www.urducouncil.nic.in

جولائی – ستمبر 2025 قیمت -/25₹

سہ ماہی

# فکر و تحقیق

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان کا علمی و تحقیقی جریدہ

سہ ماہی

# فکر و تحقیق

نئی دہلی

جولائی— ستمبر 2025

جلد:28 شمارہ:03

**مدیر**

ڈاکٹر شمس اقبال

**نائب مدیر**

ڈاکٹر عبدالباری

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

**National Council for Promotion of Urdu Language**
Quarterly **"FIKR-O-TAHQEEQ"** New Delhi
Vol. 28. July to September, 2025, Issue- 03

# سہ ماہی فکر و تحقیق نئی دہلی

---

مدیر : ڈاکٹر شمس اقبال
نائب مدیر : ڈاکٹر عبدالباری
مشیر : حقانی القاسمی
معاونین : محمد شاداب شمیم، ثاقب فریدی، فیضان الحق
کمپوزنگ : محمد اکرام

قیمت : 25 روپے
طابع اور ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان
وزارتِ تعلیم، محکمۂ اعلیٰ تعلیم، حکومتِ ہند

رابطہ : مدیر، فون: 49539000، فیکس: 49539099، شعبۂ ادارت: 49539009
ویب سائٹ www.urducouncil.nic.in
ای میل : ft.ncpul@gmail.com
خط و کتابت کا پتہ : قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 'فروغ اردو بھون' FC-33/9
انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی-110025

**زرِ سالانہ** : عام ڈاک سے: 100 روپے، رجسٹرڈ ڈاک سے: 200 روپے
❑ ڈرافٹ : NCPUL, New Delhi کے نام ارسال کریں۔ شعبۂ فروخت کے پتے پر بھیجیں۔
❑ شعبۂ فروخت : ویسٹ بلاک۔8، ونگ۔7، آر کے پورم، نئی دہلی۔110066
فون: 26109746، فیکس: 26108159،
ای۔میل: sales@ncpul.in
❑ شاخ : 22-7-110 تھرڈ فلور، ساجد یار جنگ کمپلیکس، بلاک نمبر: 5-1، پتھر گٹی
حیدرآباد۔500002 (تلنگانہ)، فون: 040-24415194

❑ فکر و تحقیق کے مشمولات میں ظاہر کردہ آرا سے قومی اردو کونسل کا متفق ہونا ضروری نہیں۔
❑ فکر و تحقیق میں شامل مضامین کی نقل یا ترجمے کے لیے ناشر کی اجازت لازمی ہے۔

---

ڈاکٹر محمد شمس اقبال، ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان نے **سالاسار امیجنگ سسٹمس**، A-97، سیکٹر 58، نوئیڈا۔201301 (یوپی)
میں 70 GSM TNPL پیپر پر چھپوا کر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،
''فروغ اردو بھون'' FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی-110025 سے شائع کیا۔

# ترتیب

## اصنافِ ادب: تحقیقی، تنقیدی زاویے


- عصمت کی ڈراما نگاری — جمیل اختر — 7
- اردو رباعی کے تدریجی منازل — محی الدین زور کشمیری — 30
- اردو فکشن کی مابعد جدید تکنیکیں — محمد نہال افروز — 52
- مثنوی 'سیف الملوک و بدیع الجمال' کا ادبی و تہذیبی مطالعہ — آصف مبین — 69


## تذکارِ شبلی


- علامہ شبلی کے بچپن کے احباب — محمد الیاس الاعظمی — 92
- تلامذہ شبلی کی خدمات — اطہر حسین — 112


## گاہے گاہے باز خواں


- عرب کے تنقیدی نظریات — محمد حسن — 126
- غنائیہ ڈرامے (لوک ناٹک) کی ابتدا اور ارتقا — کنول ڈبائیوی — 142
- مقالہ نگاروں کا تعارف — 157

# سہ ماہی 'فکر و تحقیق' کے قلم کاروں سے گزارش

سہ ماہی 'فکر و تحقیق' خالص علمی اور تحقیقی نوعیت کا مجلّہ ہے۔ اس میں کلاسیکی ادبیات، عالمی ادبیات، معاصر ادبی تحریکات و رجحانات اور دیگر اہم موضوعات پر تحقیقی مضامین شائع کیے جاتے ہیں۔

'فکر و تحقیق' میں مقالہ بھیجتے وقت مندرجہ ذیل امور کا بہ طور خاص خیال رکھیں:

1. مضمون علمی اور تحقیقی نوعیت کا ہو اور اس میں نئے زاویوں اور نئی جہتوں کی جستجو کی گئی ہو۔ مضمون کے ساتھ تلخیص، کلیدی الفاظ اور سوانحی کوائف (جس میں پیدائش، تعلیم، تدریس اور تصنیفات کا ذکر ہو) ضروری ہیں اور مضمون میں اعداد و شمار بھی رومن میں ہوں۔
2. مضمون غیر مطبوعہ ہو۔ کسی اخبار/ مجلّے میں ارسال نہ کیا گیا ہو اور نہ ہی اپنی یا کسی مرتب کردہ کتاب میں شامل ہو۔
3. مضمون ان پیج پروگرام میں ہو اور 8000 الفاظ سے کم اور 12000 سے زیادہ نہ ہو۔ زیادہ طویل ہونے کی صورت میں حسب ضرورت ایڈٹ کر کے شائع کیا جائے گا۔ اس امر میں مدیر اپنے حق ادارت کا استعمال کرے گا اور اس کا فیصلہ آخری و قطعی ہوگا۔
4. جن مضامین میں زبان و بیان کی خامیاں اور حقائق، حوالے، املا، جملہ کی غلطیاں ہوں گی انھیں کسی بھی صورت میں اشاعت کے لیے منظور نہیں کیا جائے گا۔
5. مضمون میں حوالہ جات، اشعار اور اقتباس کی صحت کا التزام اور ضرورت سے زیادہ اشعار اور اقتباسات سے پرہیز لازمی ہے۔
6. مصنف کی تحریری تصدیق کے باوجود 'فکر و تحقیق' میں چھپنے سے پہلے کہیں اور مضمون شائع ہو جانے کی کوئی اطلاع ثبوت کے ساتھ سامنے آئے گی تو معاوضے کی ادائیگی روک دی جائے گی اور آئندہ مصنف کا کوئی مضمون 'فکر و تحقیق' میں شائع نہیں کیا جائے گا۔
7. مضمون کا معاوضہ صرف اصل (Original) مضمون پر دیا جائے گا۔ سمینار میں پڑھے گئے غیر مطبوعہ مقالوں کی اشاعت پر بھی معاوضہ نہیں دیا جائے گا۔ کسی اور کا شائع شدہ مضمون اپنے نام سے بھیجنے یا شائع کرانے والوں کے آئندہ مضامین پر غور نہیں کیا جائے گا۔ اس کے نام سے کوئی تحریر یا تخلیق قومی اردو کونسل کے کسی جریدے میں شائع نہیں ہوگی اور قانونی کارروائی بھی کی جائے گی۔
8. مضمون میں پہلے یا آخری صفحے پر مضمون نگار کا نام، مکمل پتہ مع پن کوڈ (انگلش میں) اور موبائل نمبر ضروری ہے۔

مضمون کی حتمی منظوری ایڈیٹوریل ریویو کے بعد ہی دی جائے گی۔

قلمکار حضرات اخلاقی ضوابط Ethical guidelines کا پورا خیال رکھیں۔

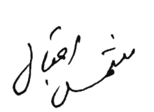
—ادارہ

# حرفِ اول

دنیا کی کسی بھی زبان میں لکھا جانے والا ادب بنیادی طور پر دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ ان میں سے ایک حصہ نظم کہلاتا ہے اور دوسرا نثر۔ نثر میں عام طور پر تخلیق کار سادہ اور سہل زبان میں اپنے مطلب کی ادائیگی کرتا ہے، اس میں وزن اور موزونیت کی شرط نہیں ہوتی۔ صنف کی بنیاد پر نثر کی کئی قسمیں ہو جاتی ہیں۔ نثر میں لکھی جانے والی نمایاں اصناف میں تنقید، تحقیق، افسانہ، ناول، انشائیہ، رپورتاژ اور خاکہ وغیرہ شامل ہیں۔ تحقیق اور تنقید کی زبان ذرا مختلف ہوتی ہے، کبھی سادہ اور سہل اور کبھی مغلق اور مبہم ہوتی ہے اس کے بالمقابل فکشن اور انشائیہ میں تخلیقی زبان کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زبان و اسلوب اور موضوعات و مسائل کی بنیاد پر نثر میں کئی اصناف وجود میں آئیں۔ نثر ہی کی طرح شاعری میں لکھا جانے والا ادب بھی صنف کی بنیاد پر کئی حصوں میں منقسم ہے۔ یہ اصناف ادب کے اندر پائی جانے والی تبدیلیوں، رنگینیوں اور مختلف جہات کی نشاندہی کرتی ہیں۔ جب بھی کوئی صنف وجود میں آتی ہے تو اس کے پیچھے کئی وجوہات ہوتی ہیں، جو اسے دوسری اصناف سے مختلف بناتی ہیں۔ ماہرین ادب نے جملہ اصناف کی اہمیت کو نہ صرف تسلیم کیا ہے بلکہ اسے فروغ دینے کی ضرورت کو بھی محسوس کیا ہے۔ اردو اصناف شاعری میں، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، غزل، رباعی، قطعہ وغیرہ کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ان اصناف میں غزل کو کئی اعتبار سے زیادہ پسند کیا گیا۔ رشید احمد صدیقی نے اسے اردو شاعری کی آبرو قرار دیا ہے۔ اسی طرح دوسری اصناف شاعری کی بھی اپنی خصوصیات ہیں، جو ان کا جواز فراہم کرتی ہیں۔ قارئین ان اصناف سے نہ صرف لطف اندوز ہوتے ہیں بلکہ ان میں طبع آزمائی کی بھی کوششیں کرتے ہیں۔ کلاسیکی شعرا میں دوسروں پر فوقیت لے جانے اور اپنی قادر الکلامی کا ثبوت پیش کرنے کے لیے یہ بھی دیکھا جاتا تھا کہ کون کتنی زیادہ اصناف شاعری میں شعر کہنے پر قادر ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ادب میں اصناف کی کثرت ایک بڑی خوبی ہے جو ہمیں مختلف ذائقے سے روشناس کراتی ہے۔ اردو شاعری کی دیگر اصناف کی طرح رباعی بھی ایک اہم صنف ہے۔ اس کی شروعات فارسی ادب کے زیر اثر ہوئی۔ لیکن رفتہ رفتہ اردو رباعی نے اپنی خاص شناخت قائم کر لی۔ رباعی اپنی

خاص صفات کی بدولت دیگر اصناف سے ممتاز اور منفرد ہے۔ اس صنف کی سب سے بڑی خوبی اختصار اور جامعیت ہے۔ کم سے کم الفاظ میں بڑے اور اہم مسائل وموضوعات کو پیش کر دینے کی قوت اس صنف میں موجود ہے۔ رباعی کا لفظ 'ربع' سے بنا ہے، جس کے معنی ہوتے ہیں چار۔ چوں کہ رباعی میں چار مصرعوں کی قید ہوتی ہے اس لیے اسے رباعی کا نام دیا گیا۔ رباعی کا خاص انداز اور وزن ہے۔ رباعی کا چوتھا مصرعہ اس کی جان ہوتا ہے۔ اس مصرعے میں ہی شاعر اپنی بات کو موثر انداز میں مکمل کرتا ہے۔ یہ صنف فلسفہ، حکمت، حمد، کلام کے ساتھ عشق اور زندگی کے دیگر مسائل کو بھی کامیابی کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب نظر آتی ہے۔ اردو کے اہم رباعی گو شاعروں میں میر انیس، الطاف حسین حالی، جوش ملیح آبادی، فراق گورکھپوری اور یاس یگانہ چنگیزی کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی سے شائع ہونے والا سہ ماہی مجلّہ 'فکر وتحقیق' تحقیقی اور تنقیدی مضامین کی اشاعت میں خاص مقام رکھتا ہے۔ اس کے ہر شمارے میں مختلف موضوعات پر سنجیدگی سے لکھے گئے مضامین شائع ہوتے ہیں۔ اس کا تازہ شمارہ بھی اسی طرح کے کئی اہم مضامین پر مشتمل ہے، جس میں ڈراما، مثنوی، فکشن، تنقید اور علامہ شبلی سے متعلق مضامین کے علاوہ 'رباعی' کی اہمیت اور اس کی روایت پر ایک اہم مضمون شامل ہے۔ اس طرح کے مضامین سے ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اصناف خواہ کتنی ہی پرانی کیوں نہ ہو جائیں ان کی اہمیت ختم نہیں ہوتی۔ نئے زمانے کے قلم کار نئے زاویوں سے ان پر غور وفکر کرتے رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ بھی اہم تنقیدی مباحث ومسائل پر مضامین شامل اشاعت ہیں۔ امید ہے کہ 'فکر وتحقیق' کے مشمولات سے فکر ونظر کے نئے دریچے وا ہوں گے۔



جمیل اختر

# عصمت کی ڈراما نگاری


## تلخیص

عصمت چغتائی اپنے عہد کی منفرد افسانہ نگار رہی ہیں۔وہ ایک اچھی افسانہ نگار کے ساتھ ساتھ ، ناول نگار، خاکہ نگار، ڈراما نگار،مضمون نگار،فلم نگار، ڈائیلاگ نگار،فلمی کہانی نگار،سوانحی ناول نگار اور بچوں کی ادیبہ بھی ہیں اور ہر میدان میں انھوں نے اپنا وافر سرمایہ چھوڑا ہے۔سو سے زائد افسانے لکھے، دسیوں ناول، ناولٹ لکھے۔دو درجن سے زائد مضامین لکھے۔بیسیوں خاکے لکھے،اور تقریباً دس بارہ ڈرامے لکھے۔ان تمام ڈراموں میں عصمت نے سماج کے سلگتے ہوئے مسائل کو موضوع بنایا ہے۔

1. 'فسادی' کا موضوع بزرگوں کے طے کردہ رشتوں سے متعلق ہے۔جس پر نئی نسل معترض ہوتی ہے اور پھر ہوتی ہے بغاوت۔
2. 'ڈھیٹ'میں عورت کی ذات کا اظہار ہے۔اس میں مرد عورت کے درمیان سماج نے جو امتیاز قائم کر رکھا ہے۔اس کا مذاق اڑایا گیا ہے۔
3. 'بنّے' کا موضوع متوسط ہندوستانی گھرانے میں نوجوان لڑکے اور لڑکی کی محبت ہے۔
4. 'پردے کے پیچھے سے' یہ انسانی نفسیات کی سچی کہانی ہے۔
5. 'انتخاب' میں عصمت نے ہندوستان کی نئی تہذیب پیش کی ہے۔جس میں صنفی امتیاز کی دیواریں گرادی ہیں اور مخلوط معاشرے کے ابھرتے مسائل کو پیش کیا ہے۔
6. 'دھانی بانکیں' عصمت کا لافانی کہا جانے والا ڈراما ہے۔جس نے عصمت کو بحیثیت ڈراما نگار ادب میں شناخت دلائی۔یہ تقسیم ملک کے واقعات پر مبنی ڈراما ہے۔اس کا شمار فسادات پر لکھے گیے چند اہم ڈراموں میں کیا جاتا ہے۔شامت اعمال،خواہ مخواہ اور دلہن کیسی ہے ہلکا پھلکا مزاحیہ ڈراما ہے۔عصمت کے تمام ڈرامے، ڈراما نگاری کے فن پر پورے نہیں اترتے۔کچھ کمزور تو، کچھ جاندار ہیں،لیکن عصمت نے اپنے ان ڈراموں میں جن مسائل کو موضوع بنایا ہے۔وہ عصمت سے پہلے اَن چھوئے تھے۔یہ تمام سماج کے سلگتے ہوئے مسائل ہیں جن کو عصمت نے اپنی تخلیق کا موضوع بنایا ہے۔



## کلیدی الفاظ

عصمت چغتائی، ڈرامے،کلیاں،عورت اور مرد، ڈھیٹ، بنّے، پردے کے پیچھے سے،تصویریں، شیطان،متوسط ہندوستانی گھرانہ،صنفی تفریق،انسانی نفسیات،نئی تہذیب،مخلوط معاشرہ

**عصمت** کی اپنی زندگی اتنی ڈرامائی رہی ہے کہ عصمت نے جب تخلیقی سفر کی ابتدا کی تو شروعات ڈرامے سے ہی کی۔ عصمت کی یہ پہلی تخلیق ماہنامہ ساقی کے سالنامہ، جنوری 1938 میں شائع ہوئی۔ پھر ایک مکالمہ 'ڈھیٹ'، ساقی مارچ 38 میں شائع ہوا۔ پھر افسانے اور ڈرامے تخلیقی سفر میں دوش بدوش چلتے رہے اور 1939 میں ڈراما 'بنّے'، 'پردے کے پیچھے سے' اور 'انتخاب' شائع ہوئے اور ان دو سالوں میں افسانے 'کافر'، 'خدمت گار'، 'اف یہ بچے'، 'گیندا'، 'نیرہ' اور 'لہو' شائع ہوئے۔ گویا ان دو سالوں میں کل پانچ ڈرامے اور چھے افسانے شائع ہوئے۔ 1941 میں مکتبہ اردو ادب، لاہور نے جب ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'کلیاں' شائع کیا تو اس میں بہ شمول چھ ڈراموں کے کل سترہ مشمولات شامل کیے گئے۔ 1942 میں ساقی بک ڈپو نے جب اسی مجموعے کو شائع کیا تو اس میں بہ شمول چھے ڈرامے کے سترہ کے بجائے 16 مشمولات شامل کیے۔ 1942 ہی میں ساقی بک ڈپو اور ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ نے بہ یک وقت دوسرا افسانوی مجموعہ 'چوٹیں' شائع کیا تو ساقی بک ڈپو والوں نے افسانوں کے علاوہ ایک ڈراما 'عورت اور مرد' بھی شامل کیا، جو علی گڑھ اڈیشن میں شامل نہیں ہے۔ اس کے بعد درج ذیل ڈرامے شائع ہوئے۔ تصویریں اور شیطان 1944 میں، دھانی بانکیں 1975 میں، دوزخ، سویرا شمارہ 24 میں شائع ہوئے۔ خواہ مخواہ، دلہن کیسی ہے، شامت اعمال کے کسی رسالے میں شائع ہونے کی شہادت نہیں مل سکی۔ ہاں 'دھانی بانکیں' کو کتب پبلی شرز لمیٹڈ بمبئی نے جون 1947 میں کتابی صورت میں شائع کیا۔ بقیہ ڈرامے افسانوی مجموعے میں تو شامل نہیں ہو سکے۔ ہاں 1955 میں نیا ادارہ، لاہور نے ان کے چھے ڈراموں کا ایک الگ مجموعہ 'شیطان' کے نام سے شائع کیا تو اس میں شیطان، خواہ مخواہ، تصویریں، دلہن کیسی ہے، شامت اعمال اور دھانی بانکیں شامل کیے۔ دوزخ کے نام سے بھی ایک مجموعہ شائع ہوا ہے۔ جس میں اور مشمولات کے علاوہ ڈراما دوزخ شامل ہے، لیکن پبلشر اور سنہ اشاعت ندارد ہے۔

عصمت نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز افسانے سے نہیں بلکہ ڈرامے سے کیا اور ان کی پہلی مطبوعہ تحریر ڈراما 'فسادی' ہے جو ساقی، جنوری 1938 میں شائع ہوئی۔ عصمت خود فرماتی ہیں:

''میرا سب سے پہلا مضمون جو چھپا وہ 'فسادی' میرا ڈراما تھا۔''[1]

ڈراما نگاری کا رجحان ان کے اندر بچپن ہی سے تھا۔ جب خاندان کے افراد جمع ہو کر گفتگو کرتے عصمت ان کے ڈائیلاگ نقل کرتیں اور پھر بعد میں سب کو سنایا کرتی تھیں۔

اس عادت نے ان کے اس رجحان کو آگے بڑھایا۔ عصمت رقم طراز ہیں:

''مجھے کہانی لکھنا نہیں آتی تھی۔ ڈراما لکھنا آسان لگتا تھا۔ کیونکہ میں نے لکھنا ایسے شروع کیا تھا کہ اپنے خاندان میں جب سب جمع ہو جاتے تھے تو میں ایک کونے میں چپ بیٹھی ان کی باتیں سنا کرتی تھی اور اپنے رف بک میں جو ڈائیلاگ جو شخص بولتا اُسے لکھتی جاتی تھی۔ مجھے ڈائیلاگ لکھنے کا بڑا شوق تھا اور جب پانچ سات صفحے لکھ

جاتے تھے تو میں ان سے کہتی تھی سنیے آپ لوگ کیا باتیں کر رہے تھے اور وہ ڈائیلاگ میں انھیں پڑھ کر سنایا کرتی تھی۔ گھر والے بڑے ہنستے تھے۔"[2]

پھر دوران تعلیم نصابی ضرورتوں کے تحت یونانی اور بہت سی دوسری زبانوں کے ڈرامے پڑھے، لیکن دوسروں کی بہ نسبت برناڈ شا سے زیادہ متاثر ہوئیں۔ برناڈ شا کے ڈرامے ان کی ڈرامہ نویسی کے محرک بنے اور انھوں نے اپنا پہلا ڈراما 'فسادی' برناڈ شا سے متاثر ہو کر لکھا۔ جس کا اعتراف عصمت نے اپنی تحریروں میں خود بھی کیا ہے۔ لکھتی ہیں:

"میٹرک کے بعد چار سال میں نے کورس کی کتابیں مجبوراً پڑھیں۔ یونانی ڈراما، پشن پلے اور شیکسپیئر سے لے کر ابسن اور برناڈ شا تک بہت کچھ پڑھ ڈالا - برناڈ شا نے میرا دل مٹھی میں لے لیا۔ میں نے اپنا پہلا مضمون یا ڈراما 'فسادی' برناڈ شا سے حد درجہ متاثر ہو کر لکھا۔ مواد میں نے اپنے اردگرد سے لیا اور اینٹ گارا برناڈ شا سے سیکھا۔"[3]

فسادی عصمت چغتائی کا ایک ایکٹ پر مبنی ڈراما ہے۔ جس میں کل آٹھ سین ہیں۔ ڈرامے کا موضوع بزرگوں کے طے کردہ رشتوں سے متعلق ہے۔ اس ڈرامے میں عزت کو ایاز کی منگیتر بنایا گیا ہے۔ الماس اور محمود کا رشتہ بچپن سے بزرگوں نے طے کر رکھا ہے، لیکن عزت نشاط کو پسند کرتی ہے اور نشاط عزت کو پسند کرتا ہے۔ نشاط اس کا اظہار بھی کرتا ہے اور بزرگوں کے فیصلے پر اعتراض بھی کرتا ہے، لیکن عزت بزرگوں کے فیصلے سے ٹکرانے کی ہمت نہیں کرتی۔ نشاط، عزت کے متعلق کہتا ہے:

"عزت بھی غلامی کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی ہے، لیکن خود سے نہیں۔ اس لیے تو مجھے اُس سے ہمدردی ہے۔ خواہ تم لوگ اُسے ایک ہفتہ بعد ہی ایاز کی بیوی بنا دو۔ کچھ فرق نہیں پڑتا۔ وہ پیدا ہوتے ہی ایاز کی بیوی بننے کے لیے مقرر کر دی گئی۔ وہ عادی ہے کہ صرف ایاز کی ہی بیوی رہے۔ خواہ وہ نشاط کو چاہے۔ دنیا ڈرپوک ہے۔ اس لیے وہ بھی ڈرتی ہے۔ اعتراض سے ڈرتی ہے۔ اعتراض یہ ایک تیسرا گھناؤنا لفظ ہے۔"[4]

نشاط، عزت کے منگیتر ایاز کا چھوٹا بھائی ہے۔ جو اپنی طرح طرح کی حرکتوں سے ہر وقت عزت کو تنگ کیا کرتا ہے۔ کبھی بھائی کے خلاف بھڑکا کر کہ وہ تم سے نفرت کرتے ہیں، ان کی چاہت کوئی اور ہے۔ وہ تو مجبوراً تمھیں چچی کا دل رکھنے کو قبولیں گے۔ تو کبھی مطالعے میں غرق نشاط کے کمرے میں پیچھے سے داخل ہو کر بلب بجھا دیتا ہے۔ غرض کہ دونوں کے درمیان ہنسی مذاق برابر ہوتا رہتا ہے۔ خفگی بھی ہوتی ہے، لیکن روز روز کی چھیڑ چھاڑ سے دونوں کے دلوں میں ایک دوسرے کے لیے محبت کے جذبات بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ جس کا عملی مظاہرہ یہاں دیکھنے کو ملتا ہے۔

نشاط: (پلنگ پر اس طرح بیٹھ جاتا ہے کہ ایک ہاتھ عزت کے اوپر سے لے جا کر دوسری طرف پلنگ کی پٹی پر رکھے ہے)، بہت گال پھول چکے تھے (ہلکے سے نوچتا ہے)

میں کہتا ہوں کہ اب تو مجھ سے چو گنے ہیں۔
عزت: دیکھو میں اٹھ کر چلی جاؤں گی اگر تم نے مجھے دق کیا۔(اٹھنا چاہتی ہے)
نشاط: (نہیں اٹھنے دیتا) اور جھک کر گال پر پیار کرتا ہے۔ (خاموشی سے اس کے رخسار پر
رخسار رکھ دیتا ہے) عزت -میری عزت۔عزت (عزت کچھ مسحور سی آنکھیں پھاڑ
کے خلا میں گھور رہی ہے)[5]

ڈرامہ کا پلاٹ سیدھا سادا ہے اور یک رخا ہے۔عصمت چغتائی نشاط کی محبت کو واقعات کے ذریعے آہستہ آہستہ سامنے لاتی ہیں۔ڈرامے کا نقطہ عروج وہی ہے۔ جہاں نشاط عزت کے منگیتر ایاز کے سامنے عزت کے ساتھ اپنی محبت کا اعتراف کرتا ہے۔جبکہ عزت بھی کمرے میں موجود ہے اور جب ایاز عزت سے اس کی تصدیق چاہتا ہے تو وہ اعتراف کے طور پر دبی سسکیوں سے رونے لگتی ہے۔ڈرامے میں یہاں کشمکش پیدا ہوتی ہے۔اس کے بعد ڈرامہ عزت کی،مسوری کے لیے روانگی کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔

ڈرامہ کے تمام کردار عام زندگی کے سیدھے سادے کردار ہیں،الماس،محمود ،ایاز اور عزت نو جوان کردار ہیں۔زندگی سے لطف اندوزی ان کا مقصد ہے۔

مگر یہ تمام کردار بزرگوں کا احترام کرنے والے نیک صالح اور فرمانبردار قسم کے ہیں جو بزرگوں کے فیصلوں کے آگے سر تسلیم خم کر دیتے ہیں۔نشاط سب سے چھوٹا ہے، اس کی فطرت میں چلبلا پن ہے، وہ آزاد خیال ہے اور سب سے جاندار کردار بھی ہے۔اس کی جانداری کو اس کے مکالموں کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔ وہ عزت سے چار سال چھوٹا ہے،لیکن وہ عزت کو پسند کرتا ہے اور برملا اُس کا اظہار بھی کرتا ہے۔اس کی طبیعت میں شوخی ہے اس لیے وہ بزرگوں کے زبردستی کے ٹھونسے ہوئے فیصلوں کے خلاف ہے اور آزادانہ سوچ اور فیصلوں کا قائل ہے۔فرد کی آزادی پر یقین رکھتا ہے۔ وہ معاشرے کی نام نہاد روایتوں اور جبر کے خلاف ہے جس کا وہ برملا اظہار کرتا ہے۔معاشرے کے ذریعے گڑھے گیے معیوب، عجیب اور قابل اعتراض الفاظ اس کے نزدیک بے معنی ہیں،معاشرے کی روایتوں اور جبر کے نتیجے میں یہ الفاظ وجود میں آتے ہیں،جس کے معنی ہر کسی کے لیے الگ الگ ہیں۔

اِس ڈرامے میں کل آٹھ کردار ہیں،لیکن جن کرداروں کو اس ڈرامے میں مرکزی حیثیت حاصل ہے وہ محض دو ہیں یعنی عزت اور نشاط - پورا ڈراما ہی دونوں کے گرد گھومتا ہے۔اماں جان،مورا اور جولی کے کردار ڈرامے کے دو تین سین میں دلچسپی کا باعث بنتے ہیں۔ یہ کردار ڈرامے میں محض دلچسپی پیدا کرنے کے لیے شامل کیے گیے ہیں۔مکالموں کو کردار کے مطابق ڈھالا گیا ہے،جس میں عصمت کو خاص مہارت حاصل ہے۔ یہ ڈرامہ ایک گھر کی پوری زندگی کا اس طرح احاطہ کیے ہوئے ہے کہ پورا گھر جیتا جاگتا اسٹیج بن گیا ہے۔اس میں جذبات نگاری اپنے عروج پر ہے۔بقول صلاح الدین احمد:

''عصمت نے اس ڈرامے میں'' جدید ہندوستانی عورت، ماڈرن انڈین گرل کی نفسیاتی

نشو ونما پر بالکل نئے زاویوں سے روشنی ڈالی ہے اور اس کی زیرِ تعمیر فطرت کے چند ایسے گوشوں کو بے نقاب کیا ہے جو اب تک ناظر اور نقاد کی نگاہوں سے اوجھل تھے۔''[6]

عصمت کا اولین ڈراما ہونے کی حیثیت سے عصمت کی غیر معمولی قوت مشاہدہ ہمیں حیرت میں غرق کر دیتی ہے۔ عزت ایک ترقی یافتہ ماڈرن گرل ہونے کے باوجود فطرت کے اعتبار سے ہندوستانی نسائیت ہی کی ایک جدید تصویر ہے۔ وہ نشاط کی سچی محبت سے بے حد متاثر ہے۔ عزت محبت کی اس نفسیاتی سرحد پر کھڑی ہے جہاں آگے پہاڑ پیچھے کھائی ہے۔ جہاں سے فقط ایک قدم آگے کیف ونشاط کی جنت اور ایک قدم پیچھے محرومی وحسرت کے دوزخ ہے۔ ایک غلط فیصلہ اسے کہاں سے کہاں پہنچا سکتا ہے عزت باہوش وشعور ہے اور وہ اگلا قدم نہیں اٹھاتی۔

عصمت کا دوسرا ڈراما 'ڈھیٹ' ہے۔ دراصل یہ دو فرد کے بیچ مکالمہ ہے۔ اسے ڈراما کہنا درست نہیں ہوگا۔ اس لیے کہ اس میں ڈرامائی عناصر نہیں ہیں، بلکہ سیدھا سادہ بیان ہے۔ 'وہ' کے پردے میں مرد بول رہا ہے اور 'میں' عورت کی ذات کا اظہار ہے۔ اس مکالمے میں ''میں اور وہ'' کردار کے ذریعے عصمت نے معاشرے کے اس فرق اور امتیاز کا مذاق اڑایا ہے جو وہ عورت اور مرد کے درمیان روا رکھتا ہے۔ ایک بات یا ایک عمل جو مرد کے لیے ٹھیک ہے، وہی عمل عورت کے لیے غیر درست اور باعث شرمندگی قرار پاتا ہے اور عورت کو کمتر سمجھ کر اس کے تمام حقوق حتیٰ کہ آزادی رائے کا بھی استحصال کیا جاتا ہے۔ ایک مثال دیکھیے:

''وہ: مرد چاہے جو کچھ کریں، مگر عورت اگر اظہارِ محبت یوں دیدہ دلیری سے کرے تو اسے معیوب سمجھتے ہیں۔

میں: اگر تمھیں میرے عشق میں دیوانہ ہونے کا پورا پورا حق حاصل ہے تو کسی کی مجال نہیں کہ مجھے تمھارے لیے اپنا گلا گھوٹنے سے روکے۔ میں جس طرح چاہوں اپنے خیالات کا اظہار کروں کوئی ہوتا کون ہے۔''[7]

عصمت نے اپنے مخصوص انداز میں مرد اور اس کے قائم کردہ یک طرفہ نظام اخلاق کے خلاف علم بغاوت بلند ہے اور سماجی عدم مساوات پر سوالیہ نشان کھڑا کر دیا ہے، جسے مرد معاشرے نے عریانیت سے تعبیر کیا۔ جبکہ عصمت کا مقصد عورتوں کو یہ احساس دلانا ہے کہ وہ مردوں سے کسی بات میں کم نہیں ہیں۔ اگر مرد عورتوں کا اغوا کر سکتے ہیں تو عورتیں بھی ڈھیٹ کی ہیروئین کی طرح مردوں کو اڑا سکتی ہیں۔ لہٰذا یہ تفریق مناسب نہیں ہے بلکہ مرد معاشرہ سماج کا بنایا ہوا ہے۔ اس طرح کا احساس پیدا کر کے عصمت عورت کو سماجی تاریخ کے اس دھارے کے خلاف اپنے منصفانہ حقوق کے حصول کے لیے بیدار کرنا چاہتی ہیں، جسے اس سوسائٹی نے جبریہ طور پر دبا رکھا ہے۔ عصمت عورتوں کو اس طرح آگاہ کرتی ہیں:

''کبھی تمھارے دل میں اپنی جنس کی بہتری کا خیال بھی آتا ہے۔ کبھی یہ بھی سوچتی ہو

کہ ہم کب تک ظالم مردوں کی حکومت سہیں گے۔ کب تک وہ ہمیں لونڈیاں بنائے
چہار دیواری میں قید رکھیں گے۔'' [8]

عصمت سماجی صداقت کو زندگی کی بے رحم روشنی میں گھسیٹ لاتی ہیں اور حق پرستی سے ہمیں انسانی فطرت کی پابندیوں کے بارے میں سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے۔

ڈھیٹ کے متعلق وارث علوی کی یہ رائے مجھ سے بہت حد تک میل کھاتی ہے کہتے ہیں:

''ڈھیٹ آٹھ صفحوں کا ایک مکالمہ ہے 'وہ اور میں' کے بیچ جس میں وہ ایک مرد ہے اور میں اس کی منگیتر۔ یہ ڈراما نہیں کیونکہ اس میں کوئی عمل نہیں ہے بحث ہے تکرار ہے جھگڑا ہے۔ بات بڑھتی، بگڑتی اور سمٹتی ہے۔ یہ پورا مکالمہ اجمال، نکیلا پن اور دھار دار کٹیلی گفتگو کا جگمگاتا فن پارا ہے۔ اس میں مرد کی عورت پر برتری کے تمام مراعات عورت کی طباعی طنز اور چرب زبانی کی زد میں ہیں۔ مرد کا ہر وار خالی جاتا ہے اور عورت کے لفظی داؤ پیچ میں وہ خود کو ہمیشہ بے دست و پا پاتا ہے۔ ڈھیٹ بھی عصمت کی بہترین مزاحیہ تحریروں میں سے ہے۔'' [9]

ڈراما 'بنے' بھی اوسط درجے کا ڈراما ہے۔ اس کا موضوع متوسط ہندوستانی گھرانے میں نوجوان لڑکے اور لڑکی کی محبت ہے۔ اس ڈرامے کے تین مرکزی اور اہم کردار ہیں۔ بنے، زہرہ اور الہ بی۔ بنے اور زہرہ خالہ زاد بھائی بہن ہیں جبکہ الہ بی، بنے اور زہرہ دونوں کی خالہ ہیں اور وہی ان کی پرورش کر رہی ہیں۔ بنے ایک چلبلا، نٹ کھٹ، شریر اور بلا کا ذہین نوجوان ہے، جسے پڑھنے کا بے حد شوق ہے۔ ساتھ ہی ساتھ خود سر، منھ پھٹ، لڑاکا اور بزرگوں کی باتوں میں پٹاپٹ بولنے والا نوجوان ہے اور الہ بی کا دلارا ہے۔ اس کے برعکس زہرہ دبلی پتلی ڈرپوک، سادگی پسند سلیقہ مند اور سگھڑ لڑکی ہے۔ بنے اور زہرہ ایک دوسرے کو پسند کرتے ہیں، لیکن اظہار نہیں کر پاتے۔ زہرہ کے لیے ڈپٹی صاحب خود اپنا رشتہ لے کر آتے ہیں جو شادی شدہ اور بچوں کے باپ ہونے کے باوجود دوسری شادی کرنا چاہتے ہیں، لیکن بنّے اپنی غربت کے ساتھ ساتھ زہرہ کی بدمزاجی، بدتمیزی اور اس کی بدعادات کا ایسا نقشہ پیش کرتا ہے کہ ڈپٹی صاحب گھبرا کر وہاں سے بھاگ کھڑے ہوتے ہیں۔ دو سال بعد جب بنّے خود پی سی ایس امتحان پاس کر کے بڑا افسر بن جاتا ہے تو پھر زہرہ سے اپنی محبت کا اظہار کر دیتا ہے اور زہرہ اس کو قبول کر لیتی ہے۔

ڈرامے میں بنّے اور زہرہ روایتی ہیرو ہیروئین ہیں۔ دونوں میں چھیڑ چھاڑ، نوک جھونک بالکل روایتی ہے۔ بنّے اپنی چلبلی حرکتوں سے زہرہ کو ہر وقت پریشان کرتا ہے۔ دراصل یہ نوک جھونک یہ چھیڑ چھاڑ رومانی فضا تو بناتے ہیں، لیکن اس میں شدت کی وہ گرمی نہیں جو دو جوان رشتوں کے درمیان

ہونی چاہیے۔ مکالمے پھسپھسے اور بے جان ہیں۔ کردار روایتی، عام اور سپاٹ ہیں۔ کوئی چونکا دینے والی بات کسی کردار میں نہیں۔ جہاں تک انسانی جذبات نگاری کا تعلق ہے تو وہ اس ڈرامے میں بھر پور ہے، لیکن اس کی رگ و پے میں وہ تماشائیت نہیں ہے جو ڈرامے کو ڈراما بناتی ہے۔ ایکٹنگ، ادا، کردار کا عشوہ جو ڈرامے کے مزاج پر فیصلہ کن اثر ڈالتے ہیں، وہ یہاں دیکھنے کو نہیں ملتا۔ اس کی بنت ڈرامے کے فنی اصولوں پر پوری نہیں اترتی۔ ایسا لگتا ہے کہ ڈرامے کی تکنیک پورے طور پر عصمت کے قابو میں نہیں آسکی ہے۔ یہ ڈرامہ عصمت کے کمزور ڈراموں میں شمار کیا جائے گا۔

'پردے کے پیچھے سے' عصمت کا چوتھا ڈرامہ ہے جو چار سین پر مبنی ہے۔ یہ ڈراما ساقی میں اکتوبر 1939 میں شائع ہوا تھا۔ عصمت نے علی گڑھ سے پرائیوٹ کینڈیڈیٹ کی حیثیت سے 1936 میں بی اے پاس کیا۔ چند سال مختلف اسکولوں میں ملازمت کرنے کے بعد ملازمت کی ضرورت کے پیش نظر 1939 میں بریلی اسلامیہ گرلس کالج کے پرنسپل کے عہدے سے استعفیٰ دے کر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں بی ٹی میں داخلہ لیا۔ ادبی زندگی کا آغاز جنوری 38 میں ڈراما فسادی کی تخلیق سے ہو چکا تھا اور 38 میں پانچ تحریریں شائع ہو چکی تھیں۔ 39 میں 6 تحریریں شائع ہوئیں۔ 'پردے کے پیچھے سے' ان میں سے ایک ہے۔ یہ ڈراما بی ٹی کی کلاس کے تجربات پر مبنی ہے۔ اس وقت تک وہاں مخلوط تعلیم کا رواج نہیں تھا اور بی ٹی میں صرف لڑکے پڑھتے تھے۔ عصمت نے کالج کی انتظامیہ سے مل کر لڑکیوں کے پڑھنے کے لیے پردے کا خصوصی انتظام کرایا— وہ بھی اس طرح کے آگے کی سیٹ پر لڑکے بیٹھتے تھے اور پچھلی سیٹ پر پردے کا اہتمام کیا گیا۔ پردے کے پیچھے چند لڑکیاں تھیں جن کے لیے یہ انتظام کیا گیا تھا۔ ان میں زہرہ، عذرا، طفیل، زہرہ نمبر 2 اور سعیدہ تھیں۔ 'پردے کے پیچھے سے' کا ماحول تعلیمی سے زیادہ رومانی بن چکا تھا۔ یہاں جنس مخالف کے تئیں جو فطری جذبات ہوتے ہیں اس کی بھر پور عکاسی ہو رہی ہے۔ جذبات نگاری عروج پر ہے۔ انسانی نفسیات حقیقت سے قریب تر ہے۔ دل کی دھڑکنوں پر لگام لگانے کی کوشش کے باوجود جذبات پر کمندیں ڈالنا ممکن نہیں ہو رہا تھا۔ ان کرداروں کے ذریعے تمام تر شرارتوں کے باوجود انسانی رشتوں کے تقدس کو پامال نہیں ہونے دیا گیا۔ شرارت لڑکیاں کرتی تھیں ڈانٹ لڑکوں کو پڑتی تھی۔ جیسا کہ سماج کا رواج تھا۔ اسے ڈرامہ تو نہیں کہہ سکتے۔ ہاں ڈرامہ نما ایک دلچسپ تحریر ضرور ہے۔ اس میں نوجوانی کے دنوں کے خواب اور اس خواب کی تعمیر کی تلاش کی ایک حسین اور دل آویز کوشش ضرور ہے۔ یہاں عصمت کی شخصیت کا چلبلا پن اور ان کی اپنی شرارتیں نت نئے انداز سے سامنے ضرور آئی ہیں۔ کشمکش اور تجسس کی کیفیت بھی ہے، لیکن ڈرامائیت نہیں ہے۔ بحیثیت ڈراما نگار عصمت یہاں بھی کامیاب نہیں ہیں۔

فضیل جعفری بھی میری رائے سے مکمل اتفاق کرتے نظر آرہے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''پردے کے پیچھے سے'' تو ایک نہایت ہی معصوم اور بے ضرر قسم کا مکالمہ ہے اس میں

پردے کے پیچھے بیٹھی ہوئی طالبات پردے سے باہر موجود طالب علموں کے متعلق اپنی اپنی پسند یا یوں کہیے اپنے تخیلی شوہروں کے بارے میں اظہارِ رائے کرتی ہیں اور ان کی سہیلیاں ایک دوسرے کے پسندیدہ لڑکوں کے بارے میں چہلیں اور چھیڑ چھاڑ کرتی ہیں۔ ظاہر ہے یہ محض اوپری چھیڑ چھاڑ ہے۔'' 10

قرۃ العین حیدر کی رائے بھی پردے کے پیچھے سے کے بارے میں کچھ اس قسم کی ہے۔ لکھتی ہیں کہ:

''عصمت چغتائی علی گڑھ گرلس کالج میں شاید 1938 میں میری چچازاد بہنوں کی ہم جماعت تھیں۔ ان ہی دنوں مسلم یونیورسٹی میں مخلوط تعلیم اس طرز پر شروع ہوئی تھی کہ کلاس میں ایک اسکرین لگادی جاتی تھی۔ اس کے پیچھے بیٹھ کر لڑکیاں لیکچر سنتی تھیں۔ اس زمانے کے متعلق عصمت آپا کا ایک افسانہ 'پردے کے پیچھے' شائع ہوا۔ یہ بہت ہی معصوم قسم کا خاکہ تھا۔ جس میں انھوں نے لڑکیوں کے پس پردہ ہنسی مذاق اور فقرے بازی کا نقشہ کھینچا تھا، لیکن بہت جلد 'پردے کے پیچھے' عصمت کے ادب کا استعارہ بن گیا۔ کیونکہ انھوں نے ہندوستانی سماج کی ریاکاریوں کا پردہ فاش کرنے کی ہمت کی۔ وہ ایک باغی عورت کہلائیں اور اپنی اس حیثیت سے بے حد مسرور اور لطف اندوز ہوئیں۔ انھیں لوگوں کو چونکانے اور مروجہ اقدار کی مخالفت کرنے کا فن آتا تھا۔'' 11

'انتخاب' کا شمار عصمت کے قدرے اچھے ڈراموں میں ہوتا ہے۔ یہ چار سین پر مشتمل ڈراما ہے۔ جس کے چار مرکزی کردار خالہ بی، شمیم، واجد اور عالم ہیں۔ کہانی ان چاروں کے اردگرد گھومتی ہے۔ شمیم، واجد کی بہن ہے جبکہ عالم واجد کا دوست ہے۔ خالہ بھی ادھیڑ عمر کی امیر بیوہ ہیں، لیکن اپنی عمر سے کم نظر آتی ہیں۔ اس ڈرامے میں عصمت نے جدید ہندوستان کی نئی تہذیب پیش کی ہے۔ جہاں لڑکے اور لڑکیوں کے آزادانہ میل جول پر کوئی پابندی نہیں ہوتی، نہ ہی اعتراض کیا جاتا ہے۔ عالم واجد کا دوست ہے وہ اس کی بہن شمیم کو پسند کرتا ہے اور شمیم بھی عالم کو پسند کرتی ہے۔ جبکہ خالہ بی خود بھی عالم کو پسند کرنے لگتی ہیں۔ اس لیے وہ شمیم اور عالم کے میل جول سے حسد کرتی ہیں۔ چونکہ تینوں جوان ہو چکے ہیں۔ اس لیے عالم کا بلا تکلف اور بے روک ٹوک گھر میں آنا خالہ بی کو ناگوار لگتا ہے۔ وہ منع بھی کرتی ہیں اور شمیم کو بھی تنبیہ کرتی ہیں کہ تمھارا اس طرح بے پردہ عالم کے سامنے آنا مناسب نہیں۔ شمیم خالہ کی بات مان کر عالم سے ملنے جلنے سے پرہیز کرنے لگتی ہے۔ اتنی بے تکلفی کے باوجود ابھی تک عالم اور شمیم نے ایک دوسرے سے اپنی محبت کا اظہار نہیں کیا ہے۔ خالہ بی چونکہ خود عالم کو پسند کرتی ہیں۔ لہٰذا وہ موقعے کی تاک میں رہتی ہیں کہ کسی طرح عالم اور شمیم کے بیچ بدگمانی پیدا کرا دیں تاکہ عالم انھیں مل جائے۔ ایسا انھوں نے کیا بھی۔ ایک دن ایک خط جس میں خالہ نے اظہارِ محبت کیا ہوتا ہے۔ عالم کو بتائے بغیر اس کی جیب میں ڈال دیتی ہیں۔ جو کسی طرح شمیم کے ہاتھ لگ جاتا ہے

اس طرح شمیم اور واجد عالم سے بدگمان اور بد دل ہو جاتے ہیں اور خالہ کا گھر چھوڑ کر دوسرے اپنے شہر چلے جاتے ہیں۔ بعد میں انھیں خط کے پرزوں کو جوڑ کر پڑھنے سے صحیح صورت حال کا علم ہوتا ہے اور ساری کہانی سمجھ میں آ جاتی ہے۔ ادھر خالہ میدان صاف دیکھ کر عالم سے اپنے دل کی بات کہنے لگتی ہیں تو عالم کو ناگوار لگتا ہے اور وہ خالہ بی کہتا ہے اور چلا جاتا ہے۔ خالہ نا امید اور بد دل ہو جاتی ہیں۔ اس سے یہ نصیحت ملتی ہے کہ دوسروں کے لیے برا چاہنے والوں کا بھی بھلا نہیں ہوتا۔

ڈرامے کا پلاٹ بہت گٹھا ہوا اور جاندار نہیں ہے، لیکن تکونی محبت کا تجسس قاری کو ڈرامہ پڑھنے پر مجبور کر دیتا ہے، یہاں واقعات کا بیان اتنا سپاٹ ہے کہ یہ سسپنس پلاٹ میں کوئی جان ڈالنے سے قاصر رہتا ہے۔ ڈرامے میں کئی جگہ ابہام کی کیفیت ہے جو غیر واضح ہے۔ مثلاً خالہ بی کے خط لکھنے اور واجد کی جیب میں ڈالنے کا بیان خاصا مبہم ہے۔ خالہ بی کا ادھورا سا مکالمہ ہاں وہ خط تمھاری جیب... [12] بڑی مشکل سے قاری کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے کہ خالہ بی کس خط کا ذکر کر رہی ہیں۔ جب شمیم کتاب کھول کر وہ کاغذ نکالتی ہے تو وہ مسلا ہوا ہوتا ہے۔ یہاں بیان میں بے حد تضاد ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

''شمیم: (خود بخود) مکار کہیں کا۔

''کتاب کھول کر ایک مسلا ہوا کاغذ نکالتی ہے اور پڑھ کر غصہ سے پھاڑنا چاہتی ہے، لیکن دو ٹکڑے کر کے آگے نہیں پھاڑتے واپس رکھ دیتی ہے۔ پھر چند چھوٹے پرزوں کو جوڑ کر پڑھنا چاہتی ہے۔'' [13]

''دو ٹکڑے اور چند چھوٹے پرزوں کے بیچ بیان میں ابہام ہے۔ جب پہلے شمیم کاغذ کے صرف دو ہی ٹکڑے کرتی ہے تو یہ چھوٹے چھوٹے ٹکڑے کہاں سے آئے۔ ڈرامہ میں کشمکش ہے اور یہ اس وقت شدت اختیار کر لیتا ہے۔ (''جب واجد اٹیچی اٹھا کر شمیم کی کمر میں پیار سے ہاتھ ڈال کر اُسے لے جاتا ہے'') عالم عجیب پریشانی کے عالم میں ڈھیلا ڈھالا کھڑا رہ جاتا ہے۔ گویا کسی نے اُسے کچل دیا ہو'' [14]

یہ کشمکش شمیم اور واجد کے عالم اور خالہ کو چھوڑ کر جانے پر ختم ہو جاتی ہے اور خالہ بی کی پیش کش کو جب عالم ٹھکرا دیتا ہے تو ڈرامہ اپنے اختتام پر پہنچ جاتا ہے:

خالہ بی: پژمردہ ہو کر گردن جھک جاتی ہے، عا... آلم... [15]

ڈرامے کے تمام کردار متوسط طبقے کے عام اور معمولی کردار ہیں جو بالکل سپاٹ ہیں۔ ان میں زندگی کی وہ رمق نہیں ہے جو ڈرامے کو رفعت عطا کر سکے۔ نہ ہی پلاٹ میں کوئی پیچ وخم ہے۔ بلکہ وہ بھی کردار کی طرح سپاٹ ہیں۔ ہاں آخری منظر میں عصمت نے جو تشبیہات استعمال کی ہیں وہ لا جواب ہیں اور عصمت ان معنوں میں اوروں سے مختلف نظر آتی ہیں۔ یہ نادر اور پر معنی تشبیہات عصمت کے قیمتی خزانے ہیں جو انھیں سے مختص ہیں ملاحظہ فرمائیے:

''اس کے جاتے ہوئے پیروں کی آواز کو ایک نغمے کی طرح کان لگا کر سنتی ہیں۔ ذرا دیر میں ان کی نظر اس کی ٹوپی پر پڑتی ہے جو وہ گھبراہٹ میں بھول گیا۔ عجیب انداز میں بڑھ کر اُسے اٹھا لیتی ہیں ایک تبرک اور نازک مجسمے کی طرح اُسے دیکھتی ہیں۔ ان کی بڑی بڑی سیاہ آنکھیں پھیکی ہو کر بند ہونا شروع ہوتی ہیں اور بڑے بڑے بے رونق آنسو رخساروں پر ڈھلک آتے ہیں۔ گردن ذرا پیچھے گر جاتی ہے اور وہ ٹوپی کو آہستہ آہستہ سہلاتی ہیں۔ جیسے دل شکستہ ماں اپنے بے جان بچے کو ٹٹولتی ہے۔''[16]

مذکورہ بیان میں عصمت چغتائی نے خالہ بی کی مایوسی، دل شکستگی کا نقشہ جس تفصیل اور جزئیات کے پورے بیان کے ساتھ کھینچا ہے یہ معمولی فن کاری نہیں۔ صلاح الدین احمد اس کی داد ان لفظوں میں دیتے ہیں:

''خالہ بی کی عمر، ان کی بے اولادی اور ان کی پہلی اور آخری محبت کی بدانجامی پر غور کریں اور پھر اس نادر تشبیہ کی داد دیجیے۔ عالم کی ٹوپی فن کاری کے جس کمال سے 'سمبل ازم' کی تمام منزلیں طے کر کے ادھیڑ عمر اور خوبصورت بیوہ کا بے جان بچہ بن جاتی ہے۔ وہ کچھ عصمت کا ہی حصہ ہے۔''[17]

پطرس بخاری کی رائے اس ڈرامے کے بارے میں یہ ہے، لکھتے ہیں:

''انتخاب کے واقعات پیشتر اس کے کہ سمجھ میں آسکیں بہت کچھ وضاحت کے محتاج ہیں۔ ڈرامہ نویس عدم تعاون پر مجبور ہے اور کیریکٹروں کو تعاون کا سلیقہ نہیں۔ ان حالات میں ڈرامہ کامیاب ہو تو کیونکر؟''[18]

پطرس بخاری کی رائے سے میں اتفاق کرتا ہوں۔ یہ کمی اس ڈرامے میں اپنی بقیہ خوبیوں کے ساتھ محسوس ہوتی ہے۔ اس ڈرامے میں نفرت و محبت کے جذبات کی خوبصورت منظر کشی کی گئی ہے اور بوڑھی عورتوں کی قدم قدم پر ٹوکا ٹاکی اور رخنہ اندازی نے اس ڈرامے کو قدیم و جدید تہذیب کا سنگم بنا دیا ہے۔

عصمت کا ڈراما 'عورت اور مرد' ایسا ڈراما ہے جس میں معاشرے کے سفید پوش انسانوں کی عیاری و مکاری ان کی سیاسی چالوں اور منافقت پر گہرا طنز ہے۔ جس میں عصمت نے سماج کے اعلیٰ طبقے کے ان سفید پوش قوم پرستوں، مصلحت اندیشوں اور عزت دار لوگوں کو ہدف ملامت بنایا ہے۔ جن کا ظاہر کچھ اور باطن کچھ ہوتا ہے وہ اپنے مقصد کے حصول کے لیے کسی بھی حد تک جا سکتا ہے۔ جیسا کہ زبیدہ کے والد اور چچا اپنی سیاسی بقا کے لیے خود اپنی بیٹی کو قربان گاہ پر چڑھا دینے کا فیصلہ کرتے ہیں اور اپنی جھوٹی شان و شوکت کو برقرار رکھنے کے لیے مصلحت پسندی سے کام لیتے ہوئے ایک غریب لڑکے سے اپنی بیٹی کی شادی کر کے اپنی سیاسی بقا کی زمین کو مضبوطی فراہم کرتے ہے۔

جب زبیدہ کے محمود کے ساتھ بھاگ جانے کی اطلاع جج صاحب (زبیدہ کے والد) کو اخبار

کے ذریعے ملتی ہے تو انھیں بیٹی کے بھاگ جانے کی ذلت سے زیادہ اپنی سیاسی زمین کے کھسک جانے کا اندیشہ ستانے لگتا ہے اور زبیدہ کے چچا نیاز کو خاندان کی ناک کٹنے کی ذلت سے زیادہ یہ خوف ستانے لگتا ہے کہ زبیدہ کے اس اقدام کی وجہ سے ان کی بیٹیوں کے رشتے کھٹائی میں پڑ جائیں گے۔ وہ کوئی انتہائی قدم اٹھانے سے گریز کرتے ہیں اور اس سے سیاسی فوائد کس طرح حاصل کیا جا سکتا ہے واقعے کو اس سمت موڑ دینے کا سوچ لیتے ہیں۔ سیاست کی منافقانہ چالوں کے عادی ہونے کی وجہ سے وہ زبیدہ کے اس قدم اور جبر کو ایک خوبصورت موڑ دے دیتے ہیں۔ یعنی ایک غریب اور مفلوک الحال خاندان کے لڑکے سے جج صاحب کی بیٹی کی شادی اس لیے کہ جج صاحب اپنی فراست ذہنی اور وسیع القلبی سے غریبوں کے ہمدرد شمار کیے جائیں گے اس طرح الیکشن میں لوگوں کی زیادہ سے زیادہ حمایت حاصل کر پائیں گے۔ جبکہ یہی جج صاحب پہلے رشید کا رشتہ اس کی غربت کی وجہ سے ٹھکرا چکے تھے، لیکن اب سیاسی مفاد کی خاطر اس زہر کو قند سمجھ کر ہضم کر لیتے ہیں۔

عصمت اس ڈرامے میں سیاسی عیاری و مکاری سے پردہ ہٹاتی ہیں اور بتاتی ہیں کہ کس طرح سیاسی طبقہ میں عزت اور بےعزتی کے معیار سیاسی مفادات کے اعتبار سے بدلتے رہتے ہیں اور وہ اپنی زندگی سے وابستہ ہر واقعے یا حادثے کو سیاسی مفادات کے لیے استعمال کرنے میں کمال کی مہارت رکھتے ہیں۔

ڈرامے کے کردار رشید، جج صاحب، نیاز صاحب، بیگم صاحبہ اور زبیدہ اپنے طبقے کے نمائندہ کردار ہیں، لیکن ڈرامے کا پلاٹ جس طرح سیدھا سادھا ہے، کردار میں بھی فعالیت نہیں ہے ان میں کوئی ارتقائی کیفیت نہ ہونے کے برابر ہے۔

صرف محمود کے کردار میں کچھ جان ہے۔ جس طرح وہ زبیدہ کو ٹرین میں اپنے ساتھ شادی کرنے پر رضامند کرنے کے لیے حربے استعمال کرتا ہے مثلاً زچ کرنا، دھمکی دینا وغیرہ تو اس کی ان حرکات کی وجہ سے اس کے کردار میں ایک شوخی اور جان محسوس ہوتی ہے بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ پورے ڈرامے میں دلچسپی اور جوش کا اگر کوئی عنصر ہے تو وہ محمود کے کردار اور اس کی حرکات کے طور پر موجود ہے۔

ڈرامے کے مکالمے بھی سطحی اور بے جان ہیں۔ ان مکالموں سے پلاٹ کو مضبوط اور جاندار ہونے میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ یہ مکالمے کرداروں کے عمل یا ڈرامہ میں کوئی چونکا دینے والی حیرت انگیزی یا دلچسپی سے بھر پور کوئی تاثر پیدا کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔

عصمت ڈرامے کی صنفی اور فنی خصوصیات کو اس میں کامیابی سے نہیں برت پائی ہیں۔ ڈرامے کا موضوع اہم ہونے کے باوجود ڈرامہ صنفی طور پر کمزور ہے۔

عصمت نے ڈراما 'تصویریں' میں ایک ایسے ذہنی مریض 'سعید' کی کہانی پیش کی ہے جو ہمیشہ لڑکیوں کے بارے میں سوچتا رہتا ہے۔ اس کی عریاں تصویریں اپنے ذہن و دل کے ساتھ اپنے کمرے کی دیواروں پر بھی چسپاں رکھتا ہے۔ لڑکیوں سے متعلق خیالی پلاؤ پکاتا ہے، لیکن جب حقیقت حال سے

سامنا ہوتا ہے تو خود کو بے بس محسوس کرتا ہے۔ سعید جیسے لوگوں کی ذہنیت اور نفسیات کو اس ڈرامے کے ذریعے پیش کر کے عصمت نے خام خیالی قسم کے لوگوں کی حقیقت سے پردہ اٹھانے کی کوشش کی ہے۔

ڈرامہ کے موضوع کا تعارف عصمت خود اس انداز میں کرواتی ہیں:

''ہم سوتے جاگتے کتنے خواب دیکھتے ہیں کچھ تو ایسے بے تکے، بے ہنگم جس کا سر نہ پیر۔ کچھ ہمارے دماغ کے عجیب وغریب واہمے مختلف صورتوں میں ہوتے ہیں۔ ہمارے اوپر حملہ آور ہوتے ہیں۔ یہی معمولی باتیں کی جو ہم جاگتے میں سوچتے ہیں۔ بھیس بدل کر خوفزدہ کر دیتی ہیں۔''

خواب ایک نفسیاتی عمل ہے۔ نفسیات میں خواب کو اس طرح بیان کیا گیا ہے:

'' خواب دبی ہوئی خواہشات اور غیر محسوس خوف کا نتیجہ ہیں۔ جن چیزوں سے ہم جاگتے میں فرار چاہتے ہیں۔ سوتے میں ہمارے قابو سے نکل کر ہمارے اوپر قابض ہو جاتی ہیں اور ہماری قلعی کھول دیتی ہیں۔''[19]

یہ ڈرامہ تین کرداروں سعید، نیلو اور شمیم پر مشتمل ہے۔ سعید نے نیلوفر کا ایک خیالی کردار اپنے دل میں گڑھا ہوا ہے جو اس کے خواب کی ایک ایسی لڑکی ہے جس کے وجود میں لاشعور میں چھپی ہوئی وہ اپنی خواہشات اور حسرتوں کی تکمیل دیکھتا ہے اور شمیم جو محبت کے چٹ پٹے قصے سننے کا شوقین ہے، اسے بتاتا ہے۔ نیلوفر اس کے خواب میں اس کے امیر باس کی اکلوتی بیٹی کے طور پر موجود ہے۔ امیر باس اُسے اپنا گھر داماد بنانا چاہتا ہے اور اپنی بیٹی کے ساتھ اپنی تمام دولت اس کو سونپ دینا چاہتا ہے۔

لیکن چونکہ وہ ایک غریب کلرک ہے اس لیے یہ حقیقت اس کے شعور اور لاشعور میں ایک خوف اور احساس کمتری بن کر ہر لمحہ موجود رہتی ہے کہ کوئی امیر لڑکی اُسے توجہ دینے یا پھر اُسے اپنانے کے قابل نہیں سمجھ سکتی اور اس احساس کمتری کو وہ اپنے میں اپنی حسرتوں کی تکمیل کے ذریعے ختم کرنا چاہتا ہے اور اس وجہ سے اس نے نیلوفر کا خیالی کردار گڑھ لیا ہے۔

پورا ڈرامہ سعید کے بیڈ روم سے شروع ہوتا ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ سیدھا سادا ہے۔

ڈرامے کا تیسرا کردار نیلوفر کا ہے، جو سعید کی خیالی محبوبہ ہے۔ یہ ایک ایسا خیال ہے جو سعید کو اس کی حیثیت اور اوقات یاد دلاتا ہے اور وہ اس کا احساس کمتری اور ٹھکرائے جانے کا خوف ہے۔ نیلوفر مزاج کے اعتبار سے حد درجہ بے باک بہت اکھڑ، تیز مزاج اور بے رحمی کی حد تک صاف گو ہے۔ طنز وتضحیک اس کے مزاج میں شامل ہے۔ اس کردار کو پیش کرنے میں عصمت بہت کامیاب رہی ہیں۔ کیونکہ جب لاشعور میں چھپے خوف، احساس کمتری اور حسرتوں کی تکمیل کی خواہش مجسم صورت میں تشکیل پاتی ہے تو ایک ایسا سراپا اور وجود منظر عام پر آتا ہے۔ نیلوفر کے مکالموں میں شدید بے رحمی اور طنز کی مہلک کاٹ موجود ہے۔ عصمت نے نیلوفر کے مکالموں میں جو جملے لکھے ہیں وہ رونگٹے کھڑے کر دینے

والے ہیں۔ ایک جگہ نیلوفر، سعید سے اس طرح گفتگو کرتی ہے:

> نیلوفر: ''ڈرتے کیوں ہے۔۔۔ کیا میں تمھاری عصمت چھین لوں گی (گلے میں باہیں ڈال کر کھینچتی ہے) کتنی بار خواب میں تم نے مجھ سے لطف اٹھایا۔ اپنے بھو کے دماغ اور یتیم کی روح کو میرے خیال کی گرمی سے سنیکا۔ آؤ آج مجھے بھی تھوڑا سا عشق لڑانے دو۔ تم نے اپنی ناداری کم مائیگی اور بزدلی کا انتقام میرے تخیل سے لیا... ''[20]

سعید جیسے لوگوں کی ذہنیت اور نفسیات کو عصمت نے بڑی خوبصورتی سے اس ڈرامے میں پیش کیا ہے۔ موضوع کی اہمیت اور حساسیت کے باعث اچھا ڈرامہ کہا جا سکتا ہے، لیکن یہاں بھی ڈرامے کی تکنیک مکمل طور پر عصمت کے قابو میں نہیں آسکی۔

ڈرامہ 'شیطان' عصمت کے ڈراموں کے مجموعہ شیطان میں شامل ہے۔ اس مجموعہ میں شیطان کے علاوہ ڈرامہ 'خواہ مخواہ'، 'تصویریں'، 'دلہن کیسی ہے'، 'شامت اعمال' اور 'دھانی بانکیں' شامل ہیں۔ شیطان عصمت کے اچھے ڈراموں میں شمار ہوتا ہے۔ اس ڈرامہ میں عصمت نے انسان کی حد سے زیادہ آزاد خیالی اور اختلاط مرد و زن سے پیدا نتائج کی طرف بڑے لطیف اور دلچسپ انداز میں اشارے کیے ہیں۔ یہ ڈرامہ چار سین اور چار کرداروں پر مشتمل ہے۔

ڈرامہ کا پلاٹ چاک و چوبند اور گٹھا ہوا ہے اور کہانی تیزی سے آغاز سے انجام کا سفر طے کرتی ہے۔ چاروں سین میں ایک باہمی ربط ہے آغاز، وسط کشمکش، نقطۂ عروج، انجام اور اختتام کا انداز بالکل روایتی ہے۔ اس ڈرامے کے کردار سجاد، روشن، احمد اور صوفیہ ہیں۔ سجاد ایک روشن خیال اور ترقی پسند ذہن کا مالک ہے اور روشن اس کی بیوی ہے جو کم سخن اور زود رنج قسم کی عورت ہے۔ احمد اور صوفیہ میاں بیوی ہیں۔ احمد سجاد کا بچپن کا دوست ہے۔ احمد اور سجاد کے مزاج میں کافی فرق ہے۔ اس کے باوجود دونوں کی دوستی قائم رہتی ہے۔ سجاد اپنی آزاد طبع اور روشن خیالی کے سبب اپنے ہی ہاتھوں اپنے گھر میں آگ لگا بیٹھتا ہے اور اپنی بیوی کو چھوڑ کر اپنے دوست احمد کی بیوی صوفیہ میں دلچسپی لینے لگتا ہے اور تعلقات اتنے گہرے ہو جاتے ہیں کہ سجاد اپنی بیوی روشن کو چھوڑنے پر تیار ہو جاتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دونوں میاں بیوی کے تعلقات میں دراڑ پیدا ہو جاتی ہے اور ہر وقت لڑائی جھگڑے اور آپس میں تکرار ہونے لگتی ہے اور نوبت طلاق تک پہنچ جاتی ہے۔ احمد کو جب اس کا علم ہوتا ہے تو وہ بہت آزردہ ہوتا ہے اور جب روشن احمد کو اس کی بیوی صوفیہ کی غیر اخلاقی حرکتوں کے بارے میں بتلانے اور اسے برا بھلا کہنے جاتی ہے تو بحث و تکرار اور ایک دوسرے کو مورد الزام ٹھہرانے کے بعد احمد اپنے کو بے قصور ثابت کرنے کے ساتھ ساتھ روشن کا دل بھی جیت لیتا ہے اور دونوں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ انتقاماً ان دونوں کو بھی شادی کر لینی چاہیے۔ روشن اپنے شوہر سے تو بدظن تھی ہی وہ فوراً طلاق نامہ لکھ ڈالتی ہے۔ احمد بھی اپنی بیوی صوفیہ کو طلاق نامہ لکھ بھیجتا ہے۔ جب دونوں کو طلاق نامے ملتے ہیں تو ان

کے ہوش اُڑ جاتے ہیں اور اپنی غلطی کا احساس ہونے لگتا ہے فوراً سبھی اپنی اپنی غلطی تسلیم کرتے ہیں اور ایک دوسرے کو معاف کر دینے کے بعد دوبارہ ایک دوسرے کو قبول کر لیتے ہیں اور اپنی پچھلی زندگی کو بھلا کر ایک نئی زندگی کا آغاز کرتے ہیں۔ عصمت نے اس ڈرامے میں جدید تہذیب کی خرابیوں کی طرف بڑے لطیف انداز میں اشارے کیے ہیں۔

سجاد اور صوفیہ نہ صرف زیادہ آزاد خیال ہیں بلکہ بے راہ روی کی طرف زیادہ مائل ہیں۔ شرافت اور پاکیزگی کے روایتی تصورات کے قائل نہیں۔ جبکہ روشن اور احمد مثبت مزاج اور سوچ کے حامل کردار ہیں۔ ظلم و زیادتی یا جواب دینے کا ہنر بھی جانتے ہے اور جن کی خاطر کسی بھی حد تک جانے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔

ڈرامہ کے کردار جاندار ہیں۔ نشیب و فراز سے لڑنے اور ابھرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ اختلاف کو دوستی میں بدلنے کے ہنر سے بھی واقف ہیں۔

ڈ رامے کے کرداروں کی طرح اس ڈرامے کے مکالمے بھی بہت جاندار اور دلچسپی سے بھر پور ہیں۔ مکالموں میں طنز، تیزی اور چابکدستی ہے۔ کہانی کی تیز رفتاری میں مکالموں کی تیزی بھی اپنا بھر پور کردار ادا کرتی ہے۔

ڈرامے کے پہلے سین میں سجاد اور روشن کے درمیان مکالموں میں طنز کی کاٹ اور تندی و تیزی ملاحظہ فرمائیں:

> روشن: میں، میں کچھ یقین نہیں کروں گی... میں ابھی جا کر اسے مزہ چکھاتی ہوں کہ سات پشتیں جاگ اٹھیں... بیکار کہیں کی۔
> سجاد: تم صوفیہ کو نہیں سمجھتیں۔
> روشن: ہاں آں... کیوں سمجھوں گی، وہ ہیں ہی ایسی بڑی اللہ والی کہ...
> سجاد: (بات کاٹ کر) تم جیسی جاہل عورتیں اُسے سمجھ ہی نہیں سکتیں۔ وہ تمھارے تخیل سے بھی بالاتر ہے... اسے مجھ سے جو محبت ہے اسے تم سمجھ ہی نہیں سکتیں... یہ ایک فلسفہ ہے۔
> روشن: چولہے میں جائے فلسفہ، میں ہی اجڑی رہ گئی تھی اس فلسفہ کی بھڑاس نکالنے کو۔
> سجاد: میں نے جو کچھ کہنا تھا وہ شرافت سے (جانے لگتا ہے) میں نے کہہ دیا۔
> روشن: یہ... یہ شرافت ہے۔ مجھے چھوڑ کر...
> سجاد: اچھا کمینہ پن ہی سہی... خیر اب تمھیں میرے اس کمینے پن کا خمیازہ بھگتنا پڑے گا۔
> روشن: اوہ۔ اوہ (پھوٹ پھوٹ کر روتی ہے) خدا غارت کرے میری بہن تھی کہ آستین کا سانپ بن کر مجھے ڈس لیا۔ دنیا میں مردوں کی کیا کمی تھی کہ... اوہ، مگر مزہ نہ چکھا دیا تو۔[21]

دوسرے سین میں احمد اور روشن کے بیچ مکالمہ ملاحظہ فرمائیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ طنز کی تیز دھار تلوار

سے ایک دوسرے کا گلا کاٹ ڈالیں گے۔ بلکہ ان مکالموں کی تلخی اور کڑواہٹ قاری کو بھی اپنے حلق میں محسوس ہوتی ہے، لیکن مزاح کی ہلکی سی آمیزش قاری کو ایک زیرلب مسکراہٹ بھی دے جاتی ہے۔

روشن: تو پھر آپ اس چڑیل کا گلا کیوں نہیں گھونٹ دیتے۔

احمد: مگر پھر وہی... ذرا آپ ہی اس بھتنے کا... میرا مطلب ہے اپنے شوہر نامدار کا ٹیٹوا دبا دیتیں...

روشن: میں... میں بیچاری عورت...

احمد: تو میں بھی کون سا رستم ہوں

روشن: آپ مرد ہیں۔

احمد: تو اس میں میری کیا خطا ہے۔

روشن: ایں!

