www.urducouncil.nic.in

اپریل-جون 2026 قیمت -/25₹

سہ ماہی

فکر و تحقیق

Quarterly
FIKR-O-TAHQEEQ New Delhi

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان کا علمی و تحقیقی جریدہ

سہ ماہی

فکر و تحقیق

Quarterly
FIKR-O-TAHQEEQ, New Delhi
نئی دہلی

اپریل—جون 2026
جلد:29 شمارہ:02

مدیر
ڈاکٹر شمس اقبال

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

National Council for Promotion of Urdu Language
Quarterly **"FIKR-O-TAHQEEQ"** New Delhi
Vol. 29. April to June, 2026, Issue- 02

سہ ماہی فکر و تحقیق

نئی دہلی

مدیر : ڈاکٹر شمس اقبال
مدیر منتظم : ڈاکٹر شمع کوثر یزدانی
نائب مدیر : نہاں
معاون مدیر : ڈاکٹر فیضان الحق
معاونین : ڈاکٹر وسیم اقبال، محمد اکرام، محمد فرقان عالم
قیمت : 25 روپے
طابع اور ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان
وزارتِ تعلیم، محکمۂ اعلیٰ تعلیم، حکومتِ ہند
رابطہ : مدیر، فون: 35151992، فیکس: 49539099، شعبۂ ادارت: 35152009
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۔

ڈاکٹر محمد شمس اقبال، ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان نے **سالاسار امیجنگ سسٹمس**، A-97، سیکٹر 58، نوئیڈا-201301 (یوپی) میں TNPL 70 GSM 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۔

فہرست

اداریہ

حرف اول	مدیر	5

ڈراما اور تھیٹر

ڈرامے کا پیرایۂ اظہار	محمد حسن	7
بیگم قدسیہ زیدی اور ان کا ہندوستانی تھیٹر	انیس اعظمی	23
گوہر مراد اور معاصر فارسی ڈراما: ساخت، اسلوب اور اثرات	محمد افروز عالم	39

جہانِ دیگر

غالب اور عظیم آباد	صفدر امام قادری	58
فورٹ ولیم کالج اور 'اخلاق ہندی' کی ادبی و لسانی اہمیت	محمد علی حسین شائق	85
انیسویں صدی کے اودھ کا سماجی، سیاسی اور ادبی منظر نامہ	سید ظفر اسلم	105
فن قصیدہ: ہیئت و موضوعات	سعود عالم	123
اٹھارہویں صدی کی اردو غزل اور شاہ مبارک آبرو	مہر فاطمہ	140
اس شمارے کے قلم کار		155
تاثرات		158

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۔

قلم کار حضرات اخلاقی ضوابط Ethical guidelines کا پورا خیال رکھیں۔

—ادارہ

حرفِ اول

معزز قارئین!

ڈراما ایک قدیم ادبی صنف ہے، جس میں انسانی جذبات، احساسات اور خیالات کے ساتھ ایک مکمل تہذیب کی نمائندگی کی جاتی ہے۔ ڈرامے میں یہ چیزیں نہ صرف یہ کہ الفاظ اور جملوں کے سانچوں میں پیوست نظر آتی ہیں بلکہ کرداروں کے عمل اور حرکات وسکنات کے ذریعے Visualize بھی ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامے میں متن کی تخلیق اور کرداروں کے ذریعے اس کی پیشکش دونوں یکساں مقام رکھتے ہیں۔ ڈرامے کا متن اپنے موضوعات و مسائل کی مکمل طور پر ترسیل میں اسٹیج اور پرفارمنس پر منحصر ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے ڈراما ادبی صنف کے ساتھ پرفارمنگ آرٹس کے طور پر بھی اہمیت کا حامل ہے۔ پرفارمنگ آرٹس میں تھیٹر، موسیقی، رقص اور دیگر فنون شامل ہیں تاہم ڈرامہ ان سب کے امتزاج سے پیدا ہونے والے فن کی نمائندگی کرتا ہے۔

فلمیں بھی پرفارمنگ آرٹس میں اہم شمار کی جاتی ہیں لیکن پیشکش اور اثر اندازی کے اعتبار سے دونوں کے مابین فرق ہے۔ فلمیں Filtered پیرایے میں ناظرین تک پہنچتی ہیں جب کہ ڈراما براہ راست Unfiltered پیرایہ اختیار کرتے ہوئے ناظرین کے پورے وجود کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ فلمیں پیشکش کی منزل پر بھی حقیقت کو اس طرز پر واشگاف نہیں کرتیں جس طرز پر ڈرامے کرتے ہیں۔ اس لیے پرفارمنگ آرٹس کے تناظر میں ڈرامے کا پیرایۂ اظہار انسانی ذہن اور اس کے پورے وجود کے لیے زیادہ مؤثر اور کارگر نظر آتا ہے۔

ڈرامے کے آغاز وارتقا پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے موضوعات کے ساتھ ہیئت و پیشکش میں بھی کئی طرح کی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں جن میں مشرقی جذبات اور مغربی نظریات کی کارفرمائیاں اہم ہیں۔ ابتدائی ڈراموں میں سنسکرت کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں جہاں کرافٹنگ سے زیادہ جذبات کی شدت پر توجہ مرکوز کی گئی ہے۔ اس کی ایک مثال 'ناٹیہ شاستر'

ہے جس میں 'رہس' کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ بعد کے ڈراموں میں کرافٹنگ اور پرفارمنس پر توجہ مرکوز ہوئی جس کے نتیجے میں ان کو اسٹیج کرنے کے بنیادی اصول وضع کیے گئے۔

ہندستانی تناظر میں انیسویں صدی کا اوائل اور بیسویں صدی کا اواخر ڈرامے کے لیے اس اعتبار سے اہم رہا کہ اس میں ڈرامے کو پارسی تھیٹر جیسا بڑا پلیٹ فارم نصیب ہوا جس کے ذریعے بڑی تعداد میں ایسے ڈرامے اسٹیج کیے گئے جو فن اور اسٹیج دونوں کے تقاضوں کو یکساں طور پر پورا کرتے تھے۔ لیکن یہ پلیٹ فارم بھی زیادہ دنوں تک اپنی اصل شکل میں اس لیے باقی نہ رہ سکا کیوں کہ اس کا مقصد فنی پیشکش سے زیادہ تجارتی منفعت کو پیش نظر رکھنا تھا۔

بیسویں صدی کے نصف آخر سے انڈین پیپل تھیٹر ایسوسی ایشن (IPTA) کے ذریعے ڈرامے کے حقیقی تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کی گئی۔ بالخصوص اس تصور پر زور دیا گیا کہ ڈراما حقیقی معنوں میں ڈراما اسی وقت کہا جا سکتا ہے جب اس کی پیشکش کے لیے عمدہ اسٹیج بھی میسر ہو۔ ایسا اسٹیج جس میں جذبات، احساسات اور خیالات کردار کا لازمی حصہ بن کر نگاہوں کے سامنے رقصاں نظر آنے لگیں۔ IPTA کی کاوشیں بلاشبہ اہم رہیں تاہم ایک وقت کے بعد اس کی سرگرمیاں بھی ماند پڑ گئیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ رہی کہ نئے تقاضوں کے مطابق تبدیلیاں نہیں پیدا کی گئیں۔ پیشکش میں ضروری تقاضوں کا خیال نہ رکھنے کے سبب ڈراموں کی مقبولیت میں بھی کمی نظر آنے لگی اور ڈراما تخلیق کرنے والے بھی دل برداشتہ ہونے لگے۔ گرچہ ڈرامے نے ریڈیو اور دیگر پلیٹ فارم پر بھی اپنی موجودگی ظاہر کی، لیکن پردہ سیمیں کے بالمقابل اس پر عام ناظرین کی توجہ کم ہوگئی۔ اس کے باوجود جو ڈرامے اچھی طرح اسٹیج کیے گئے ان کا اثر فلموں سے کافی مختلف رہا۔ موجودہ زمانے میں ڈرامے کا ایسا متن خلق کرنے کی ضرورت ہے جس میں جذبات و احساسات کے ساتھ ماورائی عناصر اور حقیقی لوازم کے درمیان بہترین امتزاج ہو۔ ڈراما تخلیق کرتے وقت اس کی زمینی صورت حال اور اسٹیج کے تقاضوں کو ذہن میں رکھنا بھی ضروری ہے۔ یہ صنف ہندستانی ادبیات کا ایک قیمتی سرمایہ ہے اس لیے اس پر توجہ دینا اور اس کو نئے زاویوں سے پیش کرنا ہماری ذمہ داری ہے۔ ڈرامے کی اسی اہمیت کے پیش نظر فکر و تحقیق کے زیر نظر شمارے میں ڈرامے سے متعلق ایک گوشہ شامل کیا جا رہا ہے۔ امید ہے قارئین پسند فرمائیں گے۔

شمس اقبال

محمد حسن

ڈرامے کا پیرایۂ اظہار

اردو اسٹیج کے زوال کے بعد سے اردو ڈراما تقریباً ادبی مشق ہی بنا رہا ہے، متعدد ڈراما نگاروں نے اسے اسٹیج اور ریڈیو یا ٹیلی ویژن سے الگ کر کے دیکھا، لکھا اور پڑھنے والوں نے اسے اپنے ڈرائنگ روم یا اسٹڈی کی خلوتوں میں ناول یا افسانے کی طرح پڑھا۔ یوں بھی ہوا کہ عام قاری ہر اس افسانوی تحریر کو ڈراما سمجھنے لگا جو مکالموں کی شکل میں لکھی گئی ہو، حقیقت یہ ہے کہ ڈراما مکالموں پر منحصر نہیں البتہ مکالمے اس فنی تخلیق کا ایک اہم حصہ ضرور ہیں جو پلاٹ، مکالمے اور کرداروں ہی کے سہارے وجود میں نہیں آتے بلکہ رنگ، صوت، آہنگ، روشنی اور سایوں اور سکوت اور ساز سے مل کر بنتی ہے۔

اس مکمل تخلیق کا نام ہے— ڈراما۔ یہاں ہم اس فنی تخلیق کے صرف اس حصے سے بحث کریں گے جو اس کے لکھے ہوئے یا بولے ہوئے الفاظ سے متعلق ہے یعنی ڈرامے کی تحریری شکل۔

سب سے پہلے یہ وضاحت ضروری ہے کہ آج اسٹیج ڈرامے کی تکنیک اتنی ترقی یافتہ ہو چکی ہے کہ ڈرامے کی کسی ایک مخصوص شکل پر اصرار کرنا غیر ضروری سا ہو گیا ہے، وہ زمانے گئے جب روایتی سکہ بند اسٹیج پر پردے تھے، اسٹیج فرنیچر تھا، فلڈ لائٹ کی قطاریں تھیں اور دیکھنے والوں اور اداکاروں کے درمیان پڑوسی نیم کی حد فاصل قائم تھی لیکن آج اسٹیج ڈرامے کے بارے میں اتنے اور ایسے تجربے کیے جا چکے ہیں جن کی بنا پر یہ دیوار گر چکی ہے۔ اب اسٹیج تھیٹر کھلی فضا میں نکل آیا ہے، لاریوں اور ٹرک گاڑیوں کے پٹ کھول کر اسٹیج بنا دیا جاتا ہے اور اسٹیج پر اپرٹی اور پردوں کا محتاج نہیں رہا ہے، تماشائیوں کی صف میں سے لوگ اٹھ اٹھ کر ڈرامے میں حصہ لینے لگتے ہیں اور پورا تھیٹر ہال بھی گویا اسٹیج بن جاتا ہے۔

غرض آج کی دنیا میں اسٹیج ڈرامے کا سکہ بند تصور قائم نہیں رہا ہے اور ڈراما نگار کے لیے تجربے کے نت نئے مواقع ہیں، ایسی صورت میں ڈراما نگار کے بعد ڈراما پروڈیوسر کی ذمے داریاں

سب سے زیادہ ہوجاتی ہیں کیونکہ ڈرامے کی کامیابی یا عدم کامیابی کا دار و مدار اس بات پر ہے کہ ڈرامے کے مرکزی تاثر یا ترسیلی قدر کے بارے میں صحیح فیصلہ کیا گیا ہے یا نہیں ڈرامے کی صحیح توجیہ ہوتو ڈراما نگار اور ڈراما پروڈیوسر دونوں کے نقاطِ نظر میں اتحاد پیدا ہونا لازم ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہر کردار اور ہر مکالمہ اس توجیہ کی آب و تاب سے چمک اٹھے گا ورنہ ممکن ہے بعض مکالمے، کردار اور بعض واقعات تک بے موقع اور بے تکے معلوم ہوں یا ڈراما کچھ کا کچھ ہوکر رہ جائے۔

1. اقدار

ڈرامے کے ذریعے ہم جس قدر یا سلسلۂ اقدار کی ترسیل کا ذکر کرتے ہیں، اس کی نوعیت کیا ہے؟ قدر سے مراد وہ مرکزی تاثر ہے جو ڈراما دیکھنے والا قبول کرتا ہے اور جس مرکزی تاثر کو پیدا کرنا ڈراما نگار اور ڈراما پروڈیوسر اور اس کے تمام رفقا کا مقصود ہوتا ہے۔ عام طور پر مرکزی تاثر کو مقصد یا نظریہ وغیرہ کا مترادف قرار دیا جاتا ہے۔ درحقیقت مرکزی تاثر کو ان تصورات سے متمیز کرنے اور ان سے الگ سمجھنے کی ضرورت ہے۔ نظریہ یا فلسفۂ زندگی ایک بسیط اور جامع اصطلاح ہے اور وہ کسی شخص کے (عام اس کے کہ وہ فنکار ہو یا نہ ہو) تمام افعال و افکار پر حاوی ہوتی ہے، اس کا ایک ہلکا سا عکس اس کی تخلیقات میں ملتا ہے ایسے کسی باشعور اور ذمے دار شخص کا تصور ہی ممکن نہیں جس کا کوئی نظریہ ہی نہ ہو یا شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ کسی فلسفۂ زندگی کو اپنا تا نہ ہو، یہ ضرور ہے کہ ہم میں سے اکثر حضرات تساہل کی بنا پر مروجہ فلسفوں میں سے کسی ایک فلسفۂ حیات کو شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنا لیتے ہیں یا بے سوچے سمجھے ایسے نظریوں کی ترویج و اشاعت کرنے لگتے ہیں جو ان کی ذات کا حصہ نہیں ہیں بلکہ جن کا وردوہ اوروں کی دیکھا دیکھی کرنے لگے ہیں۔

گویا نظریہ فلسفۂ حیات کا ایک جزو ہے اور اس نظریے کا ایک ہلکا سا عکس مرکزی تاثر میں نکھر کر اور سنور کو تخلیق پر اثر انداز ہوتا ہے مگر مرکزی تاثر یا قدر کو محض پیغام یا خیال سمجھنا درست نہیں ہے۔ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ مرکزی تاثر وہ تصور ہے جو ڈرامے کے مختلف واقعات اور کرداروں میں ایک فکری اور جمالیاتی مرکزیت اور ہم آہنگی پیدا کر کے ان کی شیرازہ بندی کرتا ہے۔

اس مرکزی تاثر کی کم سے کم چار واضح جہات کی نشاندہی ممکن ہے:

1. فکری اقدار
2. جذباتی اقدار
3. ڈرامائی اقدار
4. مجرد اقدار

فکری اقدار سے وہ خیال یا تصور مراد ہے جس کی بنا پر ڈراما لکھا گیا۔ ڈراما نگار اس مرکزی خیال یا تصور کو دیکھنے والوں تک پہنچانا چاہتا تھا اور اس مقصد کے لیے اس نے مختلف ذرائع سے کام لیا، واقعات کے خاکے بنائے، کردار ڈھالے، ان میں کشمکش پیدا کی، مکالمے لکھے اور پروڈیوسر اور اس کے رفقا نے صوت، آہنگ، نور اور سائے کے امتزاج سے جہانِ تمثیل سجایا مقصد یہ تھا کہ دیکھنے والے کی رسائی اس بصیرت یا فلسفیانہ معنویت تک ہو جو فنکار ناظرین تک پہنچانا چاہتا ہے۔ یہاں یہ بات ملحوظ رکھنے کی ہے کہ فن کی دیگر اصناف کے مقابلے میں ڈرامے میں یہ عمل کہیں زیادہ پیچیدہ اور بالواسطہ ہے اور اسی لیے زیادہ لطیف ہے۔ ڈراما نگار اپنی بات غزل گو یا نظم نگار یا مقالہ نگار کی طرح براہ راست نہیں کہہ سکتا، اسے کردار، واقعات اور ان کی باہمی کشمکش کا سہارا لینا پڑتا ہے اور ان کے تخالف اور تطابق سے اس منزل تک پہنچنا پڑتا ہے جب فنکار کے کہے بغیر ناظرین ڈرامے کی فضا، واقعات اور کرداروں سے اسی مجموعی تاثر یا فکری قدر تک پہنچ جائیں جو ڈراما نگار کا مقصود ہے۔

اسی لیے فن کے بارے میں سنسکرت کے ماہرین جمالیات بار بار اس پر زور دیتے آئے ہیں کہ الفاظ کے سیاق وسباق ان کی ترتیب اور تنظیم سے اکثر وہ مفہوم اور فضا پیدا ہوتی ہے جن کو براہ راست ظاہر کرنے والا ان میں کوئی لفظ بھی نہیں ہوتا۔ مثلاً عشق کے شدید جذبے کو ظاہر کرنے والے ایسے لاتعداد اشعار ہیں جن میں 'عشق' یا 'محبت' یا ان کا ہم معنی کوئی لفظ بھی استعمال نہیں ہوا ہے یا زندگی کی فنا پذیری اور ناپائیداری پر ہزاروں ایسے اشعار ہیں جن میں فنا پذیری اور ناپائیداری کے مترادفات میں سے کوئی بھی لفظ نہیں برتا گیا ہے۔

لہٰذا ڈرامے میں استعمال ہونے والے الفاظ اور مکالمے پڑھنے اور ان کی تفسیر و توجیہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے متعلقہ ڈرامے کی مرکزی فکری قدر کو پہچانا جائے شاید اسی لیے ڈرامے کی دوسری قرأت ہی اس کی اصلی قرأت ہے، عام طور پر پہلی قرأت میں پڑھنے

والے واقعات کے بہاؤ اور کرداروں کی کشمکش میں محو رہتا ہے اور عام قاری کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ پاتا۔ دوسری بار پڑھتے وقت وہ ان واقعات کی ترتیب اور کرداروں کے باہمی تعلق کی باطنی معنویت اور اس کے ذریعے ترسیل پانے والی فکری قدر کے تانے بانے پہچان سکتا ہے اور اس کی روشنی میں ڈرامے کی توجیہ اور تفسیر کر سکتا ہے۔

فکر کا جذبے سے گہرا تعلق ہے بلکہ شاید یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ فکر اور جذبہ ایک دوسرے کے بغیر مکمل نہیں ہوتے، ان دونوں کو الگ الگ تصور قرار دے کر بصیرت کی ناقابل تقسیم اکائی کو غلط ٹکڑوں میں بانٹ دیا گیا ہے۔ دراصل جذبہ خود مختلف منازل اور مراحل سے ہو کر گزرتا ہے۔ پہلی منزل مشاہدے کی ہے دوسری احساس کی، تیسری جذبے کی۔ پہلے ہر انسان مختلف حواس کے ذریعے خارج کی اشیا کے تاثر سے دوچار ہوتا ہے، آنکھ سے دیکھے تو مشاہدہ کہلائے، دوسرے حواس سے خارجی اشیا سے دوچار ہو تو تجربہ یا تاثر، پھر دوسری منزل مشاہدات یا تجربات کی مختلف سطحوں سے مل کر احساسات میں ڈھل جاتی ہے، یہ احساسات مختلف سطح کے اور مختلف نوعیّتوں، درجوں اور مدتوں کے ہو سکتے ہیں کچھ بالکل وقتی اور ہنگامی کچھ زیادہ دائمی اور پائیدار، پھر جب ان احساسات میں فکر کا جزو بھی شامل ہو جاتا ہے تو ان محسوسات کو جذبے کا درجہ ملتا ہے۔ اس لیے جن اقدار کو ہم فکری اقدار کا نام دیتے ہیں ان میں بھی درحقیقت جذباتی عنصر شامل ہوتا ہے مگر آسانی کے لیے ہم جذباتی اقدار کا الگ وحدت کے طور پر ذکر کرتے ہیں۔

ڈراما صرف کوئی نیا خیال یا نیا تصور ہی پیش نہیں کرتا وہ اس فکری قدر کو جذباتی قدر میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ اکثر ڈراموں میں کرداروں کے اپنے تجربات میں ناظرین خود تخیّل میں شریک ہوتے ہیں، اس لیے صرف مرکزی خیال تصور یا فکری قدر پر ناظرین نظریں جمائے اور ان سے لو لگائے بیٹھے نہیں رہتے بلکہ بعض کردار کی باطنی کشمکش، کرب و نشاط اور جذباتی سرگذشت میں شریک اور ان کی زندگی میں خود شامل ہو جاتے ہیں۔ اس لیے یہ غور کرنا بھی ضروری ہے کہ ڈرامے کی مرکزی جذباتی قدر کون سی ہے اسی بنا پر ڈراموں کو المیہ اور طربیہ کے دو خانوں میں تقسیم کیا گیا ہے لیکن یہ محض ظاہری اور سطحی تقسیم ہے۔ دراصل جذباتی قدر کا تصفیہ اس بنا پر کیا جانا چاہیے کہ انسان کے بنیادی جذبوں میں سے کس جذبے سے ڈرامے کا واسطہ ہے سنسکرت شعریات میں انسانی جذبے کی تقسیم نو رسوں یا نو بنیادی منطقوں میں کی گئی ہے جن

میں بھگتی (مذہبی یا روحانی)، ہاسیہ (مزاحیہ)، شرنگار (رومانی)، کرونا (ہمدردی جگانے والے) جذبات وتصورات اہم ہیں۔

اس لحاظ سے ہر ڈرامے کی مرکزی جذباتی قدر کو پہچاننا بھی ضروری ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری ہے کہ ڈرامے میں تخئیل کی سطح پر جذباتی شرکت ہمیشہ ناظرین کسی نہ کسی کردار کی حمایت میں یا اس کی جذباتی حالت ہمدردی ہی کے ذریعے نہیں کرتے بلکہ اکثر مختلف کرداروں سے جذباتی بےتعلقی کے ذریعے بھی ممکن ہے مثلاً اسٹیج پر اگر ایک کردار اور دوسرے کردار کا مذاق اڑا رہا ہو تو ضروری نہیں کہ دیکھنے یا پڑھنے والا مذاق اڑانے والے کردار کا ہم نوا ہو جائے بلکہ وہ ان دونوں سے جذباتی طور پر لاتعلق ہو کر ان دونوں پر ہنس سکتا ہے اور اس ڈرامے کی جذباتی قدر میں شریک ہو سکتا ہے۔

اقدار کی تیسری جہت ڈرامائی اقدار کے متعلق ہے۔ ان سے مراد وہ اقدار ہیں جو ڈرامے کے فنی حسن میں اضافہ کرتے ہیں یا فنی نقطۂ نظر سے ڈرامے کے لیے ضروری ہیں، ان میں حیرت واستعجاب کا عنصر واقعات کا قدرتی مگر کسی قدر غیر متوقع ارتقا اور کرداروں کے ڈرامائی داخلے اور اخراج میں شامل ہیں اس کے علاوہ مکالموں اور کرداروں کے درمیان تخالف اور تطابق کے رشتے اور ڈرامے کے مختلف اجزا میں باہمی ربط وترتیب کی نوعیّتوں کو بھی دخل ہے جن پر زیادہ تفصیلی بحث درکار ہے، اکثر زبردست تصادم، آویزش اور کشمکش کے مناظر کی ابتدا نہایت ہی لطیف اور پرسکون قسم کے مکالموں سے ہوتی ہے جو آویزش کی شدت کو نمایاں کر دیتے ہیں اس کی کلاسیکی مثالیں شیکسپیئر کے ڈرامے، میکبیتھ کے پورٹرسین یا ہیملٹ میں قبر کھودنے والے کے درمیان مزاحیہ مکالموں والے سین سے فراہم کی جاسکتی ہیں۔ ڈرامائی داخلے اور ڈرامائی اخراج کی مثالیں زیرِنظر ڈراموں میں بھی ملیں گی۔

اقدار کی چوتھی جہت جمالیاتی ہے اور دراصل یہی اہم ترین اقدار ہیں ڈرامے میں فکر، جذبہ، ڈرامائیت سب کا وسیلہ اور مقصد یہی ہیں۔ جمالیاتی اقدار کی دو سطحیں ہیں ایک ظاہری دوسری باطنی۔ ظاہری اقدار وہ ہیں جو ڈرامے کی پیش کش کا حصہ ہوتی ہیں اور اسٹیج کی تزئین، لباس، موسیقی، نور اور پرچھائیوں کے استعمال اور اسی قسم کے دوسرے لوازم سے عبارت ہیں۔ ان سب کی گنجائش ڈرامے کے مسودے میں کم وبیش موجود ہوتی ہے لیکن ان سے پورے طریقے پر فائدہ اٹھانا پروڈیوسر کے اپنے تخئیل پر منحصر ہے عشق ومحبت ڈرامے کا عام موضوع ہے

لیکن اس کا پس منظر شمشان بھی ہوسکتا ہے اور ایوان شاہی بھی، اور ان دونوں سے جمالیاتی اقدار میں کام لیا جاسکتا ہے۔

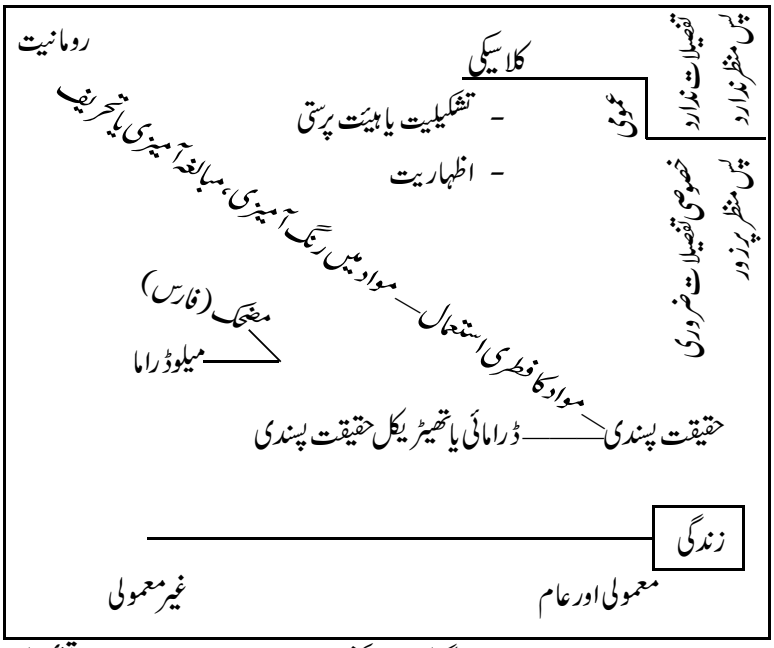
جمالیاتی اقدار کی باطنی سطح وہ ہے جو ڈرامے کے مجموعی اثر سے مرتب ہوتی ہے اور اس میں آواز، سنگیت، رنگ ونور، آوازوں اور مکالموں کا اتار چڑھاؤ، واقعات کا نشیب وفراز اور کرداروں کی باطنی اور باہمی آویزش سبھی کچھ شامل ہوتا ہے اور ان سب کے مجموعی تاثر سے جمالیاتی اقدار پیدا ہوتی ہیں جو دیکھنے والوں کو کچھ لمحے کے لیے مادی دنیا کی بے رنگی اور بکھراؤ سے بلند کردیتی ہیں اور زندگی کو نئی بصیرت اور معنویت دیتی ہیں۔ ان اقدار کو زیادہ لطیف اور موثر بنانا ڈراما نگار اور پروڈیوسر دونوں کی کامیابی کی دلیل ہے۔

لہٰذا ڈراما نگار کے سامنے یہی سیدھا سادہ سوال نہیں ہوتا کہ وہ اپنے مافی الضمیر کو کس طرح ادا کرے اپنے مافی الضمیر کو ادا کرنے کا اس کے پاس شاعری یا سنگیت کی طرح کوئی براہ راست وسیلہ نہیں، اسے ہر لفظ لکھتے وقت یہ سوچنا پڑتا ہے کہ مافی الضمیر کا بنیادی تاثر یا نقطۂ ارتکاز کیا ہے وہ کون سا تصور ہے جسے وہ اپنے ڈرامے کے ذریعے پیش کرنا چاہتا ہے اور اس تصور کو وہ واقعات کے نشیب وفراز، کرداروں کی کشمکش اور مکالموں کی روانی اور برجستگی کے ذریعے کس حد تک موثر انداز میں پیش کرسکتا ہے پھر اس پیشکش کے دوران وہ مختلف اقدار کو کس حد تک ملحوظ رکھنے میں کامیاب ہوا ہے۔ گویا اس کی بنیادی کشمکش اپنی باطنی کیفیات کو کامیابی کے ساتھ خارجی شکل دینے کی ہے اور وہ بھی اس طرح کہ وہ محض تماشائیوں کی تفریح اور سستی تبلیغ کا آلہ کار نہ بن جائے بلکہ اپنے تجربات کی گرمی اور اپنے 'بے کل باطن' کے پورے سوز کو صداقت اور وفاداری کے ساتھ پیش کرسکے۔

2. طرز وآہنگ

اس اقدار کی ترسیل ڈرامے میں کس طرح کی جائے اس کا دار و مدار ڈرامے کے اپنے پیرایۂ بیان پر ہے تھیٹر کی اصطلاح میں اسے اسٹائل کہا جاتا ہے لیکن چونکہ اس اصطلاح سے طرزِ بیان پر اشتباہ پیدا ہوسکتا ہے اس لیے اسے پیرایہ کہنا شاید زیادہ مناسب ہوگا۔ زندگی کے تجربات میں ہم سب شریک ہیں لیکن طرز احساس کے اعتبار سے ہم سب مختلف طبائع رکھتے ہیں، کچھ کے نزدیک زندگی سے پایا ہوا ہر زخم پھول ہے، کچھ کے نزدیک اس گلزار کا ہر پھول زخم ہے، بعض

شفق کے رنگوں سے مدہوش ہوتے ہیں، بعض کو آس پاس کی گندگی، غریبی اور دکھ میں عرفانِ حیات کے جلوے نظر آتے ہیں۔ زندگی کی مادی حقیقتوں سے قربت اور بعد کی بنا پر نیلمس نے بجا طور پر مختلف پیرائے کے ڈراموں کی ایک گوشوارے کے ذریعے اس طرح درجہ بندی کی ہے:



اس خاکے کا خلاصہ یہ ہے کہ زندگی کی تصویر کشی جس حد تک اصل کے مطابق اور تخئیل کی رنگینی سے دور ہوگی اسی قدر ڈراما حقیقت پسندانہ ہوگا لوگوں کے لباس عام طرز کے ہوں گے اور کرداروں کے چہرے، مزاج اور کردار عمومی زندگی سے قریب تر ہوں گے، قصے میں عمومی رنگ کم اور تخصیص زیادہ ہوگی، فضا اور تفصیلات پر زور دیا جائے گا اور پس منظر کو اہمیت حاصل ہوگی۔

حقیقت پسندی کے اس سرے سے ڈراما جس قدر دور ہوتا جائے گا اسی قدر تخئیل کی رنگ آمیزی بڑھتی جائے گی۔ تخئیل کی رنگ آمیزی ہلکی ہوئی تو تھیٹریکل حقیقت پسندی کا پیرایۂ بیان ظہور میں آتا ہے جس میں زندگی کی سنگینی اور جبر پر زیادہ زور دیا جاتا ہے اور تاریک پہلو پیش کیا جاتا ہے جس کی سب سے اچھی مثال گورکی کا ڈراما Lower Depths یا 'نچلی پستیاں' ہے۔

زندگی کی اس سنگین، تاریک اور بے دردانہ تصویر کشی میں تخئیل کی رنگ آمیزی کچھ اور زیادہ ہوجائے اور اس کی حقیقی یا معروضی شکل میں کچھ اور مبالغہ یا تحریف کی جائے تو (المیہ انجام

ہو) میلوڈراما اور (طربیہ انجام ہوتو) فارس یا مزاحیہ ڈراما وجود میں آتا ہے۔ اب گویا زندگی کی جوں کی توں شکل تخئیل کی تہہ در تہہ رنگینی سے کچھ کی کچھ ہوجاتی ہے۔

زندگی کی وفادارنہ عکاسی اور تخئیل کی رنگینی کے ان دونوں سروں کے درمیان ڈرامے کے مختلف پیرائے اور طرز ابھرتے ہیں، ان ہی دونوں سروں کو فنی اصطلاحوں میں کلاسیکی اور رومانی اصطلاحوں سے بھی بیان کیا جاسکتا ہے۔ کلاسیکی طرز میں زیادہ وزن، وقار اور تہہ داری پائی جاتی ہے فکری حجم بھی زیادہ نمایاں ہوتا ہے، کرداروں میں بھاری بھرکم پن موجود ہوتا ہے اور ان کی باہمی اور اندرونی آویزش گویا زندگی کے بنیادی مسائل کی تہیں کھولتی معلوم ہوتی ہے، قدیم یونانی ڈراموں سے لے کر آج کے دور تک کے ایسے ڈرامے جو فکری حجم اور واقعات اور کرداروں کے وقار سے مزین ہیں کلاسیکی یا نیم کلاسیکی کہے جاسکتے ہیں، ان میں فکر کا عنصر تخئیل اور جذبے کو غلبہ حاصل کرنے نہیں دیتا بلکہ فکر ہی کو اور زیادہ نمایاں اور تیکھا بنا دیتا ہے یہی عناصر مجرد شکلوں میں اظہاریت اور Formalism کو جنم دیتے ہیں۔

اس کے مقابلے میں رومانیت جذبے کی آزادانہ سرمستی اور تخئیل کی بے محابا اڑان کی قائل ہے اسے رنگینی اور سرشاری عزیز ہے اسی لیے اس کے کردار گویا جذبے کے ابلتے ہوئے آتش فشاں ہوتے ہیں جن کی نظریں ستاروں میں کھوئی ہوئی ہیں اور جن کے قدم کسی خواب ناک وادی کے رہ نورد ہیں۔ مکالموں سے لے کر طرز عمل تک اور لباس سے لے کر فضا تک ہر شے پر رنگینی اور سرمستی کی لہر چھائی ہوتی ہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ تمام اصطلاحیں ادبی تنقید میں اضافی حیثیت رکھتی ہیں اور ان میں سے کسی اصطلاح کا کوئی قطعی اور حتمی تصور نہیں جسے سو فیصدی کلاسیکی اور رومانی کہا جاسکے، ان دونوں طرز کی سرحدیں ملتی ہیں اور ان دونوں میں کئی عناصر مشترک ہیں۔ کوئی ڈراما ایسا نہیں جسے سو فیصدی کلاسیکی یا سو فیصدی رومانی، مکمل طور پر معروضی یا مکمل طور پر داخلی کہا جاسکے لیکن اہم بات یہ ہے کہ کس ڈرامے پر بحیثیت مجموعی کس رنگ کا غلبہ ہے، ڈرامے کے واقعات، کرداروں اور مکالموں کی تفسیر اور توجیہ نہیں بلکہ تفہیم تک میں بنیادی اہمیت اسی پیرائے یا طرز کی ہے کہ طرز کی تبدیلی سے الفاظ کے معنی اور ڈرامے کا مفہوم تبدیل ہوجاتا ہے حتیٰ کہ لفظوں کے معنی اور واقعات کی اہمیت تک بدل سکتی ہے۔ اس کی ایک مشہور اور معمولی سی مثال تو یہ ہے کہ:

''کیسے مزاج ہیں؟''

کے الفاظ کو کم سے کم چار پانچ طریقوں سے ادا کیا جاسکتا ہے اور ادائیگی کے طریقے کا دارو مدر ڈرامے کے سیاق وسباق اور پیرائے پر منحصر ہوگا۔ مثلاً:

''کیسے مزاج ہیں؟'' (رسمی طور پر مزاج پرسی کی جس میں خلوص اور دوستی کی گرمجوشی نہیں ہے)

''کیسے مزاج ہیں؟'' (پوچھنے والا بہت فکرمند تھا اور دردمندی اور دلسوزی سے بیمار کا حال دریافت کررہا ہے)

''کیسے مزاج ہیں؟'' (آپ ''آپ سے مل کر خوشی ہوئی'' کے معنوں میں)

''کیسے مزاج ہیں؟'' (طنزیہ، یعنی اب تو مزاج ٹھکانے آگیا) وغیرہ وغیرہ۔

اسی طرح امتیاز علی تاج کے ڈرامے 'انارکلی' کو پیش نظر رکھیے اگر اسے رومانی طرز میں کنیز 'انارکلی' کی نارسائی کے المیے کی شکل میں پیش کیا جائے تو اس میں شہنشاہ اکبر کا کردار بڑی حد تک دو چاہنے والے دلوں کو جدا کرنے والے 'ولین' کا کردار بن کر ابھرتا ہے اور اس کے مکالموں میں سازش اور مکاری کا رنگ ابھارا جاسکتا ہے لیکن اگر اسی ڈرامے کو شہنشاہ اکبر کے خواب کی شکست کی شکل میں پیش کیا جائے جس کا مرکزی خیال یہ ہو کہ اکبر ہندوستان میں اپنے خاندان کی حکومت مستحکم کرنے کے خیال سے ایک ایسے جانشین کی تربیت کرنا چاہتا تھا جو اس کے تصورات اور آدرشوں کی تکمیل کرسکے گا تو اس صورت میں اکبر ہیرو کی حیثیت اختیار کرلیتا ہے اور شہزادہ سلیم اور انارکلی کا رومان اس جبر مشیت کا ایک جزو بن جاتا ہے جو اکبر کے خواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالتا ہے، اس شکل میں اکبر کے مکالمے کلاسیکی المیے کے عناصر سے خالی نہ ہوں گے اس قسم کی مثالیں زیرنظر ڈراموں سے بھی پیش کی جاسکتی ہے۔

مکالموں کا طرز، آہنگ اور زبان اس لحاظ سے محض واقعات اور کرداروں سے متعین نہیں ہوتے بلکہ خود واقعات اور کردار اور ان کے ساتھ مکالمے بھی ڈرامے کے پیرائے سے متعین ہوتے ہیں ''ہر ڈرامے کے مکالموں کی زبان لازمی طور پر دوسرے ڈرامے کے مکالموں کی زبان سے مختلف ہوگی لیکن یہاں جو بات خاص طور پر عرض کرنی ہے وہ یہ ہے کہ ہر پیرائے میں الفاظ کے معنی جداگانہ ہوجاتے ہیں، اسی لیے الفاظ کو محض لغوی معنی کے دائرے میں نہ برتا جاسکتا ہے نہ سمجھا جاسکتا ہے جس طرح شاعری میں ہر لفظ میں 'ماورائے سخن بھی ہے ایک بات' ہے اسی طرح ڈرامے میں بھی لفظ محض تخئیل کو جگانے اور اسے برسرکار لانے میں معاون ہوتا ہے۔ ڈرامے میں الفاظ اور جملوں کا مفہوم اسی میزان میں تولنا اور پرکھنا چاہیے۔

3. شرائط

بلاشبہ ڈراما تحریری شکل میں ہدایات اور مکالموں پر مشتمل ہوتا ہے، اسی بنا پر اکثر مکالموں کے مجموعے کو ڈراما سمجھ لیا جاتا ہے اور اسی غلط فہمی کی بنا پر اکثر لکھنے والے مرکزی خیال کو مکالموں کے طرز میں ادا کرنے کو ڈراما سمجھنے لگتے ہیں۔

اسی غلط فہمی سے طویل مکالموں والے ڈرامے وجود میں آئے جنھیں مکالموں کی شکل کے افسانے یا ناول کہا جاسکتا ہے مگر ڈرامے کے ذیل میں انھیں شمار نہیں کیا جاسکتا۔

دراصل مکالمے تین صورتوں سے خالی نہیں ہوتے اور اگر وہ ان تینوں میں سے کوئی شرط بھی پوری نہ کرتے ہوں تو ڈرامے میں ان کی گنجائش نہیں۔

یا تو مکالمہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہو۔

یا کردار کے کسی پہلو کو واضح اور اس میں تبدیلی یا ارتقا ظاہر کرتا ہو۔

یا فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہو۔

یہ معیار ہر مکالمے کے ہر ٹکڑے کے لیے برتا جاسکتا ہے۔ لفاظی یا شاعرانہ تقریروں کی گنجائش اس طرح ختم ہو جاتی ہے۔

یہ بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ہر مکالمہ ہر کردار کے منہ پر نہیں پھبتا۔ بلکہ ذرا مبالغے سے کام لیا جائے تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ہر شخص کی ایک نجی زبان ہوتی ہے اور اس کے الفاظ مخصوص ہوتے ہیں، ڈراما نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر کردار کو قدرتی زبان یا نجی الفاظ تک رسائی حاصل کر سکے جس طرح ہر شخص کا طرز عمل مختلف ہوتا ہے اسی طرح اس کا لب ولہجہ، الفاظ اور محاورات، پیشہ ورانہ اصطلاحیں اور جملے بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ہر شخص اپنے الفاظ اور اعمال سے پہچانا جاتا ہے، یہی حال کچھ عملی زندگی میں بھی ہے مگر ڈرامے کی چھوٹی سی دنیا میں یہ شناخت زیادہ بے محابا اور جلد ہو جاتی ہے۔

اس لحاظ سے غور کیجیے تو ہر مکالمے کا رشتہ چار جہتی ہے ایک طرف تو اسے اس کردار کے مطابق ہونا چاہیے جو اسے بول رہا ہے۔ دوسرے اس صورت حال کے مطابق ہونا چاہیے جس میں اسے ادا کیا جارہا ہے، تیسرے اس کا تعلق ڈرامے کے پیرائے سے ہونا چاہیے جس کا تذکرہ پہلے آچکا ہے چوتھے اپنے ڈرامے کے مکالموں کے مجموعی رنگ وآہنگ کی کڑی ہونا چاہیے۔

اس آخری شق کی وضاحت ضروری ہے۔ یوں تو پورا ڈراما ہی بظاہر مکالموں سے عبارت ہوتا ہے لیکن درحقیقت ان مکالموں کو مختلف حصوں یا ابواب میں تقسیم کیا جاسکتا ہے جنھیں Sequence کہا جاسکتا ہے۔ یہ ٹکڑے اپنا ایک مستقل بالذات مجموعی تاثر رکھتے ہیں اور یہ تاثر آگے چل کر پورے ڈرامے کے مجموعی تاثر میں ضم ہوجاتا ہے۔

ہر مکالمہ رنگ وآہنگ، لہجے اور فضا کے لحاظ سے گویا ایک مسلسل اور مربوط نظم کے مصرعے کی طرح ہے اور جس طرح تغیر، تبدل اور رنگا رنگی سے موسیقی ترتیب پاتی ہے اور سنگیت کا لطف لَے، تان، مُرکی کے تنوع سے دوبالا ہوجاتا ہے، اسی طرح مکالموں کا باہمی تعلق ان کے آہنگ، بلندی اور رفتار سے قائم ہوتا ہے مثلاً فرض کیجیے دو کردار آپس میں گفتگو کررہے ہیں ایک کا مکالمہ آہستگی سے شروع ہوتا ہے، دوسرا اس کا جواب تیزی سے اور بلند آواز سے دیتا ہے مخاطب شخص کا دوسرا مکالمہ اس تیزی کے مقابلے میں آہستہ رفتار بھی ہے اور نیچی آوازیں بھی۔ اب ان مکالموں سے ایک متنوع قسم کی صوتی تصویر تیار ہوجاتی ہے، مکالموں کے کسی مخصوص سلسلے یا Sequence میں اس قسم کی متعدد اور رنگارنگ تبدیلیوں کی گنجائشیں نکالی جاسکتی ہیں جن سے مکالموں کا صوتی تنوع سنگیت کی سی جمالیاتی اقدار کی کم وبیش ترسیل کرسکتا ہے۔

مکالموں کو خوبصورت بنانے کے کئی طریقے ہیں یہاں ان کا ذکر یوں بھی ضروری ہے کہ مکالمہ لکھتے وقت بھی ان طریقوں کو پیش نظر رکھنا مفید ہوسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ان طریقوں سے بحث کرنا مناسب نہیں جن کا تعلق ڈرامے کی تحریری شکل کی بجائے تھیٹر یا ڈرامے کی پیشکش کے آرٹ سے ہے مثلاً مکالمے بولتے وقت سانس کا صحیح استعمال، مکالمے کو صحیح جگہ پر توڑنے کا ہنر، سانس روکنے اور مکالموں کے درمیان سانس لینے کا طریقہ یا مکالمہ بولتے وقت حلق تالو اور زبان کی مدد سے صحیح مخارج کا تعین یہاں صرف دو باتوں کی طرف اشارہ کرنا مناسب ہوگا۔

پہلی بات یہ ہے کہ ہر مکالمے میں ایک لفظ کلیدی اور مرکزی حیثیت رکھتا ہے، شاذ و نادر ہی ایسے مکالمے ہوتے ہیں جن میں دو الفاظ کلیدی یا مرکزی کے لیے مناسب ہے کہ ہر مکالمے میں کلیدی اور مرکزی لفظ کی نشاندہی کسی نہ کسی شکل میں کردے۔ ظاہر ہے کہ ایک ہی ڈرامے کی تفسیر، توجیہ اور پیش کش مختلف ڈھنگ سے کی جاسکتی ہے اور اسی اعتبار سے ہر مکالمے کے کلیدی لفظ کا تصور بھی بدلتا جائے اس لیے ڈراما نگار ہر مکالمے کے کلیدی لفظ کو نشان زد نہیں کرسکتا ورنہ

وہ پروڈیوسر کے حقِ توجیہ میں غیر ضروری طور پر خلل انداز ہوگا، ہاں اتنا ضرور کیا جاسکتا ہے کہ جہاں تک ہو سکے، ہر مکالمے کا ہر لفظ اس ایک کلیدی لفظ کی طرف رہبری کرے اور اس کا اندازہ عام قاری سے لے کر پروڈیوسر تک لگا سکے۔ مثال کے طور پر ایک جملے کو لیجیے اس جملے کو جذبات یا کسی قسم کے تاثر کے بغیر ادا کرتے ہوئے بھی صرف مختلف کلیدی لفظ پر زور دینے سے جملے کا مفہوم مکمل طور پر بدل جائے گا۔ جملہ یہ ہے:

کل رات ایک زلزلہ آیا (یعنی آج یا پرسوں نہیں آیا تھا، کل آیا تھا)

کل رات ایک زلزلہ آیا (یعنی کل دن میں نہیں، رات کو زلزلہ آیا تھا)

کل رات ایک زلزلہ آیا (یعنی زلزلہ صرف ایک بار آیا تھا، دو بار نہیں)

کل رات ایک زلزلہ آیا (یعنی زلزلہ آیا تھا، طوفان نہیں تھا)

اس طرح ہر جملے میں کون سا لفظ ایسا ہے جس پر زور دیا جانا ہے۔ یہ بات لکھنے والے کے ذہن میں بھی واضح ہونی چاہیے اور پروڈیوسر اور اداکار کے ذہن میں بھی، اس وضاحت کا ایک ضمنی فائدہ یہ بھی ہے کہ مکالموں کی ادائیگی میں زیادہ وضاحت اور صفائی پیدا ہو جائے گی اور جملے کے باقی تمام الفاظ بھی زیادہ صراحت اور قطعیت کے ساتھ ادا ہوں گے، اس سلسلے کی دوسری بات یہ ہے کہ مکالمے کی تحریری شکل کسی نہ کسی حد تک اس کی ادائیگی پر اثر انداز ہوتی ہے مثلاً عشقیہ اور خوابناک مکالمے بہت اونچی آواز میں نہیں بولے جاسکتے ہیں یہ صورت رجز یا یا رزمیہ مکالموں کی ہے جن کو نرمی اور آہستگی سے ادا نہیں کیا جاسکتا، اس لیے مکالمہ نویس کے ذہن پر بات واضح ہونی چاہیے کہ وہ ان مکالموں کی ادائیگی کس انداز میں چاہتا ہے، مکالموں کی ادائیگی کے تین بنیادی عناصر ہیں:

Tone لہجہ

Pitch آہنگ

Volume سر

اور اسی ضمن میں آخری عنصر رفتار کا بھی ہے جو شاید پہلے تین عناصر کے مقابلے میں کم پیچیدہ ہے۔

لہجے کی بات پہلے ہو چکی ہے لہجے کی تبدیلی واقعات اور کردار کے مطابق ہوتی ہے اور اس کا تعلق بڑی حد تک پروڈیوسر کی اپنی سوجھ بوجھ اور اداکار کی ذہانت اور تجربہ کاری سے ہے لیکن

اکثر Volume اور Pitch کو تھیٹر کے باہر کے لوگ ایک ہی چیز سمجھ لیتے ہیں درحقیقت یہ دونوں بالکل الگ تصورات ہیں۔

آواز کی بلندی اور آہستگی وہ ہے جس کے ذریعے سے آواز کا سر اونچا ہوتا ہے لیکن مکالمے کا دور تک سنائی دیا جانا یا نہ دیا جانا صرف اونچے سر پر منحصر نہیں ہے۔ اس طرح موسیقی میں پنجم سُر بھی استعمال ہوتے ہیں اور مدھم بھی سنائی دیتے ہیں، البتہ دونوں کی آواز میں فرق ہے۔ اس کے برخلاف Pitch کا معاملہ اس سے مختلف ہے۔ سرگوشی میں بولے ہوئے الفاظ تھیٹر ہال کے آخری کونے تک سنے جاتے ہیں اور سنے جانے چاہئیں۔ ظاہر ہے کہ سرگوشی میں آواز دھیمی اور سُر مدھم ہوگا مگر مکالمے کا Pitch ایسا ضرور ہوگا جو آواز کو آخری صف کے دیکھنے سننے والوں تک پہنچا دے۔ اسی لیے تھیٹر کی دنیا میں سبھی کام کرنے والوں کے لیے پہلا سبق بھی ہوتا ہے کہ وہ ''اس بہری عورت تک اپنی بات پہنچانے کی کوشش کریں جو ہال کی آخری صف میں بیٹھی ہے۔'' آواز صرف اونچے سر سے ہی نہیں پہنچائی جاسکتی، ہر اداکار کی سرگوشی کی بھی رسائی اس آخری صف والی بہری عورت تک ہونی چاہیے۔

مکالموں کے ضمن میں اب دو باتیں اور رہ گئیں۔ ایک مکالمے یا مکالموں کے درمیان لہجے، آہنگ اور سر کی تبدیلی سے متعلق ہے اور دوسری مکالموں کے درمیان خاموشیوں کے استعمال سے۔ مکالمہ محض ایک سر نہیں آرکسٹرا بھی ہوسکتا ہے اور وہ مختلف آہنگوں اور سروں سے عبارت ہوتا ہے۔ ہر انسان کی آواز میں لاتعداد نشیب و فراز، مدھم اور پنجم کی ان گنت طرزیں ہوتی ہیں لیکن عام طور پر بے سوچے سمجھے ہم میں سے ہر ایک شخص صرف، ایک آواز یا آہنگ ہی کو زندگی بھر استعمال کرتا رہتا ہے اور اپنی آواز اور آہنگ کے دوسرے طرزوں کو نہیں برتتا اس کے برخلاف اداکار ہی کو نہیں مکالمہ نویس کو بھی شعوری طور پر کوشش کرنی چاہیے تاکہ مکالمے تنوع سے مالا مال اور رنگینی سے آراستہ ہوسکیں، ان کی کلاسیکی مثال شیکسپیئر کے ڈرامے 'جولیس سیریز' میں انٹونی کی تقریر ہے جو ایک آہنگ سے شروع ہوتی ہے کیونکہ وہ مخالف مجمع کو خطاب کر رہا ہے اور بمشکل انھیں اپنی بات سننے پر راضی کر پا رہا ہے اور آہستہ آہستہ جب مجمع اس کی تقریر کے سحر میں آجاتا ہے تو تقریر کا آہنگ بدلتا جاتا ہے اور آخر میں پورے ڈرامائی عروج پر پہنچ جاتا ہے بلاتشبیہ اس کی چند مثالیں زیرنظر ڈراموں میں بھی ملیں گی یہاں طوالت کے خیال سے ان کا ذکر حذف کیا جاتا ہے۔

مکالموں میں سب سے اہم عنصر بلیغ خاموشیوں کا ہوتا ہے یہ خاموشیاں مکالموں کے درمیان مختصر وقفے کی شکل میں بھی آسکتی ہیں اور خود مکالموں کی ادائیگی کی رفتار میں بھی ظاہر ہوسکتی ہیں۔ اس لحاظ سے رموز و اوقات ڈرامے کے مکالموں میں نہایت ضروری ہیں، خاموشیوں کے لیے مناسب جگہ یا مکالموں میں مناسب جگہ پر توڑنے یا اس کے لہجے میں تبدیلی کرنے یا اسے وقتی طور پر ادھورا چھوڑنے یا کسی دوسرے کے مکالمے کو بیچ سے کاٹنے کے لیے بھی اشارات کا استعمال لازم ہے لیکن اس شکل میں تحریری ڈراموں کے مسودے شائع کیے جائیں تو شاید پڑھنے والوں کو مزہ نہ آئے۔ البتہ اسٹیج کے لیے مسودات تیار کرنے میں ان کا اہتمام ضروری ہے، مکالمہ لکھنے والوں کے ذہن میں اس قسم کی بلیغ خاموشیوں کا محل وقوع اور ان کا مناسب استعمال واضح ہونا چاہیے تاکہ مکالموں کے اسلوب و آہنگ کے تعین میں بھی انھیں پیش نظر رکھا جاسکے۔

4. اظہار اور ترسیل

مکالموں کے بارے میں کسی قدر تفصیل اس لحاظ سے بھی ضروری تھی کہ تحریری ڈرامے کے بنیادی عناصر یہی ہیں۔ ان کے ذریعے ڈراما اپنے بنیادی مقصد ترسیل میں کامیاب ہوتا ہے، شاید ڈرامے سے زیادہ فن کے کسی دوسری صنف کے لیے ترسیل اس قدر واضح اور لازمی شرط کی حیثیت سے سامنے آئی ہو۔ کوئی معقول ڈراما نگار ڈرامے کو محض اپنے باطن کا 'اظہارِ محض' کہہ کر مطمئن نہیں ہوجاتا۔ یہاں اظہار اور ترسیل کا لازمی رشتہ ہے اور ترسیل کی کامیابی کے ساتھ سرانجام پانے کے لیے مختلف وسائل اظہار، واقعات، کردار، مکالمے، فضا استعمال کیے جاتے ہیں۔

دراصل اظہار، ترسیل اور ابلاغ کی تینوں اصطلاحوں کے غلط مبحث کی بنا پر مختلف غیر متعلق اور پیچیدہ بحثیں پیدا ہوئی ہیں۔ ڈرامے میں ان تینوں کی شکلیں زیادہ واضح طور پر سامنے آجاتی ہیں، اظہار شاعری میں براہ راست ممکن ہے کیونکہ وہاں شاعر اپنے تصورات کو براہ راست داخلی لب و لہجے کے ساتھ آپ بیتی کے انداز سے بیان کرسکتا ہے وہ زندگی کے مخصوص واقعات کو بھی تعمیم کے ساتھ مجرد تصورات کی شکل دے سکتا ہے اس دوران اسے یہ خیال ہوسکتا ہے کہ وہ خاص اپنے دل کی بات کہہ رہا ہے اور وہ اپنے پڑھنے اور سننے والوں سے بڑی حد تک بے نیاز ہے وہ اپنی دنیا آپ ہے۔

ڈرامے کی دنیا میں یہ بھرم قائم نہیں رہتا۔ ڈراما آپ محض اپنے لیے نہیں لکھتے قلم اٹھاتے ہی آپ کو مختلف کرداروں کو ڈھالنا پڑتا ہے اوران میں سے اکثر کردار آپ کی تخلیق ہونے کے باوجود آپ کی ذات سے الگ اپنا ایک وجود بھی رکھتے ہیں۔ اس لیے اظہار کو ترسیل کا پیرایہ دینا لازمی ہے، ڈرامے میں براہِ راست ابلاغ کی گنجائش کم ہے اور براہ راست ابلاغ کے لیے اظہار اور ترسیل کے وسیلے عمل میں لانا ہوتے ہیں۔ یہی فن کا بنیادی رمز بھی ہے۔ ڈراما نگار زندگی کے عملی تجربات کی روشنی میں کسی ایک تصور یا مرکزی خیال تک پہنچتا ہے جو اس کے مجموعی نظریۂ حیات کا جزو ہوتا ہے لیکن وہ اس تصور یا مرکزی خیال کو جوں کا توں پیش کرنے کے لیے ڈرامے کا وسیلہ اختیار نہیں کرسکتا، اسے اس مرکزی خیال کو بنیادی اقدار کی شکل دینی ہوگی اور پھر واقعات، کردار اور فضا اور ڈرامائی کشمکش کے ذریعے ان اقدار کی ترسیل کرنی ہوگی۔ ڈرامے کا مرکزی خیال کیا ہے اس کا فیصلہ کسی کردار کے کہے ہوئے الفاظ یا مکالموں سے نہیں بلکہ ان مکالموں کے پیچھے سموئی ہوئی بنیادی کشمکش اور آویزش سے ابھرتے ہوئے تاثر سے ہوگا۔

اظہار اور ترسیل — اور ابلاغ (بشرطیکہ اسے محض پروپیگنڈے کا مترادف نہ سمجھا جائے) ان تینوں اصطلاحوں کا سنگم ڈرامے کے فن میں جس خوبصورتی سے ہوتا ہے اس کی نظیر شاید ہی کسی دوسری صنف میں ملے، اس ترسیلی عمل کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ترسیل کی نوعیت کو واضح طور پر ذہن نشین کرلیا جائے۔ عام خیال ہے کہ ترسیل محض کسی خیال یا نظریے کی ہوتی ہے اور اس کی نوعیت ابتدائی درجوں کی نصابی کتابوں کے ان سوالوں کی سی ہوتی ہے جن میں کہانی سے حاصل ہونے والے سبق کے بارے میں استفسار کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ڈرامے میں مجرد خیال یا نظریے کا وجود نہیں خیال، واقعات، کردار اور فضا کی شکل اختیار کرتا ہے۔ لہٰذا یہ کہنا درست نہیں کہ ان وسائل کے ذریعے خیال یا نظریے کی ترسیل کی جارہی ہے بلکہ خیال اور نظریہ ڈرامے کی دوسری تمام تر اقدار کا ایک جزو بن کر سامنے آتا ہے اس لیے ترسیل کسی خیال کی نہیں بلکہ اقدار کی ہوتی ہے اور یہ اقدار ایک مرکز پر مجتمع ہوتی ہیں۔ جمالیاتی قدر کی ترسیل ہی ڈرامے کا مقصد ٹھہرتی ہے اور اس جمالیاتی قدر میں ڈراما نگار جس حد تک گہری بصیرت اور فکری، جذباتی اور ڈرامائی اقدار کو کامیابی سے سمو سکے گا اس کا آرٹ اتنا ہی بالیدہ اور بلند ہوگا۔

