کے اپنے الفاظ میں:

> ”میں نے اِس بات پر توجہ مرکوز کی ہے کہ کس طرح مختلف کرداروں نے ’غم‘ کے مختلف پہلوؤں اور معنوں سے کام لیا ہے اور اِس جذبے نے اجتماعی طور پر کیا اثرات مرتب کیے ہیں۔ کہیں غم کو جسمانی تکلیف کے طور پر بیان کیا گیا ہے اور کہیں اِسے اُمید کی علامت قرار دیا گیا ہے۔ جیسا کہ ماہرینِ نفسیات نے اِس بات کو اُجاگر کیا ہے کہ دکھ یا رنج کوئی یک طرفہ جذباتی عمل نہیں ہے، بل کہ بسا اوقات یہ انسانی شخصیت پر مثبت اثرات بھی مرتب کرتا ہے۔ خاص طور پر اسلام میں، جہاں آزمائش اور مصائب کو اکثر قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔“(۳۵)

یہاں اِیو کی یہ رائے نقل کرنا بے محل نہیں ہے بلکہ اِس کا مقصد اوپر درج نظموں کے مختلف حصوں میں موجود غم کی اُس کارفرمائی کو نشان زد کرنا ہے، جس کی شناخت بالکل بھی مشکل نہیں ہے۔ ادبی متون بالخصوص شاعری میں ’خوف‘ کا اظہار ’غم‘ کی طرح براہِ راست نہیں ہے لہٰذا اِس کے نقوش کو تلاش کرنا قدرے مشکل امر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اوپر درج سوزاںؔ کی نظم میں موجود ’ اُجڑے در و دیوار‘ ، ’سر پھوڑ‘ ، ’چیخیں‘، ’پارہ پارہ جگر‘ ، ’دل فگاری‘، ’ اشک‘ اور ’خون‘ محض غم کی شدت کا اظہار یہ نہیں ہیں بل کہ اِن میں مایوسی اور بے بسی کے ساتھ انتہا درجے کے ’خوف‘ کی بھی مختلف کیفیات کو بیان کیا گیا ہے۔ ’تاج کے مالک‘ اور ’دربار کا وجود‘ مٹ جانا، ’دیوانِ خاص‘ کی بہار کا نام و نشان نہ رہنا محض غم اور حزن کی عکاسی نہیں کر رہے بل کہ ’تباہی اور خوف‘ کی ایک ایسا فضا کو نشان زد کر رہے ہیں، جس میں آنکھوں سے اشکوں کی بجائے خون بہ رہا ہے۔ یاد رہے کہ داغؔ نے بھی اپنے شہر آشوب میں ’چشم‘ اور ’چشمے‘ کی رعایت

سے آنکھوں کے پانی کو، خون کے چشمے میں ڈھلتے دکھایا تھا، یہاں بھی کم و بیش وہی کیفیت ہے لیکن بکھراؤ اور ٹوٹ پھوٹ کا اظہار زیادہ شدّت سے ہوا ہے اور داغؔ جیسی خود ضبطگی مفقود ہے۔ اوپر درج ظہیرؔ کی نظم میں سے سے لیے گئے دوسرے بند میں بھی راست طرزِ اظہار ہی اپنایا گیا ہے، لیکن 'داستانِ غدر' کے مصنف کا شعری اظہار اِس اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے کہ وہ ابتلاؤں کے دور میں شاہی خاندان کے ہم رکاب رہے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ خوف اور غارت گری کے بہت سے واقعات کا عینی شاہد ہونے کے باعث، اُنھوں نے اِنھیں زیادہ مؤثر انداز میں بیان کیا ہے۔ 'ہر ایک رونق بزمِ جہان قتل ہوا' جیسے مصرعے کے ساتھ جن قافیوں کا التزام کیا گیا ہے، اُس سے 'دہلی' کے مقتل گاہ بننے کی مکمل عکاسی ہوتی ہے۔ 'کشتوں پہ ڈالے کشتے' اور 'بے گور و کفن' لاشے جن پر گریہ کرنے والا بھی کوئی نہیں بچا، خوف و ہراس کی فضا کو انتہائی پُر اثر طریقے سے بیان کر رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر سیّد عبداللہ "زبان و بیان کے اعتبار سے اِس شہر آشوب کو داغؔ کی مسدس کے مماثل اور شاعرانہ رتبے کے قریب تر قرار دیتے ہیں۔"(۳۶)