احمد: اور کیا ایک مرد کی حیثیت سے مجھ پر لازم آتا ہے کہ چھری لے کر بیوی کی ناک کاٹنے دوڑوں۔ میری بیوی بھاگ گئی تو غضب ہو گیا اور آپ کا میاں بھاگ گیا تو[22]

اپنے موضوع کی حساسیت، کرداروں کی جاندار اور کامیاب پیش کش اور مکالموں کی تیزی تندی اور چابکدستی کی وجہ سے یہ ڈرامہ بہت دلچسپ ہو گیا ہے اور اسے عصمت کے اچھے ڈراموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

ڈراما 'دھانی بانکیں' عصمت کا لافانی کہا جانے والا ڈراما ہے۔ جو 1944 میں شائع ہوا تھا اور اسی ڈرامے نے عصمت چغتائی کو بحیثیت ڈراما نگار ادب میں شناخت دلائی۔ یہ ڈراما اردو اسٹیج کے ساتھ ساتھ ہندوستانی اسٹیج کا ایک اہم ڈراما ثابت ہوا۔ یہ تقسیم ملک کے واقعات پر مبنی ہے اور اس کا شمار فسادات کے موضوع پر لکھے گیے۔ چند اہم ڈراموں میں کیا جاتا ہے۔ عصمت کی دوررس اور دور بین نظر یہ دیکھ رہی تھی کہ اگر ملک تقسیم ہوا تو کیا ہوگا اور کس طرح کے حالات پیدا ہوں گے۔ دو مختلف مذاہب کے گھرانے کو علامت بنا کر چھ نسوانی اور چار مرد کردار کی مدد سے کمال فنکاری کے ساتھ عصمت نے اس زمانے کے حالات کو پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے کو 1948 میں اسٹیج کیا گیا اور اسے کافی شہرت ملی۔

عصمت نے اس ڈرامے میں یہ دکھلانے کی کوشش کی ہے کہ آزادی سے قبل یہاں کے باشندے آپس میں خلوص و محبت کے ساتھ رہتے تھے۔ آخر آزادی ملتے ہی لوگ ایک دوسرے کے حریف بن کر سامنے آ گئے اور ایک دوسرے کے دشمن بن گیے۔ پھر فسادات کا لامتناہی سلسلہ جو شروع ہوا تو اس نے لاکھوں گھروں کے چراغ گل کر دیے۔ جن میں دو خاندان وہ بھی تھے جنھیں علامت بنا کر عصمت نے ڈرامے کا تانا بانا بنا ہے۔ ڈرامے کا عنوان بہت معنی خیز ہے۔ 'دھانی بانکیں' درحقیقت یہ چوڑیوں کا نام ہے۔ جو ڈرامہ میں سہاگ کی علامت ہیں اور چوڑیوں کا ٹوٹنا سہاگ کی سلامتی کے لیے بدشگونی سمجھا جاتا ہے۔ علامت سے شروع یہ ڈرامہ زندگی کے حادثات سے جڑی ہوئی حقیقت کا

سفر طے کرتا ہے۔ ایک بے جان شے کس طرح متحرک ہوکر پورے پلاٹ کو حقیقی واقعات سے جوڑ کر منزل تک پہنچاتی ہے جن اسباب کو فسادات کا موجب بنایا گیا ہے۔ وہ اسباب عام لوگوں میں ہرگز موجود نہیں تھے۔ بلکہ وہ تو آپس میں پیار ومحبت کے گہرے رشتوں میں بندھے تھے اور دونوں دوست برج نرائن اور حامد علی ایک ساتھ رہتے تھے۔ ان کی بیویاں روپا اور عائشہ اور ان کے دونوں بچے سورج اور خورشید آپس میں گھل مل کر زندگی کے دن گزار رہے تھے کہ ایک دن ایک منہارن گھر میں داخل ہوتی ہے اور اپنی چوڑیوں کا گٹھر کھول کر بیٹھ جاتی ہے اور دھانی بانکیں نکال کر دکھاتے ہوئے ضد کرتی ہے کہ دھانی بانکیں بڑی عمدہ ہیں۔ اسے پہن لو، ٹھیک اُسی وقت دونوں دوست برج اور حامد دفتر جانے کے لیے گھر سے نکلنے کی تیاری کر رہے ہیں۔ منہارن انھیں دفتر جانے سے منع کرتی ہے وہ کہتی ہے:

> ''منہارن... اے بیٹا آج تو نہ جائے تو اچھا تھا۔ برج... کیوں؟
> کیا پھر جاتو تو چلوائے تم نے منہارن... اے نوج میں خاک پڑی کا ہے کو چلواتی
> اے وہ آپ ہی چل رہے ہیں۔ چھتے میں آج صبیر ے صبیر ے تین خون ہوئے۔''[23]

یقین واعتماد سے بھرے ہوئے دونوں دوست منہارن کی باتوں کو نظر انداز کر کے دفتر جاتے ہیں اور دونوں فرقہ وارانہ فساد میں مارے جاتے ہیں اور کچھ دیر بعد ان کی خون میں نہائی ہوئی لاشیں آتی ہیں۔ دونوں کی عورتیں بیوہ ہو جاتی ہیں اور بچے دھیرے دھیرے جوان ہو جاتے ہیں۔ ان کی شادی ہو جاتی ہے اور اس طرح دس برس بیت جاتے ہیں اور ایک روز وہی منہارن ''دھانی بانکیں'' لے کر آتی ہے اور کہتی ہے:

> اے لو بہو کہاں ہے۔ کیا 'دھانی بانکیں' لائی ہوں کہ بس... اور دھانی بانکیں کے نام سے ردپا کے ہاتھ لرزنے لگتے ہیں اور عائشہ کے چہرے پر وہی پاگلوں جیسی وحشت طاری ہو جاتی ہے دونوں سناٹے میں دیکھتی ہیں۔''[24]

دس برس قبل کا سین پھر دہراتا ہے۔ پہلے برج اور حامد کام پر گیے اور فسادات کی نذر ہوئے اور آج ان کے لڑکے سورج اور خورشید کام پر جا رہے ہیں۔ آج پھر منہارن انھیں کام پر جانے سے روکتی ہے کہ شہر کی فضا اچھی نہیں ہے۔ جگہ جگہ فساد ہو رہے ہیں۔ شام کو جلد واپس آنے کا وعدہ کر کے دونوں دفتر چلے جاتے ہیں، لیکن کرفیو کی وجہ سے واپس نہیں آپاتے اور وہیں رک جاتے ہیں۔ راہ تکتے تکتے روپا، لکشمی اور عائشہ کی آنکھ لگ جاتی ہے۔ نیند میں سب برے برے خواب دیکھتی ہیں اور یہ دیکھتی ہیں کہ سورج اور خورشید بھی فسادات کی نذر ہو جاتے ہیں اور پھر سب گھبرا کر جاگ جاتے ہیں، لیکن پھر لکشمی کے ہونے والے بچے کا تصور ان میں ایک نئی امید جگا دیتا ہے کہ یہ آنے والا دوبارہ سے انسانیت اور محبت کا راج دنیا میں قائم کرے گا اور اس خونی کھیل کا خاتمہ کر دے گا۔ دراصل یہ بچہ آنے والی پوری نسل کا نمائندہ بن جاتا ہے اور اس سے خیرسگالی کی امیدیں وابستہ ہو جاتی ہیں۔

ڈرامے کے سارے کردار اپنے طبقے، فرقے اور نسل کے نمائندے ہیں۔ سیدھے سادے عام لوگ ہیں جو خوشیوں سے بھرپور پرسکون زندگی گزارنا چاہتے ہیں، لیکن فسادات نے ان کی دنیا اجاڑ دی اور ایک پرسکون زندگی میں بھونچال لا دیا۔ ڈرامے کے آخر میں لکشمی، روپا اور عائشہ کے مکالموں میں وہ سارا خوف موجود ہے جس کا شکار اس زمانے کے تمام انسان ہوئے۔

دھانی بانکیں میں عصمت نے محض فسادات سے متاثر خاندان کی کہانی ہی بیان نہیں کی ہے بلکہ دو مختلف مذاہب کے خاندان کو علامت بنا کر اس عہد کے حالات کی حقیقی عکاسی کی ہے۔ روپا اور عائشہ کے کردار کے حوالے سے فسادات میں متاثر لوگوں کی نفسیات بیان کی ہے۔

ڈرامے میں منظر نگاری اور کردار نگاری کے فن پر عصمت کی دسترس ان کو ایک کامیاب ڈرامہ نگار ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ روپا، عائشہ اور لکشمی کے کردار ان کی فنی صلاحیت کے مظہر ہیں۔ ڈرامے کی کرافٹ سے ایسا لگتا ہے کہ عصمت نے اسے خاص اسٹیج کے لیے لکھا ہے۔ کیونکہ ہر منظر کے آخر میں پردہ کے گرنے اور لائٹ کی خاص حرکت کا ذکر کیا گیا ہے۔ جو کہ اسٹیج ڈرامہ کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے۔

ڈرامے کا موضوع اگرچہ ایک تاریخی المیہ پر مبنی ہے، لیکن اس کا انجام طربیہ دکھایا گیا ہے۔ ایک امن پسند، محبت سے پر نئی نسل کی امید جو اس دنیا کو امن اور بھائی چارہ کا گہوارہ بنا دے گی۔ اس میں مقصد کے ساتھ ساتھ اثر آفرینی بھی ہے۔ ممتاز حسین لکھتے ہیں کہ:

> ''دھانی بانکیں'' اپنے مقصد اور اثر کے لحاظ سے ایک غیر معمولی ڈرامہ معلوم ہوتا ہے۔ موضوع اور فن کے لحاظ سے بھی یہ ایک کامیاب ڈراما ہے۔''[25]

'خواہ مخواہ' ہلکا پھلکا، طنزیہ و مزاحیہ ڈراما ہے جس میں کالج کی زندگی وہاں کی ہنگامہ آرائی اور عشق و عاشقی کی داستان، آپسی رقابت، جلن، حسد کے جذبات پر مبنی ہے اور کالج کی زندگی کی بالتفصیل تصویر کشی کی گئی ہے۔ کالج کے تین نوجوان کردار، رفیق، محمود اور طاہرہ کی زندگی پر مشتمل ہے۔ یہ تینوں ایک کالج میں پڑھتے ہیں۔ رفیق ایک ذہین اور خود دار طالب علم ہے۔ اُسے لڑکیوں سے دوستی پسند نہیں۔ محمود رفیق کا دوست ہے۔ طاہرہ کالج کی سب سے تیز طرار طالبہ ہے۔ رفیق اور طاہرہ ایک دوسرے سے چڑتے ہیں۔ محمود کو شرارت سوجھتی ہے وہ ان دونوں کے بیچ دونوں کی طرف سے جھوٹا اظہارِ محبت کر کے ان دونوں کو ایک دوسرے سے قریب کر دیتا ہے اور پھر محبت کے جذبات پروان چڑھنے لگتے ہیں یہاں تک کہ دونوں کی منگنی تک ہو جاتی ہے اور شادی طے ہو جاتی ہے، لیکن ایک دن دورانِ گفتگو ان دونوں پر یہ راز فاش ہو جاتا ہے کہ ان دونوں کے بیچ میں محبت کے جذبات کو ابھارنے والا محمود تھا۔ جب راز کھلتا ہے تو دونوں میں تلخ کلامی ہو جاتی ہے اور نوبت منگنی توڑ دینے تک پہنچ جاتی ہے، لیکن رفیق طاہرہ کو محبت کا حوالہ دے کر منا لیتا ہے۔

ڈرامہ رومانوی رنگ لیے ہوئے ہے۔ پلاٹ سیدھا سادھا ہے اور واقعات میں بھی کوئی پیچ وخم نہیں ہے۔ ڈرامے کے تینوں کردار کالج کے طالب علم ہیں جو جذبات سے بھرے ہوئے ہیں۔ ان میں ذہنی پختگی کی کمی ہے۔ رفیق طاہرہ کی نسبت کم جذباتی ہے۔ اس لیے وہ اپنی محبت کو المیہ انجام سے بچا لیتا ہے۔ محمود ان دونوں کی بہ نسبت تیز طرار اور شرارتی کردار ہے جو اپنی چالبازی سے دونوں کو بیوقوف بناتا ہے۔ اس کی وجہ سے ڈرامہ میں دلچسپی اور جان پیدا ہوگئی ہے۔ تینوں کردار چونکہ پڑھے لکھے ہیں اس لیے ان میں گفتگو کا سلیقہ ہے۔ شائستگی اور نرم گفتاری ہے۔ مکالموں میں وہ اردو ضرب المثل اور انگریزی الفاظ اور محاوروں کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ ڈرامہ کا عنوان 'خواہ مخواہ' کالج کی غیر سنجیدہ زندگی کی علامت ہے۔ اس میں بے سوچے سمجھے کچھ بھی کر لیتے ہیں اور بعد میں پچھتاوا ہوتا ہے کہ خواہ مخواہ اپنا قیمتی وقت ضائع کیا۔ اس میں تنبیہ کا پہلو بھی ہے۔ اس کا شمار عصمت کے ہلکے پھلکے اور معمولی ڈراموں میں کیا جائے گا۔

'دلہن کیسی ہے' یہ ہلکا پھلکا مزاحیہ ڈراما ہے۔ جو چار کرداروں پر مشتمل ہے۔ چھمی خالہ، حمیدہ، ، حمیدہ کی ماں اور شفیق۔ چھمی خالہ انتہائی باتونی خاتون ہیں۔ ضروری باتوں کے بیان سے دانستہ گریز کرتے ہوئے غیر ضروری باتوں کی لن ترانی ان کے مزاج کی خصوصیت ہے۔ وہ رشتوں کی اگوائی بھی کرتی ہیں۔ اس لیے ہر گھر میں ان کو اہمیت دی جاتی ہے۔

ڈرامے کا موضوع شفیق کے لیے دلہن کی تلاش ہے۔ حمیدہ اور اس کی ماں چھمی خالہ کو دلہن ڈھونڈھنے کی ذمے داری سونپتی ہیں۔ چھمی خالہ ایک لڑکی کو دیکھنے جاتی ہیں۔ شفیق اور حمیدہ دونوں کی شدید خواہش ہے کہ دلہن بہت خوبصورت ہو۔ جب چھمی خالہ دلہن دیکھ کر واپس آتی ہیں تو حمیدہ بے صبری سے دلہن کے بارے میں جاننا چاہتی ہے۔ اس نے اپنے بھائی شفیق کو بھی اس لیے روک رکھا ہے کہ خالہ آجائیں تو لڑکی کے بارے میں جان کر جائیں۔ اس لیے حمیدہ خالہ کے آتے ہی سوالات کی بوچھار کر دیتی ہے، لیکن خالہ دلہن کے بارے میں کچھ نہ بتا کر ادھر اُدھر کی باتوں میں الجھاتی ہیں اور اتنا وقت گزار دیتی ہیں کہ شفیق انتظار کر کے چلا جاتا ہے اور پھر حمیدہ کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو جاتا ہے اور وہ خالہ پر ناراض ہو جاتی ہے اور خالہ بی بغیر کچھ بتائے ناراض ہو کر چلی جاتی ہے۔ حمیدہ کی ماں روکتی رہ جاتی ہیں، لیکن وہ نہیں رکتیں اور دلہن کیسی ہے آخر تک پتہ نہیں چل پاتا اور حمیدہ رونے لگتی ہے تو اماں اسے تسلی دیتی ہیں کہ کل وہ دونوں خود لڑکی کو دیکھنے اس کے گھر جائیں گے۔

ڈرامے کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا تجسس ہے جو آخر تک برقرار رہتا ہے۔ تمام کردار دلچسپی سے بھر پور ہیں۔ خالہ کا کردار دوسرے کرداروں کے مقابل زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ ان کی گفتگو کا انداز بڑا نرالا تو ہے ہی طرزِ ادا بھی بالکل فطری انداز لیے ہوئے ہے۔ حمیدہ بے چین روح ہے۔ اس کا تجسس اس کی عمر کے لحاظ سے بالکل فطری ہے۔ ڈراما انھیں دونوں کرداروں کے گرد گھومتا ہے۔ دلہن سے متعلق شفیق کی بے چینی ایک جوان لڑکے کی خواہشات اور جذبات سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

چھمی خالہ کے مکالمے خالصتاً زنانہ قسم کے ہیں وہ بولتی ہیں تو بے تکان بولتی چلی جاتی ہیں، جیسا کہ اس ڈرامے میں ان کا عمل رہا ہے۔ وہ بات سے بات نکالتی چلی جاتی ہیں، لیکن حرفِ مطلب زبان پر نہیں لاتیں۔ ڈرامے میں تجسس کو قائم رکھنے میں ان کا کردار بڑا اہم ہے۔ ان کی گفتگو میں حس مزاح بھی بہت ہے۔ چھمی خالہ کے بھرپور مکالمے نے ڈرامے میں جان اور دلچسپی دونوں آخر تک برقرار رکھی ہے۔ ڈرامہ تکنیک اور معیار کے اعتبار سے خاصا پھسپھسا ہے۔ بلکہ ڈراما کہلانے کا صحیح معنوں میں حق دار نہیں ہے۔

ڈرامہ 'شامت اعمال'، 'دلہن کیسی ہے' ہی کی طرح کا ہلکا پھلکا مزاحیہ ڈرامہ ہے۔ جس میں اخلاقی زوال کی پستی کو دکھلانے کی کوشش کی گئی ہے۔ لالچ بھری دنیا میں جس طرح لوگ دوسرے کے مال کو ہڑپ کرنا چاہتے ہیں، اس کا دلچسپ نظارہ کرایا گیا ہے۔ اس میں ایک بٹوہ ڈرامے کے مرکزی کردار عباس کو ملتا ہے۔ عباس اسے کھول کر دیکھے بغیر اخبار میں گم شدہ بٹوے کے بارے میں اشتہار شائع کرا دیتا ہے تا کہ پرس اُس کے اصل مالک کو مل جائے۔ بس کیا تھا ہر کوئی اس پر اپنا حق جتانے پہنچ جاتے ہیں۔ خبر کے نتیجے میں اس کی بیوی سمیت مختلف لوگ اس بٹوے کے دعویدار بن کر آ جاتے ہیں اور اس کے گھر پر ایک جم غفیر جمع ہو جاتی ہے اور انجام کار بٹوہ اس کی بوڑھی ملازمہ کا نکلتا ہے۔ اس میں محض پانچ پیسے نقد اور چند چھالیہ کے علاوہ ایک دوایسی ہی ادنیٰ چیزیں موجود ہوتی ہیں۔

ڈرامہ مزاحیہ ہے اور شروع سے آخر تک عصمت اس میں مزاح اور تجسس برقرار رکھنے میں کامیاب رہی ہیں۔ ڈرامے کا انجام بھی خاصا چونکانے والا ہے کہ جس بٹوہ کے لیے باقاعدہ اخبار میں اشتہار دیا گیا اور بڑے بڑے لوگ اس کے دعویدار بن کر آئے وہ اپنے ہی گھر کی ملازمہ کا نکلتا ہے۔ جبکہ اس کے لیے لوگ عباس کے گھر کی کھڑکیاں اور دروازے توڑنے پر آ جاتے ہیں اور عباس کو پولس بلوانی پڑتی ہے۔

ڈرامے میں کرداروں کی کثرت ڈرامہ کے تقاضوں کے مطابق ہے۔ کل دس کردار ہیں۔ مثلاً سرور، عباس، بندو، ایڈیٹر، خاتون، شاعر، بڑھیا، شرابی، انور اور انسپکٹر۔ یہ تمام کردار معاشرے میں موجود حقیقی کرداروں سے ہم آہنگ ہیں ان میں اخلاقی پستی کا یہ عالم ہے کہ وہ دوسرے کی چیز کو پہنچانے کے لیے نہایت ہی نچلی سطح پر اتر آتے ہیں اور کوئی بھی حربہ استعمال کرنے سے گریز نہیں کرتے۔ لالچ اور ہوس انسان کو کہیں کا نہیں چھوڑتا اور آخر میں اُسے ذلیل ہونا پڑتا ہے۔ جیسا کہ اس ڈرامے میں ہوا۔

دوسرے عباس کے کردار سے ایک ایماندار شخص کی شبیہ ابھر کر سامنے آتی ہے۔ عصمت نے عباس کے کردار کے ذریعے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آج کی دنیا میں انسان کے نیک جذبے کی کوئی قدر نہیں ہوتی۔ ڈرامے کے کرداروں میں ایڈیٹر، خاتون اور شاعر صاحب کے کردار خاصے دلچسپ ہیں۔ یہاں عصمت نے عباس کے کردار کے ذریعے سماج کے ہر طبقے کی پول کھول کر رکھ دی ہے۔ تکنیک

کے اعتبار سے ڈرامے میں بہت سی کمیاں ہیں۔ اس کا شمار عصمت کے کمزور ڈراموں میں کیا جائے گا۔

عصمت کے ڈراموں میں ان کا ایک اہم ڈرامہ 'دوزخ' ہے جو زبان وبیان کے لحاظ سے بڑا دلچسپ اور دل کو چھولینے والا ہے۔ اس ڈرامے میں یوں تو کئی کردار ہیں، لیکن یہ ڈراما دو کرداروں نولاسی خانم اور عمدہ خانم کے گرد گھومتا ہے جو عمر طبعی کو پہنچ چکی ہیں۔ یہ دونوں لاوارث اور بے سہارا ہیں۔ ان کا دنیا میں کوئی نہیں ہے۔ یہ محلے والوں کے رحم وکرم کے سہارے زندگی کے دن گزار رہی ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہونے کے باوجود رشتوں میں نوک جھونک کی عادی ہیں۔ کبھی گاڑھی چھنتی ہے تو کبھی جوتا چلتا ہے۔ دنیا کی چہل پہل، خوشی ومسرت سے کوسوں دور یہ دونوں ایک دوسرے کا دماغ چاٹا کرتی ہیں۔ تنہائی اور بے بسی کی اس داستان کو عصمت نے اپنے جادوئی قلم اور مخصوص انداز سے بالکل منفرد انداز میں پیش کیا۔ ان کی بات چیت ان کے اندازِ گفتگو، عادات واطوار، مزاج وطبیعت کو اس انداز میں پیش کیا ہے کہ سب کچھ بالکل فطری معلوم پڑتا ہے۔

عصمت کی زندگی کے یہ وہ ذاتی تجربات ہیں جو دوپہر کی محفل میں بوڑھیوں کی آپسی گفتگو کے نتیجے میں حاصل ہوئے اور اس کو انھوں نے دو کرداروں کی علامت بنا کر اس خوبصورت انداز میں سلیقے سے پیش کیا ہے کہ دل کو چھولیتا ہے۔ وہ کس طرح آپس میں لڑتی جھگڑتی ہیں یا میل محبت کی باتیں کرتی ہیں یا ایک دوسرے کو کوسنے دیتی ہیں تو یہ انداز اتنا فطری معلوم پڑتا ہے جیسے سچ مچ ہمارے سامنے دو بڑھیائیں بیٹھی گفتگو کر رہی ہیں یا برسر پیکار ہیں ان لوگوں کی نوک جھونک میں محبت وہمدردی کے جذبات کے ساتھ ساتھ خفگی کا ایسا اظہار ہے جس میں محبت کا آمیزہ شامل ہے۔ ان دونوں کی نوک جھونک کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> نولاسی: اے بوا بس پڑی سناتی رہو۔ ہاں بھئی جوانی کی نیند جو ہوئی بوڑھے منہ مہاسے لوگ چلے تماشے۔ شرم بھی نہیں آتی کیا نوجوانوں کی طرح پھیل پھیل سوا جاوے ہے۔ (مکھی پھر آن دھمکتی ہے جل کر حملہ کرتی ہیں) ہیضہ سمیٹے۔ پیاروں پیٹی
>
> عمدہ: (کوسنا اپنے لیے سمجھ کر خوفزدہ ہوکر بڑ بڑ کر اٹھتی ہیں) ہیضہ سمیٹے تمھیں۔ تمھارے ہوتے سوتوں کو...
>
> نولاسی: (معصومیت سے) اوئی جڑوا جائے سے باہر ہوئی جاتی ہو۔
>
> عمدہ: منہ بھر بھر کے کوس رہی ہو اور اوپر سے تیہہ دکھاتی ہو۔
>
> نولاسی: اے واہ بوا! جوتیوں سمیت دیدوں میں گھسی چلی آتی ہو۔ میں نے تمھیں کب کوسا! میں تو موئی مکھی کی جان کو پیٹ رہی تھی، کب سے جان کو لگی ہے۔ کیا مجال جو گھڑی بھر کو چین لینے دے۔''[26]

اب ذرا دوسرا اقتباس بھی ملاحظہ فرمائیں جب عمدہ خانم کی جدائی نولاسی پر شاق گزرتی ہے۔ دونوں کی داخلی محبت اُبھر کر سامنے آنے لگتی ہے:

نولاسی: اداس آنکھیں بڑی حسرت سے اٹھا کر عمدہ خانم کہا سنا معاف کرنا بہن...
عمدہ: (ہل جاتی ہیں، مگر بناوٹی سختی لہجہ میں لا کر) خماخان کو میرے سر آ رہی ہو۔ میں کسی کا بیر کلیجے میں نہیں پالتی۔
نولاسی: (لجاحت سے) نہیں بوا، تم کیا مجھ نصیبوں جلی سے بیر پالوگی۔
عمدہ: (سامان باندھتے باندھے ہاتھ رک کے جاتے ہیں۔ پھر ٹال جاتی ہے)
نولاسی: کیڑے پڑیں اس موئی زبان میں قابو ہی میں نہیں رہوے ہے۔
عمدہ: (ترس آتا ہے) نہیں بوا، تم پھر چیکی ہو۔ اللہ ماری اس زبان کے پیچھے اللہ بخشے! اماں چار چوٹ کی مار دیا کرتی تھیں۔ اس جنم جلی زبان کے پیچھے بڑے بھیا سے چھٹم چھٹا ہوئی۔ مرتے مرتے صورت نہ دکھائی... 27

دیکھا دونوں میں کتنا لگاؤ ہے۔ ایسا لگتا ہے کعبہ مجھے کھینچے ہے تو روکے ہے مجھے کفر والی کیفیت ہے۔ اس نوک جھونک میں بھی محبت کی وہ کیفیت ہے جو دلوں کے ساگر میں ہلکے ہلکے ہلکورے لے رہا ہے۔ کبھی گراف اوپر جاتا ہے، کبھی نیچے آتا ہے۔ عصمت کو عورتوں کی زبان، ان کی بولیوں اور ان کے محاورے وغیرہ پر ملکہ حاصل ہے۔ جس سے مکالمے میں فطری انداز کے ساتھ ساتھ اس میں روانی اور بے پناہ تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ دونوں بوڑھیوں کی گفتگو نے ڈرامے میں جان پیدا کر دی ہے۔ مکالموں کا انداز کردار کے عین مطابق ہے۔ صلاح الدین احمد کے مطابق:

> ''عصمت چغتائی نے اپنے دیگر ڈراموں کی طرح اس ڈرامہ میں بھی مکالموں کو کرداروں کی ذہنی سطح کے مطابق ڈھالا ہے اور الفاظ کے انتخاب میں ماحول کی بدلی ہوئی کیفیتوں کو مدنظر رکھا ہے۔'' 28

اس لیے نولاسی اور عمدہ کے مکالمے اس قدر جاندار ہوئے ہیں۔ یہاں کردار اپنا مافی الضمیر پوری طرح ادا کرنے میں قدرت رکھتا ہے۔ مکالموں میں برجستگی اور چستی پورے طور پر ہے۔ مکالموں کے ذریعے کرداروں کی نفسیات اور خصوصیات جاننے میں پوری مدد ملتی ہے۔ پلاٹ گٹھا ہوا اور جاندار ہے۔ عصمت نے دونوں بوڑھیوں کی مایوسی اور دل شکستگی کا نقشہ جس تفصیل اور جزئیات کے ساتھ کھینچا ہے وہ کسی معمولی فنکار کا کام نہیں۔ بنیادی طور پر عصمت کے اس ڈرامے کا شمار ان کے چند کامیاب ڈراموں میں کیا جائے گا۔

جہاں تک عصمت کی ڈرامہ نگاری کا تعلق ہے تو عصمت کے چند ڈرامے موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے کامیابی کے اعلیٰ پائدان پر نظر آتے ہیں جیسے: دھانی بانکیں، دوزخ، بنے، شیطان، تصویریں، خواہ مخواہ، دلہن کیسیا ہے اور 'شامت اعمال' وہ ڈرامے ہیں جن میں فنی اعتبار سے کچک ہونے کے باوجود بعض میں مضامین کو نہایت سنجیدگی سے پیش کیے گیے ہیں تو بعض صرف زبان کی لذت کے

طور پر پیش کیے گیے ہے، بعض طنز یہ رنگ لیے ہوئے ہیں، بعض انسانی نفسیات کی نشاندہی کے طور پر لکھے گیے ہیں تو بعض میں سماج اور اس کی حقیقت کو بہترین طریقے سے پیش کیا ہے۔عصمت کو فرسودہ سماج کے آپریشن کا ملکہ حاصل ہے اور یہ کمال فن بھی ان کے ڈراموں میں نظر آتا ہے۔کہیں مصلحت، اندیشوں اور عزت دار لوگوں کو ہدف علامت بنایا ہے۔ان کا ظاہر کچھ اور باطن کچھ ہوتا ہے۔

صلاح الدین احمد کے مقابلے میں پطرس بخاری کا نظریہ انتہا پسندانہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ عصمت کے سارے کے سارے ڈرامے میں ڈرامہ کرافٹ کی کمی ہے۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جس وقت پطرس بخاری نے ان کے ڈراموں پر لکھنے کے لیے قلم اٹھایا ان کے پیش نظر بھی 'کلیاں' کے یہی چھے ڈرامے تھے۔ان چھے ڈراموں میں کچھ خوبیاں کچھ خامیاں دونوں ہیں۔فنی اعتبار سے ان میں کمی ضرور ہے۔جس کی نشاندہی پلاٹ، کردار اور مکالموں کے ذیل میں پطرس بخاری نے بھی کی ہے، لیکن موضوع کی نزاکت یعنی مستور حقیقتوں کی پردہ کشائی اور اس کو اس سلیقے سے نبھانے کی حیرت انگیز قدرت پر عصمت کو داد نہ دینا عصمت کے ساتھ ناانصافی ہوگی۔عصمت نے جس دور میں یہ جرأت کی وہ اپنے آپ میں بہت بڑی بات تھی۔عصمت کی ہر تحریر میں فکر کا تریاق چھپا ہوتا ہے۔اس نے فکر و خیال کو ایک نئی ڈگر بخشی ہے۔مردانہ سماج کے معیار و اقدار پر سوالیہ نشان کھڑا کیا ہے۔

صلاح الدین احمد اور کرشن چندر دونوں نے عصمت کے مشاہدے، تخیل کی بلند پروازی اور طنز سے پر انداز نگارش کی نہ صرف ستائش کی ہے۔ بلکہ اسے عصمت سے منسوب کیا ہے۔عصمت کی حس مزاح بھی ان ڈراموں میں اپنے منفرد انداز و اسلوب لیے ہوئے ہے۔ بے ساختگی، بذلہ سنجی اور طاقت زبان کا آئینہ دار ہے۔ وارث علوی کا ماننا ہے کہ یہ حس ظرافت کا وہ اعلیٰ ترین مقام ہے جہاں آج تک سوائے پطرس کے اور کوئی نہیں پہنچ سکا۔تمام تر تجزیے کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ عصمت کے چند ڈرامے یقیناً بے حد کمزور ہیں، لیکن بقیہ ڈرامے عصمت کی ڈراما نگاری کے فن کارانہ شعور کی گواہی دیتے ہیں اور عصمت کو ایک ڈراما نگار کی حیثیت سے شناخت دلواتے نظر آتے ہیں۔

حواشی

1. عصمت چغتائی سے گفتگو: یونس اگاسکر، ص49
2. ایضاً، ص49
3. آپ بیتی: عصمت چغتائی، ص20
4. افسانے ڈرامے: عصمت چغتائی، ص176
5. افسانے ڈرامے: عصمت چغتائی، ص171
6. مقدمہ کلیاں (افسانے ڈرامے): صلاح الدین احمد ف، ص10
7. ڈھیٹ مشمولہ، گلدان مرتبہ جمیل اختر، ص182

8 ڈھیٹ مشمولہ: گلدان مرتبہ جمیل اختر

9 عصمت کے فن کے چند پہلو: وارث علوی، ص616

10 عصمت چغتائی کا فن: فضیل جعفری، ص584

11 لیڈی چنگیز خاں: قرۃ العین حیدر، ص198

12 انتخاب: عصمت چغتائی، ص84

13 ایضاً، ص85

14 ایضا، ص90

15 ایضاً، ص92

16 ایضاً، ص92

17 مقدمہ کلیاں: صلاح الدین احمد، ص16

18 کچھ عصمت چغتائی کے بارے میں: پطرس بخاری، ص280

19 ایک روشن خیال خاتون عصمت چغتائی: محمد حسن، ص570

19 مجموعہ شیطان، نیا دور، لاہور، عصمت چغتائی، ص 75

20 ایضاً، ص88

21 ایضاً، ص11-10

22 ایضاً، ص13

23 ایضاً، ص149

24 ایضاً، ص162

25 مضمون، ممتاز حسین

26 گلدان، عصمت چغتائی، مرتبہ جمیل اختر، ص56-255

27 ایضاً، ص گلدان، عصمت چغتائی، مرتبہ جمیل اختر، ص72-271

28 مقدمہ کلیاں: مقدمہ کلیاں


❖


**Dr. Jameel Akhtar**
B-102, Central Tower
Kela Nagar, Aligarh-202001 (UP)
Mobile No. 9818318512
jameelakhtar786@yahoo.com

محی الدین زور کشمیری

# اردو رباعی کے تدریجی منازل


## تلخیص

رباعی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی 'چار' ہے۔ اصل میں رباعی چار مصرعوں پر مشتمل اس چھوٹی سی نظم کو کہتے ہیں جس کا پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہوتا ہے۔ انگریزی ادب میں اس کو Quatrain کے نام سے جانا جاتا ہے اور ولیم ورڈس ورتھ، تھامس گرے جیسے شاعروں نے اس صنف میں طبع آزمائی کی لیکن 'رباعی' فارسی ادب کی ایک مقبول ترین صنف ہے جہاں رودکی، خیام اور ہشامی جیسے اس کے شاعر گزرے۔ اردو میں بھی اس کی ایک مکمل تاریخ ہے۔ دکن میں ولی اور جنوبی ہند میں اس صنف کو کئی اہم شعرا نے فروغ دے دیا۔ آگے میر، غالب اور اقبال نے بھی اس صنف سخن میں ہاتھ آزمانے کی کوشش تو کرلی تھی لیکن یہ شعرا میر انیس، حالی، رواں، سیماب اکبرآبادی، امجد حیدرآبادی، فراق گورکھپوری وغیرہ جیسے شعرا کے ہم پلہ نہ ہو سکے۔

اردو میں اس صنف پر ڈاکٹر سلام سندیلوی اور فرمان فتح پوری جیسے ناقدین اور محققین نے قابل داد کام تو کیا ہے لیکن بیشتر اسکالروں کا مطالعہ فراق، جوش سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ اس مقالے میں محی الدین زور کشمیری نے اردو رباعی کے تکنیکی پہلوؤں پر نہ تو بات کی اور نہ ہمارے کہنہ مشق شعرا کو ان اصولوں پر پرکھنے کی کوشش کی، البتہ یہ شروع سے آج تک اس صنف کے تمام گوشوں کا عمومی جائزہ ہے جو کہ قارئین، ناقدین اور محققین کو اس صنف کے مختلف جہات پر کام کرنے کے لیے اکسائے گا۔



## کلیدی الفاظ

ولی دکنی، میر تقی میر، نظیر اکبرآبادی، مرزا دبیر، الطاف حسین حالی، اکبرالٰہ آبادی، چودھری جگت موہن لال رواں، سیماب اکبرآبادی، امجد حیدرآبادی، فراق گورکھپوری، توکل، سنگ اسود، ایسٹ انڈیا کمپنی، علی گڑھ تحریک، کلاسک، جمالیات، دنیائے فنا، اجل، بقا، سنگھار رس، بارہ ماسہ، تاریخ گوئی، یاسیت، دبستانِ جموں و کشمیر۔


---

# اصل متن

"When I want to understand, what is happening today or, try to decide what will happen tomorrow, I look back".

(Omar Khayyam)

''رباعی عربی زبان کے لفظ 'رباع' سے مشتق ہے، جس کے معنی چار ہے۔ یعنی ایک رباعی چار مصرعوں یا دو بیتوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ اسی لیے اسے 'دو بیتی' یا 'ترانہ' بھی کہا جاتا ہے۔ عام طور پر اس کی سادہ تعریف یوں کی جاتی ہے:

''جس کا پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے اور جو مخصوص اوزان میں لکھی جاتی ہے''۔ موضوع کی یہاں کوئی قید نہیں ہوتی ہے، البتہ خیال میں تسلسل ہو اور چوتھے مصرعے میں بات تکمیل تک پہنچائی جائے۔ اس کے علاوہ رباعی گو شاعر کو ''علم عروض'' پر دسترس ہونا لازمی ہے۔

رباعی کی ابتدا کا سہرا 'ایران' کے سر ہے۔ وہ لوگ اس کو مذہبی محفلوں میں گاتے تھے۔ کچھ لوگوں کا ماننا ہے کہ رودکی (940) اس صنف سخن کے موجد ہیں، لیکن کچھ محققین کے مطابق ان سے پہلے ہی بایزید بسطامی کی رباعیات موجود ہیں۔ رودکی نے اس صنف کے فن کو مضبوط بنا کر اس کی اپنی الگ پہچان قائم کی۔ ان کے بعد عبدالشکور بلخی، ابوسعید ابوالخیر، فریدالدین عطار، مولانا روم، عمر خیام، شیخ سعدی شیرازی، مولانا جامی، حافظ شیرازی جیسے فارسی زبان کے ایرانی شعرا کے ساتھ ساتھ ہندوستان میں بوعلی شاہ قلندر، سرمد، داراشکوہ جیسے کئی فارسی شعرا نے اس صنف کو بام عروج تک پہنچا دیا۔

اس طرح اس صنف میں عشق حقیقی، توحید و معرفت، اخلاق اور فلسفہ کے ساتھ ساتھ خمریات اور مجازی عشقیہ موضوعات کے علاوہ دنیاوی موضوعات نے جگہ پا کر اس کی وسعت کو بڑھا لیا۔ اپنی ان خوبیوں کے پیش نظر صنف رباعی نے اپنے بال و پر دوسری زبانوں میں بھی پھیلا دیے۔

اردو میں جہاں قصیدہ، مرثیہ، مثنوی وغیرہ جیسے کلاسیکی اصناف سخن نے فارسی کی ادبی روایت سے مستعار لے لیے گئے، وہاں رباعی بھی ہمارے پاس ان کا ہی تحفہ ہے۔ عام طور پر پہلے صاحب دیوان شاعر قلی قطب شاہ (1565-1611) کو ہی اردو کا پہلا رباعی گو شاعر تسلیم کیا گیا ہے۔ البتہ سیدہ جعفر کے مطابق حضرت بندہ نواز گیسو دراز (1321-1421) اردو کے پہلے رباعی گو تھے۔ ان کے بعد عبدالقادر حیدرآبادی اور ملا وجہی کی رباعیات کا مقام ہے، جن کو 'اردو شہ پارے' میں بھی نقل کیا گیا۔

دکن کے پیشرو شاعر سراج اورنگ آبادی کا نام بھی اس فہرست میں شامل ہے۔ انھوں نے اردو میں پہلی بار عاشقانہ اور رندانہ قسم کی رباعیاں لکھیں۔

تھا عین نماز میں کہ ساقی آیا          پھر ساغر نے مرے مقابل لایا
میں اس کو اشارے میں کہا تائب ہوں          بولا کہ شتاب پی پیاسوں لایا

اس طرح **ولی دکنی** (1650-25-1720) کی کلیات میں ہمیں 26 رباعیات ملتی ہیں، جن میں عاشقانہ اور عارفانہ دونوں طرح کے موضوعات ہیں۔ دکن کے دیگر شعرا میں غواصی، علی عادل، شاہ ثانی، نصرتی، میراں جی خدانما سے لے کر جانم تک اور بھی بہت سارے شعرا نے رباعیاں لکھیں۔

اس کے بعد ہم شمالی ہندوستان کا رخ کرتے ہیں، جہاں درد، سودا اور میر تقی میر کے کلام میں بھی رباعیاں ملتی ہیں۔ درد کی رباعیوں کی تعداد 33 بتائی جاتی ہے۔ اگر چہ ان میں مسائل تصوف کی وجہ سے تھوڑی سی خشکی پائی جاتی ہے۔ لیکن ان کا اپنا سوز وساز یہاں ہمیں سننے کو ملتا ہے۔

اے درد یہ درد جی سے کھلونا معلوم          جوں لالہ جگر سے داغ دھونا معلوم
گلزار جہاں ہزار پھولے لیکن          میرے دل کا شگفتہ ہونا معلوم

دلی کے دیگر رباعی گو شعرا میں قائم چاند پوری، احسن اللہ بیان عبدالحیٔ تاباں، میر سوز، میر حسن اور مرزا محمد رفیع سودا (1713-1780) کا نام سرفہرست ہے۔ سودا نے ہجو یہ رباعیات لکھیں۔ ان کی رباعیات کی تعدار 80 بتائی جاتی ہے۔

**میر تقی میر** (1722-1810) کے چھ دیوانوں میں قریب سوا سو رباعیاں ہمیں ملتی ہیں۔ ان میں کچھ اہل بیت کی شان میں ہیں اور زیادہ تر رباعیات عشقیہ موضوع پر ہیں۔ ان میں ان کی غزلوں کی طرح سوز وگداز ہمیں ملتا ہے۔ کہیں زندگی کی اداسی بھی نظر آجاتی ہے۔ اسی لیے کہا ''مرمر کے غرض تمام کی ہے ہم نے''۔

اس طرح میر حسن، حسرت دہلوی، بہادر علی وحشت، عبدالحیٔ تاباں، عزیز بھکاری، میر محمد سوز سے لے کر احسن اللہ کی رباعیوں کا بھی کم وبیش ناقدین نے ذکر کیا ہے۔

اب یہاں سے بڑھ کر ہم دبستانِ لکھنؤ کا رخ کرتے ہیں، جہاں آتش، ناسخ انشا اور جرأت وغیرہ نے اگر چہ اس صنف کو چھونے کی کوشش کی، لیکن ان میں کوئی بھی شاعر اعلیٰ درجے تک نہ پہنچ سکا۔ کیونکہ اس صنف کے لیے سنجیدگی چاہیے اور لکھنؤ والوں نے اپنے مخصوص مزاج کے پیش نظر یہاں کچھ بے اعتنائی سے کام لے لیا۔ افسوس کا مقام یہ ہے کہ انشا 40 رباعیاں لکھتے ہیں، مگر طعن وتشنیع سے یہاں بھی کام لیتے ہیں۔ البتہ لکھنوی شعرا میں جرأت (1809-1749) نے 112 رباعیاں لکھ کر بلند مقام حاصل کر لیا، جہاں اگر چہ وہ شوخی چلبلے پن سے ہی کام لیتے ہیں، لیکن غزل کی طرح یہاں وہ اپنے سچے جذبات کو دکھانے سے پیچھے نہیں رہتے ہیں۔

دیکھا جو کل اس نے میرے جی کا کھونا          اور کھینچ کے آہ سرد ہر دم رونا
منھ پھیر کے مسکرا کے چپکے سے کہا          آسان نہیں کسی پر عاشق ہونا

اردو کے معروف ہندوستانی شاعر **نظیر اکبر آبادی** (1740-1830) نے بھی 22 رباعیاں کہیں، جن میں ان کی نظموں کی طرح اخلاقی اور واعظانہ مضامین کو پیش کیا گیا۔معلم ہونے کے پیش نظر وہ یہاں بھی عام درسی باتیں کرتے ہیں۔ غالب، مومن، ذوق، ظفر اور شیفتہ جیسے چوٹی کے شاعروں نے بھی صنف رباعی کے قریب جانے کی کوشش کی، مگر کسی نے اس فن میں گہرائی پیدا کی۔ غالب (1796-1869) کے یہاں 15 رباعیاں ہیں، مگر بقول شخصے یہاں ''مونگ کی دال کی تعریف'' کی گئی ہے۔ البتہ مومن اور ذوق کو اپنے دور میں بہتر سمجھا جا سکتا ہے۔شیخ محمد ابراہیم ذوق (1789-1854) نے زیادہ تر اہل بیت کی شان میں رباعیاں کہیں اور مومن (1800-1852) کی رباعیاں موضوعات اور فنی محاسن کے اعتبار سے ہمہ گیر کہلاتی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ اگر مومن خان مومن غزل میں غالب کی اور قصیدہ میں ذوق کی ہمسری نہ کر سکے، لیکن رباعی اور مثنوی میں وہ ان دونوں سے بھاری پڑے۔ انھوں نے رباعی میں بھی عشقیہ واردات بیان کیے اور نازک خیال، خیال آفرینی اور معاملہ بندی میں بھی کمال کر کے دکھایا۔

ہے عہدِ شباب زندگانی کا مزہ　　　پیری میں کہاں وہ نو جوانی کا مزہ
اب یہ بھی کوئی دِن میں فسانہ ہو گا　　　باتوں میں جو باقی ہے کہانی کا مزہ

اس عہد کے شمال کے شعرا میں حسرت دہلوی، غمگین دہلوی کا نام بھی آتا ہے۔ غمگین کی رباعیات کی تعداد 1800 بتائی جاتی ہے۔ مگر وہ اس بات کو چھپاتے تھے۔ مصحفی (1750-1824) کے آٹھ دیوانوں میں 164 رباعیاں ہیں اور وہ اپنے دور کے استاد مانے جاتے تھے۔ جرأت نے انگریزوں کے خلاف اپنے غصّے کا اظہار کیا۔ انشا نے بے نقطہ اور طنزیہ رباعیاں لکھیں۔ سعادت یار خان رنگین (1755-1835) نے ریختی زبان میں رباعی کا فن دکھایا اور امام بخش ناسخ (م1838) نے رباعیات میں عشق کے دریا بہا دیے۔

رباعی کے ارتقا میں صنف مرثیہ کا بھی بڑا ہاتھ ہے، کیونکہ اکثر مرثیہ گو شعرا اپنا مرثیہ کسی رباعی سے ہی شروع کرتے ہیں۔ میر انیس (1801-1874) کا بھی یہی حال ہے۔ وہ بھی مجلس میں پہلے اپنی کوئی رباعی پڑھتے تھے۔ پھر کبھی کبھار کوئی دوسرا شخص اس کی تشریح بھی کرتا تھا، یا وہ دوسرے کے جواب میں بھی رباعی کہتے تھے۔

مرثیوں کی طرح ان کی رباعیوں کی بھی کل تعداد کافی بتائی جاتی ہے، مگر انھوں نے زیادہ تر رباعیاں 'شہدائے کربلا' کے موضوع پر لکھی ہیں۔ اس لیے انھیں 'رثائی رباعیاں' کہا گیا۔ حالانکہ ان سے پہلے بھی اس موضوع پر رباعیاں لکھی گئیں۔ چونکہ واقعہ کربلا کے متعلق لکھنے کی مہارت انیس کو تھی اور ان کا دل شہدائے کربلا کی محبت سے لبریز تھا، اس لیے مرثیوں کی طرح ان کی رباعیوں میں زور بیان اور جذبات کی شدت پائی جاتی ہے۔ انیس نے اپنی ساری زندگی اہل بیت کے ماتم میں گزاری، اس لیے لکھا۔

پیدا ہوئے دنیا میں اسی غم کے لیے　　رونا ہی جلا ہے چشمِ پرنم کے لیے
ہم کو دو نعمتیں خدا نے دی ہیں　　آنکھیں رونے کو، ہاتھ ماتم کے لیے

انھوں نے اپنی رباعیوں میں مختلف انداز میں اپنے گہرے عقیدے کا اظہار کیا ہے اور اس سانحہ کے مختلف گوشے بیان کیے۔

واقعہ کربلا کے علاوہ بھی انیس نے حمد نعت اور منقبت اپنی رباعیوں میں کہے۔ اگر چہ یہ مفہوم اردو شاعری میں بہت پرانا ہے، مگر شاعری میں انیس کا تجربہ منفرد اور اچھوتا ہے، جہاں وہ تشبیہوں اور استعاروں کو اپنے انداز میں استعمال کرتے تھے، وہاں زور بیان میں بھی وہ یکتا تھے۔ اس کے علاوہ انھوں نے موت، دنیا کی بے ثباتی، قناعت، خودداری وغیرہ کو بھی اپنی فنی اور فکری گہرائی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ وہ رباعی کو عام موضوع کے تحت درس اور اخلاق کے طور پر بھی پیش کرتے تھے۔

اتنا نہ غرور کرکہ مرنا ہے تجھے　　آرام ابھی قبر میں کرنا ہے تجھے
رکھ خاک پر سوچ کر ذرا پاؤں انیس　　اِک روز صراط سے گزرنا ہے تجھے

چونکہ انیس کو دبیر کے ساتھ ہمیشہ معرکہ آرائی رہی اور وہ ایک دوسرے کے جواب میں رباعیاں بھی کہتے تھے۔ تو انیس نے دبیر پر اپنی رباعیوں میں چوٹیں بھی کیں۔ صنف رباعی کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس کے چوتھے مصرعے میں جان پیدا کی جاتی ہے۔ یعنی پہلے کے تین مصرعوں کے بعد ہم سوچنے لگتے ہیں کہ شاعر اب کیا کہنے والا ہے۔ جب ہم چوتھا مصرع پڑھتے ہیں، تو ہم چونک جاتے ہیں۔ کیونکہ شاعر یہاں کچھ ایسی بات کہتا ہے، جو کہ اکثر ہماری سوچ سے پرے ہوتی ہے۔ انیس یہاں بھی اپنا کمال دکھاتے ہیں۔ کبھی کبھار انیس اپنی رباعی کے پہلے دو مصرعے یوں ہی لکھتے ہیں، لیکن آخری دو مصرعوں میں وہ اپنی بات مکمل کر ہی جاتے ہیں مثلاً۔

طفلی دیکھی شباب دیکھا ہم نے　　ہستی کو حبابِ آب دیکھا ہم نے
جب آنکھ ہوئی بند تو عقدہ یہ کھلا　　جو کچھ دیکھا سو خواب دیکھا ہم نے

ڈاکٹر خلیق انجم دلائل کے ساتھ بیان کرتے ہیں کہ ''انیس رباعی گو سے کہیں زیادہ بڑے مرثیہ گو ہیں۔'' کہا جاتا ہے کہ انیس کے مجموعہ کلام میں تقریباً ساڑھے پانچ سو رباعیاں موجود ہیں۔ ان کی رباعیوں کو سید محمد عباسی ( مجموعہ رباعیات انیس ) نے تین حصّوں میں تقسیم کیا ہے: (1) مذہبیات (حمد، نعت، منقبت، معتقدات، مراثی) (2) اخلاقیات اور (3) ذاتیات۔

مجموعی طور پر وہ مذہب سے باہر نہیں نکلتے ہیں۔ جبکہ سلام سندیلوی ان کی رباعیوں کو مذہبی، اخلاقی، فلسفیانہ، سماجی اور ذاتی رباعیات کے خانوں میں بانٹتے ہیں۔ علی جواد زیدی نے انیس کے بارے میں لکھا ہے:

''وہ ایک لمحے کے لیے بھی اخلاقی مقصد واقدار کا دامن چھوڑنے کے روادار نہیں

ہیں۔اس کے لیے وہ دل سے دل تک منتقل کرنے والے لہجے کو ترجیح دیتے ہیں۔''

اسی طرح امداد امام اثر نے اپنی کتاب 'کاشف الحقائق' میں لکھا ہے:

'' حقیقت یہ ہے کہ ہر دو بزرگوار (انیس و دبیر) رباعی نگاری کے اعتبار سے بہت قابل قدر ہیں، بلکہ اردو شعرا میں بھی یہی حضرات ہیں جنھوں نے رباعی نگاری کی شرم رکھ لی ہے۔''

**مرزا سلامت علی دبیر** (1803-1875) اردو مرثیہ نگاری میں بہت بلند مقام رکھتے ہیں۔امداد امام اثر کیا خوب فرما گئے کہ''انیس و دبیر نے اردو رباعی نگاری کی شرم رکھ لی'' یوں تو مرثیہ لکھنا قدرے مشکل ہے،اس کے باوجود بھی آج تک ان کے کمال تک اور دوسرا کوئی شاعر نہیں پہنچا۔اس کے ساتھ ہی دونوں شعرا نے کمال کی رباعیاں بھی لکھی، کیونکہ اکثر وہ لوگ مرثیہ خوانی کی شروعات اپنی کسی رباعی سے ہی کرتے تھے۔اسی لیے دبیر نے کثرت سے رباعیاں رقم کیں،جن کی تعداد ہزاروں بتائی جاتی ہیں۔جن کے موضوعات مذہب کے ساتھ ساتھ عام زندگی سے بھی تعلق رکھتے ہیں۔وقار عظیم نے 'رباعیات دبیر' میں ان موضوعات کی نشاندی کی:

''ناموافقت زمانہ، بے اعتباری دنیا،شکایات فلک،، ناقدری اہل کمال،سفر،عصائے پیری، فرقت احباب،صحبت احباب،عفو و درگزر، خلوص، قرب الٰہی، توکّل، سفر آخرت، قبر، حیات بعد الممات، صفائے قلب، انکسار، تواضع، آفتاب، لوح وقلم، سنگِ اسود، زمزم وستون کعبہ،لباس ماتمی،مجلس عزا، اوراہل بیت...''

یہاں دبیر نہ صرف اپنے موضوعات کو ہی بیان کرتے ہیں، بلکہ معنی و بیان، الفاظ و مضامین کو بڑی اثر آفرینی سے پیش کرنے میں بھی انھیں ملکہ حاصل تھا۔ان کے یہاں بلاغت، معانی، اخلاق پسندی،شکایت زمانہ،شاعرانہ تعلّی کا بھی بھرپور اظہار ہے۔

دبیر کی انکساری یہاں دیکھیے:

ادنیٰ سے جو سر جھکائے اعلیٰ وہ ہے     جو خلق سے بہرہ ور ہو دریا وہ ہے
کیا خوب دلیل ہے یہ خوبی کی دبیر     سمجھے جو برا آپ کو اچھا وہ ہے

دبیر کا فنی کمال یہ ہے کہ وہ کبھی بے نقطہ رباعی لکھتے تھے اور کبھی خالص منقوطہ رباعی لکھنے کا تجربہ بھی کرتے تھے۔انیس و دبیر ایک دوسرے کے جواب میں بھی رباعیاں لکھتے تھے اور مرثیہ خوانی میں وہ انہی رباعیوں کو ایک آلے کے طور پر استعمال کرتے تھے تاکہ حاضرین کی توجہ ہٹ نہ جائے۔

انیس و دبیر کے ساتھ ہی اردو رباعی کے سلسلے میں یہاں جنوبی ہند کے چند اہم رباعی گو شعرا کا ذکر کرنا بھی لازمی ہے۔بہت سارے تذکروں میں ان کی رباعیات کو نقل کیا گیا ہے۔

ان میں پروانہ،شاہ عظیم،شہ میر،عزلت،مفتون،عشق،آزاد،عبرت،تمنا،آگاہ شاہ کمال اور داغ

جیسا شاعر بھی شامل ہے۔داغ کی رباعی دیکھیے۔

دنیا میں کب انسان کی حاجت نکلی　　حسرت ہی رہی کوئی نہ حسرت نکلی
جیتے تھے قیامت کی توقع پر ہم　　خود وقت کی محتاج قیامت نکلی

اس ذرے کے دیگر شعرا میں میر محبوب علی خاں (داغ کے شاگرد) عبدالغفور شہباز، میر کاظم علی برق موسوی، آزاد توکلی (گورسرن بلی)، نظم طباطبائی، مہاراجہ سرکشن پرساد شاد کا نام اہم ہے۔شاد نے 190 رباعیاں کہیں۔حافظ جلیل مانک پوری، دوارکا پرشاد افق، رائے منوہر لال بہار، تسلیم گلشن آبادی، رگھونندن سکینہ الہام، جلال الدین توفیق، مرزا حبیب علی، مولانا عبدالقدیر حسرت صدیقی، محمد اشرف، رشید انصاری، مہر مہدی علی، صفی اورنگ آبادی، فانی بدایونی، محمد اسمٰعیل ظریف حیدرآبادی، پنڈت رگھویندر دراو جذب عالم پوری، عطا کلیانوی، نجم آفندی، میر ثامن علی نسیاں، صاحب حیدرآبادی کئی ایسے نام ہیں کہ جن کی رباعیوں کو آج بھی سراہنے کی ضرورت ہے۔

ان کے ساتھ ہی اردو میں ایسا بھی دور آ گیا جب یہاں کی سیاست کے ساتھ ہی ثقافت کی بھی کایا ہی پلٹ گئی کیونکہ ایسٹ انڈیا کمپنی نے جو برسوں پہلے دستک دی تھی اب 1857 کے بعد انگریز سیدھے ہماری زندگی کے بیشتر شعبوں میں داخل ہوگئے۔

**الطاف حسین حالی** (1837-1914) کی ادبی خدمات کا جائزہ ہم 'سرسیّد تحریک' کے ہی پس منظر میں لے سکتے ہیں۔ جہاں ایک طرف ہندوستانی تہذیب زوال کا شکار ہوگئی اور دوسری طرف ایک نئی تہذیب کا آغاز ہو رہا تھا۔ حالی نے اپنی شاعری بشمول غزل، نظم، مثنوی کے ساتھ ساتھ رباعیوں کے ذریعے بھی اپنی قوم کو بیدار کرنے کی سعی کی۔اس لیے ڈاکٹر سلام سندیلوی نے کیا خوب لکھا ہے:

> ''حالی کی رباعیات اس دور کی یادگار ہیں، جب زمانہ ایک نئی کروٹ لے رہا تھا۔ان کی رباعیات میں انقلاب روزگار کے قدموں کی آہٹ صاف طور سے سنائی دیتی ہے۔ان کی رباعیات میں قوم کراہتی ہوئی سسکیاں لیتی ہوئی نظر آتی ہے۔اس لحاظ سے حالی کی رباعیات قوم کا مرثیہ ہیں۔''

دراصل حالی اپنی قوم کی حالت پر نہ صرف روتے تھے، بلکہ وہ اس کی اصلاح کے بارے میں بھی سوچتے تھے۔ وہ قوم کے نوجوانوں کو عملی میدان میں آنے کے لیے تلقین کرتے تھے۔انھیں نئے نئے علوم پڑھنے کی طرف راغب کرتے تھے۔یکجہتی پر زور دیتے تھے اور گداگری، عشق بازی، بے کاری، اور سستی سے دور رہنے کے لیے کہتے تھے۔ حالی کے یہ سبھی خیالات سرسیّد کے خیالات کا عکس معلوم ہوتے ہیں۔ حالی کی رباعیات کو مولانا سیّد وحیدالدین سلیم پانی پتی (مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ 1930) نے مرتب کیا اور انھوں نے اس مجموعے (رباعیات حالی) کے دیباچہ میں حالی کی نسبت اٹلی کے معروف شاعر 'کارودشی' سے قائم کی۔مشیر علی قدوائی کو حالی کی رباعیوں میں 'پند و وعظ کا دھوکا' ہوا،

جب کہ جبکہ اصل بات یہ ہے کہ حالی (یا سرسید تحریک ) کا بنیادی مقصد ہی قوم کی بہبودی و بھلائی ہے اور وہ شاعر سے زیادہ پیامبر لگتے ہیں۔ان کے نزدیک شعر و ادب کا مطلب قوم کی فلاح و بہبود ہے،نہ کہ ادب کے ذریعے خیالی قصّے یا فرحت کا سامان قاری کو فراہم کر دینا۔حالی ایک طرف اپنی رباعیوں میں کاہلی اور سستی کی مذمت کرتے ہیں اور دوسری طرف وہ عیش وعشرت کو قوم کے لیے سم قاتل قرار دیتے ہیں اور اس عیاشی نے مسلمانوں کی بڑی بڑی سلطنتوں کو برباد کیا۔لکھتے ہیں ۔

عشرت کا ثمر تلخ سدا ہوتا ہے ہر قہقہہ پیغام بکا ہوتا ہے
جس قوم کو عیش دوست پاتا ہوں میں کہتا ہوں کہ اب دیکھیے کیا ہوتا ہے

حالی اپنے ماحول کے نبض شناس تھے اور انھیں اس بات کا پورا احساس تھا کہ قوم کی اس بیماری کا علاج علم سے ہی ہوسکتا ہے۔

اے علم کیا ہے تو نے ملکوں کو نہال غائب ہوا تو جہاں سے، وہاں آیا زوال
ان پر ہوئے غیب کے خزانے مفتوح جن قوموں نے ٹھہرایا تجھے راس الحال

حالی انسان میں انسانیت پیدا کرنے اور شخصیت کو بلند تر بنانے کے لیے اس کے رازوں کا پتہ دیتے ہیں۔حالی نے اپنی دیگر شاعری کی طرح اپنی رباعیوں کے ذریعے سرسید کے مشن کو بہت دور دور تک لے گئے اور بقول سلام سندیلوی ''حالی ایک مصلح کا دل اور سیاست داں کا دماغ ہی نہیں رکھتے تھے، بلکہ ایک فلسفی کی نظر بھی رکھتے تھے۔'' یہاں 'فلسفے' کے ضمن میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو کے بیشتر شعرا نے دنیا کی بے ثباتی کے بارے میں اپنا فلسفہ پیش کیا۔اس سے یا تو ان کی شاعری معلوم ہوتی ہے یا ان پر قنوطیت غالب محسوس ہوتی ہے۔تو اس طرح ان کے نظریے میں سماجی زندگی کا عمل دخل کچھ زیادہ نہیں رہا۔حالی کا نظریہ اس کے برعکس مثبت تھا۔وہ بے شک زندگی کو مستقل نہیں مانتے تھے، لیکن جب ہم اس زندگی میں چار ہی دن کے لیے آئے ہیں،تو ہم سے جتنا ممکن ہو سکے گا اچھے کام کریں گے۔تا کہ ہمارے کام سے کسی کو فائدہ ملے۔

اگر چہ حالی زندگی میں کسی کی مدح سرائی نہیں کرتے تھے اور نہ قصیدہ خوانی کے وہ قائل تھے، پھر بھی نواب وقارالامراء اقبال الدولہ بہار اور نواب محسن الدولہ محسن الملک بہار جیسے لوگوں کی شان میں ہدیہ تہنیت کے طور پر اپنی کچھ رباعیاں بھیجیں۔حالی کے کلام کی طرح ان کی رباعیوں میں گرمی،تندرستی اور تاثیر بھی ہے، ساتھ ہی ان کا اپنا سادہ پن بھی بہ درجہ اتم موجود ہے، جس کی وجہ سے انھوں نے ناقدین سے سند حاصل کی اور مابعد شعرا پر اپنا اثر ڈالا۔

عام طور پر حالی اور **اکبرالہ آبادی**(1921-1846) کو رباعی کی دنیا میں ایک ہی ترازو میں تولا جاتا ہے کیونکہ دونوں نے شیخ سعدی شیرازی کی روش پر چل کر اخلاقیات اور سماج سدھار کو اپنی رباعیات کا موضوع بنایا،البتہ دونوں کے بارے میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے کیا خوب پر مطلب بات کہی ہے:

''حالی نے جس کام کو انتہائی سنجیدگی، متانت اور خاموشی سے انجام دیا۔ اکبر نے اسے طنز وظرافت اور بعض وقت قہقہہ کی مدد سے پورا کیا۔''

اکبر کی خوبی یہ بھی ہے کہ وہ اپنی فطری طبیعت کو آزاد چھوڑ کر شاعری کرتے تھے اور اس لیے ایک نیا اسلوب جنم لیتا ہے اور اس فطری بہاؤ کی وجہ سے ان کے یہاں رباعیوں میں بھی حسن و عشق، اخلاقیات اور پند و نصائح کے ڈھیر جمع ہوتے ہیں، حالانکہ وہ اپنی رباعیوں میں بھی طنز و مزاح کا اپنا مخصوص اسٹائل نہیں چھوڑتے ہیں ۔

| | |
|---|---|
| اس باغ میں کیا دھرا ہے پھندے کے سوا | کچھ بھی نہیں چاہتے وہ چندے کے سوا |
| اِس نکتے کو کون سمجھے بندے کے سوا | گلچیں ہے ہر اک نہیں ہے بلبل کوئی |

اس دور کے شاعروں میں اسمٰعیل میرٹھی (1844-1917) بھی سر فہرست ہیں جنھیں ادب میں بچوں کے شاعر کی حیثیت سے پہچان ملی، لیکن اپنی چالیس کے قریب رباعیوں میں وہ بھی حالی اور اکبر کا مصلحانہ انداز اپناتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

پیارے صاحب رشید نے 'بڑھاپے' کے موضوع پر اور امیر مینائی نے 'نعتیہ' رباعیاں لکھیں۔ میر مہدی مجروح اپنی رباعیات میں اہل بیت کو یاد کرتے ہیں۔ امیر مینائی کے دیوان مراۃ الغیب میں 30 رباعیاں ہیں ۔

| | |
|---|---|
| میں ایک نہیں سب کے مٹانے کے لیے | آتی ہے شب ہجر رلانے کے لیے |
| آنکھیں مری روتی ہیں زمانے کے لیے | اشکوں میں مرے ڈوب رہا ہے عالم |

**شاد عظیم آبادی** (1846-1926) نے جدید غزل میں ایک اونچا مقام حاصل کر لیا اور ساتھ ہی وہ اردو رباعی میں بھی ایک اہم نام تصور کیے جاتے ہیں۔ معروف رباعی ناقد ڈاکٹر سلام سندیلوی نے ان کی رباعیوں کو درج ذیل سات موضوعات میں منقسم کیا ہے:

(1) عارفانہ و متصوفانہ (2) فلسفیانہ (3) پیری (4) اخلاقی واصلاحی (5) عشقیہ (6) خمریہ اور (7) المیہ۔

شاد کے یہاں ان کی باقی شاعری کی طرح رباعیات کے موضوعات بھی مختلف ہیں، لیکن یہاں قابل غور بات یہ بھی ہے کہ وہ سر سید تحریک سے کچھ زیادہ ہی متاثر لگتے ہیں، اس لیے کہا ہے ۔

| | |
|---|---|
| پورا اک عمر کا ارمان کیا | سو طرح کا میرے لیے سامان کیا |
| حالی نے عجب طرح کا احسان کیا | سید سے ملا پہ مدرسہ بھی دیکھا |

**واجد حسین یاس یگانہ چنگیزی** (1883-1956) انھیں گستاخ کہہ کر ذلیل کیا گیا، وہ غزل کے ساتھ ساتھ رباعی میں بھی طبع آزمائی کرتے رہے۔

**چودھری جگت موہن لال رواں** (14 جنوری 1889 - 26 ستمبر 1934) کا تعلق چندر شیکھر آزاد کے وطن اناؤ اتر پردیش سے تھا۔ وہ حسرت موہانی اور منشی پریم چند کے قریبی دوست تھے۔ ان کے والد محترم چودھری گنگا پرساد بھی ادبی ذوق رکھتے تھے۔ والد کے انتقال کے بعد رواں کی پرورش ان

کے بڑے بھائی کنہیا لال نے کی۔ ابتدائی تعلیم مولوی ضیاء الدین کے مکتب سے حاصل کر لی۔ 1907 میں ہائی اسکول پاس کیا۔ 1909 میں انٹر میڈیٹ اور 1911 میں کنگ کالج لکھنو سے بی اے کیا، پھر 1913 میں لکھنؤ یونیورسٹی سے ایم اے انگریزی— 1916 میں الٰہ آباد یونیورسٹی سے ایل ایل بی کیا۔ 1917 سے پیشہ ورانہ طور پر وکالت سے جڑ گئے اور ساتھ ہی سماجی فلاح و بہبود کا کام بھی کرنے لگے۔ البتہ وطن کی آزادی کا جذبہ ان میں شروع سے ہی کوٹ کوٹ کر بھرا پڑا تھا۔ اس لیے قومی درد کے تئیں یہ رباعی لکھی۔

جب ایک ہی جذبے سے ہوں مضطر زن و مرد　　اس وقت ہو اپنی قوم شایان نبرد
اور دل میں ہو فرد کے کل قوم کا درد　　کل قوم کے دل میں درد ہر فرد کا ہو

1928 میں رواں کا مجموعہ کلام 'روح رواں' کے عنوان سے شائع ہوا، جس کا طویل مقدمہ اپنے دور کے معروف استاد عزیز لکھنوی نے لکھا، جو کسی بڑی سند سے کم نہیں ہے۔ جس میں کچھ نظمیں انگریزی نظموں کے ترجمے اور رباعیاں شامل ہیں۔ رواں کی رباعیوں میں ہمیں فطرت کی منظر کشی اپنے عروج پر نظر آجاتی ہے، جہاں وہ تلمیحات، استعارات اور نادر تشبیہات سے فطرت کے حسن کو دوبالا کرتے ہیں۔ رواں نے دنیائے فانی کے متعلق بھی اپنی رباعیوں میں اظہار کیا ہے، لیکن ان کی فکر عام انسانی سوچ سے پرے ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر دنیا فانی ہے، تو اس کو کیوں سجایا سنوارا گیا۔ حالانکہ یہاں ان کا بیان گومگو رہا۔ اس حسین دنیا میں انسان سکھ اور چین بھی ڈھونڈ لیتا ہے، جو اسے ملتا نہیں۔ اس لیے کہا۔

کہیے تعبیر خواب باطل کیا ہے　　اس دار فنا میں مقصد دل کیا ہے
آخر اس زندگی کا حاصل کیا ہے　　جب قلب کو ایک دم بھی راحت نہ ملی

**سیماب اکبرآبادی** (1880-1951) کا اصل نام عاشق حسین تھا جن کا شمار بیسویں صدی کے اہم شعرا میں کیا جاتا ہے۔ سیماب بسیار نویس تھے۔ کئی کتابوں کے مصنف ہونے کے ساتھ ساتھ انھوں نے پیمانہ، تاج اور عالمی شہرت یافتہ رسالہ 'شاعر' نکالا۔ داغ دہلوی کی طرح سیماب کا حلقہ تلمیذ بہت وسیع تھا۔ ان کے کئی شعری مجموعوں کے ساتھ ساتھ عالم آشوب کے عنوان سے ان کی رباعیات کا مجموعہ بھی قابل ذکر ہے۔

ریاض خیرآبادی نے اگرچہ خود شراب نہیں پی مگر ان کی رباعیات پر خمریات کا اثر ہے۔ اسی طرح زندگی کے عقیدے کو رباعی کے ذریعے شمیم کرہانی بھی پیش کرتے ہیں۔

ڈاکٹر سلام سندیلوی اگرچہ رباعی کے محقق اور ناقد تھے، ساتھ ہی وہ خود بھی اس صنف میں طبع آزمائی کرتے تھے اور ان کے موضوعات بھی دوسروں سے ہٹ کر دکھائی دیتے ہیں۔

اردو ادب کی تاریخ میں دکن کا اپنا خاص حصہ ہے، کیونکہ اگرچہ اردو زبان دہلی اور اس کے نواح

میں پیدا ہوئی، لیکن دکن کی سرزمین میں ہی یہ زبان پھلی اور پھولی، وہاں کے بادشاہوں نے اس کی سرپرستی کی اور اس سرزمین نے نامور شعرا و ادبا پیدا کیے، جن میں امجد حیدرآبادی کا نام سرفہرست ہے۔ ان کا پورا نام ابوالاعظم سید امجد حسین تھا اور ان کے والد محترم کا نام صوفی سید رحیم علی بن سیّد کریم حسین تھا، یہ لوگ بڑے پرہیزگار تھے۔ امجد 1886 میں حیدرآباد میں پیدا ہوئے۔

امجد حیدرآبادی کی زندگی میں سب سے پہلا حادثہ یہ پیش آیا کہ 1908 میں موسیٰ ندی میں ایک زبردست سیلاب آ گیا، جس نے ان کا مکان، سارا اسباب ان کی بیوی، والدہ اور بیٹی سب کچھ غرقاب کیا، جس کی وجہ سے وہ بے یار و مددگار تنہا رہ گئے۔

امجد نے اپنی ادبی زندگی کی شروعات صرف پندرہ برس کی عمر میں غزل گوئی سے کی۔ چونکہ اس دور میں پورے اردو ادب پر استاد داغ دہلوی چھائے ہوئے تھے، یہاں تک کہ وہ علامہ اقبال کے کلام کی بھی اصلاح کرتے تھے۔ تو نوجوان امجد پر بھی ان کا اثر ہونے لگا، لیکن بہت جلد امجد نے نظم نگاری کی طرف اپنی توجہ مبذول کر لی اور 'دنیا اور انسان' جیسی نظم صرف بیس برس کی ہی عمر میں لکھی۔ اس کے بعد وہ تو اتر سے 'مخزن' اور 'زمانہ' جیسے رسالوں میں چھپنے لگے۔ اس طرح بہت جلد ان کی نظموں کے دو مجموعے ریاض امجد (حصہ اول و دوم) یکے بعد دیگرے شائع ہوئے۔ اتنا ہی نہیں نثر کے میدان میں بھی ان کی آٹھ کتابیں شائع ہوئیں۔ لیکن انھوں نے اردو ادب کی دنیا میں رباعی کی صنف میں نام اور کمال حاصل کر لیا۔

رباعیات امجد بالترتیب حصہ اول 1925، حصہ دوم 1935، حصہ سوم 1955 میں شائع ہوئیں۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے گا، تو امجد حیدرآبادی کی رباعیوں پر 'صوفیت' کا سب سے زیادہ اثر ہے اس ضمن میں۔ دیکھیے امجد وحدت الوجود کے مسئلے کو کس آسانی سے بیان کرتے ہیں۔

ہیں مستِ مئے شہود تو بھی میں بھی — ہیں مدعیِ نمود تو بھی میں بھی
یا تو ہی نہیں جہاں میں یا میں ہی نہیں — ممکن نہیں دو وجود تو بھی میں بھی

امجد اپنی رباعیوں میں اخلاقیات پر بھی زور دیتے ہیں۔ امجد زندگی کے مختلف مسائل پر اپنی رباعیات میں بات ایسے انداز میں کرتے ہیں کہ قاری ان سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا ہے اور وہ ہمیشہ بڑی انکساری اور عاجزی سے بات کہتے ہیں۔ تصوف کے ساتھ ساتھ وہ انسانی قدروں کے بھی شاعر ہیں۔

عمر خیام فارسی کا ایک اہم رباعی گو شاعر مانا جاتا ہے، پھر بھی ان کی شاعری میں رندی، سرمستی اور شراب جیسے موضوعات قارئین کے ایک وسیع طبقے کو راس نہیں آتے ہیں، لیکن امجد حیدرآبادی نے اپنی رباعیات میں اخلاق، روحانیت اور نصیحت جیسے مضامین پیش کر کے Universal Truth آفاقی سچائی کا ساتھ دے دیا۔ دوسری طرف ان کی ذاتی زندگی میں جب ہم جھانکتے ہیں، تو وہاں ہم دکھ ہی دکھ دیکھتے ہیں۔ ان کا دل ہمیں ٹوٹا ہوا لگتا ہے۔ اس لیے وہ کسی کا دل زندگی میں توڑنا نہیں چاہتے ہیں۔

مغموم کے قلبِ مضمحل کو توڑا    یا منزل فیض متصل کو توڑا
کعبہ ڈھاتا تو بنا بھی لیتے    افسوس یہ ہے کہ تو نے دل کو توڑا

جوش ملیح آبادی (1894-1982) نے اردو شاعری کے بہت سارے اصناف میں طبع آزمائی کی اور ساتھ ہی 'یادوں کی برات' جیسی شاہکار کتاب نثر میں بھی دے دی۔ ان کے یہاں کلاسک اور جدید دونوں کا امتزاج ہے۔ رباعیاں اس قدر لکھیں کہ ان پر تھیسس بھی لکھا گیا۔