وقت کے ہاتھوں جو تبدیلیاں آتی ہیں ان کے دائرے میں صرف باہری دنیا ہی نہیں بلکہ اندرونی دنیا بھی آتی ہے اور اس تبدیلی کی نوعیت ارتقا کی بھی ہوسکتی ہے۔ انسان ہر لمحہ ترقی یا

تنزلی کی گرفت میں ہے اور یوں بھی ہوتا ہے کہ ایک زمانے کے ہمارے عقیدے اور اعمال کچھ مدت بعد بے محل اور مہمل معلوم ہونے لگتے ہیں اور انسان اپنے ماضی کی اپنی ہی شخصیت سے دست و گریباں نظر آتا ہے جیسے کسی نے آئینے کو الٹ دیا ہو اور سارے عکس الٹے ہو گئے ہوں اس ارتقا کے ہاتھوں کرداروں میں عجیب و غریب پھر سمبالزم کا استعمال اور تمثیلی رو بھی ڈرامے کی ظاہری کہانی کے ساتھ ساتھ چلتی ہے جس کی وضاحت اس لیے نہیں کی جاتی کہ بقول شاعر:

کہا جو کچھ تو ترا حسن ہو گیا محدود

کوئی تحریری ڈراما مکمل اور حتمی نہیں ہوتا۔ ہر ذریعۂ اظہار کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں اور کوئی تحریر بھی ان تمام ذرائع یا ان میں سے کسی ایک ذریعے کے تمام تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتی۔ ہر ڈراما ریہرسل میں نکھرتا اور سنورتا ہے، ہر مکالمہ ادائیگی کے ساتھ زیادہ سڈول اور رواں ہوتا جاتا ہے، واقعات اور کرداروں کے اعمال و حرکات میں جھول لکھنے میں محسوس نہیں ہوتا، عملی پیشکش کے وقت صاف، ظاہر ہو جاتا ہے اس کے علاوہ یہ بھی ہے کہ ہر ڈراما گروپ کی اپنی کمزوریاں اور خوبیاں ہوتی ہیں، اور ان ہی کے پیش نظر ڈرامے کی شکل میں رد و بدل ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ ڈرامے بھی اس قسم کی ترمیموں سے مستثنیٰ نہیں ہیں اس لیے یہ ڈرامے محض پڑھنے والوں ہی کی نہیں بلکہ خصوصیت کے ساتھ ڈراما پیش کرنے والے اور تھیٹر میں کام کرنے والوں کی نذر ہیں۔

❖

ماخذ: ڈراموں کا انتخاب، **مرتب**: محمد حسن، **سنہ اشاعت**: اپریل تا جون 1998، **ناشر**: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

انیس اعظمی

بیگم قدسیہ زیدی اور ان کا ہندوستانی تھیٹر

تلخیص

جب بھی دلی کے جدید تھیٹر اور اسٹیج کے ابتدائی دور کی تاریخ بیان کی جائے گی تب بے پناہ مضبوط ارادوں والی ذہین اور سخت جان بیگم قدسیہ زیدی کی خدمات کا اعتراف کیے بغیر یہ شروع ہی نہیں ہو سکے گی۔ بیگم زیدی دلی میں اعلیٰ معیاری تھیٹر کی بنیاد گزاروں میں صف اول پر قائم تھیں اور ہمیشہ رہیں گی۔ 1954 میں بطور پروڈیوسر ان کی پہلی پیش کش 'آگرہ بازار' (تحریر و ہدایت: حبیب تنویر) کی حیرت انگیز کامیابی کے ساتھ اپنی آخری سانس تک انھوں نے معیاری تھیٹر کی جس طرح آبیاری کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

یہ مضمون جو آپ تک رسائی کر سکا ہے، اس میں آپ کو بیگم زیدی کی غیر معمولی خدمات کا مختصر ہی صحیح ایک بھرپور تعارف تو مل ہی سکے گا۔ 'آگرہ بازار' کی بے پناہ کامیابی کے بعد بیگم زیدی نے اپنے بہت سے ہم خیال دوستوں کو ساتھ لے کر 'ہندوستانی تھیٹر' کی بنیاد رکھی۔ اس وقت جو لوگ ان کے ساتھ آئے بعد میں تھیٹر کی دنیا میں انھوں نے خوب نام کمایا۔ بیگم زیدی نے نا صرف بچوں کے لیے ڈرامے لکھے (چچا چھکن) بلکہ دنیا کے بے شمار کلاسیکل ڈراموں کے تراجم کر کے انھیں اسٹیج پر پیش کیا۔ تھیٹر میں ان کی خدمات اس قدر ہیں کہ ان پر باقاعدہ ریسرچ ہونی چاہیے تاکہ حقیقت سامنے آسکے۔

کلیدی الفاظ

تھیٹر، ڈرامہ، اسٹیج، آگرہ بازار، جامعہ ملیہ اسلامیہ، رامپور، بیگم قدسیہ زیدی، حبیب تنویر، پطرس بخاری، موہنی ماتھر، ستیش سہگل، او پی کوہلی، جے این کوشل، کے کے کوہلی، شیلا بھاٹیہ، رضا علی خاں، چچا چھکن، امتیاز علی تاج۔

جب بھی دلّی تھیٹر اور اسٹیج کے ابتدا کی تاریخ بیان کی جائے گی تین بے پناہ مضبوط ارادوں والی ذہین اور سخت جان خواتین کی خدمات کا اعتراف کیے بغیر یہ شروع ہی نہیں ہو سکے

گی۔ یہ تینوں دلّی میں اعلیٰ معیاری تھیٹر کی بنیاد گزاروں میں صف اول پر قائم تھیں اور ہمیشہ رہیں گی۔ ان میں پہلا نام ہے بیگم قدسیہ زیدی کا جو 'ہندوستانی تھیٹر' کی روحِ رواں تھیں۔ 1954 میں ان کی بطور پروڈیوسر پہلی پیش کش 'آگرہ بازار' (تحریر و ہدایت: حبیب تنویر) کی حیرت انگیز کامیابی کے ساتھ اپنی آخری سانس تک انھوں نے معیاری تھیٹر کی جس طرح آبیاری کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

دلّی کے باوقار تھیٹر کے خدوخال سنوارنے اور شروع تا آخر ڈرامے کے اعلیٰ معیار کو قائم رکھنے کا سہرہ بھی آپ کے سر جاتا ہے۔ ابراہیم القاضی کی دلّی میں آمد سے پہلے اور NSD کے قیام سے بھی پہلے بیگم قدسیہ زیدی تنِ تنہا کسی قومی ادارے کی طرح اتنا کام کر چکی تھیں کہ وہ ہندوستان میں اعلیٰ سطح کے پروفیشنل تھیٹر کی مثالی علمبردار تسلیم کی جاتی ہیں۔ تقریباً 30 برس پہلے ایک مرتبہ اردو اکادمی کے ثقافت سے متعلق سمینار میں خواجہ حسن ثانی نظامی صاحب نے ان کے متعلق ایک جملہ کچھ یوں کہا تھا 'قدسیہ سچ میں بڑے باپ کی بڑی بیٹی تھیں'۔ تب میں ان کے اس جملے کا مطلب ٹھیک سے سمجھ نہیں سکا تھا۔

میں نے تھیٹر میں اپنے بزرگوں یا بزرگ ساتھیوں (حبیب تنویر، مونی ماتھر، ستیش سہگل، او۔ پی۔ کوہلی، جے۔ این کوشل، کے۔ کے۔ کوہلی اور مسعود الحق وغیرہ) سے بیگم زیدی کے کام کے تئیں ان کے جنون اور دیوانگی کے اتنے قصے سنے ہیں کہ مجھے ان سے غائبانہ عقیدت ہوگئی اور میں کب کا اُن کی اعلیٰ ظرفی اور معیار بندی کا قائل ہوگیا۔ مجھے ان کی کئی باتیں حبیب تنویر صاحب، مونیکا مشرا جی، ریوتی سرن شرما اور شمع زیدی آپا نے بھی گاہے بہ گاہے بتائیں اور ان باتوں سے بھی میرے ذہن میں ان کا خاکہ ایک شکل اختیار کرتا رہا۔ کئی بار ارادہ کیا کہ قلم اٹھاؤں .....لیکن سرکاری نوکری اور دوسری مصروفیات نے موقع نہ دیا۔ غالباً دو سال قبل انڈیا انٹرنیشنل سینٹر میں ایک بہت سنجیدہ سمینار سیدہ سیدین صاحبہ نے منعقد کیا تھا۔ جو خواتین کی غیر معمولی خدمات سے متعلق تھا، مجھے بیگم قدسیہ زیدی کی خدمات پر پیپر پڑھنے کی دعوت دی گئی تھی۔ تب وقت کی قید تھی لہٰذا مختصراً ہی اظہار خیال کر پایا۔ اسی کی بھرپائی اب کر رہا ہوں۔

اب جو یہ مضمون آپ تک رسائی کر سکا ہے، اس میں آپ کو بیگم قدسیہ زیدی کی غیر معمولی خدمات کا مختصر ہی صحیح ایک تعارف تو ضرور مل سکے گا۔ پہلے مختصراً دلّی تھیٹر کی ان دو خواتین کا ذکر بھی کرتا چلوں جن کے ذکر کے بغیر میری بات ادھوری رہ جائے گی۔

شیلا بھاٹیہ

شیلا بھاٹیہ بیگم قدسیہ زیدی کی ہم عصر تھیں اور ان کی بھی دلّی میں تھیٹر سے متعلق خدمات بہت زیادہ ہیں۔ پوری زندگی یکسوئی اور دیوانگی سے جس قدر اردو۔ پنجابی، صوفیانہ اور حقیقت پسند (Realistic) تھیٹر شیلا بھاٹیہ جی نے کیا ہے کہ انھیں ہمیشہ احترام کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔ وہ 5 اکتوبر 1916 کو سیالکوٹ میں پیدا ہوئیں، لاہور کالج میں تعلیم پائی اور وہیں ڈراموں میں بطور فن کار شرکت کی، 1947 میں تقسیم کے بعد ہندوستان آ گئیں ۔ ابتدا میں کشمیر میں رہ کر شیخ محمد عبداللہ کے اسرار پر سری نگر میں تھیٹر کرتی رہیں۔ بعدازاں دلّی آ گئیں۔ دلّی میں آپ نے اپنا ڈراما گروپ 'Delhi Art Theatre' قائم کیا۔ وہ ڈرامہ نگار، ہدایت کار کے علاوہ پنجابی اور اردو کی شاعرہ بھی تھیں۔ انھوں نے اوپیرا بھی لکھے اور اسٹیج کیے اور جدید طرز کے ڈراموں سے دلّی والوں کا من موہ لیا۔

1956 میں دلّی میں، آپ نے اپنے کامیاب ڈرامے 'ہیر رانجھا' کی شاندار پیش کش سے خود کو متعارف کرایا۔ سارا شہر آپ کی صلاحیتوں سے واقف ہو گیا۔ 1966 میں آپ نے پنجابی فوک کا ایسا دھما کہ کیا کے ان کا ڈراما 'چن بدلاں دا' نے پنجابیوں کو اپنا دیوانہ بنا لیا۔ 1969 میں غالب صدی کے موقعے پر، غالب کی زندگی پر اسٹیج کیے گئے اس دور کے 15 ڈراموں میں سب سے کامیاب ڈرامے 'غالب کون ہے؟' ڈرامہ نگار سید محمد مہدی کی خوب صورت اور یادگار پیش کش کو حساس دلّی والوں نے دس دس بار ٹکٹ خرید کر دیکھا۔ غالب کا نا قابل فراموش کردار ایوب صاحب نے کچھ یوں نبھایا کہ لوگ ڈراما ختم ہونے کے بعد ان کے ہاتھوں کا بوسہ لینے دیر تک انتظار کرتے تھے۔ ڈرامے میں رقاصہ کا شاندار کردار نبھایا تھا اپنے زمانے کی سوپر اسٹار اور مشہور گلوکارہ مدن بالا سندھو نے۔ دلّی اسٹیج کو ایسی خوب صورت اور کھنک دار آواز پھر نصیب نہیں ہوئی ۔ جب وہ کلامِ غالب پیش کرتیں تو تماشبین سانس روک کر سُنتے اور جھومنے لگتے۔ اُن کی آواز کا جادو آج بھی مثالی ہے۔

اسی ڈرامے 'غالب کون ہے؟' کی غیر معمولی کامیابی کے سبب شیلا بھاٹیہ کو 1971 میں پدم شری سے نوازہ گیا۔ اور 'عمر خیام' کی کامیابی کے بعد آپ کو 1997 میں 'کالی داس سمّان' سے سرفرزا کیا گیا۔ ایس۔ ایم۔ مہدی کا ایک اور ڈراما 'جان غزل' بھی آپ نے بے حد کامیابی کے

ساتھ پیش کیا۔ آپ کے ایک سے ایک کامیاب ڈراموں کی طویل فہرست ہے۔ آپ کے قریبی دوستوں میں آئی۔ کے۔ گجرال، حالی وتس، ریوتی سرن شرما، بیگم اختر، کلدیپ نیّر، بھیشم ساہنی اور ابراہیم القاضی جیسے مشاہیر شامل تھے۔

شیلا جی نے ایک زمانے تک نیشنل اسکول آف ڈراما میں 'ڈراما ہدایت کاری' بطور گیسٹ فیکلٹی پڑھایا ہے۔ آپ نے 1972 میں قصہ عورت کا۔ ہوا سے ہپّی تک، 1977 میں نادرشاہ، 1979 میں درد آئے گا دبے پاؤں (فیض کی زندگی پر مبنی یہ ڈرامہ جسے فیض دیکھنے دلّی تشریف لائے تھے)، 1980 میں یہ عشق نہیں آساں، 1981 میں شہنشاہ اکبر، 1990 میں عمر خیام، 1993 میں 'مقدر' اور 'سلگتے دریا'، 1997 میں 'نصیب' جیسے کامیاب ڈراموں کے علاوہ اور بھی کئی کامیاب ڈرامے اسٹیج کیے۔ آپ نے نہ جانے کتنے اداکار اس شہر کو دیے، جن کی کوئی گنتی ہی نہیں ہے۔

جوائے مائیکل (Joy Michael)

دلّی اسٹیج کے اس دور کا تیسرا باوقار نام ہے جوائے مائیکل۔ قدسیہ زیدی نے جس قدر کم عمر پائی اس کے مقابلے شیلا بھاٹیہ اور جوائے مائیکل کو قسمت سے ایک طویل عمر تک کام کرنے کا موقع ملا۔ دونوں نے 90 سال سے زیادہ عمر پائی اور خوش قسمت رہیں کہ مسلسل ایک سے بڑھ کر ایک معیاری کام کرتی رہیں۔

جوائے مائیکل 1926 میں آسنسول میں پیدا ہوئیں، اسکولی تعلیم کلکتہ میں پائی، بعد ازاں دلّی آ گئیں۔ یہاں کے مشہور سینٹ اسٹیفنس کالج میں بی۔ اے انگریزی میں داخلہ لیا۔ وہیں سے ایم۔ اے انگریزی کے دوران آپ کالج کی شیکسپیر ڈرامیٹکل سوسائٹی کی پہلی خاتون سیکریٹری منتخب ہوئیں۔ یہیں سے ڈرامے کے تئیں ان کا شوق اور جنون انھیں لندن لے گیا۔ آپ نے London Academy of Music & Dramatic Arts سے ڈراما اور اسپیچ (بلند خوانی) میں اعلیٰ سند حاصل کی، چند برس لندن میں پروفیشنل تھیٹر کیا، پھر دلّی لوٹ آئیں۔

واپس آنے پر عزم کیا کہ تھیٹر تو کرنا ہی ہے۔ انھیں دلّی کے مشہور لڑکیوں کے St. Thomas School میں پڑھانے کا موقع ملا۔ ان کی صلاحیتوں، بچیوں کے درمیان بے پناہ مقبولیت اور دیگر سرگرمیوں کو دیکھتے ہوئے مینجمنٹ نے بالآخر انھیں اسکول کے پرنسپل کی کرسی پر بٹھا دیا۔ 1964 میں جوائے مائیکل نے اپنے روشن خیال اور ذہین دوستوں، ساتھیوں مثلاً رتی بارتھالوموو،

روشن سیٹھ، سُشما سیٹھ، سلیمارضا، مارکس مُرچ وغیرہ کے ساتھ مل کر اپنے ڈراما گروپ 'یاترک' (Yatrik) کی بنیاد رکھی۔ آپ نے 40 برس تک اپنی جان سے عزیز 'یاترک' کی خونِ جگر سے آبیاری کی۔ بہت جلد یاترک معیاری اور کامیاب ڈراموں کے لیے ملک گیر سطح پر پہچانا جانے لگا۔

جوائے مائیکل کا ساتھ دینے یا ان کا ہاتھ بٹانے کے لیے ان کے جو ہم خیال اور باصلاحیت دوست ہر نئی پروڈکشن کے وقت ان کے ساتھ ہوتے ان میں سے چند کے نام ہیں: رتی بارتھالوموو، ابراہیم القاضی، علیک پدمسی، بیری جان، گُل بھوشن کھر بندا، سینیا دگل، تجیشور سنگھ، لولا چٹرجی، پرکاش بھاٹیہ، بھاسکر بھٹاچاریہ، سنیتا ٹنڈن اور اوجیت دت وغیرہ۔

جوائے مائیکل تاحیات 'یاترک' کی آرٹسٹک ڈائرکٹر رہیں۔ ایک رپورٹ کے مطابق تقریباً 200 ڈراموں کے ساتھ آپ کی وابستگی رہی۔ وہ پندرہ برسوں تک St. Thomas School کی پرنسپل رہیں۔ شروع شروع میں ان کے زیادہ تر ڈرامے Young Women's Christian Association میں ہی اسٹیج ہوتے رہے۔ وہ YWCA کی انتظامیہ کمیٹی کی ممبر بھی تھیں۔ انھوں نے یاترک میں گریک المیہ سے لے کر اگاتھا کرسٹی کے ڈراموں تک، انگریزی، ہندی اور اردو کے بے شمار ڈراموں کی ہدایت دی ہے اور ان کے پروڈکشن کی نگہبانی بھی کی ہے۔

خیال رہے کہ ہندستان میں جدید وقدیم ڈراموں کا یہ سنہرا دور تھا۔ 1944 میں بمبئی میں پرتھوی راج کپور نے پرتھوی تھیٹر قائم کیا۔ اسی کے ساتھ بمبئی میں ہی اِپٹا IPTA قائم ہوا۔ اِن دونوں نے بیشتر ڈرامے بازبانِ اردو پیش کیے۔ بعد ازاں دلّی میں NSD کا قیام عمل میں آیا۔ اِس کے علاوہ دلّی میں آئی۔ ایل۔ داس نے Litle Theatre Group قائم کیا۔ لکشمی نارائن لال نے 'سمواد' قائم کیا۔ اوم شیو پوری، رام گوپال بجاج اور رنجیت کپور وغیرہ نے 'دشانتر' شروع کیا۔ نیمی چند جین نے 'نٹرنگ' کی بنیاد رکھی۔ ریڈیو ڈراموں کے حوالے سے دینا ناتھ کا جادو سر چڑھ کر بول رہا تھا۔ ریوتی سرن شرما نے 'دلّی ناٹیہ سنگھ' قائم کیا۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ اپنے طور پر ڈرامے کی شمع روشن کیے ہوئے تھا۔ اس کے علاوہ دلّی کے مشہور ماڈرن اسکول کے فعال پرنسپل مہندر ناتھ کپور (والد: انورادھا کپور) بھی اپنے اسکول میں اعلیٰ سطحی پروفیشنل اردو ڈرامے کا ماحول بنا چکے تھے۔ اس طرح اُس دور میں دلّی جدید تھیٹر کے حوالے سے اپنی الگ شناخت بنا رہی تھی۔ دلّی کی ان ثقافتی اور ڈرامائی کامیابیوں کے لیے سب نے جی جان سے اپنے اپنے طور پر خدمات پیش کیں۔

بیگم قدسیہ زیدی

بیگم قدسیہ زیدی کا تعلق ایک کشمیری خانوادے سے تھا جو کشمیر سے ہجرت کر کے لاہور میں آباد ہو چکا تھا۔ان کے والد سید محمد عبداللہ وانچو، پہلے ہندوستانی تھے جو انگریزوں کے دور میں دلّی کے پولیس محکمے میں 'انسپکٹر' کے اعلیٰ عہدے پر فائز ہوئے۔اس سے پہلے یہ عہدہ صرف انگریزوں کو ہی نصیب ہوا کرتا تھا۔CPO Building یعنی چیف پولس آفیسرس بلڈنگ، کشمیری گیٹ، دلّی میں ان کی تقرری 1913 میں ہوئی۔ 1912 میں 23 دسمبر کے روز جب دلّی کے پولس چیف کمشنر مالکم ہیلی تھےاور خفیہ پولس محکمہ کے افسر اعلیٰ سر چارلس کلیولینڈ تھے۔

اس وقت دلّی پولیس کا صدر دفتر کشمیری گیٹ پر سی پی او بلڈنگ (Chief Police Officers Building) میں واقع تھا۔ انگریزوں کے دورِ حکومت میں یہ ہندوستان کا پہلا پولیس اسٹیشن تھا۔اس سے پہلے تھانہ اور کوتوالی ہوا کرتی تھی۔اسی عمارت سے سب سے پہلے کوتوال کی جگہ انسپکٹر نامی لفظ 1872 میں عوام کے کانوں تک آیا تھا۔ یہ عمارت وہی ہے جہاں اب اردو اکادمی اور سندھی اکادمی کے دفاتر قائم ہیں۔ یہ نستعلیقی عمارت بہت خوبصورت بلکہ عالیشان اور وسیع بنگلے کی صورت میں آج بھی اپنی شان بیان کرتی نظر آتی ہے۔اسی عمارت سے ملا ہوا ایک اور خوبصورت بنگلہ ہے جو اس وقت پولیس انسپکٹر صاحب کی رہائش گاہ ہوا کرتا تھا۔اس وقت اس بنگلے میں NCC کا دفتر ہے۔ میں 2014 میں شمع زیدی صاحبہ کو اس عمارت میں لے کر گیا تھا کہ وہ یہ دیکھ لیں کہ ان کی والدہ بیگم قدسیہ زیدی یہیں اسی عمارت میں پیدا ہوئی تھیں۔ قدسیہ زیدی کی پیدائش اسی بنگلے میں 23 دسمبر 1914 کو ہوئی تھی۔ ان کا نام رکھا گیا 'امت القدوس'۔ بعد میں انھیں قدسیہ کہہ کر پکارا جانے لگا۔وہ اپنی تین بہنوں اور ایک بھائی کے بعد سب سے چھوٹی تھیں۔

قدسیہ کے والد کو دلّی سے کہیں زیادہ لاہور پسند تھا کیونکہ ان کی زندگی کا بیشتر حصہ وہیں گزارا تھا، سو انھوں نے کسی طرح اپنا تبادلہ لاہور کروالیا۔ وہ وہاں اپنے پسندیدہ کشمیری محلے میں آباد ہو گئے، جہاں بیشتر کشمیری خاندان بہت پہلے سے آباد تھے۔ان کے گھر کے قریب ہی مشہور شاعر علامہ اقبال کا دولت کدہ بھی تھا۔ علاقے کے لوگ گھروں میں اور آپس میں پنجابی زبان میں ہی بات چیت کیا کرتے تھے، لیکن عبداللہ وانچو کے گھر میں اردو بولی جاتی تھی۔

لاہور میں قیام کے دوران، قدسیہ زیدی کی تینوں بہنوں کی شادیاں ہوئیں اور بھائی اللہ کو پیارا ہوگیا۔ جب وہ محض دس گیارہ برس کی کمسن تھیں، ان کے والد کا بھی انتقال ہوگیا۔ نتیجتاً وہ اپنی بڑی بہن، زبیدہ کے ساتھ رہنے لگیں جن کی شادی ان کے رشتے کے بھائی احمد شاہ بخاری، المعروف پطرس بخاری کے ساتھ ہوئی تھی۔ ان کے ساتھ رہتے ہوئے قدسیہ نے اردو اور انگریزی زبانوں پر خاصی قدرت حاصل کر لی تھی اور اسی کے ساتھ ساتھ فنون لطیفہ یعنی Fine Arts اور Performing Arts کی جانب بھی فطری طور سے راغب ہوچکی تھیں۔

جامعہ ملیہ کی ابتدا تو قرول باغ دلّی میں ہوئی تھی، جہاں 1937 کے فسادات میں اسے خاصہ نقصان پہنچایا گیا لہٰذا اسے گاندھی جی اور حکیم اجمل خان وغیرہ کی کوششوں سے قرول باغ سے اٹھا کر جو لینا گاؤں یعنی آج کے جامعہ نگر لے آیا گیا۔ جامعہ کا یہ وہ ابتدائی اور سُنہرہ دور تھا جب یہاں ایک ساتھ تین بہت قدآور شخصیات اسے قدیم روایات کے ساتھ ساتھ جدید طرز کے تعلیمی نظام کے مطابق ڈھال رہے تھے۔ یہ تینوں ماہر تعلیم تھے ڈاکٹر محمد مجیب، ڈاکٹر عابد حسین، اور ڈاکٹر ذاکر حسین۔ یہ تینوں جرمنی سے اعلیٰ تعلیم کے ساتھ ہندوستان لوٹے تھے۔ ان کے پاس قدیم ہندوستانی روایات کے ساتھ جدید یوروپیئن تکنیک بھی تھی۔ یہاں جامعہ کے اس دور کے ذمہ داران نے بچوں کے ساتھ کچھ نئے تجربات شروع کیے۔ اس میں تفریح کے ذریعہ تعلیم کا ایک موضوع بھی تھا جس کے تحت کمیونٹی تھیٹر اور ویک اینڈ تھیٹر کی داغ بیل ڈالی گئی۔ جامعہ اسکول کے دو فعال اساتذہ (1) شاہد مدھولی صاحب اور دوسرے اطہر پرویز صاحب کے کندھوں پر ڈرامائی سرگرمیوں کی ذمہ داری سونپی گئی۔

اس زمانے میں جامعہ اسکول کے اساتذہ اور طلبا ساتھ ساتھ ہوسٹل میں رہتے تھے۔ اسی زمانے میں کمیونٹی تھیٹر، بیت بازی، گروپ سانگ کے ساتھ ساتھ فٹ بال، کھوکھو، بیڈمنٹن، کبڈی اور دوڑ جیسے کھیلوں کا آغاز بھی ہو چکا تھا۔ دو چار سال گزرنے کے بعد سال کے آخر میں 'یوم تاسیس' کی تقریبات (Foundation Day Celebrations) کو سہ روزہ میلے کے طور پر منایا جانے لگا۔ رفتہ رفتہ اس کی مقبولیت بڑھتی گئی۔ اس میلے میں جامعہ نگر کی آبادی کے عام شہری بھی شریک ہونے لگے۔

جامعہ کے اس مقبولِ عام میلے کو اور بھی بہتر اور کامیاب کیسے بنایا جائے، اس ضمن میں جامعہ کے ذمہ داران نے قدسیہ زیدی کی خدمات اور مشورے حاصل کیے۔

قدسیہ زیدی کی ڈرامائی صلاحیتوں کے متعلق مختصراً جاننے کے لیے تھوڑا پیچھے مڑکر دیکھنا ہوگا۔ جیسا کہ آپ واقف ہی ہیں، قدسیہ کم سنی سے ہی اپنی بڑی بہن اور بہنوئی احمد شاہ بخاری یعنی پطرس بخاری کے ساتھ رہتی تھیں۔ بخاری صاحب کی ڈراموں اور ڈرامائی ادب سے خاصی دلچسپی تھی۔ جن کے قریبی دوستوں میں مشہور ڈراما نگار امتیاز علی تاج بھی شامل تھے جن کے ساتھ بیٹھ کر پطرس بخاری، شیکسپیئر، ابسن اور برنارڈ شا کے ڈراموں کے تراجم اور Adaptations یعنی ڈرامائی روپ تیار کر رہے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب قدسیہ زیدی لاہور کے Girls College کے ہاسٹل میں رہ کر .B. A کا کورس مکمل کر رہی تھیں۔ سننے میں آیا ہے کہ انھیں درسی کتابوں میں کوئی خاص دلچسپی نہیں تھی، ہاں فکشن اور فنون لطیفہ سے متعلق کتابوں کا انبار ان کے پاس ضرور موجود رہتا تھا۔

بی اے کے امتحان سے فارغ ہوکر وہ بڑی بہن زبیدہ کے گھر لوٹ آئیں۔ اس گھر میں ان کی ملاقات کبھی مشہور پینٹر امرتا شیرگل سے تو کبھی فیض احمد فیض تو کبھی امتیاز علی تاج جیسے باکمال ادیبوں اور فن کاروں سے ہونے لگی۔ 1936 میں بخاری صاحب آل انڈیا ریڈیو کے ڈائرکٹر جنرل مقرر ہوکر دلّی آ گئے۔ دلّی کے ادیبوں، فن کاروں کا ایک بڑا حلقہ پہلے سے ہی بخاری صاحب کا مدّاح تھا۔ ان کی بزم یاراں میں کرنل بشیر حسین زیدی، بیرسٹر آصف علی، ارونا آصف علی جیسے نہ جانے کتنے اعلیٰ تعلیم یافتہ حضرات شامل تھے۔ کرنل بشیر حسین زیدی نے اپنی بے پناہ خوبصورت منگیتر کے ناگہانی انتقال کے بعد ہمیشہ کے لیے شادی سے انکار کر دیا تھا۔ وہ خاصے بردبار، سنجیدہ، خاموش طبیعت اور باوقار انسان تھے اور رامپور ریاست کے وزیر اعظم بھی تھے۔ پطرس بخاری کی ادبی، ثقافتی محفلوں اور دعوتوں میں قدسیہ زیدی بھی موجود رہا کرتیں۔ ان کی ارونا آصف علی سے خوب بنتی تھی۔ سنا ہے کہ ایک دن کچھ ایسا ہوا کہ ارونا آصف علی نے کرنل زیدی کو قدسیہ سے نکاح کے لیے رضامند کرلیا۔ یہ رشتہ بہر حال طے ہوا جب کہ عمر اور مسلک میں خاصہ فرق تھا۔ ان سب کے باوجود یہ ایک کامیاب شادی ثابت ہوئی۔

رامپور کے نواب رضا علی خان کی قیادت میں رامپور سے بارات ایک خاص پرائیویٹ ریل گاڑی کے ذریعے 12 اکتوبر 1937 کو دلّی کے کشمیری گیٹ پہنچی۔ نکاح کے بعد قدسیہ رامپور رخصت ہوئیں۔ نیا ماحول، رامپور ریاست کی نئی فضا، لکھنوی تہذیب کا بول بالا، موسیقی، مشاعروں کی حسین محفلیں، کتھک کی مشہورِ زمانہ رقاصائیں اور ان کے لطیف رقص کی محفلیں،

بیگمات کی محفلوں میں بھاری زیورات اور بھاری جامہ وار لباس کے نت نئے جلوے، ایران سے بخارا تک کے عمدہ جلوے، روزانہ طرح طرح کی تفریحیں، تقریبیں اور دل لگی کے نت نئے نئے سلسلوں کے علاوہ وسیع شاہی مغلیہ طرز کے دسترخوان کے جلوے۔ شاعری، شکار، شربت، شیرینی، شعرگوئی اور شاندار ادبی محفلیں و زبان و بیان پر بحث و مباحثے۔

رامپور میں مصروفیات کم اور سہولیات زیادہ تھیں۔ اردو کے کئی اساتذہ وہاں موجود تھے جن کی وجہ سے ان کی زبان میں خاصہ نکھار آیا، یہاں انھیں پڑھنے لکھنے کا موقع بھی زیادہ میسر آیا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب دورانِ فرصت قدسیہ زیدی کے ذہن میں کلاسیکی ڈراموں کے تراجم اور ڈراما روپ تیار کرنے کا خیال آیا۔ رامپور کی عوامی زبان، محل کی بیگماتی زبان، شعرا اور ادیبوں کی با محاورہ و سلیس ادبی زبان اور آس پاس کی بندیلی بولیوں ٹھولیوں سے شناسائی نے لکھنے کے لیے بہتر ماحول بنایا اور انھوں نے بچوں کے لیے کہانیاں لکھنا شروع کیا۔ لہٰذا چوہے سے چینٹیوں تک جانے کتنے دلچسپ اور زندہ جاوید کردار کاغذ کے حوالے کر دیے۔ 'البیلی بچھیا'، 'بن کے باسی'، 'گاندھی بابا' یہ اور ایسی بہت سی تحریریں اردو اور دیوناگری دونوں زبانوں میں تیار ہوئیں اور تصویروں کے ساتھ چھپنے لگیں۔ قدسیہ طبیعتاً بہت نیک تھیں وہ کسی پر بلاوجہ رعب نہیں ڈالتی تھیں اور نہ کسی سے مرعوب ہوتی تھیں۔ انھیں ہر بات میں اعلیٰ معیار کا خیال ضرور رہتا تھا۔ ان کی شخصیت آئینے کی طرح شفّاف تھی، غالباً یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے دور کے ہر ایک اہم شخص کی نگاہ میں مقبول ہو جاتی تھیں۔

رامپور ریاست جب جمہوریۂ ہند میں شامل ہوگئی تو رامپور ریاست کے وزیر اعظم کرنل بشیر حسین زیدی رامپور سے اٹھے اور دلّی آن بسے۔ اب وہ پھول پور سے پارلیمنٹ کے رکن منتخب ہوئے اور اسی کے ساتھ وہ ہندوستان کی آئین ساز کمیٹی کے باعزت ممبر بھی بنے۔ قدسیہ زیدی نے چلڈرن بک ٹرسٹ کے بانی شنکر (Keshav Shankar Pillai) کی مدد کے لیے ہاتھ بڑھایا اور نتیجتاً بچوں کے ڈراموں کے ایک فیسٹول کا انعقاد کیا۔ اسی زمانے میں امتیاز علی تاج کے ذریعہ فرانسیسی سے اردو میں ترجمہ کی گئی کہانیوں پر مبنی 'چچا چھکن' کی پوری ڈرامائی سیریز 1954 میں قدسیہ نے لکھی جو تب سے آج تک اتنی ہی مشہور اور مقبول ہے۔

1954 میں ہی جامعہ کے مڈل اسکول کی اردو درسی کتاب کے ایک سبق 'نظیر اکبر آبادی' پر مبنی ڈراما روپ بنانے کی ذمہ داری جامعہ کے ذمہ داران کی جانب سے اطہر پرویز کو دی گئی۔

اطہر پرویز اس وقت مڈل اسکول میں اردو کے استاد تھے جو بعد ازاں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں استاد ہوئے اور جو 'الفاظ' نامی اردو جریدے کے مدیر بھی رہے۔ اس ڈرامے کو تیار کرتے ہوئے اس کے آخری ایام میں اطہر پرویز کے دوست، حبیب احمد خاں بمبئی سے دلّی تشریف لائے۔ حبیب ان دنوں 'اپٹا' بمبئی میں بطور اداکار، ڈراما نگار، شاعر، گلوکار اور ہدایت کار اپنی پہچان بنا چکے تھے۔ وہ اطہر پرویز کے گھر پر ٹھہرے ہوئے تھے جو جامعہ میں جمنا کنارے دھوبیوں کی بستی (دھوبی گھاٹ) میں موجود تھا، اسی علاقے کو اب مسجد خلیل اللہ کہا جاتا ہے۔

حبیب احمد خاں شام کے وقت، وقت گزاری کی غرض سے اطہر پرویز کے ساتھ جامعہ مڈل اسکول پہنچے، جہاں ڈرامے کی ریہرسل آخری ایّام پر تھی۔ ریہرسل دیکھ کر، حبیب نے ڈرامے میں دسیوں غلطیاں نکال دیں۔ اطہر نے پریشان ہوکر کہا ''اب تم ہی اپنی استادی کے ہاتھ دکھاؤ اور جتنا ممکن ہو سکے اپنے حساب سے اسے قابل قبول اور بہتر بنادو۔ چند دنوں بعد جب یہ ڈراما اسٹیج پر پیش کیا گیا تو وہاں، پروفیسر مجیب صاحب، عابد حسین صاحب، صالحہ عابد حسین صاحبہ اور ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب کے علاوہ بیگم قدسیہ زیدی بھی موجود تھیں۔

ڈرامے کی بے پناہ معیاری اور شاندار پیش کش نے نہ صرف سب کو متاثر کیا بلکہ حیران بھی کر دیا۔ شروع تا آخر اس قدر سدھے ہوئے اور کسے ہوئے ڈرامے کو دیکھ کر سب حیران تھے کہ آخر اتنا زیادہ معیاری ڈراما بچوں نے کیسے کر دکھایا۔ پیش کش کے بعد اطہر پرویز گھڑی کی چوتھائی میں تماشبین کی نظروں میں ہیرو ہو گئے۔ لیکن ان کی خودداری کو سلام کہ انھوں نے فوراً اعتراف کیا کہ یہ کمال میرا نہیں بلکہ میرے دوست ''حبیب احمد خاں'' کا ہے جو چپ چاپ وہاں بیٹھے مسکرا رہے ہیں۔ انھوں نے مزید بتایا کہ 'حبیب کا تعلق تھیٹر سے ہے اور خاص طور پر اپٹا بمبئی سے ہے اور گزشتہ دو برسوں سے تھیٹر ہی ان کا اوڑھنا بچھونا ہے'۔ اس طرح پورا مجمع ذرا سی دیر میں حبیب احمد خاں سے جو ڈراموں کے علاوہ بطور شاعر مشاعروں میں 'حبیب تنویر' ہوا کرتے تھے سے واقف ہو گیا اور اس شام ان کی خاصی پذیرائی ہوئی۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اس ڈرامے کی پیش کش کے دوران تماش بینوں میں بیگم قدسیہ زیدی بھی موجود تھیں، بقول جناب مسعود الحق (انھوں نے بعد میں حبیب تنویر اور قدسیہ زیدی کے ڈراموں میں اداکاری کی) یہی وہ لمحہ تھا جب قدسیہ زیدی کے ذہن میں اس ڈرامے کو بالغوں کے ساتھ اسٹیج کرنے کا خیال آیا اور وہ بھی اس طرح مختصر نہیں بلکہ Full Length Play کی شکل

میں اور جس میں تجربے کار اداکار شامل ہوں۔ یہی سوچ کر بیگم صاحبہ نے حبیب صاحب سے اس ڈرامے پر ازسرنو سوچنے، لکھنے اور اس کے امکانات پر بات کرنے کی دعوت دی۔ مسعود الحق صاحب ان دنوں جامعہ کے طالب علم تھے آگرہ بازار کی پہلی پیش کش میں بطور اداکار شامل تھے جو آخری سانس تک حبیب صاحب کے قریبی دوستوں میں شامل رہے اور انھوں نے 2012 میں حبیب صاحب پر بہت سے مضامین کو مرتب کر کے ایک اہم دستاویزی کتاب 'حبیب تنویر کا رنگ منچ' اور 2013 میں 'نیا تھیٹر اور حبیب تنویر کے چھتیس گڑھی کلاکار' کو شائع کیا اور کتابوں کی اشاعت کے چند دنوں بعد ہی اللہ کو پیارے ہوگئے۔ گزشتہ بیس بائیس برسوں میں جب کبھی بھی مسعود الحق صاحب کا ذکر آتا حبیب صاحب ان کی مہمان نوازی اور ان کے لذیذ کھانوں کا ذکر خوش ہوکر ضرور کیا کرتے۔

بیگم زیدی کی دعوت پر حبیب تنویر نے پورے اہتمام کے ساتھ نظیر اکبرآبادی کی شخصیت، شاعری اور آگرہ کی روزمرہ زندگی پر ایک کامیاب ڈراما لکھا، جس میں نظیر کا ذکر شروع تا آخر تھا پر کمال یہ کہ نظیر بذاتِ خود موجود نہیں تھے۔ حبیب صاحب نے دوسرا کمال یہ دکھایا کہ ڈرامے میں نظیر کی شاعری کو بطور کردار پیش کیا۔ (بعد کے شوز میں حبیب صاحب نے نظیر کے کلام کو پیش کرنے کے لیے 'پرشوتّم بھٹ کا کا' کو دریافت کیا جس کی آواز کا جادو ڈرامے کو اور بھی بلندی پر لے گیا)۔ یہ ایک انوکھا تجربہ تھا، جو کامیاب رہا اور سر چڑھ کر بولا۔ یہی تجربہ حبیب صاحب نے اپنی زندگی کے آخری پڑاؤ پر اصغر وجاحت کے تاریخی ڈرامے 'جس لہور نئ ویکھیا' میں ناصر کاظمی کی شاعری کے ساتھ بھی بہت کامیابی کے ساتھ کیا۔ ڈراما آگرہ بازار کی پیش کش، سیٹ، لائٹس، لباس، موسیقی، میک اپ، وغیرہ سب کچھ بہت اعلیٰ اور معیاری تھا۔ اس ڈرامے کی ریہرسل غالباً جامعہ کے گل مہر ایوینیو کے ٹیپو محل میں ہوا کرتی تھی۔ جب یہ ڈراما اسٹیج پر پیش ہوا تو تماشبین پر جادو چھا گیا، انھیں اپنی آنکھوں پر بھروسہ نہیں ہو رہا تھا۔ حبیب صاحب نے ایک موقع پر مجھے بتایا تھا کہ اس پیش کش میں بطور کردار جامعہ دھوبی گھاٹ کے دو گدھے اور ایک چھوٹا سا پلاّ بھی شامل تھا۔ ڈرامے کے بیشتر کردار جامعہ سے ہی تھے۔ اس ڈرامے کی کامیاب ترین پیش کش کے بعد پروڈیوسر بیگم قدسیہ زیدی اور ڈرامہ نگار و ہدایت کار حبیب تنویر دونوں کو بے پناہ مقبولیت ملی۔ 1954 کی اس بے پناہ کامیاب پیش کش نے رائے پور کے پٹھان حبیب احمد خاں کو ہمیشہ کے لیے 'حبیب تنویر' بنا دیا۔

'آگرہ بازار' کی بے پناہ کامیابی کے بعد بیگم قدسیہ زیدی نے اپنے بہت سے ہم خیال دوستوں کو ساتھ لے کر 1954 میں 'ہندوستانی تھیٹر' کی بنیاد رکھی۔ اس وقت ان کے ساتھ تھیں بیگم نواب پٹودی، بیگم چرت رام، بابا نیاز حیدر، زہرہ سہگل، ارشاد پنجتن، ایس ایم سیتھو، او پی ڈھینگرا، کسم بہل (حیدر)، آشا ویلنٹائن، اطہر پرویز، او پی کوہلی، مونی ماتھر، مسعود الحق، ستیش سہگل، راجندر ناتھ اور کے کے کوہلی وغیرہ۔ یہ ایک طویل فہرست ہے۔ بیگم زیدی کو جب جب اپنے کسی ڈرامے میں بھیڑ کی ضرورت یعنی Crowd Scene میں زیادہ لوگوں کی ضرورت ہوتی تو کناٹ پلیس سے ریگل سنیما کے سامنے جوتا پالش کرنے والے چار لڑکوں کو بھی بُلا لیا کرتیں۔ کے کے کوہلی مرحوم نے بہت کوششوں کے بعد ان کے نام یاد کر کے مجھے اپنے انتقال سے چند روز قبل ہی بتایا تھا کہ ان کے نام تھے ڈیوڈ (جس کا ایک ہاتھ ٹوٹا تھا)، گھیسو اور پیارے، چوتھے کا نام انھیں یاد نہیں آیا۔

جب ہندوستانی تھیٹر کا کام چل پڑا اور اس نے اپنی ریپٹری کمپنی بنالی تو اسے جامعہ کے علاقے سے نکل کر شہر کے قریب اپنے لیے ریہرسل کی معقول جگہ کی تلاش شروع کی۔ اس زمانے میں سپریم کورٹ کے سامنے 'Low Cost Housing Exhibition Complex' تھا جہاں اب سپریم کورٹ میٹرو اسٹیشن ہے، وہیں ہندوستانی تھیٹر کی ریہرسل ہونے لگی، یہ جگہ منڈی ہاؤس اور کناٹ پلیس سے بھی بہت قریب تھی۔

ہندوستانی تھیٹر کے باقاعدہ وجود میں آجانے کے بعد بیگم زیدی کو کلاسیکل ڈراموں پر مبنی اردو، ہندوستانی اور ہندی میں معیاری Scripts کی کمی شدت سے محسوس ہونے لگی۔ وہ خود کاغذ قلم لے کر بیٹھ گئیں اور اپنے ساتھ بابا نیاز حیدر جیسے باکمال جینیس کو بھی شامل رکھا۔ اس طرح بہت جلد سنجیدگی سے مسلسل رات دن اِسکرپٹ پر کام ہونے لگا۔ ابسن کے Dolls House کو 'گڑیا گھر' کے نام سے، Bernard Shaw کے Pygmalion کو 'آذر کا خواب'، Bertolt Brecht کے مشہورِ زمانہ 'Caucasion Chalk Circle' کو 'سفید کنڈلی'، اسی طرح Brandon Thomas کے Charley's Aunt کو 'خالد کی خالہ' کے نام سے ترجمہ کیا۔ ان ڈراموں کے معیاری تراجم میں بیگم زیدی نے کرداروں کو ہندوستانی نام دے کر، ہندوستانی تماشبینوں اور اداکاروں کے ساتھ بنیادی انصاف کیا۔ اس کے علاوہ بیگم زیدی نے امتیاز علی تاج کی جن دلچسپ فرانسیسی کہانیوں کے اردو تراجم کو انھوں نے دلچسپ مختصر ڈراموں کا روپ

دیا وہ 'چچا چھکّن' کے نام سے آج بھی اتنی ہی مقبول ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے بچوں کے لیے درجنوں کہانیاں لکھیں۔

قدسیہ زیدی یہیں نہیں رکیں، انھوں نے سنسکرت کے کلاسیکل ڈراموں کے تراجم شروع کیے۔ کالی داس کے ابھیگیان شکنتلا کو 'شاکنتلم' کے نام سے اور شودرک کے مرچھ کٹیکم کو 'مٹّی کی گاڑی' کے عنوان سے ایک نئی زندگی بخشی۔ اسی کڑی میں آگے چل کر 'مُدرا راکشس' اور رام چرترم کو بھی ڈرامائی روپ دیا، اور پھر اسی کے ساتھ خاص و عام کے لیے انھوں نے مہاتما گوتم بدھ کے زمانے کی مشہور داستان امر پالی کو خوبصورت اور کامیاب ڈرامے کی شکل دی، اس ڈرامے امر پالی کو وہ پورے ملک میں گھوم گھوم کر دکھانا چاہتی تھیں اور ان کی خواہش کے مطابق یہ ڈرامہ اپنی نمائش کے لیے ریل میں سوار ہو کر نکل پڑا، افسوس یہ سفر مکمل نہ ہو سکا۔ قدسیہ زیدی کے ناگہانی انتقال کے ساتھ یہ ڈرامہ بھی آگے نہ چل سکا۔ امر پالی کے ڈراما روپ اور ترجمے و پیش کش پر ہر طرف سے لوگوں نے انھیں داد و تحسین سے نوازا۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے 1954 میں قدسیہ زیدی کے ایماں پر حبیب تنویر نے 'آگرہ بازار' کو از سر نو لکھ کر اور اس کی ہدایت دے کر خوب شہرت کمائی اور اس کے بعد ہی انھوں نے فیصلہ کیا کہ انھیں لندن جا کر 'راڈا' Royal Academy of Dramic Arts میں داخلہ لینا چاہیے اور آئندہ اسی میدان میں زور آزمائی کرنی چاہیے۔ انھوں نے قدسیہ زیدی سے دو سال کی رخصت لی اور لندن چلے گئے۔ حیرت کی بات ہے کہ اس وقت ان کے پاس نا تو اس کورس کی فیس کے پیسے تھے اور نہ ہی لندن کے کرائے کے۔ سُنا ہے کہ جانے کے ٹکٹ کے پیسے ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب نے دیے تھے۔ میں نے جب بھی حبیب صاحب سے اس سلسلہ میں بات کرنی چاہی وہ مسکرا کر بات ٹال جاتے تھے۔ وہاں سے وہ 1957 میں کورس کو مکمل کیے بغیر یوروپ کی سیر کرتے ہوئے اور مقامی تھیٹر کو دیکھتے ہوئے بالآخر واپس آ گئے۔ بیگم صاحبہ، شودرک کے سنسکرت ڈرامے مرچھ کٹیکم کو جس کا ترجمہ انھوں نے 'مٹی کی گاڑی' کے نام سے کیا تھا، اسے بے صبری سے اسٹیج کرنے کے فراق میں تھیں۔ حبیب صاحب کے لندن سے لوٹتے ہی انھیں فوراً کام پر لگا دیا۔

حبیب تنویر کی ہدایت میں 'مٹی کی گاڑی' کی ریہرسل شروع ہوگئی۔ اس بار معاملہ بہت

پروفیشنل تھا۔ ڈرامے میں زہرہ سہگل، او پی ڈھینگرا، آشا ولنٹائین جیسے اہم اداکاروں کے علاوہ ایس ایم ستھیو ڈرامے کا سیٹ بنا رہے تھے، اور قدسیہ زیدی کی بیٹی اور ڈرامے کی دنیا کی اعلیٰ تعلیم یافتہ شمع زیدی کے ذمے فن کاروں کا لباس تیار کرنا تھا۔

لندن جانے سے پہلے حبیب تنویر والدین سے ملنے رائے پور نہیں جا سکے تھے اور ڈھائی سال بعد واپسی پر بھی ملنے نہیں جا سکے۔ ریہرسل کے درمیان حبیب تنویر تین چار دنوں کے لیے چھٹی لے کر والدہ سے ملنے اپنے آبائی وطن رائے پور چلے گئے۔ واپسی پر اپنے ساتھ وہاں کے دو چھتیس گڑھی مقامی اداکاروں، مدن لال اور لالو رام کو لیتے آئے اور انھیں ڈرامے میں اہم کردار دے دیئے۔ بیگم قدسیہ زیدی جب ڈراما دیکھنے AIFACS پہنچی تو انھیں یہ بات سخت ناگوار لگی کے ان چھتیس گڑھی سیاہ رنگت والے اداکاروں کو شامل کرنے کا حبیب نے مجھ سے ذکر کرنا بھی ضروری نہیں سمجھا۔ یہی بات انھیں اس قدر بری لگی کہ دونوں کے درمیان نا اتفاقی بڑھتی گئی اور دونوں اسی بات پر ایک دوسرے سے ہمیشہ کے لیے علیحدہ ہو گئے۔

ہندوستانی تھیٹر میں حبیب تنویر کا قصہ تمام ہوا۔ اب بیگم قدسیہ زیدی کو 'شکنتلا' کی ہدایت کے لیے کسی باصلاحیت ہدایت کار کی تلاش تھی۔ اس کام کے لیے ان کی نگاہِ انتخاب مونیکا مشرا تک پہنچی جو امریکہ سے تھیٹر کی اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے بمبئی میں ابراہیم القاضی کی تھیٹر اکادمی میں کام کر رہی تھیں۔ انھیں دلّی بلا کر 'شکنتلا' کی اسکرپٹ دے دی گئی۔ 1957 میں 30 اداکاروں کے ساتھ، تین ماہ تک مسلسل ریہرسل چلتی رہی، اب اس کے خدوخال نظر آنے لگے تھے۔ ڈرامے کے کاسٹیوم کی ذمہ داری شمع زیدی کے ذمے تھی، قدسیہ زیدی کرداروں کے زیورات ڈیزائن کر رہی تھیں۔ نرملا جوشی نغموں کی دھنیں بنا رہی تھیں، یعنی خاصے لوازمات اور اہم ماہرین کے ساتھ ڈراما اپنی شکل اختیار کر رہا تھا۔

اس ڈرامے کی ریہرسل کے لیے محترمہ چرت رام نے اپنی عالیشان کوٹھی کا ایک وسیع اور شاندار کمرہ بیگم قدسیہ زیدی کے حوالے کر دیا تھا۔ غالباً یہ دلّی اسٹیج کا پہلا ڈراما گروپ تھا جس کے تمام اداکاروں اور دیگر ذمہ داران کو ایک محدود رقم ریہرسل تک آمد و رفت کے طور پر دی جاتی تھی۔ ساری تیاریوں کے بعد ڈراما 'شکنتلا' اسٹیج پر پیش ہوا لیکن تماشبین جانے کیوں توقع سے اس قدر کم آئے کے ہال کی آدھی کرسیاں خالی رہیں۔ ڈراما خاصہ خرچیلا ثابت ہوا۔ اس کے

اردو ترجمے پر بھی کچھ لوگوں کو اعتراض تھا۔ اس کے بعد مونیکا مشرا سے ایک اور ڈرامے 'چارلیز آنٹ' یعنی 'خالد کی خالہ' کی ہدایت کے لیے کہا گیا لیکن ان کے کام پر کچھ غلط فہمی کی وجہ سے ان کا ہندوستانی تھیٹر سے ہمیشہ کے لیے رشتہ ناطہ ختم ہوگیا۔ مونیکا اس کے بعد دلّی کے ایک گیراج میں رہ کر چھوٹے پیمانے پر اسکولوں میں ڈرامے کرنے لگیں، بعد ازاں حبیب تنویر بھی ان کے ساتھ آن ملے۔ دونوں نے ساتھ ساتھ کام کرنا شروع کیا۔ دونوں نے مل کر اپنا تھیٹر گروپ 'نیا تھیٹر' قائم کیا۔ دونوں کو ایک دوسرے کی قربت راس آئی اور 1962 میں ان کی شادی ہوگئی۔ تھیٹر کی دنیا میں اس جوڑی نے بہت نام کمایا اور کئی بین الاقوامی بلندیوں کو بھی انھوں نے سر کیا۔

حبیب تنویر کے ہندوستانی تھیٹر کو چھوڑ کر جانے کے بعد وہاں کچھ دنوں خاموشی رہی پھر ہندوستانی تھیٹر نے سنبھالا اور شاکُنتلم کو ازسرِ نو اسٹیج کیا۔ چوں کہ ملک کے وزیر اعظم پنڈت جواہر لعل نہرو کو کرنل زیدی اور بیگم زیدی سے خاصی قربت تھی اور وہ بیگم زیدی کے سبھی ڈراموں کو دیکھنے آتے تھے، سنا ہے وہ شکنتلا کو تین بار دیکھنے آئے اور تیسری بار مصر کے صدر 'جمال عبدالناصر' کے ہمراہ ہال میں تشریف لائے۔ آج کے دور میں یہ باتیں ناقابل یقین ہیں۔

اس کے بعد امر پالی کی پیش کش کے لیے ایس ایم سیتھو نے کمان سنبھالی۔ اسی زمانے میں کرنل بشیر حسین زیدی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے وائس چانسلر مقرر ہوئے، اور اس طرح بیگم زیدی کبھی علی گڑھ تو کبھی دلّی میں رہنے پر مجبور ہوئیں۔ نتیجتاً دو کشتیوں کی سواری کے سبب وہ ہندوستانی تھیٹر کے ساتھ پورا پورا انصاف نہیں کر پا رہی تھیں۔

اسی کے ساتھ انھوں نے بے شمار ارادوں، منصوبوں اور خواہشات کو پورا کرنے کا کام اپنے اوپر مسلط کر لیا تھا۔ ان منصوبوں کو عملی جامہ پہنانے کے لیے انھوں نے اپنے آپ کو بہت زیادہ تھکا لیا تھا۔ ان کی خواہش تھی کہ وہ ہندوستانی تھیٹر کا اپنا آڈی ٹوریم بنائیں۔ دوڑ بھاگ کر کے انھوں نے نئی دہلی ریلوے اسٹیشن کے قریب ایک زمین بھی حاصل کر لی تھی۔ انھوں نے اس خیالی آڈی ٹوریم کا نام 'سردار ولبھ بھائی پٹیل تھیٹر' سوچ لیا تھا۔ اس پروجیکٹ کو پورا کرنے کے لیے انھوں نے بہت سے ماہرین سے رابطہ قائم کیا۔ اب انھیں اس کام کو پورا کرنے کے لیے ایک بڑی رقم درکار تھی۔ اس سلسلے میں انھوں نے بیگم پٹودی، بیگم چرت رام، میڈم جوائے

مائکل اور نہ جانے کتنوں کو راغب کیا کہ وہ سب مل کر کچھ ایسی تدبیر کریں کہ یہ منصوبوں میں بسا آڈیٹوریم وجود میں آسکے۔

بیگم قدسیہ زیدی کیا گئیں، اپنے ساتھ ہندوستانی تھیٹر کے سارے خواب اور سارے منصوبوں کو بھی سمیٹتی گئیں۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اپنے آپ میں ایک انجمن تھیں، ایک ادارہ تھیں۔ اردو ڈرامے کے جو اعلیٰ منصوبے ان کے پاس تھے، وہ یقیناً اردو ڈرامے اور ہندوستانی تھیٹر کی تاریخ کو کچھ کا کچھ بنا دیتے۔ ان کے یوں اچانک چلے جانے سے اردو ہندی ہندوستانی تھیٹر کے بہت سارے حسین سپنے ہمیشہ کے لیے ادھورے رہ گئے ورنہ تھیٹر کی تاریخ کے صفحات پر آج قصہ یقیناً کچھ اور ہی ہوتا۔

❖

Mr. Anis Azmi
C-62, Nar Vihar – 1
Sector – 34, NOIDA – 201307
Mobile: 9891535053
Email: anisazmi1@yahoo.co.in

محمد افروز عالم

گوہر مراد اور معاصر فارسی ڈراما
ساخت، اسلوب اور اثرات

تلخیص

معاصر فارسی ادب کی تاریخ میں غلام حسین ساعدی گوہر مراد (1936-1958) کی شخصیت ایک منفرد اور ہمہ جہت حیثیت کی حامل ہے۔ وہ نہ صرف ایک ممتاز افسانہ نگار اور ڈرامہ نویس تھے بلکہ پیشے کے اعتبار سے ایک ماہر نفسیات بھی تھے۔ ان کی شخصیت اور فن میں نفسیات، سماجیات اور سیاست کا ایک گہرا اور ناگزیر ربط پایا جاتا ہے۔ یہی کثیر الجہتی ان کی تخلیقات کو ایک ایسی گہرائی اور گیرائی عطا کرتی ہے جہاں فرد کے داخلی بحران اور سماج کے خارجی دباؤ کی پرتیں ایک دوسرے میں اس طرح گھل مل جاتی ہیں کہ ایک مکمل اور پر اثر فن پارہ وجود میں آتا ہے۔

بیسویں صدی کے وسط میں ایران میں ڈرامہ نگاری کو ایک نئے رخ اور ایک نئی سمت عطا کرنے والوں میں ساعدی کا نام سب سے نمایاں ہے۔ انھوں نے ڈرامے کو محض تفریح یا جذباتی اظہار کا ذریعہ نہیں سمجھا بلکہ اسے سماجی حقیقت نگاری، محروم طبقات کے درد و الم کی پرزور عکاسی اور سیاسی آمریت کے خلاف ایک موثر اور معنی خیز احتجاجی وسیلہ بنایا۔ ان کے ڈراموں میں دیہی زندگی کی محرومیاں، شہری غربت، نفسیاتی خوف، سماجی جبر و تشدد اور عوامی شعور کی بیداری کے motifs بڑے ہی موثر اور منفرد انداز میں ملتے ہیں۔