سالکؔ کے اشعار میں بھی 'شکستہ مکان' اور 'اُجڑے کوچے' محض خارجی شکست و ریخت کے عکاس نہیں ہیں، بل کہ اِن شعری بیانیوں میں اصل المیہ تو اُن مایوس اور الم نصیب انسانوں کا ہے جو اِن اُجاڑ یادگاروں میں زندہ رہ گئے ہیں۔ 'شہر کا معکوس' اور 'فلک کا بدشعار' ہونا، تدبیر اور تقدیر دونوں ہی کے اُلٹ جانے کو بیان کرتا ہے۔ 'خلقت' کے دیکھنے کی جا کا 'عبرت' میں تبدیل ہو جانا بھی اُسی خوف اور ہراس کا زائیدہ ہے جس نے بھرے شہر کو ویران کر دیا تھا۔ گو دہلی کے عظیم الشان ماضی اور پھر حالیہ تباہی کو لگ بھگ سبھی نظم نگاروں نے اپنی آشوبیہ نظموں کا موضوع بنایا، لیکن سالکؔ، لُٹی ہوئی دِلّی کی ویرانی اور خوف کو دیکھ کر زیادہ غمگین اور اُداس معلوم ہوتے ہیں۔ یاد رہے کہ سالکؔ کے درج بالا اشعار اور پوری نظم قاری پر دِلی کے اُجڑ جانے کا نقشہ اسی طرح واضح کرتی ہے، جیسا احوال ہمیں مذکورہ عہد کی اہم نثری تحریروں میں ملتا ہے۔ مثال کے طور پر سالکؔ کا اوپر درج بند پڑھنے کے بعد ظہیر دہلوی کی 'داستانِ غدر' میں سے یہ اقتباس بھی دیکھیے:

> "اب شہر میں دن کو تو شہر کے آدمی چلتے پھرتے ہیں اور مارنے مرنے پر آمادہ ہیں اور شب کو سپاہِ انگریزی نکل کر گھروں میں قتل کر جاتی ہے۔ اب شہر کی یہ کیفیت ہے کہ دکانیں سب بند اور رسد آنی بند، دانہ پانی خلقت پر حرام، لگے بھوکے پیاسے مرنے؛ تین روز تک یہی کیفیت رہی، آخر تیسرے روز شام کے وقت بادشاہ قلعے سے نکل کر ہمایوں کے مقبرے پہنچے اور رعیت بھی سراسیمہ حیران و پریشان ہو کر شب کے وقت سب گھر بار اثاث البیت جوں کا

توں گھروں میں چھوڑ کر اپنے بال بچوں، عورت وغیرہ کا ہاتھ پکڑ پکڑ کے شہر سے نکلنی شروع ہوگئی۔ غرض کہ اس وقت وہ قیامتِ عظیم برپا ہوئی کہ بیان نہیں ہو سکتی۔"(۳۷)