جوش کی رباعیات فنی اور جمالیاتی اعتبار سے قارئین کا دل جیت لیتی ہیں۔ ان کا غرور یا اپنے آپ پر ناز ان کی رباعیوں میں بھی نظر آجاتا ہے۔

طبع رسا کی زلف درتا میں گندھا ہوا ہے    میرا تسلسل ادب خاندان میں ہے
تہذیب فکر کش دہلی کے ساتھ ساتھ    فردوسِ لکھنوی کھنکتی زبان بھی ہے

دیگر شعری اصناف کی طرح وہ اپنی رباعیات میں بھی مناظر فطرت، شراب حسن و عشق جیسے موضوعات کو چھیڑ کر ان میں توانائی بخشتے ہیں۔

جعفر علی خان اثر لکھنوی کی رباعیوں کا مجموعہ 'لالہ گل' کے عنوان سے چھپا، جس میں عشق، فلسفہ، تصوف اور اخلاق کے موضوع پر رباعیاں ہیں۔

**رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری** (28 اگست 1896 – 3 مارچ 1982) کا شمار اردو کے چوٹی کے شاعروں میں ہوتا ہے۔ اور ان کی انفرادیت کئی جہات میں مضمر ہے۔ وہ نظیرا کبرآبادی کے بعد خالص ہندوستانی ثقافت کے شاعر ہیں۔ ان کی شخصیت اور ان کا انداز بیان دوسروں سے ہٹ کر ہے۔ وہ نثر اور نظم میں اپنا اظہار خیال تھے اور اندازے، اردو کی عشقیہ شاعری، حاشیے اور اردو غزل (ان کی نثری تصانیف ہیں) شاعری میں روپ، روح کائنات اور گل نغمہ نے تاریخ رقم کی۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں ساہتیہ اکاڈمی انعام اور 1969 میں 'بھارتیہ گیان پیٹھ انعام' سے نوازا گیا۔

اب جہاں تک کہ ان کی رباعیات کا تعلق ہے، ان کا مجموعہ رباعیات 1946 میں ہی منظر عام پر آیا، جس پر مثبت و منفی نظریات سامنے آنے لگے۔ ایک گروہ نے ان کے جنسی پہلو کو کچھ زیادہ ہی اچھالا اور انھیں ناپسند فرمایا اور دوسرے گروہ نے اسے اردو شاعری کے لیے خوشگوار اور انوکھا اضافہ قرار دیکر فراق کی کافی ستائش کی۔ دراصل فراق زندگی کا اپنا ایک الگ نظریہ رکھتے تھے بقول سیّدہ جعفر:

> ''فراق کے نزدیک انسان بشری تقاضوں کو ٹھکرا کر اوتار نظر آنے کی کوشش کرے، تو اس طرح اس کی شخصیت کا صرف ایک رخ، جو پاکیزگی وطہارت سے عبارت ہے، اجاگر ہوسکتا ہے، لیکن انسان کی شخصیت جو مادی زندگی کے تجربات اور اس کے سرد و گرم سے گزرتا ہے، زیادہ پہلو دار اور توجہ طلب ہے۔ ارضی عشق اور مادی زندگی کے معرکے سر کرنا بڑے حوصلے کی بات ہے۔''

اگر غور سے دیکھا جائے گا، تو فراق کی شاعری میں ہمیں عشق کا یہی تصور دکھائی دیتا ہے۔ اسے سنسکرت میں 'سنگھار رس' کے نام سے جانا جاتا ہے۔ حالانکہ ایسے عناصر اردو کے دوسرے رباعی گوشعرا میں بھی ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں، لیکن فراق کے ہاں ان کا بیان مخصوص ہندوستانی لب و لہجے اور لفظیات میں کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فراق کی رباعیوں میں جاذبیت، دلکشی اور سحر طرازی پائی جاتی ہے۔ فراق چونکہ انگریزی کے استاد تھے اس لیے ان کے یہاں ہمیں وہاں کے رومانی شاعروں خاص کر ولیم ورڈ سورتھ کی طرح مناظر فطرت کی عکاسی بدرجہ اتم ملتی ہے، البتہ فرق صرف پس منظر کا ہے۔ یہاں کے موسم، محبوبہ کا انتظار اپنے محبوب کے لیے (بارہ ماسہ کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے) اسی طرح انگڑائیاں لیتا ہوا سرگم ساقد، پر تولتے ہوئے راج ہنس کی سی انگڑائی، میں جنسی حسن کی مختلف کیفیات ہیں، جن کو فراق نے مختلف زاویوں سے پیش کر کے ہمارے جنسی اور جمالیاتی حس کو جگانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ اس قسم کی رباعیاں دیکھیے۔

آنسو سے بھرے بھرے وہ نینارس کے ساجن کب اے سکھی تھے اپنے بس کے
یہ چاندنی رات یہ برہ کی پیڑا جس طرح الٹ گئی ہونا گن ڈس کے

اٹھنے میں ہمالہ کی گھٹاؤں کا ابھار اندازِ نشست چڑھتی ندی کا اتار
رفتار میں مد بھری ہواؤں کی سنک گفتار میں شبنم کی رسیلی جھنکار

فراق نے عورت کو محض عیش کوشی کا سامان ہی نہیں، بلکہ ان کی نظر 'درون خانہ' پر بھی تھی اور اس کی ممتا پر بھی، اسی لیے کہا۔

گل ہیں کہ رخِ گرم کے ہیں انگارے بالک کے نین سے ٹوٹتے ہیں تارے
رحمت کا فرشتہ بن کے دیتی ہے سزا ماں ہی کو پکارے اور ماں ہی مارے

فراق کا یہی 'روپ' دیکھ کر ڈاکٹر تسکینہ فاضل صاحبہ نے لکھا ہے:

> ''فراق نے اردو میں اس قسم کی شاعری کے نہ ہونے پر شکایت کی ہے، اور انھوں نے اردو شاعری میں گھریلو عورت کا تصور بخش کر دار اردو شاعری کو اس اعتراض سے کسی حد تک نجات دلائی۔''

مجموعی طور پر فراق کی شاعری میں خاص کر ان کی رباعیوں میں محبوب کے حسن کی دل آویزی اور ہندوستانی ثقافت کی بھرپور ترجمانی ہمیں ملتی ہے۔

فانی کی رباعیاں قدیم روایتوں کی پاسداری کرتے ہوئے کبھی مذہب، ذاتی حالات اور کبھی لفظی ومعنوی خوبیوں سے مالا مال نظر آجاتی ہیں۔ اسی طرح تلوک چند محروم مشرقی تمدن کی قدر کرتے ہوئے اصلاحی مقاصد کو تھامتے ہیں۔ عبد الباری آسی 1948 میں اپنی 600 رباعیات کا مجموعہ نول کشور لکھنؤ

سے لے کر آگئے۔ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے، اس لیے انھوں نے یہاں بھی نا امیدی اور دردوغم کا خوب بیان کیا ہے۔

آسان بھی یہی ہے اور یہی مشکل ہے　　　دریا بھی یہی ہے اور یہی ساحل ہے
جو کچھ کرنا ہے زندگی میں کرلو　　　غربت بھی یہی ہے اور یہی منزل ہے

یگانہ چنگیزی نے اپنے مجموعہ کلام 'گنجینہ' میں 163 رباعیوں کو شامل کیا اور ان میں اپنی تند مزاجی اور زندگی کی ولولوں کو پیش کیا، اثر صہبائی دوسروں کی تقلید کر کے رباعیاں لکھتے رہے اور وہ اس طرح اپنا کوئی خاص رنگ نہیں جما سکے۔

اس دور میں خواجہ دل محمد، صفیہ شمیم ملیح آبادی، حیدر دہلوی، وحشت کلکتوی، فارغ بخاری، سیف الدین سیف، پروفیسر جگن ناتھ آزاد اور اقبال حسین شوقی، پنڈت آنند نرائن ملا نے بھی کمال کی رباعیاں لکھ کر اس صنف کو وقار بخشا۔ بیدم وارثی، اسرارالحق مجاز، فیض، شہباز امروہوی، عرش ملسیانی، گوپی ناتھ امن، اختر انصاری، پریم وار برٹنی، صبا اختر، سلیمان اریب، عبدالعزیز خالد، جانثار اختر، کنور مہندر سنگھ بیدی سحر، شاد عارفی، صبااختر، عروج زیدی بدایونی، محمود اسرائیلی، عمر انصاری جیسے کئی لوگ ہیں کہ جنھوں نے بیسویں صدی کے آخر تک رباعی کی شمع کو جلائے رکھا۔

بات خواہ تلوک چند محروم (1885-1966) کی ہو یا ان کے بیٹے جگن ناتھ آزاد (5 دسمبر 1918 – 24 جولائی 2004 نئی دلی) کی۔ دونوں باپ بیٹے ہمہ گیر شخصیت کے مالک اور جب ہم ان کے ادبی کارناموں کی بات کریں گے، تو یہاں بھی وہ کثیر الجہت ادیب کے طور پر نظر آجاتے ہیں۔

محروم روایتوں اور اقدار کے پرستار تھے، اسی لیے ان کی رباعیوں کو ماہرین نے درج ذیل عنوانات میں منقسم کیا ہے۔ حمد ومناجات، انسان، مذہب، دنیا، نصائح، فکر نظر، خدا شناسی، جذبات وغیرہ۔ مذہب کے بارے میں لکھی گئی ان کی رباعی دیکھیے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ آج کل کے لوگوں کی حالت دیکھ کر لکھ رہے ہیں۔

مذہب کی زبان پر ہے نکوئی کا پیام　　　حسنِ عمل اور راست گوئی کا پیام
مذہب کے نام پر لڑائی کیسی　　　مذہب دیتا ہے صلح جوئی کا پیام

گنجِ معانی 1932 اور رباعیاتِ محروم 1947 کے علاوہ ان کے دیگر شعری مجموعوں میں بھی ان کی رباعیات شامل ہیں۔

جگن ناتھ آزاد نے اپنے والد مکرم کے نقش قدم پر چل کر ادب اور دانشوری کے میدان میں شہسواری کی۔ انھوں نے نثر اور نظم کے شعبوں میں نئے نئے جوت جگائے ہیں، وہاں ان کی رباعیاں بھی معیار اور مقدار کے مقابلے کم نہیں ہیں اور انھیں بھی اس ضمن میں یاد کیا جاسکتا ہے۔ وہ اپنے دیگر افکار کی طرح یہاں بھی ہمیشہ مثبت سوچتے رہتے ہیں، اسی لیے کا کیا خوب کہا ہے:

اشعار پر اشعار چلے آتے ہیں      افکار پر افکار چلے آتے ہیں
یہ کس نے اٹھادیا نگاہوں سے حجاب      کھلتے ہوئے اسرار چلے آتے ہیں

1970 میں اردو کے ایک بے لوث خدمت گار امیر چند بہار نے 'خاندانی منصوبہ بندی' پر اردو ہندی میں ایک طویل نظم کچھ رباعیات کے ساتھ لکھی، جس کو ہریانہ اور ہماچل پردیش کی حکومتوں نے مفت میں تقسیم کر دیا اور انھیں یونین ہلتھ منسٹر کی طرف سے بھی توصیفی پیغام ملا۔

2007 میں انجمن ترقی اردو ہند نے امیر چند بہار کی رباعیات کا مجموعہ 'اردو ہے جس کا نام' کے عنوان سے بڑے منظّم طریقے سے منظر عام پر لایا۔ اس مجموعے میں بہار کی 150 رباعیاں ہیں اور یہ ان کی رباعیات کا چوتھا مجموعہ ہے۔ کتاب کے اندرونی صفحات کے مطالعے کے بعد اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ مجموعی طور پر ان کی مطبوعہ رباعیات کی تعداد پندرہ سو کے آس پاس ہوگی اور وہ اردو ہندی میں دو درجن کے قریب کتابیں شائع بھی کر چکے ہیں، جن پر انھوں نے کافی انعامات اور اعزازات بھی حاصل کر لیے۔ گو کہ اس وقت میرے پاس ان کا ایک ہی مجموعہ ہے اور کتاب میں انھوں نے سابقہ مجموعوں کے بارے میں دوسروں کی آرا اور کافی معلومات بھی فراہم کی۔ اس سے لگتا ہے کہ اردو رباعی پر بڑے پیمانے پر تاریخ مرتب کرنے یا اردو رباعی پر تحقیقی وتنقیدی کام کرتے وقت ہمیں اس بات کا خاص خیال رکھنا چاہیے کہ امیر چند بہار کو مجموعی طور پر اردو رباعی میں کون سا مقام مل سکتا ہے۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے بھی کیا خوب لکھا ہے:

''رباعیات کے میدان میں وہ جگت موہن لال رواں، تلوک چند محروم، یگانہ چنگیزی اور امجد حیدرآبادی وغیرہ کے معیار سے کسی طرح کم نہیں ہے۔''

یہ تو ہوئی بات ان کے 'معیار' کی۔ اب اگر معیار کے ساتھ مقدار بھی ملایا جائے گا، تو امیر چند بہار ان سارے لوگوں سے بہت آگے ہیں۔

علیم صبانویدی نے 'کرناٹک میں نئی شاعری' کے عنوان سے (تمل ناڈو اردو پبلیکیشن چنئی) ایک تحقیقی وتنقیدی کتاب شائع کی۔ اس میں انھوں نے 'رباعیات' کے باب میں وہاں کے 6 مقامی شعرا کے بارے میں مضامین شامل کیے۔ ان میں ضمیر عاقل شاہی، مظہر محی الدین، راہی قریشی، سید احمد ایثار، راہی فدائی اور اکرم نقاش جیسے شعرا کا نام سرفہرست ہے۔ ان مضامین میں انھوں نے ان شعرا کی رباعی گوئی کا جائزہ مع حوالوں اور نمونوں کے ساتھ پیش کیا ہے۔

مولانا باقر آگاہ ویلوری، حامد حسن قادری، نواب عبدالرحمٰن شاطر مدراسی، محمد صادق الحسینی شریف مدراسی، ظہیر الدین غازی پوری، نادم بلخی، محبوب راہی، ناوک حمزہ پوری، شاہد کلیم، طاہر رزاقی، ساغر جیدی، فاروق جائسی، ندا خالدی، وقار صدیقی، قمر رعین، رشید کوثر فاروقی، دانش فرازی آمبوری، ڈاکٹر وحید اشرف، رونق بدایونی، فراغ روہوی، مناف برتر مدراسی، قادر ظہیر مدراسی، مولانا

ابوبکر نظمی، نثار بھارتی آمبوری، حبیب اللہ شاہ مدراسی، سجاد بخاری مدراسی، علامہ فدوی باتوی ویلوری، مولانا رضا الحق آمری، ڈاکٹر اسلم حنیف، یوسف خواہاں، صبا اکبر آبادی، عبد مدراسی، سرور انبالوی، راہی فدائی، سید اسلم سرالامری، طلحہ رضوی برق، سید احمد، سحر شاہ جہاں پوری۔

جن نئے شعری مجموعوں میں اردو رباعیوں کی نشاندہی کی گئی، اب ان کا ذکر یہاں ان کے نام پتہ اور نمونے کے ساتھ کیا جا رہا ہے۔

سریلی بانسری - سید انوراین آرزو - اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ 2003 رباعیات (187-185) نمونہ۔

جب پاؤں نئے دیس میں دھرنا ہوگا ۔۔۔ جو جو ہوگا چلن سو کرنا ہوگا
مرنے کے لیے ہے چار دن کا رونا ۔۔۔ جینے کے لیے پھر ابھی مرنا ہوگا

صدائے نگاراں - تشنہ اعظمی - ناشر شاعر - دین دیال نگر، لکھنؤ 2017۔

گلستان تیرے دامن میں رہی اب نام کی خوشبو ۔۔۔ نہ پھیلے ہر طرف یکسان، تو ہے کس کام کی خوشبو
کوئی بھی درد کا مارا نظر آ ہی نہیں سکتا ۔۔۔ اگر پھیلے حقیقت میں رفاہ عام کی خوشبو

دیوان آسی - ترتیب - حضرت فانی گورکھپوری - ناشر شاہ عبد العلیم آسی فاؤنڈیشن نئی دہلی 2017 (رباعیات صفحات 397 تا 416) نمونہ۔

اک روز کہا میں نے کہ تو دل بر ہے ۔۔۔ جانِ عاشق لب شکر پرور ہے
کس ناز سے ہے بولے منھ کو منھ پر رکھ کر ۔۔۔ اب یہ کہیے کہ جانا ہونٹوں پر ہے

علیم صبا نویدی نے ادب کے مختلف اصناف پر ڈھیر ساری کتابیں تصنیف کیں۔ خاص کر اپنے علاقائی اردو کو فروغ دینے کے سلسلے میں انھوں نے کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ علیم صبا نویدی کی نعتیہ رباعی۔

طیبہ کی فضاؤں کی تجلی دل میں ۔۔۔ اللہ کی رحمت جو ہے پھیلی دل میں
سب رحمت عالمؐ کا ہے فیضان حیات ۔۔۔ ہر سمت ہے پر نور تسلی دل میں

موصوف کے کلام کو کو بغور دیکھنے سے اس بات کا ضرور پتہ چلے گا کہ وہاں بھی وہ اپنے معاصرین سے پیچھے نہیں ہیں۔

ساحر شیوی ایک ہمہ جہت قلم کار کو منظر عام پر لانے والا شخص نذیر فتح پوری ہے۔ انھوں نے ان کے متعدد شعری اضاف کے ساتھ ساتھ ان کی رباعیات کو بھی فن کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش کی اور کچھ رباعیوں کو نقل بھی کیا جیسے۔

گھنگھور گھٹاؤں کو درخشان کردے ۔۔۔ صحراؤں کو رنگین گلستان کردے
آنکھوں سے پلا، یا مجھے پیمانوں سے ۔۔۔ ساقی مرے جینے کا بھی ساماں کر دے

یہاں مضمون اگر چہ روایتی ہے، مگر ساحر شیوی نے جس طرح اس میں بات اپنے استعاراتی انداز میں کہی ہے اس سے رباعی میں نئی جان پیدا ہوتی ہے۔

آنند موہن زتشی گلزار دہلوی جیسے اردو ادیب اور محبّ ہمیں بہت دور دور تک نظر نہیں آتے ہیں۔ ان کی اردو دوستی اور اردو دانی پر ایک ادارہ قائم کیا جا سکتا ہے اور ان کی رباعیات پر ایک مقالہ لکھنے کی اشد ضرورت ہے۔ جہاں وہ رندی مستی سے بات شروع کر کے تصوف کے دریا بہا دیتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی (20 ستمبر 1935 - 25 دسمبر 2020) اردو کے ایک جانے مانے ادیب، نظریہ ساز نقاد و محقق ہیں۔ انھوں نے اردو ترجمہ، تنقید، تحقیق، فکشن اور شاعری ہر صنف میں ان مٹ نقوش چھوڑے۔ اگر دیکھا جائے تو جہاں انھوں نے شاعری میں نئے نئے تجربات کیے، وہاں وہ کلاسیکی صنف یعنی رباعی پر بھی اپنا ہاتھ آزماتے رہے، ان کے مختلف شعری مجموعوں اور رسالہ 'شب خون' میں ہمیں ان کی رباعیات ملتی ہیں۔ پہلے گنج سوختہ الہ آباد 1969 میں شامل ان کی چند رباعیات کو دیکھیے۔

اک آتش سیال سے بھر دے مجھ کو — اک جشن خیالی کی خبر دے مجھ کو
اے موج فلک میں سر اٹھانے والے! — کٹ جائے تو روشن ہو وہ سر دے مجھ کو

ہیں زخم صدا کہ جگمگاتے ہوئے باغ — کالی لمبی ندی پہ روشن ہیں چراغ
کوندی ہے منجمد فضا میں، دیکھو — الفاظ کی تلوار معطر بے داغ

اسی طرح سبز اندر سبز (1969) آسماں محراب (1994) میں بھی کم و بیش رباعیاں شامل ہیں البتہ چار سمت کا دریا (لکھنؤ کتاب گھر 1977) ان کا خالص رباعیات کا مجموعہ ہے جو کہ 24 بحور میں کہی گئی ہیں اور مجموعہ میں کل 35 رباعیاں شامل ہیں۔ ان کے بارے میں مظفر حنفی نے لکھا ہے:

> ''جانے فاروقی نے دانستہ طور پر اپنی رباعیوں کو چونکانے، تحیر خیزی سے آلودہ کرنے اور اچانک پن سے دور رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یا ان کے لاشعور نے رباعیوں کو زیادہ سنجیدہ بنایا ہے۔ بہر حال ان کی اکثر رباعیوں میں استادانہ چابکدستی، فنکارانہ مہارت اور بڑی حد تک قادر الکلامی سے ملاقات ہوتی ہے، لیکن عام طور پر ان رباعیوں کے چاروں مصرعے یکساں رفتار سے بہتے ہیں'' (کاروان ادب بھوپال)۔

ہم عصر دور میں اردو رباعی میں ایک اہم نام ظہور منصوری نگاہ (پیدائش 5 مئی 1947 جبل پور) کا آتا ہے۔ انھوں نے غزل جیسی مقبول عام صنف سے منہ موڑ کر اپنی ساری ادبی زندگی صنف رباعی کے لیے وقف کر دی اور اس طرح گلابوں کے چراغ (ملک بک ڈپو ترکمان گیٹ دہلی 2005) کے ساتھ ان کے کئی خالص رباعی مجموعے منظر عام پر بھی آ گئے۔ یہ سفر انھوں نے صرف 22 برس کی عمر میں شروع کیا اور گیارہ سو سے زیادہ رباعیاں تحریر کیں۔ خاص بات یہ ہے کہ انھوں نے اردو رباعی کے روایتی موضوعات اور طرز ادا سے دامن چھڑانے کی کوشش کی۔ زیر نظر مجموعے کی پہلی رباعی میں وہ اپنا تعارف یوں دیتے ہیں۔

ہم یوں تو بڑے باپ کے بیٹے بھی نہیں　　اسناد لیاقت کی لپیٹے بھی نہیں
تخلیقِ ادب، عشق و عمل، علم و ہنر　　واللہ کسی بات میں ہیٹے بھی نہیں

وہ ان رباعیوں میں گاندھی کے ارمانوں اور ہندوستانی ادب وثقافت پر بھی بات کرتے ہیں۔لڑکیوں کے ساتھ ہو رہی ظلم وزیادتیوں، دوسروں کے گھر اجاڑنے والوں کو بھی موضوع بناتے ہیں۔

طہور منصوری نگاہ اگر چہ خود کو بے استاد مانتے ہیں، مگر وہ فراق گورکھپوری کے اثرات سے اپنا دامن نہیں بچا سکے۔اس قسم کی رباعی کا نمونہ دیکھیے۔

آنکھوں میں کئی خواب پروتے ہوں گے　　مزدور بنے بوجھ ہلا ڈھوتے ہوں گے۔
فٹ پاتھ پہ اخبار بچھا کر ساجن　　پردیس میں تھک ہار کے سوتے ہوں گے

حافظ کرناٹکی کا قلم بہت زرخیز ہے۔ وہ اردو ادب کی بے لوث خدمت کرتے ہیں، خاص کر بطور چیرمین 'کرناٹکا اردو چلڈرنس اکیڈمی'۔ انھوں نے بچوں کے ادب میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔انھوں نے بہت ہی سادگی اور سلیس زبان میں اپنے اصلاحی اور تعمیری مقصد کے تحت رباعیوں کو تخلیق کیا۔

رباعی کے سلسلے کو انھوں نے اس قدر آگے بڑھایا کہ 'رباعیاتِ حافظ' حصہ اول 2011 اور 2015 میں دو بار فرید بک ڈپو لمٹیڈ نئی دلی کی وساطت سے منظر عام پر آگیا، جس میں تقریباً ان کی 2080 رباعیات شامل ہیں۔ انھوں نے اپنی بیشتر رباعیوں میں اصلاح معاشرہ، بچوں، نوجوانوں کی ذہنی تربیت، دینی وابستگی اور افراد کی کردار سازی پر زیادہ زور دے دیا۔ چونکہ انھوں نے 'اپنی بات' کے تحت خود اس بات کا انکشاف کیا ہے:

> ''اس کتاب کی بیشتر رباعیاں رباعی کی ایک مخصوص اور مقبول عام بحر میں ہے۔مگر رباعیات کا سلسلہ دراز تر ہوتا گیا۔ رباعیات حافظ (حصہ دوم) میں انشاءاللہ کسی اور بحر کی تخصیص نہیں ہوگی''۔ چونکہ حافظ صاحب خالص دینی اور علمی قسم کے انسان ہیں، اس لیے ان کی ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ عمومی باتوں اور عامیانہ کلام سے گریز کر کے حکمت اور دانائی کی ہی باتیں ہوں۔
>
> تم اہل وفا ہو تو وفا کرتے رہو　　رحمت پہ کرو تکیہ دعا کرتے رہو
> ہر حال میں ہر رنگ میں ہر صورت میں　　تم خالق و مالک کی ثنا کرتے رہو

پروفیسر محمد علی اثر نے (سہ ماہی فکر وتحقیق اکتوبر- دسمبر 2010،ص 10 این سی پی یو ایل نئی دہلی) اردو رباعیات کے صاحب دیوان شاعر 11 مان لیے، جن میں مرزا جعفر علی حسرت دہلوی، نساخ کلکتوی، غمگین دہلوی، ولی دہلوی عزم مدراسی غم حیدرآبادی، احمد علی عصر حیدرآبادی، کشن پرساد شاد، عبد الباری آسی، قوس حمزہ پوری، ناوک حمزہ پوری اور شاہ حسین نہری اورنگ آبادی شامل ہیں۔ چونکہ 2013 میں ڈاکٹر صابر سنبھلی کی کتاب 'دواوینِ رباعیات' کے عنوان سے منظر عام پر آگئی، تو اس طرح

اثر صاحب کی فہرست ایک درجن تک پہنچ جاتی ہے۔ حالانکہ یہ ضروری نہیں ہے کہ پوری اردو دنیا میں رباعی گوشعرا کے صرف بارہ ہی مکمل دیوان ہوں گے۔

خیر ڈاکٹر سنبھلی کے مذکورہ دیوان جسے انھوں نے 'رباعی کے چار کامل دیوان' کا ذیلی عنوان بھی دیا، میں خاص بات یہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے تمہید کے طور پر صفحہ 5 تا صفحہ 62 ایک پرمغز مقالہ فن رباعی اور اس کے اوزان کے بارے میں تحریر کیا۔ جہاں وہ نہ صرف اس صنف کے فنی لوازمات کو واضح کرتے ہیں، بلکہ وہ مشق کے طور پر بھی صنف رباعی کو جاننے اور پرکھنے کا فارمولہ پیش کرتے ہیں۔

ان دواوین میں کل 333 رباعیات شامل ہیں جنھیں موصوف مصنف نے الگ الگ دواوین کے تحت حمدیہ،نعتیہ،رثائی،متفرق،مستزاد،تاریخی،تاریخ ہائے طباعت ترتیب دے دیا۔

حسن فیاض کا تعلق تمل ناڈو بھارت سے ہے اور وہ ایک گوشہ نشین شخص ہے، 1434ھ میں اسے وہاں کے ایک بلند پایہ ناقد اور محقق مرحوم علیم صبانویدی نے اردو دنیا میں متعارف کروایا اور اس طرح ان کی رباعیات کا مجموعہ 'گلزار تخیل' کے عنوان سے بھی منظر عام پر آ گیا۔ جس کے بارے میں علیم صبا نویدی کا خیال ہے:

> ''گلزار تخیل کے پہلی حمد یہ رباعی میں ان کی مایوسی، ناامیدی اور یاسیت سے معمور خیالات پر نظر پڑتی ہے،تو یقیناً ان کے اندر کے دلی کرب کا احساس شدید سے شدید تر ہو جاتا ہے۔''

دراصل یہ سارا کرب عصری حالات کی پیداوار ہے،جس میں آجکل کا انسان جی رہا ہے۔

اندھیر ہے، ہنگامہ ہے، تو ہے کہ نہیں — اب ظلم بھی بے جامہ ہے،تو ہے کہ نہیں
روداد حوادث کی کہاں تک لکھیں — روتا ہوا ہر خامہ ہے، تو ہے کہ نہیں

حسن فیاض کی اکثر رباعیوں کا محور ان کا مذہبی ذہن ہے،اسے امید قوی ہے کہ خدا ہی ہمیں اس دلدل سے نکال سکتا ہے کیونکہ وہ اندھیروں کو روشن کر سکتا ہے۔

تو چاہے تو گونگے کو سخنور کر دے — تو چاہے تو گارے کو بھی مرمر کر دے
تو چاہے تو انسان کو بلندی دے دے — تو چاہے تو مٹی کے برابر کردے

انھوں نے نعتیہ رباعیاں بھی کہی اور اپنی دیگر رباعیوں میں وہ انسان کو حسد،بغض،ریا کاری اور فتنہ پروری سے صاف و پاک رہنے کی تلقین کرتے ہیں۔ وہ اپنے معاشرے میں رہنے بسنے والے لوگوں کو بڑی سلیقہ مندی اور خوش گفتاری سے نصیحت کرتے ہیں۔

ذہنوں سے تکبر کی کدورت کو نکال — قلبوں سے دکھاوے کی ضرورت کو نکال
سینوں کو رواداری کا آئینہ بنا — ہر ایک سے تو ہر بری عادت کو نکال

یہاں حسن فیاض کی رباعیوں کے حوالے سے دو باتیں اہم ہیں۔ ایک تو انھوں نے اس روایت

کو زندہ رکھا، جس میں رباعی فلسفیانہ دائرے میں رہتی تھی اور دوم اس سے اخلاقی اور واعظانہ کام بھی لیا جاتا ہے۔

معاصر دور میں اردو رباعی کی دنیا میں ایک اہم نام ڈاکٹر عبدالحق امام (1961 پیدائش) کا ہے، جنھوں نے 2012 میں 'آہنگ رباعی' کے عنوان سے اپنا مجموعہ شائع کیا۔ ان کی رباعیات سے لگتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو خالص رباعی کا شاعر مانتے ہیں اور اس فن پر انھیں دسترس حاصل ہے۔ اسی لیے وہ صنف رباعی کے فن کے بارے میں اپنا نظریہ بھی رباعی میں ہی پیش کرتے ہیں۔

مانا کہ بہت خوب ہے یہ صنف غزل　　پر صنف رباعی کا نہیں کوئی بدل
اوزان میں یہ وزن ہیں مرغوب مجھے　　مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعل
اس راہ کی سختی کو نہ جانا جس نے　　دو بیتی کو سمجھا من وسلویٰ جس نے
کیوں خود کو کیا پانچوں سواروں میں شمار　　آہنگ رباعی کا نہ سمجھا جس نے

کشمیر یونیورسٹی کے شعبۂ ریاضی سے تعلق رکھنے والے پروفیسر قاضی غلام محمد نے اپنا اردو شعری مجموعہ 'حرف شیریں' شائع کر کے 1960 کے آس پاس ہی ملکی سطح پر شہرت پائی۔ وہ اصل میں مزاحیہ شاعر تھے، جو اثر ان کی رباعیوں پر بھی ہے۔ البتہ کہیں وہ مزاحیہ انداز میں بھی سنجیدہ بات کہتے تھے اور کہیں اپنی زندگی کے تلخ تجربات کو بھی زندگی کی حقیقت کے آئینے میں سنور کر دیکھتے ہیں۔

تعبیر طلب ازل سے خواب ِحیات　　ملتا ہی نہیں گوہر نایابِ حیات
اے تلخ پسند زیست حق تو یہ ہے　　سیکھے ہیں تجھی سے میں نے آدابِ حیات

کشمیر میں رباعی کے میدان میں ایک اہم نام ایوب صابر کا آتا ہے۔ وہ کشمیری، انگریزی اور اردو میں کئی شعری مجموعوں کے خالق ہیں البتہ 2007 میں ان کی اردو 'رباعیات' کا مجموعہ منظر عام پر آ گیا۔ اس میں 390 رباعیاں ہیں جو کہ زیادہ تر طالب علموں کے لیے لکھی گئی۔ ظاہر سی بات ہے کہ وہ ان میں تعلیم اور اخلاق کا درس دیتے ہیں۔ اور فنی اعتبار سے بھی ان کی رعبایاں اپنے معیار پر قائم ہیں۔

حصول علم میں روحانیت ہو　　حلال رزق کی ارزانیت ہو
دعا میری یہی ہے میرے مولا　　جہاں میں عام بس انسانیت ہو

مسعود سامون کو کشمیر میں خالص رباعی گو شاعر سمجھا جاتا ہے۔ انھوں نے اپنی رباعیوں میں صوفیانہ مضامین پیش کرنے کے بجائے طرح طرح کے موضوعات سے انھیں ہمکنار کیا۔ اسی لیے خود اس بات کا دعویٰ بھی کیا ہے۔

کہتا ہوں رباعیاں ہی کہتا جاؤں　　بے سمت فلک کی آنکھ سیتا جاؤں
افکار کی کشتی کو نئے ساحل پر　　لے جاؤں ہوا کے رخ پر بہتا جاؤں

کشمیر کے جن دیگر شاعروں نے رباعی گوئی میں طبع آزمائی کی، ان میں حکیم منظور، مظفر ایرج اور فرید پربتی قابل ذکر ہے۔

میر غلام رسول نازکی (16 مارچ1910–16 اپریل1998) کشمیر کے ایک معتبر شاعر اور براڈ کاسٹر تھے۔ ان کا دور کشمیر میں ترقی پسندی کا تھا، جس سے ان کا براہ راست کوئی واسطہ نہیں رہا، لیکن پھر بھی وہ اپنا دامن اس سے نہیں بچا سکے، حالانکہ وہ علامہ اقبالؒ کے زبردست شیدائی اور مقلد تھے۔ 'رباعیات نازکی' کے عنوان سے غلام نبی خیال نے شیرازہ (اشاعت خصوصی بیاد میر غلام رسول نازکی جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر جلد74 شمارہ 1 تا 5، ص147-128) میں جو مضمون لکھا، اس میں انھوں نے نازکی صاحب کی اردو رباعیوں کا کہیں بھی ذکر نہیں ہے اور یہاں ان کا فوکس کشمیری رباعی ہی رہا۔ البتہ ان کے کلام کے مجموعی طور پر مطالعہ کرنے سے لگتا ہے کہ ان کی عقیدتی شاعری میں قطعات کے ساتھ ساتھ رباعیاں بھی مل رہی ہیں۔ جن کی تعریف حکیم منظور نے بھی کی۔ جب ہم مجموعی طور پر اردو رباعی کی بات کریں گے، چاہے جموں و کشمیر ہو یا اردو کا کوئی دوسرا علاقہ ہو۔ ہر کہیں ادب لکھا جا رہا ہے اور ہمارے پاس شاعروں کی کمی نہیں ہے، مگر صنف رباعی کو وہی لوگ ہاتھ لگا سکتے ہیں، جو فن شاعری کے تمام تر رموز سے واقف ہوں گے۔ اسی لیے ڈاکٹر منصور عمر نے بھی کیا خوب کہا ہے:

> ''فی زمانہ معتبر رباعی گو شعرا کا فقدان ہے۔ اس لیے کہ نئے عہد کے فنکار سہل پسند واقع ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ فکری اظہار کے لیے آزاد اور نثری نظمیں جیسی صنفیں موجود ہیں، جہاں فنکاری کی ضرورت کم سے کم محسوس ہوتی ہے۔ اس کے برعکس رباعی گوئی فکر و فنی پختگی کے بغیر ناممکن ہے۔ رباعی گو شعرا اپنی عمر اور شاعری دونوں لحاظ سے عموماً پختہ کار ہوتے ہیں''۔ افسوس اس بات کا ہے کہ ہمارے بیشتر اسکالرس، ناقدین اور اساتذہ جب رباعی پر بات کرتے ہیں، تو وہ فراق اور جوش سے آگے نہیں بڑھتے ہیں۔ ٹھیک یہی حال کہیں کہیں دوسری اصناف کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ سلام سندیلوی اور فرمان فتحپوری نے اردو رباعی پر اپنے دور میں قابل تعریف کام کیا ہے، لیکن ہمیں آج ان کے کام کو ذرا Extend کر لینا چاہیے اور نئے نئے رباعی گو شعرا کو بھی ضرور discuss کر لینا چاہیے۔

## کتابیات


1. اردو رباعیاں - ڈاکٹر سلام سندیلوی نسیم بکڈ پو لاتوش روڑ لکھنؤ 1963
2. اردو رباعی فنی و تاریخی ارتقا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری۔ مکتبہ عالیہ لاہور طبع 1982
3. اردو رباعی میں تصوف کی روایت (1936 تک) ڈاکٹر سلمہ کبری۔ عباس پبلی کیشنز کولکاتا 2007۔
4. اردو ہے جس کا نام - امیر چند بہار - انجمن ترقی اردو نئی دلی 2007۔
5. اردو کی بہترین رباعیاں - مرتب ڈائمنڈ پاکٹ بکس پرائیویٹ لمیٹڈ دریا گنج نئی دہلی۔
6. رباعیات حالی مرتبہ - محمد رحمت اللہ رحد - اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ 1986۔
7. رباعیات انیس - مرتبہ سید محمد حسن بلگرامی۔ اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ 1995۔
8. آہنگ رباعی - ڈاکٹر عبدالحق امام - نور بک ڈپو نخاس چوک گورکھپور 2012۔
9. اردو شاعری کا فنی ارتقاء، ڈاکٹر فرمان فتحپوری ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی 1994
10. تلوک چند محروم - مرتبہ جگن ناتھ آزاد - انجمن ترقی اردر ہند نئی دہلی۔ چوتھی طباعت 2002
11. تنقید رباعی - ڈاکٹر فرید بربتی - ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی 2011
12. دبستان جموں و کشمیر میں اردو - ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری - گلشن بکس سرینگر 2012۔
13. فراق گورکھپوری۔ ذات وصفات - اردو اکادمی دہلی 1998۔
14. عکس مطالعہ - علیم صبا نویدی۔ تمل ناڈو اردو پبلی کیشنز چینئی 2019۔
15. ایوان اردو جنوری 2014 - اردو اکادمی دہلی (مضمون نگار پروفیسر صغیر افراہیم)
16. ایوان اردو۔ ڈسمبر 2014 - اردو اکادمی دہلی (مضمون نگار ڈاکٹر مقبول احمد مقبول)
17. پیش رفت مارچ - اپریل 2018 - نئی دلی (امجد حیدر آبادی نمبر)
18. ریختہ ڈاٹ کام اور ٹیلی گرام سے اردو ای لائبریری کا سہارا ابھی لے لیا گیا۔
19. اس کے علاوہ مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی حیدر آباد کے بلاک پہلا پرچہ سے بھی استفادہ کیا گیا۔


❖


**Dr. Mohiudin Zore Kashmiri**
Darulabad, Farashgund
Budgam- 191111 (J&K)
Mob.: 9149773980
drzoreurdu@gmail.com

محمد نہال افروز

# اردو فکشن کی مابعد جدید تکنیکیں


## تلخیص

عصر حاضر میں دنیا کی بیشتر زبانوں کا ادب بالخصوص نثر اور نثر میں بھی بطور خاص فکشن، انسان کے افکار و خیالات اور احساسات و جذبات کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہیں۔ ابتدا میں ان کی ترجمانی و ترسیل شاعری یعنی غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رباعی وغیرہ ہوا کرتی تھی۔ تغیر و تبدل ازل ہی سے قدرتِ اعلیٰ کا خاصہ رہے ہیں۔ اسی تبدیلیٔ معمورِ ہست کا نتیجہ ہے کہ ادب نظمیہ شاعری سے نکل کر نثر میں اپنا راستہ تلاش کرنے لگا۔ چنانچہ وقت کے ساتھ ادب میں نثر نگاری کو وہ حیثیت حاصل ہوگئی جو زمانۂ قدیم میں شاعری کو تھی۔ فکشن کے ابتدائی دور میں تمام زبانوں کے ادب میں موضوعات کے لحاظ سے نئے نئے تجربے کیے گئے اور عالمین وجود و شہود کے مضامین کا احاطہ بھی کیا گیا ہے۔ یعنی دنیا و مافیہا کا کوئی بھی ایسا موضوع باقی نہیں ہے جس پر خامہ فرسائی نہ کی گئی ہو۔ وقت کے ساتھ اس میں بھی تبدیلی آتی گئی اور موضوعات کی سطح سے آگے بڑھ کر تکنیک میں نت نئے تجربات کیے جانے لگے۔ اردو فکشن بھی اس سے مبرا نہیں رہا۔ عصر جدید میں موضوعات کے ساتھ ساتھ فکشن کی تکنیک پر بھی خاص توجہ دی جا رہی ہے اور متعدد نئی تکنیکوں کے استعمال سے اردو فکشن کو مزین کیا جا رہا ہے۔ ان مابعد جدید تکنیکوں میں بین المتونیت، جادوئی حقیقت نگاری، سوشل میڈیا، کولاژ، روشن خواب، طنز خفی، مہا فکشن، مہا بیانیہ وغیرہ اہم ہیں۔ زیر بحث مقالے میں اِنہیں میں سے چند اہم تکنیکوں پر گفتگو کی گئی ہے۔



## کلیدی الفاظ

اردو فکشن، مابعد جدید تکنیک، پلاٹ، قصہ، کردار، منظر، اسلوب، ڈرامائی تکنیک، مکالماتی تکنیک، خواب کی تکنیک، روزنامے کی تکنیک، بین المتونیت کی تکنیک، جادوئی حقیقت نگاری، سوشل میڈیا، کولاژ


---

**تکنیک** دراصل فکشن کی کسی نوع یا قسم کی بہ ذریعہ مواد مناسب صورت گری کرنے کا ہنر ہے۔ ادبی تکنیکیں صنف کے تابع تشکیل نہیں پاتیں بلکہ موضوع کے مواد کے مطابق کسی مناسب ساخت کو اختیار کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فکشن میں تکنیکی تنوع بنا رہتا ہے۔ اسی لیے بدلتے ہوئے رجحانات اور ادبی تحریکات کے حوالے سے فکشن کی تکنیک میں تبدیلی آتی گئی۔

فکشن کی بیشتر تکنیکیں مختلف ہوتی ہیں، جو موضوع اور مواد کے اعتبار سے اپنا رنگ پکڑتی ہیں۔ تکنیک دراصل ایک طریقہ ہے، ایک ذریعہ ہے، ایک وسیلہ ہے، جس کے حوالے سے فکشن نگار اپنا مقصد، اپنا افسانوی نکتہ یا مطمحِ نظر قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔

اردو ہجے کے ساتھ لکھا جانے والا لفظ تکنیک انگریزی زبان کے لفظ 'technique' کا مترادف واقع ہوا ہے۔ اس کے لیے انگریزی میں مختلف الفاظ کرافٹ (Craft)، فارم، اسٹرکچر وغیرہ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ لفظ تکنیک یونانی زبان کے لفظ 'Techiko' سے ماخوذ ہے، جس کے معنی فن یا طریق کار کے ہیں۔ ارسطو اپنی مشہور کتاب 'بوطیقا' میں لکھتا ہے کہ 'تکنیک سے مراد وہ طریقہ ہے جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔'[1] انگریزی لغت 'آکسفورڈ ایڈوانسڈ لرنرز ڈکشنری (Oxford Advanced Learner's Dictionary)' میں تکنیک کی تعریف میں یہی مطلب اس طرح نکالا گیا ہے:

"A method of doing or performing some thing; especially in the arts or science."

ہندی ادب میں تکنیک کے لیے 'شلپ' لفظ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر پریم بھٹنا گر شلپ (تکنیک) کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تکنیک کا ارتھ ہے، ڈھنگ، وِدمان، طریقہ، جس کے مادھیم سے کسی لکشیہ کی پورتی کی گئی ہے...... شلپ وِدھی انگریزی کے تکنیک کا ہندی روپ ہے۔ اس کا تاتپریہ رچنا پدھتی سے ہے۔''[2]

ارسطو نے تکنیک کی جو تعریف بیان کی ہے، بعینہٖ وہی تعریف انگریزی لغت میں بھی درج ہے اور کم و بیش وہی تعریف ہندی ادب کے معروف ادیب ڈاکٹر پریم بھٹنا گر نے بھی کی ہے، جن کے مد نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فن کار کا طریق اظہار ہی 'تکنیک' ہے۔ تاہم کسی نتیجے پر پہنچنے سے پہلے اردو میں بیان کی گئی تکنیک کی تعریف پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ اردو کی پہلی خاتون نقاد ممتاز شیریں نے تکنیک کی تعریف اس طرح بیان کی ہے:

''تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علاحدہ صنف ہے۔ فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقہ سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقہ سے مواد ڈھلتا ہے وہی 'تکنیک' ہے۔''[3]

ڈاکٹر برج پریمی نے ممتاز شیریں کی باتوں کو آگے بڑھاتے ہوئے تکنیک کے بارے میں اپنی کتاب 'حرف جستجو' میں اس طرح اظہار خیال کیا ہے:

''تکنیک کی جامع تعریف کرنا دشوار ہے۔ دراصل ہر کہانی اور ہر ناول اپنی الگ تکنیک رکھتا ہے۔ اس کا بنیادی اور گہرا تعلق اس مواد سے ہے، جو کسی مخصوص ناول یا کہانی

میں باریکیوں کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ نہ تو خالص طور پر مواد ہے نہ اسلوب، بلکہ ان دونوں سے اُبھرا اس کی ایک الگ حیثیت ہے۔ ایک تخلیق کار اپنے مواد کو خالص اسلوب میں ڈھالتا ہے اور پھر اپنے مخصوص سلیقے سے اس میں آہنگ پیدا کرتا ہے۔ اور کہانی کو اس طرح سے بنتا ہے کہ اس کے مختلف یا مطلوبہ اجزا واضح شکل میں سامنے آجائیں۔ اس طرح سے اس کی ایک الگ ہیئت وجود میں آتی ہے۔ یہ صاف اور منجھی ہوئی شکل اس فن پارے کی تکنیک ہے۔''[4]

ممتاز شیریں اور ڈاکٹر برج پریمی کے مشاہدات قابل قبول نہیں ہیں۔ اِن کی یہ باتیں اُس وقت تک درست ہوسکتی تھیں جب فکشن (بالخصوص افسانہ) طفلِ دبستاں تھا اور فکشن پر تنقید بھی برائے نام تھی، لیکن، اب فکشن پر تحقیقی اور تنقیدی نوعیت کے مقالوں کا کافی سرمایہ موجود ہے۔ اس طرح فکشن نگاری (ناول، ناولٹ، ڈراما، افسانہ، افسانچہ وغیرہ) کے تمام اجزا پر خاصا مواد دستیاب ہے، جن میں تکنیک بھی شامل ہے۔ ان مباحث میں جہاں پلاٹ، قصہ، اسلوب وغیرہ کی الگ الگ تعریفیں صفحۂ قرطاس پر اتر آئی ہیں، وہیں تکنیک کی جامع تعریف کی طرف بھی توجہ دی گئی ہے۔ یعنی اب تکنیک کی تعریف بھی اتنی مبہم نہیں رہ گئی ہے۔ لہٰذا عصر حاضر میں تکنیک کی تعریف بیان کرنا مشکل یا دشوار نہیں ہے بلکہ اس کے اقسام کا صحیح تعین کرنا اور اس کی علاحدہ علاحدہ تعریف بیان کرنا ایک مشکل امر ضرور ہے۔ کیونکہ تکنیک موضوع اور مواد کے مطابق وضع ہوتی ہے اور تجربات کا تسلسل شعوری اور غیر شعوری طور پر جاری رہتا ہے، جس سے فکشن میں نت نئی تکنیکوں کا جنم ہوتا رہتا ہے۔

تکنیک کا اصطلاحی مفہوم وسیع اور گہری معنویت رکھتا ہے۔ تخلیق کار اپنے مشاہدات و تجربات کو قاری تک پہنچانے کے لیے جن ذرائع اور طریق کار کا سہارا لیتا ہے، دراصل وہی تکنیک ہے۔ تکنیک کی جامع سے جامع تعریف بھی ہر فن پارے کو ظاہر کرنے کے لیے درست، مکمل یا کارآمد ثابت نہیں ہو سکتی۔ کیوں کہ تکنیک کے اصطلاحی خد وخال، اس کے دائرہ کار کی تفہیم اور تکنیک کی ضرورت و افادیت کا تعین موضوع اور مواد پر منحصر ہوتا ہے۔ تکنیک محض ایسی ہنر مندی نہیں، جو تخلیق کے ظاہری خد وخال کی چمک دمک میں فن کار کی معاونت کرتی ہے بلکہ مواد کی ترتیب اور خیال کی بنت میں بھی مدد کرتی ہے۔ اس لحاظ سے تکنیک کو دو حصوں خارجی اور باطنی میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ خارجی تکنیک میں اسلوب، الفاظ کا انتخاب، قواعد کی پابندی، ترتیب و تہذیب اور دیگر آرائشی عناصر کو ملحوظ خاطر رکھا جاسکتا ہے۔ باطنی تکنیک تخلیق کار کے ذہن، مزاج، علم اور اس کے طبعی رجحان پر منحصر ہوسکتی ہے۔ کسی بھی فن پارے کو ظاہری اور باطنی تکنیکوں کے باہمی روابط کے آئینے میں موثر اور سحر انگیز بنا کر پیش کیا جاسکتا ہے۔

اگر ہم منٹو کے افسانوں کا بغور مطالعہ کریں تو ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ اس نے تکنیک کے ظاہری اور باطنی دونوں پہلوؤں کی مدد سے اپنے اکثر افسانوں کو بے نظیر بنا دیا ہے۔ مثلاً اس کا افسانہ

'کھول دو' فنکاری کا اعلیٰ نمونہ ہے، جس کی تکنیک کو اگر بخوبی سمجھنا ہو تو اس کے آخری حصے پر ایک نظر ڈالنا ہوگا:

''ڈاکٹر نے جس نے کمرے میں روشنی کی تھی سراج الدین سے پوچھا 'کیا ہے؟''
سراج الدین کے حلق سے صرف اتنا نکل سکا ''جی میں............ جی میں اس کا باپ ہوں۔''
ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی لاش کی طرف دیکھا اور اس کی نبض ٹٹولی اور سراج الدین سے کہا، ''کھڑکی کھول دو۔''5

اگر منٹو یہاں پر افسانہ ختم کر دیتا تب بھی یہ افسانہ مکمل ہو جاتا۔ اس میں کسی قسم کی فنی کمزوری نہیں رہ جاتی۔ اس میں پلاٹ بھی مکمل ہے۔ کردار نگاری بھی ہے۔ افسانے میں وحدت تاثر بھی ہے۔ اس میں فلیش فارورڈ کی تکنیک بھی ہے اور اس کا اختتامیہ بھی پر اثر ہے۔ یہاں پر یہ احساس ہوتا ہے کہ افسانے کی ہیروئین کی زندگی ختم ہو گئی ہے، جس سے افسانہ اختتام کو پہنچ گیا ہے۔ اس کو سادہ بیانیہ کا ایک اچھا افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے، لیکن منٹو اس افسانے کو یہیں ختم نہیں کرتا بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ جملے لکھتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔ بے جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند کھولا اور شلوار نیچے سرکا دی۔ بوڑھا سراج الدین خاموشی سے چلایا 'زندہ ہے............ میری بیٹی زندہ ہے۔''
ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو گیا۔''6

منٹو کے یہ جملے افسانے کو یکسر بدل دیتے ہیں۔ اس اقتباس سے پہلے ہمارے وہم و گمان میں بھی یہ نہیں ہوتا کہ سکینہ کو اس عمل سے متعدد بار گزرنا پڑا ہے، لیکن اس اقتباس کو پڑھتے ہی ہمارے فہم کی دھارا ہی بدل جاتی ہے۔ سکینہ کے جسم میں جنبش ہونے کے بعد وہ جس عمل کا مظاہرہ کرتی ہے اس سے پورے افسانے کی تفہیم ہی بدل جاتی ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو منٹو نے یہاں پر باطنی تکنیک کا استعمال بڑی فنکارانہ مہارت اور ہنرمندی سے کیا ہے۔ منٹو نے اس طرح کا تکنیکی تجربہ اپنے اور بھی افسانوں میں کیا ہے۔

ان کے علاوہ بھی تکنیک کی چند خصوصیات ہیں، جن پر توجہ دینے کی اشد ضرورت ہے۔ محولہ بالا خصوصیات کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی ذہن نشیں رہے کہ تکنیک کو انھیں خوبیوں اور انھیں سانچوں سے باندھا جا سکتا ہے، جس سے تکنیک کی نت نئی صورتیں ظہور پذیر ہو سکتی ہیں۔ فکشن نگار اپنے پلاٹ، قصہ، کردار، منظر، اسلوب وغیرہ کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے جو بہتر اور مناسب سمجھتا ہے، اسی تکنیک کو اپنی تخلیق میں استعمال کرتا ہے۔ فکشن میں استعمال ہونے والی متعدد روایتی تکنیکیں ہیں۔ مثلاً بیانیہ

تکنیک، ڈرامائی تکنیک، مکالماتی تکنیک، خود کلامی کی تکنیک، خواب کی تکنیک، روزنامچہ کی تکنیک، خط کی تکنیک، فلیش فارورڈ، فلیش بیک، شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال وغیرہ۔

روزِ ازل سے تغیر و تبدل قدرت کا خاصہ رہا ہے۔ عالم اجساد میں جو چیزیں موجود ہیں، اس میں تبدیلی آنا ایک فطری عمل ہے۔ گزرتے وقت کے ساتھ عالم اجساد میں تبدیلی آتی رہتی ہے۔ اسی لیے انسانی زندگی کے تمام شعبہ جات میں تغیر و تبدل ایک فطری بات ہے۔ دیگر فنون اور فنون لطیفہ کے ساتھ ساتھ افسانوی تکنیک میں بھی کافی تبدیلی آئی ہے۔ فکشن میں روایتی تکنیکوں کے علاوہ بہت سی نئی تکنیکیں وجود میں آئیں، جن کے تحت نہ صرف یہ کہ افسانوی ادب کو نئے ڈھنگ سے پیش کیا جا رہا ہے بلکہ فکشن کے موضوعات میں بھی کافی وسعت پیدا ہو گئی ہے۔ تکنیک کی تبدیلی کے اسباب بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر برج پریمی لکھتے ہیں:

> ''تکنیک کی یہ تبدیلی دراصل تیز رفتار زندگی اور اس کے تقاضوں کے پیش نظر سامنے آتی ہے۔ آج کی کہانی یا ناول یقیناً اس تکنیک میں نہیں لکھا جاتا، جس طرح روایتی دور کے ناول یا کہانیاں لکھی جاتی تھیں۔ روز تبدیل ہونے والی زندگی اپنے ساتھ نئی پیچیدگیاں سمیٹ لاتی ہے۔ یہ پیچیدگیاں اپنی تمام تر باریکیوں کے ساتھ آج کے ادب کا حصہ بن گئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج کی کہانی یا ناول بہت پھیل گئی ہے۔......
> اردو فکشن کی آرٹ گیلری پر جب نظر جاتی ہے تو طرح طرح کی تصویریں نظر آتی ہیں، جن کو مختلف تکنیکوں کے رنگ و روغن سے آراستہ کیا گیا ہے اور رنگ برنگے نقوش ابھارے گئے ہیں۔''[7]

مابعد جدید دور کے افسانوں میں روایتی اور مروجہ تکنیک پر مبنی فکشن سے ایک قدم آگے بڑھ کر عصر حاضر کی سماجی اور معاشرتی تبدیلی اور ترقی کو ملحوظ رکھتے ہوئے متعدد نت نئی تکنیکوں کا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان تکنیکوں میں بین المتونیت کی تکنیک، جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک، سوشل میڈیا کی تکنیک، کولاژ کی تکنیک، روشن خواب کی تکنیک وغیرہ اہم ہیں۔ ذیل میں ان تکنیکوں پر تفصیل سے گفتگو کی جا رہی ہے، جس سے مابعد جدید دور یا عہد حاضر کے فکشن میں ان کی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

### 1. بین المتونیت کی تکنیک

اردو فکشن میں بین المتونیت کی تکنیک مابعد جدید دور میں متعارف ہوئی۔ دیگر افسانوی تکنیک کی طرح بین المتونیت کی تکنیک بھی مغرب کے زیر اثر اردو میں داخل ہوئی۔ بین المتونیت انگریزی زبان کے لفظ 'Intertextuality' سے ماخوذ ہے، جس کے لفظی معنیٰ 'باہمی متن' کے ہیں۔ یہ انگریزی لفظ 'Intertextuality' دراصل لاطینی زبان کے لفظ 'Intertexto' سے وضع کیا گیا ہے، جس کا مطلب ہے، 'بنتے ہوئے کو باہم ملانا'۔ فرانسیسی میں اس کے لیے 'Intertextualité' کا استعمال ہوتا ہے۔ بین المتونیت

کی اصطلاح سب سے پہلے فرانسیسی نظریہ ساز ادیبہ جولیا کرسٹوا(Julia Krestiva) نے دو روسی ناقدین سوسئیر اور میخائل باختن کے لسانی فلسفے کی مدد سے وضع کی جسے انھوں نے اپنی فرانسیسی تصنیف 'Semeiotiké' (1960)' میں پیش کیا۔معروف امریکی نقاد M. H. Abrams (1912-2015) بین المتونیت کی اصطلاح کی ابتدا کے متعلق لکھتے ہیں:

"The term Intertextuality first enters into the French language in Julia Kristeva's early work of the middle to late 1960s."8

ترجمہ: ''بین المتونیت کی اصطلاح فرانسیسی زبان میں پہلے پہل جولیا کرسٹوا کی ابتدائی تحریروں کے ذریعے 1960 کے وسط آخر میں داخل ہوئی۔''

آکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز (Oxford Dictionary of Literary Terms) میں بین المتونیت (Intertextuality) کی تعریف اس طرح بیان کی گئی ہے:

"The term intertext has been used variously for a text drawing on other text thus drawn upon, and for the relationship between both."

ترجمہ:'' بین المتن کی اصطلاح مختلف طریقوں سے ایک متن کے دوسرے متن پر تطبیق اور دونوں کے مابین رشتے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔''

ایم۔ایچ۔ابرامس (M. H. Abrams) نے اپنی کتاب 'A Glossory of Literary Terms' میں بین المتونیت کی تعریف یوں کی ہے:

''بین المتونیت کی وہ اصطلاح جسے جولیا کرسٹوا نے مقبول عام بنایا،اس کا استعمال ان تمام طریقوں سے کیا جاتا ہے،جن میں کوئی ادبی متن اصلاً دیگر متون ہی سے ان ذرائع سے تشکیل پاتا ہے؛اس میں موجود ظاہری و باطنی حوالے اور اشارے کنایے کا ہونا،اپنی تکرار وتقلیب کے ساتھ (کسی متن میں) سابقہ متون کے رسمی وٹھوس خدوخال کا موجود ہونا یا سادہ طور پر مشترکہ لسانی ذخیرے اور ادبی رسومیات کے ساتھ ایک ایسی شراکت کے ساتھ نمودار ہونا،جس سے بچنا ناممکن ہو۔''9

'آکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز' میں درج کی گئی تعریف اور ایم۔ایچ۔ابرامس کی بیان کی گئی تعریف سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ بین المتونیت متن پر متن تیار کرنے کا نام ہے۔اردو میں متن پر متن تیار کرنے کی روایت بہت قدیم ہے،جو کسی نہ کسی شکل میں اردو ادب میں موجود ہے۔اس کے لیے دکن میں لکھی گئی اکثر و بیشتر مثنویوں،اردو کی پہلی داستان 'سب رس'،فورٹ ولیم کالج کی 'باغ و بہار' یا پھر شمالی ہند کی مشہور و مقبول مثنویوں 'سحرالبیان' اور 'گلزار نسیم' وغیرہ کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہ تمام

تصانیف کسی نہ کسی قدیم متن پر مبنی ہیں۔ یہاں پر ان کے حوالے پیش کرنے کا موقع نہیں ہے۔ اسی طرح اس کی مثالیں اردو فکشن میں بھی بھری پڑی ہیں۔ وہ چاہے تاریخی واقعات کی شکل میں ہوں، حکایت ہو، دیو مالا ہو، متھ ہو، اساطیر ہو یا پھر دیگر ادبی متون ہوں، ان سب کے بیان میں نیا کچھ نہیں ہے۔ اگر کچھ نیا ہے تو وہ پیش کش ہے، طرزِ تحریر ہے، جسے ہم تکنیک کا نام دیتے ہیں اور یہی تکنیک بین المتونیت کی تکنیک کہلاتی ہے۔ پرفیسر گوپی چند نارنگ اس تکنیک کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''...بین المتونیت کے آسان معنی یہ ہے کہ بین المتونیت وہ رشتہ ہے، جو ایک متن کا دوسرے متن سے ہوتا ہے... ہر متن سابقہ متون کے ریشوں اور دھاگوں سے مل کر بنتا ہے اور یہ رشتے ان گنت متون، تہذیب اور تاریخ کے ہزاروں مقامات میں پیوست ہوتے ہیں اور ضروری نہیں کہ خود مصنف کو اس کا احساس ہو یا قاری کو اس کی خبر ہو، سابقہ تصور مقامی اور محدودنوعیت کا تھا جب کہ نیا تصور لامحدود ہے اور بڑی حد تک لاشعوری ہے۔ یہ بصیرت کا کوئی متن خواہ وہ کتنا ہی نیا کیوں نہ لگے، خلا میں نہیں لکھا جاتا، بنیادی طور پر اس نکتے سے تعلق رکھتا ہے کہ زبان میں ہر جملہ (خواہ جملہ 'خلق' کرنا کہیں) دوسرے جملوں سے مل کر بنتا ہے۔ کسی بھی زبان کے اندر دوسرے تمام جملوں سے صرف نظر کر کے کوئی جملہ بنایا ہی نہیں جا سکتا، اسی طرح متن بھی سابقہ متون سے ہٹ کر یا متون بنانے کے امکانات سے قطع نظر کر کے بنایا ہی نہیں جا سکتا۔ متن لکھا ہوا بھی ہو سکتا ہے، لوک روایت بھی، متھ بھی، دیو مالا اور اساطیر بھی، حکایت بھی، قصص بھی، داستانیں، واقعات، روایات، تہذیبی نشانات، تاریخی واقعات، تعبیرات، تشریحات غرض کچھ بھی، جو سابقہ ادبی و تہذیبی رایت میں شامل ہے اور جس کے اثرات ظاہر و پنہاں ادب میں بطور خون رواں دواں ہے۔''[10]

گوپی چند نارنگ کی اس رائے کو بہت حد تک بین المتونیت کی واضح تعریف کہہ سکتے ہیں، جس کے پیش نظر بین المتونیت کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(i) وہ قدیم متن، جس کو عصر حاضر کی روشنی میں پیش کیا جائے۔

(ii) کسی نئی تخلیق کے لیے سابقہ متن کو بنیاد بنایا جائے۔

(iii) کسی بزرگ ہستی، تاریخی شخصیت، ادیب یا شاعر کے حالات زندگی پر افسانوی متن تیار کیا جائے۔

(iv) کسی تاریخی، تہذیبی و ثقافتی موضوع پر نئی تخلیق پیش کی جائے۔

مذکورہ بالا متن کی چاروں قسمیں اردو فکشن میں موجود ہیں۔ پہلی قسم میں شمس الرحمٰن فارقی کے ناول 'قبضِ زماں'، انیس اشفاق کے ناول 'خواب سراب'، عزیز احمد کے افسانے 'مدن سینا اور

صدیاں'، انتظار حسین کے افسانے 'نر ناری'، سلام بن رزاق کے افسانے 'یک لویہ کا انگوٹھا'، سریندر پرکاش کے افسانے 'بجوکا'، انور قمر کے افسانے 'کابلی والے کی واپسی'، سید محمد اشرف کے افسانے 'آخری بن باس'، احمد رشید علیگ کے افسانے 'بن باس کے بعد' وغیرہ کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

ناول 'قبضِ زماں' کا موضوع مولانا حامد حسن قادری کے قدیم رسالے 'کنز الکرامات' میں موجود ایک قصے سے اخذ کیا گیا ہے، جس کو ناول نگار نے عصری ماحول اور فضا کے مطابق تخلیق کیا ہے۔ اسی طرح ناول 'خواب سراب' کی بنیاد مرزا ہادی رسوا کے ناول 'امراؤ جان ادا' پر رکھی گئی ہے۔ افسانہ 'مدن سینا اور صدیاں' میں عزیز احمد نے کئی مشرقی اور مغربی قصوں کے واقعات کو نچوڑ کر ایک نئے متن کو تشکیل دیا ہے۔ افسانہ 'نر ناری' میں بیتال پچیسی کے ایک قصے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بیتال پچیسی کے اس قصے میں دو مردہ جسموں کے سروں کو کاٹ کر ایک دوسرے سے بدل دینے کا ذکر ہے۔ اسی قصے کو انتظار حسین نے عصر حاضر کے پیش نظر افسانہ 'نر ناری' میں پیش کیا ہے، جس میں انھوں نے عورت مرد کے سر کی ادلا بدلی کو موضوع بنایا ہے۔ اسی طرح افسانہ 'یک لویہ کا انگوٹھا' مہابھارت کے ایک قصے سے ماخوذ ہے۔ افسانہ 'بجوکا' پریم چند کے ناول 'گئو دان' کے ایک کردار 'ہوری' پر مبنی ہے۔ افسانہ 'کابلی والے کی واپسی' ٹیگور کے افسانے 'کابلی والے' کے متن سے ماخوذ ہے۔ اسی طرح افسانہ 'آخری بن باس' اور 'بن باس کے بعد' رام اور سیتا کے بن باس کے واقعے کو ذہن میں رکھ کر عصری سماج سے لیے گئے کرداروں کی مدد سے افسانے تخلیق کیے گئے ہیں۔ اس طرح بین المتونیت کے اس زمرے یا قسم میں وہ تخلیقات شامل ہوں گی، جو کسی قدیم متن پر مبنی ہیں۔ گویا یہ قسم پرانے برتن پر نئی قلعی لگانے کے مصداق ہے۔

دوسری قسم میں علی ضامن کا ناول 'گئودان کے بعد'، انیس اشفاق کا ناول 'پری ناز اور پرندے'، شوکت حیات کے افسانے 'مادھو'، شفق کے افسانے 'دوسرا کفن'، ناصر عباس نیر کے افسانے 'بشن سنگھ مرا نہیں تھا'، اسلم جمشید پوری کے افسانے 'گئودان سے پہلے'، 'عید گاہ سے واپسی' وغیرہ کو شمار کیا جا سکتا ہے۔

ناول 'گئودان کے بعد' میں پریم چند کے ناول 'گئو دان' کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ اس ناول میں ناول نگار نے نہ صرف گئودان کے موضوع کو اپنایا ہے بلکہ اس ناول کے تمام کرداروں کو نہایت فن کارانہ انداز میں پیش بھی کیا ہے۔ اس طرح اس ناول کو 'گئودان' کی ایک توسیع قرار دیا جا سکتا ہے۔ ناول 'پری ناز اور پرندے' میں نیر مسعود کے مشہور افسانے 'طاؤس چمن کی مینا' کی کہانی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس ناول میں ناول نگار نے پہلے 'طاؤس چمن کی مینا' کے قصے کو مختصراً بیان کیا ہے۔ اس کے بعد یہ جملہ رقم کیا ہے کہ 'یہ اب تک کا قصہ ہے، آگے کا قصہ یہ ہے۔۔۔' جس کے بعد ناول آگے بڑھتا ہے۔ ان ناولوں کے علاوہ افسانہ 'مادھو' اور 'دوسرا کفن' میں پریم چند کے مشہور زمانہ افسانے 'کفن' کو آگے

بڑھایا گیا ہے۔ افسانہ ’بشن سنگھ مرا نہیں تھا‘ میں منٹو کے افسانے ’ٹوبہ ٹیک سنگ‘ کو بڑھایا گیا ہے۔ اسی طرح افسانہ ’گئودان سے پہلے‘ اور ’عید گاہ سے واپسی‘ بھی بین المتونیت کے ضمن میں آتے ہیں۔ ’گئودان سے پہلے‘ کو براہ راست تو نہیں، بالواسطہ طور پر پریم چند کے ناول ’گئودان‘ کا پس منظر کہہ سکتے ہیں، لیکن ’عید گاہ سے واپسی‘ کو براہ راست پریم چند کے افسانے ’عیدگاہ‘ کی توسیع قرار دے سکتے ہیں۔ اس افسانے میں آٹھ سال کا بچہ حامد اب ستر سال کا بوڑھا ہو جاتا ہے، جو اپنے ماضی میں گم بچپن کی یادوں کو تازہ کرنے لگتا ہے۔

تیسری قسم میں قاضی عبدالستار کے ناول خالد بن ولید، صلاح الدین ایوبی، داراشکوہ، غالب، شمس الرحمٰن فاروقی کے افسانے لاہور کا ایک واقعہ، ان صحبتوں میں آخر...، غالب افسانہ، سوار، حمید سہروردی کے افسانے نواب مرزا، معین الدین جینا بڑے کے افسانے صاف چھپتے نہیں، سامنے آتے بھی نہیں، احمد رشید علیگ کے افسانے ’اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک‘ وغیرہ کو شمار کیا جا سکتا ہے۔

قاضی عبدالستار کے مذکورہ ناولوں کے عنوانات ہی سے یہ ظاہر ہے کہ یہ تمام ناول کسی بزرگ ہستی یا تاریخی شخصیت پر لکھے گئے ہیں۔ اسی طرح شمس الرحمٰن فاروقی کے تمام افسانے کسی نہ کسی شاعر کے حالات زندگی پر لکھے گئے ہیں، جن میں غالب، مصحفی اور مومن جیسے مشہور زمانہ شعرا شامل ہیں۔ علاوہ ازیں افسانہ ’نواب مرزا‘ میں داغ دہلوی کی شخصیت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانہ ’صاف چھپتے نہیں، سامنے آتے بھی نہیں‘ میں داغ دہلوی کی جمال پرستی کو تختۂ مشق بنایا گیا ہے۔ افسانہ ’اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک‘ مومن خاں مومن کی زندگی کے حالات اور واقعات پر مبنی ہے۔

چوتھی قسم میں اردو فکشن سے سیکڑوں مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ جیسے عبدالحلیم شرر کے ناول ’فردوس بریں‘، ’فتح اندلس‘، قرۃ العین حیدر کا ناول ’آگ کا دریا‘، محمد احسن فارقی کا ناول ’شام اودھ‘، شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘، انتظار حسین کے افسانے ’آخری آدمی‘ اور ’شہرِ افسوس‘، نیر مسعود کے افسانے ’سلطان مظفر کا واقعہ نویس‘ اور ’پاک ناموں والا پتھر‘، قاضی عبدالستار کا افسانہ ’پیتل کا گھنٹہ‘، بیگ احساس کا افسانہ ’دخمہ‘، خالد جاوید کا افسانہ ’کوبڑ‘ وغیرہ۔ ان تمام ناولوں اور افسانوں میں کسی نہ کسی تاریخی، تہذیبی یا ثقافتی پہلو کو موضوعِ فکر بنایا گیا ہے۔

اس طرح سے دیکھا جائے تو کوئی بھی متن نیا نہیں ہوتا، چاہے وہ کتنا بھی قدیم ہو یا جدید۔ وہ کسی نہ کسی قدیم یا جدید تاریخی، تہذیبی، ثقافتی متن پر مبنی ہوتا ہے۔ اردو، ہندی، انگریزی اور پنجابی کے مشہور و معروف ادیب، شاعر و نقاد ڈاکٹر ستیہ پال آنند بین المتونیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ’’دنیا کی پہلی کتاب ’رگ وید‘ سے لے کر آج تک کسی بھی ایسی تحریری متن کا وجود ناممکن ہے، جو خود کفیل ہو، جس کی بابت کہا جا سکے کہ یہ پہلے نہیں کہا گیا، جو باکرہ نفس ہو، جسے پہلے کسی نے نہ چھوا ہو۔ ’پہلی‘ (الست) نام کی کوئی شے نہیں۔ ہر شے کے

سابقون، اوّلون موجود ہیں۔''[11]

اردو فکشن کے معروف اسکالر ابوالکلام قاسمی بین المتونیت کے متعلق لکھتے ہیں:

''بین المتونیت اتنی وسیع اور جامع اصطلاح ہے کہ اس کے دائرہ کار میں محض کتابی اور تحریری متن نہیں آتا بلکہ لسانی اظہار کے ساتھ ساتھ سماجی یا ثقافتی مظاہر، بہت سے حقائق جن کا اظہار نہیں کیا جا سکتا اور روایتی تصورات، کہاوتوں، مختلف قصوں اور کہانیوں کے اسالیب اس طریق کار کے ذریعے متن کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔''[12]

ڈاکٹر ستیہ پال آنند کی اس رائے سے کلی طور پر اور ابوالکلام قاسمی کی اس بات سے جزوی طور پر اتفاق کیا جا سکتا ہے، کیونکہ متن کا اطلاق صرف تحریر نہیں بلکہ بامعنی تحریر پر ہوتا ہے۔ بہر حال یہ ایک الگ مسئلہ ہے، جس پہ بحث کرنے کا یہ موقع نہیں ہے۔ یہاں پر اس تکنیک کے متعلق متن کے محض اشارے کیے گئے ہیں۔ بین المتونیت کی تکنیک پر باقاعدہ تحقیقی وتنقیدی کام کرنے کی ضرورت ہے۔

## 2. جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک

جادوئی حقیقت نگاری فکشن تخلیق کی جدید تکنیک ہے۔ اردو میں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک انگریزی ادب سے آئی۔ اس کے لیے انگریزی میں Magical Realism کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ یہ بیانیہ کو پیش کرنے کا مخصوص انداز ہے۔ ادب میں جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح سب سے پہلے جرمن نقاد فرانز رو (Franz Roh) نے 1925 میں استعمال کی۔ انھوں نے اپنی کتاب 'Revista Deoccidente' میں اس اصطلاح کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