'ادبیات روستائی' (دیہی ادب) کے دبستان میں تو ساعدی کا حصہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے گاؤں کے معاشرتی ڈھانچے، روایتی رسم و رواج، معاشی غربت اور اجتماعی ناامیدی کو نہ صرف حقیقت پسندانہ انداز میں بلکہ ایک علامتی اور نفسیاتی سطح پر پیش کیا۔ ان کی شہرہ آفاق تخلیقات، جیسے 'گاؤ' اور 'عزاداران بیل'، اس رجحان کی بہترین اور معیاری مثالیں ہیں۔

یہ مقالہ غلام حسین ساعدی کی حیات، ان کے ڈراموں کی ساختیاتی تشکیل، ان کے

مخصوص اسلوب کے فنی محاسن اور فارسی ادب و ثقافت پر ان کے گہرے اور دور رس اثرات کے تحقیقی وتنقیدی مطالعے پر مبنی ہے۔اس میں یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ کس طرح ساعدی نے دیہی اور شہری زندگی کے تضادات کو اپنی تخلیقات کا مرکز ومحور بنایا، کس طرح انھوں نے سخت حقیقت نگاری اور گہری علامت نگاری کو یکجا کر کے ایک نیا امتزاجی اسلوب ایجاد کیا، اور کس طرح انھوں نے معاصر فارسی ڈرامے کو نہ صرف ایران بلکہ عالمی سطح پر ایک نئی پہچان اور وقار بخشا۔

کلیدی الفاظ

گوہر مراد، روستائی ادب، معاصر ایرانی ادب، ڈرامہ، اشخاص ڈرامہ، روداد تظلم، طنز و مزاح، اجتماعی مسائل، حقوق کاریگران، دیہی مسائل، نوید صبح، حقیقت نگاری، اجتماعی شعور،

غلام حسین ساعدی: زندگی نامہ وادبی سفر

غلام حسین ساعدی جو اپنی قلمی نام گوہر مراد سے زیادہ معروف ہیں کی زندگی ان کے فن کی طرح ہی پراسرار، پیچیدہ اور دردانگیز رہی تھی۔ ان کی ذاتی اور تخلیقی زندگی پر محیط یہ حالات ہی دراصل ان کی تخلیقات کو سمجھنے کی کنجی ہیں۔

ابتدائی زندگی اور تعلیم

ساعدی 24 جنوری 1936 کو ایران کے شہر تبریز میں ایک متوسط طبقے کے آذری گھرانے میں پیدا ہوئے۔ تبریز، جو ایک ثقافتی اور تجارتی مرکز ہونے کے ساتھ ساتھ دیہی ثقافتوں سے قربت رکھتا ہے، کے ماحول نے ساعدی کے ابتدائی مشاہدات کو تشکیل دیا۔ انھوں نے اپنی ابتدائی تعلیم تبریز ہی میں حاصل کی۔ بعد ازاں، اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے وہ دارالحکومت تہران چلے گئے جہاں انھوں نے تہران یونیورسٹی سے طب کی ڈگری حاصل کی۔ اپنی پیشہ ورانہ زندگی کا آغاز انھوں نے ایک ماہر نفسیات کے طور پر کیا۔ طب اور نفسیات کی یہ تعلیم و تربیت ان کی تخلیقی شخصیت پر مرتسم ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔ اسی علمی پس منظر کی وجہ سے ان کے ڈراموں اور افسانوں میں کرداروں کی نفسیاتی کیفیات، ان کی ذہنی پیچیدگیاں، ان کے داخلی خوف اور سماجی دباؤ کو انتہائی باریک بینی اور مہارت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

ادبی کارنامے

غلام حسین ساعدی (گوہر مراد) نے بچپن ہی سے لکھنے پڑھنے اور ادب سے گہری دلچسپی پیدا کر لی تھی۔ ان کے ادبی سفر کا آغاز مختصر افسانوں سے ہوا جو معاصر ادبی جرائد میں شائع ہوتے تھے۔ جلد ہی وہ ایران کی ادبی محفل میں ایک توانا، منفرد اور باغیانہ آواز کے طور پر پہچانے جانے لگے۔ ساعدی کے ادبی کارناموں میں 40 سے زائد ڈرامے، 9 افسانوی مجموعے، 5 ناولیں، 8 فلم نامے، 4 تک نگاری (Monograph) اور خطوط کا مجموعہ شامل ہے، ان کے ابتدائی افسانوی مجموعوں میں دیہی زندگی کے موضوعات کو واضح فوقیت حاصل تھی، جو ان کے اپنے مشاہدے کا نچوڑ تھے۔ ان کے افسانوی مجموعے 'عزاداران بیل' (1963) اور ڈرامہ 'گاؤ' (1965) نے نہ صرف انھیں ایران بلکہ عالمی سطح پر شہرت کی بلندیوں تک پہنچا دیا۔ خاص طور پر 'گاؤ' کو جب معروف ہدایت کار داریوش مہرجوئی نے 1969 میں فلم کا روپ دیا تو اس نے عالمی سنیما میں ایرانی نئی طرز کی بنیاد رکھی اور ساعدی کی شناخت ایک بین الاقوامی سطح کے ادیب کے طور پر مستحکم ہوگئی۔

سیاسی جدوجہد اور جلاوطنی

ساعدی کا عہد ایران میں سیاسی اتار چڑھاؤ کا دور تھا۔ شاہی حکومت کے خلاف ان کے تنقیدی اور باغیانہ تخلیقی رویے کی وجہ سے وہ حکومتی جبر و استبداد کا نشانہ بنے۔ انھیں بارہا قید و بند کی صعوبتوں سے گزرنا پڑا۔ یہاں تک کہ 1979 کے انقلاب کے بعد بھی، جس کا وہ خود ایک داعی تھا، حالات ان کے حق میں نہ ہو سکے۔ نئے حکمرانوں کے زیر سایہ بھی ان کے لیے تخلیقی آزادی کے دروازے بند ہی رہے۔ بالآخر، زندگی کے آخری سالوں میں وہ مجبوراً فرانس ہجرت کر گئے۔ پیرس میں جلاوطنی کی زندگی نے ان کے اندر کے فنکار کو مضمحل کر دیا۔ تنہائی، بیماری اور وطن سے دوری نے مل کر ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو زوال پذیر بنا دیا۔ آخر کار 2 نومبر 1985 کو وہ اسی جلاوطنی میں انتقال کر گئے اور وہیں آسودہ خاک ہوئے۔

غلام حسین ساعدی کی زندگی ایک ایسے مجاہد فنکار کی داستان ہے جس نے سماجی اور سیاسی دباؤ کے ہر دور میں قلم کو نہیں ٹوٹنے دیا، بلکہ اسے عوامی شعور کی بیداری اور انسانی عظمت کے احیا کا ایک ذریعہ بنائے رکھا۔

ادبیات روستائی (دیہی ادب) میں ساعدی کا تخلیقی منظرنامہ

ایرانی ادب میں ادبیات روستائی (دیہی ادب) کا تاریخی تناظر

بیسویں صدی کا وسط ایرانی ادب کے لیے ایک تبدیلی کا دور ثابت ہوا۔ اس عہد میں 'ادبیات روستائی' یا دیہی ادب ایک مستحکم اور بااثر ادبی رجحان کے طور پر ابھرا۔ ایران کی معیشت اب بھی زیادہ تر زرعی تھی، اور دیہی علاقوں کی زندگی غربت، جاگیردارانہ استحصال اور سماجی ناانصافیوں کی مکمل عکاسی کرتی تھی۔ ایسے میں حساس ادیبوں اور شاعروں نے دیہی زندگی کی انہی تلخ حقیقتوں کو اپنے فن کا مرکز بنانا شروع کیا۔ یہ رجحان محض مناظرِ فطرت کی رومانوی تصویر کشی یا لوک داستانوں تک محدود نہیں تھا، بلکہ اس نے دیہاتی عوام کی معاشی محرومیوں، ان کی سماجی مظلومیت اور روزمرہ کی زندگی کی مشکلات کو براہ راست اور بے لاگ انداز میں پیش کیا۔ صادق چوبک، علی اشرف درویشیان، محمود دولت آبادی اور غلام حسین ساعدی جیسے ادیبوں نے اس روایت کو ہوا دی۔ ان سب میں ساعدی کی انفرادیت یہ تھی کہ وہ نہ صرف ایک حقیقت نگار ادیب تھے بلکہ ایک ماہر نفسیات ہونے کے ناطے وہ کرداروں کی نفسیاتی گہرائیوں، ان کے خوف اور ان کی اجتماعی ذہنیت کو بھی بے نقاب کرنے میں یکتا تھے۔

ساعدی کا دیہی منظرنامہ: تخلیقی تحریکات

ساعدی کا تعلق خود ایک ایسے شہر (تبریز) سے تھا جو دیہی ثقافتوں سے براہ راست وابستہ تھا۔ ان کا بچپن اور ابتدائی جوانی ان علاقوں میں گزری جہاں وہ دیہی عوام کی زندگی، ان کے رسوم و رواج، ان کی نفسیاتی کیفیات اور ان کے روزمرہ کی تکلیفوں سے براہِ راست روبرو ہوئے۔ ان کے نزدیک گاؤں محض ایک جغرافیائی اکائی نہیں تھا بلکہ ایک ایسی سماجی اور نفسیاتی اکائی تھا جس کے اندر غربت، توہمات، خوف اور ایک اجتماعی نفسیات کارفرما تھی۔ ساعدی نے اپنے افسانوں اور ڈراموں میں گاؤں کو ایک ایسا آئینہ بنا دیا جس میں پورے ایرانی سماج کے مسائل صاف دکھائی دیتے تھے۔ ان کے ہاں دیہی کردار نہ تو محض مظلوم کسان ہیں اور نہ ہی رومانوی ہیرو، بلکہ وہ ایسے حقیقی انسان ہیں جن کے اندر خوف، امید، مایوسی، محرومی اور احتجاج کی کیفیات ایک ساتھ موجود ہیں۔

ادبیات روستائی کی نمایاں تخلیقات

الف گاؤ (گائے): ساعدی کا یہ ڈرامہ دراصل دیہی زندگی کی ایک انتہائی گہری علامتی اور حقیقت پسندانہ عکاسی ہے۔ کہانی ایک ایسے کسان کے ارد گرد گھومتی ہے جس کی ساری زندگی، معیشت اور وقار اس کی ایک گائے سے وابستہ ہے۔ گائے کے مرنے کے بعد کسان اس صدمے کو برداشت نہیں کر پاتا اور رفتہ رفتہ خود کو ہی گائے سمجھنے لگتا ہے۔ یہ کہانی نہ صرف دیہی غربت اور معاشی مجبوریوں کی عکاس ہے بلکہ ایک گہری نفسیاتی اور سماجی حقیقت کو بھی آشکار کرتی ہے: دیہی انسان اپنی زندگی کے بنیادی وسائل اور سہولیات کے ساتھ اس درجہ جذباتی وابستگی رکھتا ہے کہ ان کے کھو جانے پر اس کی اپنی شناخت بھی ختم ہو جاتی ہے۔ گائے محض ایک جانور نہیں رہ جاتی، بلکہ وہ کسان کی معیشت، اس کے وقار، اس کی انا اور آخر کار اس کی پوری شناخت کی علامت بن جاتی ہے۔

ب **عزاداران بیل:** یہ افسانوی مجموعہ دیہی ایران میں اجتماعی رسم و رواج اور ان سے وابستہ خوف کی عکاسی کرتا ہے۔ یہاں کے کسان اور دیہی عوام ایسی رسومات کے اسیر ہیں جو ان کی زندگی کو جبر اور مایوسی کی زنجیروں میں جکڑ لیتی ہیں۔ ساعدی نے ان رسوم کو محض سماجی تنقید کے لیے ہی پیش نہیں کیا بلکہ ان کے نفسیاتی اثرات اور ان سے پیدا ہونے والے اجتماعی خوف و ہراس کو بھی بے نقاب کیا ہے۔ بیل کی موت پر ہونے والی یہ عجیب و غریب عزاداری دراصل پورے معاشرے کے ایک نفسیاتی المیے کی علامت ہے۔

ج **اہل ہوا:** یہ ساعدی کا ایک اور اہم افسانوی مجموعہ ہے جس میں انھوں نے جنوبی ایران کے ساحلی علاقوں کے عوامی عقائد، جادو ٹونے اور توہمات کو اپنا موضوع بنایا۔ اس میں بھی دیہی عوام کی زندگی کی وہ پرتیں سامنے آتی ہیں جو عام شہری ادب میں نظر انداز کر دی جاتی ہیں۔

ساعدی کی ادبیات روستائی میں انفرادیت

حقیقت نگاری اور علامت کا امتزاج: انھوں نے گاؤں کی زندگی کو محض سطحی حقیقت نگاری تک محدود نہیں رکھا بلکہ علامتی اور نفسیاتی سطح پر پیش کر کے اسے آفاقی معنویت عطا کی۔

نفسیاتی گہرائی: ایک ماہر نفسیات ہونے کے ناطے انھوں نے کسانوں اور دیہی عوام کے ذہنی اضطراب، خوف اور احساسِ محرومی کو انتہائی باریک بینی سے بیان کیا۔

اجتماعی شعور: ساعدی نے اپنے فن کے ذریعے یہ ثابت کیا کہ دیہی مسائل محض کسانوں کے نہیں بلکہ پورے سماج کے مسائل ہیں اور ان کا حل اجتماعی شعور کی بیداری میں ہے۔

زبان اور اسلوب: انھوں نے دیہی محاوروں، عوامی بولی اور لوک اسلوب کو اپنے افسانوں اور ڈراموں میں اس طرح برتا ہے کہ ان کے کردار حقیقی اور جیتے جاگتے محسوس ہوتے ہیں۔

د **ایرانی تھیٹر اور ڈرامائی عناصر کا تجزیہ:** غلام حسین ساعدی نے ایرانی تھیٹر کو نہ صرف جدید اسلوب سے روشناس کرایا بلکہ اسے بین الاقوامی معیار پر بھی پہنچایا۔ 1960 اور 1970 کی دہائیوں میں وہ ایران کے ثقافتی اور ادبی افق پر چھائے رہے۔ انھوں نے اپنے ہم عصر ڈراما نگاروں جیسے بہرام بیضائی، اکبر رادی، اور اسماعیل خلج کے ساتھ مل کر ایرانی ڈرامے کو ایک نئی جہت دی۔ ساعدی کے ڈرامے ایرانی معاشرے کے دیہی اور شہری دونوں پہلوؤں کے آئینہ دار ہیں، ساعدی نے دیہات کی سادگی اور شہر کی پیچیدگی دونوں کو فنکارانہ خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ ان کی ڈرامہ نگاری میں فنی پختگی، ساختی وحدت اور اسلوبی انفرادیت نمایاں ہیں۔ یہاں پر ساعدی کے کچھ منتخب ڈراموں، 'چشم در برابر چشم'، 'چوب بدست ہای ورزیل'، 'دیکتہ و زاویہ'، 'آی با کلاہ، آی بی کلاہ' اور 'وای بر مغلوب' کے فنی و فکری پہلوؤں کا تجزیہ پیش کرنا مناسب ہوگا۔

الف 'چشم در برابر چشم' (آنکھ کے بدلے آنکھ) تعارف و تخلیقی پس منظر: یہ ڈراما 1972 میں شائع ہوا، جو انصاف کے نام پر ہونے والے ظلم پر ایک زبردست طنز ہے۔ ساعدی نے قدیم قانون 'قصاص' کو جدید سماجی تناظر میں پیش کیا ہے۔

کہانی کا خلاصہ

ایک حاکم بے خوابی کا شکار ہے۔ اس کا جلاد اسے بتاتا ہے کہ کئی دنوں سے عدالت اجریٰ نہ ہونے کی وجہ سے اس کا قلبی سکون کھو گیا ہے۔ اس کا علاج صرف عدالتی کارروائی سے ہوسکتا ہے حاکم جلاد کو تہدید آمیز لہجے میں کہتا ہے پھر تم کس مرض کی دوا ہو، جاؤ تیاری کرو۔ دریں اثنا ایک نوجوان اپنے چہرے کو اپنی ہتھیلیوں سے صحنہ میں داخل ہوتا ہے داد و فریاد کرتے ہوئے انصاف کی گہار لگاتا ہے۔ کیسا بدبخت ہوگیا ہوں حاکم میری آنکھ کا قصاص لیجیے۔ حاکم خوش ہوکر جلاد سے کہتا ہے اب کسی تدبیر کی حاجت نہیں خود ہی چل کر آیا ہے پوچھ گچھ سے پتہ چلتا ہے کہ پیرزن کے گھر میں ایک اندھیرے میں اس کی آنکھ میں گھس گیا ہے بجائے اس کے

اس سے یہ پوچھے کہ تم رات کے وقت بڑھیا کے گھر میں کیوں گئے تھے، پیرزن کوملزم مان کر عدالت میں بلاتا ہے غرض کہ ڈرامے کے باقی کردار کباڑی والا، لوہار، میر شکار اور نوازندے یعنی گویے کو بلایا جاتا ہے۔مقدمے کی کارروائی ایک المیہ کامیڈی بن جاتی ہے جہاں ہر کوئی ایک دوسرے کومورد الزام ٹھہراتا ہے۔آخر کار حاکم ایک بے گناہ نوزازندے کی آنکھیں نکال دینے کا فیصلہ سناتا ہے۔

اہم فارسی اقتباس

جلاد:''قربان، ناراحتی وجدان گاہی صبح شروع میشود، اما بیشتر وقتہا بعد از ظہر۔ گاہی با سردرد، گاہی با چند آروغ بلند وممتد۔ گاہی با پریدن از خواب، گاہی با پریدن در آب. گاہی باعطسہ، گاہی باسکسکہ، گاہی قبل از خستگی، گاہی بعد از خستگی، ووقتی شروع شد، دیگر شروع شدہ است۔ بعدش ہم کمر درد، دلپیچہ، نفخ،صفرای زیاد، آب دہان زیاد، تار شدن چشم، سیخ شدن مو، وآخر سر ہم کامل پریشان حواسی۔ ودرمان ہمہاش درآوردن یک چشم است۔ یک چشم! قربان!''

حاکم:''یک چشم؟!''

جلاد:''بلہ،قربان۔''

حاکم:''برای چہ؟''

جلاد:''برای اینکہ عدالت اجرا شود۔''

فنی وفکری تجزیہ

ساعدی نے آنکھ کو نہ صرف بینائی بلکہ حقیقت کو دیکھنے کی صلاحیت کی علامت بنایا ہے۔ ڈراما اس سوال پر ختم ہوتا ہے کہ آیا واقعی انصاف قائم ہوا یا پھر ایک اور ظلم کو قانونی جواز ملا۔ حاکم کی بے خوابی اس کے اپنے اضطراب کی علامت ہے، جب کہ جلاد کا کردار نظام کی بے حسی کو ظاہر کرتا ہے۔

ب 'چوب بدست ہای ورزیل' (ورزیل کے ہاتھوں میں ڈنڈا) تعارف وتخلیقی پس منظر: یہ ڈراما دیہاتی استحصال کے خلاف ایک طاقتور احتجاج ہے۔ساعدی نے دیہاتی زندگی کی سادگی اوران کے مسائل کو بڑی ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔

کہانی کا خلاصہ

ورزیل ایک دیہاتی نوجوان ہے جو زمینداروں کے استحصال کے خلاف آواز اٹھاتا ہے۔ وہ اپنے ہاتھ میں لاٹھی لے کر احتجاج کرتا ہے۔ اس کی محبت اور سماجی جدوجہد دونوں کشمکش کو ساعدی نے بہترین الفاظ میں پرویا ہے۔ ڈرامے کا اختتام اس کی شہادت پر ہوتا ہے، جو دیہاتیوں میں جدوجہد کی نئی روح پھونک دیتی ہے۔

اہم فارسی اقتباس

ورزیل: ''ما ہمیشہ تو زمینہا شون کار کردیم، تو ہاشون عرق ریختیم، اما ہر وقت خواستیم حقمونو بخوایم، با چوب بہمون حملہ کردن۔ حالا ما ہم چوب بدستیم، میتونیم جوابشونو بدیم۔''

پیرمرد دہقان: ''ورزیل، میدونی این چوبا روتا کی میخوای بکشی؟ زورمون بہ گرد پای اونا ہم نمیرسہ۔''

ورزیل: ''قدرت فقط تو چوب نیست، قدرت تو اتحاد ماست، تو صدای ماست۔''

فنی وفکری تجزیہ

لاٹھی نہ صرف Physical طاقت بلکہ مزاحمت کی علامت بن جاتی ہے۔ ورزیل کا کردار ایک عام مزدور سے انقلابی رہنما بننے کے سفر کی عکاسی کرتا ہے۔ ساعدی نے زمیندارانہ نظام پر گہری تنقید کی ہے۔

ج 'دیکتہ و زاویہ' (املا اور زاویہ) تعارف وتخلیقی پس منظر: یہ ڈراما تعلیمی نظام اور سماجی ڈھانچے کے باہمی رشتے کو دریافت کرتا ہے۔ ساعدی بتاتے ہیں کہ کس طرح تعلیمی نظام سماجی ناہمواریوں کو برقرار رکھنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔

کہانی کا خلاصہ

ایک اسکول میں ایک استاد روایتی طریقے سے املا پڑھا رہا ہے۔ ایک طالب علم سوال پوچھتا ہے کہ الفاظ کیوں اسی طرح لکھے جاتے ہیں۔ استاد اس کے سوال کو چیلنج سمجھتا ہے اور اسے سزا دیتا ہے۔ طالب علم کے Expulsion پر ڈراما ختم ہوتا ہے، لیکن وہ دیگر طلبا میں سوچنے کی

روح پیدا کرنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔

اہم فارسی اقتباس

شاگرد: ''آقای معلّم، شما بہ ما میگید این کلمہ رو چطوری بنویسیم، ولی نمیگید چرا اینطوری نوشتہ میشہ۔ ما فقط حفظ میکنیم، نمیفہمیم۔''

معلّم: ''کارتو حفظ کردنہ، نہ سوال کردن. ما ہم ہمینطوری یادگرفتیم، شما ہم باید ہمینطوری یاد بگیرید۔''

شاگرد: ''اما اگہ فقط حفظ کنیم وسوال نکنیم، ہیچوقت چیز جدیدی اختراع نمیکنیم. فقط سنتہا رو منتقل میکنیم، راہہای جدید باز نمیکنیم۔''

فنی وفکری تجزیہ

ساعدی نے استاد اور شاگرد کے درمیان کشمکش کے ذریعے تعلیمی نظام کی تمام تر کوتاہیوں کو بے نقاب کر دیا ہے۔ یہ ڈراما روایت اور جدت کے درمیان ایک علامتی جنگ ہے۔

د ''آی با کلاہ، آی بی کلاہ'' (ٹوپی والا آدمی، بغیر ٹوپی والا آدمی) تعارف وتخلیقی پس منظر:

یہ ڈراما سماجی طبقات کے درمیان خلیج اور اس کے انسانی تعلقات پر اثرات کو دریافت کرتا ہے۔ ٹوپی سماجی حیثیت کی علامت بن جاتی ہے۔

کہانی کا خلاصہ

دو دوست ہیں، ایک امیر (ٹوپی والا) اور ایک غریب (بغیر ٹوپی والا)۔ ان کی دوستی سماجی فرق کی وجہ سے متاثر ہوتی ہے۔ ڈرامے کا اختتام اس طبقاتی نابرابری پر ہوتا ہے، جو سماجی طبقات کے درمیان فاصلے کی علامت ہے۔

اہم فارسی اقتباس

دوست ثروت مند: ''تو چرا ہمیشہ بی کلاہی؟ تو ہم میتونی کلاہ بذاری۔''

دوست فقیر: ''کلاہ فقط توی سر نیست، کلاہ توی ذہن ہم ہست۔ تو کلاہی داری کہ من ہیچوقت نمیتونم بذارم۔''

دوست ثروت مند: ''اما ما کہ دوستیم، کلاہ چہ ربطی بہ دوستی ما دارہ؟''

دوست فقیر: ''کلاہ توی دوستی ما نیومدہ، کلاہ ہمیشہ بین ما بودہ، تو تا حالا ندیدہ بودیش۔''

فنی وفکری تجزیہ

ٹوپی ایک طاقتور علامت ہے جو نہ صرف سماجی حیثیت بلکہ ذہنی فرق کی بھی نمائندگی کرتی ہے۔ ساعدی نے طبقاتی تقسیم پر انتہائی لطیف اور موثر طریقے سے تنقید کی ہے۔

ہ **'وای بر مغلوب' (مغلب پر افسوس) تعارف وتخلیقی پس منظر:** ساعدی، بطور Psychiatrist، ذہنی بیماریوں کے نفسیاتی پہلوؤں کو گہری بصیرت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ یہ ڈراما فرد اور سماج دونوں پر ذہنی بیماری کے اثرات کو دریافت کرتا ہے۔

کہانی کا خلاصہ

یہ ڈرامہ دراصل نفسیاتی خوف، سماجی تضادات اور طبقاتی کشمکش کا عکاس ہے۔ خانم کا کردار ایک بیمار اور زوال پذیر ذہنیت کی نمائندگی کرتا ہے جب کہ سکینہ اور خدیجہ کے کردار مجبوری کی ماری ہوئی رعایا کی صورت میں پیش آتے ہیں۔ ڈرامے کی فضا میں طنز، وہم اور دہشت کے عناصر نمایاں ہیں، جو ساعدی کے مخصوص اسلوب کو اجاگر کرتے ہیں۔

اہم فارسی اقتباس

خانم با سروصدا بہ وسط صحنہ می پرد۔ بہ دنبال او سکینہ و خدیجہ دو خدمت کار پیر، ترسیدہ و وحشت زدہ وارد می شوند۔ یک لحظہ ساکتند، بعد خانم برمی گردد و در حالی کہ مشت اش را بہ سمت بیرون صحنہ گرفتہ، با سروصدا شروع بہ صحبت می کند۔

با فریاد

خدیجہ: من چہ کار کردم خانوم؟ خانم: خفہ شو! بہ طرفش می رود و ادای او را درمی آورد۔

چہ کار کردم، چہ کار کردم، چرا انداختی کلہ اون بچہ پرورا بشکنم؟

خدیجہ عقب عقب می رود۔

خدیجہ: اون کہ کاری نمی کرد خانوم۔ خانم:

کاری نمی کرد؟ می خواستی چی کار بکنہ؟

خدیجہ: اون دورتر از ہمہ ایستادہ بود و داشت تماشا می کرد۔

خانم: آرہ، اون ور پریدہ ایستادہ بود و داشت برام نقشہ می کشید۔

خدیجہ: نقشہ؟ خانم: آرہ، می خواست بیاد و از عقب یہ لگد بزنہ بہ ماتحتم من کہ خرنیستم
خدیجہ، می دونی من کی ام؟ ہا، نمی دونی۔ من یہ خانمم، یہ عمر خانمی کردم! درستہ؟

فنی وفکری تجزیہ

تاریکی اور روشنی کی علامتیں ڈرامے کو ایک المیاتی رفعت عطا کرتی ہیں۔ ساعدی نے نہ صرف ذہنی بیماری بلکہ اس کے لیے سماجی بے حسی پر بھی سخت تنقید کی ہے اور کرداروں کو اس چابکدستی اور فنی ہنرمندی کے ساتھ اسی اطرح پیش کیا ہے کہ وہ حقیقی اور جیتے جاگتے محسوس ہوتے ہیں۔

3 ڈرامائی فنکاری: ساخت، تکنیک اور ڈرامائی عناصر کا تجزیہ

غلام حسین ساعدی معاصر فارسی ڈرامہ نگاری میں ایک ایسے انقلابی فنکار ہیں جنھوں نے ڈرامے کو ایران کی سماجی و سیاسی حقیقتوں کا ایک طاقتور آئینہ بنا دیا۔ ان کی ڈرامہ نگاری میں فنی پختگی، ساختی وحدت اور اسلوبی انفرادیت نمایاں ہیں۔

الف ڈرامائی پلاٹ(Plot): ساعدی کے ڈراموں کا پلاٹ بظاہر انتہائی سادہ اور روزمرہ کی زندگی سے اخذ کردہ معلوم ہوتا ہے، لیکن اس سادگی کے پیچھے سماج کی گہری نفسیاتی اور معاشرتی پرتیں چھپی ہوتی ہیں۔ وہ ایک چھوٹے سے واقعے یا ایک معمولی سی صورت حال کو مرکزی نکتہ بنا کر اس کے ذریعے بڑے سماجی مسائل کو اجاگر کرنے کا ہنر جانتے تھے۔ مثال کے طور پر، 'گاؤ' کا پلاٹ ایک کسان اور اس کی گائے کے گرد گھومتا ہے، مگر درحقیقت یہ پورے دیہی معاشرے کی غربت، محرومی اور نفسیاتی بے چینی کی ایک نادر کہانی ہے۔ اسی طرح 'آی با کلاہ، آی بی کلاہ' (اے ٹوپی والے، اے بے ٹوپی والے) کا پلاٹ طبقاتی تقسیم اور معاشرتی منافقت پر مبنی ہے، جہاں 'ٹوپی' (کلاہ) طاقت، حیثیت اور امتیاز کی ایک واضح علامت بن کر سامنے آتی ہے۔

ب کردارنگاری(Characterization): ساعدی کے ڈرامائی کردار عام طور پر معاشرے کے پسماندہ، پسے ہوئے اور محروم طبقات سے تعلق رکھتے ہیں کسان، مزدور، چھوٹے شہر کے عام لوگ۔ وہ اپنے کرداروں کو روایتی ہیرو یا ولن کے خانے میں قید نہیں کرتے۔ ان کے کردار حقیقی

زندگی کے انسانوں کی طرح ہیں جن کی نفسیات پیچیدہ ہے اور رویے متضاد۔ یہ کردار خوف اور امید کے درمیان زندگی گزارتے ہیں، ان کی ایک داخلی کشمکش ہوتی ہے جسے ساعدی اپنے مخصوص نفسیاتی شعور کے ساتھ انتہائی باریک بینی سے پیش کرتے ہیں۔ وہ کرداروں کی انفرادی زندگی کے ساتھ ساتھ ان کے اجتماعی رویوں اور اجتماعی نفسیات کو بھی نمایاں کرتے ہیں۔

ج **مکالمہ نگاری (Dialogue):** ساعدی کے ڈراموں کی سب سے بڑی اور نمایاں خصوصیت مکالمہ نگاری کا ہنر ہے۔ ان کے مکالمے عوامی زبان، روزمرہ کے محاوروں اور عام بول چال کے انداز پر مبنی ہوتے ہیں۔ ان کی زبان میں ایک فطری سادگی، روانی اور حقیقت پسندی جھلکتی ہے۔ یہ مکالمے اکثر علامتی اور طنزیہ مفہوم بھی رکھتے ہیں، جو سماجی و سیاسی حالات پر گہری اور چبھتی ہوئی تنقید کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر 'آی باکلاہ، آی بی کلاہ' کے مکالمے براہِ راست طاقت اور طبقاتی امتیاز پر طنز کرتے ہیں۔

د **منظرنامہ اور فضا سازی (Setting and Atmosphere):** ساعدی کے ڈرامے اکثر گاؤں، چھوٹے قصبوں یا تنگ و تاریک گلی کوچوں کے ماحول میں پروان چڑھتے ہیں۔ ان کے منظرنامے میں تنگی، افلاس، خوف، بے چینی اور ایک گھٹن کی فضا کارفرما ہوتی ہے۔ یہ فضا نہ صرف کرداروں کے حالات کی عکاس ہے بلکہ خود ایک کردار کی مانند ڈرامے کے مرکزی موضوع کو تقویت پہنچاتی ہے۔ مثلاً 'چوب بہ دست ہای ورزیل' (ورزیل کے ہاتھوں میں لکڑی) میں دیہی ماحول، رسم و رواج اور خوف پر مبنی فضا ہی دراصل ڈرامے کی جان ہے۔ اسی طرح 'گاؤ' میں گاؤں کا سادہ مگر افسردہ اور مجبور ماحول کرداروں کی بے بسی کو ایک نیا معنی اور گہرائی عطا کرتا ہے۔

ہ **ڈرامائی وحدت (Dramatic Unity):** ساعدی کے ڈرامے اپنی ساخت کے اعتبار سے انتہائی مربوط اور منظّم ہیں۔ وہ غیر ضروری کرداروں یا پھیلاؤ والی ذیلی کہانیوں کے استعمال سے پرہیز کرتے ہیں۔ ان کا سارا زور مرکزی مسئلے، مرکزی کردار اور مرکزی علامت پر مرکوز رہتا ہے۔ اس بنا پر ان کے ڈرامے مختصر، جامع، براہ راست اور انتہائی اثر انگیز ہوتے ہیں۔

4 ساعدی کا اسلوب: زبان، بیانیہ اور فنی امتیازات

غلام حسین ساعدی کی تخلیقات کا سب سے نمایاں اور انفرادیت آشنا پہلو ان کا مخصوص

اسلوب ہے، جس نے فارسی ادب میں ایک نئی تازگی، توانائی اور اثر آفرینی پیدا کی۔ ان کا اسلوب دراصل حقیقت نگاری، نفسیاتی تجزیہ، تیکھے طنز اور گہری علامت نگاری کا ایک منفرد اور ہم آہنگ امتزاج ہے۔

الف حقیقت نگاری(Realism): ساعدی کی تحریروں میں زندگی کی انتہائی کڑوی اور تلخ حقیقتیں پورے خلوص، سچائی اور بے ساختگی کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔ وہ غربت، معاشرتی جبر، سیاسی دباؤ اور انسانی بے بسی کو نہایت بے کم و کاست اور بے لاگ انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ''گاؤ'' میں کسان کی زندگی اس طرح دکھائی گئی ہے کہ قاری یا ناظر خود کو اس گاؤں کی فضا میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ 'عزاداران بیل' میں دیہی رسوم کی تلخی اور ان سے پیدا ہونے والے خوف کی کیفیت حقیقت نگاری کی اعلیٰ مثال ہے۔ ساعدی کا کمال یہ ہے کہ وہ حقیقت کو براہِ راست اور جبراً تھوپنے کے بجائے اسے ایسے مناظر، مکالموں اور صورت حال میں سمو دیتے ہیں جو قاری یا تماشائی کے ذہن و دل پر ایک گہرا اور دیرپا اثر چھوڑ جاتے ہیں۔

ب جادوئی حقیقت نگاری(Magical Realism): حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ ساعدی کے ہاں جادوئی حقیقت نگاری کا عنصر بھی نمایاں ہے۔ وہ حقیقت میں ایسے غیر معمولی، غیر منطقی یا علامتی عناصر شامل کر دیتے ہیں جو بظاہر محال اور ماورائی دکھائی دیتے ہیں، لیکن سماجی اور نفسیاتی سطح پر وہ بالکل فطری اور حقیقی محسوس ہوتے ہیں۔ 'گاؤ' میں مرنے والی گائے کے صدمے سے کسان کا خود کو گائے سمجھنا دراصل جادوئی حقیقت نگاری ہی ہے۔ اسی طرح 'عزاداران بیل' میں اجتماعی رسم کے خوف کا لوگوں کو غیر منطقی اور توہماتی رویوں پر مجبور کر دینا بظاہر ماورائی معلوم ہوتا ہے مگر سماجی سطح پر ایک حقیقت ہے۔ یہ جادوئی حقیقت نگاری دراصل ایرانی دیہی عوام کی نفسیاتی دنیا کی عکاس ہے، جہاں توہمات، رسم و رواج اور معاشرتی دباؤ انسانی زندگی کو کبھی کبھار غیر حقیقی اور ماورائی بنا دیتے ہیں۔

ج نفسیاتی اسلوب (Psychological Style): ساعدی کی نفسیات کی تعلیم نے ان کے اسلوب پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ان کی تحریروں میں کرداروں کی ذہنی کیفیات، ان کے خوف، ان کا اضطراب، ان کا لاشعور اور ان کی اجتماعی نفسیات بڑی ہی باریک بینی اور مہارت کے ساتھ عیاں ہوتی ہے۔ ان کے کردار اکثر شدید نفسیاتی دباؤ کا شکار ہوتے ہیں، وہ خوف اور امید کے درمیان الجھے رہتے ہیں۔ کرداروں کی یہ داخلی کشمکش کہانی کو زیادہ گہرا، پراسرار اور

بامعنی بنا دیتی ہے۔ مثال کے طور پر 'گاؤ' کا مرکزی کردار محض ایک گائے کا مالک نہیں ہے بلکہ وہ دیہی انسان کی پوری نفسیاتی محرومی، اس کے تشخص کے بحران اور اس کی ٹوٹی ہوئی انا کی علامت ہے۔

د **طنز اور سماجی تنقید (Satire and Social Critique)**: ساعدی کے اسلوب میں طنز ایک خاص اہمیت اور تیزی رکھتا ہے۔ ان کے طنزیہ مکالمے اور منظر نامے سماجی تضادات، معاشرتی منافقت اور سیاسی جبر پر گہری، کٹھور اور چبھتی ہوئی تنقید کرتے ہیں۔ 'آ ی با کلاہ، آ ی بی کلاہ' میں 'ٹوپی' اور 'بے ٹوپی' کے کرداروں کے ذریعے طبقاتی فرق اور سماجی منافقت پر جو طنز کیا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ ان کے طنز میں ایک ہلکی سی ظرافت (Humour) بھی شامل ہوتی ہے لیکن اس کے پس منظر میں ہمیشہ انتہائی تلخ سماجی حقیقتیں چھپی ہوتی ہیں۔

ہ **علامتی و استعاراتی اظہار (Symbolic and Metaphorical Expression)**: ساعدی کی زبان علامتوں اور استعاروں سے بھرپور اور لبریز ہے۔ وہ انتہائی سادہ الفاظ، عام سے کرداروں اور روزمرہ کی چیزوں کے ذریعے انتہائی گہری اور پیچیدہ حقیقتوں کو بیان کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کے ہاں 'گاؤ' صرف ایک جانور نہیں بلکہ کسان کی معیشت اور شناخت کی علامت ہے۔ 'بیل' اجتماعی خوف اور رسوم کا استعارہ ہے۔ 'کلاہ' طاقت، حیثیت اور طبقاتی امتیاز کی ایک واضح علامت ہے۔ اسی علامتی اسلوب نے ساعدی کے ڈراموں اور افسانوں کو محض مقامی حقیقت نگاری سے بلند کر کے انھیں آفاقی اور عالمی سطح پر قابلِ فہم اور قابل توجہ بنا دیا۔

و **زبان و بیان (Diction and Expression)**: ساعدی نے اپنی تحریروں میں سادہ، رواں، عام فہم اور عوامی زبان کا استعمال کیا ہے۔ ان کے مکالمے عام زندگی کے قریب ترین ہیں، اسی لیے ان میں حقیقت کا گمان اور اثر کی شدت دونوں نمایاں ہیں۔ وہ دیہی محاوروں، عامیانہ بولی اور روزمرہ کی اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں جس سے ان کے کردار حقیقی، جاندار اور قاری کے اپنے محسوس ہوتے ہیں۔

ز **بیانیہ (Narrative Style)**: ساعدی کے بیانیے میں ایک فطری تسلسل، روانی اور مشاہداتی گہرائی پائی جاتی ہے۔ ان کی تحریر میں کوئی غیر ضروری طوالت، بناوٹ یا مصنوعی پن نہیں ہوتا۔ وہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی اور اثر پیدا کرنے کے ماہر ہیں۔ ان کا بیانیہ قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور اسے کہانی کے مرکز میں کھڑا کر دیتا ہے۔

5 ساعدی کے فارسی ادب، تھیٹر اور عالمی ثقافت پر مرتب ہونے والے نقوش

غلام حسین ساعدی نہ صرف ایک ممتاز ادیب و ڈرامہ نگار تھے بلکہ ایران کے سماجی، ثقافتی اور فکری منظر نامے پر ان کے گہرے اور دوررس اثرات مرتب ہوئے۔ انھوں نے اپنے قلم کے ذریعے ادب، تھیٹر اور سنیما کے میدان میں ایسی انقلابی لہر دوڑائی جس نے نہ صرف ان کی اپنی نسل کو متاثر کیا بلکہ آنے والی نسلوں کے لیے بھی ایک نئی راہ ہموار کی۔ ان کی تحریریں آج بھی ادبی و سماجی مباحث میں ایک اہم حوالہ کی حیثیت رکھتی ہیں اور انھیں ایران کے معاصر فکری دھارے کا ایک بڑا ستون مانا جاتا ہے۔

الف فارسی ادب پر اثرات (جدید افسانہ اور ڈراما میں جدت): ساعدی نے دیہی و شہری زندگی کے مسائل کو ایک نئے اسلوب میں پیش کر کے فارسی ادب کے دائرہ کار کو وسیع کیا۔ انھوں نے ثابت کیا کہ ادب صرف شاہی دربار، کلاسیکی مضامین یا شہری اشرافیہ کی زندگی تک محدود نہیں رہ سکتا۔ ان کے ہاں گاؤں کا عام کسان، مزدور اور محنت کش طبقہ ادبیات کا مرکزی اور قابل احترام موضوع بن کر سامنے آیا۔ ان کی حقیقت نگاری، علامتی اسلوب اور نفسیاتی تجزیے نے فارسی افسانے اور ڈرامے کو ایک نئی جہت، گہرائی اور وقار عطا کیا۔

ادبیات روستای (دیہی ادب) کی ترویج و توسیع: ساعدی کو دیہی ادب کی تحریک کا ایک ستون مانا جاتا ہے۔ 'گاؤ' اور 'عزاداران بیل' جیسی تخلیقات کے ذریعے انھوں نے دیہی انسان کی نفسیات، اس کی معاشی غربت، اس کے رسوم و رواج اور اس کے اجتماعی خوف کو اس طرح پیش کیا کہ یہ ایک مضبوط ادبی رجحان بن گیا۔ ان کے بعد ایران میں 'ادبیات روستائی' ایک نمایاں تحریک کی شکل اختیار کر گئی اور کئی ادیبوں نے اس راہ پر چل کر اپنا نام پیدا کیا۔

طنزیہ ادب کو فروغ: ساعدی نے طنز کو محض مزاح یا تفریح کا ذریعہ نہیں سمجھا بلکہ اسے سماجی و سیاسی تنقید کا ایک موثر، تیکھا اور پراثر ہتھیار بنایا۔ ان کے طنزیہ ڈراموں، جیسے 'آی با کلاہ، آی بی کلاہ'، نے سماجی منافقت اور طبقاتی امتیاز پر ایسی کاری ضرب لگائی کہ بعد میں آنے والے کئی ادیبوں اور ڈرامہ نگاروں نے اس رجحان کو اپنایا اور اسے مزید آگے بڑھایا۔

ب ایرانی تھیٹر پر انقلابی اثرات: ساعدی کو ایران میں جدید ڈراما نگاری کا بانی اور معمار سمجھا جاتا ہے۔ ان سے پہلے ایرانی تھیٹر زیادہ تر رومانوی، تاریخی یا مابعد الطبیعیاتی موضوعات تک

محدود تھا۔ ساعدی نے اسے زمین پر اتارا۔

ان کے ڈرامے براہِ راست عوامی مسائل، سماجی حقیقتوں اور سیاسی سچائیوں سے جڑے ہوئے تھے۔ انھوں نے ایرانی اسٹیج کو محض ایک تفریحی سرگرمی نہیں بلکہ عوامی شعور بیدار کرنے، سماجی تنقید کرنے اور سیاسی آمریت کے خلاف آواز بلند کرنے کا ایک طاقتور پلیٹ فارم بنا دیا۔

ان کے ڈراموں میں استعمال ہونے والی نئی تکنیکوں، جیسے جادوئی حقیقت نگاری اور نفسیاتی تجزیہ، نے ایرانی ڈرامے کے فنی معیار کو بلند کیا۔

'گاؤ'، 'آی با کلاہ، آی بی کلاہ' اور 'چوب بہ دست ہای ورزیل' جیسے ڈرامے آج بھی ایرانی تھیٹر کے کلاسیک کا درجہ رکھتے ہیں اور بارہا اسٹیج کیے جا چکے ہیں۔

ج **ایرانی سنیما پر گہرے نقوش:** ایرانی فلم انڈسٹری، خاص طور پر معیاری آرٹ فلموں کے دائرے میں، ساعدی کے قرض سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتی۔

معروف ایرانی ہدایت کار داریوش مہرجوئی نے ان کے افسانے 'گاؤ' کو 1969 میں فلم کا روپ دیا۔ یہ فلم نہ صرف ایرانی سنیما بلکہ عالمی سنیما میں ایک تاریخی حیثیت رکھتی ہے۔ اسے 'ایرانی نیو ویو سنیما' (Iranian New Wave Cinema) کی بنیاد قرار دیا جاتا ہے۔

اس فلم نے نہ صرف ایران بلکہ بین الاقوامی فلمی میلوں میں بھی زبردست پذیرائی حاصل کی اور کئی اعزازات جیتے، جس سے ایرانی سنیما کو عالمی سطح پر ایک نئی پہچان اور وقار ملا۔

'گاؤ' کی کامیابی کے بعد ساعدی کی دیگر کہانیوں پر بھی فلمیں بنائی گئیں، جنھوں نے ایرانی سنیما کو حقیقت نگاری، علامت نگاری اور سماجی مسائل کی گہری عکاسی کی راہ پر گامزن کیا۔ ان کے کام نے ہدایت کاروں اور فلم سازوں کو یہ باور کرایا کہ مقامی اور دیہی موضوعات بھی عالمی سطح پر مقبول ہو سکتے ہیں۔

د **سماجی و سیاسی شعور کی بیداری:** ساعدی محض ایک ادیب نہیں تھے، بلکہ ایک سماجی مصلح اور سیاسی مزاحمتی کارکن بھی تھے۔

انھوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے ایرانی عوام، خاص طور پر محروم اور پسماندہ طبقات، کے دکھ درد، مسائل اور محرومیوں کو ایک واضح اور توانا آواز دی۔

ان کے افسانے اور ڈرامے عوامی شعور کی بیداری اور سماجی انصاف کے حصول کی تحریک

میں ایک اہم کردار ادا کرتے رہے۔ان کی تحریریں براہِ راست سیاسی جبر، استبداد اور آمریت پر ایک مستقل تنقید تھیں، جس کی وجہ سے وہ ہر دور کی حکومت کی نظروں میں کھٹکتے رہے۔قید و بند کی صعوبتیں، سنسر شپ اور آخر کار جلاوطنی ان ہی کی پاداش میں ملی۔

ان تمام مصائب کے باوجود وہ عوام کے ادیب بنے رہے اور ان کی تحریریں ایران کی اجتماعی یادداشت اور مزاحمتی ادب کا ایک ایسا حصہ بن گئیں جنھیں آج بھی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔

ہ **بعد کے ادیبوں اور دانشوروں پر اثرات:** ساعدی کے بعد آنے والی نسلوں کے افسانہ نگاروں اور ڈراما نویسوں پر ان کے اسلوب اور موضوعات کے گہرے اثرات مرتسم ہوئے۔

ان کی حقیقت نگاری، طنزیہ بیانیہ اور دیہی زندگی کی گہری عکاسی نے ایک پورے ادبی رجحان کو جنم دیا۔فارسی ادب میں دیہی موضوعات، نفسیاتی تجزیے اور سماجی تنقید کو ادیبوں نے زیادہ سنجیدگی سے لینا شروع کیا۔ان کی علامتی اور استعاراتی تحریروں نے نئے لکھنے والوں کے لیے فن کی نئی راہیں کھولیں۔

و **عالمی سطح پر اثرات اور پہچان:** ساعدی کا اثر صرف ایران تک محدود نہیں رہا۔ان کی تخلیقات کا ترجمہ دنیا کی کئی بڑی زبانوں، جیسے انگریزی، فرانسیسی، جرمن اور روسی میں ہوا، جس کی بدولت انھیں عالمی سطح پر بھی سراہا گیا۔

ان کے ڈرامے اور کہانیاں اگرچہ ایران کے دیہی اور شہری مسائل کو بیان کرتی ہیں، لیکن درحقیقت وہ انسان کی آفاقی حالتِ زار، اس کے وجودی بحران، اس کے خوف اور اس کی محرومیوں کی عکاسی کرتی ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ایک غیر ایرانی قاری بھی ان کے کرداروں اور ان کے المیے سے خود کو جوڑ پایا۔

اس طرح ساعدی نے ایرانی ادب کو عالمی ادب کے ساتھ جوڑنے میں ایک پل کا کردار ادا کیا اور ثابت کیا کہ مقامی ہونا اور آفاقی ہونا ایک دوسرے کے متضاد نہیں بلکہ لازم و ملزوم ہیں۔

نتیجہ

غلام حسین ساعدی کی شخصیت اور فن معاصر فارسی ادب کے لیے ایک ایسا عظیم سرمایہ ہے جس کی قیمت و وقار وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مزید بڑھتی ہی جاتی ہے۔یہ تحقیق اس نتیجے پر

پہنچی ہے کہ ساعدی ایک ہمہ جہت اور انقلابی فنکار تھے جنھوں نے اپنی منفرد حیثیت سے ادب کے دائرے کو وسیع کیا۔

نتائج کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ساعدی نے فارسی ادب، خاص طور پر ڈراما نگاری، کو جن بنیادی محاذوں پر متاثر کیا اور تبدیل کیا، وہ درج ذیل ہیں:

1 **موضوعات میں انقلاب:** انھوں نے ادب کو شاہی درباروں اور شہری اشرافیہ کے حرم سرا سے نکال کر گاؤں کی مٹی، کھیتوں اور غریب عوام کی جھونپڑیوں میں پہنچا دیا۔ انھوں نے ثابت کیا کہ ایک کسان کی زندگی کا المیہ بھی اتنا ہی گہرا، پیچیدہ اور قابلِ بیان ہے جتنا کہ کسی بادشاہ کا۔

2 **تکنیک اور اسلوب میں جدت:** انھوں نے سخت حقیقت نگاری کو جادوئی حقیقت نگاری، گہری علامت نگاری، نفسیاتی تجزیہ اور تیکھے طنز کے ساتھ اس طرح ملا کر ایک نیا امتزاجی اسلوب ایجاد کیا جو نہ صرف منفرد تھا بلکہ انتہائی پراثر بھی تھا۔ یہ اسلوب ان کی پہچان بنا۔

3 **مقصدیت کا نیا تصور:** ساعدی کے نزدیک ادب محض فن برائے فن نہیں تھا۔ انھوں نے اپنے قلم کو سماجی انصاف، سیاسی آگہی اور عوامی شعور کی بیداری کے لیے ایک ہتھیار کے طور استعمال کیا۔ ان کے لیے ادب کا مقصد محض تفریح نہیں بلکہ فکر و عمل کی تحریک تھا۔

4 **عالمی پہچان کی راہ ہموار کرنا:** ان کی تخلیقات کی بدولت ایرانی ادب اور سنیما کو ایک ایسی عالمی پہچان ملی جس نے ثابت کیا کہ مقامی ثقافتی عناصر کو آفاقی انسانی values کے ساتھ پیش کرنا ہی دراصل عالمی ادب میں داخلے کی کنجی ہے۔

غلام حسین ساعدی کی زندگی خود ایک ڈراما تھی، ایک ایسا ڈراما جو جبر، استحصال، مزاحمت، جلاوطنی اور المیے سے بھرپور تھا۔ انھوں نے جو کچھ خود جیا، وہی کچھ اپنے قلم کے ذریعے کاغذ پر اتارا۔ وہ محض ایک مصنف نہیں تھے، بلکہ اپنے عہد کے درد کے ترجمان، اپنے سماج کے نگران اور اپنے عوام کے نبض شناس تھے۔ ان کا فن آج بھی زندہ ہے اور آنے والی نسلوں کے لیے ایک مشعلِ راہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ انھوں نے فارسی ڈرامے کو نہ صرف ایک نئی ساخت اور اسلوب عطا کیا بلکہ اسے ایک ایسی روح بھی بخشی جو آج بھی زندہ و جاوید ہے۔

مآخذ ومصادر

1 ساعدی، غلام حسین۔ گوہر مراد، عزاداران بیل۔ تہران: انتشارات امیر کبیر، 1964

2 ساعدی، غلام حسین۔ گوہر مراد، گاؤ و دیگر داستان ہا۔ تہران: انتشارات نیلوفر، 1969

3 ساعدی، غلام حسین۔ گوہر مراد، آی با کلاہ، آی بی کلاہ (ڈرامہ)۔ تہران: انتشارات زمان، 1967

4 ساعدی، غلام حسین۔ گوہر مراد، 'چشم در برابر چشم'۔ موسسہ انشارات کبیر، تہران ایران، 1971

5 ساعدی، غلام حسین۔ گوہر مراد، 'دیکتہ وزاویہ'۔ موسسہ انشارات کبیر، تہران ایران، 1968

6 ساعدی، غلام حسین۔ گوہر مراد، 'چوب بدستہای ورزیل'۔ موسسہ انشارات کبیر، تہران ایران، 1965

7 ساعدی، غلام حسین۔ گوہر مراد، 'وای بر مغلوب'۔ موسسہ انشارات کبیر، تہران ایران، 1970

8 میلانی، حمید۔ ساختار ومعنا در داستان ہای غلام حسین ساعدی۔ تہران: انتشارات قطرہ، 1991

9 ہومن، داریوش۔ تاریخ نمایش در ایران۔ تہران: انتشارات سمت، 2001

10 برزگر، احمد'ادبیات روستای و بازنمای جامعہ ایرانی در آثار ساعدی'۔ فصلنامہ نقد ادبی، شمارہ 25، 2013

11 نیک فر، محمد۔ واقع گرای در ادبیات معاصر ایران۔ مشہد: انتشارات فردوسی، 1996

12 یارشاطر، احسان۔ Iranian Studies-"Modern Iranian and Ruralism" Vol. 12, No.3, 1979.