ظہیر دہلوی کے اقتباس کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اب مبینؔ کی مسدس میں سے لیے گئے اشعار بھی دیکھیے، جن میں وہ اُجڑے ہوئے دیار کی اُن تمام جگہوں کا احوال بیان کر رہا ہے، جنھیں ۱۸۵۷ کے آشوب نے خاک میں ملا دیا تھا۔ 'حسرت'، 'حیرت'، 'عبرت' اور 'آفت' جیسی لفظیات کے ذریعے مذکورہ مقامات کی بربادی کے نقوش کو وضاحت سے بیان کیا گیا ہے ۔ اِسی طرح آخری شعر میں مذکورہ مقام یعنی دِلّی سے 'فرشتوں' کا ڈرنا اور 'موت کا دم بھرنا' حسیّاتی سطح پر فعال ہو کر 'خوف' کے جذبے ہی کی صورت گری کر رہا ہے۔ محسنؔ کے شہر آشوب میں بھی جذبات و احساسات کے ساتھ ساتھ دِلّی کی معاشرت اور مجلسی زندگی کی تصویروں کو انتہائی جزئیات کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ محسنؔ کی نظم کا کمال یہ ہے کہ اُس کا اسلوب انتہائی سنبھلا ہوا ہے، خوف اور غارت گری کا قصہ بیان کرنے سے پہلے وہ جس دِلی کی آرائش اور محفلوں کا نقشہ قاری کے سامنے کھینچتے ہیں، وہ ایک ایسے کینوس کے مماثل ہے، جس میں مصور نے کوئی ایک رنگ بھی چھوٹنے نہیں دیا ہے۔ لیکن سالکؔ اور مبینؔ کی طرح آخر میں اُن کے ہاں بھی خوف اور غم کے جذبات پوری شدت سے اپنے ہونے کا احساس دلاتے ہیں اور ایک حسین کینوس پر بنی ہوئی تصویر یک لخت ہی سیاہ اور ٹیڑھی میڑھی لکیروں میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

ہوئی ہے ڈیوڑھی بنیاد کی بھی یہ برباد
کہ گویا پھینک دی اس کی اُکھیڑ کر بنیاد
نشان بھی نہ رہا اس کا اب کسی کو یاد
ہر ایک دیکھ کے اب اس کو کرتا ہے فریاد
الٰہی کیا ہوئے سب یاں کے اب مکان و مکیں
فلک اٹھا کے کہیں لے گیا ہے یاں کی زمیں(۳۸)
(محسن)

اِسی طرح مبینؔ اپنی نظم میں ایک اور جگہ پر جگہوں اور مقامات کی ویرانی کے بعد انسانی جانوں کی ارزانی اور اشراف کی بے سروسامانی کا احوال انتہائی مؤثر انداز میں بیان کرتا ہے۔ 'دوشالہ پوشوں' کا 'بے کفن دفن' ہونا، اور ' اہلِ قصر' کو ایک گور کا بھی میسر نہ آنا، محض دُنیا کی بے ثباتی کا بیانیہ نہیں ہے بلکہ قاری کو اُس آشوب سے آشنا کر رہا ہے، جس میں انسانی جانوں کے زیاں کے ساتھ ساتھ اُن کے تقدس کو بھی پامال کیا گیا تھا۔ ' چشمِ فلک' کے آنسو اور 'گریبانِ خامہ' کے ٹکڑے بھی اُسی 'خوف' کی حسیت کو نشان زد کرتے

ہیں، جس نے ’خلد کا ساماں‘ رکھنے والے شہر کو ظلم، دہشت اور خوف کے اُن اندھیروں میں دھکیلا جہاں کسی قبر پر جلانے کے لیے ایک چراغ بھی میسر نہیں تھا۔