''ہمیں ایک نئے اسلوب کا انکشاف ہوا ہے جو موجودہ حقیقی دنیا کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ حقیقت پسندی کا موجودہ نظریہ ان نئی اشیا سے ابھی مانوس نہیں ہے۔ یہ مختلف تکنیکوں کو بروئے کار لا کر عام اشیا کے گہرے حقیقی معانی بیان کرتا ہے جن کے پُر اسرار مفہوم سے پُرانی، پُرسکون اور محفوظ دنیا ہمیشہ سے ہراساں رہی ہے۔ یہ پیش کش کا وہ طریقہ ہے جو ہمیں وجدان کی حقیقی تصویر دکھاتا ہے۔''[13]

اس کے علاوہ کرسٹوفر وارنس (Christopher Warnes) اپنی کتاب 'جادوئی حقیقت نگاری اور مابعد نوآبادیاتی ناول' (Magical Realism and Colonial Novel) میں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

''یہ بیانیہ کا ایسا طریق کار ہے جس میں مافوق الفطرت عناصر کو فطری بنایا جاتا ہے یا یوں کہنا چاہیے کہ اس میں تخیلاتی اور حقیقی، فطری اور غیر فطری کو ایک ہی سطح پر پیش کیا جاتا ہے۔''[14]

مذکورہ بالا دونوں اقتباسات میں ایک بات جو مشترک ہے، وہ یہ ہے کہ جادوئی حقیقت نگاری

بیانیہ یا اسلوب کو پیش کرنے کا ایک نیا طریقہ ہے۔اس طریق تحریر میں مافوق الفطری عناصر کو حقیقی بنا کر پیش کیا جا تاہے، جو قاری کو جادو نما معلوم ہوتا ہے۔اس کے علاوہ اس تکنیک کے تحت ایسے واقعات کو بھی پیش کیا جاتا ہے، جو تخیلاتی اور حقیقی،فطری اور غیر فطری دونوں ایک ہی جیسے معلوم ہوتے ہیں۔اس نوعیت کے واقعات کی پیش کش میں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک بہت کارگر ثابت ہوتی ہے۔جادوئی حقیقت نگاری پر بحث کرتے ہوئے وینڈی بی۔ فارِس (Wendy B. Faris) نے اس تکنیک کی پانچ خصوصیات کا ذکر کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''میں اس طریق کار کی پانچ بنیادی خصوصیات تجویز کرتا ہوں۔ پہلی خصوصیت، جادوئی حقیقت نگاری جادو کے غیر تخفیف پذیر عنصر پر مشتمل ہوتی ہے۔دوسری خصوصیت میں جادوئی حقیقت نگاری کے بیانات مظہریاتی دنیا کی واضح موجودگی کی تفصیلات کے حامل ہوتے ہیں۔تیسری، قاری دو متضاد واقعات کے مابین مفاہمت کی کوشش میں غیر یقینی شبہات کے تجربے سے گزرے؛ چوتھی، بیانیہ مختلف دنیاؤں کو باہم پیوست کرے؛ اور آخری جادوئی حقیقت نگاری وقت، جگہ اور شناخت کے مروجہ تصورات کو پریشان کر کے رکھ دے۔'' 15؎

جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک عالمی سطح پر 1950 کے آس پاس متعارف ہوئی اور اس تکنیک نے نہ صرف یہ کہ ملک کی دیگر زبانوں کے ادیبوں کو متاثر کیا بلکہ بہتوں نے اس تکنیک کا استعمال کر کے بہترین فکشن بھی تخلیق کیا۔ان تخلیق کاروں میں الیجو کارپین ٹیئر،اینجل استوار، گیبرئیل گارسیا مارکیز، میلان کنڈیرا، اِزابیل الینڈے، لاراایسکیول،سلمان رشدی، جیک ہاجنز،گنٹر گراس، پیٹرسسکن، ارون دھتی رائے وغیرہ کا نام اہمیت کا حامل ہے۔

مذکورہ بالا ادیبوں میں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک پر سب سے عمدہ ناول گبرئیل گارسیا مارکیز نے تخلیق کیا ہے، جن کا تعلق لاطینی امریکہ کے ملک کولمبیا سے ہے۔ مارکیز کا ناول 'تنہائی کے سو سال' (One Hundred Years of Solitude) جادوئی حقیقت نگاری کی بہترین مثال ہے۔یہ ناول 1967 میں ہسپانوی زبان میں شائع ہوا،جس کو نوبل انعام سے بھی نوازا گیا۔اس ناول کا ترجمہ دنیا کی مختلف زبانوں میں ہو چکا ہے۔ ناول میں مارکیز نے وقت کی حدوں کو توڑ کر توہمات کی آمیزش اور مبالغہ آرائی کو روا رکھتے ہوئے لاطینی امریکہ کی صورت حال کو جادوئی انداز میں پیش کیا ہے،جس نے لاکھوں پڑھنے والوں کو تحیر اور سرور سے دوچار کردیا۔

اردو میں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کے ابتدائی نقوش محمد حمید شاہد نے سعادت حسن منٹو کے افسانوں میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔کچھ ناقدین نے قرۃ العین حیدر کے ناول 'چاندنی بیگم' اور 'آگ کا دریا' کو بھی جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کی روشنی میں مطالعہ کیا ہے،لیکن اردو میں اس

تکنیک کا باقاعدہ استعمال سب سے پہلے انتظار حسین نے اپنی تخلیقات میں کیا ہے۔ان کے بعد نیر مسعود، اسد محمد خاں، منشایاد، خالد جاوید وغیرہ نے بھی اس میدان میں اپنے ہاتھ آزمائے ہیں۔

### 3. سوشل میڈیا کی تکنیک

سوشل میڈیا کی تکنیک بھی مابعد جدید دور کی پیداوار ہے،جس کا آغاز1980 کے بعد ہوا اور وہ بہت ہی تیزی کے ساتھ دنیا کے کونے کونے میں پھیل گیا۔ یوں اس کی اہمیت روز بہ روز بڑھتی رہی ہے۔یہی وجہ ہے کہ دور جدید کوسوشل میڈیا کا دور کہا جاتا ہے۔

سوشل میڈیا کے بغیر آج زندگی کا تصور ناممکن ہے۔یوں تو سوشل میڈیا نے ہر میدان میں اپنا سکہ جما لیا ہے،لیکن اس نے ترسیل کوسب سے زیادہ وسعت بخشی ہے۔آج ہم دنیا کے کسی بھی کونے میں ہوں سوشل میڈیا کی مدد سے محض ایک کلک پر دنیا بھر کی معلومات ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔اس طرح سے سوشل میڈیا مواصلات کا سرچشمہ بنا ہوا ہے۔

شموئل احمد کا افسانہ'عنکبوت' سوشل میڈیا کی تکنیک پر لکھا گیا ایک اچھا افسانہ ہے۔انھوں نے اس افسانے میں جدید ٹکنالوجی سے پیدا شدہ سائبر کرائم کوموضوع بنایا ہے۔افسانے میں یہ دکھایا گیا ہے کہ محمد صلاح الدین انصاری کو کچھ دنوں سے سوشل میڈیا کا چسکا لگا ہوا ہے۔وہ حقیقی دنیا سے نظریں چرا کر سائبر سیکس سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ سائبر کیفے جاتا ہے،لیکن وہاں وہ خود کوفری محسوس نہیں کرتا۔اس لیے گھر ہی پر کمپیوٹر لے آتا ہے اور انٹرنیٹ کے استعمال سے اس کو معلوم ہوا کہ یہاں تو سائبر سیکس کی پوری دنیا آباد ہے۔جہاں پر مختلف قسم کے سیکڑوں سائبر رومس موجود ہیں، جہاں وہ سائبر کی دنیا سے لطف اندوز ہوسکتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اس نے جانا کہ چیٹنگ کا مطلب سائبر سیکس سے لطف اندوز ہونا ہے اور یہ کہ صرف یاہو(Yahoo)ہی نہیں کسی بھی ویب سائٹ کا چیٹنگ روم اسی مقصد کے لیے ہوتا ہے۔یاہو میں تو اس کی بھر مار تھی۔بلکہ یہاں ہر طرح کے جنسی رجحانات کو خاطر میں لایا گیا تھا۔ہم جنس عورتوں کے لیے لسبیئن لاونج (Lesbian lounge)اور مردوں کے لیے گے مینز روم (Gay man's room)۔شادی شدہ لوگوں کے لیے میریڈ اینڈ فلرٹ (Married and flirt) نام کے روم کی سہولت تھی اور پھر سنگل اگین (single again)، ڈسکوانفرنو (disco inferno)، لوسکسٹیز (love 60s)، لوففٹیز (love 50s)،لوفورٹیز(love 40s) جیسے سیکڑوں روم تھے جہاں کھل کر سائبر ہوتا تھا۔''16

سائبر ورلڈ میں بنا ہوا رشتہ مکڑی کے بُنے ہوئے جالے کی مانند ہوتا ہے،جس کا کوئی مستقبل نہیں ہوتا۔اس کی بنیادی وجہ فریب ہے،جس میں ایک شخص کا وجود وہ نہیں ہوتا، جو اس کا حقیقی دنیا میں ہے۔

سائبر دنیا کا تقاضا بھی یہی ہے۔اس دنیا کے ہر شخص کا تعلق بھی جھوٹ اور فریب ہی پر مبنی ہوتا ہے۔ اس میں سچ اور جھوٹ اس طرح گڈ مڈ ہوتے ہیں جنھیں ایک دوسرے سے الگ کرنا شیر اور شکر کو الگ کرنے کے مانند ہے۔

آگے چل کر صلاح الدین کی بیوی نجمہ بھی 'بیوٹی ان چین' نام کی آئی ڈی بنا کر سیکس چیٹنگ کرنے لگتی ہے۔اس کا انکشاف اسے سیکس چیٹنگ کے بعد ہوتا ہے۔یہ راز کھلنے کے بعد نجمہ کے لب ملنے لگتے ہیں، اس کا جسم کانپنے لگتا ہے اور اس پر سکتہ طاری ہو جاتا ہے۔وہ اپنے دونوں ہاتھوں سے اپنے چہرے کو چھپا کر زار زار رونے لگتی ہے۔

اس افسانے میں شموئل احمد نے سوشل میڈیا سے پیدا ہونے والے کرائم کو موضوع بنایا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ یہ ایک ایسی بلا ہے، جس سے لوگ دوسروں کا گھر برباد کرتے ہیں تو ان کا اپنا خود کا گھر بھی محفوظ نہیں رہتا۔سوشل میڈیا پر فرضی آئی ڈی کی شناخت نہ ہونے کے باعث کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہم اپنی بیوی، بہن، ماں اور دوسرے رشتے داروں کے ساتھ سائبر سیکس میں چیٹنگ کرتے ہیں اور ہمیں اس کا علم بھی نہیں ہوتا۔

ان کے علاوہ بھی کئی ناول اور افسانے سوشل میڈیا کے موضوع اور اس کی تکنیک پر لکھے گئے ہیں، جو سوشل میڈیا کی مقبولیت کے مدنظر نا کافی ہیں۔ اس طرح کے ناولوں میں 'یو کے مان کی دنیا' (مشرف عالم ذوقی)، 'لمیٹیڈ گرل' (اختر آزاد)، 'مکافات عمل' (ریحانہ رانا) وغیرہ شامل کیے جا سکتے ہیں۔ عصر حاضر میں سوشل میڈیا کی تکنیک افسانوی ادب کے لیے مناسب اور معقول ہے۔لہٰذا اس تکنیک کی مدد سے اردو فکشن میں بہترین تخلیقات کا اضافہ کیا جا سکتا ہے۔

### 4. کولاژ کی تکنیک

کولاژ (Collage) فرانسیسی زبان کے لفظ کالر (Coller) سے ماخوذ ہے، جس کے معنی چسپاں کرنے کے ہیں۔کولاژ کا تعلق بنیادی طور پر مصوری سے ہے۔شعبۂ مصوری میں کولاژ کی روایت از حد قدیم ہے۔لیکن بیسویں صدی کے اوائل میں پابلو پکاسو (Pablo Picaso) اور جیورجس براق (Georges Braque) کی کوششوں سے اس تکنیک کو باقاعدہ تحریک ملی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ مصوری کا جزو لاینفک بن گئی۔کولاژ سے مراد ایک ایسی تکنیک ہے، جو مختلف عناصر کے اتحاد پر مشتمل ہو۔دراصل اس میں ایک قسم یا ایک شخص کی مختلف شکلوں کو ایک فریم میں خوش ذوقی اور خوش زاویۂ نگاہی کے ساتھ یکجا کر دیا جاتا ہے۔اس تکنیک کا استعمال مختلف شعبہ جات میں بھی ہوتا ہے، جس کی متعدد قسمیں ہیں۔ جیسے تصویری کولاژ، موسیقی کولاژ، ادبی کولاژ وغیرہ۔

ادبی کولاژ فکشن کو تخلیق کرنے کی ایک جدید تکنیک ہے۔اس تکنیک میں ایک ہی قسم کے مختلف واقعات کی فن کارانہ ترتیب و تزئین کی جاتی ہے، جس کو باذوق طریقے اور منفرد انداز نگاہ سے پیش کیا

جاتا ہے۔اس تکنیک پر مبنی اردو کا پہلا ناول ہے'چاند ہم سے باتیں کرتا ہے'، جو معروف فکشنسٹ (fictionist) نورالحسنین کے زورِقلم کا نتیجہ ہے۔ یہ ناول 2015 میں شائع ہوا۔کوئی پانچ سوقبلِ مسیح کے زمانے سے لے کر موجودہ زمانے تک ظہور پذیر ہونے والے کچھ اہم عالمی واقعات کو داستانوی اسلوب میں پیش کرتا ہے۔ابتدائی حصۂ ناول تو بالکل داستانوی لگتا ہے۔ناول نگار نے اس صنف ادب میں روایتوں اور مروجہ اجزائے ترکیبی سے اجتناب کرتے ہوئے ناول نگاری کے فن کو ایک دلچسپ نہج اور ایک نیا رخ دیا ہے۔یعنی مختلف تاریخی ادوار سے کچھ اہم واقعات کو لے کر اور انھیں ایک دوسرے سے مربوط رکھتے ہوئے ایک وحدت خاص سی پیدا کر دی ہے۔انضمام کے اس فن کارانہ عملِ دانستہ میں خود ناول کے دونوں مرکزی کردار ایک بڑے کینوس پر اتاری ہوئی کہانی کے تسلسل میں جزو لازم بن بھی جاتے ہیں۔ چناں چہ قاری ایک واقعہ سے دوسرے واقعے تک بہ آسانی پہنچ جاتا ہے۔ خاص بات یہ بھی ہے کہ پیش کیا جانے والا ہر واقعہ اپنے آپ میں ایک الگ کہانی بھی ہے۔کہ ناول کے دونوں مرکزی کردار، جو اصل میں عشق اور چاند ہیں، ہرایک واقعے میں بہ نفسِ نفیس موجود رہتے ہیں۔جیسے وہ ذو مرکزی ہونے کی کششِ ثقیل رکھتے ہوں۔جیسے کرۂ ارض پر عشق اور حسن کی ازلی قوتیں ہر انسانی صورت حال کی فی زمانہ آئینہ دار بن جاتی ہوں۔جیسے ان دونوں کے درمیان کوئی طنابیں سی کھنچ گئی ہوں اور وہ ایک دوسرے کا دم بھرنے لگتے ہوں۔جیسے ایک وحدت اعلیٰ کی مقویٰ شکل میں وہ دونوں اپنی تکمیلیت کا ایک مضبوط پوائنٹ آف ریفرینس اور ناقابل رَد دلیل بھی بن جاتے ہوں۔مختصر یہ کہ اس ناول کی داستانِ عشق کا محور'چاند'ہی ہے۔اس طرح یہ ناول کولاژ تکنیک کا ایک بہترین نمونہ ہے۔

اس کولاژ تکنیک کی تقلید پر آگے چل کر اور بھی چند ناول منظرِ عام پر آئے ہیں،جن میں اشعر نجمی کا ناول'اس نے کہا تھا'اور شاہد اختر کا ناول'شہرذات' قابلِ ذکر ہیں۔

اردو فکشن میں کولاژ کی تکنیک مابعد جدیدیت کے دور میں متعارف ضرور ہوئی ہے۔ جب کہ اس کے نقوش زمانۂ قدیم کے سنسکرت ادب میں بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اس کے لیے'بیتال پچیسی' اور' سنگھاسن بتیسی' کی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ان کتابوں کو چوتھی صدی عیسوی یعنی مہاراجہ بکرماجیت کے عہد یا اس کے فوراً بعد کی بتایا جاتا ہے۔

'بیتال پچیسی' کو بارہویں صدی ہجری میں محمد شاہ کے عہد میں برج بھاشا کے ایک عالم سورت کشور نے راجہ جے سنگھ سوائی والی جے نگر کی فرمائش پر سنسکرت سے برج بھاشا میں منتقل کیا تھا۔اسی نسخے کا 1803 میں فورٹ ولیم کالج سے تعلق رکھنے والے ایک مترجم مظہر علی ولا نے پرنسپل گل کرسٹ کی ایما پر اردو میں ترجمہ کیا تھا، جس میں پچیس کہانیاں شامل ہیں۔جنھیں بیتال یعنی ایک بھوت راجہ بکرماجیت کوسناتا ہے۔یہ تمام کہانیاں بیتال کے کردار سے وابستہ ہیں۔ان کہانیوں کو بیان کرنے والا ایک ہی کردار یعنی بیتال ہے۔ علاوہ ازیں ان کہانیوں کا محور اور مرکز ایک لاش ہے،جس کے اندر بیٹھ کر بیتال راجا کو کہانیاں

سنا تا ہے۔ان کہانیوں میں ایک بات مشترک ہے کہ راجہ کو ہر کہانی سننے کے بعد اس میں چھپے کسی سوال کا جواب بھی دینا ہوتا ہے۔اس لحاظ سے بیتال پچیسی کو کولاژ تکنیک کی ابتدائی کڑی تصور کیا جا سکتا ہے۔

اسی نوعیت کی کتاب 'سنگھاسن بتیسی' بھی ہے۔'سنگھاسن بتیسی' کو مغل بادشاہ شاہ جہاں کے عہد میں کسی سندر نے سنسکرت زبان سے برج بھاشا میں منتقل کیا تھا۔ بیتال پچیسی کی طرح اس مجموعے کو بھی فورٹ ولیم کالج پر ہی اردو کا جامہ پہنایا گیا۔ یہ کام گل کرسٹ کی فرمائش پر فورٹ ولیم کالج کے دو مترجمین للولال جی اور کاظم علی جوان نے مل کر کیا تھا۔ظاہر ہے کہ اس میں مہاراجا بکرماجیت کے تعلق سے جملہ بتیس کہانیاں ہیں۔

'سنگھاسن بتیسی' کا پس منظر یہ ہے، کہ راجا بھوج کے عہد میں ایک اَن پڑھ چرواہا جب بھی کسی مسئلے پر بات کرتا تھا تو عدل وانصاف کے ساتھ کرتا تھا۔ یہ بات اتنی مقبول ہوئی کہ لوگ اپنی فریادرسی راجہ کے روبرو کرنے کی بجائے اپنے معاملات میں ترجیحاً چرواہے سے رجوع کرنے لگے تھے۔اس خبر کو محل خاص تک پہنچنا ہی تھا کہ راجہ بھوج نے چرواہے کو اپنے دربار میں طلب کیا اور اس سے پوچھا کہ تیرے پاس ایسی کون سی وِدّیا ہے یا کون سا علم ہے کہ تو اَن پڑھ اور جاہل ہوتے ہوئے بھی لوگوں کو انصاف کی راہ بتا تا ہے۔راجہ کے اس سوال پر چرواہے نے جواب دیا کہ میں خود بھی نہیں جانتا ایسا کیسے ہو جاتا ہے۔میں تو بس جنگل میں ایک خاص جگہ پر بیٹھ جاتا ہوں اور جو بات مجھے صحیح سمجھ میں آتی ہے اسی کو میں لوگوں سے کہہ دیتا ہوں۔

چرواہے کی بات سن کر راجا بھوج تعجب میں پڑ جاتا ہے اور جنگل میں اس جگہ پر کھدائی کرنے کا حکم دیتا ہے۔کھدائی میں ایک سنگھاسن نکل آتا ہے، جس میں بتیس پتلیاں جڑی ہوتی ہیں۔اس سنگھاسن کو راجا بھوج کے محل میں رکھوادیا جاتا ہے۔اگلے دن جب راجہ خود اس سنگھاسن پر بیٹھنے لگتا ہے تو اس میں سے ایک پتلی زندہ ہو کر کہتی ہے کہ یہ سنگھاسن مہاراجہ بکرماجیت کا ہے، جو عدل وانصاف اور شجاعت وسخاوت کے لیے مشہور تھے اور جس کسی کے اندر یہ خوبیاں موجود ہوں، وہی اس سنگھاسن پر بیٹھنے کا اختیار رکھتا ہے۔راجہ بھوج بکرماجیت کی طرح عدل وانصاف کرنے کا ارادہ کر کے دوبارہ سنگھاسن پر بیٹھنے کی کوشش کرتا ہے تبھی اس میں جڑی ہوئی دوسری پتلی زندہ ہو کر راجا بکرماجیت کی شجاعت اور سخاوت کے بارے میں دوسری کہانی سناتی ہے۔اس طرح اس سنگھاسن میں جڑی تمام بتیسوں پتلیاں باری باری بکرماجیت کی بہادری اور انصاف کے قصے راجا بھوج کو سناتی ہیں۔آخر کار راجہ بھوج کو یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ کسی بھی لحاظ سے راجا بکرماجیت کے ہم پلہ نہیں ہے۔لہٰذا اس سنگھاسن پر وہ کبھی نہیں بیٹھ سکتا۔یوں 'سنگھاسن بتیسی' کی کہانیوں میں راجا بکرماجیت کے عدل وانصاف اور شجاعت وسخاوت ہی کو موضوع بنایا گیا ہے۔اس طرح ہر کہانی کا محور ومرکز عدل پروری، شجاعت پسندی اور سخاوت مندی ہی ہے۔لہٰذا چوتھی صدی عیسوی میں تخلیق کی گئی 'سنگھاسن بتیسی' کو کولاژ تکنیک کا ایک بہترین نمونہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

### 5. روشن خواب کی تکنیک

'روشن خواب' کی تکنیک بھی مابعدِ دورِجدید کی ایجاد کردہ ہے۔ یہ تکنیک بھی مغرب زدہ ہے، جس کے لیے انگریزی میں Lucid Dream کی اصطلاح استعمال ہوئی ہے۔ معنی ومطلب کے لحاظ سے اردو میں اس کے لیے میں نے 'روشن خواب' کی اصطلاح اختراع کی ہے۔ ماہر نفسیات کی نظر میں 'روشن خواب' ایک ایسا خواب ہے جس میں خواب دیکھنے والا شخص اس حقیقت سے واقف ہوتا ہے، جو وہ خواب میں دیکھ رہا ہوتا ہے۔ روشن خواب دیکھنے والا اپنی کسی جسمانی حرکت پر قابو نہیں رکھتا، لیکن وہ اپنے خواب میں ذہنی طور پر تبدیلی لانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس طرح کے خواب میں ایک شخص جب خواب دیکھ رہا ہوتا ہے تو اس وقت وہ اپنے اطراف واکناف سے پوری طرح باخبر رہتا ہے۔ یعنی وہ جو کچھ بھی خواب میں دیکھ رہا ہوتا ہے، وہی چیزیں اس کے پاس بھی ہو رہی ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر اگر وہ نیند کی حالت میں یہ خواب دیکھ رہا ہو کہ ریڈیو پر کوئی گانا بج رہا ہے اور گانے کے بول اسے خواب میں سنائی دیتے ہیں تو وہی بول پاس کہیں ریڈیو پر نشر بھی ہو رہے ہوتے ہیں۔ یا پھر جس کام کو ہوتے ہوئے وہ اپنے خواب میں دیکھ رہا ہو، اس کے بیدار ہونے پر وہی کام اس وقت اس کے سامنے بھی ہو رہا ہوتا ہے۔ یعنی جو خواب اس نے ابھی ابھی دیکھا تھا وہ خواب 'روشن خواب' کی تعریف میں آتا ہے، جس میں حقیقت کا عنصر لازمی طور پر شامل رہتا ہے۔

یہاں پر یہ انکشاف ضروری ہے کہ Lucid Dream کی تکنیک پر سب سے پہلے Dr. Clare Johnson نے پی ایچ۔ ڈی۔ کی، جس میں انھوں اس تکنیک کے اصول وضوابط بھی تیار کیے۔ اس کے بعد انھوں نے اسی تکنیک پر ایک ناول 'Breathing in Colour' کے عنوان سے لکھا، جو عوام میں بڑا مقبول ہوا۔ ایک امریکی خاتون ناول نگار Jo Harthan نے بعد میں اسی تکنیک پر اپنا ناول 'Daisy's Grave' تخلیق کیا اور یہ ناول بھی ادب میں کافی پسندیدگی کی نظر سے دیکھا گیا۔ گویا مغربی ادب میں اس تکنیک کا چلن اب عام ہونے لگا تھا۔

اردو میں خواب کی تکنیک پر کئی ناول اور افسانے لکھے گئے۔ اس زمرے میں ڈپٹی نذیر احمد کے لکھے ہوئے ناول 'توبۃ النصوح' (1874) کو فوقیت حاصل ہے۔ اس ناول میں نذیر احمد نے بیانیہ، فلیش بیک اور خطوط کے ساتھ خواب کی تکنیک کا استعمال بھی کیا ہے۔ اسی خواب کی تکنیک کو آگے آنے والے فکشن نگاروں نے بھی اپنایا، جن میں قابل ذکر ہیں عبدالحلیم شرر، انتظار حسین، انور سجاد، بلراج مین را، بلراج کومل، سریندر پرکاش، نیر مسعود، منشا یاد، اسد محمد خاں، خالد جاوید۔ گویا اردو فکشن میں خواب کی تکنیک پر تو متعدد تخلیقات موجود ہیں، لیکن 'روشن خواب' جیسی تکنیک پر کوئی بھی تخلیق دیکھنے کو نہیں ملتی۔ اسے میری کم علمی پر بھی محمول کیا جا سکتا ہے۔

## حواشی


1. ارسطو، بوطیقا،عزیز احمد (مترجم)،اردو اکیڈمی، لاہور،1965،ص65
2. ڈاکٹر پریم بھٹناگر، ہندی اپنیاس شلپ: بدلتے پری پیکشیہ،ص10
3. ممتاز شیریں،معیار، نیا ادارہ، لاہور،1963،ص17
4. ڈاکٹر برج پریمی،حرف جستجو، دیپ پبلی کیشنز،سری نگر، کشمیر،1982،ص53
5. اطہر پرویز،منٹو کے نمائندہ افسانے،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،2001،ص175-176
6. ایضاً،176
7. ڈاکٹر برج پریمی،حرف جستجو، دیپ پبلی کیشنز،سری نگر، کشمیر،1982،ص53
8. M. H. Abrams, A Glossory of Literary Terms, Cengage Learning, Delhi, 2012, p .14
9. بحوالہ: سفینہ بیگم،اردو ناول: نظری و عملی بحث،عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی،2022،ص207
10. گوپی چند نارنگ، جدیدیت کے بعد،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،2005،ص15-16
11. ڈاکٹر ستیہ پال آنند کی یہ تحریر اردو زبان وادب کے معروف اسکالر نعیم بیگ کے فیس بک وال سے لی گئی ہے۔
12. ابوالکلام قاسمی،مشمولہ: مابعد جدیدیت: نظری مباحث، ناصر عباس ناصر (مرتب)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،2018،ص110
13. فرانز رو،مشمولہ: اردو افسانے میں جادوئی حقیقت نگاری (عبدالعزیز ملک)،مثال پبلی شرز، فیصل آباد،2014،ص23
14. کرسٹوفر وارنس،مشمولہ: ایضاً،ص24
15. وینڈے بی فارِس،مشمولہ: ایضاً،ص27
16. شموئل احمد، عنکبوت،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،ص9-10


❖


**Dr. Md Nehal Afroz**
Assistant Professor (Urdu)
Center for Distance and Online Education
Maulana Azad National Urdu University, Gachibowli
Hyderabad- 500032 (Telangana)
Mob : 9032815440
Email: nehalmd6788@gmail.com

آصف مبین

# مثنوی 'سیف الملوک و بدیع الجمال' کا ادبی وتہذیبی مطالعہ

## تلخیص

پیش نظر تحریر کی بنیاد سلطنت دکن کے ملک الشعرا غواصی کی مثنوی 'سیف الملوک و بدیع الجمال' کے ادبی وتہذیبی مطالعے میں مضمر ہے۔اس مثنوی کے مرتب میر سعادت علی رضوی نے مثنوی پر اپنے مقدمے میں اور ڈاکٹر محمد علی اثر نے کتاب ''غواصی: شخصیت اور فن'' میں، اولاً اِس مثنوی کے تہذیبی بیانات کا ذکر کیا تھا۔ اِس مضمون کا ایک پہلو یہ ہے کہ اِس میں کچھ نئے مقامات پر، مثنوی کے تہذیبی ولسانی پس منظر کے ساتھ مثلاً؛ مثنوی کے زبان واسلوب، الفاظ وتراکیب، محاورے، شعری وادبی صنائع کا استعمال، منظرکشی، سراپا نگاری، جذبات نگاری، مذہبی واخلاقی نظریات، تہذیبی آثار جیسے عنوانات پر بات کی گئی ہے۔

مضمون کا دوسرا پہلو غواصی کے زمانۂ شاعری سے متعلق ایک خیال کی تصحیح ہے۔ بعض تحریروں سے ظاہر ہوتا ہے کہ غواصی کی شاعرانہ پختگی اور استادانہ مہارت کا اصل زمانہ محمد قطب شاہ کا دورِ حکومت ہے۔ اس کے لیے غواصی کی شاعری کی ابتدا اور مثنوی کے زمانی تعین کے حوالوں سے بحث کی گئی ہے۔ مثلاً سعادت علی رضوی اور غلام عمر خاں مرتب 'مینا ستونتی' کے بیانات سے یہ تصور قائم ہوتا ہے کہ غواصی نے محمد قطب شاہ کے زمانے میں شاعرانہ پختگی حاصل کی۔ حالانکہ ملا وجہی نے جس طرح اپنی مثنوی 'قطب مشتری' میں غواصی کو حریفانہ مخاطب کیا ہے اور اس پر چوٹ کی ہے، اس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ غواصی کی شعری صلاحیتیں محمد قلی قطب شاہ کے زمانے ہی میں اس درجے پر پہنچ چکی تھیں کہ وجہی جیسا مسلم الثبوت شاعر اس سے حریفانہ خطاب کرے اور اس کی شاعری کو اپنی قدرت الکلامی کا پیمانہ بنائے۔ سعادت علی رضوی نے 'حدیقۃ السلاطین' کے حوالے سے ایک واقعہ نقل کیا ہے کہ 1041ھ میں جب سلطان عبداللہ قطب شاہ کے گھر لڑکے کی پیدایش ہوئی تو ملا وجہی اور غواصی دونوں نے تاریخ ولادت کہی۔ وجہی کی تاریخ تھی 'آفتاب از آفتاب آمد پدید' جب کہ غواصی نے تاریخ کہی 'محفوظ باد'۔ یہ واقعہ بھی اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ غواصی نے سلطان کی توجہ اور ادبی شہرت میں وجہی کو پالیا تھا۔[1]

اِس مبحث کا تیسرا، اور ضمنی پہلو قطب شاہی سلطنت کے چھٹے فرماں روا اور محمد قلی قطب شاہ کے بھتیجے و داماد محمد قطب شاہ کی ذات ہے جس کی علم شناسی اور ادب پروری پر کچھ ادبا و مؤرخین نے سوالیہ نشان قائم کیا ہے۔ سعادت علی رضوی، غلام عمر خاں اور محمد علی اثر وغیرہ کے تذکروں سے یہ گمان ہوتا ہے

کہ محمد قطب شاہ علم و ادب کی چاشنی سے محروم اور زبان و ادب کی سرپرستی سے بے نیاز بادشاہ تھا۔ حالانکہ پچاس ہزار اشعار پر مشتمل محمد قلی قطب شاہ کا دیوان مرتب کرنا، اس پر ایک طویل اور منظوم دیباچہ لکھنا اور فارسی شعروادب کا دل دادہ ہونا، یہ ساری باتیں اِس بادشاہ کے علمی کمال اور زبان و ادب سے اس کی دلچسپی کی دلیل ہیں۔

**کلیدی الفاظ**

ادبی روایت، کلاسیکی ادب، دکنی منظومات، مثنوی، غواصی، سیف الملوک وبدیع الجمال، لسانی تسلسل، تراکیب ومحاورات، صنائع و بدائع، زبان واسلوب، کلاسیکی بیانیہ، منظرنگاری، سراپا نگاری، تہذیبی مطالعہ، مشرقی تہذیبی روایت

---

## غواصی کے حالات

دکنی شعرا کی ابتدائی زندگی، تعلیم وتربیت اور دوسرے کوائف کے بارے میں نہایت کم معلومات پائی جاتی ہیں۔اسی طرح کسی شاعر کے تعلق سے یہ معلوم کرنا کہ اسے کس سے شرف تلمذ حاصل تھا، قریب قریب ناممکن ہے۔غواصی کی تاریخ پیدائش بھی معلوم نہیں۔غواصی کے تذکرہ نگاروں مثلاً میر سعادت علی رضوی کا خیال ہے اور غلام عمر خاں کے بیانات سے بھی یہ راہنمائی حاصل ہوتی ہے کہ غواصی سلطان ابراہیم قطب شاہ کے عہد میں پیدا ہوا ہوگا۔غواصی کی شاعرانہ تعلیم کے متعلق بھی نہیں کہا جاسکتا کہ اس نے کسی کی شاگردی اختیار کی یا خدائی عطا اور ذاتی صلاحیت پر بھروسا کیا۔ حالانکہ مثنوی کے مرتب میر سعادت علی رضوی نے درایت سے کام لیتے ہوئے لکھا ہے:

> ''غواصی نے اپنی تصانیف میں کسی ہمعصر شاعر کا ذکر کیا ہے نہ متقدمین کا اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنے آپ کوفنِ شعر میں کس قدر اعلیٰ اور اکمل سمجھتا تھا۔اس واقعہ سے ایک مبہم قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اس نے کسی کی شاگردی نہیں کی۔''[2]

سلطان عبداللہ قطب شاہ کے زمانۂ حکومت میں غواصی کو عروج حاصل ہوا۔سلطان عبداللہ قطب شاہ نے اسے ملک الشعرا بنایا اور 1045ھ میں عادل شاہی سلطنت میں سفارت پر بھیجا۔قیوم صادق اور سعادت علی رضوی کی تحریروں سے پتا چلتا ہے کہ غواصی نے عمر کا آخری زمانہ گمنامی میں بسر کیا۔قیوم صادق کا اندازہ ہے کہ آخری عمر میں غواصی اپنے وطن بیدر چلا گیا تھا، وہیں پر اس کی وفات ہوئی۔سعادت علی رضوی کا قیاس ہے کہ غواصی کا انتقال سلطان عبداللہ قطب شاہ کے زمانے میں ہی ہوا ہوگا۔

## غواصی کی شاعری

غواصی نے مثنوی، قصائد اور غزل کی اصناف میں کثیر سرمایہ چھوڑا ہے۔زبان کی قدامت کے

باوجود، غواصی کی شاعری، دکنی ادبیات کا قیمتی سرمایہ ہے۔ غواصی کی تین مثنویاں اب تک منظرِ عام پر آئی ہیں۔ (1) مینا ستونتی، (2) سیف الملوک و بدیع الجمال اور (3) طوطی نامہ۔ مینا ستونتی کو غلام عمر خاں نے مرتب کر کے 1965 میں شائع کیا ہے۔ مثنوی سیف الملوک اور بدیع الجمال اور طوطی نامہ کو میر سعادت علی رضوی نے مرتب کیا اور یہ دونوں 1357ھ میں مجلس اشاعت دکنی مخطوطات سے شائع ہوئیں۔

سیف الملوک و بدیع الجمال اور طوطی نامہ کے مقابلے مینا ستونتی میں فطری ماحول، مقامی روایت اور طرزِ بیان کی خصوصیت پائی جاتی ہے۔ اس مثنوی میں قدیم داستانی بیانیے کے مطابق سادگی، واقعہ نگاری اور قصے کے ماحول کی فطری عکاسی پر زور دیا گیا ہے۔ مثنوی 'طوطی نامہ' غواصی کے آخری زمانے کی تصنیف ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ شاعر عزت، شہرت اور دیگر تمام دنیوی لذتوں کا سکھ بھوگ چکا تھا۔ عمر کا آخری پڑاؤ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اِس مثنوی میں لذتِ دنیا سے بیزاری اور ترکِ دنیا کی بات کرتا ہے۔ محمد علی اثر کے بقول ''وہ دنیا کو ایک ایسی دوشیزہ سے تشبیہ دیتا ہے جس کا ایک ہاتھ لہو میں ڈوبا اور دوسرا مہندی سے رچا ہوا ہے۔'' موضوع کے تقاضے کی بنا پر اس مثنوی میں نسوانی فطرت کے گونا گوں پہلو نظر آتے ہیں۔ روانی اور سادگیِ بیان کے ساتھ اس مثنوی میں انسانی جذبات واثر کی فراوانی ہے۔ غواصی کی مذکورہ دونوں مثنویوں مینا ستونتی اور طوطی نامہ کے برخلاف مثنوی 'سیف الملوک و بدیع الجمال' اگرچہ الف لیلہ کے فارسی قصے پر مبنی ہے، تاہم اس کی تصنیف میں محض ترجمے سے کام نہیں لیا گیا۔ غواصی نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے کام لیتے ہوئے قصے کو ایک طبع زاد تصنیف بنا دیا ہے۔

محمد عادل شاہ کی سفارت کے جواب میں، 1045ھ میں عبداللہ قطب شاہ نے غواصی کو سفیر بنا کر بیجاپور بھیجا۔ قیامِ بیجاپور کے زمانے میں غواصی نے جس عمدگی سے اپنے کمالِ فن کا مظاہرہ کیا، اس کی وجہ سے بیجاپور کے ملک الشعرا نصرتی اور مقیمی نے اپنی تصانیف میں اس کا ذکر احترام وعقیدت کے ساتھ کیا ہے۔ غواصی کا یہ دعویٰ کہ تمام ہندوستان اس کی مٹھاس کا رسیا ہے، کچھ بیجا نہیں تھا۔

مرا گیان عجب شکرستان ہے — جو اس تے مِٹھا سب ہندستان ہے
جتے ہیں جو طوطی ہندستان کے — بھکاری ہیں منج شکرستان کے

غلام عمر خاں مرتب 'مینا ستونتی' نے لکھا ہے کہ بادشاہ نے غالبًا اسے 'فصاحت آثار' کے خطاب سے بھی نوازا تھا، کلیاتِ غواصی کے ایک قصیدے میں ایک جگہ یہ واضح اشارہ ملتا ہے۔

ہزار شکر جو خوش ہو کے یوشہِ عارف — خطاب منج کو دیا ہے فصاحت آثاری[3]

سعادت علی رضوی اور غلام عمر خاں کے بیانات سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ قلی قطب شاہ کے دور میں غواصی مشق وممارست کی حالت میں تھا، اس کی شاعری میں پختگی محمد قطب شاہ کے زمانے میں آئی اور شہرت وترقی عبداللہ قطب شاہ کے زمانے میں نصیب ہوئی۔ رضوی لکھتے ہیں:

''... سلطان محمد قطب شاہ کا عہد حکومت بھی یونہی گزر گیا حالانکہ اس نے اپنی پہلی

طویل نظم مثنوی سیف الملوک و بدیع الجمال اسی عہد میں لکھنی شروع کی تھی۔''4

اور غلام عمر خاں 'مینا ستونتی' کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

''غواصی، وجہی اور محمد قلی کے مقابلے میں کم عمر تھا۔ قیاس ہے کہ عہد محمد قلی (1580 تا1625) کے نصف آخر میں یعنی سولہویں صدی کے ربع اول میں اس نے مشق و مزاولت کی بدولت شعرگوئی میں مہارت حاصل کر لی تھی۔''5

لیکن واقعہ یہ نہیں، جمیل جالبی نے لکھا ہے:

''1018ھ/ 1609 میں ملا وجہی نے قطب مشتری لکھی تو اس وقت غواصی کی شہرت گولکنڈا میں اتنی پھیل چکی تھی کہ خود پسند وجہی کو غواصی کی ذات میں اپنا حریف نظر آنے لگا تھا۔''6

اِس کے علاوہ محی الدین قادری زور اس بات کے قائل ہیں کہ عہد محمد قلی قطب شاہ میں غواصی کی شاعری نے جب کہ وہ وجہی کا حریف بن چکا تھا، اس کو مشہور کیا۔ محمد علی اثر نے لکھا ہے:

''غواصی نے بادشاہ وقت محمد قلی قطب شاہ کی غزلوں کے مقابلے میں انہی زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔''7

مثنوی قطب مشتری میں ملا وجہی کے مندرجہ ذیل شعر غواصی کی تعریض میں مانے گئے ہیں۔

اگر غوطے لک برس غواص کھاے          تو یک گوہر اِس دھات امولک نہ پاے
یو موتی نہیں وو جو غواص پائیں          یو موتی نہیں وو جو کِس ہاتھ آئیں
غواصاں کِتے غوطے کھا کھائے کر          موے ہیں سو اس سد میں آئے کر

جمیل جالبی، محی الدین قادری زور اور محمد علی اثر وغیرہ کے بیانات اور اِن اشعار کی موجودگی میں یہ بات قرینِ قیاس نہیں کہ غواصی کی شاعری قلی قطب شاہ کے دور میں 'حالتِ مشق' میں تھی۔ ملا وجہی جیسے مستند شاعر سے یہ بعید ہے کہ وہ کسی مبتدی اور 'ہاتھ پیر مارتے' شاعر کا ذکر ایک ایسی تصنیف میں لائے گا، جو سلطانِ وقت کے سامنے پیش کی جانی ہو۔ جس طرح سے غواصی نے قصے کی بافت اور بیان میں تبدیلیاں کی ہیں اور رِوایتی قصے میں تبدیلی و ہنرمندی کا جو تناسب ہے، اس سے وہ قصے کا حق دار ہو جاتا ہے۔

## غواصی اور محمد قطب شاہ

غواصی نے مثنوی 'سیف الملوک و بدیع الجمال' کی تصنیف محمد قطب شاہ ہی کے زمانے میں کر لی تھی، لیکن اس کی خشک طبیعت کی وجہ سے کسی نمایاں مرتبے کو نہیں پہنچ سکا، اس بات کا تذکرہ سعادت علی رضوی، غلام عمر خاں اور محمد علی اثر وغیرہ نے کیا ہے۔8 اِن بیانات سے گمان گزرتا ہے کہ محمد قطب شاہ ایک ایسا بادشاہ تھا، جو علم و ادب کی چاشنی سے محروم اور زبان و ادب کی سرپرستی سے بے فیض تھا۔

حالانکہ جمیل جالبی نے محمد قطب شاہ کا جس انداز سے ذکر کیا ہے، اس سے ایک الگ تصویر بنتی ہے:

> ''اس (محمد قلی قطب شاہ) کے مرنے کے بعد 1020ھ/ 1611 میں اس کا بھتیجا اور داماد محمد قطب شاہ، بادشاہ بنا تو اس نے بھی اِس روایت کو زندہ و برقرار رکھا۔ وہ ایک نیک دل، شریف النفس اور مذہبی انسان تھا۔ اس نے اپنے چچا کا کلیات مرتب کیا اور اس پر ایک طویل منظوم دیباچہ بھی لکھا۔ وہ خود بھی شاعر تھا اور ظِل اللہ تخلص کرتا تھا۔ فارسی شاعری اور مذہب و تاریخ کا دل دادہ تھا۔ کتابیں پڑھنے اور ان پر اپنی رائے لکھنے کا اسے خاص شوق تھا۔''[9]

پچاس ہزار اشعار پر مشتمل محمد قلی قطب شاہ کا دیوان مرتب کرنا، اس پر ایک طویل اور منظوم دیباچہ لکھنا، فارسی شعروادب کا دل دادہ ہونا؛ اِن سب باتوں کی موجودگی میں علم و ادب کے تعلق سے ''یبوست'' والی بات محمد قطب شاہ کی ذات سے میل نہیں کھاتی۔ ایسی صورت میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ بادشاہ کی نظر میں بوجوہ کوئی شاعر اعتبار حاصل نہ کر سکا۔

## مثنوی کی تصنیف

مثنوی 'سیف الملوک و بدیع الجمال' کے مرتب میر سعادت علی رضوی نے لکھا ہے کہ سنہ تصنیف کے متعلق یہ تحقیق شدہ ہے کہ 1035ھ میں غواصی نے اس کی تکمیل کی۔ البتہ تحقیق طلب صرف یہ امر کہ اِسے سلطان محمد (قطب شاہ) کے زمانے کی تصنیف سمجھنا چاہیے یا سلطان عبداللہ قطب شاہ کی۔ نواب صاحب (سالار جنگ بہادر) کے کتب خانے کے ایک نسخے میں بادشاہ کی تعریف کے تحت ہمیں پہلا شعر حسبِ ذیل ملا جو دوسرے کسی نسخے میں درج نہیں ہے ؎

سو سلطان محمدؐ قطب شاہ گنبھیر　　جگ آدہار ہے ہور جگ دستگیر

رضوی کے بقول؛ مذکورہ نسخے کے علاوہ باقی نسخوں میں 'سلطان عبداللہ آفاق گیر'' آیا ہے۔ اس کا تصفیہ انھوں نے اس طرح کیا کہ:

> ''سلطان محمدؐ کا انتقال ماہِ جمادی الاول 1035ھ میں ہوا۔ اور اسی ماہ میں سلطان عبداللہ تخت نشین ہوا۔ غواصی نے جمادی الاول 1035ھ کے قبل ہی یہ کتاب ختم کر لی تھی۔ محرم سے جمادی الاول تک خواہ کسی ماہ میں لکھی ہو۔ اور اس کا منتظر تھا کہ دربار میں رسائی حاصل ہو اور وہ بادشاہ کے نام سے معنون کر کے خود پیش کرے اسی آرزو میں سلطان محمد کا انتقال ہو گیا اور اسے موقع نہیں ملا۔ سلطان عبداللہ کے تخت نشین ہوتے ہی اسے آثار وقرائن سے یہ محسوس ہونے لگا کہ بہت جلد وہ دربارِ شاہی تک پہنچ جائے گا پس اس نے سلطان محمد کا نام اشعار سے نکال کر سلطان عبداللہ کا نام لکھ دیا۔''[10]

## مثنوی کا قصہ

'سیف الملوک و بدیع الجمال' کے قصے میں کوئی ندرت نہیں پائی جاتی۔ کہانی عہدِ وسطیٰ میں شعری اظہار کے عام موضوع پر مشتمل ہے۔ عقل و نظر کی گرفت سے دور گذشتہ زمانے کا ایسا بادشاہ جو شومیِ قسمت سے اولاد کا محتاج تھا۔ سلطنت کے نجومی بڑے جتن کے بعد حل بتاتے ہیں کہ اگر وہ سلطانِ یمن کی بیٹی سے نکاح کرے تو گوہرِ مراد حاصل ہو۔ شادی ہوتی ہے، اولاد ہوتی ہے۔ لڑکے کا نام سیف الملوک رکھا جاتا ہے۔ قسمت سے وہ شہپال ابن شاہ رخ شاہِ جنات کی بیٹی بدیع الجمال پر عاشق ہوجاتا ہے۔ بدیع الجمال تک پہونچنے میں ہزار آفتیں آتی ہیں، ہر بات میں نئی کہانی، ہر حلقے میں ایک نیا جال تیار ہوتا ہے۔ آخر سیف الملوک و بدیع الجمال کی شادی ہوتی ہے اور قصہ تکمیلِ مراد کے ساتھ سننے اور پڑھنے والوں کی امیدوں کو زندہ رکھتا اور حوصلوں کو بڑھاتا اپنے اختتام کو پہونچ جاتا ہے۔

## قصے کا ماخذ

غواصی نے مثنوی میں کہیں بھی قصے کے ماخذ کا ذکر نہیں کیا۔ وہ اسے اپنی تخلیقی نظم بتاتا ہے۔ مثنوی کے مرتب سعادت علی رضوی اس قصے کے ماخذ کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''یہ قصہ الف لیلہ کے فارسی ترجمہ کا ایک مشہور افسانہ ہے۔ اس میں مصر کے شہزادہ سیف الملوک اور اجنہ کی شہزادی بدیع الجمال کے حسن و عشق کی داستان مذکور ہے۔ غواصی نے اسی فارسی نثر سے دکنی نظم میں ترجمہ کیا ہے۔ ایک عرصہ کے بعد عہد اورنگ زیب عالمگیر میں مرزا بدیع اصفہانی نے شمشیر خاں کی فرمائش پر اس قصہ کو فارسی میں نظم کیا اور 'گلدستۂ عشق' نام رکھا۔''[11]

سعادت علی رضوی نے نصیرالدین ہاشمی کی کتاب 'یورپ میں دکھنی مخطوطات' کے حوالے سے قصے کا ایک اور ماخذ ذکر کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ یہ قصہ سلطان محمود غزنوی کی دلچسپی کے باعث وجود میں آیا۔

دکنی شعرا نے اپنی مثنویات کے سلسلے میں عموماً اپج، نئے پن اور فنی ہنرمندی کا دعویٰ کیا ہے۔ غواصی استاد شاعر اور ملک الشعرا تھا، اس نے بھی اپنے کمال کے سلسلے میں کسی کسرِ نفسی سے کام نہیں لیا۔ اور تو کچھ نہیں، البتہ سعادت علی رضوی نے اِس کے 'اپج' والے دعوے پر کلام کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''غواصی کی تعلیٰ اور ہمہ دانی کا ثبوت اس وقت تک صرف دو کتابیں دریافت ہوئی ہیں مثنوی سیف الملوک بدیع الجمال اور طوطی نامہ لیکن افسوس یہ ہے کہ یہ کوئی فیصلہ کن ثبوت نہیں کیونکہ یہ دونوں کتابیں اتفاق سے فارسی کے ترجمے ہیں کوئی اپجی تصنیف نہیں۔ ترجمے سے کسی شاعر کے قوتِ تخیل اور تصرفِ الفاظ کا صحیح اندازہ نہیں

لگایا جا سکتا البتہ اس کی کہنہ مشقی ثابت ہوسکتی ہے۔"[12]

قصوں کی ابج کے بارے میں دکنی شعرا کی تعلیات کو لکیر سے ہٹ کر سمجھنے کی ضرورت ہے۔ قدیم سماج میں کسی قصے کی موجودگی اِن شعرا کے دعوے کو باطل نہیں کرتی۔ ادب کی دنیا میں وہ روایات و قصص جو نسلاً بعد نسل چلے آ رہے ہیں، ان میں جان اور دلچسپی، قصے کی ابجد و ہوز سے نہیں بلکہ راوی کے طریق وطرزِ بیان سے پیدا ہوتی ہے۔ مثنوی 'گلزارِ نسیم' کے قصوں کو معاشرہ پہلے سے جانتا تھا، 'سحرالبیان' کی کہانیاں صدیوں سے تھیں۔ موجود قصے تھے، کہاتے بھی آ رہے تھے، دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ان میں گل وگلزار والی بات اور جادو بیانی کہاں سے اور کیسے آئی۔

## مثنوی کے زبان و اسلوب

ایک عام رائے کے مطابق بیجاپوری تخلیقات پر ہندوی جبکہ گولکنڈا کی تصنیفات پر فارسی اثرات ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ گولکنڈے کا ہونے کے باوجود غواصی کی زبان پر دکنی و پراکرت الفاظ کا تناسب زیادہ ہے، یہی وجہ ہے کہ جب عبداللہ قطب شاہ نے اسے سفیر بنا کر بیجاپور بھیجا تو شعرائے بیجاپور کو غواصی کی شکل میں ایک نسبتاً بہتر اور پسندیدہ اسلوب مل جاتا ہے۔ سعادت علی رضوی نے 'سیف الملوک و بدیع الجمال' کے زبان و اسلوب پر بات کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "غواصی کے کلام میں دکنی الفاظ کا عنصر بہ نسبت فارسی کے بہت زیادہ ہے بعض مقامات پر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ عمداً دکنی لفظ استعمال کر رہا ہے۔ چنانچہ اسی نظم میں جو 'تعریفِ سخن' کے عنوان کے تحت ہے وہ بجائے 'سخن' کے 'بچن' کا لفظ استعمال کرتا ہے اسی طرح جیو، جِیب، بھومان، جگت، گڑان، فام، رتن، کہان، بہان، وغیرہ دکنی الفاظ کی ہر جگہ بہتات ہے اور غواصی بے تکلف استعمال کرتا چلا جاتا ہے۔"[13]

### نئے الفاظ و تراکیب

دکنی شعرا کا دور، اردو کی تشکیل اور نشوونما کا زمانہ تھا۔ ایک نئی زبان وجود میں آ رہی تھی، وہ شاعر ہی نہیں، تخلیق کار بھی تھے۔ غواصی نے بھی ایسے بہت سے الفاظ کا استعمال کیا۔ کچھ الفاظ اور تراکیب ایسے ہیں جو بعد کے زمانے میں مستعمل نہیں رہے، لیکن ان کی معنویت اور ان کے چلن کا امکان آج بھی باقی ہے۔

او دانا و عاقل جواں مرد تھا	مسلماں خدا ترس بادرد تھا

بادرد: دردمند

النگتے النگتے چلے تا یمن	خبر کیے یمن کے شہنشاہ کن

النگنا: لانگھنا۔ اس لفظ کی لغوی تفصیل اس طرح ہے؛ الکنا: پھاندنا۔ الگنا: لانگھنا، الانگنا۔ النگنا: چھلانگ کر عبور کرنا۔ اِسی سے النگ: چھلانگ ہے، اور النگنی: کمرے میں لگایا ہوا بانس جس پر کپڑے

ڈالتے ہیں(دکھنی لغات) ہمارے بارہ بنکی واطراف میں اسے الگنی کہا جاتا ہے۔[14]

دیا کر جو مجکوں کیا یاد توں      سوروں روں کوں میرے کیا شاد توں

روں روں: رواں رواں

صبا اٹھ بلا دور دے بے شمار      ہتی ہور گھوڑے ہزاراں ہزار

بلا دور: صدقہ

سوآئے دریغے ادکہہ داٹ کر      ہوا سخت بے سد سینا پھاٹ کر

داٹ: مضبوط، شدید، پار کرنا (کنٹر)۔ داٹنا: رعب ڈالنا، پکڑنا، گھیرنا۔ (دکھنی لغات) اب اس لفظ کو 'ڈٹ' کی شکل میں استعمال کیا جاتا ہے مثلاً ڈٹ کر مقابلہ کرنا، یا (کوئی چیز) ڈٹ کر کھانا وغیرہ

سلح پوش سارے بڑے دہات کے      بڑت تھو بڑے ہور بڑے ذات کے

ذات: نسل، ڈیل ڈول۔ اب یہ لفظ ڈیل ڈول کے لیے نہیں، ہاں نسل اور نسلی خصوصیات کے لیے بولا جاتا ہے، مثلاً بدذات، کمینہ ذات۔

بڑے دبدبے سات لیایا اسے      سوپھل نیر سوں مکھ دہولایا اسے

پھل نیر: لغت میں اس کے معنی گلاب دیے ہوئے ہیں جو کہ درست نہیں معلوم ہوتا، گلاب جل ہونا چاہیے تھا۔

**محاورے**

بندا اس کے گھر کا سو اقبال تھا      بسا سو اسے کوٹھریاں مال تھا

اقبال وترقی کا (کسی کے گھر میں) غلام ہونا۔ بات کرتے ہیں تو عموماً کسی کے اقبال مندی کا ستارا عروج پر ہوتا ہے یا کسی کے اقبال کا سورج بلند ہوتا ہے لیکن غواصی نے اقبال وترقی کو دست بستہ دہلیز پر لا کھڑا کیا ہے۔

کہوں کیا تج اے شاہ شکر لباں      کہ یاں لٹ پٹاتی ہے میری زباں

زبان کا لٹ پٹانا۔ 'دکھنی لغات' میں 'لٹ پٹانا' کے معنی لپٹنا اور لپٹانا، دیے ہیں۔ اشتہا انگیز ذائقے کے تصور سے منہ میں رال کی آمد پر زبان ایک حالت میں نہیں رہتی، متحرک ہو جاتی ہے۔

کہ دہرتا ہوں سینے میں لک خار خار      پڑے ہیں کلیجے میں روزن ہزار

کلیجے میں روزن ہونا: کلیجے میں چھید ہونا

کہوں کیا تجے کہنے کی بات نیں      کہ یاں اختیاری میرے ہات نیں

بے اختیار ہونا: اس کے دو استعمال ہیں 'لاچار و بے بس ہونا'، یا جذبات سے مغلوبیت میں اپنے آپ پر قابو نہ رہنا

ہنسی سات گلریز جیوں باغ تھی      کلیجاں پہ حوراں کے جیوں داغ تھی

کلیجے پر داغ ہونا: یعنی ایسی خوبصورت کہ سوزشِ رشک وحسد کی وجہ سے حوروں کے کلیجے پر داغ پڑ گیا تھا۔

دیکھیاں جیوں بھتیجی کوں آپیں چچا　　سو پتلی کر انکھیاں کی لیتا اچا

آنکھوں کی پتلی کرنا: غایت درجے کی محبت کے ساتھ ہمیشہ آنکھوں کے سامنے رکھنا۔ آنکھوں کی پتلی ہونا محاورہ ہے۔

دل اس کا بہت دہات سوں ہات لے　　کلیجے کے ٹکڑے کوں سنگات لے

دل ہاتھوں میں لینا: دل سازی کرنا، دم ساز ہونا۔ مرزا سودا کہتے ہیں۔

کون ایسا ہے جسے دست ہو دل سازی میں　　شیشہ ٹوٹے تو کریں لاکھ ہنر سے پیوند

ہزار آرزو سات دونوں ملے　　خوشی کے کلیاں ہر طرف تے کھلے

ہزار آرزوؤں سے ملنا: 'بصد شوق ملنا' محاورہ مستعمل ہے۔

رکھیا اس ہتیلی کے پھوڑے نمن　　ہو درمان اس کا کیا دکہہ بجن

ہتھیلی کے پھوڑے کی طرح رکھنا　　بہت سنبھال کے رکھنا اور بچانا

نہ اسمان دستا نہ کیں دہرتری　　چھٹی سیس تے پاؤ لگ تہرتہری

تہرتہری چھوٹنا: کپکپی طاری ہونا، تھرتھر کانپنا

میرا ہور میری مائی کا رکہہ رواج　　مہرواں ہو ہر طریق اس پہ آج

رواج رکھنا: عزت رکھنا۔

سو بیٹھا دیکھی مست اس ٹھار اسے　　چڑیا ہے بدن کا سو خوش لہار اسے

(خوبصورت) بدن کی لہر چڑھنا: انسانی حسن کا نشہ چڑھنا

کیتک اس منے پھول کیتے کلیاں　　دیکھیں تو نین کوں اٹہیں گدگلیاں

آنکھوں میں گدگدی ہونا: مارے خوشی کے آنکھوں کا بار بار کھلنا بند ہونا

غضبناک ہو جیوں انگے دل ہوئے　　کلیجے پہاڑاں کے پہٹ جل ہوئے

کلیجہ پھٹ کے پانی ہونا۔ 'پتا پانی ہونا' استعمال میں ہے۔

ایک جزیرے پر جب آتشی لڑکی اس سے صحبت کی بات کرتی ہے تو شہزادہ کہتا ہے کہ جس عورت کے لیے خوار ہو رہا ہوں، جب تک وہ نہیں ملتی کسی اور سے اختلاط کی بات بھی نہیں سوچ سکتا، اِس لیے تو کوئی خیال اپنے دل میں نہ پکا۔

بغیر وو ملے کِس سے نا ہوؤں جفت　　نکو دل میں ہانڈی پکا نار مفت

مفت کی ہانڈی پکانا: خیالی پلاؤ پکانا۔ اِس کے علاوہ مثنوی میں 'بے سدھ ہونا'، 'امیدوں کا غنچہ کھلنا'، 'فاختے اڑنا'، 'درہم برہم ہونا'، 'بخت کے کِواڑ کھلنا'، 'آوازہ عرش تک پہنچنا' جیسے دیگر محاورے بھی آئے ہیں۔

**تکرار برائے کثرت**

نول عاصم اس راج کا نیک نانوں شہاں میں اتھا اس شرف ٹھاوں ٹھاوں

ٹھاوں ٹھاوں: جگہ جگہ

بٹے باٹ دیگ نورتن کے بچھائے مرصع کے خوش بارگاہاں اچائے

بٹے باٹ: جگہ جگہ۔ باٹ بمعنی راستہ۔ اردو میں 'باٹ دیکھنا' محاورہ ہے، جس کے مرادی معنی ہیں انتظار کرنا۔

پریشان اس کا ہوں ملکے ملوک بھریا ہے رگے رگ منیں اس کا دوک

ملکے ملوک: ملک در ملک۔ رگے رگ: رگ رگ میں، نس نس میں

کہ پھرتا ہوں نت یاں دوکانے دوکان نہ پیونے کوں پانی نہ کھانے کوں کہان

دوکانے دوکان: دکان تا دکان

**مبالغہ**

غواصی کی شاعری میں مبالغے کی شکلیں بھی پائی جاتی ہیں۔ بطورِ مثال ۔

جتا کچ ہے نازل دوکھہ آفاق پر جمیا ہے وو دوکھہ میرے سینے بھیتر

یعنی کل کائنات کا دکھ ایک طرف اور اکیلے میرا دکھ ایک طرف۔

شاہ قلزم اور شہپال بن شاہ رخ کی فوجیں جنگ کر رہی ہیں۔ یہ دونوں بھی موجود ہیں اور اپنی اپنی فوجوں کے دل بڑھا رہے ہیں۔ اِن دونوں یودھاؤں کا غصہ اتنا تیز اور سخت ہے کہ ساتوں آسمان درہم برہم ہوئے جا رہے ہیں۔

جو دوراج دودہرتے برہم ہوئے گگن ساتو ہیبت تے درہم ہوئے

**تشبیہات**

دکنی ادب کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ صنعت و ہنرمندی کے باب میں دکنی شعرا نے تشبیہ پر خصوصی توجہ دی ہے۔ غواصی ملک الشعرا تھا، اس کا پالا ملا وجہی جیسے استاد شاعر سے پڑا تھا۔ یہ بعید تھا کہ وہ تشبیہ سے کام نہ لیتا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس نے بہتر سے بہتر تشبیہ کا استعمال کیا ہے۔

1. عاصم نول بادشاہِ مصر ہے۔ تمام جاہ و جلال کے ساتھ ایک مستقل دکھ ہے کہ وہ بے اولاد ہے۔ اِن دونوں باتوں کے اظہار کے لیے ہمیشہ بہار درخت 'سرو' کی تشبیہ لاتا ہے اور بادشاہ کی بے اولادی کو کنایتاً بیان کرتا ہے:

ادِک چھاؤں کا روکھہ تھا شہریار ولے سروِ آزاد جیوں تاجدار

2. عاصم نول کے ساتھ بیٹی کی شادی میں شاہِ یمن نے جو کنیزیں بھیجی تھیں، ان کی خوبصورتی اور نازک بدنی کو ڈھلے ہوئے صاف موتی سے تشبیہ دیتا ہے۔

ہر یک صاف تن ڈہال موتی دیسے نوے رنگ جالی میں جوتی دیسے

3. شاہِ یمن بادشاہِ مصر کے پیغام کو قبول کرتے ہوئے اس کی تعریف کرتا ہے اور درازیِ عمر کی دعا مانگتے ہوئے اس کی عمر کو بیل کہتا ہے۔

نوازیا مجھے ہور کیا سرفراز بڑے عمر کی بیل تیرے دراز

4. عاصم نول جب شاہِ یمن کی بیٹی کو ساتھ لے کر اپنے شہر کو چلا ہے تو اس جلوس میں ہاتھیوں کے گزرنے کو پہاڑوں کے چلنے سے تشبیہ دی ہے۔

متی ہست آنگے سہاتے اتھے پہاڑاں مگر چل کر آتے اتھے

5. سیف الملوک اور اس کے ساتھی زنگیوں سے بچ کر ایک جزیرے میں پہونچتے ہیں۔ وہاں موجود گھڑیالوں کی آنکھ کی مثال دیتا ہے۔

انکھیاں دور تھے سو دیسے انکے یوں اندہارے منے ڈیوتیاں لائے جیوں

6. سراندیل کی شہزادی بدیع الجمال کو بہلا کر سیر کو لے جاتی ہے۔ باغ میں نہایت خوبصورت ماحول ہے۔ پیڑ پودوں پر مستی چھائی ہے۔ سحر کے وقت پتوں پر شبنم کی جو بوندیں پڑ گئی ہیں، وہ ایسی ہیں جیسے خوبرویوں کے ہاتھ میں موتی۔

اتھے بند شبنم کے یوں پات میں رتن خاص خوباں کے جیوں ہات میں

ایک دوسری جگہ چہرے پر گرتے آنسوؤں کو پھول پر پڑتے شبنم کے قطرات سے تشبیہ دیتا ہے۔

دو دیداں کے انجھواں سوں مشغول کر چھنکنے لگیا شبنم اس پھول پر

7. محبوب کی خوابیدہ آنکھوں میں ہزار فتنے چھپے ہوتے ہیں، اور شاید اسی لیے کسی عاشق نے انھیں جگانے کی کوشش نہیں کی۔ غواصی آنکھوں کو فتنے سے تشبیہ دیتا ہے اور اِسی مناسبت سے وہ پپوٹوں کے لیے کواڑ کی ترکیب لاتا ہے۔

نکو کھول فتنے کے موندے کواڑ نکو توں ستم منج کوں بہار کاڑ

8. شاعر گال پر زلفوں کے پیچ کو خزانے پر کنڈلی مارے ناگ سے تشبیہ دیتا ہے۔

سو پر پیچ زلفاں کوں دیک گال پر کنڈل گھال بیٹھا بھجنگ مال پر

9. محبوب کے لانبے بالوں کے لیے ناگ کی تشبیہ شعرا استعمال کر چکے تھے، غواصی کیوں پیچھے رہتا۔ کہتا ہے قدموں کو جہاں تہاں چھوتے کالے لمبے بال ایسے لگ رہے ہیں جیسے ناگ لڑ رہے ہوں۔

پڑے بال کالے سوجاں تاں تلے سو جیوں ناگ لڑتے ہیں پاواں تلے

## منظر کشی

اردو شاعری میں منظر نگاری والی بات 1857 کے بعد ادب میں اٹھی، اصلاحی تحریکوں اور رویوں کا نتیجہ تھی، جن کے بارے میں کہا گیا کہ یہ انگریزی ادب سے اثر پذیری کا نتیجہ ہے۔ تاہم ایک ادبی

خوبی کے طور پر یہ قدیم شعرا کے یہاں موجود اور ان کی شاعری کا حصہ تھی۔ محمد علی اثر رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فطرت پرستی اور منظر نگاری کی ابتدا کا سہرا غالباً محمد قلی کے سر ہے لیکن اس کی منظر نگاری بالکل ضمنی ہے۔ غواصی دبستانِ گولکنڈہ کا شاید پہلا شاعر ہے جس نے منظر نگاری کی جانب باقاعدہ توجہ کی ہے۔ غواصی کی منظر نگاری کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس نے اپنے بیانات کی بنیاد مشاہدہ پر رکھی ہے۔ وہ ایک مصور کی طرح قدرتی مناظر کی تصویر کشی کرتا ہے۔''[15]

1. سیف الملوک جزیرۂ اسفند پہنچ کر سراندیل کی شہزادی کو، جو بدیع الجمال کی سہیلی بھی تھی، سوتا ہوا پاتا ہے۔ شہزادی کے چہرے کا تیج دیکھیے؛ صورت حور سے بہتر، تجلی سورج سے بڑھ کر۔

نہ اس سار صورت منے حور کیں　　　نہ ویسی تجلی ستی سور کیں

2. سراندیل کی شہزادی جو ایک جن کی قید میں تھی، سیف الملوک کو دیکھ کر حیران رہ جاتی ہے اور یہ حیرانی چہرے، آنکھ اور ہونٹوں کو کس حالت میں پہنچا دیتی ہے۔

سو حیراں ہو بیٹھی وو اس گھڑی　　　ادہر کھول جیوں پھول کی پھنکڑی

3. سیف الملوک بدیع الجمال کی آمد سے انجان اس کی یاد میں کچھ گا رہا ہے۔ محبوب کے دھیان نے اس کے گلے میں وہ سوز و ساز پیدا کر دیا ہے گویا پیڑ پودوں کو وجد آ گیا ہے، پرندے اپنی چہچہاہٹ بھول گئے ہیں اور ندی نالوں کا پانی تھم گیا ہے۔

جمیا خیال اس دہات گاتا اتھا　　　جو ہر روکھہ کوں حال آتا اتھا
پنکھی گم ہوئے تھے وو الحان سن　　　بہتا نیر بہتا نہ تھا تان سن

4. شہ پال اور بادشاہ دریائے قلزم کے بیچ لبِ دریا لڑائی ہو رہی ہے۔ دیووں کے سر کٹ کٹ کر پانی میں گر رہے ہیں۔ ڈوبتے ہوئے سر دور سے پانی میں حباب کی طرح نظر آتے ہیں اور جسم مگرمچھ کی طرح سطحِ آب پر نمایاں ہوتے اور ڈوبتے ہیں۔ اس لڑائی کی منظر کشی غواصی نے کچھ اس طرح کی ہے۔

جو دریا لہو ہو ابلنے لگیا　　　گگن اسپو کشتی ہو چلنے لگیا
سراں تیرتے لہو کے سمدور تے　　　جو دستے اتھے بڑبڑے دور تے
دھڑاں سب نپٹ موج کے لوٹ مار　　　تھے ڈبتے نکلتے نہنگاں کے سار

## سراپا نگاری

1. مثنوی 'سیف الملوک و بدیع الجمال' میں غواصی نے متعدد مواقع پر سراپا نگاری سے کام لیا ہے اور کامیاب ٹھہرا ہے۔ بدیع الجمال کی تلاش میں جاتے ہوئے جب سیف الملوک اور اس کے ساتھیوں

کی کشتیاں سمندری طوفان سے بکھر جاتی ہیں اور حبشی اسے، اس کے ساتھیوں کے ساتھ گرفتار کر کے اپنے سردار کے پاس لاتے ہیں۔ شاعر اس جگہ زنگیوں کے سردار کی ہیئت کو اس طرح بیان کیا ہے۔

کڈھنگی زنگی اولکھن اس پہ چڑ　　بڑے وضع بیٹھیا ہے سختی اکڑ
یتا کوچ بدسکل چہرہ اتھا　　جو دیکھن کسے اوسکوں زہرہ نہ تھا
فرشتے بھی ڈرتے اتھے عرش پر　　اتر آونے اس زمیں فرش پر
بڑا بھوت کہتے سو تھا آپ وو　　کہ تھا سارے بہوتاں کیرا باپ وو
گیا ہونٹ اپر کا جو یکدہیر کوں　　لگیا تھا پیشانی اوانگ سیر کوں
تلیں کا یوں آیا اتھا لڑک ہونٹ　　جو تھا اس کے گورگیاں منے فرق بہوت
لنبا قد لنبی ناک چوڑے بلاخ　　دیسے غار کے ناد لبدان فراخ
بڑے ڈانگرے سار کے کان دو　　اجڑ گھر کیرے کھوڑ جو ران دو
مسِے کالے اس کے اتھے منہ اوپر　　مکھیاں بھنبھناتی ہیں جیوں گوہ اوپر
انگوٹھیاں بدل آپ نے ساز کے　　خوش انگلیاں میں پہنے ڈلے پیاز کے

حبشیوں کا سردار 'کڈھنگی (بے ڈول)، زنگی (کالا)، اولکھن (بمعنی بداطوار، بدکردار) ہے۔ اس کی نشست میں سختی اور اکڑ دونوں ہیں۔ اس کا چہرہ ایسا بدشکل ہے کہ پھول اس کی طرف متوجہ نہیں ہو سکتے۔ اس کی ہیبت ایسی ہے کہ فرشتے بھی زمین پر اترنے سے ڈرتے ہیں۔ خوفنا کی میں وہ اپنے کو بڑا بھوت (بمعنی دیو یا جن) کہتا تھا۔ واقعی وہ سارے بھوتوں کا باپ تھا۔ اوپر کا ہونٹ پیشانی کو چھو رہا تھا اور نیچے کا ہونٹ لڑھک کر پاجامے سے آ لگا تھا۔ لنبا قد، قد جیسی لنبی ناک، چوڑے چوڑے نتھنے اور دونوں ہونٹوں کے بیچ کی فراخی ایسی جیسے غار۔ چٹان جیسے دونوں کان ایسے لگ رہے ہیں جیسے کسی اجاڑ گھر کے دو کواڑ۔ اس کے منہ پر کالے مسے ایسے لگ رہے ہیں جیسے غلاظت پر مکھیاں بھنبنا رہی ہوں۔ اس نے انگوٹھیاں بھی اپنے ڈیل ڈول کے موافق پہن رکھی ہیں، ایسا لگتا ہے جیسے پیاز کے ڈلے ہوں۔

2. میر سعادت رضوی نے 'سیف الملوک و بدیع الجمال' مقدمے میں لکھا ہے:

> ''عشقیہ مثنویوں میں عموماً معشوق کا سراپا لکھتے وقت شاعر کے پیش نظر یہی رہتا ہے کہ معشوق کو حسن و خوبصورتی کا مجسمہ بنا کر پیش کرے۔ یہی مقام ہے جہاں تقریباً تمام شاعر مبالغہ کر جاتے ہیں لیکن غواصی نے ایک نہایت بدصورت حبشن کے سراپا کی صراحت میں زورِ قلم صرف کیا ہے اور اس کے سراپا کا بیان اس طرح کیا ہے کہ پڑھنے والے کے چشمِ تصور کے آگے ایک تصویر کھنچ جاتی ہے۔''[16]