13 رضای، عبدالعلی: تاثیر پذیری ساعدی از ادبیات جہان، تہران: انتشارات فرہنگستان زبان وادب فارسی، 2006

14 مہر جوئی، داریوش (ہدایت کار)۔ گاؤ (فلم)۔ 1969

15 براہنی، رضا۔ ''طلا در مس: در شعر و شاعری'' کتاب زمان، تہران، 1972

❖

Dr. Mohammad Afroz Alam
Assistant Professor, Department of Persian
University of Kashmir,
Srinagar-190006 (J&K)
Mob.: 9796464174
E-mail: afroz106@gmail.com

صفدر امام قادری

غالب اور عظیم آباد

تلخیص

غالب کے حوالے سے ملک کے متعدد ادبی مراکز میں شعر و ادب کی سمت و رفتار پر بحث کی جاتی رہی ہے۔ دلی، لکھنؤ، بنارس، کلکتہ، میرٹھ، باندہ وغیرہ شہروں کے حوالے سے محققین نے کارآمد گفتگو کی ہے۔ اس مضمون میں اسی سلسلے سے عظیم آباد موضوعِ بحث ہے۔ اٹھارھویں صدی سے قبل ہی اطرافِ عظیم آباد میں ادبا و شعرا اور اردو گو صوفیا کی سرگرمیاں قائم ہو چکی تھیں۔ غالب کلکتہ کے سفر میں عظیم آباد سے لازمی طور پر گزرے ہوں گے اور واپسی کا راستہ بھی عظیم آباد کو شامل ہی ہوگا۔ عظیم آباد کی ادبی تاریخوں میں غالب کی آمد کا ذکر موجود نہیں، غالباً وقت کی گرد ان دستاویزات پر اب تک پڑی ہوئی ہوں مگر غالب کے بہاری شاگرد، بہار کے افراد سے ان کی خط و کتابت، غالب شناسی میں بہار کے نقاد اور محققین کی خدمات جیسے موضوعات پر گفتگو سے غالب اور عظیم آباد کا ایک زندہ رشتہ قائم ہوتا ہے۔ یہ رشتہ غالب کی حیات سے اب تک موجود ہے۔ موجودہ مقالے میں اس منظر نامے کی تنقیدی و تحقیقی اعتبار سے پڑتال کی گئی ہے۔

کلیدی الفاظ

غالب، عظیم آباد، دبستانِ عظیم آباد، غالب کا سفرِ کلکتہ، بنارس، دریاے سوہن (سون)، قاضی عبدالودود، صوفی منیری، صفیر بلگرامی، مرزا عبدالقادر بیدل، غالب شناسی، امداد امام اثر، کاشف الحقائق، جہانِ غالب، غالب بہ حیثیت محقق، قاطع برہان و رسائلِ متعلقہ، مآثر غالب، کلیم الدین احمد، اختر اورینوی، سخن ہاے گفتنی، تجزیۂ کلام غالب (سید رفیع الدین بلخی، 1948)، یگانہ چنگیزی۔

اردو شعر و ادب کے آسمان پر غالب جس عہد میں نمودار ہوئے، اس سے پہلے دبستانِ عظیم آباد کی نہ صرف یہ کہ بنیاد قائم ہو چکی تھی بلکہ اردو اور فارسی شعرا و ادبا اور ماہرین نے محدود پیمانے پر ہی سہی اپنی پہچان کے ستارے بھی ٹانکنے شروع کر دیے تھے۔ راسخ عظیم آبادی کا تذکرہ مختلف حوالوں یا میر سے عقیدت و شاگردی کے ضمن میں اور بھرپور سرمایۂ سخن کی وجہ سے خاصا ہوتا رہا ہے مگر راسخ سے پہلے صوبۂ بہار اور بالخصوص خطۂ عظیم آباد سے تعلق رکھنے والے درجنوں شعرا کا مستند کلام آج محققین کی کوششوں سے دستیاب ہو چکا ہے جس کی وجہ سے ہم بجا طور پر اٹھارھویں صدی سے قبل کے عہد میں دبستانِ عظیم آباد کی تاسیس کے بارے میں مصدقہ طور پر گفتگو کر سکتے ہیں۔ عہدِ امیر خسرو میں اردو زبان و ادب کی سرگرمیوں کو استثنیٰ کا درجہ دیں تو جس زمانے میں جعفر زٹلی یا شیخ مبارک آبرو اور فائز دہلوی دہلی کی بزمِ شعر کو آباد کر رہے تھے، اسی زمانے میں دبستانِ عظیم آباد بھی طرح طرح کے ادبی گل بوٹوں سے سرسبز و شاداب تھا۔ دبستانِ لکھنؤ اور کلکتہ و مرشد آباد کی بنیادیں تو اس کے بہت بعد پڑی ہیں۔ اس لیے اتنا کہنے کا حق ہمیں حاصل ہے کہ شمالی ہندستان میں جب اردو کے شعرا و ادبا نے فارسی گوئی کے ساتھ یا اسے ترک کر کے اس نئی زبان کی طرف توجہ شروع کی تو دہلی کے ساتھ ساتھ عظیم آباد میں بھی اس وقت کے فارسی گویوں کے بیچ اسی طرح سے اردو کا چراغ روشن ہوا جیسے دلی میں نظر آتا ہے۔

'غالب اور عظیم آباد' کے عنوان سے باضابطہ گفتگو کے آغاز سے پہلے دبستانِ عظیم آباد کی قدامت واضح کرنے کا ایک مقصد یہ بھی بتانا ہے کہ ہمیں اپنے ذہن سے یہ بات نکال دینی چاہیے کہ غالب کے وجودِ محض سے دبستانِ عظیم آباد میں کوئی ادبی اور علمی انقلاب پیدا ہو گیا ہوگا یا بانده، رام پور اور بہت حد تک کلکتہ میں غالب نے جس طرح سے ماحول سازی کی یا گرمیِ محفل قائم کی، ایسا کچھ عظیم آباد کے حوالے سے غالب کو کوئی کارنامہ انجام دینے کا موقع شاید ہی ملا ہو۔ صوبۂ بہار میں غالب کے شاگردوں کی ایک محدود تعداد ضرور رہی ہے، اِن میں فارسی گو اور اردو نثر و نظم کے کارپَرداز دونوں طرح کے افراد شامل ہیں مگر اِن میں سے کوئی اس طرح نمایاں معلوم نہیں ہوتا جیسے اہالیانِ دہلی میں میر مہدی مجروح، شیفتہ، حالی اور تفتہ جیسے شاگردانِ غالب دکھائی دیتے ہیں۔ غالب کے آخری دَور کے شاگردوں میں عظیم آبادی یا بہاری افراد میں البتہ صفیر بلگرامی نمایاں ہیں۔ اِن کے علاوہ صوفی منیری بھی غالب کے بہ راہِ راست شاگردوں میں شامل ہیں جن کی نثر و نظم دونوں نمونوں پر غالب کی اصلاحیں موجود ہیں مگر صفیر بلگرامی اور صوفی منیری

یا ان جیسے دوسرے بہاری شاگردوں کے کارناموں کو سامنے رکھ کر کیا یہ کہا جا سکتا ہے کہ اِنھوں نے اردو کی تاریخ میں کوئی ایسا نقش قائم کیا جس کے سبب غالب کے اثرات کا ایک بابِ نَو عظیم آباد میں بھی کھلتا ہو اور غالب کے فیضان یا اثرات کا کوئی حتمی ثبوت اردو کے مورخین کے ہاتھ آ گیا ہو۔ اس کا مطلب یہ بھی ہوا کہ دبستانِ عظیم آباد کی تعمیر و تشکیل اور اس کے استحکام یا اس کی توسیع میں غالب کی ہزار عظمتوں کے باوجود شاید ہی ان کا کوئی حصہ تسلیم کیا جا سکتا ہے۔

آگرہ، دہلی، میرٹھ، رام پور، لکھنؤ، کان پور، باندہ، الٰہ آباد، بنارس اور کلکتہ ایسے شہر ہیں جہاں غالب کے سفر یا بود و باش اختیار کرنے یا ان کے مختصر و طویل قیام کے بارے میں ہمیں مستند اطلاع حاصل ہوتی ہے۔ غالب کے عہد کے وسائلِ سفر کو پیشِ نظر رکھیں اور پنشن کے معاملے میں 1826 سے 1829 کے دَورانیے میں دہلی سے کلکتہ تک کے سفر کی تفصیلات ذہن میں ہوں تو غالب کی جہاں گردی اور وسیع المشربی کا بہت کچھ اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اس عہد سے ذرا قبل مرزا عبدالقادر بیدل نے بھی بہار سے دہلی تک کا سفر طَے کیا تھا مگر غالب نے اپنی زندگی کے ایک مشکل دَور کے سفر (دہلی سے کلکتہ) کو ادبی اعتبار سے جتنا بوقلموں اور ہشت پہلو بنایا، اس کی روداد غالب شناسی کا ایک مستقل باب ہے۔ غالب کی زندگی کے تین چار برس جس طرح اس جہاں گردی میں گزرے اور ادبی و علمی اعتبار سے جس طرح زرخیز ثابت ہوئے؛ ایسا حیاتِ غالب کے کسی دوسرے موڑ پر کوئی ٹھوس اور مستحکم علاحدہ روایت نہیں ملتی۔ یہ بھی یاد رہے کہ غالب اپنے سفرِ کلکتہ کے دَوران زندگی کی محض تین دہائیاں گزار سکے تھے اور اردو و فارسی زبانوں میں کوئی مستند اور پختہ کار شاعر کے طور پر معروف نہ ہوئے تھے مگر وہ اگتے ہوئے سورج کی طرح سے اپنی چمک اور آنکھوں کو خیرہ کرنے والی روشنی کے ساتھ میدانِ عمل میں اترے تھے۔ تخلیقی اعتبار سے وہ توانائی، جوش اور ولولے کے ساتھ اپنا اثر قائم کر رہے تھے جس کے نتیجے میں ہر جگہ نئے اور پرانے ادبا و شعرا ان کے حلقۂ اثر میں آنے لگے۔ ساتھ ہی بعض مستند شعرا اور ان کے حلقے کے افراد یا ان کے شاگردان غالب کی نکتہ چینی میں بھی ہمہ تن مصروف رہے۔ اس طرح غالب کا سفرِ کلکتہ ادبی گہما گہمی کے اعتبار سے سب سے معتبر حوالہ ہے اور اس کی کوئی دوسری مثال اردو کی ادبی تاریخ میں موجود نہیں۔

غالب کے سفرِ کلکتہ میں کئی بے حد اہم پڑاو ملتے ہیں۔ ادبی اعتبار سے لکھنؤ اور بنارس کی بڑی اہمیت ہے۔ غالب مئی 1827 میں لکھنؤ پہنچے۔ کان پور، فتح پور، باندہ کے اسفار کے بعد وہ

بنارس میں ایک مختصر مدت تک قیام کرتے ہیں۔ بنارس سے کلکتے کے لیے وہ 21 دسمبر 1827 کو روانہ ہوئے۔ امرت لال عشرت نے لکھا ہے کہ بنارس سے کشتی میں سوار ہو کر 'سون ندی' کے راستے وہ آگے بڑھے۔ کلکتہ پہنچنے پر غالب نے جو فارسی کلام قطعہ کہا، اس میں عظیم آباد اور 'سون ندی' کا تذکرہ موجود ہے جس سے یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ غالب نے بنارس سے کلکتے تک کا مکمل سفر کشتی سے نہ کیا ہو تب بھی وہ کچھ دور تک غالباً آرا تک 'گنگا' اور 'سون ندی' کے راستے کشتی کے سفر کے بعد پہنچے ہوں۔ حالانکہ خلیق انجم نے 'پنج آہنگ' کے حوالے سے اس سے قطعاً مختلف بات اس طرح کہی ہے:

> ''غالب بنارس سے کلکتہ تک کا سفر کشتی کے ذریعے طے کرنا چاہتے تھے۔ جب وہ جمنا (کذا۔گنگا؟) کے کنارے کشتی والوں کے پاس گئے تو کشتی بانوں نے ان کے ساتھ بدمعاملگی کی۔ غالب نے جس کشتی والے سے بات کی، اس نے کلکتے تک کا کرایہ سو روپے اور پٹنے تک کا بیس روپے طلب کیا۔ غالب کے لیے اتنی بڑی رقم دینا مشکل تھا، اس لیے انھوں نے طے کیا کہ وہ باقی سفر گھوڑے پر طے کریں گے۔'' ('غالب کا سفرِ کلکتہ' ص 73)

غالب بنارس سے نکل کر کلکتہ پہنچنے کے مراحل میں کن کن شہروں میں قیام پذیر رہے، یا دورانِ سفر دو مہینوں میں ان کے شب و روز کی تفصیلات کیا رہیں یا ادبی و علمی سرگرمیاں کس قدر ممکن ہو سکیں، اس سلسلے سے مصدقہ احوال تقریباً موجود نہیں ہیں۔ آرا کے قیام کے بارے میں ش۔م۔ عارف ماہر آروی کے بیانات خستۂ تیغِ ستم) مفروضوں پر زیادہ قائم ہیں۔ عظیم آباد میں ان کے قیام کے سلسلے سے بھی قیاسات زیادہ ہیں اور حقائق ناپید۔ قاضی عبدالودود کا کہنا زیادہ معتبر ہے کہ ''غالب یا ان کے کسی معاصر نے یہ نہیں لکھا کہ عظیم آباد میں کسی سے ملاقات ہوئی تھی یا نہیں اور خود اس شہر میں روایت ان کے ورودِ پٹنہ کے متعلق سنی نہیں گئی۔'' حالانکہ قاضی عبدالودود غالب کے قطعے سے عظیم آباد کو 'رنگیں تر از فضائے چمن' کہنے کی نسبت یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ غالب نے شہرِ عظیم آباد کی سیر ضرور کی ہوگی۔ یوں بھی بنارس سے کلکتہ پہنچنے کے دَوران کم از کم ساڑھے چار سو کیلو میٹر کا وہ علاقہ انھیں ضرور ملا ہوگا جسے بہار قرار دیا جاتا ہے۔ بھلے یہ سفر خشکی کے راستے سے ہو یا آبی راستے سے اسے مکمل کیا گیا ہو۔

اس سے ایک اور نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ غالب کے سفرِ کلکتہ کے ادبی اثرات اصحابِ

عظیم آباد پر شاید ہی پڑے ہوں۔ قاضی عبدالودود نے کلکتہ کے بعض ایسے شعرا و ادبا کا تذکرہ کیا ہے جن سے کلکتے میں غالب کا رشتہ قائم ہوا تھا اور ان کے حوالے سے یہ قیاس کیا ہے کہ عظیم آباد کی راہ سے دہلی واپسی کے وقت ان شعرا یا ان سے متعلق بعض افراد سے واپسی کے سفر میں غالب کی ملاقات ممکن ہے مگر اسے بھی قیاس پر محمول کیا جانا چاہیے کیوں کہ ایسا کوئی ادبی و علمی ثبوت ہمیں اب تک دستیاب نہ ہو سکا۔ اس کا مطلب یہ بھی ہوا کہ غالب کے کلکتہ آنے اور جانے کے دَوران عظیم آباد کی ادبی سرگرمیوں سے ان کا کوئی زندہ رشتہ نظر نہیں آتا اور نہ ہی ان کی بعد کی زندگی میں اس سفر کے دَوران جو عظیم آبادی افراد ملے، ان کے کام اس پایے کے سامنے آ سکے جس کی بدولت یہ تسلیم کیا جا سکے کہ غالب کے دبستانِ عظیم آباد کے شعرا پر کچھ واضح اثرات قائم ہوئے۔

اِن حقائق کی بنیاد پر دبستانِ عظیم آباد سے غالب کے تعلق کی کڑیوں کو جوڑنے اور ان سے نتائج اخذ کرنے کی اپنی حدود ہیں۔ غالب صدی کے موقعے سے قاضی عبدالودود نے رسالہ 'مطالعہ'، پٹنہ میں 'غالب اور بہار' کے عنوان سے ساڑھے تین صفحات پر مشتمل جو مضمون لکھا، اس سے اس موضوع کے امکانات بیش از بیش واضح ہو جاتے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضمون میں غالب کے رشتۂ عظیم آباد و بہار کے جن خاص پہلوؤں کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے، ان کے خاص نکات اس طور پر مرتب کیے جا سکتے ہیں:

الف: غالب اپنی زندگی میں عظیم آباد آئے ہوں، اس کا کوئی ثبوت موجود نہیں۔

ب: سفرِ کلکتہ کے دَوران بہار سے غالب لازمی طور پر گزرے مگر اس دَوران کی ملاقاتوں، جائے قیام اور کسی ادبی محفل میں شرکت کا کوئی ثبوت دستیاب نہیں۔

ج: کلکتے میں بعض عظیم آبادی افراد سے غالب کی ملاقاتیں رہیں، ان سے بعد کے زمانے میں بھی ان کے روابط اور خط و کتابت کے ثبوت ملتے ہیں مگر کلکتے سے واپسی کے مرحلے میں بھی قیامِ عظیم آباد یا بہار کے کسی دوسرے مقام پر ٹھہرنے یا ادبا و شعرا سے ارتباط کا کوئی حال معلوم نہیں ہوتا۔

د: غالب کے متعدد عظیم آبادی یا بہاری شاگرد ہوئے جن میں صفیر بلگرامی، باقر علی، سخن دہلوی، صوفی منیری وغیرہ کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ غالب کی شاگردی کے معاملے میں اِن کی حیثیت مسلم ہے۔

ہ: قاضی عبدالودود نے غالب کے بعض نام نہاد شاگردوں یا مکتوب الیہ یا بعض خطوط کے استناد سے انکار کیا ہے اور ان خطوط یا واقعات کو من گڑھنت اور جعلی قرار دیا ہے۔

و: قاضی عبدالودود نے بعد کے ان شعرا و محققین کا ذکر بھی کیا ہے جنھوں نے غالب کی شاعری اور سوانح کے حوالے سے تنقیدی نگارشات پیش کی ہیں۔ غالب کے بعض شاگردوں کے شاگرد یا دیگر شعرا نے عقیدت میں غالب کی غزلیات کی تضمین یا کسی دوسری صورت سے اپنے کلام میں تذکرۂ غالب کو شامل کیا ہے، اس موضوع پر قاضی عبدالودود نے واضح اشارے کیے ہیں۔

ز: زمانۂ حال کے مصنفین کے حوالے سے بھی انھوں نے غالب شناسی کا ایک باب وا کیا ہے اور اپنے زمانے کے متعدد افراد کی غالب کے سلسلے سے کتابوں یا متفرق مضامین کا تذکرہ کیا ہے۔

ح: مرزا عبدالقادر بیدل کو انھوں نے بہاری تسلیم نہیں کیا۔ حالانکہ بہار میں ان کے قیام اور یہاں سے دہلی جانے کے بارے میں انھوں نے واضح طور پر لکھا ہے۔ یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ غالب کے ابتدائی کلام پر بیدل کے اثرات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون کی آخری دو سطروں میں مذکورہ مضمون کے فرمائشی ہونے کا ذکر کیا ہے اور اس بات کی معذرت کی ہے کہ ضروری کتب کی جانب وہ رجوع نہیں کر سکے۔ اس کے باوجود انھوں نے 'غالب اور بہار' یا 'غالب اور عظیم آباد' کے دائرۂ کار کو اس عالمانہ انداز سے متعین کرنے کی کوشش کی ہے جس سے اس موضوع کی ساری پرتیں اپنے آپ کھلتی جاتی ہیں۔ اکثر و بیش تر بنیادی نکات اشارے میں ہی سہی مگر قاضی عبدالودود نے واضح کر دیے ہیں۔

قاضی عبدالودود نے اب سے نصف صدی پہلے یہ مضمون لکھا اور غالب کے حوالے سے عظیم آباد کو ادبی تحقیق کے مرکز میں لانے کی کوشش کی۔ یہ افسوس کا مقام ہے کہ بہار کے حوالے سے غالب شناسی کے کام کو آنے والی نسلوں نے تحقیقی اور تنقیدی اعتبار سے زیادہ قابلِ توجہ نہیں سمجھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ قاضی عبدالودود نے دبستانِ عظیم آباد کے حوالے سے غالب شناسی کے جو اشارے اس وقت کیے تھے، ان پر تنقید و تحقیق کی کوئی ٹھوس عمارت قائم

نہیں ہوسکی اور آج ہم مجبور ہیں کہ قاضی صاحب کے ذریعے شروع کی گئیں باتوں کو نئے سِرے سے دہرائیں اور نئے مواد کی بنیاد پر بہار کے دائرے میں رہتے ہوئے تحقیق وتنقید کے چند نئے نکات پیش کرنے کی کوشش کریں۔

'غالب اور عظیم آباد' عنوان سے گفتگو کا اولین حوالہ قاضی عبدالودود کے انکار کے باوجود مرزا عبدالقادر بیدل ہی قرار پائیں گے۔ تمام نقاد اور محققین کم وبیش یہ تسلیم کرتے ہیں کہ غالب کی ابتدائی شاعری اور خصوصاً ان کی شاعری میں موجود مشکل پسندی کی پشت پر مرزا عبدالقادر بیدل جیسی ایک معتبر شخصیت کے اثرات ہیں۔ بیدل راج محل کے پہاڑی سلسلے مقام اکبرنگر (موجودہ جھارکھنڈ) میں پیدا ہوئے۔ شاہ کمال سے استفادہ اور شجاع الدولہ کے دَورِ حکومت میں ان کے والد کے فوجی ملازم ہونے کے سبب بیدل کا بچپن اور لڑکپن عظیم آباد اور اس کے اطراف میں گزرا۔ بیس برس کی عمر میں بیدل نے بہار سے رختِ سفر باندھا۔ یہ بھی سچ ہے کہ عظیم آباد سے رخصت ہونے کے بعد ہی انھوں نے 'بیدل' تخلص اختیار کیا۔ اس سے پہلے وہ 'رمزی' تخلص استعمال کرتے تھے۔ بیدل تقریباً اَسی برس زندہ رہے۔ دہلی سے لاہور تک ان کی چلت پھرت رہی مگر ان برسوں میں کبھی خطۂ عظیم آباد یا بہار آنے کا ان کا کوئی سلسلہ معلوم نہیں ہوتا۔ انہی وجوہات سے قاضی عبدالودود انھیں عظیم آبادی تسلیم کرنے سے گریز کرتے ہیں مگر مقامِ پیدائش اور دو دہائیوں تک قیام اور تعلیم وتربیت کی وجہ سے بیدل کا وطن صوبۂ بہار اور عظیم آباد تسلیم شدہ ہے اور انھیں دہلوی پہچان ملنے سے پہلے عظیم آبادی شناخت حاصل رہی۔ اس لیے غالب کے حوالۂ عظیم آباد میں مرزا عبدالقادر بیدل کو نمایاں ہی نہیں بلکہ مقامِ اول دیا جانا چاہیے۔ غالب پر بیدل کی شاعری کے اثرات کس قدر رہے ہوں گے، اس کا اندازہ غالب کے مندرجہ ذیل اشعار سے لگایا جاسکتا ہے۔

اسد ہر جا سخن نے طرحِ باغِ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگِ بہار ایجادیِ بیدل پسند آیا

مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالب
سازِ ہر رشتہ پئے نغمۂ بیدل باندھا

مجھے راہِ سخن میں خوفِ گمراہی نہیں غالب
عصاے خضر صحراے سخن ہے خامہ بیدل کا

آہنگِ سخن میں نہیں جز نغمۂ بیدل
عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

گر ملے حضرتِ بیدل کا خطِ لوحِ مزار
اسد آئینۂ پردازِ معانی مانگے

طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

بیدل کی پیچیدہ خیالی تو غالب کے لیے نشانِ راہ ہے ہی مگر غالب نے بہت بعد کے زمانے تک مرزا عبدالقادر بیدل کے مفکرانہ شعور اور اسلوبیاتی طلسم قائم کرنے کے ہنر کو آزمایا۔ بیدل کے درجنوں اشعار ترجمہ اور تحریف کی شکل میں غالب کے یہاں موجود ہیں اور غالب بجا طور پر کھلے دل سے اس عظیم آبادی اور دہلوی شاعر کے اثرات اور اس کے استفادے کا اقرار کرتے ہوئے ملتے ہیں۔ یہاں یہ بات ذہن نشیں رہے کہ غالب کی شاعرانہ شخصیت کی تشکیل میں مرزا عبدالقادر بیدل ایک محرک کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں مگر اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا زیادہ مناسب نہیں کہ غالب اپنی تمام شاعری میں بیدل کی خوشہ چینی اور تتبع میں ہی مبتلا رہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب نے اپنا انفرادی رنگ اور اختراعی آہنگِ شعر سے اپنی زبان کا پورا طور بدل دیا۔ غالب جب مکمل شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں، اس وقت وہ مرزا عبدالقادر بیدل سے مختلف اور پورے طور پر ایک نئے رنگِ سخن کے موجد کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔

گذشتہ سطور میں یہ بحث ایک نتیجے تک پہنچ چکی ہے کہ غالب کلکتہ جاتے ہوئے اگرچہ بہار سے گزرے اور کم و بیش دو مہینے سے زیادہ مدت تک وہ سرزمینِ بہار کے مختلف علاقوں میں رہے ہوں گے۔ مورخین و محققین اس سلسلے سے کوئی اطلاع اب تک بہم نہ پہنچا سکے اور خود غالب نے بھی کہیں اس معاملے میں کچھ لکھا نہیں جس سے بہار کے کسی مقامِ خاص، شہر یا امرا و رؤسا یا ادبا و شعرا سے ان کی ملاقات یا تبادلۂ خیالات کا کوئی ثبوت ملتا ہو۔ ہمارے پاس ناچار بہار سے تعلق رکھنے والے تلامذۂ غالب کے تذکرے کے سائے میں 'غالب اور عظیم آباد' کے رشتے کی تلاش کرنی ہوگی۔ ہر چند یہ موضوع علمی سرمایے کے اعتبار سے ایک مختصر جائزے کا متقاضی ہے اور سچ تو یہ ہے کہ ان کے ادبی کاموں کو غالب کے زیادہ مشہور شاگردوں کے ہم پلہ قرار دینے میں بھی بہت سارے افراد کو تامل ہوگا مگر 'غالب اور عظیم آباد' کے موضوع کا تقاضا یہ ہے کہ غالب کے ان اہم اور غیر اہم بہاری اور عظیم آبادی شاگردوں سے غالب کے روابط، عملِ اصلاح اور ادبی مقام کے تعین کے مسئلوں پر غور کیا جائے۔

صوبۂ بہار سے تعلق رکھنے والے غالب کے شاگردوں میں صفیر بلگرامی کی اہمیت قومی سطح پر تسلیم کی جاتی ہے۔ وہ شاعر اور نثر نگار دونوں حیثیت سے اعتبار پانے میں کامیاب ہوئے۔ صفیر نے اگرچہ دبیر، سید محمد مہدی خبر، امان علی سحر، ناسخ کے شاگرد بحر اور محمد رضا بلگرامی وغیرہ سے وقتاً فوقتاً اصلاح لی مگر غالب کے آخری زمانے میں انھیں براہِ راست رابطہ قائم کرنے اور

ان کی شاگردی میں پہنچنے کے مواقع ملے۔ 1863 سے غالب سے ان کی خط و کتابت اور کلام میں اصلاح کا مراسلاتی سلسلہ شروع ہوا مگر اس میں دو برسوں کے بعد 1865 میں اس طرح استحکام آیا کہ صفیر بلگرامی اپنے استاد سے ملنے دہلی پہنچے اور تقریباً چھے مہینے تک وہاں وہ مقیم رہے۔ غالب کی صبح و شام کی صحبتیں انھیں میسر آئیں۔ صفیر بلگرامی نے اپنے جو تجربات و مشاہدات قلم بند کیے ہیں، ان میں غالب کے آخری زمانے کی حقیقی تصویریں بغیر کسی رنگ وروغن کے ظاہر ہوتی ہیں۔ غالب سے صفیر بلگرامی کی خط و کتابت کا سلسلہ غالب کے آخری دور تک جاری رہا۔ صفیر نے غالب سے جو کچھ سیکھا، اس کا برملا اظہار اپنے خطوط اور دیگر تحریری مشاہدات میں کیا ہے۔ غالب کے بہاری شاگردوں میں اپنی تصانیف اور غالب سے قربت کے سبب صفیر بلگرامی کو مرکز میں رکھتے ہوئے دبستان عظیم آباد پر غالب کی فیض رسانی کے احوال رقم کیے جا سکتے ہیں۔

صفیر بلگرامی کے ہم عصر شعرا میں صوفی منیری نثر و نظم دونوں طرح کی تحریروں کے سبب خاص مقام رکھتے ہیں۔ چند اور بھی ایسے شعرا تھے جن کے بارے میں یہ پتا چلتا ہے کہ انھیں بھی غالب سے شرفِ تلمذ حاصل رہا ہے۔ اس سلسلے کی ایک کڑی کے طور پر صوفی منیری ہمارے سامنے آتے ہیں جو غالب سے آخری دور میں خط و کتابت کے وسیلے سے شاگرد ہوئے۔ یہ اتفاق ہے کہ صوفی منیری کے ایک قصیدے اور تین مثنویوں کے ساتھ چند متفرق کلام اور ان کی تمثیلی کتاب 'راحتِ روح' کو غالب نے بہ نظرِ اصلاح دیکھا۔ بعد میں صوفی منیری کے سلسلے سے جو تحقیقی کتابیں شائع ہوئیں، ان میں اصل کلام کے ساتھ غالب کی اصلاحوں کی تفصیل بھی سامنے آ گئی ہے۔ اس سے یہ بات بھی سمجھ میں آتی ہے کہ غالب نے دورانِ اصلاح کم سے کم ترمیمات سے شاگرد کے کلام کو درست کیا ہے۔ اس سے غالب کے طریقۂ اصلاح پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ فخر الدین حسین سخن، باقر علی باقر، خلیل وفوق آروی، فرزند علی اخگر، انور علی عظیم آبادی، سید محمد شیر خاں، کرامت حسین وغیرہ ایسے فن کار ہیں جو غالب کے شاگرد رہے۔ مالک رام نے 'تلامذۂ غالب' میں چند اور شاگردانِ غالب جن کا براہ راست تعلق عظیم آباد سے تھا، ان کے احوال لکھے ہیں مگر غالب کے تمام بہاری شاگردوں کو پیش نظر رکھیں تو صفیر بلگرامی کے علاوہ بہ مشکل کوئی دوسرا ایسا شاگرد ہوگا جس کی پہچان اپنے ادبی کارناموں اور غالب سے مراسلت کی وجہ سے قومی سطح پر قائم ہوئی ہو۔

غالب کی افہام و تفہیم کی ایک طویل تاریخ ہمارے پیش نظر ہے۔ جس سال 'یادگارِ غالب' شائع ہوئی، اسی سال دبستانِ عظیم آباد کے ایک معتبر شاعر اور ادیب امداد امام اثر نے 'کاشف الحقائق'

نام سے تنقیدی اور علمی کتاب پیش کی۔ اس سے چار برس پہلے 1893 میں حالی کی 'مقدمۂ شعر و شاعری' شائع ہو چکی تھی جس میں شعر و ادب کے عالمی پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے اردو کے ادبی سرمایے کی سمت و رفتار کا ممکنہ تعین کیا گیا تھا۔ امداد امام اثر نے اپنی کتاب کی دوسری جلد تقریباً بیس برس کے بعد پیش کی، اس میں اردو اور فارسی کے شعرائے کرام کے ادبی مرتبے پر طول طویل بحثیں موجود ہیں۔ یہ بجا کہ حالی کی تنقیدی ژرف نگاہی اور نکتہ رَسی امداد امام اثر میں نہیں ہے۔ اس کے باوجود بہت سارے شعرا کے بارے میں اثر نے اپنے جو تاثرات پیش کیے ہیں، وہ قابلِ اعتنا ہیں اور اس بات کا ثبوت ہیں کہ ان میں اچھی خاصی تنقیدی صلاحیت موجود تھی۔

غالب کے سلسلے سے فارسی اور اردو دونوں زبانوں کی شاعری پر امداد امام اثر نے اپنے واضح تنقیدی تاثرات پیش کیے ہیں۔ گویا صوبۂ بہار میں غالب شناسی کی پہلی کوشش کے طور پر یہ کتاب سامنے آئی۔ گذشتہ صدی میں حلقۂ عظیم آباد میں امداد امام اثر کے بعد غالب شناسی کے سلسلے سے جو بہت ساری گہری باتیں سامنے آئی ہیں، ان کا اولین سِرا بہار میں امداد امام اثر سے ملتا ہے۔ اثر نے اولاً غالب کی فارسی غزلوں پر اپنے تاثرات پیش کیے ہیں جہاں وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ غالب فارسی زبان میں بڑے غزل گو شاعر کا مقام نہیں رکھتے۔ ان کا جملہ ہے: ''ان کی تمام فارسی غزلوں میں صرف دس پانچ ہی شعر ہوں گے جو غزلیت کا لطف رکھتے ہوں گے ورنہ دیوان کا دیوان حسنِ مقبولیت سے خالی نظر پڑتا ہے''۔ اثر نے حافظ اور صائب کے کلام سے موازنہ کرتے ہوئے بھی انھیں قابلِ ذکر شعرا میں تسلیم نہیں کیا۔

امداد امام اثر نے اردو غزل کی روایت میں غالب کے مقام کو واضح کرنے کے مرحلے میں غالب پر میر کے اثرات کے اشارے کیے ہیں۔ غالب کی شاعری میں موجود اثر پذیری اور سادگی کے پہلوؤں کو انھوں نے میر کے اثرات کے طور پر واضح کیا ہے۔ غالب شناسی کے حوالے سے یہ اس زمانے تک عام بات نہیں تھی۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ شمس الرحمان فاروقی نے 'شعرِ شور انگیز' میں جس تفصیل سے غالب کی 'میری' پر پورا باب لکھا، 'کاشف الحقائق' کو اس موضوع کا نقطۂ آغاز ماننا چاہیے۔ استعارات، اضافتوں کا استعمال، فارسی تراکیب اور شوخیِ بیان کو امداد امام اثر نے غالب کی امتیازی خصوصیت مانا ہے۔ غالب کے کلام سے مثالیں دیتے ہوئے انھوں نے سوز و گداز، درد و محبت، خستگی، نشتریت، دلآویزی، شیریں بیانی، شوخی، جلالت و متانت جیسے اوصاف کو غالب کی شاعرانہ صفات میں مرکزیت عطا کی ہے۔ امداد امام اثر کے

زمانے کو دیکھتے ہوئے اور اردو تنقید کے تشکیلی عہد پر نظر رکھتے ہوئے امداد امام اثر کی بہترین تنقیدی صلاحیتوں کی اس مرحلے میں شناخت کی جاسکتی ہے جس سے انھوں نے غالب شناسی کے ابتدائی مراحل میں کامیابی پائی۔ ایک صدی بعد 'کاشف الحقائق' کی جلد دوم میں غالب کی شاعری پر لکھے گئے صفحات کو پڑھتے ہوئے ہمیں نقاد کی متانت اور سنجیدگی پر ایمان لانا ہی پڑتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ ان کی مستقبل شناسی کا یقین ہو جاتا ہے۔ یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جانا چاہیے کہ صوبۂ بہار میں غالب شناسی کی اولین بنیادیں 'کاشف الحقائق' کی دوسری جلد میں قائم کی گئیں۔ اسی لیے امداد امام اثر دبستانِ عظیم آباد کے غالب شناسوں میں سرخیل کا درجہ رکھتے ہیں۔

امداد امام اثر کے ساتھ ہی ہمیں عبدالغفور شہباز عظیم آبادی کی تحریروں سے غالب شناسی کے کسی نئے پہلو کی طرف قدم بڑھانے میں آسانی ہوگی۔ 92-1891 میں شائع شدہ 'زندگانیِ بے نظیر' نظیر اکبرآبادی کی حیات و شخصیت کو پہلی بار تفصیل کے ساتھ پیش کرنے کے لیے اپنی شناخت رکھتی ہے۔ بعد میں 1901 میں انھوں نے 'کلیاتِ نظیر' بھی مرتب کیا۔ 'زندگانیِ بے نظیر' میں نظیر اکبرآبادی کے شاگردوں کی جو فہرست موجود ہے، اس میں غالب کا ذکر آیا ہے۔ صفحہ 195 سے 210 کے دوران یہ موضوع زیرِ بحث ہے۔ یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ 'گلشنِ بے خار' (شیفتہ) میں نظیر اکبرآبادی کی شاعرانہ حیثیت کو کم تر دکھایا گیا تھا۔ 'گلشنِ بے خار' کے جواب میں ایک تذکرہ نگار میر قطب الدین باطن نے 'گلستانِ بے خزاں' (المعروف بہ نغمۂ عندلیب) جیسا تذکرہ لکھا۔ اسی تذکرے میں باطن نے پہلی بار یہ بات لکھی کہ اکبرآباد میں غالب اپنے قیام کے دَوران نظیر اکبرآبادی کی شاگردی میں رہے۔ خود شہباز نے باطن کے اس اظہارِ حقیقت پر اولاً تعجب کا اظہار کیا ہے۔ شہباز نے بتایا ہے کہ غالب کے شاگردِ نظیر اکبرآبادی ہونے سے انکار کرنے والے دو اصحاب اہم ہیں۔ حکیم غلام رضا خاں اور خواجہ الطاف حسین حالی لیکن شہباز کا کہنا ہے کہ شاگردِ نظیر ہونے کی موافقت میں بھی تین لوگ سرِ فہرست ہیں۔ میر قطب الدین باطن، مولوی سید محمود صاحب آزاد اور مولوی عبدالغفور نساخ۔

قاضی عبدالودود نے عبدالغفور شہباز سے اختلاف کرتے ہوئے لکھا ہے: ''شہباز کو سوانح عمریِ بے نظیر میں خواہ مخواہ اس پر اصرار ہے کہ غالب تلمیذِ نظیر تھے۔'' یہ موضوع قیاسی بنیاد پر جس طرح سے قابلِ قبول تسلیم کیا گیا، اسی طرح قیاسی بنیاد پر ہی اسے خارج بھی کیا جاتا رہا ہے۔ یہ درست ہے کہ غالب نے اس سلسلے سے کوئی انکار یا اقرار نہیں کیا تھا۔ دونوں طرح کی

شہادتوں کی ناموجودگی کے سبب ایک مدت سے یہ قضیہ حل طلب رہا ہے۔ اگر یہ حقیقی امر ہو تب بھی غالب اور نظیر اکبر آبادی کی ادبی شخصیات کی بلندی اور ادبی مقام کے سلسلے سے کوئی فرق نہیں پڑے گا مگر اس معاملے میں ایک فی صد بھی حقیقت کا امکان ہو تو ادبی تاریخ نویسی کے بعض بنیادی سروکار نئے سِرے سے طَے ہونے شروع ہوں گے۔ یہ عظیم آبادی قضیہ جو عبدالغفور شہباز اور ان کے پسندیدہ تذکرہ نویسوں کے حوالے سے قائم کیا گیا، وہ اگر درست نہیں مانا جائے، تب بھی نفسِ مضمون کے انوکھے پَن کی وجہ سے دل چسپ ضرور ہے۔ عظیم آبادی غالب شناسی کے موضوع پر گفتگو کرتے ہوئے محققین کو شہباز عظیم آبادی کے ساتھ ساتھ میر قطب الدین باطن اور دیگر اصحابِ دانش کے اس سلسلے سے قائم کردہ سوالات پر متوجہ ہونا ہی چاہیے۔

غالب شناسی کے مرکز میں جس ایک شخص نے دبستانِ عظیم آباد کو درجۂ اعتبار تک پہنچایا، بلا شبہ وہ شخصیت قاضی عبدالودود کی تھی۔ حالی کے بعد غالب شناسی کو اردو تنقید و تحقیق کے ایک مستقل شعبے کے طور پر جن چند لوگوں نے اپنے کاموں سے یقینی بنایا، ان میں امتیاز علی خاں عرشی اور قاضی عبدالودود کی اہمیت سب سے بڑھ کر ہے۔ مالک رام اور کالی داس گپتا رضا نے بھی اس میدان میں اپنی کاوشیں پیش کیں مگر درجہ بندی اور معیار کے ساتھ اولین تحقیق و تفتیش کے معاملات پر غور کریں تو موخرالذکر دونوں اشخاص کی غالب شناسی کی اہمیت ذرا کم ہے۔ قاضی عبدالودود تمام عمر غالب کی حیات و شخصیت اور تصنیفات کے تعلق سے تحقیق کا حق ادا کرتے رہے۔ 'قاطع برہان و رسائلِ متعلقہ'، 'غالب بہ حیثیتِ محقق'، 'جہانِ غالب' مستقل عنوانات رہے ہیں جنھیں قاضی عبدالودود نے اپنی تحقیق کے مرکز میں رکھا۔ غالبیات سے دل چسپی کی اولین مثال قاضی صاحب کے رسالے 'معیار' (1936) میں ملتی ہے جہاں غالب کے سلسلے سے ان کے دو مضامین شائع ہوئے ہیں۔ غالب کے چند نئے دریافت شدہ خطوط بھی وہاں چھپے۔ یہ سلسلہ مستقل موضوعات اور متفرق مضامین کے ساتھ ساتھ 'جہانِ غالب' جیسے انسائیکلوپیڈیائی عنوان کے ساتھ خدا بخش لائبریری جرنل کے بیسویں شمارے (1982) تک پہنچتا ہے۔ 'جہانِ غالب' کی 27 قسطیں شائع ہوئیں جن میں آخری قسط رسالہ 'تحریک' کے غالب نمبر 1974 میں چھپی۔ اس طرح قاضی عبدالودود کی غالب شناسی کا دَورانیہ تقریباً نصف صدی (82-1936) یعنی 46 برس کو محیط ہے۔ غالب کے سلسلے سے مختلف موضوعات پر لکھے گئے ان کے مضامین بھی تعداد کے اعتبار سے پچاس سے زائد ہیں۔

مضامین کی نوعیت پر غور کیجیے تو 'غالب بہ حیثیتِ محقق' جیسی قاموسی تحریر کو بھی نمبر شمار میں ہم ایک مضمون کے طور پر گنتے ہیں جب کہ اس ایک مضمون کے صفحات 222 کو پہنچتے ہیں۔ کتب خانۂ خدا بخش نے 'کچھ غالب کے بارے میں' عنوان سے دو جلدوں میں غالب پر قاضی عبدالودود کے لکھے گئے متفرق مضامین کو یکجا کر کے شائع کر دیا ہے۔ یہ دونوں جلدیں بھی پونے چھے سو صفحات پر مشتمل ہیں۔ 'جہانِ غالب' بھی اپنی مختلف اقساط کی یکجائی کے بعد تقریباً تین سو صفحات پر مشتمل ہے۔ 'قاطع برہان' بھی تقریباً تین سو صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ 'غالب بہ حیثیتِ محقق' کے ضمیمہ جات بھی سوا سو صفحات پر محیط ہے۔ 'مآثرِ غالب' بھی 120 صفحات پر مشتمل ہے۔ اکثر کتابوں کی کتابت نہایت خفی ہے۔ اس کے باوجود تمام سرمایہ 1600 صفحات پر مشتمل ہے جسے موجودہ زمانے کی کمپوزنگ کے رواج کے مطابق شائع کیا جائے تو دو ہزار صفحات لازمی طور پر چھپ کر سامنے آجائیں گے۔ عظیم آباد کے ایک گوشے میں بیٹھ کر قاضی عبدالودود نے غالبیات کی تنقید و تحقیق کے سلسلے سے جس قدر تفصیلی، معیاری اور حیرت انگیز کارنامہ انجام دیا، اس کی کوئی دوسری مثال اردو کی ادبی تاریخ میں نہیں ملتی۔ یہ بات توجہ میں رہے کہ غالبیات کے سلسلے سے جن دوسرے محققین کا تذکرہ ہوتا رہا ہے، ان کے کاموں میں ترتیبِ متن اور تدوین کے امور زیادہ ہیں۔ ورنہ ذاتی تحقیقات اور اپنے مضامین سے جتنا حجیم سرمایہ قاضی عبدالودود نے تیار کیا ہے، اس کا نصف بھی کسی دوسرے محقق بہ شمولِ امتیاز علی خاں عرشی، مالک رام اور کالی داس گپتا رضا کے یہاں موجود نہیں۔

غالب کے فرضی استاد کے سلسلے سے قاضی صاحب کے دو مضامین 'غالب کا ایک فرضی استاد: عبدالصمد' (علی گڑھ میگزین، غالب نمبر 1949) اور 'ہرمزدثم عبدالصمد' ('احوالِ غالب'، مرتبہ مختارالدین احمد، جون 1953) بھی ایسے مضامین ہیں جیسے گہرے، تجزیاتی، استدلالی اور عالمانہ مضامین ہماری زبان میں بہت کم لکھے گئے۔ اِن دونوں مضامین کے بعد غالب کے استاد کو بالعموم فرضی تسلیم کیا جاتا ہے اور پورا حلقہ ملا عبدالصمد کو غالب کے ذہن کی اختراع مانتا ہے۔ ڈاکٹر تحریر انجم نے قاضی عبدالودود پر اپنے تحقیقی مقالے میں ان کے غالبیات کے سلسلے سے مرتبے کو واضح کرنے کے لیے ذیل کے چند جملے لکھے ہیں جنھیں بہ نظرِ توجہ دیکھنا چاہیے۔

> ''غالب پر لکھنے والوں کی کمی نہیں لیکن ماہرینِ غالبیات کی حیثیت سے قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، مالک رام صفِ اول میں شمار ہوتے ہیں۔ قاضی صاحب نے اِن

دونوں اصحاب کی کتابوں پر تبصرے کیے ہیں۔عرشی صاحب کی 'مکاتیبِ غالب' اور 'فرہنگِ غالب' اور مالک رام کی 'ذکرِ غالب' پر ان کے وقیع تبصرے ہیں۔ان محققین کے اغلاط کی نشان دہی اور ان کی معلومات پر اضافہ کرنا کوئی آسان کام نہ تھا لیکن قاضی صاحب ہی کی شخصیت تھی کہ انھوں نے ان کتابوں کے اغلاط کی نہ صرف نشاندہی کی بلکہ ان کی صحیح صورتوں سے بھی آگاہ کیا۔ یہی سبب ہے کہ عرشی صاحب اور مالک رام بھی قاضی صاحب کی بے پناہ تحقیقی صلاحیتوں کے معترف ہیں۔ ماحصل یہ ہے کہ غالب پر کسی نوع کی تحقیق، قاضی صاحب کی تحریروں کو پیشِ نظر رکھے بغیر معتبر نہیں ہوسکتی۔'' (قاضی عبدالودود: شخصیت و خدمات: تحریر انجم، ص460)

قاضی عبدالودود سے کلیم الدین احمد، اختر اورینوی، جمیل مظہری اور عطا کاکوی اگر چہ عمر میں چھوٹے ہیں مگر تصنیف و تالیف کے اعتبار سے یہ تمام معاصرین میں شامل ہیں۔ رسائل میں مضامین کی اشاعت اور ان کی کتابوں کا ایک سلسلے سے شائع ہونا اس بات کا ثبوت ہے کہ کم و بیش ایک ہی ادبی و علمی فضا میں اِن سب کی پرورش ہوئی اور سب نے غالب کو کسی نہ کسی طرح سے اپنے فکر و خیال کے مرکز میں رکھا۔کلیم الدین احمد کی 'اردو شاعری پر ایک نظر' 1940 میں شائع ہوئی۔کلیم الدین احمد کی تنقید کا مزاج علمی اور تجزیاتی ہے۔'اردو شاعری پر ایک نظر' میں غالب پر انھوں نے اگر چہ اختصار سے لکھا ہے مگر ایک شاعر کی حیثیت سے ان کے مقام کے تعین میں بعض ایسی بنیادی باتیں وہاں سامنے آئی ہیں جن سے غالب شناسی کے بہت سارے نئے زاویے واضح ہو سکتے ہیں۔کلیم الدین احمد کی تنقید کا مزاج ہرگز عقیدت مندانہ نہیں ہے۔ اس لیے غالب کے جائزے میں وہ صرف صنفِ غزل کی حدود ہی نہیں بتاتے بلکہ غالب کی خامیوں اور ادبی کمزوریوں پر بھی ان کی توجہ رہتی ہے۔ 1940 کا زمانہ یاد کیجیے اور دیکھیے کہ کس طرح کلیم الدین احمد غالب شناسی کے نئے پہلوؤں کو واضح کرتے ہوئے نظر آتے ہیں:

i غالب اور سودا میں پہلی بار وہ ہم آہنگی کی تلاش کرتے ہیں۔

ii تصوراتِ خارجی کے ساتھ احساساتِ باطنی کو غالب شعر کا حصہ بناتے ہیں۔

iii غالب مشکل مضامین کو آسانی سے بیان کر دیتے ہیں۔

iv غالب غزل میں قطعہ بندی کے امکانات تلاش کرتے ہیں۔

v غالب کے آرٹ میں وسعت اور تنوع ہے۔

vi غالب اپنے زمانے میں ادراک کے بلند مقام پر فائز تھے۔

vii غالب کے آرٹ میں ایک انوکھا پَن ہے جو اور کہیں نہیں ملتا۔

viii غالب کی انفرادی شخصیت تھی جس میں خودداری، شان اور ایک خاص انداز کی وضع تھی۔

ix غالب کی شخصیت میں پیچیدگی اور گہرائی کے ساتھ شوخی اور متانت موجود ہے۔

کلیم الدین احمد کا غالب کے سلسلے سے ایک اور معرکۃ الآرا مضمون 'غالب بہ حیثیتِ نقاد' رسالہ 'معاصر'، پٹنہ کے شمارہ نمبر 35-1980 میں شائع ہوا۔ چھوٹی تقطیع کے 48 صفحات پر مشتمل یہ ایک طویل مضمون ہے۔ اردو تنقید کے سرمایے پر ایک سرسری نظر ڈالی جائے تو اس موضوع پر شاید ہی کسی نقاد نے اس قدر شرح و بسط کے ساتھ غور کیا ہو۔ غالب کی تنقیدی حیثیت کو پرکھنے کے لیے کلیم الدین احمد نے کئی بنیادی اوزار استعمال کیے ہیں۔ حصۂ اول میں انھوں نے غالب کے کلام میں ترمیمات، اضافے یا اصلاحوں کو مرکزِ نگاہ بنایا ہے۔ غالب کے کوئی درجن بھر اشعار کے پرانے متن اور غالب کے ذریعہ بعد کی اشاعتوں میں پیش کردہ تبدیل شدہ متن کا انھوں نے تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اکثر تبدیلوں پر بحث کرتے ہوئے انھوں نے غالب کی اصلاحوں کو ان کے ذہن کی تنقیدی گہرائی کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ اکثر اصلاحوں کے بارے میں کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ ان کے بعد وہ اشعار زیادہ بہتر اور معیاری ہو گئے ہیں۔ اِن اصلاحوں کے بعد کلیم الدین احمد نے غالب کے اس منسوخ کلام سے بھی مثالیں دی ہیں کہ آخر کس طرح غالب سے بہت سارے اچھے اشعار قلم زد ہو گئے۔ انھوں نے اس مرحلے میں دس شعروں کی مثال پیش کی ہے اور اس پہلو سے بحث کی ہے۔ غالب کی ذہنی کیفیت کو سمجھنے کی انھوں نے اس مشقِ خاص میں بھرپور کوشش کی ہے۔

کلیم الدین احمد نے مختلف شاگردوں کے کلام پر غالب کی جو اصلاحیں ہیں، ان مثالوں کو تفصیلی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ جنوں بریلوی، ناظم، راقم اور بیتاب کے اشعار کے ساتھ ساتھ صوفی منیری اور حالی کے کلام کی اصلاحوں پر بھی بحث کی ہے اور غالب نے اصلاحات کے مرحلے میں اپنے شاگردوں کو جو اسباب بتائے ہیں، اس کا کلیم الدین احمد نے تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ غالب کی اردو تقریظات کا ایک موضوعاتی مطالعہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ شاگردوں سے خط و کتابت کے دَوران ادب اور قواعد کے امور زیرِ بحث آتے رہے ہیں۔ عروض و بلاغت، تذکیر و تانیث، محاورات و روز مرہ کے مباحث غالب کے یہاں شاگردوں

کے لکھے گئے خطوط میں ملتے ہیں۔کلیم الدین احمد نے اِن ادبی معاملات میں غالب کی ذہنی مشق اور تنقیدی اپج کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کے تنقیدی ذہن اور ادب کے سلسلے سے تنقیدی طَور کو کلیم الدین احمد قابلِ غور وفکر سمجھتے ہیں مگر وہ اس بات پر معترض ہیں کہ غالب اپنی شاعرانہ رَو میں بہت بار Unpredictable ہو جاتے ہیں جو ایک ادبی نقاد کا شیوہ نہیں ہے۔اس کے باجود وہ شعرائے اردو میں غالب کے تنقیدی ذہن کی اہمیت کو پورے طور پر سمجھتے ہیں۔

غالب شناسی میں موضوعاتی اعتبار سے بہار کی اولیات اور علمی گہرائی کو جانچنے کے لیے خطوطِ غالب کے سلسلے سے لکھی گئیں بعض تنقیدوں کا ایک سرسری مطالعہ ہمیں پر لطف نتائج تک پہنچا سکتا ہے۔ انتشار سے بچنے کے لیے یہاں تین مثالوں پر اکتفا کیا جارہا ہے۔ پہلی مثال 'آبِ حیات' سے، دوسری مثال 'یادگارِ غالب' سے اور تیسری مثال کلیم الدین احمد کی 'سخن ہائے گفتنی' سے پیش کی جاتی ہے۔ اقتباسات ملاحظہ کریں:

- ''ان خطوں کی طرزِ عبارت بھی ایک خاص قسم کی ہے کہ ظرافت کے چٹکلے اور لطافت کی شوخیاں اس میں خوب ادا ہوسکتی ہیں۔ یہ انھی کا ایجاد تھا کہ آپ مزا لے لیا اور اوروں کو لطف دے گئے۔ دوسرے کا کام نہیں۔ اگر کوئی چاہے کہ ایک تاریخی حال یا اخلاقی خیال یا علمی مطالب یا دنیا کے معاملاتِ خاص میں مراسلے لکھے تو اس انداز میں ممکن نہیں۔ اس کتاب میں چونکہ اصلی خط لکھے ہیں، اس لیے ان کی ظاہر و باطن کی حالت کا آئینہ ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کے غم واَلم ہمیشہ انھیں ستاتے تھے اور وہ علوے حوصلہ سے ہنسی ہی میں اڑاتے تھے۔ پورا لطف اِن تحریروں کا اس شخص کو آتا ہے کہ جو خود ان کے حال سے اور مکتوب الیہوں کی چال ڈھال سے اور طرفین کے ذاتی معاملات سے بہ خوبی واقف ہو۔ غیر آدمی کی سمجھ میں نہیں آتیں۔'' (آبِ حیات، مطبوعہ (1880) ایڈیشن 1907، ص 99-498)
- ''وہ چیز جس نے ان کے مکاتبات کو ناول اور ڈراما سے زیادہ دلچسپ بنا دیا ہے، وہ شوخیِ تحریر ہے۔'' (یادگارِ غالب، (1897)، ایڈیشن، مکتبہ جامعہ، اگست 1971، ص 201)
- ''کوئی اردو انشاپرداز بہ لحاظِ دل چسپی اور لطفِ بیان کے، غالب کی تحریر کی مثال نہیں پیش کرسکا... اردو میں خالص ظرافت کے نمونے... جو ادبی معیار پر بھی پورے اترتے نظر آتے ہیں، وہ غالب کے معیار سے بہتر کہاں؟... اگر

اردو انشا پرداز چاہتے ہیں کہ وہ میدانِ ظرافت میں آگے بڑھیں، اگر ان کی خواہش ہے کہ وہ زندگی کے مختلف پہلوؤں کی ہنستی بولتی تصویریں مرتب کرسکیں، اگر ان کی تمنا ہے کہ وہ ظرافت کے ایسے نمونے پیش کریں جنھیں فنا نہ ہو تو پھر وہ اپنی راتیں اور اپنے دن غالب کے مطالعے میں صرف کریں۔''

(معاصر، پٹنہ، فروری، مارچ، اپریل 1942 مشمولہ سخن ہائے گفتنی: کلیم الدین احمد، اشاعت اول 1955)

'آبِ حیات' میں محمد حسین آزاد نے خطوطِ غالب کی جو بنیادی خصوصیات بیان کی ہیں، ان میں شوخیِ تحریر یعنی ظرافت اور حقیقی حالات کا آئینہ ہونا بتایا ہے۔ حالی نے بھی شوخیِ تحریر کو بنیادی اہمیت دی ہے مگر اسی کے ساتھ دل چسپ بیانیے کی بھی داد دی ہے۔ دبستانِ عظیم آباد کے ممتاز فرزند کلیم الدین احمد نے 'اردو ادب میں طنز و ظرافت' عنوان سے 1942 میں تین اقساط میں اپنا تفصیلی مضمون رسالہ 'معاصر' پٹنہ میں شائع کیا۔ انھوں نے نثری ظرافت کے نمونوں میں سب سے پہلے غالب کے خطوط کو پیشِ نظر رکھا۔ انھوں نے دلچسپی، لطف بیان اور خالص ظرافت کے نمونے کے طور پر ان خطوط کی تعریف تو کی ہے جس طرح ان کے سابق نقادوں بالخصوص محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے کی تھی مگر گذشتہ تنقید پر کلیم الدین احمد کے علمی اضافے غور طلب ہیں، ملاحظہ کیجیے:

1 وہ انشا پردازی کے اصول وضوابط کے لیے ان خطوط کو اہمیت عطا کرتے ہیں۔

2 زندہ تصویر کشی کے لیے ان خطوط کی اہمیت تسلیم کرتے ہیں۔

3 ظرافت کے ایسے نمونے انھیں یہاں ملتے ہیں جن پر کبھی فنا نہ آئے۔

4 کلیم الدین احمد اردو کے انشا پردازوں کو یہ مشورہ دیتے ہیں کہ ان کی راتیں اور دن خطوطِ غالب کے مطالعے میں صرف ہوں اگر وہ معتبر نثر نگار بننا چاہتے ہیں۔

موضوعاتی اعتبار سے محمد حسین آزاد اور حالی کے مقابلے کلیم الدین احمد کی تنقید میں چند ایسے نئے پہلو سامنے آگئے ہیں جنھیں خطوط غالب کی تنقید کے سلسلے سے اضافہ کہنا چاہیے۔ کلیم الدین احمد زبان و اسلوب کے اعتبار سے فن پاروں کی جانچ کے لیے خاص شناخت رکھتے ہیں اور 'مقدمۂ شعر و شاعری' کو پرکھتے ہوئے وہ یہ بات لکھ چکے ہیں کہ کس طرح حالی کی اصل اہمیت تنقید کی زبان ایجاد کرنے کی وجہ سے ہے۔ اسی طرح خطوطِ غالب پر بحث کرتے ہوئے

انھوں نے اس کی زبان کی موزونیت، اثر پذیری اور گوناگوں خوبیوں کو سامنے رکھتے ہوئے اردو زبان کے انشا پردازوں کو یہ مشورہ دیا ہے کہ اگر وہ اپنی نثر کو اعلا معیار اور فضیلت کا حامل بنانا چاہتے ہیں تو ان کے شب و روز خطوطِ غالب کے مطالعے میں صرف ہونے چاہئیں۔ 1942 میں جب کلیم الدین احمد نے یہ مضمون لکھا، اس وقت تک خطوطِ غالب کے اسلوب کے اثرات پر ابھی گفتگو شروع نہیں ہوئی تھی۔ اس لیے دبستانِ عظیم آباد کی اولیات متعین کرتے ہوئے کلیم الدین احمد کی وہ تنقید جو خطوطِ غالب کے حوالے سے سامنے آتی ہے، اس کا بالاستیعاب جائزہ لینا ضروری تھا۔

دبستانِ عظیم آباد سے تعلق رکھنے والے، پیشے سے وکیل سید رفیع الدین بلخی کا غالب شناس کے طور پر ایک خاص مقام ہے۔ ان کا تعلق 'تاریخِ مگدھ' جیسی معتبر اور حوالہ جاتی کتاب کے مصنف فصیح الدین بلخی سے قرابت دارانہ رہا ہے۔ محض باون برس کی عمر میں وہ اس دنیا سے رخصت ہوئے۔ ان سے غالب کے سلسلے سے ایک مکمل کتاب 'تجزیۂ کلامِ غالب' یادگار ہے جسے انھوں نے 1948 میں مکمل کر لیا تھا۔ بعد میں اکیڈیمی آف ایجوکیشنل ریسرچ، آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، کراچی سے سید علی حسنین زیبا ردولوی کے مقدمے کے ساتھ اس کتاب کی 66-1965 میں اشاعت ہوئی۔ 208 صفحات پر مشتمل یہ کتاب غالباً دبستانِ عظیم آباد میں غالب کے حوالے سے شائع شدہ پہلی مکمل کتاب ہے۔ سید رفیع الدین بلخی کی وفات پر علامہ جمیل مظہری نے ایک تعزیتی نظم بھی کہی تھی جس سے یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ اس دَور میں رفیع الدین بلخی کی ادبی حیثیت غیر معروف نہیں تھی۔ میرا اندازہ ہے کہ مزید تلاش و جستجو کی جائے تو اس عہد کے رسائل بالخصوص بہار سے نکلنے والے جریدوں 'ندیم' اور 'معاصر' میں ان کے دیگر مضامین بھی دستیاب ہو سکتے ہیں۔

سید رفیع الدین بلخی نے کتاب کو چار ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ انھوں نے اچھا کیا کہ بابِ اول کو سوانحی رخ سے آگے نہیں بڑھایا۔ 'یادگارِ غالب' جیسی کتاب فضا میں اس وقت گونج رہی تھی اور غالب کی زندگی کے چھوٹے بڑے پہلوؤں پر قاضی عبدالودود کے تحقیقی مضامین بھی شائع ہو رہے تھے۔ اس لیے انھوں نے غالب کی ادبی حیثیت کو ہی مرکزِ نگاہ بنایا ہے۔ بابِ اول میں غالب کی شاعری کا تعارف اور اس کے ہمہ گیر اثرات پر گفتگو کی گئی ہے۔ چھوٹے چھوٹے ذیلی عنوانات قائم کر کے انھوں نے نپے تلے انداز میں گفتگو کی ہے اور کوشش کی ہے کہ کوئی بات قصۂ طولانی نہ بنے۔ اس باب میں انھوں نے غالب کو اس طرح سے یاد کیا ہے کہ ان کے کلام

میں اردو کی پرانی شاعری انجام کو پہنچتی ہے اور وہیں سے نیا عہد شروع ہوتا ہے۔ ان کا جملہ ہے:
''غالب آخری دَور کا آخری شاعر بھی تھا اور نئے عہد کا پہلا شاعر بھی۔ دوسرے باب میں غالب کی شاعری کے عشقیہ پہلوؤں کو انھوں نے تفصیلی جگہ دی ہے۔ غالباً اس کا مقصد یہ بھی ہے کہ کلامِ غالب کو وہ اردو کی کلاسیکی شاعری کی روایت کے حوالے سے بھی بہ غور دیکھ سکیں۔ عاشقانہ شاعری کی دنیا بہت وسیع و عریض رہی ہے اور غالب نے اپنی جدت کے ساتھ اس کی دنیا پہچاننے کی کوشش کی۔ اظہارِ عشق کے چھوٹے بڑے ہر موضوع کے حوالے سے مصنف نے غالب کے اشعار تلاش کیے ہیں اور کوشش کی ہے کہ اِن مضامین کو غالب نے جس سلیقے اور گہرائی کے ساتھ اپنی شاعری میں برتا ہے، وہ تجزیے کا حصہ بن جائے۔

تیسرے اور چوتھے باب میں غالب کے فلسفیانہ نظام پر انھوں نے گفتگو کی ہے۔ یہاں بھی متعدد ذیلی عنوانات قائم کیے گئے ہیں۔ تیسرے باب میں غالب کے نظریۂ حیات پر توجہ زیادہ ہے اور غالب کے یہاں عہد بہ عہد کس طرح مضامین میں تبدیلیاں آئیں، ان کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس باب کا اختتام انھوں نے غالب کی شخصیت اور شاعری میں موجود تضاد پر گفتگو سے کیا ہے۔ یہ گفتگو نہایت متوازن اور نقاد کی ذہانت کی غماز ہے۔ اس کتاب کے بابِ چہارم میں فلسفۂ غالب کو خاص طور سے موضوع بنایا گیا ہے۔ مذہبی فکر اور اس سے ملتے ہوئے الحاد کے ڈانڈوں کو انھوں نے ان کے درست تناظر میں پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کی شاعری میں تصوف کی بنیادیں کس طرح مستحکم ہوئیں، اس پر بھی یہاں بحث ملتی ہے۔ ہندی فلسفے میں جس 'مایا' کے تصور کی بڑی اہمیت حاصل ہے، رفیع الدین بلخی نے اس کے تناظر میں بھی غالب کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ چوتھے باب کا اختتام استغنا اور بت شکنی کے ذیلی عنوانات سے ہوا ہے۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ غالب کی شخصیت اور شاعرانہ کمالات کو کس حد تک درست تناظر میں دیکھ سکتے تھے۔