خیال رہے کہ سالکؔ، مبینؔ اور محسنؔ کی نظموں کے اوپر درج ٹکڑوں میں شہر کی تباہی و بربادی کا بیانیہ براہِ راست محلوں، مکانوں، اور باغوں کی بربادی سے عبارت تھا۔ اگر بہ نظرِ غائر دیکھیں تو دہلی کے اُجڑے ہوئے دیار پر خامہ فرسائی کرنے والوں کی نسبت، عربی قصیدے کی اُس صدیوں پرانی روایت سے ملتی ہوئی محسوس ہوتی ہے، جس میں شاعر، خالی خیموں اور ریت میں دفن بستیوں کے کنارے کھڑے ہو کر ’قفا نبک من ذکری حبیب و منزل‘ (۳۹) لکھ کر بچھڑے ہوئے محبوب کے غم میں گریہ کناں ہوتے تھے۔ خیال رہے کہ قدیم جاہلی عرب شاعری کے قصیدوں میں یادوں کے ساتھ محض غم کی آمیزش ہوتی تھی جب کہ ’خوف، مایوسی اور دہشت‘ کی فضا نے اِن اردو نظموں کے مزاج کو یکسر ہی بدل کر رکھ دیا ہے۔ یہ کیسا آشوب تھا جس میں قبروں پر چراغ تو کیا خود قبروں تک کا نشان مٹ گیا تھا، اور اِس آشوب میں جو لوگ تہِ تیغ ہوئے اب محض اُن کی جدائی کے زخم ہی چراغ کی صورت میں لو دے رہے ہیں۔ مبینؔ کی نظم کے یہ اشعار دیکھیے:

دوشالہ پوش تھے جو، بے کفن زمیں میں گئے
جو قصر رکھتے تھے، بے گور خاک میں وہ ملے
بجا ہے ایسوں پہ چشمِ فلک بھی گر روئے
یہ وہ ہے غم کہ گریبانِ خامہ ہے ٹکڑے
نشانِ گور میسر، نہ خاک پر ہے چراغ
چراغِ گور کے بدلے ہے دل کا روشن داغ(۴۰)
(مبینؔ)

☆☆☆☆☆

حوالے

(۱) پال ایکمین، ویلس فریزن، Constant across Cultures in the Face of Emotion، مشمولہ Journal of Personality and Social Psychology، (جلد ۱۷، شمارہ ۲، ۱۹۷۱ء)، ص: ۱۲۴۔۱۳۹۔

(۲) گریچن ریوی، Encyclopedia of Emotion، (کیلی فورنیا: گرین ووڈ، ۲۰۱۱ء)، ص ۲۵۵۔

(۳) جو آنا، بورک، Fear: A Cultural History، (کیلی فورنیا: شو میکر اینڈ ہو آرڈ، ۲۰۰۵ء)، ص ۳۹۰

جو آنا بورک کے اصل الفاظ یہ ہیں:

The only access we have to fearful people from past is through the things they left behind. Fear acquires meaning through cultural language and rites. Analysis of these ‘texts’ allows historians to pursue fluctuations in the nature of ‘fear’ as the emotion is rendered visible in language and symbols.

(۴) ایضاً، ص ۷

(۵) تھامس ڈکسن ، The History of Emotions (A Very Short Introduction)،(یو کے: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۲۳ء)، ص:۱۹۔

(۶) گریچن ریوی، Encyclopedia of Emotion، ص ۲۵۶

(۷) میر تقی میر، ذکرِ میر، مترجم: نثار احمد فاروقی، نئی دلّی: انجمنِ ترقیِ اردو ہند، ۱۹۹۶ء، ۱۳۹۔۱۴۱

(۸) باربرا روزن وین ، Generations of Feeling: A History of Emotion s (600-1700)، کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۶ء، ص ۳۔۱۰

(۹) سید عبداللہ، ڈاکٹر، ”شہر آشوب کی تاریخ“ مشمولہ اُردو شہر آشوب: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ (مرتبہ: ڈاکٹر سید مرتضیٰ حسن)، فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۲۳ء، ص ۴۶۔

(۱۰) میکس ویس ”Fear and its opposites in the history of emotions" مشولہ Facing Fear (مرتبہ: مائیکل لے فان، میکس ویس)، پرنسٹن: پرنسٹن یونیورسٹی پریس، ص ۴

(۱۱) ایضاً، ص ۲

(۱۲) تفضل حسین خاں کوکب دہلوی، مرتب، فغانِ دہلی (نوئیڈا: نورنگ کتاب گھر، ۲۰۰۷)، ص ۴۴۔۴۵