یہ وہ موقع ہے جب زنگیوں کا سردار اپنی بیٹی کو سیف الملوک 'انعام' میں دیتا ہے۔ وہ خدا کی

ماری آدمیوں کو بھون کر کھانے کی عادی، شہزادے کا قد اور نقشہ دیکھ، اس پر لٹو ہو جاتی ہے اور اسے ''اپنے لیے'' قید کر لیتی ہے۔ یہاں غواصی اس زنگن کا نقشہ جس صناعی سے کھینچا ہے، گویا افق بیان سے سپیدۂ سحری کو ہویدا کر دیا ہے ؎

کہ زشتاں منے سخت وو زشت تھی — نپٹ روسیاہی میں انگشت تھی
کہ تھا تھوبڑا اس کا جیوں فیل کا — سر اس کا سو کالا رنجن نیل کا
انکھیاں ڈونگیاں جیوں کہڈی سار کے — دودیدہ بہیتر جوں پتھر گار کے
چڑیا ہونٹ اپرال کا ناک پر — تھوڑی پر پڑیا ہے تلیں کا اوتر
تمام انگ گونی کیرا ٹاٹ جیوں — پچیاں دوسینے پر ہیں دو باٹ جیوں
نکل پیٹ انگے ٹینک جیوں آ کہڑا — اتھا پیٹ تھے سخت پیڑو بڑا
بونبی کھل رہی تھی سو جیوں اوکھلی — مسل ہوکے دوڑی تھی روماولی
لڑکتی جو چتڑاں پہ چوٹی دِسے — سو جیوں جھاڑ کی پیڑ موٹی دِسے
سوئے سار پنڈلیاں اوپر تیز بال — نہ تھی جگ میں ڈائن کوئی اس مثال

وہ حبشن نہایت بھونڈی اور سراپا سیاہ تھی۔ اس کا منہ، ہاتھی کا منہ اور سر جیسے نیل کا کالا مٹکا (یہاں شاعر نے بڑی چابکدستی سے اس سیاہ حبشن کے نیلے پن کو بیان کیا ہے۔) آنکھیں گڑھے کی طرح گہری اور ان کے بھیتر دیدے ایسے تھے جیسے غار کے اندر پتھر۔ اوپر کا ہونٹ ناک سے جاملا تھا اور نیچے کا ٹھوڑی پر آ لگا تھا۔ جسم ایسا جیسے اناج رکھنے کا ٹاٹ اور سینے پر پستان ایسے لگ رہے تھے جیسے دو بانٹ رکھے ہوں۔ پیٹ، ٹیلے کی طرح آگے کو نکلا ہوا، اور پیڑو پیٹ بڑھا ہوا۔ اس کی ناف دیکھ کے اوکھلی کی یاد دلاتی تھی جس میں روماولی (چھاتی سے ناف تک کے بالوں کا گچھا) کی موسل پڑی ہو۔ اس کے سرینوں پر چوٹی اس طرح لٹک رہی تھی جیسے پیڑ کی موٹی ڈال۔ اس کی پنڈلیوں پر لمبے لمبے بال سووں کی یاد دلاتے تھے، غرض اس دنیا میں اس ڈائن کی طرح دوسری کوئی نہ تھی۔

3. سیف الملوک اتفاقاً اسی باغ میں پہنچ جاتا ہے، جہاں بدیع الجمال رہتی ہے۔ وہ باغ میں اس بات سے انجان لیٹی ہے کہ کوئی اسے چھپ کر دیکھ رہا ہے۔ حسن محوِ خواب کا نقشہ بہت بار کھینچا گیا ہے، ایک نقشہ غواصی نے بھی کھینچا ہے۔ کہتا ہے؛ بدیع الجمال کے رخِ زیبا پر ایسا تیج تھا، جس پر لاکھ آفتاب قربان۔ جسم سے نور یوں ابل رہا تھا مانو تمام آسمان سے روشنی پھوٹ رہی ہو۔ وہ پاکیزہ اخلاق، عزت والی، صاحبِ نازونزاکت عورت ہے ؎

عجب نور کیرا اتھا مکھہ پہ تاب — کہ قربان اس مکھہ پہ لک آفتاب
بھریا نوراوس کا اتھا پور یوں — او بلتے تھے اساں کے سمدور جیوں
منور ہوئے تھے مکاناں تمام — عرش ہور کرسی کے تھانباں تمام

سمن پت بھری ہے او یک نازتن　　سہیلی کنول سوں ہے نازک بدن
دو رخسار روشن امولک ہلال　　سو ہے نانو جس کا بدیع الجمال
کونے تو بہوت میتھری نار ہے　　شکر ہور نمک کا جوں انبار ہے
دیکھیا جیوں چندر اوس مونڈی کا ڑکر　　سٹیا پیرہن اسمان کے پھاڑ کر
ستارے دیکھ اس کا نچھل نور سب　　لئے ہات شرمندہ ہو چور سب
کلیاں سب چمن کے دیکھ اس بھان کوں　　کیاں چاک اپنے گریبان کوں
جتے سرو واں کے ڈلنہار تھے　　فدا اس کے قد پر وو سارے اتھے
دیکھ اس کے نین بن کے نرگس تمام　　ہو بیہوش لڑتے تھے کھِس کھِس تمام
دیکھت اس کے پیچاں بھرے کنڈلاں　　سب آئے تھے کل برز میں سنبلاں
پون اس گل اندام کی خاص باس　　بھنور ہوکہ پھرتا اچھے آس پاس
دیوانے ہو جھاڑاں کے پاتاں تمام　　دعا سوں اوچائے تھے ہاتاں تمام
کہ وو نار اوتار کچ حور تھی　　نہ کچ حور وو عین سمدور تھی

غواصی بدیع الجمال کا سراپا کھینچتے ہوئے کہتا ہے کہ اس کے مکھڑے پر ایسا تیج تھا جس کے آگے آفتاب و ماہتاب شرمسار تھے۔اس کا نور چاروں طرف ایسے پھیل رہا تھا گویا آسمان سے سمندر بہہ نکلے ہوں۔زمین تا آسمان سارے افق و آفاق روشنی سے منور ہو رہے تھے۔ وہ ایک خوبصورت نازک پھول ہے جس میں محبت کی خوشبو بھری ہوئی ہے۔ بدیع الجمال کے دونوں گال کیا ہیں، انمول چاند ہیں۔ وہ جذبات الفت سے بھری اور صباحت و ملاحت سے گوندھی ہوئی ہے۔ چاند نے جب اس کو سر اٹھا کے دیکھا تو اپنا آسمانی پیرہن چاک کر دیا اور افسردہ ہو گیا۔اس کا نورانی جوبن دیکھ کر ستارون کو سکتہ آ گیا۔ جب وہ چمن میں آئی اور کلیوں نے اس آفتاب خوبی کو دیکھا تو اپنے گریباں چاک کر لیے۔ چمن میں جو سرو تھے، وہ اس کے قد طوبی پر نچھاور ہو گئے۔اس کی آنکھوں کو دیکھ نرگس کے ہوش اڑ گئے۔اس کی پر پیچ زلفیں دیکھ کر سنبل زمین پر اوندھے منہ گر گئی۔ بدیع الجمال ایسا پھول ہے جس کی مہک کے لیے ہوا، بھونرے کی مانند اس کے اِردگرد گھومتی ہے۔درختوں کے پتوں نے اسے دیکھا تو دیوانہ وار اپنے ہاتھوں کو دعا کے لیے اونچا اٹھا دیا۔ وہ قدرت کے دست خاص سے بنائی ہوئی ایسی نازنین تھی جو حوروں سے بڑھ کر تھی۔

**جذبات نگاری**

1. محبوب کے دیدار میں کبھی وہ لذت پیدا ہو جاتی ہے جس سے دل و دماغ کے ساتھ ذوق و زبان بھی لذت اندوز ہوتے ہیں۔سیف الملوک سراندیل کی شہزادی کو سلام عرض کرتا ہے اور بغور اس کے چہرے پر نظر ڈالتا ہے۔اس کیفیت کی ترجمانی کے لیے غواصی نے لفظ 'ذوق' کا سہارا لیا ہے، جو روایتی معنی سے الگ لذت کوشی کے معنی دے رہا ہے۔

انگے ہوکیا شاہزادہ سلام مکھ اس کا دیکھت ذوق پایا تمام

2. سیف الملوک اپنے خیالوں میں مگن تانیں اڑا رہا ہے۔ بدیع الجمال اس کے ڈیرے کے پاس پہنچی ہے اور چھپ کر اسے نہار رہی ہے۔ یہ پہلا موقع تھا کہ اس نے جن و پری سے الگ کسی انسانی حسن کو دیکھا تھا۔ اِس دید نے بدیع الجمال کے حواس پر ایک نشہ طاری کر دیا ہے۔

سو بیٹھا دیکھی مست اس ٹھار اسے چڑیا ہے مدن کا سو خوش لہار اسے

3. سیف الملوک بدیع الجمال کے سامنے اپنی محبت اور پریشاں حالی کا ذکر کرتا ہے۔ بدیع الجمال ایک ذہین عورت ہے، اپنی محبت کو دبا کر پہلے شہزادے کی محبت پر شک کرتی ہے پھر حالات کا خوف دکھا کر امتحان لیتی ہے۔

ابلتے پرت کوں سو من میں جرِو بہانے سیتیں یوں اٹھی بول وو
کہ اے شاہزادے گنی بخت ور اپس من کے سورات پر رکھ نظر
یکا ئیک تیری بات کوں کیوں پتاؤں یکا ئیک تج سات کیوں من لگاؤں
پھریا ہے بہوت ملک توں توٹ کر مبادا ترا دل اچھے جھوٹ پر
سنی ہوں بشر میں نہیں کچ وفا تسوں جیو لیائی تو کیا ہے نفا

بدیع الجمال اپنی گہری محبت کو دل میں چھپا کر بہانے سے کہتی ہے۔ اے قسمت کے دھنی شہزادے! میں یوں ہی تیری بات کیوں کر مان لوں اور اپنا دل کیسے تیرے حوالے کر دوں۔ تو نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا ہے، ہوسکتا ہے تو میرے ساتھ گھات کر رہا ہو۔ میں نے سن رکھا ہے کہ بشر بے وفا ہوتا ہے، اگر تجھ سے دل لگا بھی لوں تو سوائے گھاٹے کے کیا حاصل؟

4. بدیع الجمال سیف الملوک کو اپنی دادی کے پاس بھیجنا چاہتی ہے۔ اس کی دادی آگ کے دریا کے پار رہتی ہے۔ سیف الملوک کو راستے کے خطرات سے بچانے اور تسلی دینے کے لیے بدیع الجمال ایک دیو کو اس کے ساتھ کر دیتی ہے۔ اور اپنی محبت کا اظہار یوں کرتی ہے۔

سلامت سوں انپڑائے تج میت کوں دیؤنگی سنگات ایک عفریت کوں
نہ آزار ہوئے تیوں تیرے بال کوں وہاں بھیج دیؤنگی تج لال کوں
جکچ غم ہے دل میں سو توں کاڑ سٹ گرد درد کا مکھ پوتھے جھاڑ سٹ

5. اس کہانی کا بیان نہایت عجیب اور شاندار ہے۔ بدیع الجمال کی دادی سیف الملوک سے کہتی ہے کہ تو خاکی اور بدیع الجمال آتشی، تیرا اس کا ملن کیوں کر ہوگا؟ آگے کہتی ہے کہ میں نے سنا ہے کہ آدمی بے وفا ہوتا ہے۔ میرا دل نہیں مانتا کہ میں تیری مدد کروں۔ یہ سن کر سیف الملوک کے دل میں عشق کا جذبہ جوش مارتا ہے۔ اور وہ بھری مجلس میں، بدیع الجمال سے اپنی محبت کا اظہار نہایت جذباتی انداز میں کرتا ہے۔

لگیا ہے مرا دل اوسوں صبح و شام　　بھری ہے مری ذات میں او تمام
اگر پوچھتی ہے تو منج بالے بال　　بدیع الجمال ہے بدیع الجمال
میں اس نار کا پاک عاشق ہوں کر　　بجاہے ڈھنڈورا نو آکاس پر
اوتم ذات اونار آتش نہاد　　ٹھنڈی منج لگی آب تھے بی زیاد

اِس جگہ بیان لمبا اور پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ سیف الملوک اپنی محبت اور اس محبت کے لیے اٹھائی گئی مشقت کے بیان میں سماں باندھ دیتا ہے۔ وہ بے باکانہ کہتا ہے کہ میرا دل، دن رات اسی (بدیع الجمال) کا وظیفہ خوار ہے۔ اگر کوئی جاننا چاہتا ہے تو جان لے کہ میرے روئیں روئیں میں بدیع الجمال اور صرف بدیع الجمال ہے۔ میں اس آتش بدن کا سچا عاشق ہوں اور میرے عشق کے گواہ نو آسمان ہیں۔ آپ آگ و خاک کی باتی کرتی ہیں، اس کی شعلہ سامانی ہی میرے قلب و جگر کی ٹھنڈک ہے۔

## نظریات کا بیان

غواصی نے عوام میں رائج روایتی نظریات سے بھی کام لیا ہے۔ یہ خیال کہ دنیا کسی گائے کے سینگوں پر قائم ہے، ہندی دیومالا کا ایک قدیم تصور ہے۔ اس کو ایک جگہ اس طرح بیان کیا ہے۔

سو دریائے قلزم کوں ہیبت چھوٹی　　زمیں کے تلے گائے اڑرا اٹھی

## تہذیبی آثار

ذیل میں مثنوی 'سیف الملوک و بدیع الجمال' سے کچھ مثالیں دی جارہی ہیں جن میں قدیم تہذیبی و فکری نمونے پائے جاتے ہیں۔ وہ فکر جس نے مافوق الفطری عناصر کو بھی انسانی احساس و جذبات کا مالک بنا دیا تھا۔ وہ بھی اپنی فطرت بھول کر، محبت کے جذبے، وعدوں کا پاس، قسم کا اعتبار، مالک کی وفاداری، اخلاق و آدابِ محفل سے آشنا ہو گئے تھے۔

(1) **بیٹے ہی کو اصل وارث سمجھنا، اور اس کو گھر کے چراغ اور تخت کے وارث کی حیثیت سے دیکھنا۔** گو اسلام کی آمد کے بعد لڑکیوں کے سلسلے میں عربوں کے ہاں ننگ و عار کے خیالات باقی نہیں رہے، لیکن جنگ کے مواقع اور آمدنی کی ضرورت کے پیشِ نظر اولادِ نرینہ کی اہمیت برابر باقی رہی۔ عاصم نول اپنی بےاولادی کے دکھ میں کہتا ہے۔

کہ اپسیں ملک مال پروردگار　　یتا کچ دیا ہے جو نیں اس شمار
ولے کوئی جتن اِس رکھنہار نیں　　کہ مجھ بعد میرا کوئی اس ٹھار نیں
نجانوں یو مال ہور ملک یو ولات　　پڑیگا کسی جاکے دشمن کے ہات
اگر کوئی فرزند ہوتا منجے　　تو یہ جگ میں آنند ہوتا منجے

بڑا نانو ہوتا مرا ٹھار ٹھار — دنیا میں رہتا یک مرا یادگار

بادشاہ اپنے مال و ملک کو یاد کرتے ہوئے، بڑی حسرت سے کہتا ہے کہ خدا نے اتنا مال و ملک عطا کیا جس کا شمار نہیں۔ لیکن کیا فائدہ کہ میرے بعد اس کا کوئی وارث نہیں، کوئی سنبھالنے والا نہیں۔ نہ جانے کس دشمن کا داؤ چلے اور وہ سارا کا سارا لے جائے۔ کاش میرا کوئی فرزند ہوتا تو میں چین کی نیند سوتا۔ میرا بیٹا، میرا نام اور میری یادگار رہتا۔

2. **کسی مصیبت کے دفعیے اور مشکل کے ازالے کے لیے پیر فقیر کا سہارا لینا۔** ملا وجہی اور غواصی جس دور میں تھے، وہ دور زوال نہیں تھا۔ ہاں جن قدیم روایات کے دھاگے سے وہ اپنے قصوں کا تانا بانا بن رہے تھے، اس کی حقیقت یہی تھی کہ پیر و فقیر کے تعویذ یا غیبی مدد کے بنا نوالہ نہیں اٹھا سکتا۔ اِسی کا پرتو ان کی مثنویات میں بھی در آیا۔ عاصم نول کے گھر لڑکا نہیں ہوا تو اس نے کیا کیا۔

صبا اٹھ کرے خیر خیرات بھوت — کہ ہو تا کہ فرزند اپسے ترت
خدا کے ولی خوب اچھے کوئی جہاں — ننگے پاؤں سوں جائے چلتا وہاں
منگے جاکے پہلے یہی مدعا — کرے خدمت ہور اون کی لیوے دعا

روز صبح اٹھ کر خیر خیرات کرتا، تا کہ جلد از اس کی مراد پوری ہو۔ جہاں کسی پیر مرد یا بزرگ کی خبر پاتا، ننگے پاؤں دوڑا جاتا۔ ان کی خدمت اور سیوا استکار کرتا اور دعا لیتا۔

3. **کسی امرِ مہم میں نجومیوں سے فال نکلوانے کی روایت۔** یہ روایت عرب کے جاہلی دور میں رہ چکی تھی۔ بادشاہ کی فکرمندی بے اولادی کی وجہ سے تھی، اس مسئلے میں نجومیوں سے بھی مشورہ لیا گیا۔ انھوں نے فال دیکھی تو خوشی کا اظہار کیا اور امید جتائی کہ بادشاہ کی قسمت کا ستارا طلوع ہوا اور خوشی کی ساعت آئی۔

نجومیاں کو یکدہر تی حاضر کیے — چھپا شاہ کا راز ظاہر کیے
دیکھے کھول جیوں شہ کے طالع قوی — خوشی سب کے تیں مکھ دکھائی نوی
ستارا اٹھا جاگہہ شہ بخت کا — ہوا وقت خوبی کیرے وقت کا

4. **شادی میں لڑکے کا باجے وتماشے کے ساتھ گھوڑی چڑھ کر دلہن کے گھر جانا۔** عاصم نول جب یمن کی شہزادی سے بیاہ رچانے جاتا ہے تو کیا منظر ہوتا ہے۔

منگا شاہ تیزی پون سا شتاب — نہ صاوج رکھے کوئی اس کا رکاب
سوہاتاں منے پین کر ہست کر — اتم ذات تیزی کے اپرال چڑھ
یکس طرف قیصر جو پکڑیا ہے زین — کہ دوجی طرف شاہ فغفور چین
چلیا سامنے ہونے اس حور کوں — نچھل نور کے پاک سدور کوں
دمامے لگے پیٹ سوں گاجنے — بجنتر ہریک جنس کے باجنے

اٹھے بول جنتر دوتارے تمام — لگے گاؤنے گانہارے تمام

بادشاہ ایک نسلی گھوڑے پر چڑھ کر چلا ہے۔ زین کو ایک طرف سے قیصر روم نے تو دوسری طرف شاہ چین نے پکڑ رکھا ہے۔ اس شان اور سواری کے ساتھ عاصم نول اس نازنین کی ملاقات کو جاتا ہے۔ نقاروں پر چوب پڑ رہی ہے۔ باجے بج رہے ہیں اور گانے والے گانے گا رہے ہیں۔

5. **ماں باپ یا خیرخواہ کا ہیرو کو پیار سے دھمکی دینا تاکہ وہ اپنے دل کا حال بتادے۔** سیف الملوک کو جب بدیع الجمال کی تصویر دیکھ کر خاموشی لگ جاتی ہے تو عاصم نول اس کے دوست ساعد کو بھیجتا ہے۔ وہ جاکر اس سے بات کرتا ہے اور اس کے دل کا حال لینا چاہتا ہے۔ اور بات بات میں کہتا ہے۔

ترا چاند رکن ہے توں کس کا چکور — جو تل تل کوں ہوتا ہے توں طور طور
کہے باج توں کچھ مجے فام نیں — سنے لگ میرے دل کوں آرام نیں
مجے کھول کر توں کہے تو بھلا — وگر نیں تو میں کاٹ لیونگا گلا

اے شہزادے تو کس فکر میں گرفتار ہے؟ کیا محبت ہوئی ہے؟ اگر ہاں تو وہ کون ہے جس کے فراق میں تیری حالت غیر ہے۔ تیرے بغیر کہے میں جان نہیں سکتا اور جب تک جان لوں، مجھے چین نہیں۔ اگر تو اپنے دل کا حال نہیں بتاتا تو جان لے کہ میں اپنی جان سے گزر جاؤں گا۔

6. **ہیرو کا کمزور حواس و جذبات کا ہونا۔** دورِ قدیم کے طبع زاد اور روایتی قصوں کی ایک عام خصوصیت یہ ہے کہ ہیرو جسمانی طور پر نہ سہی، طبعاً بہت کمزور ہوتا ہے۔ حکم چند نیر نے مثنوی 'سحر البیان' کے اپنے مقدمے میں اس اعتراض کو نقل کیا ہے۔[17] سیف الملوک عالم فاضل ہے۔ فنون سپہ گری میں طاق اور زمانے کے معاملات سے واقف ہے۔ اس کے باوجود، زربفت کے کپڑے میں بدیع الجمال کی تصویر دیکھتا ہے تو عجب کیفیت ہوجاتی ہے۔

وہ تصویر دیکھ ویں دِوانا ہوا — وہی عشق کا اسکوں بھانا ہوا
اپس میں لگیا روَونے زار زار — سو پڑنے لگیا بے خبر ٹھار ٹھار
وو صورت نظر میں رہی چوب کر — سو جاگا کیا دل منے خوب کر
دیا سنگ ساریاں کیرا چھوڑ کر — لیا کھینچ دم سب تھے مکہہ موڑ کر
اندہارے بھری کوٹھری میں یکٹ — سو جا پڑ رہیا بے خبر ہو نپٹ

یعنی تصویر دیکھی اور دیوانگی نے آلیا۔ فکر چھا گئی۔ سب سنگی ساتھی چھوٹے۔ اکیلے میں رونا اور اندھیری کوٹھری میں پڑے رہنا، یہی دن رات کا کام ہوگیا۔ اسی طرح جب گلستانِ ارم کا پتا لگانے گئے فرستادے ایک سال بعد ناکامی کی خبر دیتے ہیں تو دیکھیے کس طرح شہزادہ اڑرا کر گرتا ہے۔

سنیا جیوں یو احوال سیف الملوک — لگیا غم پہ غم کرنے ہور دوکہہ پہ دوک

اندہارے بھرے گھر منے جائے کر　　پڑیا دہرتری پر سو اڑرائے کر
سینا غم سیتی کوٹ لینے لگیا　　کر اوس نار کوں یاد رونے لگیا

فرستادوں کی ناکامی سن کر ہوش وحواس ندارد ہوگئے۔ بھرے گھر یعنی سب کی موجودگی میں اڑرا کر گر پڑے۔ مارے غم کے سینہ کوٹنے لگے اور رونے لگے۔

7. **مافوق فطری عناصر کا دخل**۔عربی زبان وادب میں یہ دخل عباسی دور سے شروع ہوتا ہے۔اس کے علاوہ انگریزی، فارسی اور ہندوستانی زبانوں میں بھی پایا جاتا ہے۔ عاصم نول ایک دن سیف الملوک کو بلاتا ہے اور دیگر تحائف کے ساتھ ایک زربفت کا پارچہ دے کر کہتا ہے کہ یہ حضرت سلیمان علیہ السلام نے دیا تھا۔

کیا پیش کش ہور نوازیا بہوت　　بلاکر کہیا اے میرے من کے پوت
یو تیزی اتم ہوریو انگشتری　　یوزربفت نرمل نچھل زرزری
میرے تیئں دیے تھے سلیمان بھیج　　پریاں ہور دیواں کے سلطان بھیج

8. **شرم وحیا کا تصور**۔سیف الملوک بدیع الجمال کے باغ میں خاموشی سے داخل ہوا اور اس جگہ جا پہنچا ہے جہاں شہزادی سورہی ہے۔ آدم زاد (سیف الملوک) کی مہک پاکر بدیع الجمال اٹھ بیٹھتی ہے۔ وہ پری ہے ایک آتشی مخلوق، تاہم اس کے ساتھ وہ عورت بھی ہے۔ اچانک سیف الملوک کو سامنے دیکھ کر اس کی کیا حالت ہوتی ہے۔

جو وو شہپری باس آدم کی پائی　　یکایک اٹھی ناز سوں دی جمائی
نجھا دیکھتی ہے جو انکھیاں پسار　　نزیک آکے بیٹھا ہے وو دوستدار
گھونگٹ میں چھپا مکھہ وہیں ناز سوں　　ہلوں کھول ادہر نرم آواز سوں
کہی یوں تو واجب نہیں ہے تجے　　جو نزدیک آکر نجھاوے مجے
میں عورت شرم کی ہوں ہور مرد توں　　نہ میں تجکوں جانوں نہ توں منجکوں

جب اس شہزادی نے انسان کی بو پائی تو اچانک اٹھ بیٹھی۔ کیا دیکھتی ہے کہ وہ من موہن اس کے قریب بیٹھا ہے۔ منہ فوراً گھونگھٹ میں چھپا لیا اور نرم و نازک ہونٹوں سے ہلکی آواز میں کہنے لگی۔ اس طرح نزدیک آکر گھورنا کسی طور مناسب نہیں۔ میں ایک حیادار عورت اور تم اجنبی مرد۔ اسی طرح قصے کے شروع میں جب عاصم نول کو کچھ پریزاد سلیمان علیہ السلام کی طرف سے زربفت کا کپڑا دیتے ہیں جس پر بدیع الجمال کی تصویر ہے۔ اس وقت عاصم نول کے استفسار پر وہ کہتے ہیں کہ وہ راجا شہبال بن شاہ رخ کی بیٹی اور شرم وحیا کی پتلی ہے۔

او شہبال بن شاہ رخ راج کی　　سو بیٹی ہے ات شرم ہور لاج کی

9. **محبت پر شک جتانا اور رشتے داروں کا خوف دلانا**۔کبھی یہ صرف آزمانے کے لیے ہوتا ہے۔

بدیع الجمال خود اپنے دل میں محبت دبائے ہوئے ہے لیکن باتیں شک اور خوف کی کر رہی ہے۔ اس کی ناامیدی بھری باتیں سن کر جب سیف الملوک کا چہرہ پیلا پڑ گیا اور حالت خراب ہونے لگی تو بدیع الجمال کو یقین ہوگیا کہ وہ اس کا سچا عاشق ہے۔ اردو داستان کی یہ پہلی عورت ہے جو عاشق کے آنسوؤں کو اپنے آنچل سے پوچھتی ہے اور تسلی دیتی ہے۔

پچھانی کہ یو کچ تو بازی نہیں　　حقیقی پرت ہے مجازی نہیں
اوچائی نزک جا اسے ہات سوں　　گلے لاگتی جیو کے سورات سوں
دیتی لک وضا سات جیو دان اسے　　سوتحقیق کر پائی ایمان اسے
محبت جو جا گہ کیا دل منے　　رکھی پاؤں یاری کے منزل منے
پلو سات انجو اس کے پونچن لگی　　بھروسا دے دہیرک سوں بولن لگی
کہ اے میرے من کے سنگاتی اتال　　نہ کر دوک توں ہور نکو ہو نڈہال

بدیع الجمال کو احساس ہوگیا کہ شہزادے کی محبت کھیل نہیں، حقیقت ہے۔ نزدیک گئی اور دل کی تمام تمناؤں کے ساتھ شہزادے کو گلے لگا لیا۔ جب اس کے دل کو شہزادے کی محبت پر ایمان آ گیا تو خود اس کا دل قابو میں نہ رہا۔ اپنے آنچل سے سیف الملوک کے آنسو پوچھتی گئی اور دلاسا دیتی گئی کہ اے محبوب دکھ کو دور اور طبیعت کو شگفتہ کر۔

10. **واقف کاروں کے سامنے تجاہل برتنا اور رازِ عشق کا خیال رکھنا۔** بدیع الجمال، سیف الملوک سے بات کر چکی ہے اور اب رخصت ہونے والی ہے تا کہ سراندیل کی شہزادی اور اس کی ماں کے پاس جائے۔ جانے سے پہلے سیف الملوک سے اپنی محبت کے بارے میں راز داری برتنے کو کہتی ہے تا کہ لوگوں کے سامنے وہ رسوا نہ ہو۔

تیرے تئیں وو شہزادی ہور اسکی مائی　　بہت کچ سفارش کیاں مجکوں آئی
کیتے وضع سوں کر سفارش تیرا　　پڑی تھی گلے انت لینے میرا
ولے کوچ خاطر میں نالائی میں　　تغافل میں سوں کر اپس بھائی میں
ابھی توں نکو بول کچ ان کے دہیر　　خجل کر نکو گال میرا سریر

بدیع الجمال کہہ رہی ہے کہ سراندیل کی شہزادی اور اس کی ماں نے بہت کچھ تیری سفارش کی اور میرے گلے پڑیں لیکن میں نے اپنا من نہیں دیا اور تغافل کا اظہار کرتی رہی۔ ابھی تم ان کے سامنے کوئی بات نہ کرنا، نہیں تو میری تمھاری شناسائی کا انھیں احساس ہو جائے گا اور مجھے شرمندگی ہوگی۔

11. **محبت میں بھی حد کا خیال رکھنا۔** یہ تہذیب کا تقاضا تھا کہ جذبات کے بہاؤ اور تنہائی کی حالت میں بھی سیف الملوک اور بدیع الجمال عزت و ناموس کا خیال رکھتے ہیں اور ایک حد سے آگے نہیں بڑھتے۔

اثر بھید من میں ہوئے مست خیال　　　ووسیف الملوک ہور بدیع الجمال
جو دیکھن لگے خوب ایکس کوں ایک　　　انکھیاں میں رہے کھوب ایکس کوں ایک
ہلوں ہات میں ہات لینے لگے　　　چمے لگ محبت سوں دینے لگے
مدن دوطرف تھے جو آیا اوبل　　　ہوئے محو آپس میں آپیں پگل
ہوے سد گنوا بے خبر دوجنے　　　ستے مل کے ویں یک بچھانے منے
ولیکن انن میں نہ تھا کچ خیال　　　کہ تھے پاک دامن میں دونوں کمال

سیف الملوک و بدیع الجمال دونوں یکجا ہیں۔ایک دوسرے کونہار رہے ہیں۔محبت کے خوش رنگ خیالات دل میں کروٹیں لے رہے ہیں۔آہستگی سے ایک دوسرے کا ہاتھ، ہاتھ میں پکڑے ہیں۔ دونوں جوانی کی تپش سے پسینے پسینے ہوگئے ہیں۔آپس میں ایسا کھوئے ہیں کہ دنیا و مافیہا کو بھلا دیا ہے۔دیر تک یہی کیفیت رہتی ہے اور پھراسی کیفیت میں وہ دونوں ایک بستر پر سو جاتے ہیں۔یہ سب ہوتا ہے لیکن محبت اور جذبے کی اس حکایت میں دونوں عزت و ناموس کا خیال رکھتے ہیں اور حدِ ادب سے آگے نہیں بڑھتے۔اس کہانی کا ایک اور سین ہے؛ شادی کے بعد سیف الملوک اور بدیع الجمال حجلۂ عروسی میں ہیں۔نواب مرزا شوق ہوتے تو جانے کیا گل کاریاں کرتے اور بیان کے کون کون سے در وا کرتے۔غواصی نے اس پورے منظر پر کل سات شعر کہے ہیں۔بدیع الجمال یہاں بھی شرم سے کٹی جارہی ہے۔

دیکھیا موکھ جیوں شو نے آروس کا　　　کھلیا سرتے جیوں پھول فردوس کا
چڑی خوب محبوب دیکھ ہات میں　　　ریجھانے لگیا بات کر بات میں
سٹیا ہات جیوں اسپہ طناز سوں　　　لگی شرم کر لاجنے ناز سوں
سو چھاتی کوں چھاتی لگا حال سات　　　ہوا لٹ پٹ اس نور کی ڈال سات
رلیاں میں نپٹ چھند سوں لائیا　　　جوبن قبہ نور دو پائیا
جھٹاپٹ لگی ہوونے دوی میں　　　ڈوبے سیس تے پگ تلک خوئی میں
ادہر مد پلا کر کیا مست اسے　　　ہوئی مست دیک ویں کیا دست اسے

غواصی لکھتا ہے کہ جب دولہے نے دلہن کا منہ دیکھا تو گویا جنت کا نشان پا گیا۔حسین محبوب کو قریب پا کرنئی نئی باتوں سے ریجھانے لگا۔جب شوخی میں بدیع الجمال پر ہاتھ پھیرا تو وہ شرم سے لچکنے لگی۔آخر سیف الملوک نے اس کو سینے سے لگا لیا اور خود اس نور کی ڈال کے ساتھ لپٹ گیا۔شوق کی کشاکش اتنی بڑھی کہ دونوں سر سے پیر تک پسینے میں ڈوب گئے۔

## حوالے


1. مثنوی سیف الملوک و بدیع الجمال،ص4
2. سعادت علی رضوی، میر۔مرتب: سیف الملوک و بدیع الجمال۔مجلس اشاعت دکنی مخطوطات، حیدرآباد، 1357ھ،ص8
3. عمر خاں،غلام۔مرتب۔ مینا ستونتی۔عثمانیہ یونیورسٹی(سلسلہ مطبوعاتِ قدیم اردو)، حیدرآباد۔ 1965۔ ص نمبر6
4. سعادت علی رضوی،میر۔مرتب۔سیف الملوک و بدیع الجمال،ص2
5. عمر خاں، غلام۔مرتب۔ میناستونتی،ص5
6. جمیل جالبی۔تاریخ ادبِ اردو، جلد اول،صفحات 72-471
7. اثر،محمد علی۔غواصی:شخصیت اورفن۔اِکسل فائن آرٹ، حیدرآباد،ص40
8. محمد علی اثر نے لکھا ہے: محمد قلی کی وفات کے بعد سلطان محمد قطب شاہ تخت نشین ہوا۔ اِس بادشاہ کو شعروادب سے خاص لگاؤنہیں تھا،غواصی:شخصیت اور شاعری،ص40
9. جمیل جالبی۔تاریخ ادبِ اردو۔جلد اول۔مجلس ترقیِ ادب، لاہور۔1987،صفحات نمبر473/384
11. سعادت علی رضوی،میر۔مرتب۔سیف الملوک و بدیع الجمال۔صفحات 32-31
12. حوالہ سابق،ص19
13. حوالہ سابق،ص8
14. حوالہ سابق،صفحات 11-10
14. سید ابوتراب خطائی ضامن ومحمد صبغۃ اللہ۔دکھنی لغات، مالک پبلی کیشنز، بنگلور، 2000
15. شخصیت اورفن،ص90
16. سعادت علی رضوی،میر۔مرتب،سیف الملوک و بدیع الجمال،ص11
17. مقدمہ،مثنوی سحرالبیان، اترپردیش اردو اکادمی،لکھنؤ،2010


❖


**Dr. Mohd Mubeen Asif (Dr. Asif Mubeen)**
E-30, Upper Ground Floor
Abul Fazal Enclave-1, Jamia Nagar
New Delhi- 110025
Mob.: 9990289656
asifmubeen11@gmail.com

محمد الیاس الاعظمی

# علامہ شبلی کے بچپن کے احباب


## تلخیص

علامہ شبلی نعمانی (1857-1914)اعظم گڑھ کے ایک گاؤں بندول میں پیدا ہوئے، عربی وفارسی کی اعلیٰ تعلیم حاصل کی، وکالت کا امتحان پاس کیا، پھر وہ حج بیت اللہ کے لئے گئے، واپس آکر مختلف غیر علمی جیسے محرری، قرق امینی اور وکالت کی، سب میں جی نہیں لگا اور ناکام ہوئے، اس کے بعد وہ 1883 میں علی گڑھ پہنچے اور عربی وفارسی کے پہلے اسسٹنٹ پروفیسر پھر پروفیسر منتخب ہوئے اس کے بعد وہ بہت کچھ ہوئے، مصنف ومحقق اور مورخ ومدیر، خلافت سے تمغہ مجید یہ ملا اور انگریزی حکومت سے حالی ومولوی نذیر احمد جن سے وہ بہت چھوٹے تھے ان سے پہلے شمس العلماء ہوئے۔ تقریباً 800 صفحات کی سوانح عمری شائع ہوئی مگر اب تک ان کا بچپن جن احباب کے درمیان گذرا وہ کون لوگ تھے، کس قدر تعلیم یافتہ تھے، ان سے شبلی کی محبت اور تعلقات کیسے تھے، اس مقالہ میں نہایت تلاش وتفحص سے ان کے احباب کے حالات اور شبلی سے ان کے تعلقات کی نوعیت وغیرہ سپرد قلم کی گئی ہے۔
یہ وضاحت ضروری ہے اور مقالے سے بھی واضح ہوگا کہ ان کے بیشتر احباب مذہبی تعلیم یافتہ تھے لیکن جدید تعلیم سے ناآشنا نہ تھے، ان کا گھرانہ اگرچہ وکالت پیشہ اور قانون ومحرری سے وابستہ تھا لیکن ان میں ابتدا سے روشن خیالی تھی، یہی وجہ اور یہی وہ ماحول تھا جس میں علامہ شبلی علامہ اور شمس العلماء ہوئے۔ اس مقالہ میں انہی احباب کا تذکرہ ہے جس سے ان کے عوامل کا اندازہ ہوتا ہے جو بلند خیالی کا ایک ماحول تشکیل دیتا ہے۔



## کلیدی الفاظ

احباب، سوانح، تفہیم شبلی، فخر الملۃ والدین، اعظم گڑھ، بندول، خاندان، مثنوی صبح امید، الہ آباد، حمیدالدین فراہی، مکاتیب شبلی، مولانا سید سلیمان ندوی، فارسی خطوط، تاریخ، کتبہ، کیفیت، سپاس نامہ وغیرہ


---

**علامہ شبلی نعمانی**(1857-1914) کے بچپن کے متعدد احباب کا ذکر ان کے مکاتیب میں جابجا مذکور ہے۔ حیات شبلی میں بھی ان کے حوالہ سے بعض احوال وآثار نقل ہوئے ہیں۔ زیر نظر مقالے میں بچپن کے انہی احباب شبلی کے احوال تلاش وتفحص سے درج کیے گئے ہیں۔ یقین ہے ان کے احوال سے سوانح شبلی کی تفہیم میں مدد ملے گی۔

ان احباب کی تعداد بیس ہے اور ان میں چند کے سوا بیشتر ان کے خاندان اور وطن موضع بندول کے احباب شامل ہیں۔اس مقالے کو حیات شبلی ہی کا ایک باب تصور کیا جانا چاہیے۔

## مولوی احمد اللہ وکیل

مولوی احمد اللہ ابن جان علی کا وطن موضع بندول تھا، علامہ شبلی کے معاصر اور وکیل تھے، اعظم گڑھ میں وکالت کرتے تھے، ان سے علامہ شبلی کے اس قدر بے تکلفانہ مراسم تھے کہ پیسوں کا لین دین بھی ہوتا تھا۔مولوی محمد سمیع کے نام ایک خط میں علامہ شبلی نے لکھا ہے کہ:

> ''میاں احمد اللہ کے پاس میرے 8/روپے جمع ہیں، اس کو لے کر میری طرف سے مولوی محمد حسین آزاد پروفیسر لاہور گورنمنٹ کالج کو بھیج دو اور ان کو لکھ دو کہ ''برائے مہربانی آپ سنین الاسلام کی دونوں جلدیں شاہ اسد علی وکیل الہ آباد کے پاس بمقام خلد آباد بھیج دیں، جو خط ان کو لکھنا عمدہ طور سے لکھنا، نیچے میرے دستخط میں یہ عبارت رہے:
>
> شبلی نعمانی
>
> پروفیسر محمڈن کالج
>
> (مکاتیب شبلی: 1/68)

دونوں کے درمیان تعلقات کی گہرائی اور بے تکلفی کا اندازہ مولوی محمد سمیع کے نام خط کے اس جملہ سے لگایا جا سکتا ہے کہ ''مولوی احمد اللہ صاحب فخر الملۃ والدین کہیں ف اڑا نہ جانا۔'' (مکاتیب شبلی: 1/77)

## احمد علی

موضع بندول ضلع اعظم گڑھ کے رہنے والے اور علامہ شبلی کے خانوادے کے ایک فرد تھے۔ایم اے او کالج علی گڑھ میں تحصیل علم کے لیے علامہ شبلی کے ساتھ یہ بھی ان کے ساتھ مقیم رہے۔ان کے متعلق علامہ شبلی نے ایک خط میں لکھا ہے:

> ''میاں احمد علی کا یہ حال ہے کہ سید صاحب کی فرمائش سے سرکہ کی بوتلیں مانگی تھیں، تین مہینے ہو چکے، ان کا جواب یہ ہے کہ ابھی تیار نہیں۔'' (مکاتیب شبلی: 1/36)

## حافظ حبیب اللہ خاں

حافظ حبیب اللہ خاں موضع بندول ضلع اعظم گڑھ کے باشندہ اور اعظم گڑھ کے مشہور وکیل تھے۔ علامہ شبلی کے بچپن کے خاص دوستوں میں تھے۔عمر میں ان سے کچھ بڑے رہے ہوں گے۔مکاتیب شبلی کے دونوں حصوں میں متعدد مقامات پر ان کا ذکر آیا ہے اور ہر جگہ ان کا نام بڑوں کی فہرست میں شامل ہے۔ان اندراجات سے اندازہ ہوتا ہے کہ علامہ شبلی سے ان کی بڑی بے تکلفی تھی، چنانچہ

علامہ شبلی مکاتیب میں انھیں دست بستہ سلام لکھتے ہیں اور جہاں بھی اپنے احباب کا ذکر کرتے ہیں انھیں نہیں بھولتے۔ علامہ شبلی نے سرسید احمد خاں کو خط لکھ کر ان کے لیے 'قانون شہادت' منگوائی تھی۔ ایک خط میں اس کا ذکر آیا ہے۔ (مکتوبات شبلی 24)

1885 میں علامہ شبلی کی مثنوی 'صبح امید' شائع ہوئی تو علامہ نے اپنے وطن کے احباب کے لیے چند نسخے قیمتاً اعظم گڑھ بھیجے اور مولوی محمد سمیع کو لکھا کہ اس کی عام قیمت چار آنہ اور خاص قیمت ایک روپیہ ہے، جس قیمت کے خریدار ملیں ان سے دام لے کر فوراً بھیجو، خریداروں کے نام بھی انھوں نے لکھ کر بھیجے، جس میں اپنے والد کے ساتھ تمام احباب کے نام لکھے ہیں، ان میں ایک نام جو سرفہرست ہے وہ حافظ حبیب اللہ خاں کا ہے۔ (مکاتیب شبلی: 1/78)

علامہ شبلی نے سرسید کی سرکہ کی فرمائش پوری کرنے کے لیے پہلے احمد علی کو خط لکھا۔ ان کے جواب کے بعد حافظ حبیب اللہ خاں کو لکھا، اس میں یہ بھی لکھا کہ ان کی مالی حالت اچھی ہوگی تو دریغ نہ کریں گے۔ (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی: 1/36)

اعظم گڑھ کے مسلمانوں کی جانب سے تحریک ندوہ کی حمایت میں جو سپاس نامہ بھیجا گیا تھا اس پر حافظ حبیب اللہ خاں کے بھی دستخط ہیں۔ (رویداد جلسہ سال سوم ندوۃ العلما، اپریل 1896: 8)

## منشی حسن رضا خاں

علامہ شبلی کے مکاتیب میں ان کا اس طرح ذکر آیا ہے کہ ان کے ہم وطن معلوم ہوتے ہیں۔ متعدد خطوط میں ان کو بھی سلام لکھا ہے۔ (مکاتیب شبلی: 1/62,77)

لیکن اس سے زیادہ کچھ نہ معلوم ہوسکا اور نہ علامہ شبلی کے خط کی کسی عبارت سے کچھ اندازہ ہی ہوسکا۔

## حافظ حسن علی

حافظ حسن علی وکیل علامہ شبلی کے بچپن کے دوست اور ان کے ہم وطن تھے۔ عمر میں ان سے چھوٹے تھے۔ اعظم گڑھ میں وکالت کرتے تھے۔ تحریک ندوہ کے ابتدائی دور کے مددگاروں میں تھے۔ اعظم گڑھ کے مسلمانوں نے تحریک ندوہ کی حمایت کر کے جو سپاس نامہ اس کے جلسہ سال سوم میں بھیجا تھا اس پر حافظ حسن علی کے بھی دستخط ہیں۔

علامہ شبلی کے ان مکاتیب میں جو بندول کے احباب کے نام لکھے گئے ہیں اکثر خطوط میں علامہ نے انھیں سلام لکھا ہے۔ سرسید احمد خاں (1898-1817) کے سرکہ کے لیے علامہ شبلی نے انھیں بھی خط لکھا تھا، لیکن ان کے متعلق یہ مصرعہ بھی لکھا کہ

زر می طلبد سخن دریں است

(مکاتیب شبلی: 1/36)

علامہ شبلی کے مکتوبات میں ایک بہت مشہور خط ہے، جس میں انھوں نے مرزا غالب کا تتبع کیا ہے، ان کے مخاطبین میں ایک مخاطب حافظ حسن علی بھی ہیں، ان کی زبان سے علامہ شبلی نے اپنے لیے یہ جملہ لکھا ہے کہ:

''لواب کی ان کو خط لکھتے لکھتے رہ گیا، امتحان کا حال لکھنا تھا اور جو کچھ ہوا آدمی مزے کا تھا، دو گھڑی کیفیت رہتی تھی۔'' (مکاتیب شبلی:1/69)

مثنوی 'صبح امید' کی قیمت جن احباب سے لینی تھی، ان میں ایک نام حافظ حسن علی کا بھی شامل ہے۔ (مکاتیب شبلی:1/78)

سرسید احمد خاں نے ''علامہ شبلی سے اصرار کیا کہ تم اپنا فوٹو لو، یہاں کا فوٹو گرافر نہایت استاد ہے مگر کم سے کم 18/روپے کا خرچ ہے، جس میں بارہ تصویریں تیار ہوں گی۔'' دو تصویریں سرسید خود خریدنے کو تیار تھے، باقی تصویروں کے لیے علامہ شبلی نے اپنے احباب کو متوجہ کیا، ان احباب میں بھی حافظ حسن علی کا نام شامل ہے۔ (مکاتیب شبلی:1/85)

علامہ شبلی کو چوکی (بیڈ) کی ضرورت ہوئی تو اس کے لیے انھوں نے مولوی محمد سمیع کو خط لکھا، اسی خط سے معلوم ہوا کہ علامہ شبلی کے گھر کے لیے حافظ حسن علی نے چوکی تیار کرائی تھی، جو چھاؤنی یعنی شیخ حبیب اللہ کی دوسری اہلیہ کے گھر پر تھی۔ (ایضاً:1/97)

## حافظ محمد حسنین

حافظ محمد حسنین ابن فتح علی بندول کے رہنے والے تھے۔ قرآن مجید حفظ کرنے کے بعد الہ آباد ہائی کورٹ سے وکالت کا امتحان پاس کیا اور سند لے کر اعظم گڑھ کی عدالت میں وکالت کرتے رہے۔ مزید حالات معلوم نہ ہو سکے۔

## منشی خدا بخش

موضع بندول کے رہنے والے اور علامہ شبلی کے احباب میں تھے۔ غالباً علامہ شبلی کے والد شیخ حبیب اللہ وکیل کے محرر بھی تھے۔ ایک خط میں لاولد ہونے کا ذکر ملتا ہے۔ مکاتیب شبلی میں متعدد مقامات پر ان کا ذکر آیا ہے۔ مولوی محمد سمیع وغیرہ کے نام اکثر خطوط میں علامہ شبلی نے انھیں سلام بھیجا ہے۔

اپنے وطن موضع بندول میں وفات پائی۔ ان کی قبر بندول میں علامہ شبلی کے خاندانی قبرستان جس میں شیخ حبیب اللہ وکیل اور علامہ کی دونوں صاحبزادیاں رابعہ و فاطمہ کی قبریں ہیں وہیں منشی خدا بخش کی بھی پختہ قبر موجود ہے۔ اس پر کتبہ بھی لگا ہوا ہے، متصل ہی ان کے اہلیہ حمیدہ بی بی کی بھی پختہ قبر موجود ہے۔ مگر کتبہ ٹوٹ جانے کی وجہ سے تاریخ ولات و وفات معلوم نہ ہو سکی۔ ان کے مزید حالات بھی معلوم نہ ہو سکے۔

## مولوی سلیم نندانوی

مولوی سلیم نندانوی موضع نندانواں ضلع اعظم گڑھ کے رہنے والے علامہ شبلی کے بچپن کے دوست تھے، علامہ شبلی جب وکالت کا امتحان دینے کے لیے قانون پڑھ رہے تھے، مولوی محمد سلیم نندانوی بھی ان کے ساتھ تھے، چونکہ علامہ شبلی یہ تیاری اعظم گڑھ میں نہیں بلکہ بستی میں مولوی محمد کامل ولید پوری کی سرپرستی میں کرر ہے تھے، اس لیے یہ احباب بستی میں ان کے ساتھ تھے۔

1877 میں مولوی حکیم محمد عمر کے نام ایک خط میں علامہ شبلی نے ان کے ہنی مون کا ذکر کیا ہے، گویا اسی سنہ میں ان کا نکاح ہوا تھا۔ (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 21)

## حافظ عبدالغفور

حافظ عبدالغفور ابن امید علی موضع بندول کے رہنے والے اور علامہ شبلی کے عزیزوں میں تھے، حافظ قرآن تھے، علامہ شبلی کے ساتھ رہ کر ایم اے او کالج علی گڑھ میں تعلیم پائی تھی، فروری 1883 میں علامہ شبلی نے شہر علی گڑھ میں 5/روپے کرائے پر جو مکان لیا تھا، اس میں ان کے چھوٹے بھائی محمد اسحاق، چچازاد بھائی محمد عثمان اور اس کے ایک حجرے میں حافظ عبدالغفور صاحب بھی رہتے تھے، مولوی محمد سمیع کے نام ایک خط میں ان کی خیریت سے مطلع کیا ہے۔

علاوہ ازیں بعد میں جب وہ علی گڑھ سے واپس اعظم گڑھ آ گئے تو علامہ نے متعدد خطوط میں انھیں سلام لکھا اور مولوی محمد سمیع وغیرہ سے ان کے احوال دریافت کیے ہیں، مشہور تمثیلی خط میں ان کی زبان سے اپنے لیے یہ جملہ ادا کیا ہے کہ ''ارے میاں خیر مرنا تو سب کے لیے ہے، ہاں ان کے خط کا جواب رہ گیا مگر یہ بھی کوئی زبردستی ہے، جی نہ چاہے تو مفت کی محنت کون گوارا کرے۔'' (مکاتیب شبلی: 1/69)

## حافظ علی احمد

حافظ علی احمد شیخ عجیب اللہ کے صاحب زادے اور علامہ شبلی کے چچازاد بھائی تھے، حافظ قرآن تھے اور گھر پر رہ کر زمینداری کی دیکھ بھال کرتے تھے، ان کے ذمے موضع بندول اور دیوا بندول کی زمینداریاں تھیں، متعدد خطوط میں ان کا ذکر ملتا ہے، علامہ نے مثنوی 'صبح امید' اور اپنا فوٹو خریدنے اور دام ادا کرنے والوں میں ان کا بھی نام لکھا ہے، سر اقبال احمد سابق چیف جسٹس الہ آباد ہائی کورٹ انہی کے صاحبزادے تھے، علامہ شبلی نے اپنے چچا شیخ عجیب اللہ کے نام ایک خط میں انھیں علی گڑھ کی نمائش دیکھنے کے لیے بلایا تھا، معلوم نہیں جا سکے یا نہیں، ان کا سنہ ولادت و وفات معلوم نہیں ہو سکا۔

## فرحت احمد

فرحت احمد کے بارے میں کسی قسم کی معلومات نہ مل سکیں، حالانکہ بقول ڈاکٹر خالد ندیم وہ علامہ شبلی کے چچازاد بھائی تھے۔ (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 49)

کس چچا کے صاحبزادے تھے انھوں نے صراحت نہیں کی ہے، اس بات کی تصدیق کسی اور حوالے سے بھی نہیں ہوئی، راوت رضی احمد چودھری نے 'تاریخ بندول' میں جو شجرہ نسب درج کیا ہے اس سے بھی تصدیق نہیں ہوئی۔

علامہ شبلی نعمانی سے ان کے منجھلے بھائی حافظ محمد مہدی حسن بیرسٹر نے فرحت احمد کے بھتیجے کی پیدائش پر تاریخ کی فرمائش کی تھی، چنانچہ علامہ شبلی نے ایک خط میں دو تاریخی قطعات لکھ کر بھیجے، یہ تاریخی قطعات 'مکاتیب شبلی' (1/74:) میں شامل ہیں، انھیں یہاں اس لیے نقل کیا جاتا ہے کہ اس سے علامہ شبلی کے تاریخی قطعات کہنے کا ایک اہم پہلو سامنے آتا ہے۔

مرحبا مرحبا لمولود — کہ بود بادہ ایاغ کمال
باز در پیش گاہ بزم وجود — گشت روشن ازو چراغ کمال
مردم دیدہ ہنر فرحت — کہ تواں یافت زو سراغ کمال
سال تاریخ را چو امر نمود — گفت شبلی بہار باغ کمال

(مکاتیب شبلی: 1/78)

فرحت احمد کے نام مکاتیب شبلی میں علامہ شبلی نعمانی کا ایک فارسی خط بھی شامل ہے، اس سے ان کے احوال کی وضاحت تو نہیں ہوتی، لیکن علامہ شبلی سے قربت کا اندازہ ضرور ہوتا ہے، یہ خط دلچسپ بھی بہت ہے۔ ملاحظہ ہو:

مبارک ہو۔

خدا کا شکر ہے کہ تمہارا چھوٹا بھائی مہدی حسن ایف اے میں کامیاب ہو گیا ہے، کیا ہی اچھا ہوتا کہ جیسے ہی میں علی گڑھ پہنچتا، تم وہاں پہنچ چکے ہوتے، میری آمد کی خبر سنتے ہی دوڑے چلے آتے، خوشی کے مارے تمہارے منہ سے بات نہ نکل رہی ہوتی، تمہارے دل کی حالت تمہارے تبسم سے ظاہر ہوتی اور پھر بے ساختہ تمہارے منہ سے نکلتا کہ بھائی مہدی حسن پاس ہو گیا، تم تیزی سے دو تین قدم آگے بڑھتے اور میرے سینے سے لگ جاتے اور پوچھتے کہ ہاں (مہدی کے) پاس ہونے پر میری مٹھائی کہاں ہے؟ میں کہتا کہ تمھارے ہونٹوں پر، پھر دوستوں کی مجلس آراستہ ہوتی اور خوب گپ شپ ہوتی، خدایا! ایسا ہی ہو۔ ایک بار پھر مبارک باد۔'' (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی: 49)

علامہ شبلی کے فارسی خط کا یہ اردو ترجمہ ڈاکٹر خالد ندیم صدر شعبہ اردو یونیورسٹی آف سرگودھا کے قلم سے ہے اور دارالمصنفین شبلی اکیڈمی اعظم گڑھ نے شبلی صدی کے موقعے پر 2015 میں شائع کیا ہے۔ اس خط سے مکتوب نگار علامہ شبلی اور مکتوب الیہ فرحت احمد کے درمیان انتہائی قربت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ فرحت احمد کا کہیں اور ذکر نہیں ملتا ہے۔

## حکیم مولوی فقیراللہ

حکیم مولوی فقیراللہ ابن وزیرعلی، علامہ شبلی کے ہم عمر، ہم وطن اور بے تکلف احباب میں تھے، بڑے وجیہ شخص تھے، زمینداری کے کاموں میں زندگی بسر کی، موضع بندول، دیوابندول اور ککرہی وغیرہ میں ان کی زمینداریاں تھیں۔ (تاریخ بندول:69) مزید حالات معلوم نہ ہو سکے۔

علامہ شبلی اپنے وطنی احباب کے نام خطوط میں ان کے اوران کے حالات کے بارے میں دریافت کرتے رہتے ہیں، مولوی حکیم محمد عمر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''نہ جانے مولوی فقیراللہ کی ناراضی کی کیا وجہ ہے؟ انھوں نے دو ماہ سے مجھے خط تک نہیں لکھا۔'' (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 21)

مولوی محمد عمر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

''مولوی فقیراللہ کو نہ جانے کیا ہو گیا ہے، گھر بار لٹا بیٹھے ہیں اور بے فائدہ قسم کے ہنر حاصل کرنے کے درپے ہیں۔ دوری کی وجہ سے میری جان پر بن گئی ہے۔ دیکھیے اس یگانہ روزگار کے دیدار سے کب دل شاد ہوتا ہے۔؟ (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 29)

علی گڑھ کے ابتدائی زمانہ قیام میں علامہ شبلی کو جب وطن سے دوری گراں گذرتی تو اس موقع پر بھی وہ مولوی حکیم فقیراللہ کو یاد کرتے۔ مولوی محمد سمیع کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''تمھارا خط پہنچا، آنکھیں بھر آئیں، جیسا کہ تم نے لکھا ہے، جوں جوں زمانۂ فراق بڑھتا جاتا ہے، دل کو صبر آتا جاتا ہے، جہاں تک میرا معاملہ ہے تم جانتے ہی ہو کہ جو دِن طلوع ہوتا ہے، درد و غم میں اضافے کا باعث بنتا ہے، لیکن کیا کِیا جا سکتا ہے کہ کام کئی ایک درپیش ہیں اور زمامِ اختیار میرے ہاتھ میں نہیں، میں جو یہاں ٹھہرا ہوا ہوں اور اس ذلت کو برداشت کر رہا ہوں، نہیں معلوم کہ قضا و قدر کو کیا منظور ہے، چونکہ یہ قصہ طویل ہے اس لیے اس ہرزہ سرائی کے بجاے اب اصل بات کی طرف آتا ہوں کہ نجدیوں نے ہنگامہ کھڑا کر دیا ہے اور حیران ہوں کہ برادرِ مکرم مولوی فقیر اللہ صاحب نے بھی ان کا کچھ تدارک کیوں نہیں کیا۔'' (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 42)

مولوی حکیم محمد عمر کے نام ایک اور خط میں مولوی حکیم فقیراللہ کی رنجیدگی کا ذکر کرتے ہیں اور یہ بھی لکھتے ہیں کہ یاالٰہی! دوستوں کو کیا ہو گیا ہے کہ انھیں سب خستہ حالوں سے ہمدردی ہے اور شبلی سے بیزاری۔ (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 23)

## قاضی محمد سلیم

قاضی محمد سلیم غالباً موضع سرائے قاضی ضلع اعظم گڑھ کے رہنے والے تھے۔ علامہ شبلی کے ایک شاگرد مولوی قاضی عبدالرحمٰن حیرت کا بھی یہی وطن ہے۔

قاضی محمد سلیم نے 1299ھ میں انتقال کیا۔ علامہ شبلی نے 'کہ قاضی محمد سلیم مرد' سے ان کی تاریخ وفات نکالی۔ مولوی محمد عمر کے نام ایک خط میں ان کے متعلق علامہ شبلی نے لکھا ہے کہ:

''1299ھ کی بات ہے کہ میں ایک دِن برادر قاضی محمد سلیم کی عیادت کو گیا مختلف موضوعات پر تبادلہ خیال ہوا۔ کچھ دیر بعد وہ کہنے لگے' آج رات میں نے خواب میں دیکھا کہ تم نے میرے متعلق چند اشعار موزوں کیے ہیں۔ اگر چہ مجھے اندازہ تھا کہ یہ محض فضول سی بات ہے لیکن جب اگلے دِن ان کی تاریخ وفات کی جستجو کی تو ازخود یہ بات دِل میں آ گئی، ہر چند میں نے اپنے تئیں اس سے باز رہنے کی کوشش کی، کیونکہ یہ بجائے خود ایک بدشگونی تھی تاہم نہ چاہتے ہوئے بھی مصرعِ تاریخ خود بخود موزوں ہو گیا، حالانکہ ممدوح کی کہی ہوئی بات میرے ذہن میں نہیں تھی۔ اُن کا خواب دوسرے روز بھی مجھے یاد آتا رہا اور اس واقعے نے مجھ پر عجب کیفیت طاری کر دی۔

ایک ہفتے بعد انھوں نے جان جانِ آفریں کے سپرد کر دی۔ ان کے رویاے صادقہ پر مجھے سخت تعجب ہوا اور یہ بات سمجھ میں آ گئی کہ کچھ ایسے ہی لوگ عالمِ قدس کے راز دار ہوتے ہیں، جہاں پر وہم و گماں کی پرواز بھی محال ہوتی ہے، جیسا کہ اس شعر میں مذکور ہے:

چون خواستم ز پیر خرد سال مرگ او　　　از رُوے درد گفت 'کہ قاضی سلیم مرد

(مکاتیب شبلی:2/214)

## مولوی محمد سعید وکیل

مولوی محمد سعید وکیل علامہ شبلی کے ہم وطن اور خاندان کے تھے۔ بعد میں اعظم گڑھ شہر کے محلّہ معتبر گنج میں آباد ہو گئے تھے اور اپنا مکان بھی تعمیر کرا لیا تھا، جس میں ان کے ورثا آج بھی آباد ہیں۔ سپاس نامہ اعظم گڑھ پر ان کے بھی دستخط ہیں۔ متعدد خطوں میں ان کا ذکر آیا ہے۔ مولوی محمد سمیع کے نام علامہ شبلی کا ایک دلچسپ خط جس میں اپنے بزرگوں اور بھائیوں کے ساتھ احباب کا ذکر کیا ہے، یہاں نقل کرنا خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ وہ لکھتے ہیں:

''بھئی سب نے خط نہ لکھنے کی قسم کھالی ہے یا کسی منت پر روزۂ سکوت رکھا ہے، آخر بات کیا ہے، مولوی عمر صاحب الگ دم بخود ہیں، تم جدا خاموش ہو، مہدی نے اعظم گڑھ پہنچنے کی رسید تک نہیں لکھی، والد قبلہ کو کام سے کہاں فرصت، اس مہنگی میں بھائی مولوی محمد سعید صاحب کی دو سطریں اگر چہ صرف مطلب کی ہیں غنیمت معلوم ہوئیں، کیا سنسان کا عالم ہے، گویا ان تلوں میں تیل ہی نہ تھا، خیر شکایت کیوں کیجیے، دوسرے پر زور کیا، جب گھر بار چھوٹے عزیز آشنا چھوٹے، تو غربت میں کوئی کیوں کسی کا ساتھ دے، لو صبر آ گیا۔'' (مکاتیب شبلی:1/79)

مولوی سعید صاحب اعظم گڑھ کے ان لوگوں میں تھے جو مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کے رکن تھے اوراس کے سالانہ جلسوں میں مالی مدد بھی کرتے تھے، اسی طرح تحریک ندوہ کے ابتدائی دور میں شیخ حبیب اللہ کے ساتھ انھوں نے بھی اس کا تعاون کیا۔

بعد میں خاندانی ناچاقی کے ایک واقعہ سے جس میں فوج داری کا مقدمہ قائم ہو گیا تھا اور جس کا ذکر مہدی حسن بیرسٹر کے مکاتیب لندن میں بھی آیا ہے، اس وجہ بے تکلفی باقی نہیں رہی، اس کے بعد شاید انھوں نے نیشنل اسکول اعظم گڑھ کا تعاون بھی بند کر دیا تھا، ایک خط میں علامہ شبلی نے لکھا ہے کہ ’’بھائی سعید بھی مدت سے اسکول کو کچھ نہیں دیتے۔‘‘ (مکاتیب شبلی: 1/33)

## مولوی مرزا محمد سلیم

مولوی مرزا محمد سلیم (م: 19 فروری 1923) وکیل، فاضل دیوبند تھے، موضع مسلم پٹی ضلع اعظم گڑھ کے ایک زمیندار اور بڑے با اثر شخص تھے، علامہ شبلی کو دارالعلوم دیوبند میں تحصیل علم کے لیے انہی نے آمادہ کیا تھا اور وہ دیوبند گئے بھی تھے، مگر جلد ہی لوٹ آئے اور درس میں شامل نہیں ہوئے، علامہ نے انھیں ایک خط میں ’مایہ فخر وناز‘ لکھا ہے۔ (مکاتیب شبلی: 1/77)

قومی وملی معاملات سے دلچسپی رکھتے تھے، مدرستہ الاصلاح سرائے میر کے رکن تھے اور اس کے اجلاسوں میں شریک ہوتے تھے، دارالعلوم دیوبند سے فراغت کے بعد الہ آباد یونیورسٹی سے وکالت کا امتحان پاس کیا اور اعظم گڑھ میں وکالت کا مشغلہ اختیار کیا، علامہ شبلی کے والد شیخ حبیب اللہ ہی کی طرح ان کا شمار بھی اعظم گڑھ کے بڑے کامیاب وکلا میں ہوتا تھا اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ مرزا محمد سلیم صاحب بہت باصلاحیت شخص تھے اور یہ بھی کہ وکالت نے ان کے علم وفضل کو بہت نقصان پہنچایا، ان کے نام علامہ شبلی کے 6/خطوط مکاتیب شبلی کی اشاعت کے بعد دستیاب ہوئے جواب ناچیز کی مرتبہ کتاب ’مکتوبات شبلی‘ میں شامل ہیں۔

مولوی مرزا محمد سلیم شبلی نیشنل کالج کی سوسائٹی ’دی اعظم گڑھ مسلم ایجوکیشن سوسائٹی‘ کے رکن اساسی تھے اور صدر بھی رہے۔ اپنی قیمتی جائیداد بھی انھوں نے شبلی کالج پر وقف کی اور ہمیشہ اس کے خیر خواہ رہے، مرزا سلطان احمد بیگ (ایم اے، ایل ایل بی) آئی سی ایس ڈپٹی کلکٹر انہی کے صاحبزادے تھے، جو ڈیشیل ممبر بورڈ آف ریونیو کے عہدے سے ریٹائر ہوئے۔ مولوی مرزا محمد سلیم کے دوسرے صاحبزادے نامور شاعر اور ادیب وانشا پرداز مرزا احسان احمد تھے۔

مثنوی ’صبح امید‘ کا دام دینے والوں کی فہرست میں ایک نام مولوی مرزا محمد سلیم کا بھی ہے، اسی طرح علامہ شبلی نے اپنی تصویر کے خریدنے والوں میں بھی ان کا نام لکھا ہے۔

## مولوی محمد سلیم سمروی

مولوی محمد سلیم سمروی علامہ شبلی کے بچپن کے احباب میں تھے، وہ جب 1879 بستی میں وکالت

کے امتحان کی تیاری کر رہے تھے، جسے علامہ شبلی نے اپنی بدنصیبی سے تعبیر کیا ہے،اس وقت مولوی محمد سلیم سمروی بھی ان کے ساتھ تھے،دونوں کے درمیان بے تکلفی کا اندازہ علامہ شبلی کے اس جملے سے لگایا جاسکتا ہے کہ ''مولوی محمد سلیم سمروی ہنی مون منا رہے ہوں گے۔'' (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 21)

ایک اور خط سے معلوم ہوتا ہے کہ ضلع بستی میں وکالت کی تیاری کے زمانے میں مولوی محمد سلیم نندانوی اور سلیم سمروی ان کے ساتھ ہی وکالت کے امتحان کی تیاریاں کررہے تھے۔ (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 29)

## مولوی محمد سلیم مرزاپوری

یہ موضع مرزاپور ضلع اعظم گڑھ کے رہنے والے تھے،علامہ شبلی کے بچپن کے احباب میں ان کا نام بھی ملتا ہے۔لیکن تفصیلات دستیاب نہیں ہوئیں۔

## مولوی محمد سمیع

مولوی محمد سمیع علامہ شبلی کے ابتدائی اور بچپن کے خاص احباب میں اور تلامذہ میں تھے۔موضع کنورہ گہنی ضلع اعظم گڑھ کے رہنے والے تھے۔رواج زمانہ کے مطابق عربی وفارسی پڑھی اور جون پور ججی میں محافظ دفتر مقرر ہوئے،سبکدوشی کے بعد الہ آباد چلے گئے تھے اور وہیں وفات پائی۔ان کے ورثا اب بھی الہ آباد ہی میں آباد ہیں۔

ان کی دو شادیاں ہوئیں،پہلی بیوی کے انتقال کے بعد دوسری شادی غالباً سرہد کے ایک بزرگ، مولوی محمد کامل ولید پوری کے مرید وخلیفہ الٰہی شاہ کی صاحبزادی سے ہوئی۔مولوی محمد عمر کے نام ایک خط میں علامہ شبلی نے لکھا ہے کہ:

> ''محمد سمیع نے الٰہی شاہ کی دامادی قبول کر لی ہے یا نہیں؟ محمد سمیع شروع سے ہی قسمت کا دھنی رہا ہے، کیونکہ اسے شروع ہی سے فقرا کی مکرمت حاصل ہے،اس سے اچھی بات اور کیا ہوسکتی ہے کہ پہلی بیوی (کی رحلت کے بعد اس) کا نعم البدل مل جائے۔
>
> درکار خیر حاجت ہیچ استخارہ نیست
>
> (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 28)

لیکن یہ نعم البدل خود علامہ شبلی کے حصے میں بھی نہیں آیا تھا۔پہلی بیوی مجیدن بی بی کے 1895 میں انتقال کے پانچ سال بعد ڈاکٹر مصطفیٰ خاں کے مشورے پر دوسرا نکاح کیا مگر وہ بھی ساتھ نہ نبھا سکیں اور 1905 میں انتقال کر گئیں۔علامہ شبلی کو اپنی زندگی کے آخری دس سال تجرد میں گذارنے پڑے۔

مولوی محمد سمیع کے پاس علامہ شبلی کا ابتدائی دور کا کلام اور خطوط وغیرہ محفوظ تھے۔ان کی تدوین کے وقت یہ سرمایہ انھوں نے جانشین شبلی مولانا سید سلیمان ندوی کے حوالے کیا تھا۔سید صاحب نے بھی اس کا ذکر کیا ہے۔

مولوی محمد سمیع کی والدہ کا جنوری 1886 میں انتقال ہوا تو علامہ شبلی نے تعزیت کی۔ اس سانحے کا اثر خود علامہ شبلی کی ذات پر بھی پڑا۔ سید یحییٰ احمد ہاشمی جنھوں نے مکاتیب شبلی کا انتہائی گہرائی سے مطالعہ کیا تھا، وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ:

''مولانا (شبلی) کو مولوی سمیع سے بڑی محبت تھی اور مولوی سمیع کو بھی مولانا سے بڑی عقیدت تھی، لہٰذا مولانا ان کے خط نہ لکھنے پر کبھی ناراض ہوتے، کبھی طنز کرتے تھے اور کبھی چمکارتے، چنانچہ ادھر عرصے سے ان کا خط نہیں آیا تھا اس لیے پریشان تھے۔''

(شبلی کا ذہنی ارتقا، ص 84-83)

علامہ شبلی کا دوسرا نکاح مولوی محمد سمیع کی ماموں زاد بہن سے ہوا تھا۔ ان کے والد کا نام محمد نعیم تھا اور وہ موضع خاص ڈیہہ ضلع اعظم گڑھ کی رہنے والی تھیں۔ 1905 میں انہی کے انتقال کے موقع پر مولانا ابوالکلام آزاد (1958-1888) اچانک بندول پہنچے تھے اور جنازہ وتدفین میں شرکت کی تھی۔ اسی حادثہ شبلی کے بارے میں مولانا ابوالکلام آزاد نے لکھا ہے کہ بیوی کے انتقال پر علامہ شبلی دھاڑیں مار مار کر روئے۔ بلاشبہ علامہ شبلی کی زندگی کا یہ ایک بڑا سانحہ تھا۔

علامہ شبلی نے اسی عزیزانہ تعلق کے بنا پر اپنے صاحبزادے حامد نعمانی کو مشورہ دیا کہ تم جون پور میں محمد سمیع کے پاس قیام کرو۔ (مکتوبات شبلی 277)

مولوی محمد سمیع علامہ شبلی کے قائم کردہ نیشنل اسکول اعظم گڑھ کے ایک ذمے دار تھے۔ علامہ شبلی نے انھیں متعدد ذمے داریاں سونپیں۔ بعداز وفات بھی مختلف مناصب پر کام کیا۔ ان کے بیٹے مختار احمد تھے جو الہ آباد ہائی کورٹ میں وکالت کرتے تھے۔ وہ بھی شبلی نیشنل پی جی کالج اعظم گڑھ کے مختلف عہدوں پر فائز رہے۔

علامہ شبلی نے اس مقدمہ کو بھی حل کرانا چاہا جو علامہ حمید الدین فراہی (1930-1864) کے والد شیخ قربان قنبر انصاری وکیل اور ان کے رشتے داروں صدرالدین وغیرہ کے درمیان قائم ہوا تھا اور تنازعہ کا سبب بنا تھا، چونکہ فریق ثانی کا کہنا تھا کہ اگر زمین اس کی ملکیت نہ ہو تو وہ دست بردار ہو جائے گا۔ علامہ شبلی چاہتے تھے کہ جائے وقوع پر پہنچ کر اور صحیح معلومات حاصل کر کے فیصلہ کیا جائے۔

(مکاتیب شبلی: 1/75، 10 مارچ 1886)

چنانچہ علامہ شبلی نعمانی اس مقدمے کے تصفیہ کے لیے مولوی محمد سمیع کے ہمراہ موضع فریہا گئے۔ (ایضاً: 1/96-94) لیکن معاملہ بن نہیں سکا۔ بالآخر علامہ حمید الدین فراہی کی تاریخی شہادت سے ان کے والد کو شکست اور فریق ثانی جوان کے قریبی عزیز تھے کامیابی ملی۔ اس سلسلے میں ایک زبانی روایت راقم نے سن رکھی ہے کہ علامہ فراہی کے والد ان کی شہادت سے سخت ناراض ہوئے اور گھر بار چھوڑ کر شہر کی مسجد دلال گھاٹ میں مقیم ہوئے، چنانچہ بیٹے کی حیثیت سے والد کو گھر لانے اور منانے کے لیے علامہ