کتاب کی تصنیف کا زمانہ یاد رکھیں یعنی 1948 تو یہ بات ذہن میں ہونی چاہیے کہ اس سے پہلے غالب کی ادبی خدمات کے حوالے سے ہمارے پاس زیادہ کتابیں نہیں تھیں۔ 'محاسنِ کلامِ غالب' (عبدالرحمان بجنوری/ 1925)، 'روحِ غالب' (محی الدین قادری زور/ 1939)، 'اشک و رشکِ غالب' (سید ظہیر الدین علوی/ 1941)، 'غالب اردو ترجمہ' (ڈاکٹر عبداللطیف/ 1932)، 'مرزا غالب: زندگی اور کلام' (عشرت رحمانی/ 1930)، 'غالب نامہ اور آثارِ غالب' (شیخ محمد اکرام۔ 1937/1939) 'ذکرِ غالب' (مالک رام/ 1938)، 'غالب سوانح و انتخاب' (غلام رسول مہر/ 1936)، 'نکاتِ غالب'

(نظامی بدایونی ر 1924) اس دَوران کی اِن کتابوں میں سے نصف کی حیثیت سوانحی، انتخابِ کلام اور نظم ونثر کو ضمیمے کی شکل میں جمع کر کے کتاب کی شکل بنا دینے کی ہے۔ بے شک بعض اہم کتابیں بھی اس زمانے میں آئیں اور ان کے مصنفین بڑے غالب شناس کے طور پر معروف ہیں۔ اردو کے ابتدائی غالب شناسوں میں تنقیدی اعتبار سے سید رفیع الدین بلخی ایک معتبر حوالہ ہیں اور ان کی کتاب مکمل غالب کو سمجھنے کے لیے ایک دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔

اختر اورینوی نے رسالہ 'اردو'، دہلی کے جولائی 1941 میں غالب کے سلسلے سے ایک تفصیلی مضمون 'غالب کا فن اور اس کا نفسیاتی پس منظر' عنوان سے لکھا جو بعد میں ان کے تنقیدی مضامین کے مجموعے 'تنقیدِ جدید' میں کوئی 60 صفحات میں پھیل گیا۔ اختر اورینوی کا غالب کے سلسلے سے یہ پہلا مضمون ہے۔ اس کے بعد انھوں نے 'عصرِ غالب اور غالب کے قبل و بعد کے میلانات'، 'غالب کی فن کاری' اور 'غالب کے بہاری شاگرد' جیسے مضامین لکھ کر غالب شناسی کے میدان میں ایک مستحکم دعوا پیش کیا۔ اختر اورینوی نے اپنے پہلے مضمون میں نفسیاتی مطالعے کی بنیاد رکھی اور اشعار کی تعبیر وتشریح میں شخصیت کی زیریں سطحوں پر جو محشرِ خیال ابھرتا رہتا ہے، اس کی توجیہ اردو کے وسیع سرمایۂ شعر اور بالیدہ روایت کے تناظر میں کیا ہے۔ یہ اس زمانے کی تنقید ہے جب عہد اور ماحول کے ساتھ شخصیت کو پس منظر کے طور پر دیکھا جاتا تھا۔ اختر اورینوی کے اس تنقیدی رویے کی شناخت ان کے بعد کے دوسرے مضامین میں بھی قائم ہے۔ غالب شناسی کے حوالے سے اب سے 80/85 برس پہلے انھوں نے جتنی سنجیدہ کوششیں کیں، اس کے مقابلے ان کی شناخت قائم نہ ہوسکی۔ افسانہ نگار، شاعر، عمومی نقاد اور استاد و خطیب کے بہ طور وہ ہمارے حافظے کا حصہ ہیں مگر اس بات کے لیے ان کی قدر ہونی چاہیے کیونکہ غالب شناسی کی بعض ابتدائی کاوشیں ان کے نام ہیں۔

غالب کی وفات کے سو سال مکمل ہونے پر ہند و پاک میں غالب کے فکر وفن کے حوالے سے تنقید وتحقیق کا ایک نیا ماحول قائم ہوا۔ ہمارے نقادوں اور محققین، شعرا و ادبا اور یونیورسٹی کے تحقیق کاروں کو غالب شناسی کے لیے ذہن سازی کا موقع ملا۔ اس دَوران سیکڑوں کی تعداد میں سمینار اور مشاعرے ہوئے، کتابیں لکھی گئیں اور نئے نئے غالب شناس ابھر کر سامنے آئے۔ 1969 کی 26 جنوری کے شمارے میں رسالہ 'بہار کی خبریں' میں مشہور شاعر جمیل مظہری کا ایک مضمون 'غالب۔ ایک مصلح فن کار' شائع ہوا۔ رسالہ 'گنگ وجمن'، کان پور کے اپریل

1976 کے شمارے میں غالب کے سلسلے سے جمیل مظہری کا دوسرا مضمون 'غالب کے نقشِ قدم پر' شائع ہوا۔ جمیل مظہری کی شاعرانہ حیثیت مسلم رہی ہے۔ ابتدائی دَور میں انھوں نے چند افسانے بھی لکھے لیکن ان کی شہرت اور عظمت کے لیے حقیقی بنیاد شاعری ہی رہی مگر ان کے متفرق نثری کاموں کو پروفیسر اعجاز علی ارشد نے دو جلدوں میں ترتیب دے کر 'بہار اردو اکادمی' سے 'منثوراتِ جمیل مظہری' شائع کرایا۔ اسی کی جلدِ دوم میں غالب کے سلسلے سے مذکورہ دونوں مضامین شامل ہیں۔

'غالب- ایک مصلح فن کار' میں جمیل مظہری نے اس بات کا شکوہ کیا ہے کہ نقادوں نے ان کے اندازِ بیان کے حوالے سے جس طرح بار بار توجہ کی، ان کے اندازِ فکر اور فلسفہ کے سلسلے سے یہ گہما گہمی اور توجہ نہ دیکھی گئی۔ جمیل مظہری نے فکرِ غالب کے متعدد پہلوؤں کو اس مضمون میں ابھارنے کی کوشش کی۔ غالب کی فکر کی رواداری کو جمیل مظہری نے کلیدی مقام دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ بیسویں صدی میں غالب شناسی کے لیے جو نیا ماحول تیار ہوا، وہ اسی فکری بنیاد پر مستحکم پا رہا ہے۔ جمیل مظہری کے دوسرے مضمون کا موضوع حقیقت میں غالب کے اثرات بعد کی نسلوں کے حوالے سے ہے۔ جمیل مظہری نے دبستانِ لکھنؤ سے لے کر دبستانِ عظیم آباد تک غالب کے شاعرانہ اثرات کے ثبوت فراہم کیے ہیں۔ جمیل مظہری کے یہ دونوں مضامین غالب شناسی کی سنجیدہ کاوشیں ہیں اور ایک معروف و معتبر شاعر کی بہترین تنقیدی صلاحیتوں کا مظہر ہیں۔ عام طور سے جمیل مظہری پر اقبال کے اثرات کی نشان دہی کی جاتی رہی ہے مگر بعض نقادوں نے ان کے اسلوب پر غالب کے اثرات کی بات بھی کی ہے۔ جمیل کے مجموعے 'عکسِ جمیل' میں غالب کو یاد کرتے ہوئے دو نظمیں 'روحِ غالب سے' اور 'غالب' عنوان سے شامل ہیں۔ جمیل مظہری کے اسلوب کی سطح پر ایک حد تک غالب حاوی رہے ہیں۔ اسی داخلی رشتے کی وجہ سے جمیل مظہری نے غالب پر دو نظمیں اور دو تفصیلی مضامین لکھے۔ غالب کے حوالے سے فیضانِ عظیم آباد پر بحث کرتے ہوئے جمیل مظہری کو ہمیں لازمی طور پر یاد رکھنا چاہیے۔

عظیم آباد کے محققین میں عطا کاکوی کی خاص پہچان ہے۔ شاعری میں وہ شاد عظیم آبادی کے شاگرد تھے اور اردو فارسی تحقیق میں ان کی تحریروں کی بے پناہ اہمیت رہی ہے۔ 'غلطی ہائے مضامین' کی اقساط رسائل میں شائع ہوتی رہیں اور لوگوں نے دیکھا کہ کیسے کیسے مورخین اور محققین کے کاموں میں اغلاط راہ پا گئے تھے جن کی عطا کاکوی نے کی اصلاحیں کیں۔ غالب صدی تقریبات 1869 کے موقعے سے 96 صفحات پر مشتمل انھوں نے 'نذرِ غالب' عنوان سے ایک مجموعہ تیار کر دیا جس

میں غالب پر چند نظموں کے علاوہ غالب کے مشہور مصرعوں کو طرح کے بہ طور استعمال کرتے ہوئے انھوں نے 29 طرحی غزلیں شامل کی ہیں۔ چھے طبع زاد نظمیں بھی غالب کے حوالے سے انھوں نے یہاں پیش کی ہیں۔ رسالہ 'آج کل' کے فروری 1957 کے شمارے میں انھوں نے 'غالب کے اردو دیوان کی اشاعتیں' عنوان سے ایک مختصر مضمون شائع کیا جس میں غالب کی زندگی میں شائع شدہ دیوانِ غالب کی ایک نئی اشاعت کا ذکر کیا ہے جو 'نگارستانِ سخن' مطبوعہ اگست 1882 کے حاشیے میں مکمل طور پر شائع ہوا تھا۔ اس اعتبار سے عطا کاکوی کی یہ دریافت تحقیقاتِ غالب میں ایک اضافہ ہے۔ رسالہ 'غالب نامہ' جولائی 1984 میں 'غالب کی نثر نگاری' عنوان سے عطا کاکوی کا ایک دوسرا مضمون شامل ہے۔ تمام تحریریں تحقیقی و تنقیدی اعتبار سے گراں مایہ ہیں۔

سید صباح الدین عبدالرحمٰن کی بنیادی حیثیت مورخ اور محقق کی رہی ہے مگر انھوں نے 'غالب: مدح و قدح کی روشنی میں' دو جلدوں میں تقریباً ساڑھے آٹھ سو صفحات پر مشتمل ایک ایسی تحقیقی کتاب تیار کی جس میں غالب کے طرف دار اور ان کے مخالفین دونوں کے اقوال، منطق و استدلال اور زاویہ ہائے نظر سامنے آجاتے ہیں۔ صباح الدین عبدالرحمان نے کوشش کی ہے کہ غالب کے مداحوں سے جہاں بے اعتدالی ہوئی ہے، اس پر روشنی ڈالیں اور اسی طرح غالب کے معترضین نے جو بے جا حملے کیے ہیں، ان کا بھی حقیقت کے آئینے میں جائزہ لیں۔ اس کتاب میں ایک واضح تاریخی شعور بھی موجود ہے انھوں نے غالب شناسی کے تقریباً تمام اہم پڑاؤں کو اپنی کتاب میں شامل کرلیا ہے۔ جلد اول میں ابتدا سے 1928 تک اور جلد دوم میں 1929 سے 1979 تک کی حمایت و مخالفت کو شاملِ بحث بنایا گیا ہے۔ دبستانِ عظیم آباد سے متعلق صفیر بلگرامی، امداد امام اثر، ڈاکٹر سید محمود، یگانہ چنگیزی، کلیم الدین احمد، مختار الدین احمد، اختر اورینوی، قاضی عبدالودود اور سید حسن صاحبان کی غالب شناسی کو موضوعِ بحث بناتے ہوئے ان کی تمام تحریروں کا منصفانہ انداز میں جائزہ لیا گیا ہے۔

بہار کے محققین میں غالب شناسی کے پہلو سے قاضی عبدالودود کے بعد مختار الدین احمد آرزو کا شمار ہوتا ہے۔ غالب شناسی کے حوالے سے ان کی ابتدائی دو مرتبہ کتابیں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ 'احوالِ غالب' (جون 1953) اور 'نقدِ غالب' (جون 1956)۔ تیسری کتاب 'آثارِ غالب: علی گڑھ میں غالب کی تحریریں' 1969 میں علی گڑھ میگزین کے غالب نمبر کی حیثیت سے شائع ہوئی۔ 'نوادرِ غالب' عنوان سے علی گڑھ میگزین کے غالب نمبر کو انھوں نے 1949 میں شائع

کیا۔ 'مختار نامہ' عنوان سے علی گڑھ سے عطا خورشید اور مہر الٰہی ندیم کی کوششوں سے مختار الدین احمد کے مقالات کا اشاریہ شائع ہوا تھا۔ اس سے مستقل کتابوں کے علاوہ ان کے 37 متفرق مضامین کا پتا چلتا ہے جو غالب کی حیات و شخصیت اور غالب شناسی کے وسیع دائرۂ کار میں لکھے گئے۔ شاہ ولی الرحمان ولی کاکوی کے تنقیدی مضامین بہار کے قدیم رسائل و جرائد میں خوب خوب شائع ہوتے رہے ہیں۔ رسالہ 'ندیم' کے لیے انھوں نے انجم مان پوری کی فرمائش پر 'غالب و اقبال' عنوان سے ایک تفصیلی مضمون شائع کرایا۔ تقابلی تنقید کے آداب اور غالب شناسی کے نئے پہلوؤں کی طرف توجہ بڑھنے کے سبب یہ مضمون نہایت اہم ہے اور غالب کو ایک تقابلی تناظر عطا کرتا ہے۔

آزادی کے بعد صوبۂ بہار کے افق پر جو نقاد ابھرے اور جن کی تحریروں کو قومی سطح پر سنجیدگی سے پڑھا گیا، ان میں شکیل الرحمٰن، عبدالمغنی، وہاب اشرفی اور لطف الرحمان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ شکیل الرحمٰن ابتدائی دَور سے ہی غالب کے سلسلے سے تصنیف و تالیف کے کاموں میں مستعد رہے۔ انھوں نے غالب صدی تقریبات کے موقعے سے اپنی تفصیلی کتاب دسمبر 1969 میں 'غالب کی جمالیات' شائع کی تھی۔ جمالیات کے تعلق سے شکیل الرحمٰن کے کاموں کا وہ نقطۂ آغاز تھا۔ بعد کے دَور میں فروری 1987 میں شکیل الرحمٰن کی غالب کے سلسلے سے سب سے تفصیلی کتاب 'مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات' منظرِ عام پر آئی جو بڑی تقطیع کے 588/صفحات پر مشتمل تھی۔ اس زمانے میں اس کتاب کی قیمت بھی زیرِ بحث تھی کیوں کہ کسی نے اس وقت تک اردو کے کسی ہم عصر مصنف کی کتاب ایک ہزار روپے میں فروخت ہوتے ہوئے نہیں دیکھی تھی۔

شکیل الرحمٰن نے 'ہندستان کا نظامِ جمال' عنوان سے تین جلدوں میں جو کتاب شائع کی، اس میں بھی تیسری جلد میں ایک بڑا حصہ غالب کے سلسلے سے لکھا گیا ہے۔ نومبر 1987 میں 'ادارۂ فروغِ اردو'، لاہور سے 'مرزا غالب کا داستانی مزاج' عنوان سے 176/صفحات پر مشتمل ایک اور کتاب منظرِ عام پر آئی۔ اِن مستقل کتابوں کے علاوہ شکیل الرحمٰن کے غالب کے سلسلے سے بعض متفرق مضامین بھی شائع ہوتے رہے ہیں۔ ان کے مجموعۂ مضامین 'دستِ فکر' مطبوعہ 1978 میں 'مکاتیبِ غالب' کے حوالے سے ان کا ایک مضمون شائع ہوا ہے۔ شکیل الرحمٰن کو عام طور پر نفسیاتی اور جمالیاتی نقاد تسلیم کیا گیا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ لفظِ جمالیات کے اِرد گرد رہتے ہوئے شکیل الرحمٰن نے اردو کے درجنوں شعرا و ادبا کے حوالے سے اپنی نگارشات پیش کیں اور اس اصطلاح

کو اردو والوں کے بیچ مقبول بنایا۔ غالب پر لگا تار لکھنے کی وجہ سے انھیں معروف غالب شناسوں میں پہچانا گیا۔ اپنے اسلوبیاتی پیچ وخم کے سبب ان کی تنقید قبولِ عام کے دربار میں جگہ نہیں پا سکی اور غالب پر جس قدر تفصیلی کام انھوں نے کیا، اس اعتبار سے ان کے قدر داں پیدا نہ ہوئے۔ وہ اپنی زود نویسی کے قتیل ہوئے اور ان کی غالب تنقید بھی اِن تحدیدات سے متاثر ہوئی۔

عبدالمغنی کی دو مستقل کتابیں غالب کے سلسلے سے سامنے آئیں۔ 'عظمتِ غالب' (1990)، 'غالب کا فن'، (1999)۔ دونوں کتابیں نہایت مختصر ہیں۔ 'عظمتِ غالب' میں 14 مضامین ہیں اور 'غالب کا فن' میں 13 / مضامین شامل ہیں۔ اکثر مضامین نہایت مختصر ہیں اور سرسری مطالعے کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں۔ پاکستان کے رسالہ 'اقبال'، لاہور کے شمارہ اپریل۔ جون 1972 میں عبدالمغنی کا ایک مضمون 'بیدل اور غالب : ایک مشترکہ علامت' کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔ عبدالمغنی کی تنقید تحلیل و تجزیے کے بغیر مشاہدات درج کرنے کی وجہ سے جانی جاتی ہے۔ ان کے یہاں متن سے جوجھنے کا عمل کم رہتا ہے۔ غالب کے سلسلے سے اِن دونوں کتابوں کے مضامین اس مفروضے کے ثبوت کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔

وہاب اشرفی جدید اور مابعدِ جدید نقادوں میں اپنی پہچان قائم کرنے میں کامیاب ہوئے۔ ماہرِ غالبیات کے طور پر ہر چند کہ ان کی پہچان نہیں تھی مگر وقتاً فوقتاً انھوں نے غالب کو موضوعِ بحث بنایا۔ 'غالب نامہ' جولائی 1987 میں 'غالب کی بوطیقا اور عصرِ حاضر میں اس کی معنویت' اور اسی رسالے کے جولائی 1992 میں شائع شدہ 'تفہیمِ غالب کے نئے ممکنہ جہات' ایسے مضامین ہیں جن سے موضوع کا بہت حد تک حق ادا ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہاب اشرفی کے چند اور غیر مدون تنقیدی مضامین غالب کے سلسلے سے ہیں جن پر آئندہ گفتگو کی جا سکتی ہے۔

لطف الرحمٰن نے تنقیدِ غالب کے باب میں کوئی مستقل کارنامہ تو نہیں پیش کیا مگر ہر دَور میں انھوں نے غالب کے کسی نہ کسی پہلو سے اپنے مضامین لکھے۔ ان کے تنقیدی مضامین کے مجموعے 'نثر کی شعریات' میں غالب کے سلسلے سے جو مضمون شامل ہے، اس کا عنوان ہے 'غالب : فارسی شاعری کا ایک اجنبی کردار'۔ 'تنقیدی مکالمے' کتاب میں غالب کے حوالے سے ان کے دوسرے مضمون کا عنوان ہے 'غالب : کلاسیکی ایرانی جمالیات کا آخری وارث'۔ 'تعبیر و تقدیر' مجموعے میں غالب کے تعلق سے تیسرا مضمون ہے 'غالب اور عہدِ غالب'۔ اِن مضامین کے موضوعات اور اندازِ فکر روایتی نہیں ہیں۔ لطف الرحمان کا یہ ایک اختصاص بھی تھا کہ اردو

شاعری کے ساتھ ساتھ فارسی کا بھی بہت ستھرا ذوق تھا۔ اِن مضامین میں لطف الرحمان نے اپنے وسیع المطالعہ ہونے اور تنقیدی ذہانت کے ثبوت فراہم کیے ہیں، گہرے علم کی بہ دولت نتائج اخذ کرنے کی وجہ سے لطف الرحمان اہم نقاد کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

ختمِ کلام سے پہلے ہمارے لیے یہ لازم ہے کہ مرزا یاس یگانہ چنگیزی کو بھی یہاں یاد کرلیا جائے۔ یگانہ چنگیزی اردو شعر و ادب کی تاریخ میں بہت ساری خصوصیات کے سبب قابلِ اعتنا ہیں۔ غزل اور رباعی ان کے خاص میدان رہے۔ وہ طرح طرح کے تنازعات میں بھی مبتلا رہے۔ زندگی کی اکیس بہاریں عظیم آباد میں گزارنے کے بعد وہ وارد لکھنؤ ہوئے تھے۔ شاد عظیم آبادی کے ہونہار شاگردوں میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ یگانہ 'غالب ناشناسی' کے مجرم کے طور پر اپنی پہچان رکھتے تھے۔ وہ خود کو 'غالب شکن' قرار دیتے تھے اور نثر و نظم دونوں حوالوں سے غالب کی عظمت کے انکاری تھے۔ 'غالب شکن' کتاب میں انھوں نے پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کو ایک طویل خط لکھا جس میں غالب کی شاعری اور شخصیت کی کمزوریوں کو پیش کیا ہے۔ غالب کے ان اشعار پر ایک مکمل باب لکھا گیا ہے جن کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فارسی کے مسلم الثبوت شعرا سے معنوی یا اسلوبیاتی سطح پر استفادہ کیا گیا ہے۔ یگانہ نے 'غالب شکن' اشاعتِ دوم 1935 میں غالب کا مذاق اڑاتے ہوئے 32 رباعیات بھی شامل کی ہیں۔ اس بات سے انکار مشکل ہے کہ یگانہ میں اچھی خاصی تنقیدی صلاحیت تھی۔ ان کا مطالعہ وسیع تھا اور تحقیقی شد بد بھی کم نہیں تھی مگر ان کی شخصیت کی کجی، بیان میں بے ہنگمی اور ہر بات میں استہزا اور طنز کی کیفیت اور سب سے بڑھ کر شخصیت میں توازن کا فقدان؛ ان تمام عیوب نے یگانہ کی غالب شناسی کو غالب شکنی میں تبدیل کر دیا۔ حالانکہ یہ غور کرنے کا موقع ہے کہ یگانہ کے ان تمام اعتراضات سے ان کے مخصوص بیان کے ڈھب کو منہا کر دیا جائے تو ہمیں ایک معقول تنقیدی مواد حاصل ہوگا مگر یگانہ کو غالب کا مذاق اڑانے یا ٹھٹھول کرنے سے کوئی روک نہیں سکا۔ 'غالب اور عظیم آباد' کے موضوع پر غور کرتے ہوئے یگانہ کا تذکرہ بھی تاریخی اور تحقیقی اعتبار سے ضروری ہے۔ یگانہ کے نقطۂ نظر کو سمجھنے کے لیے 'غالب شکن' سے ایک نثری اقتباس اور پانچ رباعیات بطورِ مثال حاضر ہیں:

> ''غالب کیا ہے؟ زیادہ سے زیادہ ہندستان کا ایک بلند خیال دقت پسند شاعر جو بسا اوقات اپنے اوٹ پٹانگ تخیلات کی بھول بھلیاں میں گم ہو جایا کرتا ہے اور اس

کے ساتھ ہی وہ پَر لے سر ے کا بے سرا بھی ہے۔ پرانا چور اور چور کے ساتھ گونگا بھی ہے۔ مضمون چرانے کو چراتا ہے مگر ہضم نہیں کر سکتا۔ تصرف کی قدرت نہیں رکھتا چوری کھل جاتی ہے۔ زبان ایسی گونگی کہ نفسِ مطلب کو شاعرانہ زبان میں ادا نہیں کر سکتا۔ ٹھونس ٹھانس کے تک بندی کر لیتا ہے۔''

('غالب شکن' (دو آتشہ)، آرمی پریس، دیال باغ، آگرہ 1935، ص 2)

خاصہ نہ سہی بلا سے، کھرچن ہے بہت — تن ڈھکنے کو صاحب کا اتارن ہے بہت
دلی کا تخت الٹ گیا ٹھینگے سے — نوشہ کے لیے خلعت و پنشن ہے بہت

تلوار سے مطلب ہے نہ کھانڈے سے غرض — مومن سے سروکار نہ ٹانڈے سے غرض
رنگون میں دم توڑتا ہے شاہ ظفر — غالب کو ہے اپنے حلوے مانڈے سے غرض

کیوں کیا ہوئے وہ بہادری کے جوہر — سو پشتوں کی سپہ گری کے جوہر
پنشن کے لیے دلی سے کلکتے تک — دکھلانے چلے ہو شاعری کے جوہر

غالب کو میر سے بڑھانے والے — چوروں کو بانس پر چڑھانے والے
اندھوں کو اپنے ساتھ لے ڈوبیں گے — دنیا کو غلط سبق پڑھانے والے

بھونڈا پن ہے مذاقِ غالب میں رچا — مرزا کا کمال اپنی نظر میں نہ جچا
محفل میں ہے اب رنگِ یگانہ غالب — وہ کون یگانہ؟ وہی غالب کے چچا

یگانہ کی ان رباعیات سے غالباً آپ بدحظ نہ ہوئے ہوں گے۔ بیان کا یہ بھی ایک ڈھب ہے جب آدمی اپنے دل کی باتیں پیش کرتا ہے۔ یگانہ نے اگرچہ غالب سے کوئی ذاتی دشمنی نہیں پال رکھی تھی مگر غالب کے عقیدت مندوں کی بے راہ رویوں سے وہ اتنے نالاں ہوئے کہ انھوں نے خود کو غالب شکن بنالیا۔ دوصدی پرانے شاعر کو کسی کا غصہ یا کسی کی تنقیدِ بے جا مٹی میں نہیں ملا سکتی۔ کمال تو یہ ہے کہ آج ہمارے لیے غالب کے ساتھ ساتھ یگانہ بھی محترم ہیں اور دونوں کے سلسلے سے پچھلے زمانے سے زیادہ معروضی اور منصفانہ نقطۂ نظر آج کی نسل رکھتی ہے۔ کل کے مقابلے علمی دنیا میں قوتِ برداشت بھی بڑھی ہے اور تحلیل و تجزیے کے میدان میں وسعت بھی آئی ہے۔ اس لیے ان رباعیات یا جملوں پر اپنے زمانے میں جتنے تنازعات قائم ہوئے، آج ایسے حالات نہیں ہیں اور اردو ادب کو پہلے سے زیادہ سنجیدہ قارئین میسر آتے رہے ہیں۔

'غالب اور عظیم آباد' کے حوالے سے اس طولانی گفتگو میں بار بار عظیم آباد اور غالب کی کیفیت بھی ابھری ہے۔ موضوع کے متعلقات کی اَدلا بدلی سے جو معنوی وسعت یا بکھراؤ پیدا ہوسکتا تھا، آپ نے شاید ملاحظہ کیا ہو۔ غالب عظیم آباد نہیں آئے، غالب کا کوئی ایسا شاگرد بہار سے نہیں ابھرا جس کے بارے میں یہ کہا جاسکے کہ اس نے غالب کو اپنے کارناموں کے اعتبار سے کوئی درجۂ اعتبار عطا کیا ہو مگر غالب کی وفات کے بعد گذشتہ ڈیڑھ سو برسوں میں غالب شناسی کے حوالے سے پوری اردو دنیا میں جو سرگرمیاں پیدا ہوئیں، ان میں اہالیانِ عظیم آباد کئی اعتبار سے اہمیت کے حامل رہے۔ تحقیق کی باگ ڈور قاضی عبدالودود نے کچھ اس طرح سے سنبھالی کہ پوری اردو دنیا کے غالب شناسوں میں انھیں اول مقام دینے سے شاید ہی کسی کو اعتراض ہو۔ 'اردو شاعری پر ایک نظر' میں کلیم الدین احمد نے بھی غالب کو سمجھنے کے اصول و ضوابط گڑھے۔ پھر ایک کارواں عظیم آباد اور حلقۂ عظیم آباد سے چل پڑا۔ اس سے غالب شناسی کا قومی سطح پر جو ماحول تھا، اس میں عقیدت سے زیادہ معروضیت کے لیے گنجائشیں پیدا ہوئیں۔

❖

Safdar Imam Quadri
Department of Urdu, College of Commerce
Arts and Science
Patna- 800020 (Bihar)
Mob & Whatsapp: 9430466321
safdarimamquadri@gmail.com

محمد علی حسین شائق

فورٹ ولیم کالج اور 'اخلاق ہندی' کی ادبی ولسانی اہمیت

تلخیص

مضمون میں فورٹ ولیم کالج کے قیام کے حوالے سے گفتگو کی گئی ہے۔ اس کالج نے جدید نثر کی بنیاد رکھنے میں اہم کردار ادا کیا۔ یوں تو اردو نثر کا آغاز دکن میں پہلے ہی ہو چکا تھا لیکن وہ نثر مقفیٰ تھی فورٹ ولیم کالج کے قیام کے ساتھ ہی آسان نثر کی بنیاد بھی پڑ گئی۔ اس کالج کے قیام کے جو اہم مقاصد تھے وہ یہ تھے کہ انگریزوں کو یہاں کی مقامی زبان سے آشنا کیا جائے تا کہ ہندوستانیوں سے رابطے میں دشواری نہ ہو۔ لہٰذا اس کالج کا قیام عمل میں آیا اور بنگال سے باہر کے منشیوں کو انگریزوں نے ترجمے کے کام پر معمور کیا۔ ان منشیوں میں میر بہادر علی حسینی، میر امن دہلوی کے علاوہ اور بھی دیگر مصنّفین کو دعوت دی گئی اور انھیں ترجمے کا کام سونپا گیا۔ اس طرح جدید اردو نثر کی بنیاد یہاں پڑ گئی۔

میر بہادر علی حسینی نے 'اخلاق ہندی' کا فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ لہٰذا اس مضمون میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ اس وقت میر بہادر علی حسینی نے جس طرح ترجمہ کیا اس کی ادبی اور لسانی اہمیت کو واضح کیا جائے، ہر مضمون اسی کوشش پر مبنی ہے۔

کلیدی الفاظ

تمثیلی، کھڑی بولی، مربوط تصنیف، روضۃ الشہداء، کربل کتھا، ثقالت، تالیف، قربت، منشیوں، ھتوپدیش، ادبی نگارشات، مفروح القلوب، تحریری وفنی محاسن، اخلاق ہندی، پنچ تنتر، صرف ونحو، اسلوبیاتی، لسانی، بدوضعی۔

یوں تو ادب میں اردو نثر کا آغاز فورٹ ولیم کالج کے قیام کے 165 برس پہلے 1635 میں

سب رس کے ذریعے ہو چکا تھا اور اسداللہ وجہی جسے ملا وجہی کے نام سے جانا جاتا ہے، نے سب رس لکھ کر اردو نثر کی بنیاد رکھ دی تھی۔ یہ سترہویں صدی کا زمانہ تھا۔ سب رس کو اردو نثر کی پہلی غیر مذہبی نثر کہا جاتا ہے۔ ڈاکٹر جاوید وشسٹ نے ملا وجہی کو اردو کا پہلا انشائیہ نگار قرار دیا۔ ساتھ ہی سب رس کا مطالعہ اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ یہ دکنی زبان کی پہلی داستان ہی نہیں بلکہ ایک تمثیل بھی ہے۔ حالانکہ سب رس سے پہلے بھی اردو نثر کے نمونے بندہ نواز گیسو دراز کی معراج العاشقین سے ملتے ہیں لیکن اس کے بارے میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ اگر یہ سب رس سے پہلے کی تخلیق ہے بھی تو یہ مذہبی نثر کے زمرے میں آتی ہے جب کہ غیر مذہبی نثر کے بارے میں 'سب رس' کو ہی اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ 'سب رس' کا ماخذ سنسکرت کا ڈرامہ 'پربودھ چندر اودے' ہے جس کا مصنف کرشن مشر ہے۔ مولوی عبدالحق کی تحقیق کے مطابق سب رس کو ملا وجہی نے محمد یحییٰ سیک فتاحی نیشا پوری کی نثری تصنیف 'حسن و دل' سے لیا ہے۔ معاملہ جو بھی ہو اس بات پر سبھی اتفاق کرتے ہیں کہ 'سب رس' اردو نثر کی پہلی تخلیق ہے۔

سب رس کا اسلوب اور انداز بیان نہایت ہی شگفتہ ہے۔ اس کا لسانی دائرہ بھی بہت وسیع ہے۔ اس میں شمالی ہند کی زبانوں برج بھاشا، گوالیاری، راجستھانی، اور دوسری زبانوں کے محاورے، ضرب الامثال وغیرہ پائے جاتے ہیں۔ پروفیسر شیرانی سب رس کے حوالے سے رقمطراز ہیں:

> ''جو چیز 'سب رس' کو ہماری نگاہوں میں سب سے زیادہ قیمتی بناتی ہے وہ اس کے اسالیب ہیں۔ جب ہم ان اسالیب کا موجودہ زبان سے مقابلہ کرتے ہیں تو آج کی زبان میں اور اس زبان میں خفیف سا فرق معلوم ہوتا ہے۔''

جہاں تک اس کا اسلوب اور لسانی اہمیت کا معاملہ ہے تو اس کی سب سے بڑی خوبی قصے کی اور زبان و بیان کی دلچسپی، جذبات کی فراوانی اور اسلوب کی ندرت ہے اور ساتھ ہی اس میں مقفیٰ و مسجع نثر کا خوبصورت التزام بھی نظر آتا ہے۔ اس میں حسن و عشق کے معرکے کو تمثیلی قصے کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔

سترہویں صدی کے بعد جب اردو نثر اٹھارہویں صدی میں داخل ہوئی تو شمالی ہند میں 1731 میں فضلی کی کربل کتھا ہمارے سامنے آئی۔ کربل کتھا شمالی ہند میں اردو نثر کی پہلی کتاب مانی جاتی ہے۔ یہ کتاب محمد شاہی عہد میں تصنیف کی گئی۔ دراصل یہ کتاب 'روضۃ الشہدا' کا اردو

ترجمہ ہے جو فارسی میں لکھا گیا ہے۔جس کے مصنف ملا حسین واعظ کاشفی ہیں جو ایک پائے کے بزرگ اور مفسر بھی تھے۔کربل کتھا میں کربلا کے واقعات اور شہادت کا پر درد بیان ہے۔ اس میں عربی اور فارسی کے الفاظ کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ساتھ ہی دکنی اردو کے کچھ الفاظ اور محاوروں کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔

'کربل کتھا' کو سب سے پہلے مولوی کریم الدین نے اردو نثر کی ایک مستقل کتاب کی حیثیت سے متعارف کرایا تھا اور بعد میں تقریباتمام ناقدین، محققین اور مورخین ادب نے اس بات پر اتفاق کیا کہ شمالی ہند کی سب سے پہلی اور مربوط تصنیف 'کربل کتھا' ہی ہے۔'کربل کتھا' کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ یہ کھڑی بولی کی پہلی نثری تصنیف ہے۔اس سے پہلے کھڑی بولی کے جتنے بھی نمونے دستیاب ہوئے ہیں وہ نہایت ہی مختصر یا منظوم ہیں لیکن 'کربل کتھا' کھڑی بولی کے سرمائے میں اضافے کا درجہ رکھتی ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اردو نثر کا با قاعدہ آغاز سترہویں صدی میں ہی ہو چکا تھا اور اس کو وسعت فضلی نے اٹھارہویں صدی میں کربل کتھا لکھ کر دی۔یہ الگ بات ہے کہ ابتدا میں ان دونوں کتابوں کی لسانی اور ادبی اہمیت آج کی کتابوں سے مختلف تھی۔

ڈیڑھ سو سال بعد جب ہندوستان پر انگریزوں کا تسلط بڑھا اور بالخصوص بنگال پر جب انگریزوں کا تسلط قائم ہوا، ایسی صورت میں ہندوستانیوں اور انگریزوں کے درمیان زبان کا مسئلہ سامنے آ گیا۔اس رکاوٹ کے سد باب کے لیے لارڈ ولزلی نے کلکتے میں ایک کالج کے قیام کی تجویز رکھی اور 1800 میں فورٹ ولیم کالج قائم کر کے اس مسئلے کو ختم کر دیا۔ چونکہ اس سے قبل مغلیہ حکمرانوں کے زمانے میں فارسی یہاں کی دفتری زبان تھی۔جس میں ثقالت تھی، اس لیے لوگوں کی زبان پر آسانی سے نہیں چڑھ پاتی تھی۔ دوسری بات یہ کہ کلکتہ رفتہ رفتہ غیر ملکیوں کی آمد کی وجہ سے بین الاقوامی حیثیت حاصل کرنے لگا تھا ساتھ ہی کاروبار کا مرکز بھی ہونے لگا تھا۔اس کی سب سے خاص وجہ یہ تھی کہ یہ شہر گنگا ندی کے کنارے آباد تھا۔ وسائل اور آمد و رفت کی آسانی سے حصولیابی نے بھی اس شہر کی اہمیت میں اضافہ کیا۔ ایسی صورت حال میں ایک طرف مشنریوں کی آمد اور ہندوستان میں عیسائی مذہب کی تبلیغ، دوسری طرف ایسٹ انڈیا کمپنی کے تجارتی معاملے نے انگریزوں کو زبان کے مسئلے کو حل کرنے کی طرف توجہ دینے کی دعوت دی اور 10 جولائی 1800 کو فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں آیا۔ڈاکٹر جان گلکرسٹ،

ڈیوڈ براؤن کو اس کالج کا پہلا پرنسپل مقرر کیا گیا۔ کالج کے قیام کے ساتھ اردو داں طبقے میں خوشی کی لہر دوڑ گئی لیکن اس کے پس پردہ انگریزوں کا اپنا مقصد پوشیدہ تھا۔ دراصل انگریز اردو کا فروغ نہیں چاہتے تھے بلکہ وہ اردو زبان سیکھ کر اپنے کاروبار کے مسائل کو حل کرنا چاہتے تھے، اس کے ساتھ عیسائی مذہب کی تبلیغ کا مقصد بھی شامل تھا۔

باوجود اس کے مقصد چاہے جو بھی رہا ہو، کالج کے قیام سے کچھ حد تک اردو کو فروغ حاصل ہوا۔ کالج کے قیام کے ساتھ ولزلی نے بہتر تعلیم کا انتظام بھی کیا تا کہ سول افسران کو یہاں اپنے فرائض کی ادائیگی میں پریشانی نہ ہو۔ ولزلی نے کالج کی بنیاد ڈالنے کے ساتھ ہی اس کے اصول وضوابط مقرر کر دیے اور کالج کے لیے مناسب جگہ کی تلاش بھی شروع کر دی۔ لکشمی ساگر وارشنے اس ضمن میں رقمطراز ہیں:

> ''ولزلی کے منصوبے کے مطابق ہر کام شروع ہوا۔ 18 ستمبر 1800 کو پردھان سرکار منتری جی ایچ بارلو نے میڈیکل بورڈ کو کیپٹن وائٹ کے ذریعے کالج کی عمارت بنانے کی نیت سے گارڈن ریچ کا معائنہ کرنے اور وہ جگہ پر فضا ہے یا نہیں یہ معلوم کرنے کے لیے کہا۔ جگہ نا مناسب لگی تو دوسری جگہ تلاش کرنے کا حکم بھی تھا۔ 23 ستمبر کو میڈیکل بورڈ کو ایک اور ممبر جے فلیمنگ نے اپنے خط کے ذریعے گارڈن ریچ کو کالج کے لیے نا قابل بتایا۔ اس لیے 4 اکتوبر 1800 کو بارلو نے بورڈ آف ریونیو کو گارڈن ریچ میں جتنے کسان رہتے تھے ان کی ایک فہرست تیار کرنے اور انھیں وہاں سے ہٹانے کا انتظام کرنے کو کہا۔ 21 نومبر کو بورڈ آف ریو نیو نے سرکاری منتری چوبیس پرگنہ کلکٹر کے پاس زمین کی قیمت آنکنے اور کالج کے لیے نئی سڑک بنانے کی خاطر ایک انجینئر کے بھیجے جانے کی اطلاع دی۔''

(فورٹ ولیم کالج از لکشمی ساگر وارشنے، الہ باد یونیورسٹی، ص 17)

اس طرح ولزلی نے پوری طرح کمر کس لی کہ فورٹ ولیم کالج میں بہتر تعلیم کا انتظام ہو اور اس کے لیے اس نے زور وشور سے کام شروع کر دیا۔ کالج کے قیام کے بعد اس میں پروفیسر، اسسٹنٹ پروفیسر اور دیگر ٹیچر کی تقرری عمل میں آئی۔ فورٹ ولیم کالج میں چار پروفیسروں کی تقرری عمل میں آئی جن میں ایچ، ٹی کول بروک، سنسکرت کے پروفیسر تھے، جان ہارنگٹن فارسی کے پروفیسر، آئی، ڈبلیو، آئی اوزولی عربی اور فارسی کے پروفیسر، جے، ڈبلیو، ٹیلر ہندوستانی

زبان کے پروفیسر کے عہدے پر فائز ہوئے۔ 8 اسسٹنٹ پروفیسر کی تقرری عمل میں آئی جن میں اٹکنس جیمس اور سیمویل کولتھاڈ کو عربی فاسی اور جان لیڈن، لفٹننٹ مارٹن رسل، لفٹننٹ ولیئم پرائس، تھامس روبک، ڈی رڈل، ایڈوارڈ اسکاٹ وارنگ ہندوستانی زبان کے اسسٹنٹ پروفیسر کے عہدے پر مقرر کیے گئے۔ کچھ لوگوں کو سکنڈ اسسٹنٹ کے عہدے پر بحال کیا گیا۔ کچھ کو ٹیچر کے عہدے پر مامور کیا گیا۔۔ان میں سے کچھ ایسے بھی لوگ تھے جو بعد میں ترقی کر کے ٹیچر اور اسسٹنٹ پروفیسر سے پروفیسر تک کے عہدے کو پہنچ گئے۔

اس کے علاوہ ہندوستانی شعبے میں ہیڈ منشی، سکنڈ منشی، اور منشی کے عہدے پر بھی فائز ہو ئے۔ میر بہادر علی حسینی کو ہیڈ منشی، تارنی چرن متر کو سکنڈ منشی، اور مرتضی خاں، غلام اکبر، نصراللہ، میر امن، غلام اشرف، ہلال الدین، محمد صادق، رحمت اللہ خان، غلام غوث، کندل لال، کاشی راج، وغیرہ کو منشی کے عہدے پر فائز کیا گیا۔ دھیرے دھیرے منشیوں کی تعداد میں ضرورت کے تحت اضافہ بھی کیا گیا۔ لارڈ ولزلی نے نہایت ہی منظّم طریقے سے فورٹ ولیم کالج کی بنیاد ڈالی اور اس کی ترقی کے لیے کوشاں رہے۔

ایک بات کی وضاحت اور بھی ضروری ہے کہ فورٹ ولیم کالج میں صرف یوروپین کو ہی پروفیسر اور ٹیچر کے عہدے دیے جاتے تھے۔ یہاں لارڈ ولزلی کے جانب دارانہ مزاج کا پتہ چلتا ہے۔ اونچے اونچے عہدوں پر غیر ملکی ہی فائز رہتے تھے اور ان کی تنخواہیں بھی زیادہ ہوا کرتی تھیں۔

ملاحظہ کیجیے ڈاکٹر شہناز نبی کے یہ جملے:

> ''جہاں تک عہدے کا سوال ہے فورٹ ولیم کالج میں صرف یوروپین ہی پروفیسر اور ٹیچر کے عہدے پر فائز کیے جاتے تھے۔ پروفیسر کی ماہانہ تنخواہ 1500 روپئے اور ٹیچر کی 1000 روپئے ماہانہ ادا کرتی تھی۔ پروفیسر جان بیلی کو سب سے زیادہ تنخواہ ملتی تھی، یعنی 1600 روپئے ماہانہ اس کے علاوہ 1000 روپئے عربی مترجم کی حیثیت سے''

(حسن اختلاط از شہناز نبی، ص 19)

جہاں تک ہندوستانیوں کا تعلق ہے تو ان کی منشی کے عہدے پر تقرری ہوتی تھی۔ انگریزوں نے بلا شبہ فورٹ ولیم کالج قائم کر کے تعلیم کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا لیکن ہندوستانیوں کے تئیں ان کی ذہنیت صاف نہیں تھی اور ہندوستانیوں کے تعلیمی میدان میں قابل ہونے کے باوجود اونچے عہدے نہیں دیے جاتے تھے۔ انھیں منشیوں کے عہدے تک ہی محدود

رکھا جاتا تھا۔ اس سلسلے میں ششیر کمار داس نے اپنی کتاب 'صاحب اور منشی' میں اعتراض بھی جتایا ہے اور کہا ہے کہ انگریز پروفیسر کا عہدہ اپنے لیے رکھتے تھے اور علم و زبان کے ماہر ہندوستانیوں کو منشی کا درجہ دیا جاتا تھا۔

ڈاکٹر شہناز نبی کے ان جملوں کو بھی دیکھیں:

''فورٹ ولیم کالج میں ہندوستانیوں کی تقرری صرف منشی، سرٹیفیکٹ منشی، چیف منشی کے اعتبار سے کی جاتی تھی۔

29اپریل 1801 میں کالج کونسل نے تجاویز پیش کیں کہ درج ذیل درجات اور تنخواہ کے اعتبار سے منشیوں کی تقرری کی جائے:

چیف منشی: 200 روپئے ماہانہ

سکنڈ منشی: 100 روپئے ماہانہ

ماتحت منشی: 40 روپئے ماہانہ

اس کے علاوہ certified منشی بھی ہوا کرتے تھے جن کی تنخواہ 30 روپئے ماہانہ ہوا کرتی تھی۔ منشیوں کا انتخاب ٹیچر اور پروفیسر کرتے تھے۔''

(فورٹ ولیم کالج اور حسن اختلاط، ص19)

کالج کے منشیوں میں میر بہادر علی حسینی، میر شیر علی افسوس، حیدر بخش حیدری، میر امن دلی والے، مظہر علی خان ولا، میر کاظم علی جواں، حفیظ الدین بردونی، خلیل علی خاں اشک، نرائن جہاں، للولال جی، تارنی چرن متر، نہال چند لاہوری، باسط خان، مرزا علی لطف، مرزا جان طپش وغیرہ کے نام اہم ہیں۔

ان منشیوں نے ایماندارانہ طریقے سے کام کرتے ہوئے بہترین کتابیں ترجمے اور تالیف کیے، جن میں نثر بے نظیر، اخلاق ہندی، تاریخ آسام، رسالہ گلکرسٹ (میر بہادر علی حسینی)، آرائش محفل، باغ اردو (میر شیر علی افسوس) قصہ حاتم طائی عرف آرائش محفل، گلشن ہند، توتا کہانی (حیدر بخش حیدری) باغ و بہار، گنج خوبی (میر امن دہلوی)، بیتال پچیسی، ہفت گلشن (مظہر علی ولا)، سنگھاسن بتیسی (مظہر کاظم علی جواں) اس طرح کی اور بھی بہت سی کتابیں ان منشیوں نے تالیف کیں جس سے اردو ادب کو فرغ حاصل ہوا۔

ایک بات کی وضاحت اور ضروری ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے قیام کے بعد ہندوستان

کے مختلف صوبوں سے اہل علم بنگال کا رخ کرنے لگے تھے۔اس کے پیچھے کچھ تو ان کی اردونوازی کام کر رہی تھی، اور کچھ روزگار کا معاملہ بھی تھا، ساتھ ہی کچھ کو صاحبان عالیشان سے قربت کا جذبہ کارفرما تھا۔ ہندوستان کے مختلف صوبوں سے آنے والوں میں سے کچھ منشیوں کو تو انگریزی سرکار نے خود بلوایا تھا اور کچھ خود ہی آئے تھے۔ان میں سے کچھ لوگ باضابطہ فورٹ ولیم کالج میں منشی کے عہدے پر فائز ہوگئے تھے اور چند ایسے تھے جنھیں باقاعدہ ملازمت نہیں ملی لیکن ان سے ترجمے اور تالیف کا کام لیا جاتا تھا۔ایسے منشیوں میں بنی نرائن، مرزا علی لطف، نہال چند لاہوری، مرزا جان طپش، باسط خان وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

میر بہادر علی حسینی فورٹ ولیم کالج کے منشیوں میں ایک تھے۔ بہادر علی حسینی نے چار کتابیں تالیف کیں۔ اس کے علاوہ بھی انھوں نے دیگر مصنفین کے ساتھ ترجمے اور تالیف کا کام کیا لیکن افسوس کا مقام ہے کہ ان کے حوالے سے زیادہ معلومات حاصل نہیں ہوسکی کیونکہ اس وقت شاید اس طرح کا کوئی رواج نہیں رہا ہوگا اس لیے بہت مختصر جانکاری ان کے حوالے سے دستیاب ہے۔اتنی بات دستیاب ہے کہ یہ شاہ گنج قصبہ کے نزدیک موضع بڑا گاؤں جونپور کے رہنے والے تھے اور موضع موئی میں خاندان حسین سادات کے ایک بزرگ تعلقہ دار اور مشہور حکیم وطبیب حکیم مولا علی حسینی کے داماد تھے۔ان کے والد کے حوالے سے بھی اختلاف رائے ہے۔ان کے والد کا نام سید عبداللہ کاظم بتایا جاتا ہے۔تذکرہ نگاروں نے انھیں شاعر کے طور پر بھی ادب میں متعارف کرایا ہے لیکن اس کی تصدیق مکمل طور سے نہیں ہوسکی ہے۔تاہم نثر نگاری کے میدان میں ان کی خدمات کو قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔

4 مئی 1801 کو ان کی تقرری فورٹ ولیم کالج میں ہوئی اور انھوں نے اردو ادب کے لیے بہت کام کیا۔میر امن دہلوی کی تقرری بھی انہی کی وساطت سے ہوئی۔انھوں نے فورٹ ولیم کالج میں کئی کتابیں لکھیں جن میں 'نثر بے نظیر'، 'اخلاق ہندی'، 'تاریخ آسام' اور 'رسالہ گلکرسٹ' اہم ہیں۔ بہادر علی حسینی دلی کے رہنے والے تھے اور فورٹ ولیم کالج میں بحیثیت منشی ان کی تقرری ہوئی تھی۔ ایسا بھی قیاس اغلب ہے کہ کالج میں سب سے پہلے انہی کی تقرری ہوئی۔گلکرسٹ نے درس و تدریس کے علاوہ ان منشیوں سے تصنیف و تالیف کا کام بھی لینا شروع کیا۔ اور کتابیں شائع کرنے کی داغ بیل ڈالی۔ گلکرسٹ نے میر بہادر علی حسینی کی صلاحیت کو بھانپ لیا تھا یہی وجہ تھی کہ انھوں نے ترجمہ اور تالیف کی ذمے داری میر بہادر علی

حسینی کے ذمے دے دیا تھا۔

ڈاکٹر وحید قریشی نے میر بہادر علی حسینی کے بارے میں ڈاکٹر گلکرسٹ کے حوالے سے لکھا ہے کہ کس طرح میر بہادر علی حسینی کو پوری ذمے داری سونپی تھی تا کہ ترجمہ و تالیف کا کام آگے بڑھ سکے۔ ملاحظہ کیجیے ان جملوں کو:

'' گلکرسٹ نے درس و تدریس کے علاوہ ان منشیوں سے تصنیف و تالیف کا کام لینا بھی شروع کیا اور کتابیں شائع کرنے کی داغ بیل ڈالی۔ اس سلسلے میں 12 جنوری، 16 جنوری اور پھر 20 جنوری 1802 کو اس نے کالج کونسل سے خط و کتابت کی اور آخری تاریخ کو شرطیں پیش کیں۔ ان میں بہادر علی حسینی کے بارے میں لکھا ہے۔ ''تالیف و ترجمہ اور نقل کے تمام اخراجات میرے ذمے ہوں گے لیکن حکومت میر بہادر علی حسینی کو اپنے مصارف پر میری ماتحتی میں ہندوستانی کتابوں کے مقابلے اور ان کی تصحیح کے کام پر بحال رکھے۔'' (اخلاق ہندی، مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص19)

اس طرح بہادر علی حسینی کو کتابوں کی تالیف اور ترجمے کی ذمے داری سونپی گئی اور جب تک گلکرسٹ فورٹ ولیم کالج میں رہے، بہادر علی حسینی نے ترجمے اور تالیف کا کام کیا۔ انھوں نے گلکرسٹ کی فرمائش پر 'اخلاق ہندی' کا سہل اور آسان زبان میں ترجمہ کیا۔ اخلاق ہندی کی کہانیاں سنسکرت زبان میں لکھی گئی تھیں اور سنسکرت سے اسے فارسی میں مفتی تاج الدین نے ترجمہ کیا اور فارسی سے میر بہادر علی حسینی نے اردو میں ترجمہ کیا۔ مفتی تاج الدین کی کتاب 'مفرح القلوب' سے اسے 'اخلاق ہندی' کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔ اردو میں ترجمہ ہونے کے بعد یہ کتاب بہت مقبول ہوئی۔ اس کے ساتھ انھوں نے 'نثر بے نظیر' میر حسن کی مشہور زمانہ مثنوی سحر البیان کی کہانی کو بہترین نثر میں بیان کیا۔ پھر 'تاریخ آسام' شہاب الدین طالش ابن ولی محمد کی فارسی کتاب 'تاریخ آسام' کا اردو ترجمہ بہادر علی حسینی نے کیا اور اس کے بعد 'رسالہ گلکرسٹ' کے نام سے ڈاکٹر گلکرسٹ کی کتاب 'ہندوستانی زبان کے قواعد' کا خلاصہ پیش کیا۔

'اخلاق ہندی' ایک ایسی ترجمہ شدہ کتاب ہے جس کو بہادر علی حسینی نے 1802 میں لکھا اور 1803 میں اسے شائع کیا۔ یہ اردو کی سب سے پہلی کتاب ہے جو چھاپہ خانہ سے چھپ کر نکلی۔ یہ کتاب مختلف سبق آموز حکایتوں کا مجموعہ ہے۔ اس کے دیباچے کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ بہادر علی حسینی نے گلکرسٹ کی فرمائش پر نہایت ہی سہل زبان میں اسے ترجمہ کیا جس کی

وجہ سے اسے بہت زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ جو ادبی ولسانی اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے۔

ایک فرانسیسی ادیب جس نے 84 سال کی عمر پائی اور اس نے 155 سے زائد کتابیں تصنیف کیں۔ اس نے ان کتابوں کو تین زمرے میں بانٹا ہے۔ پہلا اردو ادب کے بارے میں فرانسیسی زبان میں لکھا، دوسرا اردو کی ادبی نگارشات کی تدوین اور تیسرا کئی مشہور اردو ادبی مجموعات کا فرانسیسی ترجمہ ہیں۔ گارساں دتاسی نے تین جلدوں میں ہندوستانی ادب کی تاریخ کے عنوان سے فرانسیسی زبان میں سب سے پہلے اردو ادب کی تاریخ لکھی۔ یہ اس وقت کی بات ہے جب ایسا کوئی تاریخی مواد موجود نہیں تھا۔ بہر حال گارساں دتاسی نے میر بہادر علی حسینی کی تحریری وفنی محاسن وصلاحیت کے بارے میں فرانسیسی زبان میں لکھا ہے جس کا اردو ترجمہ لئیق بابری نے ڈاکٹر وحید قریشی کی درخواست پر کی ہے ملاحظہ کیجیے:

> ''میر بہادر علی حسینی ہندوستانی زبان کے بڑے قابل توقیر اہل قلم ہیں۔ آپ مشہور ومعروف (شاعر) میر حسن کی مثنوی بے نظیر اور بدر منیر کی نقل کے مصنف ہیں۔ یہ 1802 میں گلکرسٹ کی زیر نگرانی میر شیر علی افسوس کی نظر ثانی کے بعد کلکتے میں شائع ہوئی۔ اس کا نام 'نثر بے نظیر'' ہے۔
>
> اس نثری قصے میں شعروں کی بھی ملاوٹ ہے۔ بے نظیر سحر البیان کے ہیرو کا نام ہے۔ 1802 میں اس کا ایک ایڈیشن شائع کرنے کا اہتمام کیا جسے بیاض ہندی کا ایک حصہ بننا تھا مگر اس کے صرف 48 صفحات شائع ہوئے۔ دوسرے ایڈیشن کی نوبت 1803 میں آئی۔
>
> آپ ہندوستانی گرامر پر ایک رسالے کے بھی مصنف ہیں جس کا عنوان قواعد ہندی یا قواعد اردو، یعنی ہندوستانی زبان کے اصول ہے۔ یہ گلکرسٹ کی گرامر کا ملخص ہے کیونکہ یہ کلکتہ میں گلکرسٹ کے نام سے چھپا (گلکرسٹ نے پھر اسے رسالہ گلکرسٹ کے نام سے چھپوایا)

آپ ھتو پدیش کے ہندوستانی ترجمے کے بھی مصنف ہیں جسے آپ نے 'اخلاق ہندی' یعنی انڈین ایتھیکس کے نام سے 1802 میں لکھا۔ بہار کے نواب شاہ نصیر الدین کے حکم سے اس کا فارسی ترجمہ ہوا جس کا نام 'مفرح القلوب' ہے۔ حسینی کے نسخے کا بھی یہی عنوان ہے۔ (جس کا مطلب روح کو نشاط پہنچانے والا ہے) ہمیں یہ کتاب ایسٹ انڈیا ہاؤس کے قیمتی کتب خانوں برٹش میوزیم اور دوسری جگہوں پر بھی ملتی ہے۔ ہندوستانی ترجمہ کلکتے میں 1803 میں اور

مدراس میں دو بار چھپا۔ اس کے کچھ اجزا 1828 میں ایس آرنو کی وساطت سے لندن میں بھی چھاپے گئے۔ اس ترجمے کا خلاصہ تارنی چرن متر اور کلکتے کے ڈبلیو پرائس کے ہندی اور ہندوستانی انتخاب میں بھی ملتا ہے۔ اس تصنیف کے اور بھی ہندوستانی ترجمے ہیں۔ کنگز کالج لندن کے پروفیسر ایم۔ ڈی۔ فوربز کے پاس ترجمے کا ایک نسخہ ہے جو بہادر علی والے نسخے سے بالکل مختلف ہے۔ یہ ترجمہ محض لفظی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ بنگالی میں ہوا ہے۔ بدقسمتی سے اس کے مصنف کا نام نہیں ملتا:

> کلکتے میں 1803 میں اعلان ہوا کہ ھتوپدیش کا ٹھیٹھ ہندی میں ایک ترجمہ زیر طبع ہے۔ مجھے علم نہیں کہ یہ وہی ہے جس کی ایک کاپی کلکتے کی ایشیاٹک سوسائٹی کے پاس ہے اس کا ذکر بنگال کی ایشیاٹک سوسائٹی کے جرنل میں (بہ زبان انگریزی) اس عنوان کے تحت کیا گیا ہے۔ Hitopadesi:with a Hindie translation made by a pundit of the Raja of Bharatpur
>
> میری ذاتی لائبریری میں بھی ھتوپدیش کا ایک مخطوطہ ہے جس میں ہندوستانی ترجمے کے ساتھ سنسکرت اصل بھی ہے۔ یہ شلوک در شلوک ترجمہ کیا گیا ہے۔ ایک چھوٹی سی in folio پر دیوناگری رسم الخط میں ہے۔ کتابت بہت اچھی ہے۔''
>
> (مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص 14)

مولوی کریم الدین نے بھی اپنے تذکرے میں اس کا ذکر کیا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