(۱۳) ظہیر دہلوی، داستانِ غدر، (لاہور: اکادمی پنجاب، جون ۱۹۵۵)، ص ۷۹۔۸۰

(۱۴) رسل، ” مقید بادشاہ سے ملاقات“ مشمولہ سن ستاون خیال نمبر، مرتبہ ناصر کاظمی، انتظار حسین (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ص ۸۰۔۸۱

(۱۵) مارگریٹ پرناؤ، Emotions and Modernity in Colonial India، (دہلی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۹ء)، ص ۲۰۶۔

(۱۶) تفضل حسین کوکب دہلوی، مرتب فغان دہلی، ص ۵۶

(۱۷) ایضاً، ص ۵۷

(۱۸) جو آنا، بورک، Fear: A Cultural History، ص ۸

(۱۹) سید عبداللہ، ڈاکٹر، ”شہر آشوب کی تاریخ“ مشمولہ اُردو شہر آشوب: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ (مرتبہ: ڈاکٹر سید مرتضیٰ حسن)، ص ۶۸۔

(۲۰) فضل حسین کوکب دہلوی، مرتب فغان دہلی، ص ۵۷۔۵۸

(۲۱) شاہد صدیقی علیگ، ” سقوط دہلی ۱۸۵۷: امام بخش صہبائی اور خاندان کی عظیم قربانی“
https://www.qaumiawaz.com/column/fall-of-delhi-1857-the-martyrdom-of-imam-bakhsh-sahbai-and-his-family

(۲۲) سید عبداللہ، ڈاکٹر، ”شہر آشوب کی تاریخ“ مشمولہ اُردو شہر آشوب: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ (مرتبہ: ڈاکٹر سید مرتضیٰ حسن)، ص ۶۰۔

(۲۳) تفضل حسین کوکب دہلوی، مرتب فغان دہلی، ص ۶۶۔۶۸

(۲۴) میر تقی میر، دیوانِ میر (جلد اول)، (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۶۸)، ص ۱۵۔

(۲۵) شمس الرحمٰن فاروقی، کئی چاند تھے سرِ آسماں، (نئی دہلی: پینگوئین بکس، مارچ ۲۰۱۰ء)، ص ۶۵۴۔

(۲۶) ایضاً، ص۸۴۸

(۲۷) داغ دہلوی، دیوانِ داغ، (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۲)، ص۱۵۵

(۲۸) رفعت سروش، " مقدمہ "، مشمولہ فغانِ دہلی (مرتبہ تفضل حسین کوکب دہلوی)، ص۱۸۔

(۲۹) تفضل حسین کوکب دہلوی، مرتب فغان دہلی، ص۶۲۔

(۳۰) لوسیاں فیوا، "La sensibilité et l'histoire "، مشمولہ Annales d'historie sociale جلد اول، شمارہ۱ / ۲، جنوری تا جون ۱۹۴۱ء)، ص:۵۔۲۰۔

(۳۱) تفضل حسین کوکب دہلوی، مرتب فغان دہلی، ص۷۷۔

(۳۲) ایضاً، ص۸۳۔

(۳۳) ایضاً، ص۷۰۔

(۳۴) ایضاً، ص۹۷۔

(۳۵) ایوٹیگنال، Grief and the Shaping of Muslim Communities in North India, c.1857-1940s، (نیویارک: کیمبرج یونیورسٹی، پریس، ۲۰۲۳ء)، ص۱۷۔

ایو کے اپنے الفاظ ملاحظہ ہوں:

> I have emphasized how different actors played with different connotations of ġham and how this impacted collective activity. At times, ġham was described as physical pain, at others as a sign of hopefulness. As psychologists have highlighted, grief is far from a one-dimensional emotional phenomenon, and sometimes rather counter-intuitively involves positive effects – especially perhaps in Islam, where suffering is often valued.