فراہی ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور والد صاحب سے بڑی لجاجت سے کہا کہ ابا جان بظاہر آپ کی اور ہماری شکست ہوئی ہے، لیکن سچ تو یہ ہے ہم کامیاب ہوئے ہیں اور اللہ تعالی نے مجھے اور آپ کو بلکہ آنے والی نسلوں کو بھی دوزخ کی آگ سے بچالیا ہے اور پھر والد کو راضی کر کے گھر لے آئے۔

علامہ شبلی نعمانی کے موضع فریہا کے اس سفر میں مولوی محمد سمیع شامل تھے۔علاوہ ازیں دوسرے علاقائی اسفار میں بھی وہ اکثر ساتھ رہا کرتے تھے۔

علامہ شبلی کو مولوی محمد عمر اور مولوی محمد سمیع سے یہ بھی توقع ہوگئی تھی کہ ''سال بھر میں پنشن لے لیں گے اور یہ لوگ بورڈنگ یا مدرسہ کے قیام وترقی کے متعلق اپنا کافی وقت دے سکیں گے۔ دراصل آخر میں علامہ کو بورڈنگ قائم کرنے کا خیال پیدا ہو گیا تھا تا کہ بچوں کی تربیت ہو سکے، ان کی زندگی میں گو بورڈنگ قائم نہیں ہوسکا، تاہم بعد میں کرائے پر ایک عمارت لے کر اسے بچوں کے لیے بورڈنگ ہاؤس بنایا گیا جس میں قرب وجوار کے طلبہ رہا کرتے تھے،اس کے آخری ذمے دار مرحوم عبدالمنان ہلالی (م:2024) تھے۔

مکاتیب شبلی سے اندازہ ہوتا ہے کہ مولوی محمد سمیع کو اردو و فارسی شعر و ادب کا بڑا عمدہ ذوق تھا اور وہ اس کے بڑے اداشناس تھے اور خاص طور پر علامہ شبلی کی شاعری کے بڑے مداحوں اور قدردانوں میں تھے، غالبًا یہی وجہ ہے کہ انھوں نے علامہ شبلی کے کلام اور خطوط وغیرہ کو محفوظ رکھا، ان کی متعدد غزلوں کے علاوہ نامہ شبلی ایک بڑی تعداد میں محفوظ تھے۔ کچھ بعد میں دریافت ہوئے۔ ان کے نام علامہ شبلی کے 57 / خطوط مکاتیب شبلی میں اور دو خطوط مکتوبات شبلی میں شامل ہیں۔ان سے علامہ شبلی سے ان کی قربت اور محبت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے اور ان کی کوششوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

ایک خط میں علامہ شبلی نے مولوی محمد سمیع کو مشورہ دیا کہ وہ مضمون نگاری کیا کریں، اس طرح مضمون لکھنے کی مشق ہوجائے گی اور اس کو آفتاب اخبار میں شائع بھی کرادیا کریں۔ میں اصلاح دینے کے لیے تیار ہوں۔اسی طرح نظیر محمد کا مضمون آفتاب ہند میں دیکھ کر مولوی محمد سمیع کے نام خط میں اس کا ذکر چھیڑا اور پھر مضمون نگاری کی طرف متوجہ کیا۔

مولوی محمد سمیع کے ایک چھوٹے بھائی ضامن علی تھے۔ ان کو علامہ شبلی نے اپنے ساتھ رکھ کر ایم اے او کالج علی گڑھ میں تعلیم دلائی تھی، کبھی کبھی ان کے اخراجات بھی وہ خود ہی ادا کرتے تھے۔ مکاتیب شبلی میں ان کا ذکر بھی متعدد مقامات پر ملتا ہے۔

علامہ شبلی نے اعظم گڑھ کے مسلمانوں کی علمی و تعلیمی ترقی اور اس کے سالانہ جائزے کے لیے 'مجلس موازنہ ترقی قومی' قائم کی تھی۔ اس کے سالانہ جلسے ہوتے اور رودادیں بھی تیار کی جاتی تھیں۔ علامہ شبلی نے مولوی محمد سمیع کو اس مجلس کا سکریٹری نامزد کیا تھا۔انھوں نے نہایت محنت وتوجہ اور مستعدی سے یہ کام انجام دیا۔ علامہ نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''تمھاری محنت اور تحقیق کا میں جلسہ میں خاص طرح پر اظہار کروں گا۔'' (مکاتیب شبلی:100/1)

اس کی روداد بھی مولوی محمد سمیع ہی مرتب کیا کرتے تھے۔مگر آج تک ایک روداد بھی دستیاب نہیں ہوئی۔

علامہ شبلی کو ان سے بے حد لگاؤ تھا۔خطوط شبلی بنام مولوی محمد سمیع سے بھی واضح ہوتا ہے کہ دونوں میں بڑے گہرے تعلقات تھے، وفات شبلی کے بعد بیاض شبلی اور خطوط شبلی وغیرہ کا ایک اہم ذخیرہ انھوں نے جانشین شبلی مولانا سید سلیمان ندوی کے حوالے کیا تھا جو' کلیات شبلی' اور' مکاتیب شبلی' میں شامل ہوا۔

مکاتیب شبلی کی ترتیب کے وقت یعنی 1916 میں وہ جون پور میں محافظ دفتر تھے، اس کے بعد کے ان کے حالات بالکل معلوم نہیں کہ کب تک اس عہدے پر فائز رہے، کب سبک دوش ہوئے اور کہاں اور کب وفات پائی اور کہاں مدفون ہیں، البتہ ان کے صاحبزادے محمد مختار صاحب ہائی کورٹ الہ آباد میں وکیل یا محرر تھے، وہ الہ آباد میں مستقل آباد ہو گئے تھے، ان کے پوتے وغیرہ اب بھی وہیں سکونت پذیر ہیں، الہ آباد کے ڈاکٹر نثار احمد انہی کے پوتے ہیں۔یہ باتیں چیدہ چیدہ لوگوں سے معلوم ہوئیں۔

مولوی محمد سمیع کے نام مکاتیب شبلی حصہ دوم میں چند فارسی خطوط بھی شامل ہیں جن کا اردو ترجمہ ڈاکٹر خالد ندیم کی کتاب 'اردو ترجمہ مکاتیب شبلی' میں شامل ہے، ان خطوط میں علامہ شبلی کے ابتدائی، ذاتی اور خانگی احوال زیادہ آئے ہیں، جنھیں علامہ شبلی کے ابتدائی اور ذاتی قسم کے احوال سے دلچسپی ہو انھیں مولوی محمد سمیع اور مولوی محمد عمر کے نام کے خطوط کا مطالعہ ضرور کرنا چاہیے۔ناچیز نے بھی ان فارسی خطوط کے مطالعے پر مشتمل ایک کتاب 'علامہ شبلی کے فارسی خطوط: ایک مطالعہ' کے عنوان سے لکھی ہے۔

علامہ شبلی نے بعض خطوط میں غالب کا تتبع کیا ہے، اس سلسلے کا ایک معروف خط میں انہی مولوی محمد سمیع کے نام ہے۔علامہ شبلی لکھتے ہیں:

> ''بھئی کچھ سنا ہے، (محمد سمیع) خیر تو ہے، ہاں! ایک تازہ واقعہ ہے، میاں شبلی کا انتقال ہو گیا، (محمد سمیع) ارے سچ نہیں جھوٹ ہوگا، ابھی ہفتہ بھی نہیں ہوا ان کا ایک خط میرے نام آیا تھا، (مولوی محمد عمر صاحب) لو تم نے آج سنا ہے، اجی اس کو تو کئی دن ہوئے، انھوں نے جو کتابیں بھیجی تھیں اس کی رسید بھی تو میں نے اسی وجہ سے نہیں دی (محمد سمیع) انا للہ، افسوس ابھی مرنے کے کوئی دن نہ تھے، (حمید) ہاں! واقعی سخت رنج ہے، مگر تقدیر سے کس کا زور چلتا ہے، (او ردبی زبان سے) ارے میاں چلو قصہ پاک ہوا، آئے دن کی حکومتوں سے ناک میں دم آ گیا، بھلا روئداد خیر ایک بار کا کام تھا لکھ بھی لیا اب روز روز مدرسے میں لڑکوں کو مسودہ لکھاتے پھرو، اس پر طرہ یہ کہ ہفتہ وار مدرسہ کی رپورٹ لکھ کر ان کے پاس بھیجتے رہو، اچھی خاصی بیگاری بھگتا کرو۔ (عبدالغفور) ارے میاں! خیر مرنا تو سب کے لیے ہے، ہاں ان کے خط کا جواب رہ گیا، مگر یہ بھی کوئی زبردستی ہے، جی نہ چاہے تو مفت کی محنت کون گوارا کرے (حافظ علی حسن) لو اب کی ان کو خط لکھتے لکھتے رہ گیا، امتحان کا حال لکھنا تھا اور جو کچھ ہو آدمی تو مزے کا تھا،

دوگھڑی کیفیت رہتی تھی، (مولوی محمد عمر صاحب) بھئی کیا کہیے دل لگی ہی جاتی رہی اورتو کس کام کا آدمی تھا مگر ہاں ذرا جی بہل جایا کرتا تھا۔(مولوی احمد اللہ) اجی !جی کیا بہلتا تھا، دنیا بھر کی شکایتیں ہوا کرتی تھیں، کبھی ان کی نقل کی، کبھی ان کا خاکہ اڑایا اوراس کےسوا ان کا کام ہی کیا تھا، چلو اچھا ہوا۔'' (مکاتیب شبلی :1/ 63-62)

## مولوی حکیم محمد عمر

مولوی حکیم محمد عمرابن حافظ حسنین وکیل :موضع بندول کے رہنے والے تھے۔مولانا سید سلیمان ندوی نے ان کے بارے میں لکھا ہے کہ:

''مولانا(شبلی) کے ہم تعلیم وہم صحبت اورعہد شباب کے دوست،اعظم گڑھ میں محافظ دفتر ہیں اور نیز مطب کرتے ہیں۔مدرسہ دیو بند میں تعلیم پائی ہے۔'' (مکاتیب شبلی :1/ 54)

مولانا سید سلیمان ندوی نے علامہ کے بچپن کے دوست کی حیثیت سے ان کا ذکر کیا ہے اوران سے علامہ شبلی کے بچپن کے متعلق بعض حالات وواقعات بھی نقل کیے ہیں۔وہ لکھتے ہیں:

''مولوی محمد عمر صاحب بزرگان قدیم کی ایک عمدہ یادگار تھے، وہ مولانا مرحوم کے ہم خاندان ہونے کے علاوہ ان کے بچپن کے دوست تھے،وہ برسبیل تذکرہ ایک روز فرماتے تھے کہ مولانا میں ادبی مذاق بھی بچپن ہی سے تھا،اس زمانے میں جب وہ محض مبتدی تھے،کوئی اچھی نظم دیکھتے تواس کے پڑھنے کے لیے بے تاب ہوجاتے اورکوئی اچھا شعر سنتے توان کو وجد آجاتا۔

وہ خود مجھ سے فرماتے تھے کہ بچپن میں وہ فرصت کے اوقات شہر کے ایک کتب فروش کی دکان پر بسر کرتے تھے، کتابیں الٹتے پلٹتے اورشعرا کے دیوان پڑھتے اورمناسبت طبع سے ان کے اچھے اشعار یادرہ جاتے تھے۔'' (حیات شبلی32-131)

ان کی علامہ شبلی سے بڑی بے تکلفی تھی،ایک خط میں لکھا ہے کہ:

''یاالٰہی!دوستوں کوکیا ہوگیا ہے کہ انھیں سب خستہ حالوں سے ہمدردی ہے مگر شبلی کتنا بدنصیب ہے کہ مولوی محمد عمر صاحب جیسا دوست بھی اس سے بیزار ہے، تاہم میری زبان پریہی دعا ہے کہ آپ کا شبلی رہے نہ رہے،آپ سب عافیت سے رہیں۔''

(اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 23)

ان کے نام علامہ شبلی کے تین اردو خطوط مکاتیب شبلی حصہ اول میں اورتین فارسی خطوط مکاتیب شبلی حصہ دوم میں شامل ہیں۔ان کے نام علامہ شبلی کا درج ذیل خط ایک یادگار خط ہے:

برادر مکرما،فخر ما،مقتدائے ما!

اس وقت مجھ سے نہ میری طبیعت کا حال پوچھیے، نہ کوئی اور واقعہ، آپ سنیے اور میں

دل سے اٹھتے ہوئے جوش سے ایک تازہ کیفیت سناؤں، یوں تو مدرسۃ العلوم کے قواعد میں داخل ہے کہ لڑکے مغرب کی نماز جماعت سے پڑھیں مگر ان دنوں ہوا کا رخ ہی بدل گیا ہے، لڑکوں نے خود ایک مجلس قائم کی ہے جس کو وہ لجنۃ الصلوٰۃ کہتے ہیں، ایک بی.اے. سکریٹری ہے اور بہت سے تعلیم یافتہ اس کے ممبر ہیں۔ چار بجے صبح کے بعد ایک نوجوان انگریزی خواں لوگوں کو پر اثر فقرے سے چونکا دیتا ہے، الصلوٰۃ خیر من النوم، پانچوں وقت کی نمازیں بجماعت ہوتی ہیں اور لطف یہ کہ محض اپنی خواہش سے، بیرونی دباؤ کا نام بھی نہیں۔

مغرب کی نماز سبحان اللہ! کیا شان وشوکت ہوتی ہے کہ بس دل پھٹا پڑتا ہے، خود سید صاحب بھی شریک نماز ہوتے ہیں اور چونکہ وہ عامل بالحدیث ہیں آمین زور سے کہتے ہیں، ان کی آمین کی گونج مذہبی جوش کی رگ میں خون بڑھا دیتی ہے، میں کبھی کبھی اسلام پر لکچر دیتا ہوں، مسجد بننے کی تیاری ہے، سید محمود صاحب کی سرگرمی نے اس کے پیمانۂ تعمیر کو نہایت وسیع کر دیا ہے، وہ مہتمم خاص ہیں اور تین ہزار چندہ خود دیں گے، میں بھی ...... دیے ہیں، سید محمود صاحب خود ہاتھ میں پھاوڑا لیں گے اور مسجد کی نیو کھودیں گے، لاگت کا تخمینہ ساٹھ ستر ہزار روپیہ ہے۔ مجھ کو اس بات کا فخر حاصل ہے کہ اس نئی زندگی کے پیدا ہونے میں میرا بھی حصہ ہے اور اس جوش مذہبی کا برانگیختہ کرنا میری قسمت میں بھی تھا۔'' (مکاتیب شبلی: 1/55-54)

غالباً حکیم محمد عمر نیشنل اسکول کے بھی ذمے دار تھے، اس لیے کہ ایک طالب علم محمد شریف پر کسی وجہ سے جرمانہ عائد ہوا، علامہ شبلی نے مولوی محمد سمیع کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ:

''ہاں محمد شریف پر جو جرمانہ ہوا وہ ضرور وصول ہو، ورنہ اس کو مدرسے میں آنے کی اجازت نہ ہو، مکرمی مولوی محمد عمر صاحب کی خدمت میں میری یہ عرض پیش کر دینا۔''

(مکاتیب شبلی: 1/58)

علی گڑھ سے مولوی محمد عمر کو کتاب بھیجتے ہیں اور وہ رسید نہیں دیتے تو لکھتے ہیں کہ:

''جناب مولوی محمد عمر صاحب کی کوتاہ قلمی کی کیا شکایت کروں، کتابوں کی رسید تک نہ آئی۔'' (مکاتیب شبلی: 1/68)

علامہ شبلی کا اس زمانے کا ایک بہت مشہور خط ہے، جس میں ایک خیالی مجلس منعقد کی گئی ہے اور جس میں احباب کی زبان سے اپنے متعلق خیالات ادا کیے ہیں، اس میں بھی مولوی محمد عمر صاحب شامل ہیں، ان کا فقرہ یہ ہے:

(مولوی محمد عمر صاحب) لوتم نے آج سنا ہے۔ اجی اس (شبلی کے انتقال) کو تو کئی دن

ہو گئے۔انھوں نے جو کتابیں بھیجی تھیں اس کی رسید بھی تو میں نے اسی وجہ سے نہیں دی۔'' (مکاتیب شبلی:1/69)

اس مجلس میں انھوں نے اور بھی حصہ لیا ہے، فرماتے ہیں: بھئی کیا کہیے دل لگی ہی جاتی رہی اور تو کس کام کا آدمی تھا، مگر ہاں ذرا جی بہل جایا کرتا تھا۔ (ایضاً)

علامہ نیشنل اسکول کے معاملات بھی ان کے ذمے کرتے رہتے تھے، ایک خط میں جو مولوی محمد سمیع کے نام ہے لکھا ہے کہ ''تعلیم کے متعلق جو شکایت مدرس فارسی کی ہو اس کو مولوی محمد عمر صاحب بآسانی مدرس فارسی سے طے کر سکتے ہیں، مولوی صاحب سے تم عرض کر دینا۔'' (مکاتیب شبلی:1/70)

اس خط سے یہ واضح ہوتا ہے کہ مولوی محمد عمر کی استعداد فارسی اس قدر تھی کہ وہ تعلیم کے معاملات حل کر سکتے تھے۔

اس کے بعد فروری 1884 کے خط میں ان کے تغافل کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''جناب مولوی محمد صاحب سے اس تغافل کی امید نہ تھی، معلوم نہیں میں نے ایسی کیا خطا کی ہے، روئدادیں وغیرہ کیوں کر مرتب ہوئیں، کچھ عقدہ ہی نہیں کھلتا۔''

(مکاتیب شبلی:1/71)

مولوی محمد سمیع ہی کے نام ایک خط میں مولوی محمد عمر کو اس لیے یاد کرتے ہیں کہ نیشنل اسکول کو پرائمری سے آگے بڑھا کر مڈل کرنا تھا اور اس کی ذمے داری مولوی محمد کے ذمے دینی تھی، چنانچہ دریافت کرتے ہیں کہ ''مخدومی مولوی محمد عمر صاحب نے مڈل کی تیاری شروع کر دی یا امروز و فردا ہے۔''

(مکاتیب شبلی:1/73)

وطن سے احباب کے خط نہ آنے کا علامہ کو دکھ ہوتا ہے۔ مولوی محمد سمیع کو لکھتے ہیں:

عزیز من!

مدت سے کوئی خط نہیں آیا، ہمارے مولوی محمد عمر صاحب تو:ع

گویا کہ ان تلوں میں کبھی تیل ہی نہ تھا

(مکاتیب شبلی:1/75)

اس کے بعد کے خط میں پھر خط نہ لکھنے کی شکایت ان الفاظ میں کرتے ہیں ''مکرمی مولوی محمد عمر صاحب کیا خطوں کا جواب نہیں دیتے تو سلام کا جواب بھی نہ دیں گے۔'' (ایضاً:1/77)

علامہ شبلی نعمانی نومبر 1884 میں مولوی محمد سمیع کے خط میں مولوی محمد عمر سے چندہ کے متعلق مشورہ کر کے رائے مانگتے ہیں اور یہ بھی لکھتے ہیں کہ اگر ضرورت ہو تو میں آ سکتا ہوں۔ (مکاتیب شبلی:1/78)

مولوی محمد سمیع کے نام ایک خط میں سلام لکھتے ہیں تو دوسرے خط میں مولوی محمد عمر کے خط سے مولوی محمد سمیع کی والدہ کے انتقال کی خبر ملنے پر رنجیدہ ہوتے ہیں اور لکھتے ہیں:

''برادر مکرم مولوی محمد عمر صاحب کے خط سے معلوم ہوا کہ تمھاری والدہ کا انتقال ہو گیا، اناللہ وانا الیہ راجعون، بھائی یہ خط لکھ کر میں تمھارا غم تازہ کرنا نہیں چاہتا، میں اس درد سے خوب واقف ہوں، اگر تمہیں صبر آ گیا ہو تو وہ بھی ایک مجبوری ہے، ورنہ آدمی کا جگر اور یہ صدمہ۔ع

ایں غم آنمایہ بناشد کہ کسے برادر

مگر آخر کیا چارہ ہے ع

شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن

اب تم پورے یتیم ہوا اور سچ تو یہ ہے کہ سخت رحم کے قابل ہو، بھائی جو لوگ باپ ماں کا اس لیے ماتم کرتے ہیں کہ وہ دنیاوی فائدوں کے مرکز تھے، ان بے دردوں کا مذکور نہیں، ان کے دل سے پوچھیے جو والدین کی جھڑکیوں میں بھی دوسروں کے مرحبا سے زیادہ مزہ پاتے ہیں، جن کو والدین کے طمانچے بھی اصلی ہمدردی کی یادگار بن کر سامنے آتے ہیں، جن کو یہ خیال بے چین کر دیتا ہے ہائے وہ کیا ہوئے جو ہماری تکلیفوں میں ہم سے زیادہ تڑپ جاتے تھے، بھائی یہ لوگ قسمت سے ساتھ رہتے ہیں اور گئے تو پھر اپنا قائم مقام بھی چھوڑ جاتے ہیں ہائے یہ خیال اور ستاتا ہے کہ ان کی روحیں اب بھی چین سے نہیں، ہمارا خیال اب بھی ان کے لیے مایہ آزار ہے، خیر میری طرح تمھیں بھی خدا صبر دے۔'' (مکاتیب شبلی:1/82-81)

نیشنل اسکول اعظم گڑھ کے امتحان کے متعلق لکھتے ہیں کہ پرچے مولوی محمد اسحاق بھیجیں گے اور وہی چیک بھی کریں گے، مگر امتحان کی نگرانی کا کام صرف مولوی محمد عمر صاحب کریں گے۔ (مکاتیب شبلی:1/84)

نیشنل اسکول کے ایک ایک پہلو پر علامہ نظر رکھتے ہیں اور علی گڑھ سے ایک ایک چیز کی نگرانی کرتے ہیں، خط کے جواب میں ذرا سی تاخیر ہوتی ہے تو متنبہ کرتے ہیں، مولوی محمد سمیع کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں۔'' آخر مولوی محمد عمر صاحب کا میں نے کیا کر لیا ہے جو ضروری عریضہ کا جواب بھی بے پروائی کے حوالہ کرتے ہیں۔'' (مکاتیب شبلی:1/84)

مولوی محمد عمر صاحب کی اپنے محکمہ میں ترقی ہوئی تو لکھا کہ'' مولوی محمد عمر صاحب کا کارڈ مجھ کو نہیں ملا اور نہ توقع ہے کہ ملے، ان کو ترقی کی میری طرف سے مبارک باد دینی چاہیے، اگرچہ ان کی قابلیت کا یہ بہت کم نرخ ہے۔'' (مکاتیب شبلی:1/86)

اس کے بعد مولوی محمد سمیع کے نام کئی خطوں میں مولوی محمد عمر کو سلام لکھا ہے اور ایک خط میں یہ بھی لکھا ہے کہ مولوی محمد عمر کے نام ایک خط میں علی گڑھ کی مذہبی حالت لکھی ہے، خط کا وہ حصہ کسی کو نہ دکھائیں۔ (مکاتیب شبلی:1/98)

بمبئی کے سفر کا منصوبہ بنتا ہے اور مولوی محمد سمیع کو لکھتے ہیں:

''اب کی تعطیل میں ضرور بمبئی آؤ اور شرط یہ ہے کہ مولوی عمر صاحب کو لیتے آؤ، تم نے بمبئی جو دیکھی وہ کچھ اور تھی اور اب اور ہے، بہر حال مولوی صاحب کو ضرور آمادہ کرو۔'' (مکاتیب شبلی:1/110)

فارسی خطوط نسبتاً زیادہ معلوماتی ہیں، ان میں ابتدائی دور کے احباب کے متعلق متنوع معلومات شامل ہیں، اسی میں 1877 میں روم وروس کی جنگ کا ذکر ہے، اس کے متعلق لکھا ہے کہ:

''اللہ کا شکر ہے کہ نامراد روسی فوجیں جو عثمان پاشا کے ساتھ برسر پیکار تھیں ان میں سے آٹھ ہزار روسی واصل جہنم ہوئے اور چوبیس ہزار شدید مجروح۔ فتح وظفر کی ہواؤں سے سلطانی پرچم جھوم رہا ہے، اور شاہ روس کا بھائی گرینڈ ڈیوک نکلسن ترک جاں بازوں کے حملے کے ڈر سے میدان چھوڑ بھاگا ہے۔'' (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 21)

ایک خط میں مشاعرے کے انعقاد اوراس میں غزل پیش کرنے کا بھی ذکر ہے۔ پھر وہ غزل بھی درج کی ہے۔ اس کا مطلع یہ ہے ؎

ناتواں عشق نے آخر کیا ایسا ہم کو غم اٹھانے کا بھی باقی نہیں یارا ہم کو

دوسرا فارسی خط وکالت کی تیاری کے زمانے کا ہے، اس میں علامہ شبلی کے بچپن کے متعدد احباب کا بھی ذکر ہے۔ مولوی محمد عمر کے بارے میں لکھتے ہیں:

''یاالٰہی! سب دوستوں کو کیا ہو گیا ہے کہ انھیں سب خستہ حالوں سے ہمدردی ہے مگر شبلی کتنا بدنصیب ہے کہ مولوی محمد عمر صاحب جیسا دوست بھی اس سے بیزار ہے تاہم میری زبان پر یہی دعا ہے کہ آپ کا شبلی رہے نہ رہے، آپ سب خیریت سے رہیں۔''

(اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 21)

1877 کے ایک خط میں روم وروس جنگ میں ترکی کے تعاون کے لیے چندہ جمع کرنے کا ذکر ہے کہ دو ہزار چھ سو روپے جمع ہو گئے ہیں، قوی امید ہے کہ یہ تین ہزار سے تجاوز کر جائیں گے۔ (ایضاً) بالآخر تین ہزار جمع ہوئے اور انھیں علامہ شبلی نے بمبئی جا کر ترک سفیر حسین حسیب آفندی کے حوالے کیا۔ (حیات شبلی 152)

## مولوی محمد عمر

مولوی محمد عمر: مولانا سید سلیمان ندوی کی صراحت کے مطابق یہ موضع دیناپارہ اصلاً بیناپارہ ضلع اعظم گڑھ کے رہنے والے تھے۔ علامہ شبلی کے اعظم گڑھ کے شاگردوں میں تھے۔ پہلے قیام بیناپارہ میں تھا، پھر مدرس ہو کر جون پور کے کسی مدرسے میں چلے گئے۔ مزید حالات معلوم نہ ہو سکے۔ ان کے نام 'مکاتیب شبلی' حصہ دوم میں 8/فارسی خطوط شامل ہیں، جن کا اردو ترجمہ ہو چکا ہے۔

علامہ شبلی مولوی محمد عمر کو بہت عزیز رکھتے تھے۔ ایک خط میں ان کی دلنوازی ملاحظہ ہو:

''یار دلنواز!

ایک مدت سے تمھارا خط نہیں آیا۔ شاید دوستی کا رشتہ ٹوٹ چکا ہے۔ میں تو پہلے ہی بہت پریشان تھا، دوستوں کی چپ نے مجھے اور بے چین کر دیا ہے۔ جلد خط لکھو تا کہ معلوم ہو کہ کیا پڑھ رہے ہو اور کیسے گذر رہی ہے۔ ان دنوں میں ہمہ وقت درس وتدریس میں مصروف ہوں۔'' (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 29)

اس ابتدائی دور میں بھی علامہ شبلی قدیم کتب کی تلاش وجستجو میں منہمک رہتے تھے۔ دوران حج مدینہ منورہ کے کتب خانوں سے نادر کتب کی تلاش اور ان کا مطالعہ ان کی کتاب زندگی کا قابل رشک واقعہ ہے۔ 1881 میں ایک خط میں لکھتے ہیں ''جہاں تک ہو سکے نایاب کتابیں ڈھونڈتے رہنا۔ ظہیر فاریابی (کے دیوان) کا مجھے شدت سے انتظار تھا، ابھی تک نہیں پہنچا۔ شاید میرے بختوں کی نارسائی ہے۔'' (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 29)

مولوی محمد عمر کے نام خطوط سے علامہ شبلی کی ابتدائی زندگی کے بعض اہم واقعات سامنے آئے۔ حیات شبلی کا وہ حصہ جو علامہ کے بچپن سے متعلق ہے وہ زیادہ مولوی محمد سمیع اور انہی کے بیانات پر مشتمل ہے۔ ان کے نام ایک خط میں قرق امینی اور نیل کے گودام اور اس کے متعلقات کی نگرانی وغیرہ مذکور ہے۔

علامہ نے مولوی محمد عمر کے نام مذکورہ بالا خط میں اپنی مناظراتی سرگرمیوں اور اس سے متعلق جوابی رسائل وغیرہ کی تصنیف کا بھی ذکر کیا ہے۔

مولوی محمد عمر کے نام دو خط کسی نامعلوم مسئلہ کے متعلق لکھے گئے ہیں۔ دونوں خطوط اتنے اشارے وکنائے میں لکھے گئے ہیں کہ قطعی طور پر کوئی بات کہنا یا کوئی رائے قائم کرنا مشکل ہے۔ ایک اور خط میں علامہ شبلی سے غازی پور جانے کا عندیہ ظاہر کیا اور مشورہ مانگا تو علامہ نے لکھا کہ ''غازی پور اچھی جگہ ہے اور وہاں فائدے کی امید ہے۔''

1914 میں دارالمصنّفین قائم ہوا تو یہ زندہ تھے۔ اپنی بیاض جس میں علامہ شبلی کا بھی کلام درج تھا مولانا سید سلیمان ندویؒ کے حوالے کی تھی۔ بعد میں وہ کیا ہوئی کچھ معلوم نہیں ہو سکا۔ علامہ شبلی سے اس تعلق کے بعد بھی ان کا کہیں ذکر نہیں ملتا، نہ ماہنامہ معارف میں اور نہ ماہنامہ الاصلاح سرائے میر میں۔ موضع بینا پارہ کے لوگ بھی اپنے اس بزرگ سے ناواقف ہیں، 'تذکرہ علمائے اعظم گڑھ' میں مولانا حبیب الرحمٰن اعظمی مرحوم سابق استاذ دارالعلوم دیوبند و مدیر ماہنامہ دارالعلوم دیوبند نے بھی ان کا تذکرہ نہیں لکھا ہے۔

علامہ شبلی کے ابتدائی دور کے خطوط مولوی محمد سمیع کے علاوہ مولوی محمد عمر نے بھی سینے سے لگا کر محفوظ رکھے تھے اور جب اس کی تدوین واشاعت کا موقع آیا تو مدون مکاتیب مولانا سید سلیمان ندوی کے حوالہ کیا، جس سے علامہ شبلی کی ابتدائی زندگی کے احوال تو معلوم ہوتے ہی ہیں ان کی

عقیدت شبلی کا بھی اظہار ہوتا ہے، ان کے پاس علامہ شبلی کا ابتدائی دور کا کچھ کلام بھی تھا جو انھوں نے 'کلیات شبلی' میں شمولیت کے لیے سید صاحب کو فراہم کیا تھا، اس میں خود ان کے نوید شادی پر کہی گئی علامہ شبلی کی ایک نظم بھی شامل ہے۔اس کا پہلا شعر یہ ہے۔

در عیش وطرب باز است امروز　　جہان را کار با ساز است امروز

اورخاتمہ اس شعر پر ہوا ہے۔

ز راہ لطف کار من بسازند　　غریبے را باحسانے نوازند

(کلیات شبلی فارسی: 99,100)

ایک بار مولوی محمد عمر نے علامہ شبلی کو خط لکھا۔ جواب میں تاخیر ہوئی تو پہلوتہی کی شکایت کی۔ اس کے جواب میں علامہ شبلی نے لکھا کہ:

''خدا میری مغفرت نہ کرے اگر میں تمہارے معاملے میں پہلوتہی کروں، سچی بات یہ ہے کہ ان دنوں میرے ہاں آنے کا کوئی فائدہ نہیں۔'' (اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 28)

مولوی محمد سمیع کی پہلی بیوی کا انتقال ہو گیا تھا، مولوی محمد عمر کے ایک خط سے علامہ کو معلوم ہوا کہ ان کا دوسرا نکاح ایک بزرگ الٰہی شاہ (ساکن سبرہد) جن سے علامہ شبلی کے والد شیخ حبیب اللہ بیعت تھے کی صاحبزادی سے ہونا قرار پایا تھا، اس پر علامہ نے انھیں دھنی بتایا ہے کہ:

''محمد سمیع شروع سے ہی قسمت کا دھنی رہا ہے کیونکہ اسے شروع ہی سے فقرا کی مکرمت حاصل ہے، اس سے اچھی بات اور کیا ہوسکتی ہے کہ پہلی بیوی (کی رحلت کے بعد اس) کا نعم البدل مل جائے:

درکار خیر حاجت ہیچ استخارہ نیست

(اردو ترجمہ مکاتیب شبلی 29)

مولوی محمد عمر بیناپاروی کے نام مکاتیب شبلی میں فارسی شاعری اور قدما کے فارسی کلام اور دواوین وغیرہ کا بھی ذکر آیا ہے۔ بہر حال اوپر کی سطور میں علامہ شبلی کے بچپن کے بیس احباب کا تذکرہ علامہ کے مکاتیب اور ان کی سوانح عمری سے تیار کیا گیا ہے، غلطی کے امکان سے کون خود کو مبرا قرار دے سکتا ہے تاہم اگر اور معلومات کسی ذرائع سے حاصل ہوئیں تو وہ اس موضوع پر اضافہ ہوں گی۔

❖

**Mohammad Ilyas Azmi**
641, Shaista Manzil
Pura Gulami (Behind Awas Vikas)
Azamgarh- 276001(UP)
Mob.: 919838573645
azmi408@gmail.com

اطہر حسین

# تلامذۂ شبلی کی خدمات

**تلخیص**

علامہ شبلی نعمانی نے نامور علم وفن کا جو کارواں اپنے پیچھے چھوڑا ان کی ایک بڑی تعداد ہے۔ بیشتر شاگرد اپنے زمانے کے نامور معلم، مصنف اور شاعر ہیں۔ ان شاگردوں نے شبلی نعمانی کے علمی وادبی کارواں کو آگے بڑھاتے ہوئے نہ صرف یہ کہ ان کے ادھورے کاموں کو مکمل کیا بلکہ ان کے طرز تصنیف کو بھی عام کیا۔ ان کی تربیت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے بعض نئے کام بھی انجام دیے۔

سید سلیمان ندوی شبلی کے پروردہ اور سچے جانشینوں میں سے تھے۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ علمی وادبی موضوعات پر درجنوں کتابیں تحریر کیں بلکہ شبلی کے ادھورے کاموں کی تکمیل اور ان کے خوابوں کو بھی شرمندہ تعبیر کیا۔ دارالمصنفین کا خاکہ خود شبلی نے تیار کیا تھا 1914 میں قائم کیا۔ دارالمصنفین کے قیام کے بعد 1916 میں ماہنامہ معارف کا اجرا کیا۔ شبلی نعمانی نے عبدالسلام ندوی کی تربیت خاص انداز سے کی تھی۔ وہ علامہ شبلی کے معاونین میں سے تھے۔ دارالمصنفین کے علمی منصوبوں کی تکمیل میں ان کا اہم کردار رہا ہے۔

اقبال سہیل شبلی کے خاص شاگردوں میں سے تھے۔ وہ ایک قوم پرور شاعر، کامیاب وکیل اور ادیب وانشاپرداز تھے۔ ضیاء الحسن علوی ندوی دارالعلوم ندوۃ العلما کے ابتدائی طالب علموں میں سے تھے۔ شبلی کی تربیت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے انھوں نے متعدد علمی واصلاحی کام کیے۔ شبلی کے اہم شاگردوں میں ایک نام مولانا حمید الدین فراہی کا ہے۔ اعظم گڑھ میں قیام کے دوران شبلی نے انھیں عربی اور اسلامی علوم کی بنیادی تعلیم مکمل کرائی تھی۔ شبلی اپنے شاگردوں میں مولانا حمید الدین فراہی کی بڑی قدر کرتے تھے۔

**کلیدی الفاظ**

علامہ شبلی نعمانی، سید سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی، مولانا حمید الدین فراہی، مولانا محمد علی جوہر، اقبال سہیل، ضیاء الحسن ندوی علوی، مولانا عبدالباری ندوی، مولانا مسعود علی ندوی، سید ابوظفر ندوی، مولانا شبلی متکلم، دارالمصنفین اعظم گڑھ، ماہنامہ معارف، دارالعلوم ندوۃ العلما لکھنو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، اصلاح نصاب، اداروں کا استحکام، حیات شبلی۔ تحریک ندوۃ العلما،

---

**دارالمصنفین** کے بانی علامہ شبلی نعمانی (1914-1857) ہمہ گیر شخصیت کے مالک تھے۔ وہ صرف مصنف ہی نہیں بلکہ انھیں مصنف گر بھی کہا گیا۔ تصنیف وتالیف کے میدان میں ان کی خدمات بہت

متنوع ہیں۔انھوں نے تحقیق وتنقید کے ساتھ ساتھ سوانح وسیرت اور تاریخ پر بلند پایہ کتابیں تحریر کیں۔ بطور شاعر بھی شبلی نعمانی کو ممتاز مقام حاصل ہے۔تاریخی نظموں کے ساتھ ساتھ ہنگامی اور وقتی مسائل پر ان کی نظمیں بہت اہم ہیں۔علمی وادبی موضوعات پر ان کی تنہا خدمات ایک ادارے کی حیثیت رکھتی ہیں۔مختلف اداروں کا قیام واستحکام اور اصلاح میں اہم کردار ادا کیا۔تصنیف وتالیف کے علاوہ درس وتدریس کے فرائض بھی انجام دیے،طلبا کی ذہن سازی کی۔ علامہ شبلی نے نامور علما وادبا سے تعلیم حاصل کی اوران کے تدریسی طریق کار کو بھی سمجھا۔شبلی ایک بہترین شاگرد ہونے کے ساتھ ساتھ ایک عظیم مربی استاد بھی تھے۔اپنی علمی لیاقت اور تجربات کو شاگردوں کی تربیت میں صرف کیا۔تصنیف وتالیف کے علاوہ طلبا کی ایک جماعت تیار کی جنھوں نے ان کے علمی وادبی کارواں کو آگے بڑھایا۔ انھیں محمڈن اینگلو اورینٹل کالج میں سولہ سال اور دارالعلوم ندوۃ العلما میں تقریباً نو سال پڑھانے کا تجربہ تھا۔اس مدت میں انھوں نے سیکڑوں طلبا کی تربیت اور ذہن سازی کی۔ علامہ شبلی کے شاگردوں میں سید سلیمان ندوی،مولانا عبدالسلام ندوی،مولانا حمید الدین فراہی،اقبال سہیل،مولانا عبدالعزیز ندوی،مولانا محمد علی جوہر،مولانا مسعود علی ندوی،مولانا عبد الباری ندوی،ضیاء الحسن علوی،سید ابوظفر ندوی اور شبلی متکلم وغیرہ کا نام قابل ذکر ہے۔اس کے علاوہ اعظم گڑھ میں بھی چند طلبا کی ذہن سازی کا کام کیا۔ان شاگروں نے نہ صرف یہ کہ ان کے نامکمل اور ادھورے کاموں کو مکمل کیا بلکہ ان کی طرز تصنیف وتالیف کو بھی آگے بڑھایا۔شبلی نعمانی کی تربیت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے متعدد نمایاں کارنامے انجام دیے اوران کی فکر وخواہش کو بھی پورا کرنے کی مکمل کوشش کی۔

سید سلیمان ندوی،مولانا عبدالسلام ندوی اور مولانا ضیاء الحسن علوی ندوی ان کے خاص شاگردوں میں سے تھے۔شبلی نے دارالعلوم ندوۃ العلما میں باضابطہ ان کی تعلیم وتربیت کی تھی۔ان کے انتقال کے بعد سید سلیمان ندوی نے سیرت النبیؐ کی تکمیل کی۔دارالمصنفین اور ماہنامہ معارف جس کا خاکہ خود شبلی نے تیار کیا تھا اس کو قائم کرکے حق شاگردی عطا کیا۔مولانا عبدالسلام ندوی نے شعر العجم کی طرز پر شعر الہند لکھ کر شبلی کے طرز تصنیف کو آگے بڑھانے کی بہترین کوشش کی۔اصلاح نصاب کا کام شبلی نعمانی نے جو دارالعلوم ندوۃ العلما میں کیا تھا،مولانا ضیاء الحسن علوی ندوی نے مدارس کے انسپکٹر بننے کے بعد ریاستی سطح پر مدارس کی اصلاح اور ترقی میں اہم رول ادا کیا۔اقبال سہیل جن کی تربیت اعظم گڑھ میں قیام کے دوران کی تھی۔انھیں نہ صرف علوم القرآن،فلسفہ اور معقولات کی تعلیم دی بلکہ نثر ونظم لکھنے کی مشق بھی کرائی۔اقبال سہیل کی تحریروں میں شبلی نعمانی کا عکس نظر آتا ہے جس کا اعتراف خود شبلی نے کیا تھا۔مولانا حمید الدین فراہی جنھیں شبلی نعمانی نے عربی اور اسلامی علوم کی خاص طور سے تعلیم دی تھی،علامہ کی اسی فکر کا نتیجہ ہے کہ انھوں عربی اور قرآنی علوم پر کئی اہم کتابیں تصنیف کیں۔یہاں انھیں شاگردوں کا تفصیلی مطالعہ کیا گیا ہے۔

## سید سلیمان ندوی

سید سلیمان ندوی کا شمار ممتاز علمی وادبی شخصیات میں ہوتا ہے۔وہ ایک عظیم المرتبت عالم دین، محقق، مؤرخ، صحافی، ادیب وشاعر، ماہر تعلیم اور سیاست داں تھے۔سید سلیمان ندوی علامہ شبلی کے جانشینوں میں سے تھے۔انھوں نے نہ صرف علمی وتحقیقی موضوعات پر کتابیں تحریر کیں بلکہ شبلی کے ادھورے کاموں کی تکمیل اور ان کے خوابوں کو شرمندۂ تعبیر بھی کیا۔سیرت النبیؐ (آخری جلدیں)، حیات شبلی، خیام، یادرفتگاں، سیرت عائشہ، ارض القرآن، خطبات مدراس، نقوش سلیمانی، مقالات سلیمان، عربوں کی جہاز رانی، اسلام اور مستشرقین، جیسی قابل ذکر کتابیں ان کی یادگار ہیں۔

سید سلیمان ندوی 22 نومبر 1884 میں دسنہ ضلع پٹنہ (بہار) میں پیدا ہوئے۔ابتدائی تعلیم مولوی مقصود اکھدوی اور خلیفہ انوار علی سے حاصل کی۔ 1901 میں دارالعلوم ندوۃ العلما میں داخلہ لیا جہاں پانچ سال تک مفتی عبد اللطیف سنبھلی، مولانا شبلی فقیہ جے راجپوری، مولانا حفیظ اللہ اعظمی، مولانا فاروق چڑیا کوٹی اور سید علی صاحب سے فیض یاب ہوئے۔1905 میں علامہ شبلی نعمانی ندوۃ العلما کے معتمد تعلیم ہوکر لکھنؤ آئے تو سید سلیمان ندوی کو اپنی تربیت خاص میں لے لیا۔علامہ نے انھیں تصنیف وتالیف کے لیے تیار کیا۔ 1906 میں ندوۃ العلما سے فراغت کے بعد الندوہ کے سب ایڈیٹر مقرر ہوئے۔ 1910 میں شبلی نے جب سیرت النبیؐ کی تدوین کے لیے ایک شعبہ قائم کیا تو سید سلیمان ندوی کو لٹریری اسسٹنٹ مقرر کیا۔1912 تک 'الندوہ' کی سب ایڈیٹری کے فرائض انجام دیتے رہے۔کچھ وقت تک 'الہلال' کی مجلس ادارت میں بھی رہے۔ 1913 کے اواخر میں علامہ شبلی کے ایما پر دکن کالج پونا میں عربی فارسی کی پروفیسری قبول کرلی۔علامہ شبلی کے انتقال کے چند روز قبل 1914 میں اعظم گڑھ آ گئے جہاں انھوں نے نہ صرف یہ کہ سیرت النبیؐ کی تکمیل کی بلکہ دارالمصنفین جس کا خاکہ خود شبلی نے تیار کیا تھا اس کو عملی جامہ پہنایا۔ 1916 میں ماہنامہ معارف جاری کیا۔ دارالمصنفین اور شبلی کی وصیت کی تکمیل میں جدوجہد اور جانفشانی کرتے رہے۔سید سلیمان ندوی کی اولین حیثیت ایک عالم دین کی ہے۔ان کے علمی ودینی کارناموں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔سید سلیمان ندوی کی تحقیقی خدمات کا ایک بڑا حصہ سیرت وسوانح پر مشتمل ہے۔

خیام (1933) سید سلیمان ندوی کا اہم تحقیقی کارنامہ ہے۔عمر خیام شاعر، علم ہیئت، علم نجوم، ریاضی اور فلسفہ کا ماہر تھا البتہ ان کی عالمی شہرت کا باعث ان کی رباعیاں ہیں۔'خیام' فارسی شاعر عمر خیام کی سوانح حیات ہے۔مختلف عنوانات قائم کر کے عمر خیام کے حالات، تصانیف، تلامذہ، فارسی رباعی، خیام کا مذہب، خیام کا مشرب ومسلک، بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔خیام پر دنیا کی مختلف زبانوں میں بہت کام ہو چکے ہیں البتہ ان پر لکھی جانے والی زیادہ تر کتابیں مستشرقین کی ہیں۔عربی فارسی میں بھی

خیام پر خوب تحقیق ہوئی ہے۔ پھر بھی خیام کی زندگی کے بعض پہلوؤں اور تصانیف پر اختلافات پائے جاتے تھے۔ سید سلیمان ندوی کی تحقیق سے قبل اکیس کتابوں کو خیام سے منسوب کیا جاتا رہا ہے جبکہ انھوں نے صرف تیرہ کتابوں کو خیام کی تصنیف مانا ہے۔ خیام کی زندگی کے بعض نئے پہلوؤں کا بھی انکشاف کیا ہے۔ ان غلط روایتوں کا ازالہ بھی کیا ہے جو ایک مدت سے رائج تھیں۔ سید سلیمان ندوی نے عربی، فارسی اور دیگر یورپی محققین کی 63 کتابوں اور خود خیام کی 13 کتابوں کو ماخذ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ کتاب کے شروع میں 'سوانح خیام کے ماخذ ومصادر پر ناقدانہ تبصرہ' لکھ کر محققین کی کتابوں کا تنقیدی مطالعہ کیا ہے اور ان کے نقائص بھی بیان کیے ہیں۔

سید سلیمان ندوی نے ان کی رباعیوں پر سب سے زیادہ محنت کی ہے۔ قدیم سے قدیم ماخذ دریافت کیے ہیں۔ یورپ میں خیام ایک شرابی کی حیثیت سے مشہور تھا۔ سید سلیمان ندوی نے تحقیق سے یہ ثابت کیا کہ خیام شراب نوشی تو دور وہ شراب کو پسند تک نہیں کرتا تھا۔ کسی معتبر ماخذ میں اس کا ذکر بھی نہیں ہے۔ بعض مستشرقین نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ خیام الحادی تھا سید صاحب نے دلائل سے اس کو بھی غلط ثابت کیا ہے۔ اس کتاب کی اہمیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ فردوسی کے ہزار سالہ جشن کے موقع پر افغانستان نے ایران کو جو تحائف دیے اس میں سید سلیمان ندوی کی یہ کتاب 'خیام' بھی شامل تھی۔

سید سلیمان ندوی علامہ شبلی کے نہ صرف شاگرد بلکہ جانشین بھی تھے۔ ان کی صلاحیتوں کو پروان چڑھانے اور قلم کو نکھارنے میں علامہ شبلی کا اہم رول رہا ہے۔ ہیروز آف اسلام کا جو سلسلہ شبلی نے شروع کیا تھا اس میں سید سلیمان ندوی کو اسسٹنٹ مقرر کیا تھا۔ انتقال کے وقت سیرت کی تکمیل کی وصیت بھی سید سلیمان ندوی کو کی۔ سیرت النبیؐ کی تکمیل سید سلیمان ندوی کا قابل قدر کارنامہ ہے۔ سیرت النبیؐ سات جلدوں پر مشتمل ہے۔ ابتدائی دو جلدیں جس میں اللہ کے رسولؐ کی سیرت وسوانح پر روشنی ڈالی گئی ہے علامہ شبلی نے لکھی ہیں جبکہ بقیہ پانچ جلدیں جو شریعت محمدیہؐ پر مشتمل ہیں علامہ شبلی کے ایما پر سید سلیمان ندوی نے تالیف کیں۔ سیرت عائشہؓ، حیات مالک اور رحمت عالم سوانح اور سیرت کے اہم کارنامے کے طور پر دیکھی جاتی ہے۔ ان کتابوں میں سوانح کے جدید اصولوں اور سائنٹفک طریق کار کو اختیار کیا گیا ہے۔ سید سلیمان ندوی جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں، پہلے تمام ذرائع سے مواد اکٹھا کرتے ہیں اور پھر تحقیق وتنقید کے بعد نہایت سلیقے سے مواد کی تسوید کرتے۔ کسی بھی موضوع پر بغیر تحقیق کے وہ کوئی رائے قائم نہیں کرتے۔ ان کی سوانحی کتابیں ادبی تحقیق کا عمدہ نمونہ ہیں۔ ارض القرآن سیرت النبیؐ کے دیباچہ کے طور پر لکھی گئی تھی، البتہ ضخامت کی وجہ سے کچھ حصے کو دیباچے میں شامل کیا گیا اور بقیہ کتابی شکل میں ارض القرآن کے نام سے شائع ہوا۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ دارالمصنفین کے قیام کے بعد سب سے پہلے یہی کتاب شائع ہوئی۔ ارض القرآن سید سلیمان ندوی کا منفرد اور اہم کارنامہ ہونے کے ساتھ علمی تحقیق کا گراں قدر سرمایہ بھی ہے۔ یہ کتاب قرآن مجید کی

تاریخی اور جغرافیائی تفسیر ہے۔قرآن مجید میں جن تاریخی مقامات اور قبائل کا ذکر ہے ارض قرآن میں اس کی جغرفیائی تحقیق کی گئی ہے۔مستشرقین کی غلط بیانیوں کا ازالہ بھی کیا گیا ہے۔سید سلیمان ندوی نے اس کتاب کی تالیف کے لیے عربی،عبرانی،فرانسیسی اور جرمنی میں ترجمہ شدہ مواد سے استفادہ کیا۔ تورات، زبور اور قرآن کے علاوہ عرب کی قدیم ترین تواریخ کا بھی بطور خاص مطالعہ کیا۔ارض القرآن موضوعی حیثیت سے کافی منفرد اور اہم تحقیقی کارنامہ ہے۔

سید سلیمان ندوی کو علامہ شبلی سے بڑی قربت تھی۔ 1905 ندوۃ العلماء کے زمانے سے لے کر 1914 تک کا ساتھ رہا۔اس درمیان دونوں شخصیتوں کو ایک دوسرے کو جاننے اور سمجھنے کا خوب موقع ملا۔شبلی کے بیشتر حالات بالخصوص ابتدائی اور تعلیمی زندگی انہی کی زبانی سن رکھی تھی اور بقیہ ان کے رشتہ داروں اور شاگردوں سے معلوم ہوئی۔علامہ شبلی کے احباب اور ان کے معاصرین سے بھی سید سلیمان ندوی کے روابط تھے البتہ حیات شبلی کی تالیف میں زیادہ استفادہ شبلی کے مکاتیب سے کیا۔شبلی کے بیشتر حالات ان کے خطوط میں کسی نہ کسی صورت سے موجود ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سید سلیمان ندوی نے حیات شبلی کے دیباچے میں اسے سوانح کے بجائے خودنوشت سوانح لکھا ہے۔سید سلیمان ندوی نے شبلی کے حالات بڑی تلاش و تحقیق کے بعد لکھے ہیں۔ پیدائش سے لے کر آخر ایام تک کے حالات اور ان کے علمی و ادبی کارناموں پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔مولانا کی حیات و خدمات پر یہ ایک مستند کتاب ہے اور سید سلیمان ندوی کا بہترین تحقیقی کارنامہ بھی۔عربوں کی جہاز رانی سید سلیمان ندوی کی نہ صرف اہم تحقیقی کاوش ہے بلکہ جہاز رانی کے فن اور اس کی تاریخ پر اردو میں پہلی کتاب ہے۔یہ دراصل چار اہم خطبات کا مجموعہ ہے۔سید سلیمان ندوی نے جہاز رانی کے فن، جہاز سازی کے کارخانوں،عربوں کی جہازوں کے خصائص، جہاز رانوں کی تحقیقات،ایجادات ومشاہدات کو بڑی تفصیل سے تاریخی حوالوں سے بیان کیا ہے۔ جہاز رانی اردو تحقیق کا نہ صرف قابل قدر کارنامہ ہے بلکہ اردو میں اس فن پر پہلی کتاب ہے۔سید سلیمان ندوی نے بڑی تعداد میں تحقیقی مضامین اور مقالات بھی لکھے، و تین جلدوں میں مقالات سلیمانی کے نام سے کتابی شکل میں شائع ہو چکے ہیں۔

## مولانا عبدالسلام ندوی

مولانا عبدالسلام ندوی کی شخصیت کسی خاص تعارف کی محتاج نہیں۔ وہ اردو ادب میں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ان کی علمی و ادبی حیثیت مسلم ہے۔ وہ ایک عالم دین ہونے کے ساتھ ساتھ نقاد، سوانح نگار، مؤرخ، شاعر اور مترجم بھی تھے۔تاریخی وسوانحی کتابوں میں انقلاب امم،اسوۂ صحابہ،سیرۃ عمر بن عبدالعزیز، تاریخ فقہ اسلامی اور فقرائے اسلام اہم ہیں۔اس کے علاوہ ان کی کتاب اقبال، کامل اقبال کے فکر و فن پر آزاد ہندستان میں لکھی جانے والی پہلی کتاب شمار کی جاتی ہے۔شبلی کے

نمایاں شاگردوں میں ایک اہم نام مولانا عبدالسلام ندوی کا ہے۔شبلی نے ان کی تربیت خاص انداز میں کی تھی۔ دونوں شخصیت کے درمیان لکھے گئے خطوط کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ شبلی نہ صرف یہ کہ ان پر بھروسہ کرتے تھے بلکہ ان کی علمی استعداد کے معترف اور قدرداں بھی تھے۔ مشورے کے ساتھ ساتھ نصیحتیں اور تنبیہ بھی کیا کرتے تھے۔ انھوں نے شبلی کی تربیت سے فیض حاصل کرتے ہوئے 'شعرالعجم' کی طرز پر 'شعرالہند' لکھی۔ علامہ شبلی نعمانی کے انتقال کے بعد نہ صرف یہ کہ دارالمصنفین کے اہم رکن رہے بلکہ سید سلیمان ندوی کے اہم منصوبوں کی تکمیل میں ہم قدم بھی رہے۔ دارالمصنفین کے لیے متعدد کتابوں کے علاوہ ایک مدت تک معارف کے شذرات بھی تحریر کیے۔ اپنی علمی وتحقیقی کاوشوں سے دارالمصنفین کی عظمت میں اضافہ کیا۔

مولانا عبدالسلام ندوی موضع علاؤالدین پٹی 16 فروری 1883 کو پیدا ہوئے۔ مولانا کے والد شیخ دین محمد تعلیم یافتہ اور فارسی زبان وادب پر کافی دسترس رکھتے تھے۔ عبدالسلام ندوی کی ابتدائی تعلیم گاؤں کے مکتب میں ہوئی البتہ اعلیٰ تعلیم کے لیے کانپور، آگرہ اور مدرسۂ چشمہ رحمت غازی کا رخ کیا۔ ان کے اساتذہ میں مولوی سید امداد علی، عبداللہ چاند پاروی، میاں صاحب، مولوی بخش احمد، مولوی محمد رمضان، مولوی شبلی جیراج پوری اور علامہ شبلی کا نام قابل ذکر ہے۔ 1906 میں ندوۃ العلما میں داخلہ لیا۔ 1910 میں فراغت کے بعد ندوۃ العلما لکھنؤ میں عربی ادب کے استاد مقرر ہوئے۔ سیرۃ النبیؐ کی تصنیف میں لٹریری اسسٹنٹ کی حیثیت سے خدمات انجام دیں، مارچ 1910 سے جولائی 1911 تک الندوہ کے ایڈیٹر بھی رہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی دعوت پر کلکتہ گئے جہاں ایک مدت تک الہلال کی ذمے داری سنبھالی۔ علامہ شبلی عبدالسلام ندوی کے اشتراک سے کوئی رسالہ نکالنا چاہتے تھے یہی وجہ ہے کہ جب انھوں نے الہلال جوائن کرنے کا فیصلہ کیا تو شبلی نعمانی نے مارچ 1914 کو ایک خط میں لکھا کہ تم جاتے ہو تو رسالے کا کیا حشر ہوگا۔ الہلال میں جاؤ مضائقہ نہیں لیکن یہ شرط کرلو کہ تم الہلال میں جذب نہ ہوجاؤ یعنی جو لکھوا پنے نام سے لکھو ورنہ تمھاری زندگی پر بالکل پردہ پڑ جائے گا اور آئندہ ترقیوں کے لیے مضر ہوگا۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شبلی انھیں کس قدر عزیز رکھتے تھے۔ ان کے جانے کا دکھ بھی صاف ظاہر ہوتا ہے۔ علامہ شبلی نے ایک خط میں آگے چل کر انھیں اچھے مصنف ہونے کی پیش گوئی کی تھی۔ پروفیسر محمود الٰہی نے لکھا ہے:

> ''علامہ شبلی کی رفاقت جن دانشوروں کو نصیب ہوئی ان میں مولانا عبدالسلام ندوی کو کئی جہتوں سے اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے دارالمصنفین کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنالیا تھا۔ وہ فنا فی العلم تھے۔ انھیں مذہبیات پر بڑی حد تک عبور حاصل تھا اور اردو زبان وادب کو پروان چڑھانے کا سلیقہ انھیں آتا تھا۔''

علامہ شبلی کے انتقال کے بعد جب دارالمصنفین کا قیام عمل میں آیا تو سید سلیمان ندوی کی دعوت

پر اعظم گڑھ آ گئے۔ یہاں آنے کے بعد انھوں نے پوری زندگی دارالمصنفین کے لیے وقف کردی۔ دارالمصنفین کے قیام اور شبلی کے ادھورے کاموں اور ان کے خواب کی تکمیل کے لیے اخوان الصفا کے نام سے جو کمیٹی بنائی گئی اس کے ارکان میں ان کا نام شامل کیا گیا۔ دارالمصنفین کے علمی منصوبوں کی تکمیل میں مولانا عبدالسلام ندوی کا اہم کردار رہا ہے۔ انھوں نے دارالمصنفین کی متعدد کتابیں اور سیکڑوں مقالات تحریر کیے۔ معارف میں مقالات کے علاوہ نومبر 1918، جنوری 1925 تا جون 1926 کے شذرات بھی تحریر کیے۔ اکتوبر 1956 کو ان کا انتقال ہوا۔ دارالمصنفین میں اپنے استاد علامہ شبلی سے متصل مدفون ہیں۔

مذہبی تصنیفات کے علاوہ ادب و تاریخ ان کا خاص دائرہ تھا۔ تاریخ اسلام کی مایہ ناز شخصیتوں اور ملت اسلامیہ کی ماضی کی عظمتوں کے نقوش کو تازہ کیا۔ مسلمانوں کی عظیم تاریخ کو واضح کرنے اور اس سلسلے میں جو غلط فہمیاں پیدا کی گئیں ان کو دور کرنے کی قابل قدر کوشش کی۔ ان کی تصانیف میں اسوہ صحابہ، اسوۂ صحابیات، سیرۃ عمر بن عبدالعزیز، تاریخ اخلاق اسلامی، امام رازی اور حکمائے اسلام وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ترجمے کے فن پر بھی انھیں ماہرانہ قدرت تھی۔ انھوں نے متعدد اہم کتابوں کے عربی سے اردو میں نہایت سلیس اور شگفتہ ترجمے کیے۔ تخلیقی ترجمے پر انھیں خاص ملکہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بعض ترجمے طبع زاد نظر آتے ہیں۔ ان ترجمہ کردہ کارناموں میں ابن خلدون، انقلاب امم، ابن یمین، تاریخ فقہ اسلامی، اسلامی قانون فوجداری، تاریخ الحرمین، التربیۃ الاستقلالیہ، فقرائے اسلام، فطرت انسانی اور ابن یمین قابل ذکر ہیں۔

مولانا عبدالسلام ندوی کے ادبی و تنقیدی کارناموں میں شعر الہند اور اقبال کامل کو بے حد مقبولیت حاصل ہے۔ شعر الہند اردو شاعری اور شاعروں کا دو جلدوں پر مشتمل تذکرہ ہے۔ شعر الہند کو ادبی تاریخ بھی کہا گیا ہے۔ کتاب کی ابتدا میں قدیم شعرا کے تذکروں کی حیثیت اور کیفیت کے ساتھ ساتھ اردو میں فن تنقید پر مبسوط مقدمہ لکھا ہے۔ اردو شعرا کے حالات اور اردو کی تمام شعری اصناف کا تاریخی وادبی جائزہ پیش کیا ہے۔ اقبال کامل 1948 میں ان کے انتقال کے بعد شائع ہوئی، جس میں علامہ اقبال کی مفصل سوانح، تصنیفات، فلسفہ اور کلام پر تنقیدی جائزہ شامل ہے۔ اقبال کا نظریۂ خودی، بے خودی، نظریہ ملت، تعلیم، سیاست اور نظام اخلاق وغیرہ کے بارے میں اقبال کے خیالات کی ادبی پیرائے میں تشریح کی ہے۔ آخر میں ان کے نعتیہ کلام پر بھی مختصر اظہار خیال کیا ہے۔ واضح رہے کہ شعر الہند اور اقبال کامل مختلف یونیورسٹیوں میں شامل نصاب ہے۔ عبدالسلام ندوی کی ایک حیثیت شاعر کی ہے۔ انھوں نے مختلف شعری اصناف میں طبع آزمائی کی البتہ انھوں نے اپنی شاعری کو کوئی اہمیت نہ دی۔ واضح رہے کہ وہ اردو اور فارسی دونوں زبان میں شاعری کرتے تھے۔ ان کی ایک کاپی تھی جس پر وہ اشعار لکھا کرتے تھے البتہ وہ کاپی بھی تلف ہوگئی۔ شاعری کا یہ سلسلہ زندگی کے آخری ایام تک جاری رہا۔ انتقال کے بعد ان کی جیب سے ایک غزل برآمد ہوئی تھی جو فانی بدایونی کی زمین میں کہی گئی تھی۔

یہ غزل بھی ایک مدت کے بعد معدوم ہوگئی۔آخری غزل کا ایک شعر اور چند اشعار نقل کیے جاتے ہیں تا کہ ان کی شعری لیاقت کا اندازہ لگایا جا سکے ۔

مر کے ہے ٹوٹا کہیں سلسلہ قید حیات مگر اتنا ہے کہ زنجیر بدل جاتی ہے
پریشانی بھی تھی وصل صنم میں وجہ دل جمعی سکون قلب تھا اس بت کی زلفوں کا بکھر جانا
لاکھوں مصیبتیں ہیں مگر پھر بھی روز حشر محبوب ہے کہ دن ہے ترے انتظار کا

مولانا عبدالسلام ندوی نے معارف، الہلال، الندوہ، وکیل، ظل سلطانی وغیرہ رسائل میں سیکڑوں تنقیدی و تحقیقی مقالات تحریر کیے۔ان کے مقالات کا مجموعہ 1968 میں دارالمصنفین سے شائع ہو چکا ہے۔معارف میں شائع ہونے والے بعض مقالات ایسے ہیں جو تحقیقی اعتبار سے بہت اہم ہیں، جس میں پہلی بار علم و ادب کے بعض اہم پہلوؤں کی بازیابی ہوئی ہے۔اشرف علی فغاں کا دیوان ایک مدت سے نایاب تھا۔فغان کے دیوان سے نہ صرف یہ کہ عوام بلکہ خواص بھی نا آشنا تھے۔معارف اپریل 1922 کو عبدالسلام ندوی کا ایک مضمون اشرف علی فغان کے نام سے شائع ہوا جس میں پہلی بار فغان قلمی دیوان کی دستیابی میں بازیابی کی خبر دی گئی۔اسی طرح ایک مختصر مضمون ایک قدیم دکنی شعر کے عنوان سے معارف جولائی 1932 میں شائع ہوا۔انھوں نے جس طرح اس شعر کے انداز و اسلوب پر بحث کی ہے اس سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں پہلی بار اسلوبیاتی تنقید کو موضوع بنایا گیا ہے۔

## اقبال احمد خاں سہیل

اقبال سہیل کا شمار شبلی نعمانی کے خاص شاگردوں میں ہوتا ہے۔شبلی نعمانی کے نظم و نثر کا رنگ اقبال سہیل کی تحریروں میں بخوبی نظر آتا ہے۔اقبال سہیل قوم پرور شاعر، اعظم گڑھ کے کامیاب وکیل، ادیب اور انشاپرداز تھے۔انھوں نے نہ صرف یہ کہ نامور اساتذہ سے تعلیم حاصل کی بلکہ رشید احمد صدیقی، ذاکر حسین، مولانا حالی، وحید الدین سلیم، حسرت موہانی اور مرزا احسان احمد جیسے اہل کمال کی صحبت نے ان کی شخصیت کو نکھارنے میں اہم کردار ادا کیا۔انھیں اردو، عربی اور فارسی تینوں زبانوں پر یکساں دسترس حاصل تھی۔وہ اپنی شاعری، انشاپردازی اور پرمغز تقریروں کی وجہ سے طالب علمی کے زمانے سے ہی علم و ادب کی ہر محفل میں پسند کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے، جس کا اظہار نہ صرف یہ کہ ان کے استاد شبلی نعمانی اور حمید الدین فراہی نے مختلف موقوں پر کیا ہے بلکہ متعدد اہل قلم نے بھی اپنی تحریروں میں اس پر روشنی ڈالی ہے۔علی گڑھ کالج میں وہ اپنی شاعرانہ عظمت کی وجہ سے مشہور تھے۔وہ مختلف محفلوں میں شریک ہوتے اور اپنی ذہانت اور علمیت کے جوہر دکھاتے تھے۔1918 میں علی گڑھ میں خواجہ کمال الدین کے اعزاز میں ایک جلسہ ہوا جس میں اقبال سہیل نے ام السنہ عربی پر تقریر کی۔ان کا طرز خطابت اس قدر دلنشیں تھا کہ خواجہ کمال الدین نے انھیں گلے لگا کر دادی۔

اقبال سہیل کے جد امجد مولوی ضیاء الدین کا آبائی وطن جونپور تھا۔ترک سکونت کر کے اعظم گڑھ میں پیشہ مختاری کرلی تھی۔اقبال سہیل جدید تحقیق کے مطابق جنوری1886 کوموضع بڑہرہ ضلع اعظم گڑھ (یوپی) کے ایک زمیندار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ان کے والدعزیز اللہ خان نے ان کا نام ابوظفر حامد خان رکھا تھاالبتہ دادا امانت اللہ خان ان کو اقبال کہہ کر پکارتے تھے،بعد کو یہی نام مشہور ہوا۔واضح رہے کہ اقبال سہیل اردو اور فارسی دونوں زبان میں شاعری کرتے تھے۔دونوں میں کبھی اقبال تو کبھی سہیل تخلص اختیار کیا ہے۔ابتدائی فارسی شاعری میں حامد بھی تخلص ملتا ہے۔ابتدائی تعلیم مولانا محمد شفیع اور مولانا یعقوب سے حاصل کی۔والدعزیز اللہ فارسی کا نہایت ستھرا ذوق رکھتے تھے، فارسی کی تعلیم میں انھوں نے اہم کردار ادا کیا۔وہ ان سے خط لکھواتے اور اصلاح کے بعد اسے یاد کرنے اور لکھنے کی سخت تلقین کرتے۔والدہ کلثوم تعلیم یافتہ صوم وصلوۃ کی پابند نہایت دین دار خاتون تھیں۔گلستان سعدی اور بوستان سعدی کی تعلیم والدہ سے پائی۔کم عمری میں ہی فارسی زبان وادب میں دسترس حاصل کرلی تھی۔

ابتدائی تعلیم کے بعد انھوں نے عربی ادب کی طرف توجہ کی۔اپنے نانا شیخ عبدالرحیم کے پاس جو محرر تھے اعظم گڑھ چلے گئے۔1898 میں علامہ شبلی علی گڑھ سے مستعفی ہوکر تشریف لائے تو انھوں نے ایک مدت تک اپنے عزیزوں کو ادب کی کتابوں کا درس دیا جس میں ایک نام اقبال سہیل کا بھی ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب اقبال سہیل کو شبلی سے فیض یاب ہونے کا بھرپور موقع ملا۔اقبال سہیل کے ماموں ان کو شبلی کے پاس پڑھنے کے لیے بھیجا کرتے تھے۔درس کے بعد بھی وہ شبلی کی خدمت میں برابر حاضر رہتے۔ماموں کے انتقال پر اقبال سہیل نے ایک تعزیتی مرثیہ لکھا تھا جس کی شبلی نے نہ صرف یہ کہ تعریف کی تھی بلکہ یہ کہا کہ تیری شاعری پر مجھ کو خود اپنے کلام کا دھوکا ہوتا ہے۔آخر یہ رنگ سخن تو نے کب اور کیوں کر سیکھا۔مولانا نے یہ بھی ہدایت کی تھی کہ وہ اپنا کلام اصلاح کی غرض سے کسی کو نہ دکھائیں۔شبلی سے انھوں نے دیوان حماسہ، بحرالعلوم،شرح مسلم وغیرہ کتابیں پڑھیں۔بعد ازاں مولانا حمیدالدین فراہی سے فیض یاب ہونے کا موقع ملا۔انھوں نے ان کے ساتھ علی گڑھ کا سفر کیا جہاں انھوں نے حمیدالدین فراہی سے تفسیر، حدیث کے علاوہ سبعہ معلقات اور دیوان متنبّی پڑھی۔مولانا حمیدالدین فراہی کی تربیت میں انھیں فارسی استعداد کو بڑھانے کا خوب موقع ملا۔علی گڑھ میں انھیں حسرت موہانی، وحیدالدین سلیم، رشید احمد انصاری سے بھی اکتساب فیض کا موقع ملا۔تعلیم کا یہ سلسلہ 1909 تک جاری رہا۔1909 میں ان کی شادی عمدۃ النسا سے ہوئی۔ان کے خسر حفیظ اللہ بنارس میں وکیل تھے۔خسر اور گھر والوں کے اصرار پر Queen Collage میں انھوں نے داخلہ لیا جہاں سے انھوں نے ایف اے کا امتحان پاس کیا اور پھر علی گڑھ سے بی اے،ایم اے اور ایل ایل بی کی تعلیم حاصل کی۔

علی گڑھ سے فراغت کے بعد انھوں نے اعظم گڑھ واپس آکر وکالت کا پیشہ اختیار کیا اور بہت جلد انھیں شہرت بھی حاصل ہوگئی۔اعظم گڑھ کے کامیاب وکیلوں میں ان شمار ہونے لگا۔1919 سے

1954 تک دور وکالت جاری رہا،لیکن انھوں نے علم وادب کا دامن کبھی نہیں چھوڑا۔ اکثر دارالمصنفین جاتے کتابوں کا مطالعہ کرتے اور علمی نکات پر بحث ومباحثے کا سلسلہ جاری رہتا۔شبلی کالج اور مدرسہ سرائے میر کے ممبر بھی تھے۔سیاست سے بھی انھیں دلچسپی تھی۔دوران تعلیم علی گڑھ یونین کے الیکشن میں ہمیشہ پیش پیش رہے۔حریت پسندی اور وطن دوستی کا جذبہ خاندانی تھا البتہ علی گڑھ کی فضا نے ان کے سیاسی شعور کو تقویت بخشی۔علی گڑھ میں حسرت موہانی اور مولانا محمد علی جوہر سے گہرے مراسم تھے۔ 69 سال کی عمر میں فالج کا حملہ ہونے کی وجہ سے ایک لمبی علالت کے بعد 1955 میں انتقال کیا۔

اقبال سہیل کی اولین حیثیت بطور شاعر کی ہے۔انھیں غزل،قصیدہ،مثنوی،مرثیہ اور نعت ومنقبت پر یکساں قدرت حاصل تھی۔ان کے معاصرین شعرا میں اقبال،حسرت موہانی، فانی، اصغر گونڈوی، یگانہ چنگیزی،جگر،فراق اور جوش ملیح آبادی قابل ذکر ہیں۔واضح رہے کہ وہ اردو کلام کو اپنے فارسی کلام سے کم تر درجہ کا سمجھتے تھے۔ان کی طبیعت کی بے نیازی کی وجہ سے ان کے کلام کا ایک بڑا حصہ تلف ہوگیا۔ ان کی پیامی شاعری،سیاسی شعور،قومی جذبات،دردمند دل اور انسان دوستی کی عمدہ مثال ہے۔ان کی فطری اور فی البدیہہ شاعری اور علمی لیاقت کے معترف سید سلیمان ندوی،ڈاکٹر ذاکر حسین، آل احمد سرور، نیاز احمد صدیقی اور مرزا احسان بیگ ہمیشہ سے رہے ہیں۔نظم شان بندگی سید سلیمان ندوی کی فرمائش پر مدرسہ اصلاح 1936 کے جلسہ میں پندرہ منٹ میں لکھ کر پڑھی تھی۔مختلف اہل سخن کی کوششوں سے ان کی متعدد کاوشیں شائع ہوکر منظر عام پر آچکی ہیں۔اقبال سہیل کا کلیات 'کلیات سہیل' معارف پریس سے شائع ہو چکا ہے۔'موج کوثر' اقبال سہیل کا نعتیہ قصیدہ ہے۔190شعار پر مشتمل ہے۔واضح رہے کہ یہ قصیدہ بغیر تشبیب کے ہے۔قابل ذکر بات یہ ہے کہ ہر شعر میں ردیف درود شریف ہے۔'ارمغان سہیل' نعت ومنقبت کا مجموعہ ہے جو 1960 میں شائع ہوا۔سلک 'لالی' نظموں کا مجموعہ ہے۔'انتخاب سہیل' غزلوں اور نظموں کا انتخاب ہے۔اقبال سہیل کے چند شعر یہاں نقل کیے جاتے ہیں تاکہ قارئین یہ اندازہ کرسکیں کہ انھوں نے تغزل کے پیرایے میں ہماری زندگی کی کشمکش کے ہر پہلو کو کس خوبی سے بیان کردیا ہے۔