> ''میر بہادر علی حسینی بہت ذی قدر شاعر تھے۔ اس نے سحر البیان کے طور پر ایک کتاب تصنیف کی ہے جس میں بدر منیر اور بے نظیر کا قصہ مشہور بیان کیا ہے۔ اس کتاب کا نام 'نثر بے نظیر' ہے۔ مگر نظم بھی اس میں ملا ہوا ہے۔ درمیان 1802 کے کلکتہ میں چھپی تھی اور ایک رسالہ 'قواعد اردو' جو کہ بنام 'رسالہ گلکرسٹ' اردو زبان کے صرف ونحو چھپایا گیا تھا۔ تیسرا ترجمہ ہندوستانی 'ھتوپدیش' کا بنام 'اخلاق ہندی' جو اس نے درمیانی 1802 کے ایک فارسی ترجمے سے جو بہ حکم شاہ نصیر الدین حیدر نواب بہار کے بنام 'مفرح القلوب' کے تیار ہوا تھا اس نے کیا تھا۔'' (مقدمہ از ڈاکٹر وحید قریشی، ص 16)

اس طرح دیکھا جائے تو میر بہادر علی حسینی نے ابتدائی زمانے میں فارسی سے اردو زبان میں ترجمہ کر کے اردو ادب کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ ایسا نہیں کہ ان کے ترجمے بھونڈے

الفاظ سے مزین ہیں بلکہ ان کے ترجمے میں روانی ہے۔ کہیں کہیں اسلوبیاتی طور پر کمی کا احساس ہوتا ہے تاہم اس زمانے کی مروج زبان کو اگر سامنے رکھیں تو ہمیں مایوسی نہیں ہوگی۔

سب سے پہلے علی حسینی نے 'نثر بے نظیر' کا ترجمہ کیا اس کے بعد 'اخلاق ہندی' کا ترجمہ کیا۔ جدید نثر کے فروغ کے لیے سب سے اہم اور خاص بات یہ ہے کہ انگریزوں کو اردو سے آشنا کرانا تھا اور اس کے لیے آسان زبان کی ضرورت تھی جو انھیں اردو میں نظر آئی اور پھر فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں آیا اور میر بہادر علی حسینی پہلے منشی کے طور پر مقرر ہوئے۔ 'اخلاق ہندی' سنسکرت الاصل مختصر اخلاقی حکایات کا مجموعہ ہے۔ کلیلہ ودمنہ کے تین مستند ترجمے اردو میں پائے جاتے ہیں۔ 'خود افروز'، 'بستان حکومت'، اور 'اخلاق ہندی' لیکن اصل سنسکرت ماخذ کی بھی تین روایتیں موجود ہیں۔ پنچ تنتر، ھتوپدیش اور 'کتھا سرت ساگر' کلیلہ ودمنہ کی اصل اور قدیم ترین روایت پنچ تنتر ہے۔ ھتوپدیش بعد کی روایت ہے جو نرائن بھٹ نے لکھی۔'' (اردو کی نثری داستان از گیان چند جین، ص 21-20)

یہ کتاب پہلی بار 1804 میں سی رام پور سے زیور طباعت سے آراستہ ہوئی پھر 1830 میں کلکتے سے 1871 میں کلکتے سے ایک اور ایڈیشن شائع ہوا۔ جانسن نے ہرٹ فورڈ سے 1847 میں پہلا ایڈیشن اور 1864 میں دوسرا ایڈیشن نکالا۔ جانسن نے اس سنسکرت کتاب کا ترجمہ بھی ہرٹ فورڈ سے 1848 اور 1864 میں شائع کیا۔ جرمن تراجم میکس مولر اور شون برگ نے شائع کیے۔

''کتاب کی اولین اشاعت دراصل دیوناگری رسم الخط میں ہوئی تھی۔''

(گلکرسٹ اور اس کا عہد از محمد عتیق صدیقی، ص 145)

12 جنوری کو گلکرسٹ نے جو فہرست کالج کونسل کو دی تھی اس میں اخلاق ہندی کی تعداد 500 صفحات 228 رسم خط ناگری تخمینہ اخراجات 4500 روپئے ٹیلی گراف پریس میں چھپائی شروع ہونے کی اطلاع دی گئی ہے۔ 19 اگست 1802 کو ہندوستانی مصنفین کی حوصلہ افزائی کے لیے گلکرسٹ نے انعامات کی سفارش کی۔ اس میں اخلاق ہندی کے 160 صفحات کی اشاعت کی خبر دی گئی ہے اور 150 روپے کا انعام تجویز کیا گیا لیکن کالج کے مستقل ملازم ہونے کی وجہ سے بہادر علی حسینی کو انعام نہ دیا گیا۔

(A Cat. of Hindi, Punjabi and Hindustani : Miss in the library of British Museumby Blumhardt ed 1899 page 55)

اس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ فارسی میں ھتوپدیش کے دو ترجمے ہوئے ہیں

ایک 'نگار دانش' کے نام سے اور دوسرا 'مفرح القلوب' کے نام سے

(A cat. of the Hindi, Punjabi ,and Hindustani :Miss in the library of British Museum by Blumhardt ed1899 p .55)

ان دو روایتوں کے بارے میں سید محمد لکھتے ہیں:

''نگار دانش اور مفرح القلوب کے تقریباً تمام قصے ایک ہی ہونے کے باوجود اشخاص قصہ کے اسما کے اعتبار سے جداگانہ ہیں اور ایک دوسرا فرق یہ ہے کہ نگار دانش میں بید پائے برہمن وایشلم (دیوآشرم) سے قصے بیان کرتا ہے اور مفرح القلوب میں اب قصوں کا راوی پنڈت بشن سرما (وشنوشرما) ہے۔'' (ایضاً،ص22-12)

(A Cat. of Persian Miss. in the library of India by HermannEtho Vol.I ed 3091 page 3011)

مزید برآں اخلاق ہندی کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اس کے زیادہ تر کردار پرنداور چرند ہیں جو انسانی سرشت کے بعض پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ان کے یہاں بھی انسانوں کی طرح ہنسنے، بولنے، مصائب و آلام کا شکار ہونے، دکھ درد سے نبرد آزما ہونے، مسائل کے سامنے بے دست و پا ہونے اور پھر کسی نہ کسی غیبی مدد سے اس سے باہر نکلنے کی سبیل نظر آتی ہے۔ ان حکایتوں میں شامل کرداروں میں شیر، گیدڑ، بندر،لومڑی،کوا، ہاتھی کلنگ،سارس، مرغابی، کچھوا، سانپ، مینڈک،مچھلی وغیرہ ہیں جو انسانی زندگی کے ابتدائی نقوش کی وضاحت کرتے ہیں۔ابتدائی زمانے کی تاریخ کا جب ہم مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ ابتدا میں انسان نہ رہنا جانتا تھا، نہ کھانا جانتا تھا، نہ بولنا جانتا تھا،غرض کہ اس کی زندگی جانوروں کی سی تھی۔انہی تمام حالات کو تشبیہاتی انداز میں اخلاق ہندی میں پیش کیا گیا ہے۔'' ملاحظہ کیجیے:

''انسان کی ابتدائی نشو ونما اور زندگی کی وہ حالت جب وہ چوپایوں کی سی بود و باش رکھتا تھا۔غاروں میں رہتا بستا تھا،جنگلوں میں درختوں کے پتوں کو کھا کر گزارا کرتا تھا،تمدن کے مہیا کردہ صنعتی وسائل سے آشنا نہ تھا۔ابھی اس کی زندگی نے وہ تنوع اور واقعات تہہ در تہہ گہرائی حاصل نہ کی تھی کہ جذبات کی پیچیدہ صورتیں، احساسات کے انوکھے روپ اور حالات کی بھول بھلیاں اس کی عملی زندگی میں در آئیں۔''

(اخلاق ہندی کا تجزیاتی مطالعہ از وحید قریشی)

چونکہ 'اخلاق ہندی' ایک ترجمہ شدہ کتاب ہے اور اس کے متن میں باغ و بہار کی طرح

سلیس، مقفیٰ اور مسجع نثر اگر تلاش کریں گے تو نہیں ملے گی لیکن اس کی تاریخی حیثیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ اخلاق ہندی جن میں کرداروں کا استعمال ہوا ہے وہ بطور علامت ہے تا کہ نثر کا حسن برقرار رہے۔ ساتھ ہی جن علامتوں کا استعمال ہوا ہے اس میں ثقالت نہیں ہے اس لیے کہ قاری کے لیے ترسیل کا مسئلہ نہ پیدا ہو جائے۔ اس لیے 'اخلاق ہندی' میں شامل کردار علامتی ہیں۔ جیسے شیر کا استعمال بطور ہمت اور دلاوری کے لیے ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ہی شیر کو بطور بادشاہ کی علامت میں بھی استعمال ہوا ہے۔ کوے کا استعمال، گیدڑ کا استعمال علامتی طور پر مکاری کے لیے ہوا ہے۔ جوگی کا علامتی استعمال ظاہری طور پر حرص وہوس اور زہد کی علامت کے طور پر کیا گیا ہے۔ عورت کو مظلوم ذات کی علامت کے طور پر کیا گیا ہے۔ لیکن اس کہانی میں جس طرح عورتوں کے کردار کو مظلوم اور غلامی کی علامت کے طور پر کیا گیا ہے وہ اکثر و بیشتر سماج کے نچلے طبقے کی عورتیں ہوا کرتی ہیں۔ ان جملوں کو دیکھیں:

> ''اخلاق ہندی' کے کردار علامتی ہیں شیر دلاوری اور اخلاقی اصولوں سے الگ ہوکر زندگی بسر کرنے کی علامت ہے اور ساتھ ہی بادشاہ کی علامت بھی ہے۔ گیدڑ اور کوا مکاری اور دانش وری کی علامت ہیں۔ جوگی حرص و ہوس اور زہر کے ظاہری روپ کی علامت ہے۔ عورت ہر جگہ قدیم معاشرے کی وہ ستم زدہ عورت ہے جسے ہندو سماج ہمیشہ موم کی مریم جانتا رہا ہے۔ اور جس کی اخلاقی زندگی کے بارے میں برہمن طبقہ کبھی مطمئن نہیں رہا لیکن یہ عجیب بات ہے کہ یہ عورتیں اکثر نچلے طبقے کی عورتیں ہیں۔''
>
> (اخلاق ہندی کا تجزیاتی مطالعہ از وحید قریشی، ص 45-44)

یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ 'اخلاق ہندی' کی زبان باغ و بہار کی زبان کی طرح چاق و چوبند نہیں ہے۔ لیکن اس میں جملے، عبارتیں مربوط اور صحیح ہیں، اس کے باوجود وہ قاری کے ذہن وفکر پر کوئی خوش گوار اثر نہیں چھوڑ پاتی ہیں۔ لیکن ایک بات ضرور ہے کہ اخلاق ہندی تدریسی ضرورتوں کو پوری کرتی ہے اور اس کی زبان بھی تدریسی ہے جو باغ و بہار میں نہیں ہے۔ باغ و بہار کی زبان میں فصاحت اور سلاست ہے جو قاری کو تخیل کی دنیا میں بہت جلد لے کر چلی جاتی ہیں اور قاری وہاں پہنچ کر تخیل کی دنیا میں گم ہو جاتا ہے۔ لیکن تدریس کا وہاں فقدان نظر آتا ہے۔ اردو نثر اس زمانے میں جس دور سے گزر رہی تھی اس وقت اخلاقی تدریس کی ضرورت تھی۔ تا کہ ایک منظّم اور بہتر سماج وجود میں آ سکے۔ اس لیے اخلاق ہندی کو ایک

درسی ضرورت کی کتاب کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ملاحظہ کیجیے ان جملوں کو:

''اخلاق ہندی کی زبان ایک ایسی درسی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔یہ زبان باغ و بہار کی زبان کی طرح چاق و چوبند اور تخلیقی ادب پارے کا درجہ نہیں رکھتی۔اس میں وہ بیانیہ صلاحیت بھی نہیں ہے جو شیر علی افسوس کو آرائش محفل میں حاصل تھی۔ترکیب کے بدلے ترکیب اور جملے کے مقابلے میں جملہ لکھا گیا ہے۔صرف کہیں کہیں معمولی انحراف کیا گیا ہے۔اور وہاں بھی ضرب المثل یا کسی محاورے کے کھپانے کا شوق ہے جس نے الگ ہونے پر مجبور کیا ہے اس کی عبارتیں مربوط اور صحیح ہونے کے باوجود خوشگوار اثر نہیں چھوڑتی جو باغ و بہار کو حاصل ہے۔''

(اخلاق ہندی کا تجزیاتی مطالعہ از وحید قریشی،ص47-46)

'اخلاق ہندی' کی ابتداء بسم اللہ سے ہوتی ہے۔میر بہادر علی حسینی نے اس میں خدا کا شکر ادا کرتے ہوئے جس نے تمام خلقت میں انسان کو فضیلت عطا فرمائی اور عقل کے تاج مرصع سے دین و دنیا میں اس کے سر زیب و زینت بخشی ہے اسی میں موصوف نے یہ وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس کتاب میں شامل حکایات ایسی ہیں جسے سن کر یا پڑھ کر انسان اپنی ذہنی وفکری، اور عملی زندگی میں تبدیلیاں لائے اور ہوشیار ہو جائے۔ابتدائی زمانے میں حکایات اسی مقصد کے لیے سنائے جاتے تھے۔ان جملوں کو دیکھیں:

''غرض ایسے عجیب وغریب قصوں میں قصے لپٹے ہوئے ہیں جن کے دیکھنے اور سننے سے آدمی دنیا کے کاروبار میں بہت ہوشیار، نہایت چالاک ہو جاوے، علاوہ اس کی بھلی بری حرکتیں ہر ایک کی نظر آویں' (اخلاق ہندی،ص14)

'اخلاق ہندی' کا دوسرا حصہ 'احوال کتاب کا اور ابتدائی قصہ' ہے جس میں فاضل مصنف نے کتاب کے حوالے سے احوال بیان کیا ہے۔اس کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اس کہانی کے پس منظر کا زمانہ چندر سین کا تھا۔اور گنگا ندی کے کنارے بسا شہر جس کا نام مانک پور تھا۔ چندر سین وہاں کا بادشاہ تھا۔ساتھ ہی اس کے مطالعے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اس کے بیٹے اس کے سامنے بے ادبوں کی طرح کھڑے رہتے تھے۔وہیں یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اگر انسان کے پاس علم نہیں ہو تو اس کی زندگی جانوروں کی طرح ہو جاتی ہے۔اسے نہ جینے کا سلیقہ آتا ہے، نہ بیٹھنے کا، نہ کھانے کا اور نہ بولنے وغیرہ کا۔اس لیے اس کتاب میں وضاحت کی گئی ہے

کہ علم ایک ایسی چیز ہے جسے کوئی چرا نہیں سکتا اور نہ ہی کوئی اسے چھین سکتا ہے بلکہ اس کو جتنا بانٹا جائے گا یہ اتنا ہی بڑھے گا۔۔ ذرا ان جملوں کو دیکھیے:

''ہند میں گنگا کنارے ایک شہر تھا نام اس کا مانک پور اور راجا وہاں کا چندر سین تھا اور جتنے ذات بھائی اس کے برابر تھے سب اس کے حکم میں رہا کرتے تھے۔ ایک دن راجا اپنی سلطنت کے تخت پر بیٹھا تھا اور بیٹے اس کے پاس بے ادبوں کی طرح سامنے کھڑے تھے۔ ایک شخص یہ بدوضعی ان کی دیکھ کر کہنے لگا۔ جس کو علم نہیں وہ اندھا ہے۔ اگرچہ آنکھوں سے دیکھتا ہے لیکن علم وہ چیز ہے کہ جس کی قوت سے مشکلیں حل ہو جاتی ہیں اور غنی وہ ہے جس کو علم کی دولت ہو کیونکہ نہ اسے کوئی چور لیوے نہ اس پر کوئی دعوی کر سکے اور نہ کسی پر معلوم ہو کہ وہ رہتی کہاں بلکہ جتنی خرچ کیجیے اتنی ہی بڑھے کسی طرح کم نہ ہو۔'' (اخلاق ہندی، ص6)

راجہ کے محل میں بیٹھے ہوئے جتنے عقلمند اور علم داں انسان تھے سبھوں نے یکے بعد دیگرے راجا کے سامنے اچھی اچھی باتیں بتائیں ایک عقل مند نے کہا کہ لڑکا علم اپنی ماں کے پیٹ سے لے کر پیدا نہیں ہوتا ہے بلکہ وہ اس دنیا میں آ کر سیکھتا ہے۔ ایک برہمن نے کہا کہ وہ راجا کے لڑکے کو جہالت کے بھنور سے نکال کر علم کی کشتی میں سوار کر سکتا ہے۔ اور اس کے بیٹوں کو چھ مہینے میں قابل کر دے گا۔ اس کے بعد راجا کے لڑکوں نے اس طرف توجہ دی اور حکایت آگے بڑھنے لگی اور ایک کتاب کی شکل میں وجود میں آ گئی۔

'اخلاق ہندی' کل چار ابواب میں منقسم ہے۔ پہلے باب میں 9 حکایتیں ہیں۔ دوسرے باب میں 13 حکایتیں، تیسرے باب میں 11 حکایتیں اور چوتھے باب میں 9 حکایتیں ہیں اس طرح کل ملا کر اس کتاب میں 42 حکایتیں شامل ہیں۔

پہلے باب میں شامل حکایتیں اس طرح ہیں: مترلابھ یعنی فائدہ جو یاروں سے یاروں کو حاصل ہو، لگ پتنگ کوے اور چڑی مار کی داستان، حکایت بوڑھے باگھ اور مسافر کی، حکایت سبدھ کوے اور ہرن، اور چھدر بدھ گیدڑ کی، نقل ایک گدھ اور بلی کی، نقل چندر سین بنیا اور کیلاوتی بنیے کی بیٹی اور منوہر بقال کی، نقل پرمان نام حاکم اور ارتھ لوبھی گیدڑ کی، نقل تنکبیر نام کے ایک شخص اور نوجو بنا بقال کی بیٹی کی، نقل دھول تلک ہاتھی اور آتما نام گیدڑ کی۔

پہلے باب میں شامل کوے اور چڑی مار کی داستان ہے جس میں کبوتروں کا بادشاہ اپنی

فوج لے کر میدان میں آ پہنچا اور زمین پر بکھرے ہوئے دانوں کو چننے کی خواہش ہوئی اتنے میں چتر گریو نے دوسرے کبوتروں سے کہا کہ اس جنگل میں دانے کہاں سے آ گئے لگتا ہے کوئی شکاری، شکار کرنے کے لیے یہ گرایا ہے تا کہ دانہ کھانے کے لیے اترنے والے کبوتروں کو جال میں پھنسا کر پکڑ لیا جائے۔ اس لیے اس دانے میں فریب ہے۔ اس لیے حکایت کے بیان میں جس زبان کا استعمال ہوا ہے وہ، اس زمانے کی مروج زبان تھی۔ اس لیے اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ان جملوں کو دیکھیے:

''آخرش کچھ ایک آگے بڑھ کر تھوڑے چاول جھولی سے نکال کر ایک جگہ پر درخت کے نیچے چھٹکائے اور اپنے کاندھے کا جال اس پر بچھا کر آپ ایک گوشے میں چھپ رہا۔''

(کوے اور چڑی مار کی داستان، ص10)

یہاں 'آخرش' بمعنی آخر استعمال ہوا ہے۔ 'آپ ایک گوشے میں چھپ رہا' بمعنی ایک گوشے میں خود کو چھپا لیا تا کہ چڑیوں کی نظر اس پر نہ پڑے۔ اس چھوٹی سی حکایت میں پنڈت وشنو شرما نے یہ سبق دینے کی کوشش کی کہ انسان کو اگر کسی چیز میں فائدہ نظر آئے تو پہلے اس پر غور و خوض کرنا چاہیے کہ کہیں اس کے پیچھے کوئی سرکشی کا راز تو نہیں ہے اس کے لیے علم کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس لیے انسان کو علم کے حصول کے لیے ہمیشہ کوشاں رہنا چاہیے۔ پہلے باب کی اگلی حکایت 'بوڑھے باگھ اور مسافر کی' ہے۔ یہ حکایت عام ہے نچلے درجے میں اس کہانی کو بطور سبق پڑھایا جاتا ہے۔ اس حکایت کے ذریعہ انسانی فطرت کی عکاسی کی گئی ہے۔ کہ انسان چاہے جس عمر کو پہنچ جائے اس کی فطرت نہیں بدل سکتی ہے اس لیے انسان کو اس کی فطرت سے بچ کر رہنا چاہیے دوسری بات جو اس حکایت میں پیش کی گئی ہے وہ یہ ہے کہ انسان اگر اپنے اندر سے حرص و طمع کو نکال دے تو مشکلات میں پڑنے سے بچ سکتا ہے۔ بوڑھے باگھ اور مسافر کی کہانی اسی بات کو درشاتی ہے۔ ایک باگھ بوڑھا ہو چکا تھا اور اب وہ شکار نہیں کر سکتا تھا اس کے پاس ایک سونے کا پایل تھا وہ ایک چشمے کے کنارے بیٹھ گیا اور جو مسافر وہاں سے گزرتا اسے پایل دینے کی لالچ دیتا، لوگ اس سے ڈرتے لیکن شیر کہتا کہ وہ اب بوڑھا ہو چکا ہے اس لیے اب شکار نہیں کرتا۔ لالچ میں آنے کے بعد جو اس کے پاس جاتا شیر اسے مار کر کھا جاتا۔ اسی طرح اور بھی دیگر کہانیاں ہیں ملاحظہ کیجیے ایک اقتباس تا کہ اخلاق ہندی کی لسانی اہمیت بھی واضح ہو جائے:

''قضا کا ایک روز کسی مسافر اجل گرفت کو یہ ہوس ہوئی کہ اس زیور کو شیر سے لیا چاہیے۔ دل میں خیال کیا ایسا مال مفت پھر کہاں ہاتھ آوے گا۔ معلوم ہوتا ہے کہ میرے بخت نے یاوری کی اور طالعوں نے مدد کی۔ یہ سمجھ کر چاہا کہ باگھ کے پاس جاوے پھر جان کی دہشت سے اندیشہ کرنے لگا کہ یکا یک دشمن کی میٹھی بات پر بھروسا نہ کیا چاہیے۔ اگرچہ اس کے نزدیک پایل ہے پر اسے کیوں کر لوں۔ چنانچہ زہر کے ساتھ چند شہد ملا ہوتا تاہم اس میں خطرہ جان کا ہے اور جس برائی میں بھلائی شامل ہو وہ بھی خوب نہیں۔ پھر من میں سوچا جہاں گنج تہاں مار، جہاں پھول تہاں خار اور زر کے محتاج کو ہر جگہ خوف ہے۔'' (اخلاق ہندی، ص11)

اس کی لسانی اور ادبی اہمیت اس لیے مسلم ہے کہ یہ نثر ابتدائی زمانے کی ہے۔ جب اردو کا رواج دھیرے دھیرے عام ہو رہا تھا۔ فارسی سے اردو میں ترجمے کی بابت یہ ضرورت محسوس کی جا رہی تھی۔ چناچہ میر بہادر علی حسینی کو جب یہ ذمے داری دی گئی تو انھوں نے جس طرح سہل زبان میں فارسی سے اس کا ترجمہ اردو میں کیا کہ پڑھنے سے پتہ نہیں چلتا ہے کہ اس اس کا ترجمہ فارسی سے کیا گیا ہے۔ اس نثر کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کے اندر روانی بھی ہے اور سلاست بھی۔ ثقیل الفاظ کے استعمال سے اجتناب بھی برتا گیا ہے۔ اب رہی بات دھیرے دھیرے ہر چیز مشکل سے آسان ہو جاتی ہے اور وہی حال لسان کا بھی ہوتا ہے۔ اس وقت بہادر حسینی نے جن الفاظ کا استعمال کیا جیسے 'مفت کہاں ہاتھ آوے گا'، 'یہ سمجھ کر چاہا کہ باگھ کے پاس جاوے'، 'میٹھی بات پر بھروسا نہ کیا چاہیے'، 'پھر من میں سوچا جہاں گنج تہاں مار، جہاں پھول تہاں خار' وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو آج کے مقابلے غیر استعمال شدہ لگتے ہیں لیکن ان دنوں ایسے ہی الفاظ کا رواج تھا اور لوگ اسے خوب پسند کرتے تھے۔ علی حسینی کے الفاظ کے استعمال میں مشکل پسندی نہیں ہے۔ 'ہاتھ آوے گا' بمعنی 'ہاتھ آئے گا'، 'باگھ کے پاس جاوے' بمعنی 'باگھ کے پاس جائے'، 'میٹھی بات پر بھروسا نہ کیا چاہیے' بمعنی بھروسہ نہیں کرنا چاہیے، 'جہاں پھول تہاں خار' بمعنی جہاں پھول وہاں خار استعمال ہوئے ہیں۔ اس طرح اخلاق ہندی میں استعمال زبان و بیان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ہے۔ میر بہادر علی حسینی نے ترجمے کے وقت اخلاق ہندی کی حکایتوں میں ضرب المثل کا بھی استعمال کیا ہے۔ جس سے اس کی نثر کی لسانی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ مثال کے طور پر اسے دیکھیں: 'اگر دن برا آتا ہے تو

نیک کام بھی بد ہو جاتا ہے'، ' گوالا جب گائے دوہتا ہے تب بچھڑے کے گلے کو گائے کے پاؤں سے باندھ دیتا ہے اس وقت وہی پاؤں بچھڑوں کے لیے بیڑی ہوتا ہے اور وہ گوالا اپنا مطلب حاصل کر لیتا ہے'، 'فراغت میں ہر کوئی کہتا ہے کہ میں تمہارا دوست ہوں'۔ ایسے ضرب المثل ہیں جس کو آج بھی روزانہ کی زندگی میں کہیں نہ کہیں استعمال کیا جاتا ہے۔اس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ' اخلاق ہندی' کی زبان سہل ہے، نثر میں روانی ہے اور لفظوں کے استعمال میں احتیاط برتی گئی ہے۔اور جیسے تیسے کتاب کا ترجمہ نہیں کر دیا گیا ہے۔

دوسرے باب میں کل 13 حکایتیں شامل ہیں۔ان میں 'داستان بھاگ بھرتا بنیے اور سنجوگ اور نندوک بیل کی'، 'حکایت سنجوگ اور پنگل نام شیر کی'، 'حکایت دو گیدڑ دوتک و کرتک کی'، 'نقل ایک بڑھئی اور بندر کی'، 'نقل شام بھگت گدھے اور کنجو دھوبی کی '، 'نقل کرپا کنور اور دھنپت چوپڑ باز کی'، 'نقل گندھر کنیت اور نندو نائی اور سادکنوار کی'، 'نقل سادکنوار اور پنڈ کی کسی کی'، 'نقل سیتا رام اور اس کی بہن کی'، 'نقل ایک مالن اور اس کے یاروں اور اس کے خصم کی'، 'نقل ایک کوے اور ایک سانپ کی'، 'نقل ایک خرگوش اور ایک شیر کی'، 'نقل استاد اور شاگرد کی' شامل ہیں۔

دوسرے باب میں 'بھاگ بھرتا بنیے اور سنجوگ اور نندوک بیل کی' یہ جو حکایت بہادر علی حسینی نے پیش کی ہے وہ بہت ہی سبق آموز ہے۔انسان کے پاس اگر ہمت ہو تو وہ مشکل سے مشکل کام یا مشکل حالات میں بھی کامیاب ہو سکتا ہے۔سنجوگ جسے بنیے نے معذور سمجھ کر جنگل کے قریب چھوڑ دیا تھا وہاں کھا کر صحت مند ہو گیا اور اس جنگل سے ایک روز شیر پانی پینے کے لیے ندی کے کنارے آیا اور اس نے اس شیر کو دیکھ کر اپنی سینگیں زمین پر مارنے لگا اور زور زور سے دھاڑے مارنے لگا۔ یہ دیکھ کر شیر ڈر گیا اور خوف کے مارے بھاگ گیا۔ جب کہ شیر اور بیل کے درمیان مقابلے کی کوئی بات ہی نہیں ہے۔ شیر ہر حال میں طاقت ور ہوتا ہے اور بیلوں اور گائیوں کو مار ڈالتا ہے۔لیکن اگر کوئی اپنی کمزوری کے باوجود عزم مصمم رکھتا ہو تو وہ کامیاب ہوتا ہے۔ یہ کہاوت آج بھی مشہور ہے۔اور کام آتی ہے۔ان جملوں کو دیکھیے :

> '' ایک روز وہ ندی کے کنارے چرتا تھا کہ پنگل نام ایک شیر (جو اس جنگل کی بادشاہت کرتا تھا) پانی پینے کے لیے آ نکلا۔ بیل اس شیر کو دیکھ کر مارے مستی کے کھور وکرنے اور سینگوں سے زمین کھودنے لگا اور جیسا بادل گرجتا ہے ویسا ہی ڈکارنے۔ شیر نے جو اسے اس طرح دیکھا تو اس کے ڈر کے مارے بھاگ کر اپنی آکھری میں جا

گھسا اور جی میں کہنے لگا کہ آج خدا نے میری جان بچائی۔ کئی برس سے میں اس جنگل کی بادشاہت کرتا ہوں لیکن ایسی بلا اور ایسا مہیب جانور میں نے آج لگ نہیں دیکھا۔''

(اخلاق ہندی، حکایت سنجوگ اور پنگل نام شیر کی، ص40)

اس حکایت کے بیان میں سلاست بھی ہے اور روانی بھی اور سبق بھی شامل ہے۔ حکایتوں کا مطلب بھی یہی ہوتا ہے کہ قاری اسے پڑھے اور پڑھ کر کچھ سبق حاصل کرے اور اس کو اپنی زندگی میں اتارنے کی کوشش کرے۔ لہٰذا اس کتاب کی لسانی اور ادبی اہمیت مسلم ہے اور آج بھی اس کتاب کا مطالعہ کیا جائے تو لگتا نہیں ہے کہ یہ بہت پہلے کی ترجمہ شدہ کتاب ہے۔ اس کی چاشنی اور تازگی اب بھی برقرار ہے۔ ہاں اتنی بات ہے کہ باغ و بہار کے مقابلے اس کی ادبی اہمیت کچھ کم ضرور ہے لیکن تدریسی سطح پر یہ باغ و بہار پر سبقت لے جاتی ہے۔

تیسرے باب میں کل 11 حکایتیں شامل ہیں۔ ان میں 'نقل قاز اور ہدہد کی'، 'نقل ایک بندر اور پرندوں کی'، 'نقل پارس ناتھ دھوبی اور اس کے گدھے اور ہرن کی'، 'نقل ایک حجام اور اس کی فاحشہ جورو کی'، 'نقل ایک مسافر اور ہنس اور کوے کی'، 'نقل ایک کمینے اور صوفی اور اہیرنی کی'، 'نقل نروتم کمھار اور اس کی جورو بدکارہ کی'، 'نقل رائے مدن پال سارنگ کی'، 'نقل رائے منڈوک اور بیربل راجپوت کی'، 'نقل کرنا بھاٹ اور برہمنوں کی'، اور 'نقل نرند بڑھئی اور گورکھ ناتھ جوگی کی' شامل ہیں۔

چوتھے باب میں شامل حکایتیں کل 9 ہیں۔ ان میں نقل 'دو قاز کچھوے اور مچھوے کی'، 'نقل ایک کچھوے اور بنیائن ارغلام کی'، 'نقل ایک سانپ اور بگلے کی'، 'نقل ایک جوگی اور چوہے کے بچے کی'، 'نقل ایک بوڑھے بگلے اور مچھلیوں کی'، 'نقل شادی نام ایک بنیے اور الوالی نعل بند کی'، 'نقل ایک ملتانی اور رندوں کی'، 'نقل ایک سانپ اور مینڈکوں کے بادشاہ کی'، اور نقل ایک برہمن اور نیولے کی'۔

اس طرح کل ملا کر 42 حکایتیں اس کتاب میں شامل ہیں اور ان حکایتوں کے ذریعہ عام انسانوں کو یہ جانکاری فراہم کی گئی ہے کہ اگر انسان اپنی زندگی کو کامیابی کے ساتھ گزارنا چاہتا ہے تو اسے علم کو علم کی طرح حاصل کرنا ہوگا اور عقل کے گھوڑوں کا صحیح استعمال کرنا ہوگا نہ کہ راجا کے ان بے ادب بیٹوں کی طرح۔ پیسہ، مال دولت سب کچھ نہیں ہوتا ہے بلکہ مال و دولت کی حفاظت کے لیے بھی علم کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر یہ سب نہ ہوں تو دولت کو برباد ہونے میں وقت نہیں لگتا ہے۔

جب پنڈت بشن شرما نے پوری حکایت راجا کے بیٹوں کو سنائی اور انھیں سمجھایا بجھایا کہ کس طرح زندگی گزارنی چاہیے تا کہ آبا و اجداد کے مریاداؤں کو بچا کر رکھا جا سکے۔ راجا بہت خوش ہوا اور اس نے پنڈت کو بہت سارا دان دچھنا دیا اور بہت ہی تعظیم کے ساتھ رخصت کیا۔

مختصر یہ کہ پنڈت بشن شرما نے ابتدا سے آخر تک یکے بعد دیگرے حکایات کو بیان کر دیا۔ داستان کی جو ایک صفت رہی ہے کہ ایک کہانی کے اختتام پر دوسری کہانی اس سے جڑ جاتی ہے وہی چیز ہمیں یہاں دیکھنے کو ملی۔ چونکہ اس کتاب کا نام اخلاق ہندی ہے اس لیے ان حکایتوں میں مافوق الفطری عناصر، وغیرہ کی کارفرمائی کم نظر آتی ہے۔ اس میں طوالت ہے، بیانیہ پن ہے۔ اس کی تہذیبی قرأت اپنی جگہ مسلم ہے اس کی لسانی اور ادبی اہمیت ان معنوں میں بھی برقرار رہے گی کہ اس کی نثر سادہ اور رواں ہے کیونکہ اس میں فارسی و عربی کے ثقیل الفاظ کے بجائے ہندوی اور عام فہم الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی یہ کتاب فورٹ ولیم کالج کے تعلیمی مقاصد کے مطابق گلکرسٹ کی فرمائش پر لکھی گئی جس سے اردو کی تعلیم اور ادبی اہمیت بڑھی۔ اس کتاب کی سب سے اہم بات یہ بھی ہے کہ اردو ہندی کا اشتراک اس میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ سنسکرت کی حکایات پر مبنی ہونے کی وجہ سے اس میں مشترکہ تہذیب اور زبان کا رنگ جھلکتا ہے جو اردو اور ہندی کے باہمی اشتراک کی ایک مثال ہے۔ ساتھ ہی اس کتاب نے اردو میں اخلاقی اور حکایتی داستانوں کی روایت کو مستحکم کیا ہے۔ مختصر یہ کہ اخلاق ہندی زبان کی سادگی، روزمرہ زبان کے استعمال اور فارسی کے اثرات سے نکل کر مقامی رنگ اختیار کرنے میں کلیدی کردار ادا کرتی ہے۔ اس لیے اس کی لسانی اور ادبی اہمیت نمایاں ہے۔

❖

Dr. Mohammad Ali Husain Shaiq
Kashan-e-Mustafa, Block No: 3, Room No: 2/1
Thana Road, Jagtadal
24 Pargana (Shimal) (West Bengal)
Mob.: 9831530259
mahshaiq@gmail.com

سید ظفر اسلم

انیسویں صدی کے اودھ کا سماجی، سیاسی اور ادبی منظر نامہ

تلخیص

نواب برہان الملک امین الدین خاں نیشاپوری نے اودھ کی صوبہ داری سنبھالی اور وہاں کی بدعنوانیوں پر قابو پایا۔ نواب شجاع الدولہ کے عہد تک اودھ کا دارالحکومت فیض آباد رہا۔ نواب آصف الدولہ نے دارالسلطنت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر لیا اور فیض آباد کی ساری رونقیں لکھنو میں آ بسیں۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے اسی لکھنؤ نے اپنی منفرد تہذیبی، سیاسی اور ادبی شناخت قائم کی۔ گرچہ اس تہذیب کی ہیئت مغلیہ سلطنت سے حتمی طور پر جدا نہیں تھی۔ مگر چند امور کی افراط و تفریط، دہلی کی تہذیب سے ممیّز اور منفرد ہونے کا خیال اور ذہنی، معاشی اور معاشرتی آسودگی وغیرہ عناصر نے اس نئی تہذیب کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کیا۔

مضمون ہذا میں اسی انیسویں صدی کے اودھ کے تاریخی سیاسی، سماجی اور ادبی منظرنامے کو حتی الامکان اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لکھنوی تہذیب کی منفرد شناخت قائم کرنے میں جو عناصر ممد رہے ان کی نشاندہی کر کے ان پر تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے۔ ادب اور سماج پر ان کے اثرات سے بھی بحث کی گئی ہے نیز لکھنؤ میں پیدا شدہ اصناف ادب کا پس منظر بھی زیر بحث لانے کی کوشش کی گئی ہے۔

کلیدی الفاظ

اودھ، لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، سیاسی، تہذیب، ادب، عزاداری، محرم، فرماں روایان، نوابین، مغلیہ سلطنت وغیرہ

محمد شاہ کے عہد میں (1720-1748) میں نواب برہان الملک امین الدین خان نیشاپوری (1719-1737) نے اودھ کی صوبہ داری سنبھالی۔ نواب برہان الملک ایک جری اور بہادر سپاہی

تھے۔ چنانچہ انھوں نے اودھ میں پھیلی بدعنوانیوں پر جلد ہی قابو پا لیا۔ اس وقت اودھ کا علاقہ ''پانچ سرکاروں پر مشتمل تھا: حویلی اودھ، گورکھپور، بہرائچ، لکھنؤ اور خیرآباد''[1] اودھ کے ابتدائی نوابین میں سپاہانہ جوش و جذبہ اور مغل سلطنت کی آن بان موجود تھی۔ چنانچہ صفدر جنگ (1737-1753) اور شجاع الدولہ (1753-1775) نے اپنے عہد میں تلوار کا زور قائم رکھا، لیکن 1764 عیسوی میں بکسر کی جنگ میں شجاع الدولہ کی شکست ہوئی اور انگریزوں کے ساتھ ان کا معاہدہ اعتراف شکست ثابت ہوا، کیونکہ اس کے بعد نوابین اودھ نے کبھی انگریزوں کے خلاف صدائے احتجاج تک بلند نہیں کی۔

نوابینِ اودھ کا پہلا مستقر فیض آباد تھا۔ بقول عبدالحلیم شرر برہان الملک نے ابتداءً ''دریائے گھاگرا کے کنارے ایک بلند ٹیلے پر اپنا خیمہ نصب کیا— اور چند روز بعد انھیں برسات میں تکلیف ہوئی تو تھوڑی دور ہٹ کر ایک مناسب مقام پر جھوپڑا بنوایا۔ پھر اس کے بعد چھپر کے گرد کچی دیوار کا ایک بہت وسیع مربع حصار کھنچوا لیا، جس کے چاروں کونوں پر قلعہ بندی کی شان سے چار برج بنوا دیے... ان کے زنانے اور بیگمات کے قیام کے لیے بھی کچے ہی مکانات بنائے گئے۔ غرض اسی کچے بنگلے میں اس وقت کا والی اودھ، جب اسے اضلاع کے دورے اور سفر ہائے حکمرانی سے فراغت ہوتی تو آرام و آسائش کے ساتھ رہتا تھا اور کسی بات کی شکایت نہ تھی، اور اس کا یہ دارالامارت چند ہی روز میں بنگلہ کے نام سے مشہور ہو گیا۔''[2]

یہی بنگلہ نواب صفدر جنگ کے عہد میں فیض آباد کے نام سے مشہور ہوا، لیکن صفدر جنگ کے بعد شجاع الدولہ نے اپنی سکونت کے لیے لکھنؤ کو آباد کیا۔ بکسر کی شکست کے بعد احمد خاں بنگش کے مشورے کے مطابق وہ فیض آباد واپس ہو گئے اور فیض آباد کو ایسا بارونق کر دیا کہ ''معلوم ہوتا تھا کہ چند ہی روز میں فیض آباد دہلی کی ہمسری کرے گا۔''

نواب شجاع الدولہ کی وفات کے بعد شہر فیض آباد پر گہن لگ گیا۔ ہر چند کہ بہو بیگم (امتہ الزہرا بیگم) فیض آباد ہی میں مقیم تھیں لیکن شجاع الدولہ کے جانشین آصف الدولہ (1775-1797) نے دارالحکومت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر لیا اور فیض آباد کی تمام رونقیں لکھنؤ میں آ بسیں۔ بقول عبدالحلیم شرر ''ان دنوں شہر لکھنؤ ایسی رونق پر تھا کہ ہندوستان ہی نہیں شاید دنیا کا کوئی شہر لکھنؤ کے اوج و عروج کا مقابلہ نہ کر سکتا ہوگا۔'' حالانکہ شرر کا بیان مبالغے سے پر ہے مگر اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ لکھنؤ اپنے عروج پر تھا۔ یہی

لکھنؤ دراصل اودھ کا تہذیبی مرکز ہے۔ بقول ڈاکٹر نیر مسعود ''1857 سے پہلے جس تہذیب کو ہم اردو تہذیب کا نام دیتے ہیں وہ دراصل بیت السلطنت لکھنؤ کی تہذیب ہے۔ لکھنؤ کے قریب ترین شہر بھی اس حیثیت میں لکھنؤ سے بہت مختلف تھے۔''[3]

لکھنؤ کے نواحی علاقے کی زبان اودھی تھی۔ اس زبان میں اچھا خاصا ادبی سرمایہ موجود تھا۔ البتہ دارالخلافہ کی زبان اردو تھی اور لکھنؤ اودھی زبان کے سمندر میں اردو کا ایک جزیرہ تھا، مگر ایسا جزیرہ جو خود انجمن و ادارہ بن گیا۔''[4] اٹھارہویں صدی اور انیسویں صدی کے اسی لکھنؤ نے اپنی تہذیبی شناخت قائم کی۔ گرچہ اس تہذیب کی ہیئت پرانی مغلیہ سلطنت سے حتمی طور پر جدا نہیں تھی مگر چند امور نے اس کے رنگ کو مزید شوخی اور رعنائی بخشی۔

شاہان اودھ کا تعلق ایران کے اثنا عشری مذہب سے تھا۔ یوں تو دہلی میں بھی ایک طرح سے ایرانیوں کا زور تھا۔ ایران سے آئے ہوئے امرا اور رؤسا کی خاطر خواہ عزت افزائی ہوتی تھی۔ یہی نہیں دہلی کے آخری زمانے میں ایرانیوں کا بول بالا تھا مگر چونکہ دہلی کے بادشاہ سنی تھے اس لیے اہل تشیع اپنے مذہب میں غلو غلبے کے ساتھ کام نہ لیتے تھے۔ جب ریاست اودھ کا اپنا دور دورہ ہوا تو ''ایران کا یہ رنگ لکھنؤ پہنچا، یہاں کے حکمرانوں نے شدید مذہبی ارادت کو اس حد تک تو نہیں اپنایا جو صفویوں کے عہد میں برسرِ کار تھا لیکن نواب وزیر اور ان کے خاص محل کے ذاتی اثر نے عقیدہ کو لکھنوی تمدن کا ایک نمایاں عنصر بنا دیا۔''[5] یہ عقیدہ عہد شجاع الدولہ سے فروغ پا کر غازی الدین حیدر (1814-1827) کے زمانے میں اپنے عروج پر پہنچ گیا۔ رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

> ''غازی الدین حیدر کے زمانے میں سلطنت میں مذہبی عناصر نے زیادہ نمود حاصل کی۔''[6]

امجد علی شاہ (1842-1847) کے زمانے کے حالات صاحب تاریخِ اودھ نجم الغنی کی زبانی ملاحظہ ہوں:

> ''یہ بادشاہ جان و دل سے فدائے قدوم آل اطہار و شہیدان کربلا کا جانثار تھا۔ دینداری ان کی مشہور عام ہے۔ طبیعت نہایت مذہب دوست تھی۔ مذہب شیعہ نے خوب رونق پائی۔''[7]

چنانچہ رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

> ''اس طرح مذہب نے تہذیبی مظاہر کو تیزی سے متاثر کرنا شروع کیا اور یہ سب

سے بڑا عنصر تھا جس نے لکھنؤ کی معاشرت میں بہت سے ایسے عناصر کی تشکیل کی جس سے دہلی سے آئی ہوئی معاشرت سے متمائز معلوم ہونے لگی۔''8

اسی مذہبی جوش نے لکھنؤ میں مرثیہ جیسی صنف سخن کو فروغ دیا۔ مرثیہ لکھنؤ سے قبل محض چند بندوں پر مشتمل نظم تھی اور اس کی قدر و منزلت اس قدر کم تھی کہ 'بگڑا شاعر مرثیہ گو' مشہور تھا۔ مگر اہل لکھنؤ نے اردو شاعری میں مرثیے کو اس مقام پر پہنچا دیا کہ بعض بڑے ذی علم نقادوں نے صاف کہہ دیا کہ اردو شاعری میں اگر کوئی چیز ہے جس کو ہم دنیا کے ادب کے سامنے پیش کر سکتے ہیں تو وہ صرف مرثیہ ہے۔''9

ایک طرف جہاں اس مذہبی غلو و غلبے نے مرثیہ جیسی صنف سخن سے اردو ادب کو مالا مال کیا تو دوسری طرف اس نے سماج میں نئے نئے رسوم کی بنیاد ڈالی۔ غازی الدین حیدر کے زمانے میں 'اچھوتیوں' کی مثال کافی ہوگی۔ مرزا جعفر حسین 'قدیم لکھنؤ کی آخری بہار' میں لکھتے ہیں:

''غازی الدین حیدر کے صاحبزادے اور جانشیں نصیر الدین حیدر (1837-1827) فرماں روا ہوئے تو ان کی ملکہ نے امور مملکت میں کافی دخل حاصل کر لیا تھا۔ وہ کٹر قسم کی مذہبی خاتون تھیں اور شیعیت میں ان کے رجحانات ہندوؤں کے رسم و رواج سے بڑی حد تک متاثر تھے۔ یہ انہی کا اثر تھا کہ بادشاہ نے محرم کے مراسم میں اضافہ کر کے بیسویں صفر تک سوگ نشینی کی مدت کو بڑھا دیا۔''10

پروفیسر جعفر رضا لکھتے ہیں:

''نصیر الدین حیدر کے دور میں بادشاہ بیگم کے اثرات بہت بڑھ گئے تھے۔ موصوفہ مذہبی مزاج رکھتی تھیں اور عزا داری میں خصوصی شغف تھا۔ انھوں نے عزاداری سے متعلق مختلف و متنوع مراسم کی ابتدا کی۔ ایام عزا میں مزید توسیع کی گئی۔''11

ان تمام رسوم و رواج نے فضول خرچی کی ایک اور راہ نکالی مسعود حسین رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''اودھ کے بادشاہوں کے مذہبی رجحان کا یہ اثر ہوا کہ صرف لکھنؤ میں سیکڑوں امام باڑے بن گئے۔ کروڑوں روپیہ نقد جنس اور جائیداد کی شکل میں عزاداری کے لیے وقف کر دیا گیا۔ ہر سال محرم میں بلا مبالغہ کروڑوں روپیہ عزاداری میں صرف ہوتا تھا۔''12

اودھ کی منفرد تہذیبی شناخت میں نمود و نمائش کو اہم مقام حاصل ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ جب ایک طرف شجاع الدولہ کے اخلاف کے ہاتھوں سے تلوار چھوٹ کر گر گئی اور کمپنی بہادر کے شکنجے میں پوری طرح کس دیے گئے۔ دوسری طرف دہلی کی ہمسری کا خیال جاگزیں رہا تو اس کا مظاہرہ ظاہری جاہ و حشم، کروفر طمطراق اور شان و شوکت ہی سے ہوا۔ اس نمود و نمائش کی دوسری وجہ یہ تھی کہ حکمرانان اودھ میں اب یہ صلاحیت باقی نہ رہی کہ وہ روپوں کا استعمال رفاہ عام کے لیے کر سکیں۔ فوج اور تعلیمی اداروں پر کمپنی کا زور تھا، کچھ اس وجہ سے اور کچھ اپنی عیش پسندی اور شان و شوکت کے اظہار کے لیے روپوں کا بیجا استعمال شروع ہوا۔ حکمرانان نے اودھ کی آمدنی اور خرچ کا اندازہ ابتدا تا واجد علی شاہ درج زیل اقتباس سے با آسانی لگایا جا سکتا ہے:

> ''برہان الملک(1719-1737) نے آمدنی دو کروڑ تک پہنچا دی۔ مرتے وقت انھوں نے نو کروڑ روپیہ چھوڑا تھا۔ صفدر جنگ اور شجاع الدولہ کے عہد میں آمدنی میں مزید اضافے ہوئے۔ آصف الدولہ کو خزانہ بھرا ہوا ملا اور انھوں نے داد و دہش اور رعایا پروری کا وہ بازار گرم کیا کہ لکھنؤ میں مثل مشہور ہوگئی ''جس کو نہ دے مولا اسے دے آصف الدولہ۔'' سعادت علی خاں(1798-1814) نے نصف ملک انگریزوں کے ہاتھوں میں دے دینے کے باوجود 14 کروڑ روپیہ خزانے نے میں جمع کیا۔ اس کے بعد لکھنؤ کی معیشت کا مطالعہ بڑی حد تک کثیر رقم کی خرچ کی کہانی ہے۔ غازی الدین حیدر نے ملک کی آمدنی کے علاوہ اس رقم میں سے چار کروڑ روپیہ خرچ کیا۔ نصیر الدین حیدر نے نو کروڑ 32 لاکھ خرچ کیا۔ محمد علی شاہ اور امجد علی شاہ کی روک تھام سے پھر کچھ روپے خزانے میں جمع ہوئے۔ امجد علی شاہ بڑے خسیس واقع ہوئے تھے۔ بقول رجب علی بیگ سروران کے زمانے میں زر گل تک خزانۂ عامرہ میں داخل ہوتا تھا۔ انھوں نے ایک کروڑ 36 لاکھ روپیہ چھوڑا لیکن واجد علی شاہ نے پھر خزانے کا منھ کھول دیا 30 نومبر 1851 عیسوی کو ان کے خزانے میں صرف تین لاکھ کی رقم باقی رہ گئی تھی جب کہ 50 لاکھ روپیہ عملہ شاہی اور وثیقہ داروں کے مطالبات کے طور پر بقایا میں پڑا تھا۔''[13]

اس طویل اقتباس سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ حکمرانان اودھ نے

روپوں کا استعمال کس طرح کیا ہوگا اس میں شک نہیں کہ بلا واسطہ طور پر ان فضول خرچیوں سے بھی عوام کو فائدہ پہنچا ہوگا مگر اس کے دور رس نتائج برآمد نہ ہو سکے بلکہ درباریوں اور عوام کی فضول خرچی ظاہری شان وشوکت اور نمود ونمائش معاشرے کا ایک جزو لاینفک بن گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ:

''امرا اور اہل اقتدار کی دیکھا دیکھی یہ روگ عوام کے متوسط اور عام کھاتے پیتے لوگوں میں بری طرح پھیل گیا۔ ہر شخص اپنے مالی وسائل کو نظر انداز کر کے اپنے ناموس وآبرو اور آن بان کی خاطر اپنے وسائل سے آگے بڑھ کر خرچ کرتا اور اس معاملہ میں فضول خرچی کا جنون اس حد تک ترقی کر گیا کہ گھر پھونک کر تماشہ دیکھنے میں لوگ ہچکچاہٹ محسوس نہ کرتے۔ اس فضول خرچی کو وضعداری کا نام دیا گیا اور اسے فروغ دینے میں دربار پیش پیش تھا۔''14؎

اس نمود ونمائش کی ضمنی شقیں اس عہد کے ملبوسات، باورچی خانے، مذہبی رسوم نشست و برخاست، رہن سہن، آرائش و زیبائش غرض یہ کہ زندگی کے تمام شعبوں میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ بقول رشید حسن خاں:

''مذہبیت کے ساتھ ساتھ اس خاص چیز کو بھی لکھنؤ کی مخصوص معاشرت کی دوسری امتیازی خصوصیت قرار دیا جانا چاہیے۔''15؎

اودھ کی منفرد تہذیبی شناخت کے قائم کرنے میں حکمرانان اودھ کی طوائف نوازی کا بڑا حصہ ہے۔ سید عبدالباری لکھتے ہیں:

''طوائف نوازی کا ذوق یوں تو دہلی سے آیا اور اس عہد کے تمام ہندوستانی درباروں میں یہ شغل عمومیت اختیار کر گیا۔ مگر اودھ میں شجاع الدولہ اور ان کے اخلاف کی قدردانی نے اسے چار چاند لگا دیا۔''16؎

اودھ میں طوائف نوازی کا سلسلہ شجاع الدولہ سے شروع ہوتا ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ بکسر کے بعد حکمرانان اودھ نے تیغ وسناں رکھ دی اور اپنی ہزیمت یا احساس شکست خوردگی کم کرنے کے لیے فنون لطیفہ اور حسن بازاری میں جائے پناہ ڈھونڈی۔ فرار کا یہ سب سے سیدھا اور آسان راستہ تھا۔ شجاع الدولہ کی حسن پرستی اور حسن نوازی کے متعلق ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''شجاع الدولہ کو فطرتاً عورتوں سے صحبت پسند تھی، لہٰذا بازاری عورتیں اور گانے والے طائفے اس قدر کثرت سے تھے کہ کوئی محلّہ اور کوچہ ایسا نہ تھا جہاں وہ موجود نہ ہوں اور مالی اعتبار سے ان کی حالت ایسی اچھی تھی کہ ان میں اکثر رنڈیاں ڈیرہ دار تھیں ان کے ساتھ ساتھ دو تین خیمے رہا کرتے تھے نواب وزیر جب اضلاع کا دورہ کرتے تھے تو ان کے ڈیرے بھی ساتھ ساتھ چلا کرتے تھے اور دس بارہ تلنگے بھی ان کی حفاظت کے لیے ساتھ ساتھ ہوتے تھے۔ اسی وجہ سے فوجی حکام اور امرا اعلانیہ اپنے آقائے نعمت کی یہ وضع اختیار کر رہے تھے۔''17؎

اودھ میں طوائف نوازی کی یہ ابتدا تھی رفتہ رفتہ یہ مذاق اودھ کی تہذیب کا جز لاینفک بن گیا اور آخری تاجدار اودھ واجد علی شاہ(1847-1856) نے اسلاف کی اس روش کو انتہائے کمال پر پہنچا دیا لہٰذا اودھ میں طوائفوں ڈومیوں بھانڈوں اور نقالوں کی بھیڑ جمع ہوگئی اور یہ نمود و نمائش سماجی رتبے کی نمائندہ بن گئی جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ معاشرے پر ان کا اثر قائم ہو گیا۔ یہاں یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ یہ طوائفیں محض جنسی تسکین کا سامان نہ ہوا کرتی تھیں بلکہ آداب معاشرت اور طرز زندگی کا مرجع و منبع تھیں اور کیوں نہ ہوتیں ان کا تعلق امرا اور رؤسا سے تھا جن کی صحبت میں بیٹھنا اور تکلم کرنا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہ تھی۔ ڈیرہ دار طوائفیں بہت زیادہ مہذب اور بلند کردار کی مالک تھیں۔ مرزا جعفر حسین لکھتے ہیں:

''ان کے تمام اطوار اور رہن سہن شریفانہ تھے۔ گھروں کے باہر نکل کر ادھر ادھر گھومنا یا بالا خانوں کے چھجے پر بیٹھنا ان کے نزدیک فعل قبیح تھا۔ جنسی تعلقات میں ضرورت سے زیادہ محتاط تھیں۔ انھوں نے کسی ایک رئیس یا زیادہ سے زیادہ دو تین رئیسوں کی ملازمت کر کے اپنی عمر گزاری تھی یا آخر میں کسی شریف زادے سے عقد مناکحت کر کے پردے میں زندگی کے باقی دن گزار دیے تھے۔''18؎

یہ طوائفیں معاشرے کا اہم رکن اس لیے بن گئی تھیں کیونکہ معاشرہ جن امور کا طالب تھا جن رسوم و رواج کا پروردہ تھا ان سب پر ان طوائفوں نے اپنی کارکردگی اور خوش اسلوبی سے قبضہ کر لیا تھا۔ ان کے فن موسیقی، رقص، طرز تکلم، حسن اخلاق، حسن اطوار، شائستگی رئیسانہ طرز زندگی نے لوگوں کو اپنا گرویدہ بنا لیا تھا۔ ان کے گھر کا ماحول محض تفریح طبع یا جنسی تسکین کا باعث نہ تھا بلکہ ایک تہذیبی درسگاہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ جہاں بقول مرزا جعفر حسین:

''رؤسا اور شرفا حسن اخلاق کی تعلیم کے لیے اپنے بچوں کو طوائفوں کے گھر میں بھیجا کرتے تھے۔ چودھرائن کا محل شرفا اور رؤسا کے لڑکوں کے لیے ایک اچھا خاصہ مکتب تھا، جہاں اٹھنے بیٹھنے رفتار و گفتار اور تہذیب و اخلاق کے علاوہ خدا پرستی اور خدا ترسی کی تعلیم بھی بڑی خوش سلیقگی سے دی جاتی تھی اور یہ ساری تربیت مذہبی عصبیت اور تنگ نظری سے بالکل پاک وصاف رہتی تھی۔ خوردی و بزرگی اور ہر طرح کی حفظ مراتب کا درس بچپن ہی میں مل جاتا تھا۔''[19]

عبدالحلیم شرر نے لکھنوی تہذیب کی جو عکاسی کی ہے اس کا زیادہ حصہ لکھنؤ کی خارجی زندگی سے تعلق رکھتا ہے مثال کے طور پر ایک نظر 'گذشتہ لکھنؤ' کی فہرست پر ڈال لی جائے تو تاریخی واقعات کے بعد جن چیزوں کا ذکر ملے گا ان میں موسیقی، ملبوسات، رسم و رواج، باورچی خانے، دسترخوان، مجالس قسم قسم کی بازیاں، نقال، بھانڈ، طوائفیں، ڈومنیاں، گویے یعنی اودھ کی تہذیب کے خارجی پہلو ہی نظر آتے ہیں۔

ظاہر ہے جس تہذیب کی بنیاد خارجیت پر ہوگی اس میں فکر و خیال کی سطح کمزور ہوگی۔ مذکورہ بالا بحث سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط ہوگا کہ اودھ کے معاشرے میں محض خارجیت کا بول بالا تھا اور اس کا باطن مفقود تھا۔ لکھنؤ شہر کے اندر علمائے کرام صوفیائے کرام خارجیت پسند معاشرے میں عوام و خواص کی داخلی زندگی کے رہنما تھے۔ اس سلسلے میں فرنگی محل کے علمائے کرام کی عزت بزرگی اور قدردانی بلا تفریق عقیدہ تمام اہل ہندوستان اور خصوصاً اہل اودھ کرتے تھے۔ یہ وہ درسگاہ تھی جہاں دونوں عقیدے سنی و شیعہ کے طلبہ اکتساب علم ونور کیا کرتے تھے۔ مرزا جعفر حسین لکھتے ہیں:

''مسلمانوں میں یہ شیعہ ہوں یا سنی ہر عقیدہ رکھنے والے اس درسگاہ میں تعلیم حاصل کرتے تھے اور تعلیم کا طرز انتہائی منصفانہ اور روادارانہ تھا جس کا بین ثبوت یہ ہے کہ مولوی سید دلدار علی الملقب بہ غفران مآب نے اسی جامعہ میں تکمیل علم فرمائی تھی۔ نیز راقم الحروف کے مورث اعلیٰ تفضّل حسین خاں جو بزرگوں کے وقت سے سنی العقیدہ تھے، اسی درگاہ میں زانوے ادب تہہ کیا تھا۔''[20]

فرنگی محل کے علاوہ خاندان اجتہاد جامعہ سلطانیہ ذرا بعد کو ندوۃ العلوم جیسے ادارے لکھنؤ کے عوام و خاص کو روحانی اور باطنی سکون پہنچا رہے تھے۔ معاشرے کے اخلاق واطوار کی باگ

ڈور سنبھالے ہوئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ لکھنوی ادب میں جہاں ایک طرف فکری خلا نظر آتا ہے تو دوسری طرف رواداری اور صوفیانہ مضامین بھی نظر آتے ہیں۔ اودھ کی تہذیب نے مشترکہ تہذیبی روایت کو مضبوط کیا۔ اودھ میں گنگا جمنی تہذیب کو وہ فروغ نصیب ہوا جس کی مثالیں اس کے بعد معاشرے میں عنقا ہیں۔ یہ وہ معاشرہ تھا جہاں ہندو مسلم بلا تفریق مذہب ایک دوسرے کے مذہبی رسوم میں شامل ہوتے اور کیوں نہ ہوتے جب فرمانروایان اودھ ہی ہر مذہب کے تہوار کو دھوم دھام سے منانے کا خصوصی اہتمام کیا کرتے تھے۔ ہولی، دیوالی، بسنت، جنم اشٹمی، کا اہتمام خصوصی طور پر کیا جاتا۔شاہان اودھ عوام کے ساتھ مل کر جشن مناتے۔عید، بقرعید شب برات اور محرم میں ہندو مسلم ایک ساتھ مل کر خوشی اور رنج کا اظہار کرتے۔ ڈاکٹر اختر بستوی لکھتے ہیں:

> ''اودھ کے فرماں رواؤں کے زمانے میں تہوار صرف عوام کی سطح ہی پر نہیں منائے جاتے تھے بلکہ حکومت کی جانب سے بھی انھیں منانے کا زوردار اہتمام ہوتا تھا۔تمام اہم تہواروں کے مواقع پر دربار میں بھی تقریبات منعقد ہوا کرتی تھیں اور حکومت ان پر کثیر رقم خرچ کرتی تھی فرمانروان سلطنت خود ان میں شریک ہوتے تھے۔اس سلسلے میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے تہواروں میں تفریق سے کام نہیں لیا جاتا تھا یہ مذہبی وسیع النظری اور رواداری کی شاندار مثال تھی۔''[21]

آیئے اس معاشرت سے پیدا شدہ شعر و ادب پر ایک نظر ڈالی جائے۔ اودھ نے اگر ایک طرف مرثیہ جیسی خالص مذہبی صنف شاعری کو اوج کمال بخشا تو دوسری طرف اسے صنف ڈراما کی اولیت کا فخر بھی حاصل کیا جس سے ابھی تک اردو ادب کا دامن خالی تھا۔

اردو میں ڈراما کی اولیت کا سہرا واجد علی شاہ کی تصنیف رادھا کنہیا کو حاصل ہے۔اس کے معرض وجود میں آنے کے پس پردہ بھی وہی سماجی عناصر کارفرما ہیں جن کا ذکر گذشتہ صفحات میں کیا گیا ہے، یعنی تعیش پسندانہ سماج۔ڈرامے کے لیے جن لوازمات کی ضرورت درپیش تھی ان میں موسیقی، رقص وسرود، اور دلکش قصہ لازمی ہے اور یہ سب لوازمات اودھ کی زوال آمادہ تہذیب کے جزو بن چکے تھے۔فکر و خیال کی گہرائی یہاں بھی مفقود ہے۔وہی پرانا قصۂ حسن وعشق جو سحر البیان اور گلزار نسیم کا موضوع تھا، وہی مافوق الفطرت کردار یہاں بھی فعال ہیں، وہی شاعری جس میں لذت کام ودہن ہر جگہ جلوہ فگن ہے، اردو کے اولین ڈراموں کا

حصہ ہیں۔خواہ رادھا کنہیا کا قصہ ہو یا امانت کی اندر سبھا، اپنی مذہبی رواداری کے ساتھ اس طرح معاشرے کا جز بن گیا کہ بغیر امتیاز مذہب و ملت شاہِ اودھ، وزرا اور عوام اس میں شرکت کرتے۔

یوں تو اردو شاعری میں مثنوی کی تاریخ کا ڈانڈا دکن سے جا ملتا ہے لیکن اردو ادب میں جن مثنویوں کو حیات جاوید حاصل ہوئی ان میں سحر البیان، گلزار نسیم اور زہر عشق کا نام سرفہرست ہے۔ یہ تینوں مثنویاں لکھنؤ کے فارغ البال اور تعیش پسند معاشرے کی دین ہیں۔ان مثنویوں پر اپنی تہذیب وتمدن کا گہرا اثر پڑنا لازمی تھا۔یہی وجہ ہے کہ ان مثنویوں کی سحر طرازی اپنا جواب آپ ہے تکلف اور تصنع کے اس دور میں زبان و بیان کی تراش خراش صنائع بدائع اور شعری نزاکتوں اور لوازمات کا خاص خیال رکھنا اس دور کا خاصہ تھا۔ اٹھارہویں صدی کے لکھنؤ میں لکھی گئی سحر البیان کے شاعر کا یہ دعوی ملاحظہ فرمائیں۔

نہیں مثنوی ہے یہ ایک پھلجڑی　　مسلسل ہے موتی کی گویا لڑی
نئی طرز ہے اور نئی ہے زباں　　نہیں مثنوی ہے یہ سحر البیاں

اٹھارہویں صدی کے بعد انیسویں صدی میں گزار نسیم کے شاعر دیا شنکر نسیم نے لکھنوی طرز بیان کو اوج وعروج بخشا۔ بقول حکم چند نیر:

> ''گلزار نسیم اردو شاعری کے دبستان لکھنؤ کا اہم ترین کارنامہ ہے۔ پنڈت دیا شنکر نسیم کے زمانے میں لکھنؤ کی شائستہ وشستہ سماجی وادبی زندگی سرتا سر وضعداری اور تکلف سے عبارت تھی..... حقیقت تو یہ ہے کہ رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عجائب کے ذریعہ لکھنوی شعر وادب کے منفرد اسلوب کی بنیادی اینٹ رکھ دی تھی۔ناسخ اور آتش نے دبستان لکھنؤ کی انفرادیت اور تشخص کو آگے بڑھایا..... پنڈت دیا شنکر نسیم کے ذریعے لکھنؤ کے اس منفرد اسلوب کو معراج کمال تک پہنچایا۔''[22]

متعدد اصناف سخن کی طرح ریختی کے ابتدائی نمونے بھی دکنی ذخیرہ شاعری میں تلاش کیے گئے ہیں۔لیکن دکنی شاعری میں ریختی کی ابتدا کرشن بھگتی اور ہندی کلام کے زیر اثر ہوئی جس کے نتیجے میں پاکیزگی اور طہارت کا خاص خیال رکھا گیا۔البتہ بعد کے شعرا کے ہاں ابتذال اور لذت کوشی نے جگہ لے لی۔شمالی ہند میں ریختی کے اوج وعروج کا زمان ومکان اٹھارہویں اور انیسویں صدی کا اودھ ہے۔کاظم علی خان لکھتے ہیں:

''شمالی ہند میں ریختی کے ارتقا کی داستان میں انجام اور نظیر اکبرابادی اولیت کی تاریخی حیثیت ضرور رکھتے ہیں مگر شمالی ہند کے دہلی اور لکھنؤ کے ادبی مرکزوں میں صنف ریختی کو پوری قوت سے باقاعدہ رائج کرنے والے جن اولین شاعروں نے یادگار کارنامے انجام دیے ہیں ان میں رنگین اور ان کے ہم عصر انشاء دہلوی کے نام سرفہرست ہیں۔''23

لکھنؤ میں ریختی دراصل اس تعیش پسند اور لذت کوش معاشرے کی پیداوار ہے جس نے اخلاق واقدار کی سرحدیں عبور کر لی تھیں رنگین اور رنگین کی ریختی اور ان کی لذت پرستی کے متعلق ڈاکٹر حسن آرزو کا درجہ زیل قول اس امر پر شاہد ہے:

'' طوائفوں اور خانگیوں اور بازاری عورتوں کی صحبت اور اس جنس سے جنسی تعلقات استوار کرنے کے لیے رنگین نے طوائفوں اور بازاری عورتوں کی بولی ٹھولی اور نسوانی جذبات ومحاورات پر عبور حاصل کیا۔ زنان بازاری کو رجھانے اپنی جانب ملتفت کرنے کی غرض ہی سے رنگین نے شمالی ہند میں ریختی جیسی زنانی شاعری کو رائج کر کے 1212ھ تک اپنا دیوان مرتب ومکمل کیا۔''24

محولا بالا اقتباس اس حقیقت پر دال ہے کہ اودھ کی ریختہ گوئی محض عورتوں کی زبان میں انہی کے خیالات کو بیان کرنے کا نام نہیں بلکہ لذت کام و دہن کے حصول کا ذریعہ بھی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ کاظم علی خان نے اس صنف سخن پر جدید اصطلاح کا اطلاق کرتے ہوئے کہا ہے کہ:

''اگر عہد حاضر کی الٹرا ماڈرن سوسائٹی کی جدید اصطلاح سے کام لیا جائے تو ریختی کو عہد رفتہ کی اردو شاعری کی بلوفلم قرار دیا جاسکتا ہے۔''25

ریختی کے تمام منفی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ اردو شاعری میں ریختی ہی وہ صنف سخن ہے جس میں عورتوں کے جذبات واحساسات کا کھل کر مظاہرہ ہوا ہے۔ اس صنف نے اردو شاعری میں عورتوں کے داخلے کے لیے در وا کیے ہیں۔ اس صنف سخن نے اردو کی طنزیہ ومزاحیہ شاعری کی آبیاری میں معاونت کی ہے۔ اس صنف سخن نے عورتوں کی بولیوں اور محاروں کا ایک ذخیرہ جمع کیا ہے جس نے زبان کو شستہ وشائستہ بنانے میں کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

''عورتوں کے محاورے ہی نہیں مخصوص اصطلاحیں اور کنائے تک عام ہو گئے اور یہی زبان کے روز مرہ کو شستہ اور شائستہ بنانے میں معاون ہوئے۔ ریختی میں جب یہ سب بار بار پڑھنے اور سننے میں آتے ہیں تو ایک مصنوعی اور محدود فضا کا احساس ہوتا ہے اور ان کا کھلا پن محدود ہو کر رہ جاتا ہے مگر یہ مسدود اور مقید احساس صرف ریختی کے لیے نہیں غزل کے اساتذہ تک کے کلام میں موجود ہے..... اس کی وجہ مضامین تازہ کے لیے افکار تازہ نہ ہونا اور افکار تازہ کی جگہ گھٹن اور فشار کی وہ کیفیت ہے جو اس دور کی سیاسی ابتلا کی پیداوار تھی۔''26

لکھنوی اردو شاعری میں عموماً اور غزل کے متعلق خصوصاً یہ بات عام ہے کہ اس میں خارجیت نمایاں ہے۔ حسن پرستی اور عشق بازی عام ہے۔ معاملہ بندی ضلع جگت ایہام اور صنعت گرانہ انداز سے اٹی پڑی ہے۔ مضامین تازہ اور مضمون آفرینی سے عاری ہے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے مگر غزل میں ان تمام منفی پہلوؤں کے در آنے کے پس پردہ کون سے محرکات تھے؟ جواب یہ ہے کہ آصف الدولہ اور ان کے اخلاف کے نزدیک زندگی کا کوئی واضح نصب العین نہیں تھا جس کے نتیجے میں معاشرے میں بے عملی پیدا ہو گئی تھی۔ ادب و شعر کا مقصد اولین زبان و بیان کے نوک پلک درست کرنا ہو گیا تھا جسے شعرا نے اپنے انفرادی انداز میں پوری طرح برتا، لیکن مضامین تازہ کی جگہ خالی رہی۔

محمد حسن لکھتے ہیں:

''یہ سناٹا دبستان لکھنؤ کی غزل کے ہر مصرعے میں بولتا ہے بلکہ چیختا ہے۔ البتہ اس کے لہجے مختلف ہیں کہیں انشاء کے کھلنڈرے پن میں کہیں جرات کی معاملہ بندی کے رنگ میں کہیں ناسخ کے بات کرنے کے ڈھنگ میں کہیں آتش کے انداز روش میں، ان سب کے پیچھے ایک خالی پن ہے جو کسی فلسفے کی کسی تصوف کسی مربوط طرز فکر کے سہارے کے لیے ترستا ہے اس کے پاس کچھ ہے تو ہنسوڑ پن ہے یا لفظی صناعی یا تقدیر کا لبست۔''27

لکھنؤ کے پورے شعری سرمائے اور ناٹکوں کے جلو میں مضمون آفرینی، تصوف، اخلاق و اقدار، سوز گداز کی واضح کمی نظر آتی ہے۔ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے شعرا نے لفظی بازی گری کا سہارا لیا چونکہ عوام و خواص کے پاس زندگی کے واضح نصب العین کا فقدان تھا بادشاہ تا عوام

عیش پرست اور خارجیت پسند ہو گئے تھے،معاشی اعتبار سے فارغ البالی کا دور دورہ تھا۔لہٰذا ایسے حالات میں لکھنوی شعری فضا پر ایک طرح کا جمود و تعطل طاری ہو گیا تھا۔

انیسویں صدی اردو نثر کا عہد زریں ہے۔انیسویں صدی کی ابتدا ہی میں 4 مئی 1800 عیسوی کو فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں آیا اور جان گلکرسٹ کے زیر سرپرستی اردو نثر کے لازوال نمونے ظہور پذیر ہوئے۔میر امن کی باغ و بہار اور گنج خوبی، حیدر بخش حیدری کی طوطا کہانی، آرائش محفل اور گلشن ہند، شیر علی افسوس کی باغ اردو، میر بہادر علی حسینی کی نثر بے نظیر کو اردو نثر کے ارتقا میں خاص اہمیت حاصل ہے۔حالانکہ فورٹ ولیم کالج کا قیام انگریزی ملازمین کو ہندوستان کی مقامی زبان اور یہاں کے رسم و رواج سے واقف کرانا تھا،مگر اسی بہانے اردو زبان میں ایک نئی طرز یعنی سادہ صاف اور آسان نثر لکھنے کی داغ بیل پڑی۔فورٹ ولیم کالج میں زیادہ دنوں تک تصنیف و تالیف کا کام نہ ہو سکا اور جلد ہی متعدد وجوہ کی بنا پر اسے بند کرنا پڑا،مگر 1825 میں ایک بار پھر دلّی کالج کے قیام اور اس سے متعلق ورناکلر سوسائٹی 1835 کے زیر اہتمام اردو نثر کے جدید نمونے سامنے آئے۔ان میں ادب کے علاوہ زیادہ تر کتابیں سائنس جغرافیہ فلسفہ منطق وغیرہ سے متعلق تھیں۔ایک طرف کلکتہ اور دلّی نثر کے قدیم نمونوں سے احتراز کرتے ہوئے آسان اور عام فہم نثر کی بنیاد ڈالنے اور اس میں جدت پیدا کرنے، نئے مضامین اختراع کرنے میں لگے تھے تو دوسری طرف اودھ کی نثر اس عام فہم اور سادہ زبان کا مذاق اڑانے میں لگی تھی۔

گو انشاء اللہ خاں کی 'رانی کیتکی کی کہانی' مستثنیٰ قرار دی جا سکتی ہے کہ اس میں ہندوی زبان کا وہ اعلیٰ نمونہ ظہور پذیر ہوا ہے جس کا ڈانڈا فورٹ ولیم کالج کی نثر سے ملایا جا سکتا ہے۔ حالانکہ یہ بات بھی قرین قیاس معلوم ہوتی ہے کہ انشا نے ایسی نثر لکھ کر فورٹ ولیم کالج سے اپنی وابستگی کے لیے راہ ہموار کرنی چاہی ہوگی۔جیسا کہ محمد حسن قیاس کرتے ہیں:

> ''قیاس یہ بھی کہتا ہے کہ یہ کہانی آسان نثر کا نمونہ دکھا کر فورٹ ولیم کالج سے رابطے کا بہانہ بھی ہو سکتی تھی اور غالباً اسی نیت سے لکھی گئی کہ کمپنی بہادر کو فارسی اور عربی الفاظ کے بغیر ٹھیٹ ہندوستانی بولی کا نمونہ دکھایا جائے۔''[28]

بات کچھ بھی رہی ہو مگر اسی بہانے اودھ میں ایک ایسا نثری کارنامہ سامنے آ گیا جس میں اس عہد کی مروجہ نثر کی پیروی معاصرانہ ذوق اور اپنے دور کا مزاج چھلکتا اور جھلکتا نظر آتا

ہے۔ بہرحال رانی کیتکی کی کہانی (1) روایتی انداز کے عشق وحسن کے قصے پر مبنی ہے (2) اس داستان میں داستان کا سا قصہ در قصہ کا عمل نہیں ہے (3) اس کا پلاٹ ہندو تہذیب سے اخذ کیا گیا ہے جو اس بات پر دلیل ہے کہ انیسویں صدی کا اودھ مشترکہ تہذیب وتمدن کا گہوارہ تھا۔ رانی کیتکی کی کہانی کے برعکس 1824 عیسوی میں رجب علی بیگ سرور کی 'فسانۂ عجائب' منظر عام پر آئی۔ فسانۂ عجائب کا معرضِ وجود میں آنا دراصل میر امن کی 'باغ بہار' کو ادبی گالی دینا تھی۔ یہ بات واضح ہے کہ دبستان لکھنؤ اور دلی کی چشمک ایک زمانے سے چلی آ رہی تھی جس کی زیریں سطح میں دلی اور لکھنؤ کی سیاسی احساس کمتری اور برتری کا جذبہ کارفرما تھا۔ لہٰذا زندگی کے تمام شعبوں میں اہل لکھنؤ کا اہل دلی سے ممیّز ومنفرد ہونا اور ثابت کرنا لازم تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جب میر امن نے باغ و بہار میں یہ دعویٰ کیا کہ:

> ''جو شخص سب آفتیں سہ کر دلی کا روڑا ہو کر رہا اور دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گزاریں... اس کا بولنا البتہ ٹھیک ہوگا۔ یہ عاجز بھی ہر ایک شہر کی سیر کرتا اور تماشہ دیکھتا یہاں تک پہنچا ہے۔''29

تو سرور سے رہا نہ گیا اور جواباً 'فسانۂ عجائب' میں فرمایا:

> ''جیسا میر امن صاحب نے قصہ چہار درویش کا باغ و بہار نام رکھ کے خار کھایا ہے بکھیڑا مچایا ہے کہ ہم لوگوں کے دہن اور حصے میں یہ زبان آئی ہے۔ ہم دلی کے روڑے ہیں محاورے کے ہاتھ منھ توڑے ہیں۔ پتھر پڑے ایسی سمجھ پر یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے۔''30

'فسانۂ عجائب موضوع کے اعتبار سے دوسری داستانوں سے مختلف نہیں ہے۔ سرور نے بھی روایت کی پیروی کرتے ہوئے حسن وعشق کو ہی اپنی داستان کا موضوع بنایا ہے، البتہ اس امر سے انکار نہیں کہ سرور نے قصہ در قصہ کی روایت توڑی ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ 'فسانۂ عجائب' جس دور میں لکھی گئی ہے وہ داستان کے خاتمے کی بشارت دیتا ہے اور انگریزی تہذیب کے زیر اثر اردو میں ناول نگاری قدم رکھنے کو تیار کھڑی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فسانۂ عجائب کو ناول اور داستان کے بیچ کی کڑی بھی کہا جاتا ہے بہرحال فسانۂ عجائب کی شہرت کا سبب دراصل اس کی مقفیٰ اور مسجع زبان ہے۔ بقول محمد حسن:

> ''اس میں دلچسپی اور احاطہ کمال نہ تو قصہ گوئی ہے اور نہ کردار نگاری بلکہ اس کی

اصل روح ہے مقفیٰ اور کھٹکے دار عبارت کی رنگینی اور دل آویزی۔''31؎

بالخصوص مذکورہ بالا داستان اور اس کے علاوہ محمد بخش مہجور کی گلشن نو بہار اور نورتن، سرور کی سرور سلطانی، شرر عشق، شگوفہ محبت، گلزار سرور، شبستان سرور، اور انشائے سرور فقیر محمد گویا کی بوستان حکمت، نیم چند کھتری کی قصہ گل وصنوبر اور اس کے علاوہ متعدد اور داستانیں لکھی گئیں اور ترجمہ کی گئیں۔ داستانوں کا یہ سلسلہ انیسویں صدی کے ابتدائی برسوں سے شروع ہو کر بیسویں صدی تک پہنچتا ہے مگر ان داستانوں میں رواج شکنی کم اور روایت پرستی ہر جگہ نظر آتی ہے۔اردو کی تمام داستانوں پر توجہ کی جائے تو یہ ظاہر ہوگا کہ ان داستانوں میں زباندانی کا زور اور اس کے جوہر کا اظہار ہر جگہ موجود ہے۔لیکن اس رنگینی عبارت کے پس پردہ افکار کا افلاس چھپائے نہیں چھپتا۔محمد حسن 'فسانۂ عجائب' کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ادبی اعتبار سے غور کیا جائے تو یہاں بھی مضمون کی کمی کو انداز بیان کی دلکشی سے پر کرنے کی کوشش نمایاں ہے۔کہنے کو بہت کم ہے اس لیے اس کے کہنے کا اہتمام بہت زیادہ ہے۔الفاظ کی کثرت اور مضمون کی قلت اور الفاظ معنی کا یہ تناسب جب بھی ظاہر ہوتا ہے فکر کے افلاس اور ماحول کے ادبار نمایاں کر جاتا ہے۔''32؎

اودھ پنچ ایک ایسے دور کی پیداوار تھا جب قدریں شکست وریخت اور تعمیر وتشکیل کے عمل سے گزر رہی تھیں۔ چنانچہ ''اس نے جہاں مغرب کی اندھا دھند تقلید کو ہدف بنایا وہیں اپنی معاشرت کے زوال پذیر عناصر کا بھی مذاق اڑایا اور یوں فضا کو اعتدال پر لانے کی بھرپور کوشش کی۔''33؎

ادبی اعتبار سے اودھ پنچ نے اردو ادب میں طنز ومزاح کی باضابطہ داغ بیل ڈالی اور منشی سجاد حسین، اکبر الہ آبادی، پنڈت تربھون ناتھ ہجر، احمد علی شوق، عبدالغفور شہباز، اور نواب محمد آزاد وغیرہ جیسے ادیب وشاعر پیدا کیے اور اردو کے طنزیہ ومزاحیہ خزانے کا معمور کیا۔یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ سرسید تحریک لکھنؤ میں ''انتہائی غیر مقبول اور قابل ملامت گردانی گئی پھر بھی انگریزی کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں نثر میں تو یہ بلاخوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ انگریزی کی روح سمونے کی کوشش میں سب سے زیادہ کامیاب کوششیں لکھنؤ ہی میں کی گئیں ہیں۔''34؎

پچھلے صفات میں ہم ذکر کر چکے ہیں کہ لکھنؤ میں غدر سے پہلے ایک رسد گاہ سائنسی

تحقیقات کے لیے کھولا گیا تھا اور اسی زمانے میں ایک مطبع بھی کھولا گیا جس میں ادب کے علاوہ تاریخ اور انگریزی کتابوں کے ترجمے بھی شائع کیے گئے۔ شاہ نصیر الدین حیدر ہی کے زمانے میں مسٹر آرچر نے بھی اپنا لیتھو پریس کانپور سے لکھنؤ منتقل کر لیا۔ لکھنؤ میں یہ دور مطابع کے قیام اور صحافت کے زور کا دور ہے۔ رفتہ رفتہ 1848 عیسوی تک لکھنؤ میں 12 چھاپے خانے قائم ہو گئے جن میں مطبع مصطفائی اور میر حسن کا مطبع بہت مشہور ہوئے۔ 1858 میں مطبع نولکشور کا قیام اردو ادب میں اہم مقام رکھتا ہے۔ ہر چند کہ اس مطبع میں بھی داستانوں اور دیوانوں کو افضلیت حاصل رہی۔ مگر اس نے ترجمہ اور مفید کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ بھی جاری رکھا۔ مطبع نولکشور کا اہم کارنامہ 'اودھ اخبار' اخبار جاری کرنا تھا جس نے اردو میں سرشار اور شرر کو متعارف کرایا اور اردو میں اردو ناول نگاری کا بنیاد گزار ہوا۔ اودھ اخبار کے جاری ہونے تک اودھ میں: (1) جدید تعلیم کے زیر اثر فکر و خیال میں تبدیلی رونما ہونے لگی تھیں۔ (2) نئی تہذیب اور سیاسی تسلط نے معاشرے میں سیاسی اور سماجی کشمکش پیدا کر دی تھی۔ ملکہ معظّمہ سے انصاف کی امید رکھنے والوں کا بھرم ٹوٹ چکا تھا۔ (3) درباداری ختم ہو چکی تھی اور متوسط تعلیم یافتہ طبقے نے سماجی ذمہ داریاں سنبھال لی تھیں۔ (4) عقلی اور سائنسی رجحان کے فروغ کا سلسلہ تیز ہو چکا تھا۔ جس کا آغاز شاہ نصیر الدین حضرت کے زمانے ہی سے ہو چکا تھا (5) مطابع کی کثرت اور طباعت و اشاعت کی آسانی نے قارئین کا حلقہ وسیع کر دیا تھا جن میں متوسط طبقے کے لوگ زیادہ تھے اور یہی وہ تیسرا طبقہ تھا جس نے قدیم اور جدید کے درمیان کا راستہ اختیار کیا تھا ان تمام محرکات نے اودھ میں ناول نویسی کے لیے فضا سازگار کر دی۔

اودھ میں ناول کے آغاز کا سہرا مطبع نولکشور کے سر بندھا۔ سرشار نے پہلے پہل لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب کے خط خال کی تصویر کشی اپنے ناول فسانۂ آزاد میں کی۔ شرر نے تاریخی ناولوں سے ماضی کی عظمت اور قوم و ملت کے کھوئے ہوئے وقار کو دوبارہ حاصل کرنے کی کوشش کی۔ منشی سجاد حسین نے طنز و مزاح کے پیرائے میں مغرب و مشرق کی ناہمواریوں پر کاری ضرب لگائی۔ مرزا رسوا نے اپنے ناولوں میں کرداروں کی نفسیاتی گرہ کشائی کی ہے۔

حواشی

1. لکھنؤ کا شعر و ادب، معاشرتی ثقافتی پس منظر میں: ڈاکٹر سید عبدالباری، نشاط آفسٹ پریس، فیض آباد، 1987، ص38
2. گزشتہ لکھنؤ: عبدالحلیم شرر، جامعہ مکتبہ لمیٹڈ، نئی دہلی 1992، ص43-42
3. رجب علی بیگ سرور حیات اور کارنامے: ڈاکٹر نیر مسعود، الہ آباد یونیورسٹی، 1973، ص8
4. مقدمہ کلام آتش: آل احمد سرور، ادارہ روغ اردو، لکھنؤ، ص4
5. لکھنؤ کا دبستان شاعری: ابواللیث صدیقی، اردو پبلشرز، 1955، ص30
6. گزشتہ لکھنؤ: عبدالحلیم شرر، مقدمہ رشید حسن خاں، ص10
7. تاریخ اودھ پنچ: حصہ پنجم، نجم الغنی خاں مطبع نولکشور، لکھنؤ 1919، ص23
8. گزشتہ لکھنؤ: عبدالحلیم شرر، مقدمہ رشید حسن خاں، ص 11
9. لکھنویات ادیب: مسعود حسین رضوی ادیب، ص13
10. قدیم لکھنؤ کی اخری بہار: مرزا جعفر حسین، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی 1998، ص342
11. نیا دور (اودھ نمبر) اودھ میں عزاداری، پروفیسر جعفر رضا لکھنؤ، اکتوبر نومبر 1994، ص63
12. لکھنویات ادیب: مسعود حسین رضوی ادیب، ص31
13. تنقید و تجزیہ: ابو محمد سحر، کتابستان، الہ آباد 1961، ص189
14. لکھنؤ کے شعر و ادب کا معاشرتی و ثقافتی پس منظر: ڈاکٹر سید عبدالباری، ص98
15. گزشتہ لکھنؤ: عبدالحلیم شرر، مقدمہ رشید حسن خاں، ص21
16. لکھنؤ کے شعر و ادب کا معاشرتی و ثقافتی پس منظر: ڈاکٹر سید عبدالباری، ص98
17. لکھنؤ کا دبستان شاعری: ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ص24
18. قدیم لکھنؤ کی آخری بہار: مرزا جعفر حسین، ص189
19. قدیم لکھنؤ کی آخری بہار: مرزا جعفر حسین
20. قدیم لکھنؤ کی آخری بہار: مرزا جعفر حسین
21. نیا دور: اودھ نمبر، فروری-مارچ، فرمانروایان اودھ کے دور میں تہواروں کی مشترکہ تہذیب نوعیت، اختر بستوی، ص119
22. گلزار نسیم: دیا شنکر نسیم، مرتبہ: حکم چند نیر، اتر پردیش اکادمی 1989، ص10-9
23. مقالات و نشریات: کاظم علی خاں، نظامی پریس لکھنؤ 1993، ص194
24. سعادت حسن یار خاں رنگین: حیات اور نگارشات، ڈاکٹر حسن آرزو، ص۔12 بحوالہ مقالات و نشریات، کاظم علی خاں، ص195

25. مقالات ونشریات: کاظم علی خاں، ص206
26. اودھ میں اردو ادب کا تہذیبی وفکری پس منظر: ڈاکٹر محمد حسن، دہلی یونیورسٹی 1996، ص24
27. اودھ میں اردو ادب کا تہذیبی وفکری پس منظر: ڈاکٹر محمد حسن، دہلی یونیورسٹی 1996
28. اودھ میں اردو ادب کا تہذیبی وفکری پس منظر: ڈاکٹر محمد حسن، دہلی یونیورسٹی 1996
29. باغ و بہار: میر امن، مرتبہ، سلیم اختر، اعجاز پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1989، ص37-27
30. فسانۂ عجائب رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خاں، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی 1990، ص30
31. اودھ میں اردو ادب کا فکری وتہذیبی پس منظر: ڈاکٹر محمد حسن، ص48
32. اودھ میں اردو ادب کا فکری وتہذیبی پس منظر: ڈاکٹر محمد حسن،
33. اردو ادب میں طنز ومزاح: وزیر آغا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ 1990، ص108
34. ادبی تنقید: محمد حسن، لکھنؤ 1973، ص175

❖

Dr. Syed Zafar Aslam
Dr. M A Ansari, Inter College Yusufpur
Mohammadabad
Distt.: Ghazipur- (UP)
syedzafaraslam68@gmail.com

سعود عالم

فن قصیدہ : ہیئت و موضوعات

تلخیص

یہ مضمون دراصل قصیدہ کے فن، ہیئت اور موضوعات پر مرکوز ہے۔اس میں قصیدہ کی بنیادی غرض و غایت سے لے کر اس کے اجزائے ترکیبی پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ مضمون میں اردو و فارسی قصیدہ پر عربی قصائد کے اثرات کا محاکمہ پیش کیا گیا ہے اور اس کو دلائل و براہین کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مضمون نگار نے قصیدہ کے اجزائے ترکیبی کو مثالوں سے سمجھانے کی کوشش کی ہے ساتھ ہی ساتھ قصیدہ کے موضوعات کو بھی اشعار کے ذریعہ قارئین سے روبرو کرنے کی کوشش کی ہے۔

کلیدی الفاظ

قصیدہ، نسیب ، تشبیب ، مشبب ، غیر مشبب ، ابن رشیق ، العمدہ، مسجع، مقفیٰ ، ایطائے عیوب، قاموس، المنجد، تاریخ الشعر العربی، فرزدق، عنترہ بن شداد، سبعہ معلقہ، مسمط ، مزدوج، متفق علیہ، مخمس، مسدس، قبیلۂ بنی بکر، جریر، انحطل ، خاقانی، عرفی، انوری، زنار، تسبیح سلیمانی، شان وشوکت، طمطراق، ذوالمطالع، ذوی المطلعین، مغز غلیظ، گاڑھا، گودا، سطر، مقتضب، بہمن ودے، تیغ اردی، عشقیہ، بہاریہ، فخریہ، حالیہ، بیانیہ، گریز، مدح، دعا۔

'قصیدہ' عربی زبان کا لفظ ہے جو قصد سے مشتق ہے۔اس کے معنی 'نیت یا ارادہ' کرنے کے ہیں۔لغت کے اعتبار سے قصیدہ کئی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔لیکن عرف عام میں جو مقبول ومعروف اور رائج ہے وہ نیت یا ارادے کے ہے اور جمہور علما کا اس پر اتفاق بھی ہے۔ معنی کے ساتھ ساتھ عرب ناقدین کا ایک بڑا گروہ اس بات کی تائید میں ہے کہ شاعری میں دیگر شرائط کے علاوہ 'قصدوارادہ' کی شمولیت بھی ضروری ہے اور وہ اس کو شاعری کی بنیادی شرطوں میں تسلیم کرتے ہیں۔اسی طرح ناقدین بالخصوص عرب ناقدین نے قصیدہ میں تعدد اشعار، مشبب

وغیر مشبب، مطلع وحسن مطلع اور قافیہ کے اختلافات کو بھی اپنی نقد میں جگہ دی ہیں۔اس مضمون میں قصیدے کے متعلق مندرجہ بالا اختلافات کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ بتانے کی سعی بھی کہ قصیدہ میں مطلع کی کتنی اہمیت ہے۔قصیدہ کے اشعار میں مطلع وحسن مطلع وقافیہ کی پابندی پر بھی مدلل بحث کی گئی ہے۔

پروفیسر ایف کرنیکو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام میں لکھتے ہیں:

''قصیدہ اور (بعض حالات میں) قصید عربی (فارسی اور ترکی وغیرہ) منظومات کی ایک صنف کا نام ہے، جو کسی قدر طویل ہو۔ یہ لفظ عربی مادّہ ''قَصَدَ'' سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں ارادہ کرنا....''[1]

'العمدہ' کے مصنف ابن رشیق کی رائے اس سے کچھ مختلف ہے۔قصیدہ میں نیت کی شرط کے وہ بھی قائل ہیں۔وہ اپنی کتاب میں 'رجز' اور 'قصیدے' کے فرق پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

" لأنَّ اِشْتِقَاقَ الْقَصِيْدِ مِنْ قَصَدْتُ اِلى الشَّئِى كأَنَّ الشَّاعِرَ قَصَدَ اِلىٰ عَمَلِهَا "[2]

وہ اپنی بات کی توثیق کے لیے براہین ودلائل سے استنباط کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ اللہ کے رسول کا ذکر کرتے ہیں کہ؛ پیغمبر اسلام نے ایک بار چند فقرے کہے، جو بظاہر دو مصرعوں کی صورت میں تھے، یہ مصرعے بامعنی بھی تھے اور موزوں ومقفّیٰ بھی، لیکن اسے شعر نہیں سمجھا گیا، کیونکہ اس کے کہنے میں پیغمبر اسلام کے قصد ونیت کا عمل دخل نہ تھا۔

" وَاِنَّمَا الدَّلِيْلُ فِىْ قَوْلِهِ النَّبِىّ صَلّىٰ اللّٰهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَدُمُ الْقَصْدِ وَالنِيَّةِ لِأَنَّهُ لَمْ يَقْصِدْ بِهِ الشِّعْرَ وَلَانَوَاهُ فَلِذَالِكَ لَا يَعُدُّ شِعْراً وَاِنْ كَانَ كَلَاماً مُتَزَّناً "[3]

''نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم کے قول (موزوں فقرے) کو شعر نہ سمجھنے کی دلیل قصد ونیت کا فقدان ہے۔ کیونکہ آپ نے اِن فقروں سے نہ تو شعر کا قصد کیا تھا اور نہ اس کی نیت، اس لیے اسے شعر نہیں سمجھا جاتا، اگرچہ وہ کلامِ موزوں ہے۔''

'نیت وارادے' کی قید وبندش کے ساتھ ساتھ ناقدین عرب میں قصیدے کے اشعار کی تعداد میں بھی اختلاف ہے۔بقول ابن رشیق:

" وَقِيْلَ اِذَا بَلَغَتِ الْاَبْيَاتُ سَبْعَةً فَهِىَ قَصِيْدَةٌ وَلِهٰذَا كَانَ اِبْطَاءُ بَعْدَ سَبْعَةٍ غَيْرُ مُعَيْبٍ عِنْدَ اَحَدِ النَّاسِ۔ "[4]

''کہا جاتا ہے کہ جب اشعار کی تعداد 7 تک پہنچ جائے تو قصیدہ کا اطلاق ہوجاتا ہے۔

اسی لیے 7 شعر کے بعد کچھ لوگوں کے نزدیک ایطا عیوبِ قوافی میں شامل نہیں۔''

وہ مزید لکھتے ہیں:

"وَمِنَ النَّاسِ مَنْ لَا يَعُدُّ الْقَصِيْدَةَ اِلَّا مَا بَلَغَ الْعَشَرَةَ وَجَاوَزَهَا وَلَوْ بَيْتٌ اَحَدٌ"[5]

''بعض لوگ قصیدہ اسے سمجھتے ہیں جس کے اشعار کی تعداد 10 سے تجاوز کر جائے خواہ ایک ہی شعر زائد ہو۔''

عربی کی مشہور لغت قاموس میں درج ہے:

''قصیدہ اسے کہتے ہیں جس کے ابیات کا شطر مکمل ہو اور 3 یا 16 شعر سے زائد ہوں۔''[6]

عربی کی مشہور و مقبول لغت 'اَلْمُنْجِد' کے مولف کا خیال ہیں:

"اَلْقَصِيْدَةُ مِنَ الشِّعْرِ: مَاجَاوَزَ سَبْعَةَ أَوْعَشَرَةَ اَبْيَاتٍ"[7]

''قصیدہ وہ ہے جو 7 یا 10 شعر سے تجاوز کر جائے''

یہ بات حقیقت برمبنی ہے کہ عربی ادب میں لفظ 'قصیدہ' شروع سے ہی اصطلاحی معنوں میں مستعمل رہا ہے۔ واضح رہے کہ جب قصیدہ کی اصطلاح وضع ہوئی ہوگی تو غالب گمان ہے کہ اس کا اطلاق ایک شعر پر کیا گیا ہوگا اور اس سے زیادہ پر بھی لیکن بہت جلد اس کے اصطلاحی مفہوم میں ایک اور شرط 'تعدادِ اشعار' کی لگا دی گئی اور بعد میں مزید دیگر شرائط کے التزام کی صورت پیش آئی۔ ان ہی اختصاص کی وجہ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ قصیدہ باعتبار معنی و مضمون آفرینی کے عربی کی دوسری اصناف سخن سے ممتاز ہے۔ پروفیسر نجیب محمد یہبتی 'تاریخ الشعر العربی' میں کہتے ہیں کہ عربی قصیدے میں مختلف فنون شعری بیان کیے جاتے ہیں، مثلاً:

" فَالْفُنُوْنُ الشِّعْرِيَّةُ الْمُخْتَلِفَةُ تَنْدَرِجُ فِي الْقَصِيْدَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِيْ صَوَابَتِهَا الْبَاقِيَةِ عَلٰى حَالِتِهِ مِنَ الْاِسْتِدَادِ مِنْ فَنٍّ اِلٰى فَنٍّ۔"[8]

یہ بات واضح ہے کہ کم سے کم اشعار کی تعداد قصیدے کی اولین شرط ہے۔ اس کی تائید فارسی اور اردو کے محققین و ناقدین کے قول سے بھی ہو جاتی ہے۔ یہ بات اور ہے کہ مؤخر الذکر کے نزدیک مطلع اور قافیہ کی شرط لازمی اور آخری ہے۔

دراصل فارسی اور اردو قصائد کے اصناف کی تقسیم عروضی ترکیب کے لحاظ سے کی گئی ہے، اور جہاں تک عربی شاعری کا سوال ہے تو انھوں نے قصیدے کو متعدد صورتوں میں پیش کیا ہے۔

الف زیادہ تر (تقریباً تمام تر) قصیدے کے مصرع ثانی ہم قافیہ ہوتے ہیں اور شروع میں مطلع ہوتا ہے۔

ب بعض قصیدے آخری مصرعوں میں (یعنی: مصرعِ ثانی) ہم قافیہ تو ہیں لیکن مطلع سے خالی ہیں۔ فرزدق کے بہت سے اشعار اس ضمن میں آتے ہیں۔

ج بعض قصیدوں کے شروع میں دو دو اور تین تین مطلعے ہوتے ہیں۔ ناقدین کے نزدیک سبعہ معلّقہ شاعر عنترہ بن شداد کے بعض قصیدوں میں یہ صفات پائی جاتی ہیں۔

د بعض قصیدوں میں مطلع پہلے شعر کے بجائے دوسرے شعر میں یا کئی کئی شعر کے بعد ملتے ہیں۔ مثلاً ذوالرومہ نے کئی شعر کے بعد مطلع کہا ہے۔ اخطل نے پہلے شعر کے بجائے دوسرے شعر کو بطور مطلع کہا ہے۔

ہ بعض قصیدے مُسَمَّط کی شکل میں بھی ہیں، جن کی متعدد شکلیں ہیں۔

و مزدوج (مثنوی) کی شکل میں بھی کچھ قصیدے ملتے ہیں۔[9]

مذکورہ بالا قسموں کے علاوہ بھی کچھ قسمیں ہیں لیکن عربی میں پہلی شکل کے علاوہ قصیدے کی اور کوئی شکل مقبول نہیں ہوئی۔ اس لیے دوسری شکلوں بالخصوص مُسَمَّط یا مزدوج میں جو قصیدے کہے گئے ان کے قصیدہ نگاروں پر الزام عائد کیا گیا کہ انھیں قافیے ہاتھ نہیں آئے اس لیے انھوں نے ایسا طریقہ اختیار کیا۔

جہاں تک دوسری شکل کا تعلق ہے (جس میں مطلع نہ ہو) عربی شاعری میں بہت کم قصیدے اس نوعیت کے ہیں۔ عرب ایسے شاعر کی مثال ایسے شخص سے دیتے جو چور دروازے سے گھر کے اندر داخل ہونا پسند کرتا ہے۔ بقول ابن رشیق:

" وَاِذَا لَمْ يُصْرَعْ الشَّاعِرُ قَصِيْدَتَهٗ كَانَ كَالْمَسْتُوْرِ الدَّاخِلِ مِنْ غَيْرِ بَابٍ "[10]

الغرض عربی شاعری کا تقریباً تمام سرمایہ پہلی شکل میں مروج ہے۔ فارسی اور اردو شعرا نے عربی شاعری کی اسی پہلی مروجہ شکل کی پیروی کی ہے۔ یعنی: قصیدہ کا پہلا شعر مطلع سے خالی نہ ہو اور مصرع ثانی میں قافیہ کی پابندی لازمی ہو۔

اصناف کی یہ عروضی تقسیم متفق علیہ ہے، اس کے باوجود ڈاکٹر محمود الٰہی کو قصیدہ کے عروضی تقسیم سے اختلاف ہے۔ وہ اشکال کرتے ہیں کہ اگر ایسا مان لیا جائے تو ذوق کا وہ مسدس جو بہادر شاہ ظفر کی تعریف میں ہے جس کو محمد حسین آزاد نے اپنے مرتبہ دیوان میں قصیدہ کے ضمن

میں رکھا ہے یا قدر بلگرامی کا مخمسہ قصیدہ بنام 'شام اودھ' کا کیا ہوگا؟ ایسی صورت میں وہ لکھتے ہیں:

''اگر ذوق کے مسدس اور قدر بلگرامی کے مخمس وغیرہ کو اس لیے قصیدہ مان لیا جائے کہ وہ مدحیہ مضامین کے حامل ہیں تو اردو کی ساری مدحیہ شاعری کو قصیدہ کہنا چاہیے، خواہ وہ کسی بھی عروضی ڈھانچے میں ہو اور سودا کے شہر آشوب نیز دوسرے مدحیہ قصیدوں کو قصیدے کی ضمن سے الگ کر دینا چاہیے، یہی نہیں، اردو کی تمام اصناف سخن پر نظر ثانی کرنی پڑے گی۔ بہت سی غزلوں کو قصیدہ اور مرثیے کے خانے میں لے جانا پڑے گا، اور اسی طرح کتنے مسدس اور مخمس کو غزل کہنا پڑے گا۔''[11]

اس لیے وہ قصیدہ کے عروضی تقسیم کی بجائے معنوی اور موضوعاتی تقسیم کے قائل ہیں۔

عربی ادب میں قصیدہ کی دو قسمیں ہیں مدحیہ اور ہجویہ

عربی ادب میں یہ دونوں ایک مستقل صنف کی حیثیت رکھتے ہیں، جب کہ اردو میں ایسا نہیں ہے۔ اردو میں قصیدہ ایسی صنف سخن کو کہتے ہیں جس میں مدحیہ و ہجویہ مضامین استعمال ہوتے ہوں۔ بقول عبدالسلام ندوی:

''جن فضائل و مناقب پر قصیدہ کی بنیاد قائم ہے، انہی کے سلب کرنے کا نام ہجو ہے''[12]

اردو شعرا میں چند کے کلام میں ہجویہ اشعار ملتے ہیں، ان میں شاکر ناجی، میر ضاحک، مرزا سودا، بقا اللہ بقا اور انشا قابل ذکر ہیں ان شعرا کے کلام میں فحاشی، عریانیت اور بدزبانی اس حد تک بڑھی ہوئی ملتی ہے کہ پردہ نشیں خواتین تو درکنار مہذب معاشرہ کی محفل میں اس کو پڑھنا دشوار تھا۔ الغرض ناسخ کے زمانے میں اس کا خاتمہ ہوگیا تھا لیکن رفتہ رفتہ شعرا نے اس کی دوسری شکل اختیار کر لی۔ ان کے کلام میں سب وشتم، طعن وتشنیع اور طنز وکنایہ کی بجائے مذہبی اور اخلاقی الفاظ اشارہ وکنایہ کی شکل میں ملنے لگے۔ حالی، اسماعیل میرٹھی اور اکبرالہ آبادی وغیرہ کے کلام اس سے بھرے پڑے ہیں۔ ہجو کے متعلق ابن رشیق کا یہ کہنا ہے:

"فَامَّاالِنَقذَفَ وَالَافُحَاشَ نِسُيَابٌ مَحَض وَلَيُسَ لِلشَّاعِرِ فِيُهِ الِاقَامَةَ الُوَزَن"[13]

''تہمت لگانا اور بدزبانی کرنا تو گالی گلوچ کرنے جیسا ہے، شاعر نے اس کو صرف موزوں کر دیا ہے۔''

عرب ناقدین نے ہجو کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا ہے۔[14]

1 ہجو میں کسی کے جسمانی یا آبائی عیوب کا ذکر نہیں کرنا چاہیے۔
2 ہجو میں ہمیشہ اصل اور سچے عیوب کا ذکر کرنا چاہیے۔
3 ہجو میں (شریف اور بلند رتبہ اشخاص کے لیے) تصریح کے بجائے صرف تعریض سے کام لینا چاہیے۔
4 ہجو میں ہمیشہ اشخاص کے اختلاف مراتب کا لحاظ رکھنا چاہیے۔
5 ہجو میں اشعار کی تعداد بھی محدود ہونی چاہیے اور جریر کے سوا تمام شعرا نے اس سے اتفاق کیا ہے۔
6 ہجو کا طرز بیان مہذب متین اور فحاشی سے خالی ہونا چاہیے۔ جیسا کہ عمر بن العلا کا قول ہے:

''خَیرُ الْھِجَاءِ مَا تُنْشِدُہُ الْعُذْرَا فِیْ حَذْرِھَا''

''بہترین ہجو وہ ہے جس کو ایک باکرہ عورت اپنے خیمہ کے اندر پڑھ سکے۔''[15]

'قصیدہ' لفظ کا ذکر سب سے پہلے عربی شاعری میں ملتا ہے۔ دور جاہلیت کے ایک شاعر جو قبیلہ بنی بکر سے تعلق رکھتا تھا اس نے ایک دوسرے قبیلہ بنی تغلب کی ہجو میں ایک شعر کہا جس میں لفظ 'قصیدہ' کا پہلی بار استعمال کیا۔ شاعر کہتا ہے ؎

اِلٰھِیْ بَنِیْ تَغْلَبُ عَنْ کُلِّ مَکْرِمَتِہٖ قَصِیْدَۃً قَالَھَا عَمْرُوبْنِ کُلْثُوْمِ

''یہ شعر اس وقت کہا گیا ہے جب عمرو بن کلثوم نے اپنا مشہور فخریہ قصیدہ کہہ کر سارے عرب میں ایک دھوم مچادی تھی۔''

اس شعر سے پتہ چلتا ہے کہ جاہلیت میں لفظ قصیدہ اصطلاحی معنوں میں مستعمل تھا۔

مذکورہ بالا روایت کی تصدیق ڈاکٹر ام ہانی اشرف کے اس قول سے بھی ہوجاتی ہے:

''عربوں میں مذاق شعر نہایت پاکیزہ اور تربیت یافتہ تھا جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی شعر گوئی کی تاریخ بہت پیچھے تک جاتی اور تاریخ کے دھندلکوں میں گم ہوجاتی ہے۔ جس زمانے کی عربی شاعری کا سرمایہ ہمیں دستیاب ہے وہ یقیناً ترقی کے مختلف مدارج طے کرنے کے بعد کا ہے۔''[16]

عربی کی طرح فارسی اور اردو میں بھی قصیدہ کے ایک معنی 'قصد کرنا' یا 'ارادہ' کرنے کے ہیں۔ لغت کے حساب سے اردو ناقدین نے قصیدہ کی مختلف تعریفیں کی ہیں۔ بعض نے اس کے

معنی 'مغز غلیظ' 'سبطر' بتائے ہیں تو بعض نے ایک فارسی لغت کے حوالے سے اس کے معنی 'مغز گاڑھا' اور 'مغز گودا' کے بتایا ہے۔

میرے خیال میں قصیدہ اپنی لغوی معنی کی بجائے اصطلاحی معنی میں زیادہ موزوں ومناسب ہے، کیونکہ قصیدہ ایسی نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر نیت و ارادے کے ساتھ کسی کی مدح یا ہجو کرے، بایں شرط کہ اس کے پہلے دونوں مصرعے اور بقیہ نظم کے مصرع ثانی ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں۔ایسی نظم قصیدہ کہلاتی ہے۔

جہاں تک فارسی قصیدہ نگاری کی روایت کا تعلق ہے تو وہ بھی عربی شاعری کے زیر اثر آئی ہے۔ انوری، ظہیر فاریابی، خاقانی، ابوالفرج رونی، عبدالواسع، میر معری نیشاپوری، ارزقی اور رشیدالدین وطواط، نظیری، عرفی، سعدی، قدسی، طالب آملی، کلیم اور علی قلی سلیم وغیرہ ایسے نام ہیں جنھوں نے فارسی قصیدہ نگاری کو درجۂ کمال تک پہنچایا۔اردو قصیدہ نگاری کی روایت کا تعلق بھی کچھ اس سے مختلف نہیں۔اردو میں قصیدہ نگاری کی ابتدا دکن سے ہوئی۔محمد قلی قطب شاہ اردو کے پہلے قصیدہ نگار ہیں۔ان کے علاوہ دکن کے کئی معروف شعرا نے اس فن میں طبع آزمائی کی۔ ان میں مقیمی، ہاشمی اور عاشق وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

اردو شعرا کا تعلق درباری زندگی سے تھا۔شعرا اس کے ذریعہ بادشاہ یا امیر وقت کی تعریف وتحسین کیا کرتے تھے اور اس کے عوض میں انھیں انعامات اور خلعتوں سے نوازا جاتا تھا۔یہی وجہ تھی کہ ان کا بیانیہ مبالغہ آمیز ہوا کرتا تھا اور کبھی کبھی تو غلو کے درجہ کو پہنچ جاتا تھا۔یہ تمام چیزیں اردو شاعر میں عربی شاعری کی بجائے فارسی شعرا کے تتبع میں آئی تھیں۔اس سلسلے میں کلیم الدین احمد اردو قصیدہ گو شعرا کو اپنے مشورے سے نوازتے ہوئے لکھتے ہیں ''اگر عربی قصیدوں کی تقلید ہوتی تو شاید ایسی بدنمائی نہ ہوتی۔'[17]

وہ مزید فرماتے ہیں:

> ''عرب مبالغہ آمیز اور بے معنی مداحی سے گریز کرتے تھے۔اس قسم کی بات کو باعث ننگ سمجھتے تھے۔ وہ مدح کرتے تھے تو انعام واکرام کے لیے نہیں بلکہ اپنے دلی تاثرات سے مجبور ہو کر۔''[18]

اردو میں وہ سودا کے قصیدے سے پرامید ہیں اور ان کی مدح میں لکھتے ہیں:

> ''اردو شعرا عربی قصیدوں سے کچھ نہیں سیکھتے۔ایک سودا کو لیجیے وہ خاقانی، عرفی، انوری سے متاثر ہوتے ہیں۔ان کے قصیدوں پر قصیدے لکھتے ہیں۔خاقانی کے مشہور قصیدہ:

'کہ ہمت راز ناشوئیست باز انو و پیشانی' پر نعتیہ قصیدہ لکھتے ہیں ؎

ہواجب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی نہ ٹوٹی شیخ سے زنّار تسبیح سلیمانی''[19]

قصیدے میں ہر طرح کے خیالات کے ساتھ ساتھ مذہبی رنگ کی بھی آمیزش ملتی ہے۔ اردو میں اس کی بہترین مثال سودا، امیر مینائی اور محسن کاکوروی کے قصیدے ہیں۔عربی شاعری اس نوع کی شاعری سے بھری پڑی ہے۔حقیقی جوش، اصلی جذبہ کی زبان ہمیشہ سیدھی سادھی ہوتی ہے برخلاف قصیدہ کے کہ اس کی زبان میں نہ جوش ہوتا ہے اور نہ ذاتی جذبہ، پھر سادگی کا وجود ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہوتا ہے۔

قصیدے کی زبان میں سلاست، روانی اور متانت ضروری ہے لیکن اس میں شان وشوکت، طمطراق اور بلند آہنگی کو اہمیت دی جاتی ہے۔غزل کے مقابلے میں قصیدے طویل ہوتے ہیں۔ یوں کہیں کہ ایک قصیدہ میں کئی کئی غزلیں موجود ہوتی ہیں ۔اسی مناسبت سے اسے ذوالمطالع یا ذویالمطلعین بھی کہا جاتا ہے۔اشعار مربوط و مسلسل ہوتے ہیں اور ہم قافیہ ہوتے ہیں۔طویل اور رفعت خیال ہونے کی بنا پر قصیدہ میں قافیہ کا چناؤ کسی ٹیڑھی کھیر سے کم نہیں تاہم شاعر دور کی کوڑی لانے سے گریز نہیں کرتا حتیٰ کہ قاری کو لغت دیکھنے پر مجبور ہونا پڑتا ہے۔مثال کے طور پر سودا کے مشہور قصیدے کا مطلع ؎

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل تیغ اردی نے کیا مُلکِ خزاں مُستاصَل

اس قصیدے میں مذکورہ الفاظ اور قافیہ اپنے آپ میں بے مثال ہیں۔دیکھیے، مستاصل، ہبل، کسل، اقل، اچپل، خردل، ذلل، بشکل، لاینحل وغیرہ۔اسی طرح بہمن جو برہمن کا مخفف ہے، تیغ اردی، خزاں وغیرہ الفاظ کے معنی کے لیے قاری کو لغت کا سہارا لینا ہی پڑتا ہے۔

موضوع کے اعتبار سے عربی شاعری کو وسعت و کمال حاصل ہے برخلاف اردو شاعری کے اس میں مدح و ذم کے سوا بہت کچھ نظر نہیں آتا۔موضوع کی یہ تخصیص اردو میں فارسی کے توسط سے داخل ہوئی۔اس کا یہ مطلب نہیں کہ اردو قصائد تنگ دامنی کا شکار ہیں بلکہ اس میں بھی پند ونصائح، اخلاق وحکمت، کیفیت بہار، گردش زمانہ جیسے موضوعات کو مشق سخن بنایا گیا ہے۔شعرا، رؤسا اور بزرگان دین کے اوصاف حمیدہ کے بیانیات پر بھی طبع آزمائی کی گئی ہے۔ظاہری شکل کے پیش نظر قصیدے کے موضوعات کی عموماً دو قسمیں کی جاتی ہیں۔تمہیدیہ اور خطابیہ اس کو مُشبَّب اور مُقتَضَب (غیر مشبب) بھی کہا جاتا ہے۔

تمہید یہ (**مُشَبَّب**) ایسے قصیدے کو کہتے ہیں جو تشبیب کا حامل ہو۔ایسے قصیدوں میں ممدوح کی سیرت کے اوصاف اور اس کے ساز و سامان اور دیگر متعلقات کی تعریف و توصیف سے قبل بطور تمہید تشبیب و گریز کا خیال رکھا جاتا ہے اس کے بعد شاعر اصل مدعا کی طرف رجوع کرتا ہے۔ زمانۂ جاہلیت کے قصیدے اکثر تشبیبی اشعار سے شروع ہوتے تھے۔تشبیب میں شعرا اکثر عشقیہ مضامین رقم کرتے تھے۔'العمدۂ' کا مصنف لکھتا ہے:

"وَمِنْ عُيُوْبِ هٰذا الْبَابُ اَنْ يَكُوْنَ التَّشْبِيْبُ كَثِيْراً وَالْمَدْحُ قَلِيْلاً"[20]

''قصیدے کے معائب میں ایک عیب یہ ہے کہ تشبیہ زیادہ ہو اور مدح کم ہو۔''

عربی شاعری میں ابن رشیق کے زمانے میں اور اردو شاعری میں انشا کے زمانے میں شعرا کے کلام میں اس طرح کی غلطیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔مثال کے طور پر شہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں انشا کا لکھا ایک قصیدہ جس کا مطلع یہ ہے ؎

صبح دم میں نے جو لی بستر گل پر کروٹ　　جنبش باد بہاری سے گئی آنکھ اوچٹ

شاعر نے اس کی تشبیب کو اتنا طول دیا ہے کہ اس کے اشعار کی تعداد مدحیہ اشعار سے بڑھ گئی ہے۔[21] تشبیب میں تصنع اور تکلف کے برخلاف حقیقت بیانی سے کام لیا جاتا تھا۔شعرا ان میں واردات قلبی بیان کرتے تھے۔اپنے عشق کی سچی داستانیں قلمبند کیا کرتے تھے۔ان کی کوشش رہتی کہ ان کو مِن وعَن بیان کیا جائے لیکن اس کے باوجود ان میں کبھی کبھار مبالغہ اور غلو سے بھی کام لے لیا جاتا تھا۔شعرا اس بات کا خیال رکھتے کہ وہ اپنی تشبیب میں جن اعزہ و اقارب، دوست یا محبوبہ کا ذکر کرتے وہ ان کی اپنی جان پہچان کی ہو یا ان کے اپنے رشتے دار ہو یا جن مقامات کا ذکر کرتے وہ ان کے مانوس مقامات ہوتے جن سے ان کے متعلقین آسانی سے پہچان لیے جاتے۔