(۳۶) سید عبداللہ، ڈاکٹر، "شہر آشوب کی تاریخ" مشمولہ اُردو شہر آشوب: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ (مرتبہ: ڈاکٹر سید مرتضی حسن)، ص۶۲۔

(۳۷) ظہیر دہلوی، داستانِ غدر، ص۱۱۷۔

(۳۸) تفضل حسین کوکب دہلوی، مرتب فغان دہلی، ص۱۰۵۔

(۳۹) امرءالقیس، قِفا نبک، مترجم اکرام جمالی، (راولپنڈی: اسد محمود پرنٹنگ پریس ۲۰۰۲ء)، ص۱۵۔

(۴۰) تفضل حسین کوکب دہلوی، مرتب فغان دہلی، ص۹۰۔

BIBLOGRAPHY

1. Amr-ul-Qais, *Qif Nabk*, mutarjim: Ikram Jamali (Rawalpindi: Asad Mahmood Printing Press, 2002).
2. Barbara Rosenwein, *Generations of Feeling: A History of Emotion (600–1700)* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).
3. Dagh Dehlvi, *Diwan-e Dagh* (Lahore: Majlis-e Taraqqi-e Adab, 2002).
4. Eve Tignol, *Grief and the Shaping of Muslim Communities in North India, c.1857–1940s* (New York: Cambridge University Press, 2023).
5. Gretchen Reevy, *Encyclopedia of Emotion* (California: Greenwood, 2011).
6. Joanna Bourke, *Fear: A Cultural History* (California: Shoemaker & Hoard, 2005).
7. Lucien Febvre, "La sensibilité et l'histoire," *Annales d'Histoire Sociale,* 1941.
8. Margrit Pernau, *Emotions and Modernity in Colonial India* (Delhi: Oxford University Press, 2019).

9. Max Weiss, “Fear and its Opposites in the History of Emotions,” mashmoola: *Facing Fear* (murattib: Michael Laffan, Max Weiss) (Princeton: Princeton University Press).
10. Mir Taqi Mir, *Diwan-e Mir* (jild awwal) (Lahore: Majlis-e Taraqqi-e Adab, 1968).
11. Mir Taqi Mir, *Zikr-e Mir*, mutarjim: Nisar Ahmad Faruqi (Nai Dilli: Anjuman-e Taraqqi-e Urdu Hind, 1996).
12. Paul Ekman, Welles Friesen, “Constants Across Cultures in the Face of Emotion,” *Journal of Personality and Social Psychology*, jild 17, shumara 2, 1971.
13. Rifat Surosh, “Muqaddima,” mashmoola: *Faghan-e Dehli* (murattib: Tafazzul Husain Kokab Dehlvi).
14. Russell, “Muqayyad Badshah se Mulaqat,” mashmoola: *San Sattavan Khayal Number* (murattib: Nasir Kazmi, Intizar Husain) (Lahore: Sang-e-Meel Publications, 2007).
15. Shahid Siddiqi Alig, “Saqoot-e Dehli 1857: Imam Bakhsh Sehbai aur Khandan ki Azeem Qurbani,” Qaumi Awaz.
16. Shamsur Rahman Faruqi, *Kai Chand Thay Sar-e Aasman* (New Delhi: Penguin Books, 2010).
17. Syed Abdullah, “Shehr Ashob ki Tarikh,” mashmoola: *Urdu Shehr Ashob: Tahqiqi wa Tanqidi Mutala* (murattib: Dr Syed Murtaza Hasan) (Faisalabad: Misal Publishers, 2023).
18. Tafazzul Husain Khan Kokab Dehlvi (murattib), *Faghan-e Dehli* (Noida: Naurang Kitab Ghar, 2007).
19. Thomas Dixon, *The History of Emotions: A Very Short Introduction* (UK: Oxford University Press, 2023).
20. Zahir Dehlvi, *Dastan-e Ghadar* (Lahore: Academy Punjab, 1955).

❖❖❖