کرم مہماں کا ہے یا حسن خلق ناتواں میرا — میرے گھر کو گھر اپنا جانتا ہے میرا
خیال ان کے،سخن میرا،زباں ان کی،دہن میرا — بہار ان کی چمن میرا،گل ان کے گلستاں میرا
اسی میں خیر ہے ساقی مئے رنگیں پلائے جا — یہ میکش ہوش میں آئیں تو سمجھوتا نہ ہوجائے
خدا سمجھے بت آفریں سے — گریباں کو لڑایا آستیں سے
الٰہی خیر کے صیاد لے کے دستہ گل — چلا ہے آج سجانے کو آشیاں اپنا
تجھ کو آنکھوں میں جگہ دی تھی سمجھ کر خانہ زاد — اے نظر تو بھی صف مژگاں کی حامی ہوگئی

'ربا کیا ہے' یہ کتاب اردو،ہندی اور انگریزی تینوں زبانوں شائع ہوئی۔یہ کتاب بہت اختلافی رہی ہے۔اس کتاب کے بعض باتوں سے ان کے استاد مولانا حمید الدین فراہی نے اختلاف کیا تھا اور

ناراضگی کا بھی اظہار کیا تھا۔'سیرۃ شبلی' علامہ شبلی کی سوانح حیات ہے، جو 15 قسطوں میں اکتوبر 1936 سے جنوری 1939 تک الاصلاح کے مختلف شماروں میں شائع ہوئی۔ جسے کتابی شکل میں فضل الرحمٰن اصلاحی نے شائع کیا۔ اقبال سہیل کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ خواجہ کمال الدین، سرور خاں گویا، علامہ اقبال، نیاز فتح پوری اور مسز نائیڈو نے ان تعریف کی تھی۔ افغانستان کے ملک الشعرا سرور خاں گویا نے ان کے قصیدہ کو سن کر یہ کہا تھا کہ جب کبھی افغانستان ہندستان پر حملہ کرے گا میں اقبال سہیل کو لوٹ کر لے جاؤں گا۔

## مولانا ضیاء الحسن علوی ندوی

علامہ شبلی نعمانی نے نامور علم وفن کا جو کارواں اپنے پیچھے چھوڑا ان میں ایک اہم نام مولانا ضیاء الحسن علوی ندوی کا ہے۔ ان کا شمار علمی وادبی شخصیات میں ہوتا ہے۔ وہ نہ صرف شبلی کے شاگرد خاص بلکہ دارالمصنفین کے رکن بھی رہے۔ سید سلیمان ندوی کے ہم جماعت اور رفیق تھے۔ اردو، عربی، فارسی کے علاوہ انھیں عبرانی اور جرمن زبان پر بھی دسترس تھی۔ شبلی کے ایما پر نہ صرف یہ کہ متعدد مضامین لکھے بلکہ مختلف زبانوں سے ترجمے بھی کیے۔ مدارس کے استحکام اور نصاب کی اصلاح میں اہم کردار ادا کیا۔ وہ اچھے مترجم کی حیثیت سے بھی جانے جاتے ہیں۔ انھوں نے علمی وادبی مضامین کے علاوہ درجنوں اصلاحی مضامین تحریر کیے۔

ضیاء الحسن علوی کی پیدائش 1888 کاکوری ضلع لکھنؤ میں ہوئی۔ ان کا تعلق کاکوری کے علوی خاندان سے تھا۔ ضیاء الحسن علوی کے چچا منشی اطہر علی صاحب کا شمار ندوۃ العلما کے بانیوں میں ہوتا ہے۔ وہ جب تک باحیات رہے ندوۃ العلما لکھنؤ کی ہر ممکنہ مدد کی۔ وہ نہ صرف یہ خود تعلیم یافتہ بلکہ ایک اچھے شاعر بھی تھے۔ ان کے نعتیہ قصائد علمی وادبی حلقوں میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ مولانا ضیاء الحسن علوی ندوۃ العلما لکھنؤ کے ابتدائی طالب علموں میں سے تھے۔ سید سلیمان ندوی یادرفتگاں میں لکھتے ہیں:

> ''1898 میں لکھنؤ میں ندوہ کا دارالعلوم کھلا تو منشی صاحب مرحوم نے اس درسگاہ کو اپنے سب سے چھوٹے بچے اور ایک ننھے بھتیجے کو نذر کیا، یہی ننھا بھتیجا مولوی ضیاء الحسن صاحب علوی ندوی تھے۔ دارالعلوم کے طلبا کے داخلے میں ان کا نمبر شاید دوسرا یا تیسرا تھا۔ عربی کی پوری تعلیم یہیں سے حاصل کی اور یہیں سے فراغت پائی۔''
>
> (سید سلیمان ندوی، یادرفتگاں، ص 322)

دارالعلوم ندوۃ العلما میں انھوں نے علامہ شبلی نعمانی، مولانا حفیظ اللہ، مولانا عبدالشکور صاحب، مفتی عبداللطیف وغیرہ سے تعلیم حاصل کی، البتہ جس استاد نے ان کی علمی لیاقت کو نکھارنے میں اہم

کردار ادا کیا۔ علامہ شبلی اور مولانا محمد فاروق چریا کوٹی ہیں۔شبلی 1904 میں جب حیدرآباد سے ندوۃ العلما تشریف لائے تو انھیں اکتساب فیض کا بھر پور موقع ملا۔شبلی بڑے جوہر شناس تھے۔انھوں نے بہت جلدان کے علمی ذوق واستعداد کو بھانپ لیا تھا۔علامہ شبلی نے انھیں معقولات اور اعجاز قرآن کی نہ صرف یہ کہ تعلیم دی بلکہ ان شخصیت کونکھارنے میں اہم رول ادا کیا۔مولانا جب حیدرآباد واپس ہوئے تو ضیاءالحسن علوی کوایک خط میں لکھا:

''میں چاہتا ہوں کہ چند روز تک آپ کا اور میرا ساتھ رہتا،تا کہ میں ادب اور فلسفہ کی بعض کتابیں آپ کو پڑھاتا اور مضمون نگاری کی بھی تعلیم دیتا۔دیکھئے کب خدا موقع لاتا ہے۔'' (مکاتیب شبلی جلد دوم 4 جنوری 1904)

1905 میں ندوہ العلما واپس تشریف لائے تو فلسفہ،معقولات اور مضمون نگاری کی تعلیم دی۔ دارالعلوم ندوۃ العلما میں قیام کے دوران مولانا آزاد،مولانا حمیدالدین فراہی،مولانا عبداللہ عمادی اور خواجہ غلام الثقلین شبلی نعمانی کے پاس اکثر آیا کرتے اور ہفتوں قیام کیا کرتے تھے۔ضیاءالحسن علوی اکثر ان کی مجلسوں میں شریک ہوکرفیض یاب ہوا کرتے تھے۔1905 میں دارالعلوم سے فارغ ہوئے۔1906 کے جلسہ دستار بندی میں انھوں نے اعجاز قرآن کے موضوع پرتقریر کی جس کی شبلی نے نہ صرف یہ کہ تعریف کی بلکہ الندوہ میں شائع بھی کیا تھا۔مشہور ناول نگار مرزا ہادی رسوا کی صحبتوں کی وجہ سے عصری علوم کی طرف مائل ہوئے۔1909 میں میٹرک کا امتحان پاس کیا تو شبلی نے ان کوخط لکھ کر مبارکباد دی تھی:

''مبارک،تمہارے پاس ہونے سے بے حد خوشی ہوئی اور تمہاری نسبت حسن ظن بڑھ گیا،اب تم کالج میں ضرور پڑھو گے،الندوہ میں تم پرنوٹ لکھوں گا۔''

(مکاتیب شبلی،جلد دوم،ص328)

لکھنؤ کے بعد انھوں نے علی گڑھ کا سفر کیا جہاں سے انھوں نے ایم اے(1916) تک کی تعلیم حاصل کی۔قابل ذکر بات یہ ہے کہ علی گڑھ میں جرمنی کے پروفیسر یوسف ہارویز سے نہ صرف یہ مستشرقین کے بارے میں معلومات حاصل کی بلکہ ان سے جرمن اور عبرانی زبان بھی سیکھی۔واضح رہے کہ پروفیسر ہارویز اور شبلی کے درمیان تعلقات کا واسطہ ضیاءالحسن علوی تھے۔1917 میں عربی مدارس کے سب انسپکٹر مقرر ہوئے۔نصاب کی تجدید اور مدارس کے استحکام میں نمایاں کردار ادا کیا۔سید سلیمان ندوی یادرفتگاں میں لکھتے ہیں:

''اصلاح نصاب کا وہ خاکہ جو استاد مرحوم (علامہ شبلی) نہ صرف ندوہ کی حد تک کھینچ سکے تھے ان کے لائق شاگرد کے ہاتھوں میں وہ پورے صوبے کے دائرہ میں وسیع ہوگیا۔''(یادرفتگاں،ص328)

ضیاءالحسن علوی نے چند سالوں کے اندر مدارس کے نظام کو بڑی حد تک ٹھیک کردیا۔شبلی نے جو

کام ندوۃ العلما کی حد تک کیا تھا، ان کے شاگرد نے پورے اتر پردیش میں کیا۔سبکدوش ہونے سے قبل جون 1945 کو الہ آباد میں انتقال کیا۔انھیں کتب بینی کا بڑا شوق تھا۔اردو،عربی اور انگریزی کی کتابوں کا کثرت سے مطالعہ کیا کرتے تھے۔ان کی قلمی نگارشات میں علمی وادبی،اصلاحی مضامین کے علاوہ تراجم بھی شامل ہیں۔ان کا پہلا مضمون 'صحت اور عمر کی درازی' المقتطف مصر کے ایک مضمون کا ترجمہ ہے جو الندوہ میں 1905 میں شائع ہوا۔اسی طرح اسلامی جنگی جہازوں پر ان کا مضمون علی گڑھ منتھلی میگزین میں 1910 میں چھپا جس کو نہ صرف یہ کہ شبلی نے بہت پسند کیا بلکہ انعام سے بھی نوازا تھا۔ اس کے علاوہ انھوں بڑی تعداد میں مضامین لکھے جو الندوہ،عصر جدید،اردوئے معلیٰ وغیرہ کی زینت بنے۔ واضح رہے کہ ان کے اصلاحی مضامین سب سے زیادہ عصر جدید میں شائع ہوئے۔الندوہ جب دوبارہ جاری ہوا تو ان کا ایک طویل مضمون یادایام کے نام سے 1941 میں آٹھ قسطوں میں شائع ہوا۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ یہ ان کی آپ بیتی ہے۔ان کے انتقال ہوجانے کی وجہ سے مکمل نہ ہوسکی البتہ 1959 میں ادارہ انیس اردو الہ آباد نے اسے کتابی شکل میں شائع کیا۔اس آپ بیتی میں ان کے حالات سے کہیں زیادہ ندوۃ العلما کی تاریخ،اس عہد کی علمی وادبی سرگرمیوں کے علاوہ علما کے تذکرے ملتے ہیں۔ادب سے انھیں فطری لگاؤ تھا الف لیلیٰ جو عربی زبان کی بے مثال داستان ہے، اس کا اردو ترجمہ کیا البتہ شائع نہ ہوسکا۔سبعہ معلقات میں سے امراءالقیس کے قصائد کا ترجمہ اردو نظم میں کیا تھا۔حواس خمسہ باطنی پر الندوہ میں ایک مضمون لکھا جو بہت مقبول ہوا۔

## مولانا حمید الدین فراہی

مولانا حمید الدین فراہی (1930-1863) مختلف علوم وفنون کے ماہر ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ان کا شمار برصغیر کے ممتاز مفسروں میں ہوتا ہے۔انھوں نے علوم القرآن،ترجمہ وتفسیر،علم الکلام اور فلسفہ وغیرہ میں غیر معمولی خدمات انجام دیں۔مولانا حمید الدین فراہی 18 نومبر 1863 کو اعظم گڑھ کے ایک معروف گاؤں پھریہا میں پیدا ہوئے۔واضح رہے کہ ان کے نام کے ساتھ فراہی کا لاحقہ کے بارے میں عام خیال ہے کہ یہ پھریہا کو عربی شکل دے کر بنایا گیا ہے۔اس کے علاوہ ایک روایت یہ بھی ہے کہ افغانستان کا ایک مقام 'فراہ' کی طرف منسوب ہے۔ جہاں سے منتقل ہوکر ان کے اجداد ہندوستان آئے تھے۔(ششماہی علوم القرآن 1985 )۔قابل ذکر بات یہ ہے کہ مولانا حمید الدین فراہی نے اپنے زمانے کے ماہر علم وفن سے تعلیم حاصل کی تھی۔انھوں نے مولانا فاروق چریاکوٹی جیسی عظیم شخصیت سے بھی فیض حاصل کیا تھا۔لکھنؤ جاکر مولانا عبدالحئ فرنگی محلی سے فقہ کی تعلیم حاصل کی۔دینی تعلیم سے فراغت سے بعد گریجویشن کیااور انگریزی و فلسفہ جدید کی باریکیوں کو سمجھا۔درس وتدریس کے علاوہ انھوں نے مختلف موضوعات پر درجنوں کتابیں تصنیف کیں۔مولانا کی

کتابوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک مصنف ہی نہیں بلکہ بڑے مفکر اور مصلح بھی تھے۔ مولانا حمید الدین فراہی کی کتابوں میں اسالیب القرآن، حکمت قرآن، اقسام القرآن، اسباق النحو، تحفۃ الاعراب وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے متعدد صورتوں کے ترجمے بھی کیے۔

علامہ شبلی مولانا فراہی کے رشتے میں ماموں تھے۔ ان کی شخصیت کی تعمیر میں شبلی کا نمایاں کردار رہا ہے۔ اعظم گڑھ میں قیام کے دوران شبلی نے انھیں عربی، فارسی اور اسلامی علوم کی تعلیم دی تھی۔ شبلی مولانا فراہی کے بہت قدرداں تھے، جس کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ شبلی نے اپنے آخری ایام میں سیرۃ النبیؐ کے مسودے کو مولانا حمید الدین فراہی کے حوالے کرنے کی وصیت کی تھی۔ واضح رہے کہ شبلی کے انتقال کے بعد مولانا فراہی نے 'اخوان الصفا' کے نام سے ایک مجلس کی بنیاد ڈالی، جس کا اولین مقصد سیرۃ النبیؐ اور علامہ کے وصیت کردہ کاموں کی تکمیل تھا۔ اس مجلس کے پہلے صدر مولانا فراہی منتخب ہوئے۔ انھوں نے نواب سلطان جہاں بیگم کی خدمت میں حاضر ہوکر سیرۃ النبیؐ کے لیے ملنے والے وظائف کو دارالمصنفین کے حق میں منظور کرایا اور سیرۃ النبیؐ کی تکمیل کے لیے سید سلیمان ندوی کو مقرر کیا۔

### حواشی


1. اقبال سہیل حیات اور شاعری، ڈاکٹر منور انجم، نصرت پبلشرز لکھنؤ 1995
2. آثار شبلی، ڈاکٹر محمد الیاس الاعظمی، دارالمصنفین شبلی اکیڈمی اعظم گڑھ 2013
3. حیات سلیمان، معین الدین احمد ندوی، مطبع معارف اعظم گڑھ، 1973
4. حیات شبلی، سید سلیمان ندوی، دارالمصنفین اعظم گڑھ 1999
5. ذکر فراہی، ڈاکٹر شرف الدین اصلاحی، دائرہ حمیدیہ اعظم گڑھ 2001
6. عبدالسلام ندوی کی ادبی خدمات، ڈاکٹر شباب الدین، لیتھوکلر پرنٹرس علی گڑھ 1999
7. مکاتیب شبلی، سید سلیمان ندوی، دارالمصنفین اعظم گڑھ، 2010
8. یاد ایام ضیاالحسن علوی، ادارہ انیس اردو الہ آباد 1959
9. یاد رفتگاں، سید سلیمان ندوی، مطبع معارف اعظم گڑھ، 1986


❖


**Dr. Athar Husain**
Northern Regional Language Center
Punjabi University Campus
Patiala- 147002 (Punjab)
Mob.: 8074378735
atharhusainmanuu@gmail.com

محمد حسن

# عرب کے تنقیدی نظریات

عرب میں شاعری کا رنگ و آہنگ قبائلی زندگی سے عبارت تھا۔ کسی قبیلے میں کسی شاعر کی شہرت ہوتی تو دوسرے قبیلے والے مبارک باد دیتے اور قبیلے جشن مناتے کہ اب ان کے قبیلے کا جنگ میں دل بڑھانے والا پیدا ہو گیا۔ کوئی قبیلے کے کارناموں کو گیتوں میں محفوظ کر کے جاوداں بنانے والا میسر آیا۔ کوئی اجتماعی دکھ درد میں شریک ہونے والا اور ڈھارس بندھانے والا آ گیا۔ ایام جاہلیت سے قصیدہ ہی شاعری کی غالب صنف تھی اور عکاظ کے میلوں سے لے کر قبیلوں کے جشن تک ان ہی قصیدوں کے اشعار لحن داؤدی سے پڑھے اور سازوں پر گائے جاتے تھے۔ 'قبیلے والے اس کی تمنا کیا کرتے (تھے) کہ ان کے یہاں بھی کوئی ایسا شاعر پیدا ہو جو ان کے کارنامے بیان کرے اور مخالفین کو ذلیل ٹھہرائے۔ ظاہر ہے کہ خود بینی اور خودستائی کے ماحول میں شاعر کو اپنے قبیلے کی فضیلت اور برتری جتانے کے لیے مبالغے کی مدد لینا لازمی ہوگا اور جب رفتہ رفتہ مدح اور ہجو کے پیش پا افتادہ پہلو ختم ہو جائیں گے تو ان میں تازگی پیدا کرنا صرف طرز بیان کی جدت پر منحصر[1] ہوگا'

بقول وکنسر[2] قبائلی سماج میں شاعر محض تخلیقی فن کار نہ تھا بلکہ بہ یک وقت موجودہ دور کی اصطلاحوں کے مطابق صحافی بھی تھا مبلغ اور امور تعلیمات عامہ کا سربراہ بھی۔ یہ صورت عرب قبیلوں تک محدود نہ تھی بلکہ ابتدائی دور میں جب کاموں کی تقسیم نہ ہوئی تھی اور سماج کے مختلف ارکان ایک دوسرے سے زیادہ قریب تھے اس قسم کی ہمہ گیری عام تھی۔

البتہ اس مرحلے پر دوا ہم اصطلاحات پر غور کرنا ضروری ہے۔ ایک شاعر کی اصطلاح اور دوسرے شاعر کے لیے مبالغے کی اہمیت اور معنویت۔ میلے کی عالمی ادب کی لغت میں شاعر کو شعور سے مشتق قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

> The etymology of the shair, a poet. The knower points to the religious or magic origin of his art." [3]

اس اصطلاح کا دوسرا پہلو وہ بھی ہے جس کی طرف اکثر نحوی نثر و نظم کی تعریف کرتے ہوئے اشارہ کرتے ہیں مثلاً 'قواعد فارسی' میں نثر و نظم کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

'نثر: اس کلام کو کہتے ہیں جو موزوں نہ ہو اور اگر ہو تو بلا قصد موزوں ہو گیا ہو۔

نظم: وہ کلام موزوں جو علم عروض کے مقررہ اوزان میں سے کسی وزن پر ہو اور اس میں قافیہ بھی ہو اور بالقصد نظم کیا گیا ہو۔

اسی کو شعر بھی کہتے ہیں اور شعر کے نصف حصے کو مصرعہ کہتے ہیں۔

ظاہر ہے یہاں مراد عرفان اور آگہی سے نہیں بلکہ ارادے سے ہے گویا شاعری قصد و ارادے سے مقررہ اسالیب و اوزان میں اظہار کا نام ہے یعنی خود لفظ شاعر دو جہتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ایک عرفان و آگہی کی طرف جس سے شاعر کو دوسروں پر فضیلت اور ایک مابعد الطبیعیاتی برتری حاصل ہوتی ہے دوسرے شعوری طور پر مقررہ اور متعینہ سانچوں اور اسالیب کی طرف جن میں اپنے احساسات و جذبات کو ظاہر کرنے کو شاعر کی پہچان قرار دیا گیا۔ گویا ایک پہلو معنوی ہے اور دوسرا ہیئتی۔ یہ خیال کہ شاعر کے اندر کوئی ایسی الہامی قوت یا ماورائی طاقت حلول کر جاتی ہے جو اسے شعور سے بے نیاز اور ارادے سے مستغنی کر دے۔ شاعر کی افضلیت یہ ہے کہ اس بات میں کہ وہ دوسروں کے ریزہ ریزہ جذبات کی تعمیم تک پہنچ کر انھیں ایک عمومی پیکر بخشتا ہے اور کیفیت اور جوش کے ساتھ اسے دوسروں کے لیے تجربہ بنا دیتا ہے۔

مشرقی تنقید کی ایک خصوصیت جو چین اور جاپان کے تنقیدی نظریات میں خاص طور پر دیکھی جا چکی ہے، تعمیم کا یہی ہمہ گیر تصور ہے جیسے انسان کائنات اور اس سے اپنے رشتوں کے بارے میں کسی حتمی بصیرت تک پہنچ چکا ہو اور یہی حتمی اور اجتماعی بصیرت فن کا متعین موضوع ہو اور اس کے لیے اظہار کے سانچے بھی متعین ہوں، فنکار کا کام صرف اتنا تھا کہ وہ ان متعینہ تعمیمات کو متعینہ سانچوں میں ڈھالتے ہوئے اپنی انفرادی امیج اور ذہانت کی جھلکیوں سے تھوڑا بہت تنوع اور ندرت پیدا کرتا رہے۔ اس کی شاید سب سے واضح مثال کلاسیکی ہندوستانی موسیقی سے پیش کی جا سکتی ہے جس میں راگ اور راگنیوں کے سانچے ان کے سر اور آہنگ، موڈ اور فضا حتی کہ راگ مالا کے ذریعے ہر راگنی کی اپنی تصویر، اس کی مفروضہ پوشاک اور اس پوشاک کا رنگ تک متعین ہے۔ اچھے موسیقار کا کام ہے تو صرف اتنا کہ وہ متعینہ سروں کو پوری کامیابی کے ساتھ ادا کر سکے اور اگر اس میں وہ کوئی ندرت پیدا کر سکتا ہے تو وہ اس کی اپنی آواز کی منفرد دلکشی اور سروں میں مرکیوں کے اضافے کی مدد ہی سے ممکن ہے، کیونکہ ہیت کی گرفت اتنی سخت ہے کہ فنکار کے لیے انفرادی اظہار کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے اور یہاں ہیئت سے مراد صرف ساخت یا بیرونی شکل نہیں معنوی پیکر بھی ہے جس طرح بھیرویں عشقیہ جذبات کے لیے مخصوص ہے اسی طرح عرب شاعروں نے قصیدے کو بھی اخلاق، محبت اور رزمیہ مضامین تک محدود کر دیا اور شاعری کی ساخت اور معنویت دونوں سطح پر ضابطہ بندی کر دی۔ ضابطہ بندی ایشیائی مزاج کی ایک خصوصیت قرار دی جا سکتی ہے لہٰذا اس کی تکرار جا بجا ملے گی۔

اس بحث کا بالواسطہ تعلق نظریہ علم سے بھی ہے۔ مشرق اور مغرب دونوں میں ایک مدت تک

منطق کا استقرائی دبستان فروغ پذیر رہا جو علم کو محسوسات کی گواہی اور ہر دور کے بدلتے ہوئے مادی حقائق کے تجزیے اور ان سے حاصل کردہ نتائج کے بجائے ایک مستقل بالذات جامد اور حتمی حقیقت کی شکل میں قبول کرتا رہا تھا۔ اسی بنا پر روایت اور سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والے علم کو صحیح علم اور اصل عرفان قرار دیا جاتا رہا۔ یورپ پر بھی یہ دور گزرا گو ان کا علم مشرق کے علم سینہ سے کسی قدر مختلف تھا کیونکہ روحانیت کا وہ گہرا ہمہ اوستی رنگ وہاں چھایا ہوا نہ تھا۔ پھر نشاۃ ثانیہ کے دور میں یورپ نے استقرائی دبستان کے بجائے استخراجی نظریہ علم کو اپنا کر سائنسی تجزیہ اور حقائق سے براہ راست استخراج نتائج کے آزادانہ طریقے کو اختیار کر لیا جس نے مغرب کے تصور حیات میں انقلاب آفرین تبدیلیاں پیدا کیں ان ہی تبدیلیوں کا ایک اثر مصوری میں پس منظر کی دریافت، ادب میں رومانویت کا فروغ، علوم وفنون میں سائنسی طریق کار کی مقبولیت اور سیاست میں جمہوریت کے نشو ونما میں ظاہر ہوا۔

لہٰذا عرب شاعری حقیقت کو ایک ایسی ترشی تر شائی ہوئی اکائی کی شکل میں دیکھنے کی عادی رہی ہے جسے شاعر کی بصیرت اپنی گرفت میں لے سکتی ہے اور اس حقیقت کا ایک اجتماعی بلکہ قبائلی روپ رہا ہے شاعر اسے اپنی بصیرت سے اپنی گرفت میں لیتا ہے اور اسے نغمہ اور آہنگ میں ڈھالتا ہے۔ قبیلے کے شاندار ماضی کے گیت گاتا ہے اور جنگ میں قبیلے کا حوصلہ بڑھاتا ہے اور اس طرح حقیقت کو قبیلے کے حق میں ڈھالتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ تاریخ نویس بھی ہے اور تاریخ ساز بھی۔

جس ہیئتی پیکر میں وہ اپنے نغمے اور آہنگ کو ڈھالتا ہے، اس کے سانچے بھی پہلے ہی سے متعین ہیں۔ قصیدہ الہامی نہیں، قصد و ارادے کا نتیجہ ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی اور ان مختلف اجزا کی معنوی نوعیت بھی متعین تھی۔ قصیدہ تشبیب، گریز، مدح، خاتمہ اور دعا سے عبارت تھا اور اس کا عروضی ڈھانچہ بھی متعین اور مقرر تھا۔[4]

جہاں تک معنوی پیکر کا سوال ہے اس کے بارے میں ڈاکٹر محمود الٰہی نے اس دور کی تشبیب کے بارے میں لکھا ہے:

> ''پسندیدہ اسلوب یہ تھا کہ شعرا تشبیبی اشعار کی ابتدا محبوبہ کی قیام گاہ کے آثار ونشانات کو یاد کرنے اور ان پر رونے دھونے سے کرتے تھے۔ اس کے بعد اپنی سواریوں کا ذکر کرتے اور اس کی تعریف کرتے۔''

امرؤالقیس اپنا معلقہ اس طرح شروع کرتا ہے:

> ''میرے ساتھیو! ذرا ٹھہر جاؤ۔ آؤ محبوبہ اور اس کی قیام گاہ کی یاد میں دو آنسو بہالیں۔ قیام گاہ جو دخول اور وصل کے درمیان ایک ریت کے تودے پر واقع تھی۔''[5]

... عمرو بن کلثوم محبوبہ کو خطاب کرتا ہے:

> ''اٹھ جاگ، مجھے اپنے بڑے پیالے سے صبوحی پلا دے۔ اندرین کی بنی ہوئی شراب

اور کسی کے لیے باقی مت رکھنا۔'' 6
تشبیہی اشعار میں شعرا ان سواریوں کا تفصیلی ذکر کرتے ہیں جن کے ذریعے وہ محبوبہ کے پاس پہنچے۔ طرفہ نے اپنی اونٹنی کا ذکر جن الفاظ میں کیا ہے عربی شاعری اس کی مثال پیش کرنے سے قاصر ہے:

> ''وہ اس طرح اٹھلاتی جا رہی تھی جیسے رقص کی حالت میں کوئی کنیز رقاصہ اپنی لمبی اور سفید چادر کا دامن اٹھا اٹھا کر اپنے مالک کو دکھا رہی ہو۔'' 7

جاہلیت کے شعر تشبیہ و استعارے میں مادی اشیا کے حدود سے آگے نہیں بڑھتے۔ طرفہ نے اپنی محبوبہ کے دانتوں کو گل بابونہ کی شاداب کلیوں سے، امرؤ القیس نے عورتوں کو ہرنیوں، نیل گایوں اور شتر مرغ کے انڈوں سے تشبیہ دی۔ امرؤ القیس نے ایک جگہ محبوبہ کے چہرے کو راہب کا روشن چہرہ بتایا۔ لبید نے کھنڈروں پر مسلسل بارش کے اثرات کو اس طرح بیان کیا ہے:

> ''مسلسل بارش نے کھنڈروں کو پھر نمایاں کر دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ کتابیں تھیں جن کے حروف مٹ گئے تھے لیکن قلم نے انھیں دوبارہ ابھار دیا۔''

عمرو بن کلثوم کی ایک تشبیہ قابل تحسین ہے:

> ''محبوبہ کی دونوں پنڈلیاں سنگ مرمر یا ہاتھی دانت کے دو ستون کی طرح ہیں ان میں جو پازیب پہنائے گئے ہیں ان سے ہلکی ہلکی آواز آ رہی ہے۔''

امرؤ القیس اپنے معلقہ میں نشانہ بازی، بہادری اور شہ سواری پر فخر کرتا ہے۔ طرفہ اپنے قصیدے میں اپنوں کے مظالم اور اپنی شراب نوشی کا حال اس طرح بیان کرتا ہے:

> ''میں ہمیشہ طرح طرح کی شراب پیتا رہا۔ آبا و اجداد کی اور اپنی کمائی لٹاتا رہا، یہاں تک کہ میری ساری قوم مجھ سے اجتناب کرنے لگی اور میں خارش کے مارے ہوئے اونٹ کی طرح تنہا چھوڑ دیا گیا۔''
>
> اگر یہ تین چیزیں میری زندگی میں داخل نہ ہوتیں تو مجھے موت کا کوئی غم نہ ہوتا۔ ایک تو سیاہی مائل سرخ شراب کی جرعہ کشی، ایسی شراب کہ اگر اس میں پانی ملا دیا جائے تو جھاگ اٹھنے لگے۔ یہ شراب مجھے ملامت گردوں کے اثرات سے محفوظ رکھتی ہے۔ دوسرے کسی ایسے بے یار و مددگار شخص کی فریاد پر میری صدائے لبیک جو دشمنوں میں گھر گیا ہو میں اس کی مدد کے لیے اس گھوڑے پر جاتا ہوں جو غضا کے درخت کے نیچے رہنے والے بھیڑیے کی طرح تیز رفتار ہے۔''
>
> تیسرے ایسے وقت میں کسی گداز جسم حسینہ کی صحبت جب کہ گھٹائیں چھائی ہوئی ہوں۔'' 8

مسیح الزماں نے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

> ''عربی ادب میں اگر چہ مواد اور اسلوب دونوں کی اہمیت مسلم ہے لیکن بیت کو

موضوع پر فوقیت اس لیے حاصل ہے کہ شاعر کا تصور ان کے ذہن میں فنکار Artist کا نہیں بلکہ مرصع کار یا دست کار Artist کا ہے فن کار اپنے موضوع کے انتخاب اور مواد کی فراہمی میں آزاد ہوتا ہے اس کی تخلیقات زیادہ تر تخیل پر بنی ہوتی ہیں اور اس کے فن کی قدر و قیمت کا دار و مدار مواد کے انتخاب پر بھی اتنا ہی ہے جتنا کہ اس کے طرز اظہار پر لیکن دست کار کو مواد کے انتخاب میں اتنی آزادی نہیں ہوتی۔ ہاتھ کی صفائی اور فنی مہارت کا اظہار اس کا مقصود ہے۔''

غرض عرب تنقید کے نزدیک کم سے کم ایام جاہلیت میں ایک اجتماعی معنویت اور ایک ضابطہ بند ہیئت کی قائل ہے اور شاعر اور فنکار کا کام قصد و ارادے سے متعینہ موضوع (یا عصری معنویت یا اجتماعی حسیت یا بالفاظ دیگر حقیقت) کو متعین اسلوب کے ساتھ جوش اور ندرت کے ساتھ بیان کرنا قرار دیتی ہے۔

## حقیقت اور فن کا رشتہ

اگر حقیقت یا عصری حسیت اجتماعی اور متعین ہے اور اس کو ادا کرنے والے شعری اور فنی سانچے مقرر ہیں تو پھر فنکار کی فنکاری اور شاعر کی ساحری اور تخلیقی اپج کی شناخت کیا ہے؟ کیا فنکار محض ضابطے کا غلام عکاس ہے جس کی حیثیت آج کے دور کے کیمرے سے زیادہ نہیں۔ کیا یہاں بھی افلاطون کا تصور نقل ہی کار فرما ہے اور فنکار کا حقیقت سے رشتہ محض مجہول اور میکانیکی ہے کیا وہ محض گنبد کی آواز ہے۔

ان سوالوں کا جواب عرب تنقید کی ایک اور اصطلاح سے ملتا ہے۔ مبالغہ، جسے عرب تنقید نے فن کی پہچان بلکہ اس کی اصل قرار دیا ہے۔ 'عقد السحر' کے اقتباس کا یہ ترجمہ ملاحظہ ہو:

''...اصمعی سے دریافت کیا کہ اشعر الناس کون ہے؟ تو اس نے جواب دیا کہ جو معمولی اور مبتذل مضمون کو اپنے لفظوں میں مہتم بالشان اور وقیع بنادے یا بلند سے بلند مطلب کو اپنے الفاظ کے زور سے پست کر دکھائے یا یہ کہ کلام تو اس کا قافیہ سے پہلے ہی ختم ہو چکا ہو مگر جب اس کو قافیے کی ضرورت پڑے تو وہ اسے بطور مجبوری نہ لائے بلکہ اس کے ذریعے معنوں میں ایک خوبی پیدا کر دے۔''[9]

اس سے زیادہ ابوالفرج قدامہ کا بیان ہے:

بہترین مذہب غلو مبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے جس کی طرف ہمیشہ سے سخن شناس اور بافہم شعرا کا میلان رہا ہے اور بعضوں کا خیال تو مجھے یہ معلوم ہوا کہ ان کا قول یہ ہے کہ سب سے بہتر وہ شعر ہے جس میں سب سے زیادہ کذب کا استعمال ہو۔

مبالغہ کرنا حد اوسط پر اکتفا کرنے کے بہ نسبت زیادہ بہتر ہوتا ہے۔[10]

اس قسم کے تنقیدی بیانات ہر دور کی عرب تنقید سے نقل کیے جا سکتے ہیں۔ مبالغہ فن کی تخلیقی آزادی کا اعتراف ہے جس کے ذریعے اس کا اختیار اور اس کی خود مختاری اظہار پاتی ہے۔ مبالغہ حقیقت کی گرفت اور بیان واقعہ کی حد بندی سے نجات کا وسیلہ ہے اور اسی کے سہارے فنکار اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور احساس اور اسلوب دونوں پر اپنی انفرادیت کے نشان ثبت کرتا ہے۔

نقل اور ترجمانی کی جو بحث افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی نظریات کے ضمن میں اٹھتی ہے اس کو عرب تنقید نے اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش کی ہے، وہ افلاطون اور ارسطو کی حقیقت توسل سے نہیں بلکہ ان دونوں سے زیادہ اس حقیقت کی اجتماعی حد بندی اور اجتماعی تشخص کی قائل معلوم ہوتی ہے اور اسے ہیئتی ضابطے کا پابند کر دیتی ہے مگر ان دونوں مفکرین کے برخلاف مبالغے کی اصطلاح کے ذریعے سے فنکار کو حقیقت کو توڑنے مروڑنے اور اس کو گھٹانے بڑھانے کا اختیار ضرور دیتی ہے اور یہ اختیار اس حد تک دیتی ہے کہ فن حقیقت کی معروضی گرفت سے تقریباً آزاد ہو جاتا ہے ایک ہی حقیقت کو جب دو فنکار اپنے اپنے طور پر دیکھتے محسوس کرتے ہیں اور بیان کرتے ہیں اور ہیئتی مماثلت کے باوجود ان کے بیان اور اسلوب میں جو اصطلاح فرق پیدا کرتی ہے اسے عرب تنقید نے مبالغے کے لفظ سے ظاہر کیا کہ اس کے ذریعے فنکار معمولی اور مبتذل مضمون کو مہتم بالشان اور وقیع اور بلند سے بلند مطلب کو پست کر کے دکھانے پر قادر ہوتا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ مبالغے کا استعمال فن کارانہ حسن کی جگہ مضحکہ خیز حد تک بناوٹی ہو گیا اور غلو کے غلط استعمال نے فن کے استناد ہی کو مسخ کر ڈالا۔ 12

## ظہور اسلام کے بعد

ظہور اسلام کے بعد جہاں علوم و فنون کے کئی شعبوں میں انقلاب آیا، وہاں قرآن مجید اور احادیث میں شاعروں کی طرف دو متضاد رویے ملتے ہیں۔ ایک طرف اس قسم کے بیانات ہیں جن میں انھیں گمراہ قرار دیا گیا ہے۔ دوسری طرف وہ بیانات ہیں جن میں شاعر کو تلمیذ الرحمٰن کا درجہ دیا گیا ہے۔ یہاں قرآن مجید کی جمالیات سے بحث کرنا مقصود نہیں ہے لیکن قرآن مجید کو فصاحت کا اعلیٰ ترین معیار تسلیم کیا جاتا رہا ہے اور اسے ادب کا مثالی نمونہ مانا گیا ہے۔ فصاحت اور بلاغت کے قوانین اور ضابطے اس کی روشنی میں طے کیے جاتے رہے ہیں گو ادبی نقطہ نظر سے قرآن مجید کا مطالعہ غالباً اب تک مصر کے ایک عالم قطب کے علاوہ کسی نے نہیں کیا ہے۔

جن لوگوں نے قرآن مجید کو مثالی نمونہ قرار دے کر ادبی تنقید کے اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے عام طور پر معنیاتی سطح پر معاشرے کے لیے صالح اقدار کی ترسیل اور اظہار اور فن کی اخلاقی قدر و قیمت پر زور دیا ہے۔ مبالغے اور جھوٹ کی مخالفت کی ہے۔ جنس اور تلذذ کے جذبات بھڑکانے والے مضامین سے گریز کی تلقین کی۔ گویا ادب کی اخلاقی ذمہ داری پر زور دیا ہے۔

ہیئتی سطح پر انھوں نے قرآن مجید کی سلاست، بلاغت اور توازن پر زور دیا ہے۔ تو ازن اور اعتدال ان کے نزدیک حسن کی اصل ہے۔ اس کا استدلال قرآن مجید کی ان آیات سے فراہم کیا گیا ہے جو انسان کے متوازن قد و قامت کے بارے میں ہیں مثلا:

وَصَوَّرَكُمْ فَاَحْسَنَ صُوَرَكُمْ۔
(اور تمھاری صورتیں بنائیں تو کیا ہی حسین صورتیں بنائیں)

یا:

اَلَّذِیْ خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ، فِیْ اَیِّ صُوْرَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ۔
''اس (باری تعالیٰ) نے تیری تخلیق کی، پھر تیرے عناصر میں مناسبت اور ہم آہنگی حد کمال تک پیدا کی، پھر ان میں تناسب اور اعتدال پیدا کیا۔ اس کے بعد جیسی شکل وصورت بنانا چاہی اس کے مطابق ترکیب دی۔'' 13

ان کی مدد سے مجیب الرحمٰن نے ابن رشد کا 'فلسفہ جمالیات' میں چار اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے:

اول: تخلیق کو ارسطو نے محاکات یا تشبیہ قرار دیا ہے اور اسلامی نظریات کے مطابق اس سے مراد وجود انسانی کا نحو (خاکہ) تیار کرنا ہے۔

دوم: تسویہ جس کو ارسطو نے ایقاع قرار دیا ہے لیکن اسلامی فلسفے کی رو سے کسی کے عناصر ترکیبی میں مطلق اور اضافی ہیں اس طرح مناسبت اور ہم آہنگی پیدا کرنا ہے کہ وہ ہر حیثیت سے موزونی و کمال کا مظہر بن جائے۔

سوم: تعدیل، انفرادی اور مجموعی، جزوی، کلی، مطلق اور اضافی ہر لحاظ سے تخلیق کے مختلف اجزا میں تناسب اور اعتدال روا رکھنا جس کو ارسطو کلیات، شمار کرتا ہے۔

چہارم: ترکیب صوری، شکل وصورت بننا جس میں صوری اجزا شامل ہیں اور اس وحدت کلی کا شاہکار انسان ہے جس کا ثبوت اس آیت سے ملتا ہے: اذ قال ربك للملٰئكة انی خالق بشرا من طین۔ فاذا سویته ونفخت فیه من روحی فقعوا له ساجدین۔

''جب تیرے پروردگار نے فرشتوں سے کہا کہ میں مٹی سے انسان پیدا کرنے والا ہوں تو جب اس کے (عناصر ترکیبی) میں مناسبت و ہم آہنگی حد کمال تک پیدا کر دوں اور اپنی روح اس میں پھونک دوں تو اس کے سامنے سجدے میں گر جانا۔''

تعدیل اور تناسب کو اسلامی فکر اور اسلامی تنقید دونوں میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس حد تک کہ بعد کے ادوار میں اخلاق کی جتنی کتابیں لکھی گئیں ان میں عدل کا موضوع غالب ہے اور عدل

کو دوسری تمام اقدام کے سلسلے میں بھی بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ اخلاق محسنی، اخلاق جلالی، گلستان سعدی، غرض اسلامی دنیا کی سبھی اہم تصانیف میں عدل پر توازن اور تناسب فراہم کرنے والی قوت کے طور پر بحث کی گئی ہے جس کی تفصیل یہاں بے محل ہوگی۔

عدل کا ایک پہلو فصاحت اور بلاغت میں لفظ اور معنی کے درمیان اعتدال وتوازن اور حقیقت اور مبالغے کے درمیان اعتدال وتوازن اور ضابطہ بندی اور انفرادی اپج کے درمیان اعتدال وتوازن، تفاعل اور معاشرے سے اخلاقی کمٹ منٹ کے درمیان اعتدال وتوازن کی شکل میں موجود ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مقالے 'تنقید کا دور قدیم' میں لکھتے ہیں:

''قرآن مجید نے اظہار میں تین چار چیزوں پر خاص زور دیا ہے:

1. قول حسین
2. قول متین
3. قول سدید
4. حکمت وموعظت

ادبی اظہار میں حسن متانت لفظی اور معنوی پختگی محکمیت علم افروزی اور اخلاق رموزی کے عناصر کے سرچشمے یہی ہیں اور اسی پر ہمارے علم بلاغت کی بنیاد ہے۔[14]

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

''بایں ہمہ قرآن مجید نے جن جمالیاتی قدروں کو ابھارنا چاہا، ان میں تناسب، موزونیت اور کثرت میں وحدت ( کائنات کا اعتراف اور توحید پر اصرار ) خاص اقدار ہیں۔ ہاں یہ ضرور ماننا چاہیے کہ اسلام میں شامل ہونے والی مختلف اقوام نے نسلی خصائص اور ذوق کا اس میں اضافہ کیا۔''[15]

بلاغت کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے دو اہم نکتے پیدا کیے ہیں یونانی اور رومن ریطورک کی بنیادی غرض فن تقریر یا خطابت کی ترتیب تھی۔ اس میں ادب وشعر شامل نہ تھے۔ اسی ریطورک (فن تقریر) کے اندر سے انشا پردازی کے اصول مدون ہوئے۔ مسلمانوں میں علم معانی کا ایک حصہ تو اس سے متعلق ہے مگر معانی ( بلاغت ) کا علم محدود ہے اور اس کے ڈانڈے منطق اور نحو اور اسلوبیات سے زیادہ ملتے ہیں۔ مسلمانوں میں بلاغت کا علم عبدالقادر جرجانی نے مدون کیا ہو یا کسی اور نے یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ جاہلی عربوں میں شاعری کے علاوہ خطابت بھی بدرجہ اتم موجود تھی۔ خود شاعری بھی کتابت کی قلت کی وجہ سے عموماً ایک تقریری شے تھی اور اس میں بھی خطیبانہ عناصر موجود تھے اس لیے مسلمانوں کا علم بلاغت ابتدا ہی سے تقریر یا نثر تک محدود نہ رہا بلکہ شاعری اور انشا پردازی پر حاوی ہوا اور ہوتا گیا۔[16]

بلاغت کے مفہوم سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ نے اظہار کامل بغرض ابلاغ کامل کو کلیدی تصور قرار دیا ہے۔ بلاغت کلام کے مقتضائے حال کے مطابق ہونے کا نام ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ موضوع کی کیفیت جیسے کہ وہ ہے کامیابی سے بیان ہو جائے اور اس کے لیے مختلف پیمانے اور اصول وضع کیے گئے۔

شعر کے ظاہری پہلوؤں پر زور دینے کی مثالوں سے بحث کرتے ہوئے مسیح الزماں نے الفاظ کی خوبیوں کا تذکرہ کیا ہے اور انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا ہے: ایک لفظ کے مطابق معنی ہونا، دوسرے لفظ کا مطابق وزن ہونا اور تیسرے قافیے کا حسن۔

لفظ کے مطابق معنی ہونے کی چار قسمیں ہیں:

مساوات: جس میں لفظ معنی کے بالکل مساوی ہوں جن میں نہ مقصود کی کمی ہو نہ زیادتی۔

اشارہ مختصر الفاظ کا معانی کثیر پر بطور اشارہ وایما، اس طرح شامل ہونا جس سے مقصود اچھی طرح واضح ہو جائے۔

ارداف: شاعر اپنے مقصد کے لیے براہ راست الفاظ استعمال نہ کرے مثلاً کہنا ہو کہ اس کی گردن لمبی ہے تو یوں کہے کہ اس کے گوشوارے جس جگہ جھلکتے ہیں وہ اس کے کانوں سے دور ہے۔

تمثیل: شاعر ایک مضمون کا قصد کرے لیکن اس کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرے جو دوسرے معنی پر دال ہوں اور یہی الفاظ و معانی مل کر اس مضمون مقصود کی توضیح کر دیں۔ لفظ کے مطابق وزن ہونے سے مراد یہ ہے کہ تمام اہم فعل اپنی جگہ پر صحیح و سالم ہوں اور وزن کی رعایت سے ان میں تبدیلی نہ کی گئی ہو۔

قافیے کے لیے ضروری ہے کہ شعر کے معنی سے بالکل مربوط ہو، اس کی دو قسمیں بیان کی گئی ہیں:

1. توشیح: معنی اور قافیے میں اتنا ارتباط ہو کہ ایک مصرعہ سننے کے بعد آدمی سمجھ جائے کہ دوسرے مصرعے میں کون سا قافیہ استعمال کیا گیا ہے۔

2. ایغال: شعر کا مفہوم قافیے سے پہلے کے الفاظ ہی سے ادا ہو جائے پھر بھی قافیہ بے تکا یا حشو ہونے کے بجائے شعر کے حسن میں اضافہ کرے۔

شعر کے عیوب بھی محاسن کی طرح دو بڑی سرخیوں کے تحت میں آتے ہیں۔ (1) عیوب لفظ (2) عیب معانی۔ عیوب لفظ کی دو قسمیں بیان کی گئی ہیں:

1. الفاظ غیر مانوس، وحشی اور غریب ہوں کہ بھدے اور کانوں کو برے معلوم ہوں۔

2. معاظلت کسی چیز کا دوسرے سے بیان کرنا جیسے آدمی کے پیر کو کھر کہنا۔

بہر حال اس طویل اقتباس سے ظاہر ہے کہ فصاحت اور بلاغت ، موزونی الفاظ ، لفظ و معنی کا باہمی ربط ایک ایسے اعتدال اور توازن کی نشانی ہے جوفن کی پہچان ہے اورفن میں حسن پیدا کرتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو قرآن مجید کی جمالیات شاعر کوتلمیذ الرحمٰن قرار دے کر اسے اس عدل و اعتدال کے شعور کا راز داں مانتی ہے، جوفطرت اور کائنات کی اصل ہے۔ یہی نہیں بلکہ خدا کے شاگرد کی حیثیت سے وہ بھی اسی عدل و اعتدال کے ساتھ اس کائنات کا ایک متوازن پیکر اپنے پیرایہ اظہار کے ذریعے تخلیق کرتا ہے اور اسے عملی شکل دیتا ہے اس اعتبار سے وہ خالق بھی ہے اور کار دیگر بھی صاحب شعور بھی ہے اور پیکر تراش بھی۔

## ابن سینا اور دیگر مفکرین

قرآن مجید کے ان ابتدائی تصورات میں نئی کونپلیں اس وقت پھوٹیں جب اسلامی مفکرین یونان کے فلسفیانہ افکار سے دو چار ہوئے۔ افلاطون اور ارسطو کی تصانیف کے عربی میں ترجمے ہوئے اور ان کے افکار و تصورات کی نئی تشریح اور توجیہ ہونے لگی۔ دیگر اصل عرب مفکرین اور مترجمین ہی نے یونانی علوم وفنون کا بڑا ذخیرہ باقی دنیا تک پہنچایا اور اسے تاریخ عالم کے لیے محفوظ کر دیا۔ ان میں خاص طور پر ابن سینا کا نام قابل ذکر ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا نے (1857 تا 1931) اپنے تنقیدی مراسلات میں آغاز بحث ہی ابن سینا کے تذکرے سے کیا ہے۔ وہ لکھتے [18] ہیں:

> ''... سخت مشکل یہ ہے کہ ان امور کو سمجھنے کے لیے جنھیں میں ذکر کیا چاہتا ہوں مبادی اور مسائل علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری ہے اور اس علم کی کوئی کتاب یا زبان اردو میں نہیں ہے۔ شیخ بوعلی سینا کا ایک رسالہ زبان فارسی میں میرے پاس تھا اور اس کا ترجمہ بھی میں نے اردو میں لکھا تھا اور تحقیقات جدید کے موافق [19] بعضے حواشی و تعلیمات اس پر زیادہ کر دیے تھے وہ گم ہو گیا۔ شیخ کی کتاب شفا جملہ طبعیات میں بھی اس علم کا بیان موافق تحقیقات قدیم کے لیے مگر وہ عام نظروں سے دور ہے۔ میں نے ایک رسالہ خاص اس علم میں تصنیف کیا ہے مگر وہ چھپا نہیں [20] اور اگر چھپے بھی تو اصطلاحات علمی کی فہم سے اکثر اذہان قاصر ہیں اس لیے وہ بھی اس مطلب کے لیے مفید نہیں۔''

شیخ بوعلی سینا (980 تا 1037ء) مشہور عالم فلسفی اور حکیم کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ان کی کتاب شفا نہایت ضخیم ہے۔ یہاں کتاب شفا کے جن حصوں کا ذکر ہے غالباً وہ حصہ منطقیات ہے جو کتاب شفا کا دوسرا حصہ ہے۔ علی گڑھ یونیورسٹی کی مولانا ابوالکلام آزاد لائبریری میں ہے۔ اس کا عنوان عربی میں المنطقیات من کتاب الشفا لابن سینا ہے۔ تالیف 769ھ...... یہ فرنگی محل سیکشن میں ہے

اور نسبتاً صاف لکھا۔ اس کے صفحہ 603 سے 615 تک شعر و شاعری کا بیان ہے۔ شروع میں ان عنوانات کو درج کر دیا گیا ہے جو اس حصے میں زیر بحث آئے ہیں۔ یہ عنوانات درج ذیل ہیں:

1. فی الشعر مطلقاً واصناف الصنعات الشعریه واصناف الاشفا الیونانیه۔
2. فی اصناف الاعراض الکلیة والمحاکیات الکلیة التی الشعرا۔
3. فی الاخبار عن کیفیة ابتداء نشر الشعر واصنافه۔
4. فی مناسبة مقادیر الابیات مع الاعراض وخصوصاً فی اطراغودیا وبیان اجزا اطراغودیا۔
5. فی حسن الترتیب الشعری وخصوصاً اطراغودیا فی آخر الکلام المخیل الجرانی فی اطراغودیا۔
6. فی اجزا اطراغودیا مجسب الترتیب والافساد لا یحسب المعانی ووجوده من القسمت الاولیٰ اجزا هو من التدبیر کل جزو خصوصاً ما یتعلق بالمعنی۔

عنوانات میں سے ظاہر ہے کہ ابن سینا نے یونانیوں کے اور خاص طور پر ارسطو کی بوطیقا کے زیر اثر شاعری پر غور کیا ہے اور ٹریجڈی (اطراغودیا) کے اصول وضوابط وضع کرنے کی کوشش کی ہے مگر اس سلسلے میں بعض بنیادی اختلافات نے ان سبھی تصورات کی شکل بدل دی ہے۔ عرب ڈرامے سے واقف نہ تھے اور ٹریجڈی کا یونانی تصور عرب تو کیا پورے ایشیا کے لیے بالکل اجنبی تھا اس لیے افلاطون اور ارسطو کی اطراغودیا کے متعلق خیالات کا ابن سینا نے شاعری پر اطلاق کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس ضمن میں جو بات خاص طور پر اہمیت رکھتی ہے کہ عرب فطرت اور انسان کی نبرد آزمائی کے تصور سے واقف نہ تھے۔ انھوں نے مشیت کو کبھی فتح کی جانے والی طاقت نہیں جانا اور اسی لیے ٹریجڈی کا ڈرامائی مفہوم ان کے آرٹ اور تنقید دونوں میں نہیں ابھرا البتہ وہ جس تصور پر زور دیتے رہے وہ تخیل اور محاکات کے تصورات تھے اور ان دونوں کو انھوں نے اپنے طور پر فن اور اس کے لوازم سے متعلق کر لیا تھا۔

ان کا استدلال یہ تھا کہ مختلف فنون لطیفہ مختلف ذرائع سے اور مختلف حواس کے واسطے سے سنے اور دیکھنے والوں کو متاثر کرتے ہیں اور دیکھی اور محسوس کی ہوئی اشیا اور مناظر کی کیفیات ان میں بیدار کرتے ہیں اور ان دیکھی اور غیر محسوس حقیقتوں اشیا اور مناظر کو تخلیق و ترتیب کرتے ہیں۔ موسیقی آواز سے مصوری رنگ سے اس طرح ادب تخیل کے ذریعے یہ کام کرتا ہے اور اس کے ذریعے پڑھنے والے کے ذہن کو نئی کیفیات سے دو چار کرتا ہے۔ کائنات کی نقل ہی نہیں کرتا بلکہ اسے نئی ترتیب اور نئی معنویت دیتا ہے اور اس کے ذریعے پڑھنے والوں میں قبض اور بسط کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ قبض الم کے مشابہ ہے اور بسط لذت کے مشابہ [21] ہے۔ محاکات واقعہ نویس اور مورخ کا حصہ ہے اور اختراع

شاعر اور فن کا اور محاکات کو اختراع کے درجے تک بلند کرنے والی خصوصیت تخیل ہے جو مبالغے کی بھی بنیاد ہے اسی لیے ادب کے لیے کلام کی اصطلاح ابن سینا نے استعمال کی ہے۔

محاکات کی وہ صورت جس میں اختراع بھی شامل ہے تمثیل کے نام سے یاد کی گئی اور اس تمثیل کی تین شکلیں متعین ہوئیں وہ جن کا تعلق شعور سے ہے یا وہ جن کا تعلق وجدان سے ہے یا وہ جن کا تعلق ارادے سے ہے۔ یعنی شاعری یا فکر اور آگہی بخشتی ہے یا پھر کیفیت اور وجدان عطا کرتی ہے یا عمل کے لیے حوصلہ دیتی ہے اس لحاظ سے اس کا تعلق بہ یک وقت حق سے بھی ہے، جمال سے بھی ہے اور غایت سے بھی، کیونکہ وہ ذات مقدس جو ان تینوں کا سنگم ہے وہ حق الحق غیر مطلق اور غایت الغایات ہے۔ [122]

مختصراً عرب تنقید نے:

1. کائنات اور ادب کا رشتہ محاکات کے ذریعے استوار تو کیا لیکن اسے محض نقل حقیقت قرار دینے کے بجائے محاکات محض اور اختراع محاکات یا تخیل کے ذریعے فن کی آزادی کو تسلیم کیا گویا فن حقیقت سے مربوط تو ہے مگر وہ جوں کی توں نقل نہیں کرتا جو مورخ یا واقعہ نویس کی خصوصیت ہے بلکہ حقیقت کو اپنے تخیل کی نظر سے دیکھتا ہے اور اس کے لیے محض ان واقعات کے بیان پر اکتفا نہیں کرتا جو واقع ہو چکے ہیں بلکہ ان واقعات کا بیان بھی کرتا ہے جو واقع نہیں ہوئے ہیں اور واقع ہونے والے حادثات کی ترتیب نو کے ذریعے انھیں بیان کرتا ہے۔ (تخیل پر زور دینے کا نتیجہ مبالغے کی اہمیت کی شکل میں ظاہر ہوا ہے)

2. شاعر کا معاملہ محض واقعات یا حقائق سے نہیں ہوتا بلکہ ان سے پیدا ہونے والی کیفیات سے ہوتا ہے کیونکہ اس کا مقصد قبض یا بسط کی کیفیت پیدا کرنا ہوتا ہے اس لیے وہ ایسے حقائق بیان کرتا ہے اور ان کے بیان کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ ان سے قبض یا بسط الم یا نشاط کی یہ کیفیات پیدا ہوسکیں (واقعات کے بجائے کیفیات پر زور دینے کا نتیجہ عربی قصائد میں تشبیب کے اشعار میں محبوبہ کی پرانی گزرگاہوں کے ذکر کی شکل میں ظاہر ہوا اور بعد کو غزل کی بیانیہ کے بجائے کیفیاتی شاعری کی شکل اختیار کر گیا)

3. اس کیفیت آفرینی کے سلسلے میں سب سے اہم منصب لفظ و معنی کے رشتے کا ہے اس بنا پر یہ مسئلہ عرب تنقید کا اہم ترین مسئلہ بن گیا جنھیں ابوالفرج قدامہ بن جعفر نے نقد الشعر میں:

"جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة فی الخشب كردائته فی ذاته۔" [23]

''شاعر ایک بڑھئی ہے لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی۔''

اور ابن رشیق نے کتاب العمدۃ میں ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

''ادائے معنی کے لیے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو کئی کئی طرح ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے گویا معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بہ منزلہ گلاس۔ گلاسوں میں کوئی سیمیں ہے کوئی طلائی، کوئی خزف کا ہے، کوئی صدف کا۔ کوئی پتھر کا ہے، کوئی کانچ

کا، پانی یعنی معانی بہر حال وہی ایک ہیں جو مختلف ترکیبوں اور اندازوں میں کانوں کے واسطے سے نفس کے سامنے آتے ہیں اور اگر چہ تشنگی طلب کو بجھاتے ہیں لیکن گلاسوں کی رنگارنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے۔''24؎ (ترجمہ)

لفظ و معنی کے رشتے کی یہ بحث مشرقی تصورفن کے پس منظر میں اور زیادہ اہم ہو جاتی ہے... مشرق نے فطرت اور انسان کے درمیان کشاکش کے تصور کو رد کر کے فطرت اور انسان کی ایک مکمل اکائی تک پہنچنے کی کوشش کی اور اس کے ساتھ قبائلی زندگی کی اجتماعیت اور معاشرے کی منضبط زندگی نے حقیقت کے جو پیکر متعین کر دیے تھے، انھوں نے انفرادی اُپج کی راہیں مسدود کر دی تھیں اور شاعر کے لیے اپنی تخلیقی قوت کے اظہار کا صرف یہی ایک راستہ رہ گیا تھا کہ وہ اپنی ذہانت اور خلاقی انداز بیان کی ندرت اور جدت ادا کے ذریعے ظاہر کرے۔

## ابن رشد اور ابن خلدون

ابن رشد نے (1126 تا 1198) ارسطو کی بوطیقا کا عربی میں ترجمہ کرنے اور عربی ادب پر اس کے اصول منطبق کرنے کا کام کیا۔ ڈراما اور ٹریجڈی کو سامنے رکھ کر وضع کردہ اصول ابن رشد کے لیے بھی دشواریاں پیدا کرتے ہیں اور انھیں شاعری کے اس تصور پر منطبق کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو عربوں کے سامنے تھا۔ البتہ ابن رشد نے کتھارسس کی اصطلاح کو فلسفیانہ یا طبی معنوں میں استعمال کرنے کے بجائے اخلاقی معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس کا ترجمہ پاکیزگی کیا ہے جو ان کے نزدیک اعتدال یا توازن کے مترادف ہے۔ وہ لکھتا ہے:

ان امور فاضلہ میں سے ہر ایک میں پائی جانے والی جزوی قوت سے ... اس محاکات سے نفوس میں معتدل اثر پیدا ہو کیونکہ وہ اثر ان میں رحمت اور خوف پیدا کرتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ صاحب فضیلت لوگوں میں پاکیزگی و طہارت اور شرافت کا پایا جانا مقصود ہے۔''25؎

اس بیان میں پاکیزگی سے مراد اعتدال ہے اور اس کے لیے 'صاحب فضیلت' لوگوں کی شرط عائد کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں 'صاحب فضیلت' سے مراد محض قبائلی معیار یا مصلحت نہیں ہے بلکہ اعلیٰ تر اور وسیع تر تہذیبی ترفع اور تربیت مراد ہے۔

ابن رشد نے ارسطو کے تصورات کو کس حد تک اختیار کیا ہے اور کس حد تک اس کو اپنے طور پر عرب کے ادبی نمونوں کے مطابق ڈھالا ہے اور کس حد تک ان میں ترمیم اور اضافہ کیا ہے۔ ان موضوعات پر بحث کا یہ موقع نہیں۔ اس بحث سے تنقید کا کوئی نیا تصور ابھرتا نظر نہیں آتا بلکہ فصاحت اور بلاغت کے وہی معیار اور مقاصد ایک بار پھر واضح ہوتے ہیں جن پر عرب اور ایران میں مختلف انداز سے زور دیا جاتا رہا ہے۔

ابن خلدون (وفات 1406) بنیادی طور پر مورخ کی حیثیت سے جانا مانا جاتا ہے۔
مورخ کی حیثیت سے اس نے پہلی بار فلسفہ تاریخ مدون کرنے کی کوشش کی اور اسی فلسفے کے مطابق فنون لطیفہ اور ادب کو بھی پرکھنا اور سمجھنا چاہا۔ ابن خلدون کے نزدیک تاریخ قبل تہذیب کی زندگی اور 26؎ متمدن مدنی تہذیب کے درمیانی مراحل و منازل کی داستان ہے اور سلطنتوں کا عروج و زوال سیاست و مذہب، فکر و فلسفہ، فنون لطیفہ اور ادبیات سب اسی سفر کے مختلف مراحل سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے ادب اور شعر اس کے نزدیک قبائلی اور خانہ بدوش زندگی سے شروع ہو کر متمدن مدنی تہذیب پہنچنے کا وسیلہ بھی ہیں اور ان مراحل کا نشان بھی اس اعتبار سے بقول جی ایم وکنس 'تاریخ کے بارے میں ابن خلدون کے نظریے کے ذریعے مارکسی نظریہ تاریخ کو دوسرے نام سے پیش کیا جارہا ہے' یعنی قبیلے یا طبقے کا تصور اور ادب کے تاریخی شعور کا تصور یا ادب کی تاریخیت کا تصور ہمیں ابن خلدون نے بہت پہلے دیا تھا، جس پر عرب تنقید نے بدقسمتی سے زیادہ توجہ نہیں کی۔

## تصوف

اسلامی فکر ابتدائی دور ہی سے علما، صوفیا اور فلاسفہ کی کشمکش سے دو چار رہی ہے۔ علما کے نزدیک اسلام قانون تھا، صوفیا کے نزدیک وجدان اور فلاسفہ کے نزدیک علم کلام۔ یہاں ان تینوں گروہوں کے باہمی اختلاف سے بحث کرنا مقصود نہیں لیکن صوفیا نے جس طرح یونانی اور ہندوستانی فکر کا مطالعہ کیا اور اسلامی تصوف کو ہمہ اوست کی جو شکل دی اس نے ادبی تنقید پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ بالخصوص ابن عربی (وفات 1240) کے افکار نے معنی اور صورت دونوں حیثیتوں سے ادب کو متاثر کیا اور یہ اثر محض اسلامی دنیا تک محدود نہیں رہا بلکہ بعد کے سوفسطائی مفکرین اور ارسطو و افلاطون کے ان پیروؤں تک بھی پھیلا جو ان کے افکار سے اسلامی مصنفین کے ترجموں کے ذریعے پہنچے تھے۔

ابن عربی وحدت الوجود کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک پوری کائنات میں صرف ایک ہی وجود جاری و ساری ہے گو اس کی ظاہری شکلیں الگ الگ ہیں وہ ایک ہی نور ہے جس نے ہزار شکلوں میں خود کو بکھیر دیا ہے اور حسن کا مشاہدہ کرنے والا، حسین شے اور خود مشاہدہ، یہ تینوں گویا ایک ہی وحدت کے مختلف ٹکڑے ہیں۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ انسان (یا کسی اور شے میں) حسن کا احساس در اصل اسی روحانی وحدت کا نتیجہ ہے کیونکہ سماوی نور کا ایک شمہ دیکھنے والے میں ہے اور دوسرا شمہ دیکھی جانے والی شے میں اور ایک شمہ دوسرے شے کو کھینچتا ہے اور اپنی طرف متوجہ کرتا ہے اس سے کشش پیدا ہوتی ہے اور جمالیاتی کیفیت کا ظہور ہوتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے حسن مطلق اور خیر مطلق دونوں ایک ہیں اور جو معرفت سے جتنا قریب ہے اُتنا ہی وہ نہ صرف حق سے قریب ہے بلکہ حسن سے بھی اسی قدر قریب ہے۔ حسن مطلق اور خیر مطلق کی اس

یک جائی نے شاعری کا ایک ایسا تصور پیدا کر دیا جو وجدانی اور الہامی ہونے کے علاوہ معرفت کا وسیلہ اور علم و آگہی ہی نہیں، تہذیب کا ایک طریق کار بن گیا۔ چونکہ ابن عربی کے نزدیک تمام گونا گوں ظاہری اشیا ایک ہی نور باطن کی مختلف مجازی شکلیں تھیں۔ اس لیے تمثیل اور علامت کا رواج ایسا بڑھا کہ پوری شاعری مرموز ہوگئی اور ایک طویل سمبل کی شکل اختیار کر گئی۔ معنوی اعتبار سے معرفت کا وسیلہ دل ٹھہرا جو وجدان کا مرکز ہے اور دل اتنا مشاہدے کا مطیع نہیں جتنا کیفیت اور تاثر کا بندہ ہے، اس لیے پوری شاعری کا مزاج معروضی کے بجائے تاثراتی ہو گیا جس کے نتیجے کے طور پر طویل رزمیوں کی جگہ فلسفیانہ رموز اور عشقیہ اور دیگر باطنی کیفیات نے شاعری پر غلبہ حاصل کر لیا مگر یہ داستان عرب سے شروع ہو کر ایران میں عروج تک پہنچی اس لیے اس کا تذکرہ اسی ضمن میں زیادہ مناسب ہوگا۔

## حواشی

1. تنقید کی تاریخ، از مسیح الزماں ص 10
2. G.N. Wickens: Arabic Literature in Literatures of the East، محولہ بالا، ص 34
3. بسلسلہ Arabic Poetry، ص 28
4. عرب قصیدوں کی ہیئتی ترکیب کے بارے میں ڈاکٹر محمود الٰہی لکھتے ہیں:

(الف) زیادہ تر (تقریباً تمام تر) قصیدے... آخری مصرعے میں ہم قافیہ ہوتے ہیں اور شروع میں مطلع ہوتا ہے۔
(ب) بعض قصیدے آخری مصرعوں میں ہم قافیہ تو ہیں لیکن مطلع سے خالی ہیں۔
(ج) بعض قصیدوں کے شروع میں دو دو اور تین تین مطلع ہوتے ہیں۔
(د) بعض قصیدوں میں مطلع پہلے شعر کے بجائے دوسرے شعروں میں یا کئی کئی شعر کے بعد ہے۔
(ہ) بعض قصیدے مسمط کی شکل میں بھی ہیں جس کی متعدد شکلیں ہیں۔
(و) مزدوج (مثنوی) کی شکل میں بھی کچھ قصیدے ملتے ہیں۔

(اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، مکتبہ جامعہ، دہلی، 1973 ص 44)

5. ایضاً، ص 723
6. اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ محولہ بالا، ص 74
7. ایضاً، ص 76
8. ایضاً، ص 79 تا 81
9. اردو تنقید کی تاریخ، الہ آباد، ص 22
10. ایضاً، ص 12
11. اس ضمن میں مولوی نذیر احمد کی رائے نقل کرنا بے محل نہ ہوگا جو انھوں نے اپنے ایک خطبے میں ظاہر کی ہے۔ انھوں نے اشارہ کیا ہے کہ اردو شاعری نے عرب شاعری کے بجائے فارسی شاعری کے اثرات

قبول کیے جس کی بنا پر واقعیت اور جوش بیان کی جگہ تصنع اور مضمون آفرینی کا غلبہ ہو گیا اور اردو شاعری تیکھے پن اور براہ راست اظہار کی قوت سے محروم ہو گئی۔

12. یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ مبالغہ عرب تنقید میں وہی درجہ رکھتا ہے جو رومانوی تنقید میں تخیل کو حاصل ہے۔ شاعری حقیقت کی دریافت کا وسیلہ ہے اور اس کے بغیر فرد اپنے ماحول سے رابطہ پیدا نہیں کر سکتا۔ فرد اسی کے ذریعے حقیقت کا ادراک کر سکتا ہے۔ تخیل صرف احساس نہیں ہے بلکہ تمام محسوسات یا عام خیال اور حواس خمسہ کے ذریعے حاصل کردہ احساسات کی مدد سے استخراج نتائج اور ان احساسات کی فکر کی مدد سے Concept میں ڈھالنے والی قوت ہے اور یہی قوت تخلیقی سطح پر جب اپنا اظہار کرتی ہے تو محسوسات اور تصورات تراشتی اور تبدیل کرتی ہے اور اس کے اظہار کے لیے الفاظ کا انتخاب بھی کرتی ہے اور الفاظ کو نئی معنوی اور کیفیاتی سطحیں عطا کرتی ہے اور نئے طریق کار ایجاد کرتی اور نئی تراکیب تمثال اور صورت گری بناتی ہے۔ اس لحاظ سے جو چیز تخلیقی فن پارے کو حقیقت کی مجہول عکاسی کے تابع ہونے سے بچاتی ہے اسے تخلیقی سرگرمی میں ڈھالتی ہے وہ تخیل یا مبالغہ ہے اسی بنا پر عرب تنقید نے مبالغے کو تخلیقی فن قرار دیا۔

13. ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات وشرح کتاب الشعر، ناشر مطبع فلسفہ وادب شرقیہ، لاہور، 1975، ص 28 و 30

14. مطبوعہ 'اوراق' لاہور

15. مطبوعہ اوراق، لاہور

16. مطبوعہ اوراق، لاہور

17. اردو تنقید کی تاریخ محولہ بالا ص 17 تا 19

18. مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، مرتبہ محمد حسن، ادارہ تصنیف علی گڑھ 1961۔ یہ مراسلات رسالہ معیار میں شائع ہوئے۔

19. یہ ترجمہ دستیاب نہیں ہوا۔

20. غالباً مراد ہے مرزا رسوا کے رسالے 'استشہاد فی توجیہ الاشعار' سے جو غالباً چھپا ہی نہیں۔

21. مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، ص 47

22. ایضاً، ص 47

23. اردو تنقید کی تاریخ، ص 10

24. مرأۃ الشعر، مجیب الرحمٰن (پہلا ایڈیشن)، ص 101

25. ابن رشد کا فلسفہ جمالیات اور کتاب الشعر، از مجیب الرحمٰن، مطبع فلسفہ وادب، لاہور، 1975

26. Literature of the East، محولہ بالا، ص 40

❖

**ماخذ**: مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ، مصنف: محمد حسن، دوسری طباعت: 2016، ناشر: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

کنول ڈبائیوی

# غنائیہ ڈرامے (لوک ناٹک) کی ابتدا اور ارتقا

یہ حقیقت ہے کہ کل کائنات ہی ایک اسٹیج ہے اور سبھی ذی روح اپنی جگہ پر اداکار ہیں اور کسی زبردست قوی الفطرت ہدایت کار نے ہر ایک ذی روح کا کردار متعین کر کے اُسے دنیا کے اسٹیج پر بھیج دیا ہے اور ہر ذی روح وہی کردار ادا کر رہا ہے جو ہدایت کار نے اس کے لیے مقرر کیا ہے اور وہ سب کی اداکاری دیکھ رہا ہے۔

قرآن پاک کی سورہ فاتحہ اور یجر وید کے گائتری منتر کے اشلوکوں میں بھی اس قسم کے اشارے ملتے ہیں جنھیں میں طوالت کی وجہ سے پیش نہیں کر رہا ہوں۔ امام غزالیؒ کی کیمیائے سعادت میں ایک حدیث لکھی ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام نے حضرت آدم علیہ السلام سے دریافت کیا کہ آپ نے جنّت میں پھل کھانے کی غلطی کیوں کی جس سے قیامت تک نسل آدم کو سزا بھگتنی پڑ رہی ہے۔ حضرت آدمؑ نے فرمایا کائنات کے ڈائرکٹر کے لکھے پر میں عمل کرنے پر مجبور تھا۔

مشہور ڈراما نویس اور اداکار شیکسپیئر کے قول کے مطابق دنیا ایک اسٹیج ہے اور انسان ایک اداکار۔ اس کی پیدائش گویا اسٹیج پر آنا ہے۔ اس کی موت اسٹیج سے گزرنا ہے۔ وہ اداکاری میں رفتہ رفتہ اتنا محو ہوجاتا ہے یا اسٹیج کی کشش اس کو اس قدر جذب کر لیتی ہے کہ وہ اپنے سبز کمرے (Green Room) کو فراموش کر کے موجودہ ماحول میں کھو جاتا ہے اور انتہا یہ کہ پارٹ ختم کرنے کے بعد جب اس کو اسٹیج سے ہٹایا جاتا ہے تو وہ نہیں جانتا کہ اس کو کہاں منتقل کیا جا رہا ہے۔ لطف یہ کہ جب تک وہ سبز کمرے میں تھا اسٹیج سے ناواقف تھا اور جب اسٹیج پر ہے تو سبز کمرے سے بالکل بے خبر ہے۔''

ایک دوسرے محقق نورالٰہی محمد عمر اس موضوع کے لیے دوسرا نظریہ پیش کرتے ہیں۔ وہ اپنی مشہور تصنیف 'ناٹک ساگر' میں فرماتے ہیں:

> ''تخلیق آدم کے ساتھ نقالی کی صورت پیدا ہوئی اور انسانی بالیدگی کے پہلو بہ پہلو فن نقالی نے نشو و نما حاصل کی۔ ارسطو کا قول ہے کہ نقالی انسان کی جبلت میں داخل ہے اور اس کا ظہور اس کے بچپن سے ہی ہوتا ہے۔ نقالی کی صورت اور حرکات انسان میں یکساں طور پر پائے جاتے ہیں جن کے ارتقا کا منتہائے کمال ڈراما ہے۔ پس عیاں ہے کہ ڈراما عین فطرت ہے۔ ڈرامے کو فنا کرنے کی کوشش فطرت کو دعوت مبارزت دینا ہے۔''

کسی ہندستانی نقاد نے کہا ہے کہ غنائیہ ڈراما ایک ایسی نظم ہے جو دیکھی بھی جا سکے اور سنی بھی جا سکے۔ یہ ہندستانی عوامی ڈرامے یا لوک ناٹک کی بہت جامع تعریف ہے۔ ناٹیہ شاستر کے مصنف بھرت منی نے بھی ڈرامہ نویس یا شاعر کو ناٹیہ شاستر میں ہدایت کی ہے کہ وہ منتخب اور خوش آہنگ الفاظ بلند پایہ اور مرصّع اسلوب جو خطابت اور ترنّم کی خوبیوں سے آراستہ ہو اختیار کرے، چاہے وہ سنسکرت زبان کے ہوں یا علاقائی زبان کے'' (تاریخ تمدن ہند از ڈاکٹر محمد مجیب ترقی اردو بورڈ)

ناٹیہ شاستر کے مشہور مصنف ڈرامے کے لیے فرماتے ہیں:

اشلوک

لوکو پدلش جنم یناٹیہ مے ند بھو شیتی
نہ تگیا تم نہ تچھلم نہ ساودیانہ ساکلا
نہ سہ لوگو نہ نت کرم ناٹنے امن نن نہ درشنے
باب اوّل ناٹیہ شاستر

ترجمہ: دنیا میں نصیحت پیدا کرنے والا یہی ڈراما (ناٹک) ہوگا۔ نہ وہ اس کی واقفیت، اس کی تکنیک، نہ وہ علم، نہ وہ فنکاری، نہ وہ اسلوب، نہ وہ افعال، نہ اداکاری ہے جو دیکھی نہ جا سکے۔ بھرت منی ڈرامے کے لطیف جذبات، جمالیاتی احساسات اور سکون بخش عناصر کو کافی اہمیت دیتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

اشلوک

دھرمو دھرم پرورتا نام کا بہہ کا موپیسے و نام
مگر مووداد تیبتا نام و من کریا
کلی و انام و دھاشٹریہ تسیا ہے شور ماتنا مو
پربودھا نام وبو دھتسے پے وید شیم پی
ایشور نام تسچے استھر دکھا رو و تسیہ جے
ارتھا پ جی و نامرتھو برتی رو دو گراجے تسنام

(ناٹیہ شاستر اشلوک 108-107)

ترجمہ: عمل دین میں پختگی دینے والا (عابد کو زیادہ عابد بنانے والا) عیاش کو عیش پسند بنانے والا، مغرور اور نفس پرست کو جذبات نفسانی پر قابض کر دینے والا، مستی کو دبانے والا عمل بتایا ہے۔ حوادث سے ٹکر لینے والا، دلیروں کی حوصلہ افزائی کرنے والا، بیداروں کو زیادہ بیدار کرنے والا، عالموں کو اور زیادہ علمیت دینے والا، شان شوکت رکھنے والوں کو اور زیادہ عیش و مسرت دینے والا، رنجیدہ اشخاص کو سکون بخشنے

والا، روزی کے متلاشی کو روزی عطا کرنے والا بتایا ہے۔''

(بھارتیہ ناٹیہ ساہتیہ مرتبہ ڈاکٹر نگیندر ص 67-65)

سنسکرت کے عظیم ڈرامہ نویس کالی داس بھی ڈرامے کی صنف کی اہمیت بتاتے ہوئے کہتے ہیں:

یہ پوتر سا تک ناٹیم پرتی مدھیا گورومؔ'' ڈرامہ: مالویکا اگنی متر

ترجمہ: ''ڈرامے کو ہم زندگی کا مخبر مانتے ہیں، اس پر فخر کرتے ہیں، وہ بے سبب نہیں۔ اس میں کچھ حقیقت ہے۔ اس کی پشت زندگی کی تکمیل کا طریقہ بناوٹ ہے۔ 'نقل ہے۔'' (بھارتیہ ناٹیہ ساہتیہ مضمون ڈاکٹر باسدیو شرما ص 58-57)

اور اسی ڈرامے میں ایک مقام پر کالی داس کہتا ہے:

''الگ الگ مزاج رکھنے والے لوگوں کے لیے شاید ناٹک ہی ایک ایسی تقریب ہے جس میں سب کو یکساں لطف ملتا ہے'' (''مالویکا اگنی متر'' مترجم عرفان صدیقی)

اور دوسری جگہ اس ڈرامے میں کالی داس ڈرامے کو دیوتاؤں کی آنکھوں کو اچھا لگنے والا مقدس عمل بتاتے ہیں۔

ہندوستان میں ڈرامے کو جو کچھ سمجھا گیا ہے اس کے لیے بڑی دلچسپ اور بہت مشہور روایت ہے۔ کہتے ہیں کہ ایک مرتبہ دیوتاؤں کو اپنی ہموار اور سپاٹ، بے لطف زندگی سے ایسی اکتاہٹ پیدا ہوئی کہ وہ سب مل کر راجا اندر کے پاس گئے اور اپنی بے کیفی اور بے مزہ زندگی کے لیے کسی دلچسپ مشغلے کے طالب ہوئے۔ راجا اندر نے کہا چلو برہما کے پاس چلیں ممکن ہے کوئی صورت نکالے، چنانچہ سب برہما کی خدمت میں حاضر ہوئے اور اپنی عرض داشت پیش کی، برہما نے تھوڑے سے سوچ بچار کے بعد ایک ترکیب نکالی۔ انھوں نے رگ وید سے سرور، یجر وید سے حرکات وسکنات، اتھر وید سے اظہار جذبات کا طریقہ، سام وید سے گانے لے کر ایک پانچواں وید ترتیب دیا اور اس وید کا نام رکھا۔

لیکن یہ مثال ادبی ڈراموں پر عائد ہوتی ہے عوامی ڈراموں پر نہیں۔ عوامی ڈرامے جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے کہ انسانی زندگی کے ساتھ ساتھ شروع ہوئے۔ ان کا دیومالائی روایت سے کوئی تعلق نہیں۔ زبان کی ارتقا کے ساتھ ساتھ انسان نے چرند پرند اور فطرت سب کی نقلیں اُتارنی شروع کیں اور آہستہ آہستہ ڈرامے کا ارتقا ہوا اور انسان اپنی زندگی کی دلچسپیوں کو دلچسپ تر بنانے کے لیے ڈراموں کا سہارا لینے لگا۔ ویسے یورپ کے ٹیوٹائی قبائل اور ایشیا کے غیر مہذب قبائل اپنے وحشیانہ ناچ رنگ ڈرامائی انداز میں عہد قدیم سے پیش کرتے تھے۔ ہندستان میں دراوڑ قبائل کی موسیقی اور رقص اور ڈرامے میں سب سے قبل شو، اندر اور ویشنو وغیرہ دیوتاؤں کا تصور پایا جاتا تھا۔ جیسے کہ موہن جوداڑو، ہڑپا اور دوسرے دراوڑی تہذیب کے مقامات پر پائے گئے مجسمے اور تام پتروں پر کھینچی ہوئی تصاویر دیکھنے سے پایا جاتا ہے۔ موہن جوداڑو کے کھنڈرات سے نکلی ہوئی شو اور رقاصہ کی تصاویر اور مورتیاں

یہ ظاہر کرتی ہیں کہ دراوڑی دیومالائی تصور بتدریج آریائی قبائل میں دراوڑی دیومالاؤں کے ساتھ آیا۔ دراوڑی قبائل اپنے دیوتاؤں کے سامنے مقدس رقص اور ڈرامے پیش کرتے تھے۔ان قدیم رقصوں اور غنائیہ ڈراموں میں کتھا کلی، کتھک، توتوپالم دیوداس رقص وغیرہ ہیں۔ بقول ڈی۔ ڈی۔ کوسمبی ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدا یوں تو آریوں سے قبل ہو چکی تھی۔لیکن ادبی ارتقا آریائی زبان سنسکرت کے طفیل ہوا۔(قدیم ہندوستان کی ثقافت وتہذیب کا تاریخی پس منظر، ڈی ڈی کوسمبی ص:303)

فن ڈراما کا مشہور مبصر شیگل اپنی تصنیف 'فن ادبیات ڈراما' میں لکھتا ہے کہ''ہندوستانیوں کی جن کی معاشرتی ذہنی تہذیب قدیم زمانے سے چلی آتی ہے ڈراما اس وقت بھی موجود تھا جب کہ بیرونی ممالک پر اس کے اثر پڑنے کا گمان بھی نہیں ہوسکتا۔''(شاعر بمبئی 33 شمارہ 25 مضمون قمر اعظمی ص:28)

ڈاکٹر کیتھ لکھتے ہیں:''عوامی ڈرامے سنسکرت کے ناٹکوں سے مختلف تھے۔سنسکرت کو سمجھنا عام آدمی کے لیے مشکل تھا اس لیے عوام کی تفریح کے ذرائع اور خواص کی تفریح کے ذرائع ہمیشہ مختلف اور جدا رہے ہیں۔ اسی لیے یقینی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ عوامی ڈرامائی روایات ہر دور میں خواص سے جدا رہی ہیں۔''(لکھنو کے شاہی اسٹیج از مسعود حسین رضوی ص 25-24)

بھرت منی نے غنائیہ ڈرامے کو سبھی نظمیات سے اعلیٰ مانا ہے۔غنائیہ ڈرامے کو پانچواں وید کہا گیا ہے۔ ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق وید بھگوان کی آواز ہیں، وید کے برابر ڈرامے کو بتانا ہی اس کی اہمیت کو نمایاں کرتا ہے، وید کو پڑھتے وقت بھلے ہی لوگ نہ مانیں لیکن ڈرامے میں اور خاص طور پر عوامی ڈراموں میں سب ہی حصہ لیتے ہیں۔ وہ بڑے جوش اور لگن کے ساتھ اس کی اداکاری کا لطف اٹھاتے ہیں۔ بھرت منی نے تو یہاں تک مانا ہے کہ زندگی کے تمام محاسن اور حقائق ڈرامے میں پوشیدہ ہیں۔ ڈرامے کے ذریعہ ملک کی تہذیبی روایات کی حفاظت ہوتی ہے۔ تاریخ اور تہذیب کا ارتقا سب ہی کچھ ڈرامے کے ذریعہ ہمارے سامنے پیش ہوتا رہتا ہے۔ بھرت منی نے ڈرامے کی پیدائش کو شودروں سے وابستہ کیا ہے۔ کہتے ہیں کہ ایک مرتبہ راجا اندر برہما کی خدمت میں حاضر ہوئے اور ایک ایسے وید کی تخلیق کے لیے درخواست کی جو ان لوگوں کی دسترس میں ہو جن کے لیے چاروں ویدوں کا مطالعہ ممنوع ہے۔ برہما نے یہ درخواست منظور کر لی اور ناٹیہ وید خلق کر کے بھرت منی کو یہ خدمت سپرد کی۔ دوسری جگہ فرماتے ہیں جیبو دیپ کے باشندے بداطوار ہو گئے ہیں شودروں کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ویدوں کے مقدس علم تک ان کی رسائی نہیں ہے، اندر اور دوسرے دیوتا برہما کے پاس گئے کہ اب دنیا کی اصلاح کے لیے زیادہ سادہ طریقے درکار ہیں اس لیے ایک پانچواں وید بنائیے جس کو سب پڑھ سکیں۔ برہما نے یہ درخواست منظور کر لی اور موجودہ چاروں ویدوں سے مواد لے کر 'ناٹیہ وید' خلق کیا جس میں الفاظ رگ وید سے، موسیقی سام وید سے، عمل یجر وید سے اور رس (جذبہ) اتھر وید سے لیا اور پانچواں وید تیار ہو گیا۔ بھرت منی نے ایک اشلوک میں اس پہلو پر اشارہ کیا ہے۔''(ناٹیہ ساہتیہ شرت اوجھا ص:97)

ترجمہ: یہ وید کا اشلوک نہیں جسے شودر ذات کے لوگ نہ سن سکیں ایسا پانچواں وید بنایئے کہ جس کو سبھی ذاتوں کے لوگ سن سکیں

مذکورہ بیان سے مندرجہ ذیل باتیں ظاہر ہوتی ہیں:

1. عوامی غنائیہ ڈرامے بے حد قدیم ہیں۔ان کی بنیادیں ہندوستان میں آریوں سے قبل کی ہیں۔
2. عوامی غنائیہ ڈرامے کی ابتدا مذہب اور عقائد کے طفیل ہوئی۔
3. ناٹیہ شاستر جو ہندوستانی ڈرامے کا صحیفہ ہے پانچواں وید کہا جاتا ہے وہ بھی شودر طبقہ کی تخلیق ہے۔

ڈراما تین فنون کا مجموعہ ہے : شاعری، نقل اور مصوری۔ شاعر اپنی آپ بیتی اور جگ بیتی سناتا ہے، ایکٹر اس کمال کو زندہ تصویر بناتا ہے، مصور کا یہ کام ہے کہ اس زندہ تصویر کو اصلیت کا روپ دیتا ہے۔ اس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ اس فن کی کیا اہمیت ہے۔ خالص شاعری کا تعلق صرف چند جذبات سے ہے۔ رسم و رواج نے اس پر پابندیاں مقرر کی ہیں۔ مصوری بھی اسی طرح محدود ہے۔ محض نقل کرنا کوئی اعلیٰ فن نہیں رکھتا وہ ایک آئینہ ہے جس میں ہم پوری دنیا اور ساری زندگی کی تصویر دیکھ سکتے ہیں۔

## دراوڑ اور عوامی لوک ناٹک

ڈاکٹر بنواری پرشاد کے لفظوں میں عوامی ڈراموں کی تمام اہمیت، ان کی شاعرانہ خوبی کتاب تک ہی محدود نہیں ہے، ان کا ایک بہت اہم کام ہے۔ ایک عظیم تہذیب کے ماضی و حال کا بنیادی ارتقا جو اب تک یا تو ماضی کے گم شدہ سمندر میں ڈوبی ہوئی تھی یا غلط سمجھ لی گئی تھی، جس طرح ویدوں کے ذریعہ آریہ تہذیب کا علم ہوتا ہے اسی طرح پچھڑے ہوئے طبقہ اور قبائل اور دیہات و گاؤں کے ذریعے آریوں کے پہلے کی تلاش سے تہذیب کا علم ہوتا ہے۔ اینٹ پتھر کے عاشق ماضی کی تہذیب کو ان میں سرایت کرنے میں لگے ہوئے ہیں۔ ان سے زور دے کر کہا جاسکتا ہے کہ عوامی ادب کے نقوش کی اہمیت موہن جوداڑو سے کہیں زیادہ ہے۔ موہن جوداڑو جیسے کھنڈرات عوامی ڈرامائی ادب کی تشریح کا کام دے سکتے ہیں۔ جب آریہ قوم کے لوگ ہندوستان میں آنا شروع ہوئے اس وقت یہاں مختلف نسلوں کے لوگ آباد تھے جو آریوں سے پہلے ہندوستان میں آ کر بس گئے تھے۔ ان میں افریقہ سے آئے ہوئے نگوائڈ تھے جن کے نشانات اب تک جزائر انڈمان میں پائے جاتے ہیں۔ اس کے بعد پرتو اسٹرلائڈ آئے اور سیلون، برما، ملایا اور آسٹریلیا میں پھیل گئے۔ پھر اسٹراک آئے اور شمالی ہندوستان کے بعض حصوں میں آباد ہوگئے، یہ لوگ بحیرہ روم کے علاقے سے آئے تھے اور انھوں نے عراق کے راستہ سے یہ سفر طے کیا تھا۔ وہاں انھوں نے ایک تمدنی ڈھانچہ کھڑا کرلیا تھا۔ اس کے تھوڑے ہی دنوں بعد تقریباً ساڑھے تین ہزار سال قبل مسیح دراوڑ نسل کے لوگ ہندوستان میں وارد ہوئے۔ یہ لوگ بھی بحیرہ روم اور ایشیائے کوچک سے آئے تھے اور ہندوستان میں پہنچ کر انھوں نے ہڑپا اور موہن جوداڑو

پنجاب اور سندھ میں تقریباً تین ہزار سال قبل مسیح ایک زبردست تمدن کی بنیاد ڈالی۔ یہ لوگ شمالی ہند میں پھیل گئے اور کسی حد تک اسٹراک لوگوں سے مخلوط ہوگئے اور جب آریہ ہندوستان میں آئے تو دونوں نے ایک دوسرے کا اثر قبول کیا۔ آج ہندوستان میں ہند آریائی زبانوں کے بعد دراوڑ زبانیں سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔ تامل، تلگو، ملیالم، کنڑ اور تولو وغیرہ۔ ان میں اعلیٰ درجے کا ادب ہے، کچھ میں آریائی زبانوں سے پہلے کا۔ ان کے علاوہ منگولی نسل کے لوگ بھی ہندوستان میں آئے۔ ان کی یادگار آسام اور نیپال کی پہاڑی بولیاں ہیں۔ یہ لوگ آریوں کے بعد آئے اور ہمالیہ کے دامن میں بس گئے۔ یہ سب مل جل کر ایک نئی وحدت میں گم ہوگئے اور چھوٹے چھوٹے اختلافات کے باوجود ایک دوسرے میں گھل مل گئے۔ لیکن اختلاف کی کہانی یہیں ختم نہیں ہوجاتی بلکہ اس کے بعد بھی یونانی شاک سین اور دوسری قوموں کے لوگ وقتاً فوقتاً آتے رہے۔ ان میں آخرالذکر اقوام نے تو ہندوستان کی تہذیب پر بہت ہی معمولی اثر چھوڑا کیونکہ اختلاط وقتی تھا۔ اگر واقعی دیکھا جائے تو اس سلسلہ میں دراوڑوں کے بعد آریہ تمدن آریہ ورت پر چھا گیا۔ اس میں اگر کچھ تغیر ہوا تو مسلمانوں کے آنے سے ہوا جو یہاں آکر بس گئے تھے۔ اسی نظر سے دیکھیں تو پھر دراوڑ اور آریہ بھی غیر ملکی کہے جاسکتے ہیں۔ بعد میں تمدنی حیثیت سے انگریزی اثر کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ بہر حال حقیقت یہ ہے کہ ہندوستان میں دو تہذیبوں کے اثرات ابتدائی تہذیب سے اب تک ہر شعبہ انسانی پر چھائے ہوئے ہیں کیونکہ نگورائڈ اور اسٹراک قبائل ایک محدود تعداد میں دراوڑوں سے قبل آئے تھے اور دوسری اقوام بھی مختصر تعداد میں تھیں اس لیے یہ سب لوگ آریہ اور دراوڑ تہذیب میں مدغم ہوگئے۔"

(سنسکرتی کے چار ادھیائے بحوالہ ہماری تہذیبی میراث ص86)

حقائق کی بنا پر محققین کی رائے ہے کہ غنائیہ ڈراما آریوں سے پہلے کی چیز ہے اور ناٹیہ شاستر بھی آریوں سے پہلے اسی زمانے میں تخلیق کیا گیا اور ہندستانی روایتوں کی طرح سینہ بہ سینہ زمانے کے مدوجزر دیکھتا ہوا اور اپنے میں ترمیم اور تنسیخ کراتا ہوا صدیوں بعد تحریر میں آیا۔

ڈاکٹر جاگیردار اور کئی محققین نے ثابت کیا ہے کہ بھرت منی جو ناٹیہ شاستر کا خالق مانا جاتا ہے، دراوڑ تھا۔ اسے شمالی ہند چھوڑ کر دکن جانا پڑا، جہاں اسے نیش (غیر آریہ) نام کے راجا نے اپنایا اور وہیں انھوں نے اپنے 100 لڑکوں کے ساتھ اس پانچویں وید کو اپنایا۔ ڈرامائی صنف کو ارتقائی منزلیں دیں۔ ناٹیہ شاستر کو پانچواں وید بتانے کی بھی چند وجوہات ہیں۔ ایک تو وید آریوں کے جن کی تہذیب اور جن کا اقتدار پورے ملک میں رائج تھا مذہبی صحیفے تھے اور مستند حیثیت کے مالک تھے اس لیے ان کی روایت سے ناٹیہ شاستر کی اہمیت بڑھنا لازمی تھا۔ اس لیے ویدوں اور دیوتاؤں کی روایت ضروری تھی اور اس کو اس نے پانچواں وید کہا۔

ہندوستان کے قدیم باشندوں کا خیال تھا کہ دیوتا تنہائی کی جگہ جنگلوں میں رہتے ہیں۔ اس لیے

انھوں نے پیڑوں کے جھنڈ میں مورتیاں رکھ لیں۔ دکن میں درختوں کے جھنڈوں میں مورتیاں نکلی ہیں اس سے یہ خیال مضبوط ہوتا ہے کہ پہلے دراوڑوں نے اور پھر اپنا رنگ دیکھ کر ان مقامات کو مندر میں تبدیل کر دیا۔ مندروں کی مورتیوں میں کئی ایسے دیوتا بھی شامل ہیں جن کا ذکر ویدوں میں نہیں ہے اس لیے وہ دیوتا دراوڑوں اور قدیم باشندوں کے ہیں۔

ہندستانی سماج مختلف اقوام، قبائل، طبقوں اور علاقوں میں بٹا ہوا ہے۔ یہاں بقول گریرسن آٹھ سو سے زیادہ بولیاں اور تین سو کے قریب زبانیں بولی جاتی ہیں۔ اس لیے ہندستانی غنائیہ ڈرامے کسی نہ کسی شکل میں ہر زبان میں بنائے گئے ہیں اور اب بھی بنائے جا رہے ہیں۔ آسام میں کیرتنیا بھونیا انک ناٹیہ، بنگال بہار میں جاترا دوشیا، اتر پردیش اور مدھیہ پردیش میں آلہا اودل ڈھولہ مارو، بھجن کیرتن، بھگت، راس لیلا، رام لیلا، ماچ اور خیال، سوانگ، کٹھ پتلی سوانگ سپرہ وغیرہ، گجرات میں بھوانی سدا گاربی، مہاراشٹر میں للت تماشا، بنگال اڑیسہ میں جاترا، سوانگ، آندھرا میں سری کتھا، بھگوت میلہ، کرناٹک میں مکش گان، دیوداسی گان وغیرہ۔ کیرل میں کرشناتم کوتو یاتم کتھک، کتھاکلی وغیرہ وغیرہ۔ غرض کہ عوامی غنائیہ ڈراموں کی ایک طویل فہرست ہے۔

یہاں دوسرے عوامی ڈراموں کے علاوہ نوٹنکی یا سوانگ وغیرہ جس کا تعلق اردو کے غنائیہ ڈراموں سے ہے، مختصراً ذکر کیا جائے گا۔ عوامی غنائیہ ڈراموں سے ہماری مراد ان ڈراموں سے ہے جن کے کھیلنے کے لیے خاص اسٹیج کی تیاری نہیں کرنی پڑتی۔ یہ ڈرامے زیادہ تر کھلے اسٹیج پر کھیلے جاتے ہیں۔ مشہور ڈرامہ نگار برناڈ شا اور سر جیمز ہنری نے ڈراموں کے پختہ اسٹیج کی مخالفت کی ہے۔ وہ کھلے اسٹیج کی، جیسے کہ نوٹنکی، خیال، ماچ اور سوانگوں میں ہوتی ہے کی موافقت کرتے ہیں اور انھوں نے ڈراموں میں نسواں اداکاروں کی بھی مخالفت کی ہے۔ عوام تک کھلے اسٹیج کے ذریعہ اصلاحی اور پیغاماتی ضرورت کو اس طرح آسانی سے پہنچایا جا سکتا ہے۔ ڈرامے کا جو مقصد غریب اور پست اقوام کی تفریح یا اصلاح ہے وہ کھلے اسٹیج کے ذریعہ زیادہ ہوسکتا ہے۔ پردہ سین سینری وغیرہ دوسرے لوازمات سے ڈراما پست اقوام اور غریبوں کا نہ ہو کر خواص اور زرداروں کا بن جاتا ہے۔ اس کے پانچویں وید کہلانے کا مقصد ہی فوت ہوجاتا ہے۔ اہل ادب کا ایک گروپ عوامی ڈراموں کو غیر مہذب، غیر ادبی، بدوضع، سوقیانہ حقیر اور قابل ترک مانتا ہے۔ دوسرا فن سے محبت کرنے والا گروپ اس غیر ادبی، غیر مہذب افراد کی عوامی زندگی سے متاثر ہو کر لکھتا ہے۔

سچ تو یہ ہے کہ جب ہم سنتھالوں، بھیلوں، شودروں، قبائلیوں اور دیہاتیوں کا رہن سہن اور ان کے رقص اور نغمے وغیرہ دیکھتے ہیں اور ان کی دلکش میٹھی تانیں وغیرہ سنتے ہیں جب ہم نچلے طبقے کے افراد کا رقص دیکھتے ہیں تو ہمیں یہ طے کرنا مشکل ہوجاتا ہے کہ زیادہ مہذب اور باسلیقہ کون ہے۔ پست اقوام کے افراد یا نام نہاد ذات، خاندان اور حیثیت پر فخر کرنے والے لوگ۔ عوامی غنائیہ ڈرامے کا

شاعرعوامی احساسات اور جذبات کا نباض ہوتا ہے اور اسی وجہ سے وہ عوام کے دل میں تاثرات بھر دیتا ہے اور انھیں سحر زدہ کر دیتا ہے اور عوام غنائیہ ڈراموں کے دیوانے بن جاتے ہیں۔ کیونکہ غنائیہ ڈراموں کے متن اور اس کی غنا،اس کی روایت،عوام کے عقائد احساسات اور تخیل کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ویسے بھی اگر ہم غنائیہ ڈرامائی ادب کو حقارت کی نظر سے نہ دیکھتے تو ہمیں ان میں ایسے حقائق اور ادب کے پہلو نظر آتے جو ہمیں اعلیٰ ادب یا ادبی کہلانے والے ڈراموں میں بھی ملتے ہیں۔اسی لیے مشہور ڈرامہ نگار برناڈ شاہ اور سر ہنری جیمز نے منڈپوں میں بند والے ڈراموں کی مخالفت کی کیونکہ اس سے ڈرامے کی عمومیت ختم ہو جاتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ کھلے اسٹیج کے ڈرامے ہماری قدیم روایت ہیں۔ غیر آریہ لوگ جو کھُلے میدانوں اور اپنے دیہاتوں میں رقص یا رقصیہ ڈرامے یا رقصیہ کیرتن اور عبادات کرتے تھے۔ کیونکہ انھیں آریوں کے یگیوں اور عبادات میں شامل ہونے کی اجازت نہیں تھی اس لیے وہ کھلے میدانوں میں یہ رقص اور ڈرامے ہونے کی وجہ سے اور ان پر کوئی کلاسیکی یا روایتی پابندی نہ ہونے کے باعث یہ رقص اور رقصیہ ڈرامے بے حد دل کش اور دلآویز اور پُرکشش ہوتے تھے اسی کو دیکھ کر آریوں نے بھی اپنی مذہبی رسومات جن کو غیر آریائی نے رقصیہ اور غنائیہ اسلوبوں سے پُرکشش بنانے کی کوشش کی تھی کھلے میدانوں میں کرنا شروع کیے۔ یہ بات غیر آریوں کو اچھی نہ لگی اور انھوں نے ان کی رسومات اور یگیوں پر چھاپے مارنے شروع کر دیے۔ مجبوراً آریوں نے رنگ شالائیں، ناٹیہ شالائیں بنا لیں جن میں مخصوص لوگ رقص اور ڈرامے کرتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ عوام فطرت اور حقیقت اور اصلیت کے نباض ہیں۔اسی لیے ڈاکٹر رالف ولیمس نے ایک بار کہا تھا ''عوامی ادب نہ پُرانا ہوتا ہے نہ نیا وہ تو اس جنگلی پیڑ کی طرح ہوتا ہے جس کی جڑیں ماضی کی گہرائیوں میں چھُپی ہوتی ہیں جس میں نت نئی شاخیں اور نئی پتیاں اور نئے پھل نکلتے ہیں۔'' (بھارتیہ ناٹیہ ساہتیہ ص97)

عوامی ڈرامے کسی نہ کسی شکل میں ہندوستان کے ہر علاقے میں بنائے گئے ہیں۔ یہاں میں شمالی ہند کی ان زندہ ڈرامائی اصناف پر جن کا تعلق ہماری اردو زبان سے کچھ نہ کچھ رہا ہے بلکہ دو ایک تو ان میں سے خالص اردو کی غنائیہ ڈرامائی روایات کہی جا سکتی ہیں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ کیونکہ میرا مقصود اردو کے خاص غنائیہ عوامی ڈرامے جس کا جدید نام خیال اور نوٹنکی ہے کے بارے میں تحریر کرنا ہے اور اس کی ابتدا اور ارتقا اور اردو کی صنف کی حیثیت سے اس کے رول پر بھی روشنی ڈالنا ہے۔ اس لیے اس کی ذیلی غنائیہ ڈرامائی اصناف جنھوں نے اس کے ارتقا میں امداد کی تذکرہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کیونکہ ان ذیلی غنائیہ ڈرامائی اصناف کے تذکرے کے بغیر یہ موضوع تشنہ رہ جائے گا۔مندرجہ ذیل نقشہ سے نوٹنکی ڈرامے کی ابتدا اور دوسری ذیلی اصناف کے تعلق پر روشنی پڑتی ہے:

### ہندستانی غنائیہ ڈرامائی چارٹ
### وحشی انسان ماقبل تہذیب کا غنائیہ ڈراما
### قبائلی یا دراوڑی غنائیہ ڈراما

| آریائی یا ویدک ڈراما | | پراکرت غنائیہ ڈراما |
|---|---|---|
| سنسکرت ادبی ڈراما یا سنگیتکا | کرتن بھجن | رگ سمجھا |
| | کوتو نائم | سنک چرچری راسک راسو پھاگ وغیرہ |
| | کرشنا یم | سوانگ |
| | دلواداس اَنم | خیال |
| | لاسیکا | بھگت |
| | یکش گان | ماچ |
| | بھگوت میلا | تماشا |
| | جاترا | بھوائی |
| | دس اوتار | نقل یا بھانڈ |
| | گربا | ودیشا |
| | راس | اندرسبھا |
| | راس لیلا | نوٹنکی |
| | رام لیلا | |
| | رسیا | |
| | | وغیرہ |

## نوٹنکی، لوک ناٹک یا سوانگ کے نقوش

مہابھارت اور رامائن کے عہد میں جن پاٹھکوں اور ردھارکلوں کا ذکر ملتا ہے وہ بھی عوامی ڈراموں کی شکلیں ہی کہی جا سکتی ہیں۔ اسی طرح پاتنجلی نے گرنتھکوں اور اشولکوں کی اداکاری کا ذکر کیا ہے وہ بھی عوامی ڈرامے کی شکل ہے۔ ڈاکٹر شنکر لال یادو کی رائے بھی یہی ہے کہ راس لیلا رام لیلا کی پورانک کہانی والی ڈرامائی روایات اس کے علاوہ نقل کی روایات بھی اس سے پہلے جاری تھیں، ان کے الفاظ یہ ہیں:

''پورانک اور مذہبی موضوعات اور معزز و محترم افراد کے اصلاحی کردار کے ڈراموں کے علاوہ عوامی اسٹیج پر ایک تیسری طرح کے ڈرامائی مناظر ضرور پیش کیے جاتے رہے ہوں گے۔ اس منظر کو نقل کہنا مناسب نہ ہوگا۔ یہ موجودہ سانگ بھگت نوٹنکی کی ابتدائی

شکل کہی جاسکتی ہے۔ پاتنجلی کی تصنیف ’اھنیہ‘‘ سے اتنا نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ان دنوں شری کرشن کی اداکاری کی جاتی تھی۔ دوسرے موریہ دور میں جب کہ یونانی سکندر کا حملہ ختم ہو چکا تھا اور پنجاب سے سلوکس کی حکومت بھی ختم ہوچکی تھی پھر بھی یونانی ریاستیں جاگیریں ملک کے شمالی حصہ میں متھرا تک پھیلے ہوئے اس دور میں ڈرامے کی روایات کا ثبوت ہمیں چانکیہ کے ارتھ شاستر سے ملتا ہے۔اس میں ذکر آیا ہے کہ طوائفوں کے لڑکے اور لڑکیوں کو اداکاری سکھائی جاتی تھی، اس دور میں پیشہ ور اداکار جن کو ناچنا گانا بھی آتا تھا تیوہاروں اور رسموں میں مختلف قسم کی نقلیں کرتے تھے۔ پانئی نے اپنی سنسکرت گرامر میں جس کا زمانہ چوتھی صدی قبل مسیح تھانٹوں اور اداکاری کے قاعدوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔‘‘ (ڈاکٹر سومناتھ گپت ہندی ناٹک اتیہاس)

عرب سیّاح ابن خرد وابن بطوطہ، عرب جغرافیہ نویسوں نے جو جغرافیہ ہندوستان کا لکھا ہے اس میں سے قریب نویں صدی عیسوی میں ابن خرد نے جو ہندوستان کا جغرافیہ لکھا تھا اس میں اس نے بہت سے شہروں کا تذکرہ کیا ہے اور سات ذاتوں کا بھی ذکر کیا ہے جن میں چار مشہور ذاتوں کے یعنی برہمن، چھتری، ویش، شودر کے علاوہ تین اور ذاتیں کھتری چنڈال (جو کھلاڑی اور کلانٹ ہوتے تھے) اور ڈنب یعنی ڈوم (تاریخ تمدن ہند محمد مجیب اردو ترقی بورڈ دہلی ص191) یا گانے بجانے والوں کی تھی۔ خلجی دور میں امیر خسرو موسیقی کے زبردست ماہر گزرے ہیں۔ بہت سے راگ اور ساز ان کی ایجاد ہیں۔انھوں نے اپنی مثنوی دول رانی اور خضر خاں میں لکھا ہے:

’’اسی کے ساتھ نوبت اور شادیانے (ڈھول) ڈھماکے اور دُہل بجائے جاتے تھے۔ نٹ ڈیوڑھیوں پر تماشہ کرتے، شعبدہ بازوں میں کوئی ہوا میں گیند اچھالتا، کوئی تلوار کو پانی کی طرح گھونٹ پی جاتا، کوئی ناک کے راستے چاقو چڑھاتا بہروپۓ طرح طرح کے سوانگ بھرتے، کبھی وہ پری اور کبھی دیو کی شکل میں نظر آتے۔نغمہ وسرود کی محفل ہوتی جشن کی ایک ایک لحن پر آدمی مرتا اور زندہ ہوتا، مختلف قسم کے سازوں میں چنگ، دف، بربطہ طنبورہ کدو تین نال وغیرہ تھے۔ پری رقاصائیں بہترین لباس پہن کر رقص و نغمہ سے محظوظ کرتیں۔‘‘ (ہندوستان خسرو کی نظر میں، از سید صباح الدین عبدالرحمٰن ص27-26)

سلاطین کے دور میں موسیقی، رقص اور غنائیہ ڈراموں کا ثبوت مشہور سیّاح ابن بطوطہ کے سفر نامہ سے ملتا ہے۔ ابن بطوطہ مراقش کے شہر طنجہ کا رہنے والا تھا۔اس نے تیرھویں صدی میں افریقہ سے لے کر چین تک کا دورہ کیا تھا اور محمد تغلق کے دور میں ہندوستان آیا تھا۔اس نے اپنے سفر کے حالات لکھے ہیں جو سفر نامہ ابن بطوطہ کہلاتا ہے۔ وہ کافی عرصہ ہندوستان میں رہا تھا۔محمد تغلق نے اسے دہلی کا قاضی بنا دیا تھا۔اس نے اپنے سفر نامہ میں دولت آباد کے ایک سوانگ کے اکھاڑے کا ذکر کیا ہے،

جس میں استاد مسند پر بیٹھتا تھا اور رقص موسیقی اور تماشا دیکھتا تھا۔ دولت آباد دکن میں دیوگری کو محمد تغلق نے نام دیا تھا۔ اس نے ہندوستان کے وسط کا سمجھ کر ہندوستان کا دارالسلطنت بنانے کا ارادہ کیا کیونکہ دہلی پر ہر وقت منگولوں کے حملے ہوتے رہتے تھے اور دولت آباد ہندوستان کے وسط میں تھا۔ اس نے دلی کے ہر باشندہ کو حکم دیا کہ دولت آباد جائے۔ دہلی بالکل اجڑ گئی۔ ہر قوم اور ہر طبقہ کے افراد کو مجبوراً دہلی سے دولت آباد جانا پڑا۔ کہا جاتا ہے کہ علماء کی 800 پالکیاں دہلی سے دولت آباد پہنچی تھیں۔ اس طرح علما سے لے کر ہر پیشہ کے لوگ دولت آباد پہنچے اور نئی ارتقائی منزلیں طے کرتی ہوئی وہ زبان بھی جو دکن میں گوجری تھی گوجری دکھنی اور زبان ہندستانی کہلائی اور بعد میں اردو زبان کے نام سے مشہور ہوئی۔ اسی ہجرت کے ساتھ دکن پہنچی اور دکن میں پرورش پا کر ہندوستان گیر بنی تو دہلی محمد تغلق کے حکم سے اُجڑ چکا تھا۔ دولت آباد بے حد پُر رونق بن گیا۔ بعد میں محمد تغلق دہلی واپس ہوا لیکن مکمل طور پر جنھوں نے ترک دہلی کیا تھا اور جن کے روزگار جم گئے تھے، دولت آباد میں ہی رہ گئے۔ ان میں سوانگ تماشے والے گویئے طوائفیں وغیرہ سب ہی تھے۔ انھیں اکھاڑوں اور طوائفوں کا حال ابن بطوطہ نے اپنے سفر نامہ میں تحریر کیا ہے، اس نے دولت آباد کے ناچنے گانے والوں کے ایک پورے بازار کا ذکر کیا ہے جس میں صرف ناچنے گانے والے اور تماشے والے رہتے تھے، وہ لکھتے ہیں:

> ''دولت آباد میں اہل طرب (تفریح طبع دینے والے) کا ایک بازار ہے جس کو طرب آباد (خوشی دینے والا شہر) کہتے ہیں۔ یہ بازار بہت خوبصورت اور وسیع ہے دکانات بھی بہت ہیں۔ ہر ایک دکان میں ایک دروازہ گھر کی طرف کھلتا ہے اور گھر کی طرف دروازہ ہوتا ہے دکان میں مکلّف فرش ہوتا ہے۔ اس کے وسط میں ایک گہوارہ ہوتا ہے جس میں گانے والی عورت بیٹھ جاتی ہے یا لیٹ جاتی ہے۔ اس کی لونڈیاں گہوارہ کو ہلاتی ہیں۔ گہوارہ بہت آراستہ ہوتا ہے، بازار کے بیچ میں بڑا گنبد ہے جو نہایت آراستہ اور فرش پیراستہ ہوتا ہے اس میں مطربوں کا چودھری (استاد) عصر کی نماز کے بعد ہر جمعرات کے دن آبیٹھتا ہے۔ اس کے غلام اور خادم حاضر ہوتے ہیں۔ ہر ایک طوائف باری باری آ کر اس کے سامنے مغرب کے وقت تک گاتی ہے اور مغرب کے بعد وہ اپنے گھر چلا جاتا ہے۔ اس بازار میں مسجدیں بھی ہیں جن میں تراویح کی جماعت بھی ہوتی ہے۔ اکثر راجہ اس بازار کی سیر کرنے آتے ہیں تو اس گنبد میں ٹھہر جاتے ہیں اور طوائف ان کے سامنے آ کر گانا بجانا کرتی ہیں اور بعض مسلمان بادشاہ بھی ایسا کرتے ہیں۔'' (سفر نامہ ابن بطوطہ مترجم رئیس احمد ص:45 ص766،ص 67 جعفری ادارہ درس اسلام دیوبند یوپی)

مسلم سلاطین بھی التمش سے لے کر شیر شاہ سوری اور اُس کے خاندان تک سماع، موسیقی، رقص و اداکاری

کے دلدادہ تھے۔ عادل شاہ سوری نے ایک بھگتہ رقاص اور مغنّی لڑکے کو اس کے گانے اور اداکاری پر پانچ ہزار روپے انعام دیے تھے۔ مغلیہ دور کو ہم فن موسیقی کے عروج کا زمانہ کہہ سکتے ہیں۔ بابر خود موسیقی کا ماہر تھا۔ ابوالفضل نے آئین اکبری میں اکبر کے دور کی موسیقی کا مفصل حال لکھا ہے۔ وہ ایک موسیقی کے اکھاڑے کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے:

''رات کو اس اکھاڑے کا طربیہ اجتماع ہوتا ہے، جس میں اجتماع ملک کے رؤسا، امرا اور استادوں کا ہوتا ہے جن کی گھریلو نسواں، ملازماؤں کو موسیقی اور نقل (ڈراما) سکھایا جاتا ہے چار خوبصورت عورتیں چہرے پر سنگرف ملے ہوئے رقص کرتی ہیں اور کچھ دلکش حرکات بھی کرتی ہیں اور چار دوسری خوبصورت اور حسین وجمیل ملازمائیں گانے اور ناچنے والیوں کا ساتھ دیتی ہیں اور دو دوسری ملازمائیں پکھاوج بجاتی ہیں دو اپنگ اور دکنی رباب بجاتی ہیں اور جنتر بجاتی ہیں اور ہر چیز کا استعمال کرتی ہیں۔ اداکاراؤں کے قریب دو عورتیں چراغ تھامے رہتی ہیں۔ یہ عورتیں کبھی زیادہ تعداد میں بھی ہوتی ہیں۔ یہ نٹوہ فرقے کے لوگ ہوتے ہیں جو اپنی غلام خادمہ دوشیزاؤں کو فن رقاصی و موسیقی اور اداکاری سکھاتے ہیں اور اکثر یہ اپنی لڑکیوں کو بھی سکھاتے ہیں اور انھیں تربیت دے کر سرداروں کو فروخت کر دیتے ہیں۔'' (آئین اکبری جلد سوم)

مشہور مورخ ضیاء الدین برنی بھی سلاطین کے دربار میں خواتین گانے والیوں کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:

''دختران خوبرو با تنگ وشنگ و ناز و کرشمہ وشوخ دزہ دیدہ راستر وگفتش و رباب زدن وغزل خواندن آمدہ ولطیفہ ومزدوشطرنج بافتن آموختہ بودند۔''

(تاریخ شاہی بحوالہ ہندستانی تہذیب کا مسلمانوں پر اثر از محمد عمر ص:382)

ابوالفضل نے اس وقت کے عوامی غنائیہ پہلوؤں پر جس تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اس تفصیل سے ہمیں اور کہیں بھی کتابی ثبوت نہیں مل سکتا۔ وہ اس کی تفصیل اس طرح لکھتا ہے:

## تفصیل تذکرہ سرایان

قدیم مناجات یا بھجن گانے والے جو ملک میں ہر طرف یکساں طور پر پائے جاتے ہیں جہاں وہ 'دیکارس' کے نام سے پکارے جاتے ہیں اور ان کے استاد بھی انھیں تعلیم دینے والے 'سماکارس' کہلاتے ہیں۔

**کلاونت:** زیادہ تر کلاونت بھاٹ یا شاعر ہوتے ہیں اور گویّے بھی ہوتے ہیں یہ لوگ زیادہ تر دھرپد راگ گاتے ہیں۔

**ڈھاڈھی:** (یہ لوگ پیشہ ور گویّے ہوتے ہیں پہلے یہ بہادرانہ شجاعانہ داستانیں بیان کرتے تھے

لیکن اب یہ لوگ رقاصاؤں کو ناچ گانے سکھانے کا کام کرتے ہیں۔)

یہ پنجابی موسیقار ہوتے ہیں جو ڈھاوا اور کنگرہ ساز پر نغمہ زن ہوتے ہیں۔ وہ خاص طور پر رزمیہ اور شجاعانہ نظمیں گاتے ہیں جن میں بہادر ہیروؤں کی تعریف اور ان کے شجاعانہ کارنامے جو شعلے اور اثر انگیز اور اداکارانہ انداز میں بیان کیے جاتے ہیں جو انھوں نے مختلف لڑائیوں میں کارناموں کے طور پر انجام دیے ہیں۔

**قوّال:** یہ لوگ بھی گویے ہوتے ہیں لیکن ان کے گانے کا مخصوص انداز ہوتا ہے اور زیادہ تر فارسی دستور پر فارسی کلام گاتے ہیں۔

**ہرکیہ:** اس میں مرد موسیقار ایک خاص ساز پر گاتے ہیں جسے ہرک کہتے ہیں، اس لیے اس صنف کا نام ہی ہرکیہ پڑ گیا ہے۔ اس انداز کا دوسرا نام آوج بھی ہے اور تال جس پر نسواں فنکار گاتی ہے پہلے سردہر کا گانا تھا لیکن آج کل مرد صرف دھر پد راگ گاتا ہے اور اس میں بہت سی خوبصورت نسواں موسیقار شامل ہوتی ہیں۔

**دف زن:** اس میں دف اور تنبورہ اور ڈھول بجائے جاتے ہیں، دھرپد اور سوہلہ گاتی ہیں۔ شادی اور خوشی اور بچّے کی پیدائش کے سلسلہ میں دل کش دل آویز اور مترنم آوازوں میں خواتین کی مجلسوں میں نغمہ سرا ہوتی ہیں لیکن اب یہ دف مردوں کی محفلوں میں بھی نغمہ زن ہونے لگیں ہیں۔

**سیزدہ تال:** اس فرقے کے لوگ اپنے ساتھ بڑے بڑے ڈھول رکھتے ہیں اور عورتیں جب گاتی ہیں تو وہ ان پر تیرہ قسم کی تالیں یک لخت لے سکتی ہیں۔ اسی لیے انھیں سیزدہ تالی کہتے ہیں، دو تالیں اپنی کلائیوں پر دو بازوؤں کے جوڑ پر دو اپنے شانوں کے جوڑوں پر اور دو بازوؤں پر ایک اپنے سینہ پر اور دو اپنی انگلیوں پر۔ یہ لوگ زیادہ تر گجرات اور مالوہ میں پائے جاتے ہیں۔

**نٹوہ:** ایک بے حد خوب صورت دل کش دلآویز پرکشش رقص اور رباب پکھاوج اور تالی کے سازوں کے ساتھ نغمہ سرا ہوتے ہیں۔ مختلف قسم کے حسین انداز کے نمونے رقص اور نغموں کے نمونے پیش کرتے ہیں۔

**کیرتنیہ:** ابوالفضل نے کیرتنیہ میں حصہ لینے والوں کو یعنی اس کے فنکاروں کو زنار دارند (زنار پہنے ہوئے) زنار پہننے والے افراد بتایا ہے۔ فاضل مترجم نے زنار دارند کا مطلب برہمن سے لیا ہے فاضل مترجم کہتا ہے کہ کیرتنیہ برہمن ہوتے ہیں۔ ان کے گانے کے ساز بھی دیرینہ طرز کے ہوتے ہیں جنھیں وہ عہد قدیم سے استعمال کرتے چلے آئے ہیں۔ دلآویز اور خوبصورت لباس، نوخیز چہرے والے طفل اور دوشیزائیں شری کشن کی مدحت گاتی اور لیلائیں کرتیں ہیں۔

کیرتنیہ یعنی بھجن منڈلیاں عہد قدیم سے پائی جاتی ہیں بہت سے علما موسیقی کی ابتدا ہی بھجن اور کیرتن سے مانتے ہیں، ملک کے مختلف حصوں جیسے آسام، بہار، اڑیسہ اور دکن میں کیرتن پارٹیاں ہمیشہ

سے پائی جاتی رہی ہیں اور ان میں کسی قوم اور طبقہ کی تشخیص نہ تھی۔ ہر شخص پر قوم کا شخصی اپنی کیرتن پارٹی دیوتاؤں کو رجھانے کے لیے بنا سکتا تھا لیکن ابوالفضل نے جو اپنے دور کے کیرتنیہ کے لیے لکھا ہے کہ اس میں صرف برہمن حصہ لیتے ہیں اور کرشن کی لیلائیں اور حمد گاتے ہیں، تو میں رام نرائن اگروال کے اس خیال سے متفق ہوں کہ وہ کیرتنیہ نہ ہو کر راس دھاری تھے اور راس لیلا کرتے تھے۔ اس میں ہمیشہ برہمن حصہ لیتے ہیں راس لیلا کی روایات کافی قدیم ہیں اور اس کا ذکر میں آگے کروں گا، یہ بعد میں راس دھاری کہلانے لگے۔

**بھانڈ:** ڈھول اور تال سے تال پر گاتے ہیں طرح طرح کے جانوروں کی آوزیں نکالتے ہیں اور مردوں کی نقلیں کرتے ہیں پہلے یہ شعبدہ بازی کرتے تھے یہ زمانہ کا انقلاب ہے۔

**کنجڑی:** یہ رقص اور نغمہ ڈھول پکھاوج اور تالی کی آواز سے کرتی ہیں جہاں پناہ انھیں کنچھی کہتے ہیں۔

**نٹ:** یہ رسّی کا رقص ہے، نٹ رسّی پر پاؤں کے ذریعہ حیرت انگیز رقص کرتے ہیں۔ ان کا یہ کھیل بھی تال اور ڈھول کے ساتھ ہوتا ہے۔

**بہروپیہ:** یہ اپنا سوانگ دن میں دکھاتے ہیں۔ جوان بہروپیہ ضعیف آدمی کا بھیس اس خوبی سے بھرتا ہے کہ آپ مشکل سے شناخت کر سکتے ہیں۔

**بھگتیہ:** ان لوگوں کا نغمہ بھی کیرتنیہ اور اداکاری بھی کیرتنیہ جیسی ہوتی ہے۔ وہ مختلف قسم کے سوانگ کرتے ہیں جو بے حد عجیب اور انوکھے ہوتے ہیں ان کی محفلیں رات بھر ہوتی ہیں۔

**بھوتیہ:** یہ بھی بھگت کی طرح ہوتا ہے اور رات دن کیا جاتا ہے۔ ایک پیتل کی تھالی کے کھڑے اور بیٹھ کر مختلف راگوں اور اسٹائل (اداکاری) سے مختلف نغمہ سرائی کی جاتی ہے، مختلف قسم کے سوانگ دکھائے جاتے ہیں۔ مغلوں نے موسیقی کی تورانی اور ایرانی روایتوں میں پرورش پائی تھی لیکن وہ جلد ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی کے دلدادہ ہو گئے اور ان کی سرپرستی میں اپنے پیش رووں سے بھی زیادہ بڑھ گئے۔ شاہی محلوں اور امرا سلطنت کی حویلیوں کے در و دیوار گانے بجانے کی سریلی آوازوں سے گونجنے لگے۔ ابوالفضل موسیقی کو 'طلسم آگہی' سے تعبیر کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ موسیقی کی سریلی آواز کان کے دریچوں میں ہزاروں تحفے سمیت لے کر داخل ہوتی ہے۔ سننے والے اپنے اپنے مذاق کے مطابق خوش یا اداس ہوتے ہیں۔ پس موسیقی سے دنیا دار اور دنیا بیزار دونوں ہی فائدہ اٹھاتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے اکبر کو موسیقی کا بہت شوق تھا۔ جہاں پناہ نے موسیقاروں کو سات حصوں میں تقسیم کر دیا تھا، اس کے دربار میں چوٹی کے ہندی ایرانی کشمیری اور تورانی موسیقار موجود رہتے تھے۔ باری باری سے ان سے گانا سنتے تھے۔ ابوالفضل نے آئین اکبری میں اکبر کے 36 موسیقاروں کا ذکر کیا ہے۔ ان میں سرفہرست تان سین ہے۔ ابوالفضل لکھتا ہے کہ ایسا گویا ہزار برس میں پیدا نہیں ہوا۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو ہندوستان کے ذرے ذرے سے اس کی عمومیت عیاں ہوتی ہے۔

عوام کی ولادت سے وفات تک کی رسوم چاہے وہ مذہبی ہوں یا غیر مذہبی، سب میں عمومیت پائی جاتی ہے، موسیقی کی ہر صنف چاہے وہ ڈراما ہو یا لوک گیت سب میں عوامی پن نمایاں ہے۔ بہت سے محققین کا کہنا ہے کہ عوامی ڈرامائی روایات کا خاکہ ہمیں لوک گیتوں میں ہی ملتا ہے۔ ایک محقق کا کہنا ہے کہ ملک محمد جائسی نے پدماوت کی کہانی لوک گیتوں سے سن کر لکھی۔ لوک گیتوں میں ڈرامائی یا مکالماتی رنگ بہت پایا جاتا ہے۔ شہزادہ سلیم کی شادی جودھ پور کی راج کماری سے ہوئی۔ جس وقت راجکماری رخصت ہوتی ہے تو راجہ اکبر سے کہتا ہے مہاری بیٹی تہارے محلوں کی چیری ہم بندے گلام رے+اور شہنشاہ اکبر نے اس کا جواب دیا تھا تہاری بیٹی مہارے محلوں کی رانی تم صاحب سردار رے۔ ایسا لوک گیت کا مکالمہ ہمیں اورنگ زیب کے زمانے میں بھی ملتا ہے۔ اورنگ زیب کے اپنے عہد حکومت کا کافی زمانہ دکن میں گزرا۔ شمالی ہندوستان کی فوجیں دکن میں رہیں۔ فوجیوں کی بیویاں ان کا راستہ ہی دیکھتی تھیں۔ اس احساس کو دوہے میں کہا گیا ہے۔ دہلی شہر سہاونا اور کنچن برسے نیر+سب کے کنت (خاوند) بٹور کے لے گئے عالم گیر

بیٹھی رہو کرار (قرار) سے من میں راکھو دھیر+اب کے بچھڑے تب ملیں جب بوہریں (واپس) عالمگیر۔ غرضیکہ لوک گیتوں میں بھی جگہ جگہ ہمیں مکالمات کی شکل میں جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ جو کہیں سوانگ کا پیکر بن جاتی ہے۔ کہیں خیال کی شکل اختیار کر لیتی ہیں اور کہیں جے دیو کے گیت گوبند کے مکالماتی گیتوں کی بنا پر راس لیلا کے غنائیہ ڈرامے میں بدل جاتی ہیں اور کہیں کیرتن کے بھیس کو اتار کر بھگت کا رنگ اختیار کر لیتی ہیں اور غنائیہ ڈراموں کی بنیادیں ڈال دیتی ہیں۔ اب انھیں اصناف میں ہم غنائیہ ڈراموں کے اندر لوک ناٹک یعنی سوانگ نوٹنکی کے نقوش تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

❖

**ماخذ**: اردو لوک ناٹک: روایت اور اسالیب (حصہ اوّل)، **مصنف**: کنول ڈبائیوی، **ترتیب و ترمیم**: ابن کنول، **پہلی اشاعت**: 2014، **ناشر**: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

# اس شمارے کے قلمکار

## جمیل اختر

ڈاکٹر جمیل اختر (پیدائش:15 اگست 1958) کا تعلق ’کمہرولی‘ ضلع دربھنگہ، بہار سے ہے۔ابتدائی تعلیم گاؤں کی مقامی درس گاہ سے حاصل کی۔گاؤں سے متصل قصبہ کمتول سے ہائی اسکول کیا۔ملت کالج دربھنگہ(للت نرائن متھلا یونیورسٹی) سے بی اے کرنے کے بعد وہ اعلیٰ تعلیم کی غرض سے دلّی آگئے اور جواہرلعل نہرو یونیورسٹی سے ایم۔اے (اُردو) ایم فل اور پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی، وہیں سے انھوں نے ’ایڈوانس ڈپلومہ ان ماس میڈیا ان اُردو‘ کیا۔ایم۔فل میں ان کا موضوع ’قرۃالعین حیدر کے فکشن میں سماجی مسائل کی عکاسی‘ تھااور پی۔ایچ۔ڈی ’قرۃالعین حیدر کے فکشن کا تنقیدی مطالعہ‘ کے موضوع پر کیا۔شروع سے ہی قرۃالعین حیدر کا فکشن ان کی دلچسپی اور تحقیق کا موضوع رہاہے۔کئی تحقیقی کتابیں قرۃالعین حیدر پر آچکی ہیں۔پہلا اہم کام ان کی کلیات کا ہے۔افسانوں، ناولٹوں، مضامین، خاکے اور انٹرویو پر مشتمل گیارہ جلدیں ’آئینہ جہاں‘ کے نام سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان سے شائع ہوچکی ہیں۔انھوں نے شخصی انٹرویوکوایک نئی جہت عطا کی۔قرۃالعین حیدر سے طویل ترین گفتگو کی۔جو’اندازِ بیاں‘ کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوچکی ہے اس کتاب کوآکسفورڈ یونیورسٹی پریس کراچی نے بھی شائع کیا ہے۔انٹرویوز کا ایک اور مجموعہ ’نوائے سروش‘ بھی ہے۔’قرۃالعین حیدر کی کائنات فن‘ یہ قرۃالعین حیدر پر شائع شدہ مضامین کی انسائیکلوپیڈیا ہے جو بارہ جلدوں پر محیط ہے۔ ان کے علاوہ مشہور فکشن نگار بلونت سنگھ کی کلیات 8 جلدوں میں کونسل سے شائع ہوچکی ہے، اقبال اور اشتراکیت، نذیر احمد،قرۃالعین حیدر،سید عبدالغفور شہباز پر مونوگراف، تنقید کے نئے افق اور تنقید کے نئے تصورات،تنقیدی مضامین کا مجموعہ اور’طرز کلام‘(مشاہیر سے جمیل اختر کی گفتگو) ’گل دان‘ اور’آبگینہ‘ کے نام سے عصمت اور بلونت سنگھ کا نیا افسانوی مجموعہ اور اردو میں جرائدنسواں کی تاریخ ہے۔ جو دو جلدوں میں ان کے تحقیقی اور علمی کمالات کے نئے زاویے کو پیش کرتے ہیں۔

ریسرچ ٹولس سے بھی ان کی دلچسپی رہی ہےانھوں نے ’آجکل‘ کا دوجلدوں میں اشاریہ تیار کیا ہے۔ ہندوستان میں شائع ہونے والا کسی رسالے کا یہ پہلا اشاریہ ہے اس اشاریے کی اشاعت کے بعد اردو میں اشاریہ سازی کی ایک نئی روایت کا آغاز ہوتا ہے۔

## محی الدین زور کشمیری

ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری (پ: 1972) کا تعلق موضع فراش گنڈ ضلع بڈگام کشمیر سے ہے جو کہ سری نگر سے صرف 13 کلومیٹر کی دوری پر واقع ہے۔ انھوں نے کشمیر یونیورسٹی سے ایم اے اردو گولڈ میڈل کے ساتھ پاس کیا اور ایم فل، پی ایچ ڈی، صنف ڈراما پر کیا۔ 1999 میں UGS سے NET بھی کیا۔ دو سال تک جموں و کشمیر کلچرل اکیڈمی میں بطور اسسٹنٹ ریسرچ آفیسر کام کیا اور پھر 2007 میں محکمہ اعلیٰ تعلیم حکومت جموں و کشمیر میں اسسٹنٹ پروفیسر اردو مقرر ہوئے اور 2019 میں ایسوسی ایٹ پروفیسر ہوئے۔

ڈاکٹر زور کشمیری کو علم و ادب سے بچپن سے ہی لگاؤ رہا۔ 1993 میں انھوں نے افسانے اور مضامین لکھنے شروع کیے اور مقامی اخبارات میں چھپنے بھی لگے۔ اس کے بعد تحقیق و تنقید کی طرف راغب ہوئے۔ تحقیق میں اگرچہ ان کا دائرہ کار صنف ڈراما اور تھیٹر رہا لیکن انھیں تخلیقی ادب کے ساتھ فکشن تنقید اور علاقائی اردو سے خاص دلچسپی رہی۔ اب تک ان کی 26 کتابیں منظر عام پر آچکی ہیں جن میں 1947 کے بعد اردو ڈراما، اردو ڈراما ٹر جی، جموں و کشمیر میں اردو کی بازیافت، دبستان جموں و کشمیر میں اردو، جموں و کشمیر میں ادو صحافت آغاز تا حال اور علمی آگہی وغیرہ قابل ذکر ہے۔ ڈاکٹر محی الدین زور کی سر پرستی میں 'دبستان علم و ادب' ششماہی رسالے کے 13 شمارے بھی چھپ چکے اور پچھلے 5 برسوں سے وہ ہفت وار سری نگر سماچار کا کالم تواتر سے لکھ رہے ہیں۔

ان کے مقالات اردو کے موقر رسائل و جرائد میں چھپتے رہتے ہیں اور کئی سیمناروں میں پیپر بھی پڑھے اور مختلف یونیورسٹیوں میں توسیعی خطبات بھی دیے ہیں۔ دبستانِ علم و ادب کے نام سے ان کا یو ٹیوب چینل ہے اور سوشل میڈیا پر Mohiudin Zore کے نام سے Active رہتے ہیں۔

## محمد نہال افروز

محمد نہال افروز (پ 6/ جولائی 1988) کی جائے پیدائش پھول پور، الہ آباد (اتر پردیش) ہے۔ انھوں نے ہائی اسکول اور انٹر میڈیٹ کی تعلیم پھول پور میں حاصل کی۔ اس کے بعد مزید تحصیلِ علم کے لیے 2006 میں الہ آباد آگئے اور الہ آباد یونیورسٹی سے 2009 میں بی اے کیا۔ اس کے بعد اسی یونیورسٹی سے 2011 میں ایم اے اردو کی سند حاصل کی۔ مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد کے شعبۂ اردو سے 'خالد جاوید کے افسانوی مجموعہ' آخری دعوت' کا تنقیدی تجزیہ' پر ایم فل کیا۔ 2019 میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ان کی پی ایچ۔ ڈی کے مقالے کا عنوان 'اردو اور ہندی کہانیوں کا موضوعاتی و فنی تجربات کا تقابلی تجزیہ (1980 تا 2015)' تھا۔ ڈاکٹر محمد نہال افروز فی الحال مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

میں نظامتِ فاصلاتی تعلیم سے وابستہ ہیں اور بحیثیت گیسٹ فیکلٹی اپنی خدمات انجام دے رہے ہیں۔

محمد نہال افروز کی اب تک چھ کتابیں منظر عام پر آ چکی ہیں، جن میں چار تراجم 'پہچان (ناول)'، 'کیوں کہ.....عورت نے پیار کیا (ناول)'، 'جدید ہندی کہانیاں (کہانیوں کا مجموعہ)' اور 'ہندی کہانی کے ابتدائی نقوش اور چند اہم کہانیاں (کہانیوں کا مجموعہ)' شائع ہو چکی ہیں۔ انھوں نے یہ تراجم ہندی زبان سے اردو زبان میں کیا ہے۔ ساتھ ہی ان کی دو تنقیدی کتابیں 'مضامین افروز' اور 'خالد جاوید: شخصیت اور فن' منظر عام پر آ چکی ہیں۔ ان کی تین کتابیں زیر اشاعت ہیں، جن میں 'کفن کی دکان (افسانوی مجموعہ)'، 'ادبی سفینہ (مضامین کا مجموعہ)' اور 'جادوئی حقیقت نگاری اور اردو افسانہ (افسانوں کا انتخاب)' شامل ہیں۔

## آصف مبین

آصف مبین (پ:15 جولائی 1990) کا تعلق صوبۂ اتر پردیش کے ضلع بارہ بنکی سے ہے۔ ابتدائی و ثانوی تعلیم بارہ بنکی و لکھنؤ میں حاصل کی۔ 2018 میں جواہر لال نہرو یونیورسٹی سے ایم اے کیا اور اسی یونیورسٹی سے جنوری 2019 میں جونیئر فیلوشپ ایوارڈ ہوئی۔ 2024 میں جواہر لال نہرو یونیورسٹی سے 'دکنی شعر و ادب کے فنی و لسانی مباحث' کے موضوع پر پی ایچ ڈی مکمل کی۔ اُردو کی کلاسیکی شاعری، تاریخ اور تنقید سے دلچسپی رہی۔ فی الحال حکومت دہلی کے محکمۂ تعلیم کے تحت بحیثیت ٹیچر خدمات جاری ہیں۔ ان کا پہلا مضمون 'آبروئے غزل حضرت خمار بارہ بنکوی' کے عنوان دہلی اردو اکادمی کے رسالے 'ایوانِ اُردو' میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ 'دکنی منظومات میں نقدِ شعر کی روایت' ماہنامہ 'اردو دنیا' مارچ 2020 میں شائع ہوا۔ حکومت ہند کی طرف سے منظور شدہ کچھ پروجیکٹس میں شراکت رہی۔

## محمد الیاس الاعظمی

ڈاکٹر محمد الیاس الاعظمی (پ: ستمبر 1966) کا تعلق سرزمین اعظم گڑھ سے ہے۔ وہ دارالمصنّفین شبلی اکیڈمی اعظم گڑھ کے اعزازی رفیق ہیں۔ گذشتہ 35 برسوں سے تحقیق و تصنیف کے میدان میں سرگرم ہیں۔ مختلف موضوعات پر 125 سے زائد مقالات موقر علمی و ادبی رسائل و جرائد میں شائع ہو چکے ہیں۔ ان کی تصنیفات و تالیفات، تراجم اور کتابیات پر مشتمل 56 کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ ان میں دارالمصنّفین کی تاریخی خدمات، عظمت کے نشاں، مطالعات و مشاہدات، عکس و اثر، حرف و اثر، قد اور سائے خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان کا بنیادی موضوع مطالعہ و تحقیق علامہ شبلی نعمانی کی شخصیت اور فکر و فن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں ماہر شبلیات قرار دیا جاتا ہے۔ علامہ شبلی نعمانی سے متعلق اب تک

ان کی تیس کتابیں شائع ہوکر اہل علم سے دادِ تحسین حاصل کر چکی ہیں۔ علم وادب کی کسی ایک شخصیت پر ہونے والا سب سے زیادہ کام ہے۔ ان میں آثارِ شبلی، کتابیاتِ شبلی، نوادراتِ شبلی، مراسلاتِ شبلی، شذراتِ شبلی، شبلی اور جہانِ شبلی، اقبال اور دبستانِ شبلی، شبلی کے نام اہل علم کے خطوط، مکتوباتِ شبلی، خطباتِ شبلی نو دریافت، علامہ شبلی اور انجمن ترقی اردو، مسلم ایجوکیشنل کانفرنس میں علامہ شبلی کا حصہ، شبلی کے فارسی خطوط ایک مطالعہ، تصانیفِ شبلی کے تراجم، بیانِ شبلی (تین جلدیں) اثراتِ شبلی (دو جلدیں) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان میں متعدد کتب کو اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ، بہار اردو اکادمی پٹنہ، مغربی بنگال اردو اکادمی کولکاتا سے انعامات مل چکے ہیں۔ شبلی نیشنل کالج اعظم گڑھ نے امتیازِ شبلی، شبلی انٹرنیشنل ایجوکیشنل ٹرسٹ حیدرآباد نے افتخارِ شبلی اور مجموعی ادبی خدمات برائے تحقیق کے لیے اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ سے مسعود حسن رضوی انعامات سے نوازے جا چکے ہیں۔ وہ متعدد نیشنل اور انٹرنیشنل سمیناروں میں شریک ہوکر مقالات پیش کر چکے ہیں۔ اور ملک و بیرونِ ملک متعدد رسائل و جرائد کی مجلس ادارت ومشاورت کے رکن بھی ہیں۔ ان کی سرپرستی میں بعض ادبی وعلمی رسائل بھی شائع ہو رہے ہیں۔

## اطہر حسین

ڈاکٹر اطہر حسین (پ: یکم جنوری 1992) کا تعلق سنت کبیر نگر اتر پردیش کے ایک گاؤں کرہی سے ہے۔ ابتدائی تعلیم مدرسہ ہدایت العلوم کرہی (ضلع سنت کبیر نگر یوپی) سے حاصل کی۔ دارالعلوم ندوۃ العلماء لکھنؤ سے عالمیت کی تکمیل کے بعد لکھنؤ یونیورسٹی سے بی اے کیا اور پھر مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی حیدرآباد سے ایم اے، ایم فل اور ماہنامہ معارف کی تحقیقی خدمات پر مقالہ لکھ کر پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ اس وقت شمالی علاقائی لسانی مرکز پٹیالہ پنجاب (سی آئی آئی ایل، میسور) میں تدریسی فرائض انجام دے رہے ہیں۔ موصوف کی کئی کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ کئی موقر رسائل و جرائد میں ان کے مضامین اور تبصرے شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ مختلف کتابوں میں ان کے مضامین بھی شامل ہیں۔ صوبائی اور قومی سمیناروں میں مقالات بھی پیش کر چکے ہیں۔

❖

Registered with the registrar of news papers for India RNI. no. 69302/98 ISSN. No. 2249-0647
त्रिमासिक फ़िक्र–ओ–तहक़ीक़, जूलाई–सितम्बर 2025, वर्ष: 28, अंक: 03 Total Pages: 160

# Quarterly FIKR-O-TAHQEEQ New Delhi

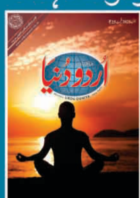
**National Council for Promotion of Urdu Language**
Ministry of Education, Department of Higher Education, Government of India
FAROGH-E-URDU BHAWAN, FC-33/9, Jasola New Delhi-110025
Phone: 011-49539000, Fax:011-49539099

**Vol-28, Issue-03** **July-September-2025**

ماہنامہ اردو دنیا دہلی
Monthly URDU DUNIYA, New Delhi

## قومی اردو کونسل کی فخریہ پیش کش

رنگین صفحات اور دیدہ زیب تصاویر سے مزین ماہانہ
عالمی جریدہ جسے آپ پوری دنیا میں اردو زبان کے کسی بھی ماہنامے
سے بہتر پائیں گے۔ اردو کو آج کی دنیا سے جوڑنے والا اور عام اردو قاری و ادبی حلقوں
کی دلچسپی کے ساتھ طلبا و اساتذہ کی ضرورتوں کا بھی خیال رکھنے والا اردو کا ماہنامہ



ہر شمارے میں پڑھیے، اردو کے ادبی شاہکاروں کے علاوہ، علمی مضامین، انٹرویو، تاریخ، تہذیب،
صحافت، سائنس، سماجیات، تراجم، نئی کتابوں پر تبصرے، قومی اردو کونسل کی سرگرمیوں، سمیناروں اور
فروغ اردو سے متعلق خبریں اور بہت کچھ!

فی شمارہ: 25 روپے، سالانہ: 240 روپے

---

## قومی اردو کونسل کی فخریہ پیش کش

ماہنامہ بچوں کی دنیا دہلی

بچوں کے لیے دنیا کا سب سے خوب صورت اردو رسالہ تفریح اور معلومات کا حسین سنگم
• پیاری پیاری نظمیں • معلوماتی مضامین • دلچسپ کہانیاں • صحتِ اطفال • سائنس و ٹیکنالوجی • بچّوں کا کتب خانہ
• کہکشاں • زبان شناسی • میرا بچپن • بچّوں کے بڑے ادیب • بچّوں کی پینٹنگ • ڈاک خانہ جیسے مستقل کالم
• بچوں کے قلمکاروں سے انٹرویوز
ہر صفحہ دل فریب تصویروں کا مرقع

سوچھ بھارت
ایک قدم صفائی کی جانب

فی شمارہ: 15 روپے، سالانہ: 145 روپے

سوچھ بھارت
ایک قدم صفائی کی جانب

**سالانہ خریداری اور ایجنسی کے لیے رابطہ فرمائیں**

شعبۂ فروخت: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ویسٹ بلاک 8، وِنگ 7، آر کے پورم، نئی دہلی-110066
فون: 011-26109746، فیکس: 011-26108159، E-mail.:ncpulsaleunit@gmail.com, sales@ncpul.in
شاخ: 110-7-22 تھرڈ فلور، ساجد یار جنگ کمپلکس، بلاک نمبر 5-1 پتھر گٹی، حیدر آباد-500002 فون: 040-24415194

Printed and Published by Dr. Md. Shams Equbal, Director NCPUL, on behalf of National Council for Promotion of Urdu Language, and printed at Salasar Imaging Systems, A-97, Sector-58 Noida-201301(UP) And Published at Farogh-E-Urdu Bhawan FC-33/9 institutional Area Jasola New Delhi-110025