سبعہ معلقہ کے مشہور شاعر امرؤالقیس نے اپنی شاعری میں اس کو خاص مقام دیا ہے۔وہ سوتیلی ماؤں اور خاندان کی لڑکیوں کو اکثر اپنی 'تشبیب' میں جگہ دیتا تھا۔[22] انھوں نے اپنے معلّقہ میں عشق و محبت کی کہانیاں خوب مزے لے لے کر بیان کی ہیں۔ذیل میں ان کا ایک شعر درج کیا جارہا ہے جس میں انھوں نے محبوبہ کا نام تو نہیں لیا ہے لیکن ان مقامات کا ذکر کیا ہے جہاں انھوں نے اپنی محبوبہ کے ساتھ حسین لمحات گزارے ہوں گے ؎

قِفَا نَبْكِىْ مِنْ ذِكْرىٰ حَبِيْبِىْ وَمَنْزِلِ　　بِسِقْطِ اللِّوىٰ بَيْنَ الدَّخُوْلِ وَحَوْمَلِ

''میرے دونوں ساتھیو، ٹھہر جاؤ، آؤ محبوبہ اور اس کی قیام گاہ کی یاد میں دو آنسو بہالیں۔
قیام گاہ جو دخول اور حومل کے درمیان ایک ریت کے تودے پر واقع تھی۔''

فارسی اور اردو کے زیادہ تر قصیدے مُشبّب ملتے ہیں۔

خطابیہ (مُقتَضَبْ) ایسے قصیدے کو کہتے ہیں جو تشبیب سے عاری ہو جس کو غیر مُشبّب بھی کہتے ہیں۔ اس نوع کے قصیدے میں تشبیب و گریز کے اجزا نہیں ہوتے بلکہ راست ممدوح کی تعریف سے قصیدہ شروع کر دیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر عالمگیر ثانی کی مدح میں سودا کا یہ قصیدہ ملاحظہ ہو۔

ہے اشتہار تجھ سے مرا، اے فلک جناب — رخشندگی ذرہ ہے از فیضِ آفتاب
یک تخم ہوں میں خاک نشینِ زمینِ شور — نشوونما دے مجھ کو کرم کا ترے سحاب
ہے یہ جہاں میں وہ درِ دولت سرا کہ یاں — ناکام بخت آن کے ہوتا ہے کامیاب

مُشبّب قصیدہ کی اجزائے ترکیبی کی وضاحت ناقدین نے کچھ اس طرح سے کی ہے: (1) مطلع بشمولیت تشبیب (تمہید)، (2) گریز، (3) مدح، (4) حسنِ طلب مقطع یا خاتمہ (دعائیہ)

عربی قصیدے میں 'حسن طلب' کا ذکر بہت کم ملتا ہے۔ ہمارے شعرا نے اپنے قصیدوں میں اس کے خوب جوہر دکھائے ہیں۔ عربی شاعری کی طرح فارسی اور اردو میں بھی اس کی پابندی لازمی نہیں ہے۔

موضوع کے لحاظ سے قصیدے کو کئی حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

مدحیہ: ایسے قصیدے جن میں کسی کی مدح یا تعریف و توصیف بیان کی گئی ہو۔ مثال کے طور پر 'قصیدہ بردہ' یہ ایک ایسا قصیدہ ہے جس میں اللہ کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم کی تعریف کی گئی ہے اگرچہ اس قصیدے کی ابتدا عشقیہ مضامین سے ہوتی ہے۔ ملاحظہ ہوں اس قصیدے کے چند اشعار۔

مطلع ؎

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِی الْیَومَ مَتْبُولُ — مُتَیَّمٌ اِثْرَهَا لَمْ یُفْدَ مَکْبُولُ

نعتیہ شعر ؎

اِنَّ الرَّسُولَ لسیفٌ یُسْتَضَاءُ بِهِ — وَ مُهندٌ مِنْ سُیُوفِ اللّٰهِ مَسْلُولُ

اردو میں مرزا رفیع سودا کا نعتیہ قصیدہ 'قصیدہ در نعت صلی اللہ علیہ وسلم' اس کی بہترین مثال ہے۔ ملاحظہ ہوں تشبیب کے چند اشعار ؎

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی　　نہ ٹوٹی شیخ سے زنّار تسبیح سلیمانی
ہنر پیدا کر اول ترک کیجو تب لباس اپنا　　نہ ہوں جوں تیغ بے جوہر وگرنہ ننگ عریانی
خوشامد کب کریں عالی طبیعت اہل دولت کی　　نہ جھاڑیں آستین کہکشاں شاہوں کی پیشانی

نعتیہ اشعار۔

زہے دین محمد پیری میں اس کی جو ہوویں　　رہے خاک قدم سے اس کی چشم عرش نورانی
ملک سجدہ نہ کرتے آدم خاکی کو گر اس کی　　امانت دار نور احمدی ہوتی نہ پیشانی
اسی کو آدم و حوا کی خلقت سے کیا پیدا　　مراد الفاظ سے معنی ہیں تا آیات قرآنی

اسی طرح محسن کاکوروی کا نعتیہ قصیدہ 'درمدیح خیرالمرسلین'، 'سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل' کبھی مدحیہ قصیدہ کی عمدہ مثال ہے۔

ہجویہ: ایسا قصیدہ جس میں کسی شخص کی برائی کی گئی ہو یا زمانہ کی شکایت کی گئی ہے۔''عربی میں اس کی اہمیت بھی دوسری اصناف سے کم نہیں، دراصل عربوں میں شاعر کی اہمیت ہجو کی وجہ سے بھی جانی جاتی تھی، چنانچہ جب کوئی قبیلہ کسی دوسرے قبیلے پر کوئی زیادتی کرتا تھا تو ہجو کے ذریعہ اس کی خبر لی جاتی تھی۔ایک شاعر کے بارے میں یہ ذکر آتا ہے کہ کسی سردار نے اس کے ریوڑ کے کچھ جانور ہانک لیے، جب سردار کو پتہ چلا کہ وہ ایک شاعر کے جانور ہیں تو انھیں واپس بھیج دیا کہ مبادا کہیں اس کی ہجو نہ کہہ دے۔''[23]

سودا کا ایک مشہور قصیدہ 'تضحیک روزگار' اس کی عمدہ مثال ہے جس میں انھوں نے زمانہ کی زبوں حالی کی اچھی تصویر کشی کی ہے۔مثلاً

ہے چرغ جب سے ابلق ایام پر سوار　　رکھتا نہیں ہے دست عناں کا بہ یک قرار
جن کے طویلے بیچ کوئی دن کی بات ہے　　ہرگز عراقی و عربی کا نہ تھا شمار
اب دیکھتا ہوں میں کہ زمانہ کے ہاتھ سے　　موچی سے کفش پا کو گھٹاتے ہیں وہ ادھار

سودا کا ایک دوسرا قصیدہ بعنوان 'شہر آشوب' بھی کچھ ایسے ہی موضوع پر لکھا گیا ہے جس میں انھوں نے ایک ایسی زندگی کی تصویر کشی کی ہے جس میں لوگوں کی زندگی اجیرن ہوچکی ہوتی ہے جو دانے دانے کو محتاج ہوچکے ہوتے ہیں۔زندگی کی ساری آسودگی، سکون چین سب ختم ہوچکا ہوتا ہے۔اس کو سودا نے اپنے قصیدے میں جگہ دی ہے۔وہ لکھتے ہیں ؎

اب سامنے میرے جو کوئی پیرو جواں ہے　　دعویٰ نہ کرے یہ کہ مرے منہ میں زباں ہے

میں حضرت سودا کو سنا بولتے یارو　　اللہ رے اللہ رے کیا نظم بیاں ہے
گھوڑا لے اگر نوکری کرتے ہو کسو کی　　تنخواہ کا پھر عالم بالاں پہ مکاں ہے

وعظیہ: ایسے قصیدے جن میں پندونصائح کوموضوع بنایا گیا ہو۔مثال کے طور پر سودا نے ایک قصیدہ بعنوان 'قصیدہ در نصائح فن شعر' لکھا ہے جس میں انھوں نے اپنے استاد کی زبان سے اپنے لیے اصلاح کی بات کی ہے۔قصیدہ سے ملاحظہ ہوں چند اشعار ؎

اولاً یہ کہ مجالس میں زبان دانوں کی　　تیرے آگے جو پڑھے کوئی سخن ور اشعار
سخن ایسا نہ ہو سرزد کہ دل اس کا ہو دو نیم　　گو ہوئے تیغ زباں کا تری جوہر اشعار
دوئیمی، یہ جو تو چاہے کہ نہ مجھ سا ہو کوئی　　شعر سے میرے کسی کے نہ ہوں برتر اشعار
شعر،تحسیں پہ بھی ناداں کی نہ پڑھیو یک بار　　پڑھیو دانا کی تو نفریں پہ مکرر اشعار
سیومی، گر کہے تجھ سے کوئی نادان کہ میں　　تیرے دیواں میں، دواوین ے افسر اشعار
شعرا میں تو نہ پڑھیو جز امید اصلاح　　ہوئیں بالفرض ترے اُن سے بھی بہتر اشعار

بیانیہ: ایسے قصیدوں میں مختلف النوع مضامین وموضوعات پیش کیے جاتے ہیں۔ بہار کے موسم کا نقشہ کھینچنا ہوتو اس کی تصویر کشی کر لی، زمانہ کی زبوں حالی کی روداد بیان کرنی ہوتو اس کیفیت کا اظہار کرلیا۔مصائب والآم کا ذکر کرنا ہوتو اس کے کرب واحساس کی شدت کو بیان کرلیا۔الغرض اس میں رنگارنگ اورنوع بنوع مضامین وموضوعات کو برتا جاسکتا ہے۔سودا کا ایک قصیدہ جوشہر آشوب کا رنگ لیے ہوئے ہے اس کو یہاں نظیر کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے ؎

یوں بھی نہ ملا کچھ تو ہر اک پالکی آگے　　اس سج سے رسالے کا رسالہ ہی دواں ہے
کوئی سر پہ کیے خاک گریباں کسو کا چاک　　کوئی رووے ہے سر پیٹ کے کوئی نالہ کناں ہے
ہندو مسلماں کا پھر اس پالکی اوپر　　ارتھی کا توہّم ہے، جنازے کا گماں ہے

بہاریہ: ایسے قصائد جس میں موسم بہار کی تصویر کشی ،منظر کشی یا مرقع کشی کی گئی ہو ان کو بہاریہ قصیدہ کہا جاتا ہے۔عربی شاعری میں جگہ جگہ اس کی چھاپ نظر آتی ہے۔ فارسی اور اردو میں بھی اس کی تقلید نظر آتی ہے۔ خاقانی ہند استاد ذوق کے قصائد میں جابجا اس کی مثالیں نظر آتی ہیں۔مثال کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ کیجیے ؎

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل　　تیغ اردی نے کیا مُلکِ خزاں مُستاصَل
سجدۂ شکر میں ہے شاخِ ثمردار ہر ایک　　دیکھ کر باغِ جہاں میں کرم عزوجل

مذکورہ بالا اشعار میں 'بہمن ودے، تیغ اردو، ملک خزاں، شاخ ثمردار' جیسے الفاظ سے بخوبی سمجھا جاسکتا ہے کہ یہ الفاظ موسم بہار کی طرف اشارہ کررہے ہیں۔ خاص کر 'بہمن ودے' یہ تو موسم کے ہی نام ہیں۔اس کی ایک دوسری مثال دیکھیے ؎

آرائشِ گل کے لیے ہے جامۂ رنگیں　　زیبائشِ غنچہ کے لیے تنگ قبائی
ہے نرگسِ شہلا نے دیا آنکھ میں کاجل　　برگِ گل سوسن نے دھڑی لب پہ جمائی
کیا ساغرِ رنگیں کو کیا جلد مہیا　　نرگس نے تو سرسوں ہی ہتھیلی پہ جمائی
اعجازِ نوآنجیِ مطرب سے چمن میں　　ہر خار کی ہے نوکِ زباں شعر نوائی

عشقیہ: ایسے قصائد جن میں حسن وعشق، پیار محبت اور عشق و عاشقی کی باتیں کی جائیں، عشقیہ قصیدہ کہا جاتا ہے۔عربی قصائد عشقیہ قصائد سے بھرے پڑے ہیں۔اس کی بہترین مثال سبعہ معلقہ کے قصائد ہیں۔شعرائے فارسی و اردو نے اس کی اتباع کی اور اس کے قدم سے قدم ملاتے چلے گئے۔اردو میں عشقیہ قصیدے کی بہترین مثالیں سودا کے یہاں ملتی ہیں ؎

زخمی میں ترا اور گلستاں ہے برابر　　ہر خرمن گل گنج شہیداں ہے برابر
کہتے ہیں جسے سرو سوگلشن کی ہے وہ آہ　　نرگس لب جو دیدۂ گریاں ہے برابر
سوز دل عشّاق، تماشا جو ہو تجھ کو　　یہ سینہ پُراز داغ و چراغاں ہے برابر
دریا مری آنکھوں سے یہ بہتا ہے لہو کا　　مژگاں سے مری، پنجۂ مژگاں ہے برابر
کیا درد کہوں تجھ سے میں اپنا کہ ترے پاس　　میرا سخن اور کذبِ رقیباں ہے برابر

حالیہ: ایسے قصیدے جن میں شعرا اپنی ذاتی کرب، شکایت زمانہ و روداد گلستاں اور حالات وکوائف کو بیان کرتے ہیں، کو ناقدین ادب نے 'قصیدہ حالیہ' کا نام دیا ہے۔واضح رہے کہ یہ تمام اضطراری کیفیات شعرا قصیدہ کے تشبیب میں برتنے کی کوشش کرتے ہیں۔مثال کے طور پر ذوق کے اس قصیدے کو پڑھا جاسکتا ہے ؎

لاتا نیرنگ سے ہے رنگ نئے چرخ محل

فخریہ: ایسے قصائد جن میں شعرا اپنی سخن وری، اپنی علم دانی، اپنی بصیرت، قابلیت اور اپنی صلاحیت کا فخریہ اظہار کریں، کو 'فخریہ قصیدہ' کہا جاتا ہے۔عربی شاعری اس سے بھری ہوئی ہے۔عرب شعرانے جابجا اپنی شاعری میں فخر کا اظہار کیا ہے۔ وہ کبھی اپنی شجاعت پر فخر کرتے تھے تو کبھی اپنے خاندان پر۔مثال کے طور پر عمرو بن کلثوم کا ایک شعر ملاحظہ فرمائیں ؎

اِذَا بَلَغَ الْفِطَامَ لَنَا صَبِیٌّ تَخِرُّ لَهُ الْجَبَابِرَةُ سَاجِدِیْنَا 24

''کہ ہمارے قبیلے کا بچہ بھی جب مدت رضاعت کو پورا کر لیتا ہے تو بڑے بڑے جبابرہ اور طرّے والے بھی اس کے سامنے سجدہ ریز ہو جاتے ہیں۔''

عربی شاعری کے زیر اثر یہ فن فارسی اور اردو شعرا کے کلام میں بھی دیکھنے کو مل جاتا ہے جس میں شعرا نے اپنی شخصیت و کردار کے دیگر اوصاف، امتیازات وکمالات کا ذکر فخریہ انداز میں بیان کیا ہے۔اس کو سمجھنے کے لیے بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ذوق کا ایک قصیدہ کو دیکھا جاسکتا ہے۔ ؎

شب کو میں اپنے سرِ بستر خوابِ راحت نشۂ علم میں سرمستِ غرور و نخوت
مزے لیتا تھا پڑا علم وعمل کے اپنے تھا تصور مرا ہر امر میں تصدیق صفت
ہوگیا علم حصولی تھا حضوری مجھ کو تھا مرا ذہن نہ محتاجِ حصولِ صورت
جو مسائل نظری تھے وہ بدیہی تھے تمام عقل کو تجربہ کی اتنی ہوئی تھی کثرت
کبھی منطق کو تفوق یہ مرے ناطقے سے فوقِ حکمت ہو یہ فن گرچہ ہے تحت حکمت
کبھی میں کرتا تھا تفریح معانی و بیاں کبھی میں کرتا تھا توضیحِ نجوم و ہیئت
کبھی میں کرتا تھا اعراض میں جوہر قائم کبھی میں کرتا تھا معلول سے ثابت عِلّت

مذکورہ بالا مثالوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ فارسی اور اردو کے شعرا نے اپنے قصائد کی تشبیب میں انہی موضوعات کو برتنے کی کوشش کی ہے جو روایت شروع سے چلی آرہی تھی۔

اردو قصیدہ کے اجزائے ترکیبی میں دوسرا جز' گریز' ہے۔گریز کے لغوی معنی بچ کر نکل جانا یا پرہیز کرنے کے ہوتے ہیں۔اصطلاح میں گریز قصیدہ کے ایک جز یعنی 'تشبیب' کا دوسرے جز یعنی 'مدح' سے اتصال کرنا یعنی اس طرح جوڑنے کے کام میں لانے کے ہوتے ہیں کہ دونوں کے درمیان کوئی خلا یا کسی طرح کی کوئی گنجائش باقی نہ رہے۔

گریز سے متعلق ابو محمد سحر لکھتے ہیں کہ ''تشبیب کے بعد شاعر کسی تقریب سے ممدوح کا ذکر چھیڑتا ہے، اس کو گریز کہتے ہیں۔'' وہ کہتے ہیں کہ ''اس کو دو سرکش بیلوں کو ایک جوئے میں جوتنے سے تعبیر کیا گیا ہے جس کا سبب یہ ہے کہ یہ حصہ تشبیب اور مدح کے بے ربط اجزا میں ربط پیدا کرتا ہے۔

گریز کا سب سے بڑا حسن یہ خیال کیا جاتا ہے کہ تشبیب کہتے کہتے شاعر مدح کی طرف

اس طرح گھوم جائے جیسے بات میں بات پیدا ہوگئی ہو۔[25] الغرض یہ ایک باریک اور پیچیدہ عمل ہوتا ہے۔اس کو مرزا رفیع سودا کے اس اقتباس سے سمجھا جاسکتا ہے ؎

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی — نہ ٹوٹی شیخ سے زُنار تسبیح سلیمانی
ہنر پیدا کر اوّل ترک کیجو تب لباس اپنا — نہ ہو جوں تیغ بے جوہر وگر نہ ننگ عریانی
فراہم زر کا کرنا باعث اندوہ دل ہووے — نہیں کچھ جمع سے غنچے کو حاصل جز پریشانی
خوشامد کب کریں عالی طبیعت اہل دولت کی — نہ جھاڑے آستین کہکشاں شاہوں کی پیشانی
عروج دست ہمت کو نہیں ہے قدر بیش وکم — سدا خورشید کی جگ پر مساوی ہے زرافشانی
کرے ہے کلفت ایام ضائع قدر مردوں کی — ہوئی جب تیغ زنگ آلود کم جاتی ہے پہچانی
اکیلا ہو کہ رہ دنیا میں گر چاہے بہت جینا — ہوئی ہے فیض تنہائی سے عمر خضر طولانی

مذکورہ بالا اشعار تشبیب کے اشعار ہیں۔ اس قصیدہ میں مزید تشبیب کے اشعار ہیں۔ الغرض 'قصیدہ' غزل کی ہیئت میں ہوتا ہے۔اس سے واضح ہوا کہ ایک قصیدہ کئی غزلوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ مندرجہ بالا اشعار قصیدہ کی پہلی غزل کے چند اشعار ہیں۔اب ذیل میں قصیدے کی دوسری غزل کے اشعار درج کیے جارہے ہیں ؎

عجب ناداں ہیں وہ جن کو ہے عجب تاج سلطانی — فلک بال ہما کو پل میں سونپے ہے مگس رانی
نہیں معلوم ان کے خاک میں کیا کیا ملا دیکھا — کہ چشم نقشِ پا سے تا عدم نکلی نہ حیرانی
تری زلفوں سے اپنی روسیاہی کہہ نہیں سکتا — کہ ہے جمعیت خاطر مجھے ان کی پریشانی
زمانے میں نہیں کھلتا ہے کارِ بستہ حیراں ہوں — گرہ غنچہ کی کھولے ہے صبا کیوں کر بآسانی
جنوں کے ہاتھ سے سرتا قدم کاہیدہ اتنا ہوں — کہ اعضا دیدۂ زنجیر کی کرتے ہیں مژگانی
نہ رکھا جگ میں رسم دوستی اندوہِ روزی نے — مگر زانو سے اب باقی رہا ہے ربط پیشانی
سیہ بختی میں اے سودا نہیں طولِ امل لازم — نمط خامے کے سر کٹوائے گی ایسی زباں دانی

دوسری غزل کے مقطع کے بعد اب یہاں سے جو اشعار آئیں گے اس سے قاری کو اندازہ ہوجائے گا کہ یہ قصیدہ اپنی تشبیب کے اختتام پر گامزن ہے اور چند اشعار کے بعد شاعر ایک دوسرے موضوع (نعت) کی طرف جانے کو آمادہ ہے۔ وہ چند اشعار ہی 'گریز' کے اشعار ہیں۔ ملاحظہ ہوں وہ چند اشعار جو گریز کی شکل میں بیان کیے جارہے ہیں ؎

سمجھ اے ناقباحت فہم کب تک یہ بیاں ہوگا — ادائے چینِ پیشانی و لطف زلفِ طولانی

خدا کے واسطے باز آ تو اب ملنے سے خوباں کے نہیں ہے ان سے ہرگز فائدہ غیر از پشیمانی
نظر رکھنے سے حاصل ان کی چشم وزلف کے اوپر مگر بیمار ہووے ضعف یا کھینچے پریشانی
نکال اس کفر کو دل سے کہ اب وہ وقت آیا ہے برہمن کو صنم کرتا ہے تکلیف مسلمانی

مذکورہ بالا گریز کے اشعار کے بعد شاعر اپنے موضوع کی طرف لوٹ آتا ہے۔اب یہاں سے اس قصیدہ کی مدح کے اشعار شروع ہوتے ہیں۔جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے کہ یہ قصیدہ دراصل نعتیہ قصیدہ ہے اس لیے شاعر یہاں اللہ کے رسولؐ کے اوصاف حمیدہ کی تعریف شروع کرتا ہے۔ملاحظہ ہوں مدح یعنی نعت کے اشعار۔

زہے دین محمد پیروی میں اس کی جو ہوویں رہے خاک قدم سے ان کی چشم عرش نورانی
مَلَک سجدہ نہ کرتے آدم خاکی کو گر اس کی امانت دارِ نورِ احمدی ہوتی نہ پیشانی
اسی کو آدم و حوا کی خلقت سے کیا پیدا مراد الفاظ سے معنی ہے تا آیاتِ قرآنی
خیالِ خُلق اس کا گر شفیعِ کافراں ہووے رکھیں بخشش کے سر منّت یہودی و نصرانی
زباں پر اس کی گزرے حرف جس جا گہ شفاعت کا کرے واں ناز آمرزش پہ ہر اک فاسق وزانی
رکھا جب سے قدم مسند پر آ اُن نے شریعت کی کرے ہے موجِ بحرِ معدلت تب سے یہ طغیانی

اس طرح یہ نعتیہ قصیدہ آگے بڑھتا چلا جاتا ہے اور بالآخر 'دعا' یا 'حسن طلب' کو جا پہنچتا ہے۔دعائیہ اشعار میں شاعر اپنی مراد کو بیان کرتا ہے اور یہیں سے قصیدہ کا زوال شروع ہو جاتا ہے کیونکہ دعا یا حسن طلب کا سارا دارومدار بادشاہ وقت یا نوابین تک تھا اور جب بادشاہ یا نوابین ہی نہیں رہے تو شعرا کس کی مدح میں اپنے کلام پیش کرتے۔الغرض اس مضمون میں اردو قصیدہ کی صنفی، ہیئتی اور موضوعاتی محاکمہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ساتھ ہی یہ بھی بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ عربی و فارسی شعرا کے تتبع میں اردو شعرا نے کئی بت توڑے بھی اور نئی روایت کی داغ بیل بھی ڈالی،لیکن آہستہ آہستہ ایک وقت ایسا بھی آیا کہ مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد قصیدہ بھی اپنے زوال کو پہنچ گیا۔موجودہ دور میں قصیدہ محض ایک کلاسیکی صنف بن کر رہ گیا ہے۔

حواشی

1 انسائیکلو پیڈیا آف اسلام (انگریزی)، جلد دوم، ص:796
2 ابن رشیق قیروانی: اَلْعُمْدَةِ، جلد، اوّل، طبع بیروت، ص:121
3 ایضاً، ص:123 4 ایضاً، ص:125 5 ایضاً، ص:125
6 اَلْفَوَائِدُ الدُّرِّيَّةُ فِيْ اللُّغَتَيْنِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْإِنْكِلِيْزِيَّةِ، ص: 608
7 دیکھیے، اَلْمُنْجِدُ، ص:688
8 نجیب محمد بہبتی، تاریخ الشعر العربی، ص:104
9 ابن رشیق قیروانی: العمدہ، جلد، اول، طبع بیروت، ص:120
10 ایضاً، ص:117
11 محمود الٰہی، اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی مطالعہ، ص:45
12 عبدالاسلام ندوی، شعر الہند، جلد دوم، دار المصنفین، اعظم گڑھ، ص:343
13 ایضاً:345
14 دیکھیے، شعر الہند، جلد، دوم، ۔ص:45-343
15 ابن رشیق قیروانی: العمدہ، جلد، دوم، بیروت، ص:931
16 اُم ہانی اشرف، اردو قصیدہ نگاری، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص:05
17 کلیم الدین احمد، اردو شاعری کا پر ایک نظر، جلد، اوّل، بُک امپوریم، ص:187
18 ایضاً، ص:187
19 ایضاً، ص:188
20 ابن رشیق قیروانی: العمدہ، جلد اول، طبع بیروت، ص:155
21 عبدالسلام ندوی، شعر الہند، جلد، دوم، ص:306
22 ابن رشیق قیروانی: العمدہ، جلد، اول، طبع بیروت، ص:21
23 سعود عالم، قصیدہ بردہ کے اردو تراجم، عرشیہ پبلیکیشن، ص:18
24 ابن رشیق قیروانی: العمدہ، جلد اول، طبع بیروت، ص37
25 ابو محمد سحر، اردو میں قصیدہ نگاری، ص:25

❖

Dr. Saud Alam
Assistent Professor, D.S. College,
Katihar- 854105 (Bihar)
Mob: 9818675498
E-mail: saudalam1983@gmail.com

مہر فاطمہ

اٹھارہویں صدی کی اردو غزل اور شاہ مبارک آبرو

تلخیص

اٹھارہویں صدی اردو غزل کا سب سے زریں اور زرخیز دور ہے، جس میں آبرو، ناجی، تاباں، فغاں، حاتم، فائز، جان جاناں، یقین، قائم، میر، درد، سودا، مصحفی، انشا، جرات، رنگین، میر حسن، یہاں تک کہ نظیر اکبرآبادی بھی اپنی اپنی منفرد خصوصیات کے باوجود یعنی مذاق شعر کے فرق اور رنگوں کے اختلاف کے باجود بھی ایک ہی صف میں کھڑے ہونے کے قابل ہیں۔ ان میں سے اگر ایک کو بھی حذف کر دیا جائے تو اس دور کی تصویر کا ایک رخ حذف ہوکر رہ جائے گا۔ سب نے اپنے اپنے طور پر متاخرین میں کچھ نہ کچھ اثر چھوڑا اور بعد کے ادوار میں کسی نہ کسی طرح ان سے استفادہ لازمی کیا گیا۔ ولی کا دیوان 1720 میں جب دہلی پہنچا اور ان کے اشعار جب زبان زد خاص و عام ہوئے، تو جن لوگوں نے سب سے پہلے ریختہ کو اپنے شعری اظہار کا ذریعہ بنایا ان میں فائز، مضمون، ناجی اور آبرو سرفہرست ہیں۔ ولی کے تتبع میں اس وقت کے تمام شاعروں نے اپنی اپنی صلاحیت اور استعداد کے مطابق کوشش کی۔ اس کوشش میں سب سے زیادہ کامیابی آبرو کے حصے میں آئی۔ انھوں نے دہلی کے شاعروں میں اپنا دیوان بھی سب سے پہلے مرتب کرایا۔ مگر آبرو نے محض تقلید ولی کو اپنا شعار نہیں بنایا، بلکہ نئے تجربے بھی کیے۔ ان کو 'آبروئے شعر ریختہ' سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے دور میں ان کو 'صائب وقت' بھی کہا جاتا تھا، کیونکہ صائب اپنے سبک ہندی یا مثالیہ شاعری کے لیے جانے جاتے ہیں۔ ایسی شاعری میں پہلے مصرعے میں کوئی دعویٰ کیا جاتا ہے اور دوسرے مصرعے میں اسی دعوے کو کسی شاعرانہ دلیل کے تحت ثابت کیا جاتا ہے۔ آبرو کی شاعری میں یہ طرز سخن اکثر و بیشتر نظر آجاتا ہے۔ آبرو کو ایہام کا بادشاہ بھی کہا جاتا ہے، لیکن آبرو کے اسلوب کی شناخت اور تعین کے لیے صرف ایہام کی اصطلاح کافی نہیں ہے۔ اس طرح کی شاعری کو رعایات اور تلازمات کی شاعری کہا جائے تو زیادہ بہتر ہے، کیونکہ محض ایہام کی اصطلاح کے سہارے یہ شاعری اپنے تمام ابعاد کے

ساتھ سامنے نہیں آ سکتی۔ اس خیال کو ذہن میں رکھ کر اگر ہم آبرو کے کلام پر دوبارہ غور کریں تو حیرت انگیز نتائج سامنے آتے ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ ان میں ایہام کے علاوہ اور بھی خصوصیات ہیں، یعنی ایک ہی شعر میں کئی کئی صنعتیں موجود ہیں۔

کلیدی الفاظ

اردو غزل، شاہ مبارک آبرو، تمثیلی طرز بیان، سبک ہندی، رعایات و تلازمات، آبروئے شعر ریختہ، صائب وقت، یک چشم، شوخ، مستغنی مزاج، ندرت بیان، معنی آفرینی، ایہام گوئی، ایہام تناسب، رعایت لفظی، تجنیس، محمد شاہی دور، حسن پرستی، عشق بازی، بزم آرائی، عیش کوشی، نشاط انگیزی، شراب و شباب، رقص و موسیقی، کیف و سرور، نکدار، بانکا، مختلف الخیال، سند، تقلید ولی، طرز نگارش، بے تکلفی، بے ساختگی، تذکرے، بانکپن، ہندوستانی اساطیر، تخلیقی ماخذ، عقلی مدرکات و تصورات، قلبی واردات و کیفیات۔

شمالی ہند میں اردو شاعری کو رواج دینے والوں میں آبرو کو اولیت حاصل ہے۔ ان کو 'ریختہ کی آبرو' یا 'آبروئے شعر ریختہ' سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ ان کے دور میں ان کو 'صائب وقت' بھی کہا جاتا تھا۔ صائب ایرانی النسل شاعر تھے اور فارسی ادبیات میں تمثیلی طرز بیان یا سبک ہندی کے سب سے بڑے شاعر تسلیم کیے جاتے تھے۔ ولی کا دیوان 1720 میں جب دہلی پہنچا اور ان کے اشعار زبان زد خاص و عام ہوئے تو جن لوگوں نے سب سے پہلے ریختہ کو اپنے شعری اظہار کا ذریعہ بنایا ان میں فائز، مضمون، ناجی اور آبرو سرفہرست ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان سب میں آبرو کا ایک خاص مقام ہے۔ وہ اپنے زمانے میں ریختہ کے مسلم الثبوت شاعر اور صاحب ایجاد شمار ہوتے تھے اور آج بھی ہم انھیں ریختہ کے مسلم الثبوت شاعر اور صاحب ایجاد شاعروں میں شمار کرتے ہیں۔ دیگر قدیم ادبا اور شعرا کی طرح ان کے بھی ابتدائی حالات زندگی پردۂ خفا میں ہیں۔ کہیں کہیں تذکروں میں کچھ کچھ معلومات درج ہیں۔ جن میں 'سفینۂ خوشگو' اور 'نکات الشعرا' وغیرہ ہیں۔ سفینۂ خوشگو کے مصنف بندرابن داس خوشگو ہیں۔ خوشگو مشہور صوفی شیخ سعد اللہ گلشن کے شاگرد تھے اور سعد اللہ گلشن حضرت شیخ احمد سرہندی مجدد الف ثانی کے پوتے شاہ قل کے مرید اور مرزا عبدالقادر بیدل عظیم آبادی کے شاگرد رشید تھے۔ یہ بیدل بھی وہی بیدل ہیں جن کے لیے غالب کا شعر ہے ؎

طرز بیدل میں ریختہ کہنا　　اسداللہ خاں قیامت ہے

خوشگو اور آبرو میں گہرے مراسم تھے۔ دونوں میں اس درجہ قربت تھی کہ آبرو اکثر خوش گو کے گھر آتے اور رات کو وہاں ٹھہر بھی جاتے تھے اور آبرو کو 'آبروئے شعر ریختہ' کے نام سے پہلی بار خوشگو نے ہی اپنے تذکرے میں یاد کیا ہے۔ حالانکہ اس تعلق خاطر، مراسم اور قربت خاص کے باوجود بھی خوشگو نے آبرو کے سلسلے میں معلومات اس طرح سے درج نہیں کیے ہیں۔ آبرو کی سیرت، صورت، ولدیت اور سالِ ولادت کے بارے میں کوئی معلومات موجود نہیں ہے۔ نام اور تخلص کے علاوہ حسب ونسب کے تعلق سے صرف اتنے ہی ذکر پر اکتفا کرتے ہیں کہ پیرزادگان میں تھے اور سراج الدین علی خاں آرزو سے قرابت داری اور شاعری کے سبب کافی قربت تھی۔ دوسرا تذکرہ جس میں آبرو سے متعلق معلومات درج ہیں وہ میر کا نکات الشعرا ہے۔ نکات الشعرا میں میر نے لکھا ہے کہ میاں نجم الدین عرف شاہ مبارک آبرو، وطن گوالیار ہے۔ حضرت محمد غوث گوالیاری کا نواسہ ہے۔ ابتدائے جوانی میں شاہجہاں آباد آ گیا تھا۔ چنانچہ مشق سخن بھی اسی مقام پر کی۔ خاں صاحب سراج الدین علی خاں کا شاگرد ہے۔ دجالِ زمانہ کی چشم پوشی سے اس کی ایک آنکھ بیکار ہوگئی تھی۔ ریختہ کا بے مثال شاعر ہے۔ اس کا مزاج شوخ ہے۔ میر کے اس بیان نے خوشگو کی اطلاعات پر اس قدر اضافہ کر دیا' کہ' حضرت محمد غوث گوالیاری کا نواسہ ہے'۔

جیسا کہ میر نے بھی بتایا آبرو یک چشم، شوخ اور مستغنی مزاج تھے۔ آغاز جوانی میں دہلی آ گئے تھے۔ اس کے علاوہ قائم کا تذکرہ 'مخزنِ نکات' میر حسن کا تذکرہ' تذکرہ شعرائے اردو' اور قدرت اللہ شوق کا تذکرہ 'طبقات الشعرا' تینوں میں آبرو کا ذکر تو ضرور ملتا ہے لیکن خوشگو کے بیان پر ان میں بھی کوئی اضافہ نہیں کیا گیا ہے۔ البتہ سید فتح علی گردیزی کے' تذکرہ ریختہ گویاں ' سے آبرو کے حالات کے متعلق ایک اہم بات یا اہم کڑی کا علم ہوتا ہے کہ وہ شاہی ملازمت کے تحت ایک مدت تک گردیزی کے والد سید عوض علی کے ہمراہ نارنول میں مقیم رہے۔ اس تذکرے کے بعد شیخ غلام ہمدانی مصحفی نے، اس کے باوجود کہ آبرو کے زمانے سے ان کے زمانے کا فاصلہ نسبتاً زیادہ ہے۔' تذکرۂ ہندی' میں بعض نئی معلومات فراہم کی ہیں۔ اس تذکرے سے معلوم ہوتا ہے کہ آبرو کی داڑھی تھی وہ اپنے ہاتھ میں عصا رکھتے تھے اور ایک خاص بات یہ بھی معلوم ہوئی کہ گھوڑے کی دولتی کے سبب ان کی موت واقع ہوئی تھی۔ گویا وہ کسی مرض میں مبتلا ہو کر طبعی موت نہیں مرے بلکہ ان کی موت ایک حادثاتی موت تھی۔ کسی بھی

تذکرہ نگار نے یہاں تک کہ بندرا بن داس خوشگو جو آبرو کے ہم عصر اور دوست تھے۔ ان کی تاریخ ولادت کی وضاحت نہیں کی ہے۔ صرف تاریخ وفات بتائی ہے۔ خوشگو نے آبرو کی جو تاریخ وفات 24 رجب المرجب 1146ھ مطابق 1733 بتائی ہے اس کی تائید شاکر ناجی کے درج ذیل شعر سے بھی ہوتی ہے ؎

بتاں ہیں سنگ دلی، تاریخ کا مصرع کہ بے لطفی جن کی آبرو نے جی دیا مرمر

اس شعر کے مصرع ثانی سے 1146ھ برآمد ہوتے ہیں۔ مصحفی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ان کی عمر پچاس سے متجاوز ہوئی ہوگی کہ گھوڑے کی دولتی سے زندگی ختم ہوگئی۔ درگاہ سید حسن رسول نما کے پاس دفن ہوئے۔ آبرو کی تاریخ وفات معلوم ہونے کے بعد اس قیاس آرائی کی روشنی میں کہ وفات کے وقت ان کی عمر کم و بیش 52 برس تھی۔ محققین نے ان کی پیدائش کا سال متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ جمیل جالبی تاریخ ادب اردو جلد دوم میں لکھتے ہیں کہ اگر وفات کے وقت ان کی عمر 52 سال مان لی جائے تو آبرو کا سال ولادت 1094ھ مطابق 1683 متعین ہوتا ہے، جب کہ:

''مشہور محقق قاضی عبدالودود نے 1095ھ مطابق 1684 متعین کیا ہے۔''

(بحوالہ تاریخ ادب اردو، جلد دوم، جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2017)

جمیل جالبی نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''میر اور قائم نے آبرو کو شیخ محمد غوث گوالیاری کا نواسہ قرار دیا ہے، مگر شیخ کے سال وفات 970ھ اور آبرو کے سنہ ولادت 1095ھ کے مابین تقریباً ایک سو پچاس برس کا وقفہ حائل ہے۔ اس لیے آبرو شیخ موصوف کے حقیقی نواسے نہیں ہو سکتے البتہ رشتے کے نواسے ہو سکتے ہیں۔'' دوسرے رشتہ دار یعنی استاد سراج الدین علی خاں آرزو ہیں جو خان آرزو کے نام سے مشہور ہیں۔ مرزا علی لطف (گلشن ہند) میر قطب الدین باطن (گلستان بے خزاں) نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ (گلشن بے خار) اور حکیم سید عبدالحی (گل رعنا) جیسے تذکرہ نویسوں نے آبرو کا شاگرد اور رشتہ دار بتایا ہے۔ خود آرزو کے بیان سے بھی اس رشتہ کی تصدیق ہوتی ہے۔ مجمع النفائس میں آرزو مولانا نسبتی تھانیسری کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ شاہ مبارک، آبرو مخلص، فقیر آرزو کے قرابت دار بھی ہیں اور شاگرد بھی ہیں۔ فن ریختہ کے بے مثل استاد ہیں۔ اس قربت اور قرابت داری کے ساتھ ہی آبرو اور آرزو کا ننھیالی سلسلہ شیخ محمد غوث گوالیاری سے (جن کا اوپر ذکر آچکا ہے) جا ملتا ہے۔ یہ دونوں رشتے آبرو کے

لیے کسی اعزاز سے کم نہ تھے۔اس پر مستزاد یہ کہ آرزو جیسے صاحب علم وکمال نے اسے فن ریختہ کا بے مثل استاد ہونے کی سند عطا کی تھی۔ قائم چاند پوری کے بقول: آرزو کے اخلاق کی وسعت کا یہ عالم تھا کہ میاں آبرو کے شعر پر اصلاح بھی کرتے اور کبھی کبھی ان کی خاطر خود بھی اس قبیل کے دو تین بیت کہہ لیا کرتے تھے۔آرزو کی ندرت بیان اور خیال آفرینی کا جلوہ ان اشعار سے بھی عیاں ہوتا ہے ۔

داغ چھوٹا نہیں یہ کس کا لہو ہے قاتل ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوتے دھوتے
مے خانے بیچ جا کر شیشے تما م توڑے زاہد نے آج اپنے دل کے پھپھولے پھوڑے
ہر صبح آوتا ہے تیری برابری کو کیا دن لگے ہیں دیکھو خورشید خاوری کو
تیرے دہن کے آگے دم مارنا غلط ہے غنچے نے گانٹھ باندھا آخر سخن ہمارا
وعدے تھے سب دروغ جو اس لب سے ہم سنے کیا لعل قیمتی دیکھو چھوٹا نکل گیا
رکھے سیپارہ گل کھول عندلیبوں کے چمن میں آج گویا پھول ہیں تیر شہیدوں کے

خان آرزو کی شخصیت کا مطالعہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے پورے عہد پر چھائے ہوئے ہیں۔ان کی علمی اور ادبی شخصیت نے اردو شعر وادب پر گہرے اور دوررس اثرات مرتب کیے ہیں۔آبرو، ناجی، مضمون اور یکرنگ ان کے شاگرد تھے تو سودا، میر اور درد بھی ان کے تربیت یافتہ تھے۔آرزو کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے ان دونوں مکتبوں کے ذہن و ذوق کی یکساں طور پر آبیاری کی ہے جو فکری اور فنی سطح پر مختلف الخیال تھے۔آرزو نے اس خوبی کے ساتھ ان دونوں طرزوں کی رہنمائی کا فریضہ انجام دیا کہ ہر تخلیقی ذہن انہی کے بنائے ہوئے راستوں پر چل نکلا۔میر اور بعد کے تمام محققین نے ان کی عظمت کا اعتراف کیا ہے۔اس لیے آرزو جیسے صاحب علم وکمال کی طرف سے فن ریختہ کا بے مثل استاد ہونے کی سند عطا ہونا ہی آبرو کے مقام ومرتبہ کے تعین کی ایک بے حد اہم دلیل ثابت ہوتا ہے۔

آبرو کی تعلیمی لیاقت یا علمی استعداد کا ذکر بھی قدیم تذکروں میں صراحتاً نہیں ملتا۔خوشگو کے بیان کے مطابق وہ فارسی سے بخوبی واقف تھے۔یہاں تک کہ فارسی میں شعر بھی کہہ لیا کرتے تھے۔خوشگو نے ان کے تین شعر بھی نقل کیے ہیں۔ان کی عربی دانی کے بارے میں محمد حسین آزاد نے بھی لکھا ہے کہ ان کے کلام کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عربی کے صرف ونحو سے بخوبی واقف تھے اور مسائل علمی سے بے خبر نہ تھے۔ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی نے

مقدمہ انتخاب کلام آبرو میں آبرو کے تین ایسے اشعار نقل کیے ہیں، جن میں عربی زبان کے غیر معروف ثقیل اور اردو شاعری کے صریحاً اجنبی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں جنھیں صحیح طور پر وہی شاعر بروئے کار لاسکتا ہے جنھیں عربی زبان کی بنیادی باتوں کا علم ہو۔ وہ اشعار درج ذیل ہیں ۔

زاہدوں کے تئیں اگر جو ہوتا ایک مقدار علم　　چھوڑ کر شملے کو کیوں ہوئے وہ اصحاب الشمال
کرتا ہوں اس کی عقل پر افسوس ہاتھ مل　　جو برگ گل کہے تری آنکھوں کی فی المثل
عشق کی آتش میں بے معجزہ عیسیٰ کا ہے　　زندہ اس کے دم سے ہوہے شمع جو لاعظیم رجیم

ان اشعار میں اصحاب الشمال، فی المثل اور عظیم رجیم جیسے خالص عربی الفاظ فنی چابکدستی کے ساتھ استعمال کیے گئے ہیں۔ بعض روایات کے مطابق وہ 1706 کے آس پاس دہلی آ گئے تھے اور دہلی میں ہی شاہی ملازمت سے وابستہ ہوگئے۔ ظاہر ہے کہ اسی ملازمت کے سلسلے میں کچھ عرصہ فتح علی گردیزی کے والد کی معیت میں نارنول میں بھی رہے۔ اس کے بعد دہلی واپس آ گئے۔ جس کا ذکر پہلے بھی آ چکا ہے۔

آبرو کے تلامذہ کے حوالے سے چمنستان شعرا، مجموعۂ نغز اور نکات الشعرا وغیرہ میں جن لوگوں کے نام ہیں۔ ان میں عبدالوہاب یکرو، سبحان، محمد حسن فدوی، سید غلام غلام، شہاب الدین ثاقب، محمد عارف عارف اور میر سجاد اکبرآبادی کے نام قابل ذکر ہیں۔ جمیل جالبی نے بھی تاریخ ادب اردو (جلد دوم) میں انہی لوگوں کے نام درج کیے ہیں۔ ظفر احمد صدیقی نے اپنی کتاب 'انتخاب کلام آبرو' کے مقدمے میں اس سے متعلق یہ اضافہ کیا ہے کہ آبرو کے دو شاگرد یکرو اور سجاد کے دواوین پروفیشر شمیم احمد نے پٹنہ سے شائع کرائے ہیں۔

آبرو کی شخصیت اور کلام دونوں ہی محمد شاہی دور کی سرمستی میں ڈوبے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ کھیلوں میں گنجفہ اور کبوتر بازی کا شوق اور اچھے لباس نیز قیمتی پوشاکوں کی شوقین مزاجی جا بجا جھلکتی ہے۔ جس سے ان کی شخصیت کے ساتھ ان کے عہد کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ آبرو نے جس ماحول میں آنکھیں کھولیں وہ کچھ اسی قسم کا تھا۔ آبرو کا عہد محمد شاہ کا عہد تھا جسے اس کی رنگ رلیوں کے باعث 'رنگیلے' کے خطاب سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس کے عہد میں حسن پرستی عشق بازی، بزم آرائی، عیش کوشی، نشاط انگیزی، شراب و شباب، رقص و موسیقی اور کیف و سرور کا بازار ہمہ وقت گرم رہتا تھا۔ بادشاہ، امرا، وزرا، عوام الناس، سبھی نہ صرف سر شاری و سرمستی کے عالم میں سرشار رہتے، بلکہ اس کے برملا اقرار و اعتراف میں بھی کوئی جھجک

محسوس نہیں کرتے تھے۔ انھیں امرد پرستی کے فخریہ اظہار میں بھی کوئی شرم محسوس نہیں ہوتی تھی۔ بے خوف وخطر اظہار کرتے اور اس کی داد بھی وصول کرتے تھے۔ آبرو اس دور کے بڑے شاعر تھے۔ان کے کلام میں اپنے عہد کے تمام رنگ اور سارے انداز واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔جس کی مثال اس سے قبل بھی پیش کی جاچکی ہے۔ چند شعر ؎

صباحت بیچ گویا ماہ کنعانی ہے وہ لونڈا ملاحت بیچ سرتاپا نمک دانی ہے وہ لونڈا
بدن مخمل سیتی اس کا صفا اور نرم و رنگیں تر گویا سر تا قدم بانات سلطانی ہے وہ لونڈا
مذاق شوق کوں دے ہے مٹھاس اس کی مزے داری تمام عالم کے خوباں بیچ خوبانی ہے وہ لونڈا

دیوانِ آبرو کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی دو اہم خصوصیات جن پر سب سے زیادہ توجہ دی جاتی تھی، وہ یہ تھی کہ ایسی بات کہی جائے جس سے مزا آئے اور طبیعت خوش ہوجائے یا پھر ایسی بات ہو جس میں بے ثباتیِ دہر یا زمانہ کی بے وفائی کا ذکر ہو، تاکہ احساس غم سے نشاط زیست کے لیے ذہن کو تیار کیا جاسکے۔یعنی اندھیرے کی اہمیت اس لیے ہے کہ جب روشنی ہو تو اس سے زیادہ لطف اٹھایا جاسکے۔ دراصل یہ مزے کو دوبالا کرنے کا ایک طریقہ تھا۔شراب کی کثرت، رقص و موسیقی، قوالی، ناٹک، بہروپ اور سوانگ، سجاوٹ اور روشنی پر زور، مخصوص انداز کی عاشق مزاجی اور حسن پرستی وغیرہ اسی حظ کو حاصل کرنے کی مختلف صورتیں تھیں۔خوش وقتی کے ان تمام لوازمات کے ساتھ ساتھ مجلس آرائی بھی اس وقت کا ایک اہم اور قابل ذکر وسیلہ ہے، جس کے ذریعے عوام اپنا غم غلط کرنے اور حظ حاصل کرنے میں مصروف رہتے تھے۔آبرو کی شاعری میں بھی یہ سب پہلو موجود ہیں۔اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ آبرو بھی اسی مزے اور مجلس کا شاعر ہے۔ یہ مجلس کیا ہے؟ اس کا جواب آبرو کے ہی اس شعر سے مل جاتا ہے ؎

مجلس میں دل خوشی کو جو چاہئے سو شے تھی میں تھا و یار تھے سب، معشوق تھا و مے تھی

یہی مجلس اس دور کا مرکزی تہذیبی ادارہ ہے۔آبرو کی شاعری اسی مجلس کی داستان گو بھی معلوم ہوتی ہے۔ایہام گوئی، رعایت لفظی، مزے دار باتوں اور روزمرہ کے مشاہدات کا اظہار اسی مجلسیت کا حصہ ہے۔اسی لیے آبرو کے یہاں ایسی باتوں کا اظہار زیادہ ملتا ہے جو کہ اہل مجلس کا تجربہ یا مشاہدہ ہے تاکہ وہ ان کو سن کر ایسا محسوس کریں کہ گویا یہ بھی میرے دل میں تھا۔غرضیکہ آبرو کی شاعری میں وہ سب لوازمات موجود ہیں، جنھیں اس دور کا مجلسی انسان دل

سے چاہتا تھا۔موسیقی بھی اسی مجلسیت کا ایک حصہ تھی۔اسی لیے آبرو کی شاعری میں موسیقی کی اصطلاحیں اور موسیقاروں کا ذکر کثرت سے ملتا ہے مثلاً نعت خان سدا رنگ کی تعریف میں بھی کئی اشعار ملتے ہیں۔اسی طرح کئی غزلوں میں اس دور کی کئی اور موسیقار رطوائفوں مثلاً ممولا اور پنّا کا ذکر بھی ملتا ہے۔آبرو کے یہاں رعایت لفظی اور تجنیس کی وہ صورت بھی نظر آتی ہے جو ان سے آگے کے دور یعنی انیسویں صدی میں لکھنوی شعرا کے کلام میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔اگر آبرو کے ان اشعار کو انیسویں صدی کے ان شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔مثلاً ؎

رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا　　کیا سرخ ڈانک پر ہے الماس کا نگینا
کم مت گنو یہ بخت سیاہوں کا رنگ زرد　　سونا وہی جو ہووے کسوٹی کسا ہوا
انداز سیں زیادہ نپٹ ناز خوش نہیں　　جو خال حد سیں زیادہ بڑھا سو مسا ہوا

صنائع اور ردیف و قافیہ کے التزام و اہتمام کے علاوہ آبرو کے کلام کی یہ خصوصیت بھی ہے کہ اس میں فارسی شاعری کی طرح مترادفات کو ایک ساتھ استعمال کر کے حسن بیان کو مزید نکھارنے کی کوشش ملتی ہے ؎

بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے بیزار ہے　　جو کہو سب ہے ولیکن کیجیے کیا، یار ہے
عبث بے دل کرو مت آبرو کو　　مسافر ہے،شکستہ ہے،گدا ہے
یار سوں جاکے مرے درد کا بستار کہو　　غم کہو،رنج کہو،حسرت و آزار کہو

آبرو کے ناقدین نے اس سلسلے میں یہ اعتراف کیا ہے کہ بلاشبہ آبرو نے ولی کا تتبع کیا ہے،لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ان کی شاعری صرف اسی حد تک محدود ہے، بلکہ آبرو کی تخلیقی اپج اپنے معاصرین کے مقابلے کہیں زیادہ تھی۔اس لیے انھوں نے شاعری میں نوع بہ نوع تجربات کیے ہیں۔جن میں سے ایک رخ ولی سے اثر پذیری اور تقلید کا بھی ہے۔دوسری طرف انھوں نے متاخرین شعرائے فارسی کے بھی اثرات قبول کیے۔جس کی ایک مثال مثالیہ شاعری یا سبک ہندی کے طرز کی بھی ہے۔جس کا ذکر آگے آئے گا۔آبرو کی شاعری کے مطالعے کے دوران کئی الفاظ اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔جس میں سے دو 'نک دار' اور 'بانکا' اہم ہیں۔آبرو نے نکداری اور بانکپن کو ایک ہی شعر میں یوں بیان کیا ہے ؎

ہر ایک نگہ میں ہم سے کرنے لگی ہیں نوکیں　　کچھ تو تری آنکھوں نے پکڑا ہے طور بانکا
سر بسر تعریف ہے اس چہرۂ نکدار کی　　سب کے دل کیوں چبھ نہ جاں آبرو تیرے نکات

مل گیا تھا باغ میں معشوق ایک نک دار سا　　رنگ و رو میں پھول کی مانند، سج میں خار سا

آبرو کے اسلوب بیان یا طرز نگارش میں جو بے تکلفی، بے ساختگی اور روانی ہے وہ لفظی صناعی کے باوجود بھی قائم رہتی ہے وہ ایہام گوئی کے بادشاہ سمجھے جاتے ہیں، لیکن ان کی سادہ بیانی بھی کم جادو نہیں جگاتی ہے۔

نین سے نین جب ملائے گئے　　دل کے اندر مرے سمائے گئے
نازنین جب خرام کرتے ہیں　　تب قیام کا کام کرتے ہیں
پھرتے تھے دشت، دشت دوانے کدھر گئے　　وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے

تاہم یہ بھی سچ ہے کہ یہ مثالیں بطور مشتے از خروارے ہیں۔ آبرو کے کلام کی بنیاد فکری بلندی سے زیادہ لفظی ہنرمندی اور سادگی سے زیادہ صنعت گری پر استوار ہوتی ہے اور ایہام کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ یہ کہنا بھی درست معلوم ہوتا ہے کہ ایہام کے معاملے میں وہ بادشاہ ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایہام گوئی بھی اس تہذیبی فضا کا ایک اہم حصہ ہے۔ ایہام گوئی میں شاعر ایک طرف ذو معنی لفظ یا الفاظ تلاش کر کے استعمال کرتا ہے تو دوسری طرف ان میں معنوی ربط پیدا کرتا ہے۔ یہ عمل لاکھ مصنوعی سہی، لیکن اس میں خون جگر صرف کرنا پڑتا ہے، تب جا کر کہیں کچھ بات بن پاتی ہے۔ جس کے لیے نہ صرف علم کی ضرورت پڑتی ہے بلکہ فکر و تخیل کے ذریعہ معنی پیدا کرنے کی صلاحیت کا ہونا بھی بہت ضروری ہے۔ تب جا کر شعر میں کچھ دلچسپی کا سامان یا ندرت پیدا ہوتی ہے اور ایہام گوئی کے ذریعے سامعین میں حیرت اور معنوی لحاظ سے دلچسپی پیدا کرنا ہی اس کا فن تھا۔ آبرو نے اس تلاش میں ہندوی الفاظ کو کھنگالا، فارسی و عربی لغات کو ٹٹولا، دوہروں اور کبت کے عمومی مزاج کو اپنی شاعری میں سمویا، اور اس دور کے تہذیبی تقاضوں کو اپنی تخلیقی صلاحیت سے پورا کیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو شاعری کا میدان وسیع ہوا اور اس میں تنوع پیدا ہوا۔ ایہام کی جتنی ممکنہ صورتیں ہو سکتی تھیں، وہ سب آبرو کی شاعری میں کم و بیش موجود ہیں۔ چند مثالیں۔

قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس گلی　　ہو کر کے بے قرار دیکھ آج پھر گیا
لب اس کا مے اگر دیکھے تو ہو جا شرم سے پانی　　کب اس کو منھ لگایا بوجھ لو جھوٹا ہے یہ پیالہ
آبرو کے قتل پر حاضر ہوا کس کر کمر　　خون کرنے کو چلے عاشق کو تہمت باندھ کر
تم اور گل رخاں سے اب آنکھ جو لگائے　　بادام کو پیارے پھولوں کے بیج باسا
سجن اوروں کا تشنہ ہو کے سنتا اور سب کہتا　　مگر اک آبرو کی بات جب کہتے ہیں تو پی جاتا

رہتے ہیں جیو میں مصرعِ دلچسپ کی طرح　　گھر بار ہوئے سرو قداں کا برائے بیت
جہاں تجھ خو کی گرمی تھی، نہ تھی کچھ آگ کو عزت　　مقابل اس کے ہوجاتی تو آتش لکڑیاں کھاتی

ان اشعار میں ایہام یا ایہام تناسب پایا جاتا ہے۔ پھر گیا، تہمت باندھ کر، باسا، پی جاتا، برائے بیت، لکڑیاں کھاتی، دہریا، اٹک دریا جیسے الفاظ سے ایہام پیدا کیا گیا ہے۔ آبرو کے اسلوب کی شناخت اور تعین کے لیے صرف ایہام کی اصطلاح کافی نہیں ہے۔ اس طرح کی شاعری کو رعایات اور تلازمات کی شاعری کہا جائے تو زیادہ بہتر ہے، کیونکہ محض ایہام کی اصطلاح کے سہارے یہ شاعری اپنے تمام ابعاد کے ساتھ سامنے نہیں آ سکتی۔ اس خیال کو ذہن میں رکھ کر اگر ہم آبرو کے انہی اشعار پر دوبارہ غور کریں تو حیرت انگیز نتائج سامنے آتے ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ ان میں ایہام کے علاوہ اور بھی کئی صنعتیں موجود ہیں۔ واقعی آبرو نے زبان کے تخلیقی استعمال میں جو حیرت انگیز کامیابی حاصل کی ہے وہ ان کے ہم عصروں میں کسی اور کو حاصل نہ ہوسکی۔ یہی وجہ ہے کہ خیال کی ندرت ہو یا لفظ کی پہلوداری، پیکر تراشی ہو یا مضمون آفرینی ان کے ہر انداز کی بازگشت ناجی، مضمون، یکرنگ، اور حاتم سے ہوتی ہوئی میر و مصحفی اور غالب و مومن تک سنی جاسکتی ہے۔ اس اعتبار سے آبرو کا یہ دعویٰ غلط نہیں معلوم ہوتا ؎

دعویٰ ہے جس کوں شعر کی قوت کا آبرو　　مضمون کے آگے بوجھ اٹھاوے ہمن کے نال

آبرو کے کلام کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں جہاں دیگر صنائع و بدائع کی بہتات ہے، وہیں استعارات بہت کم استعمال ہوئے ہیں۔ اس طرف ظفر احمد صدیقی نے بھی اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''آبرو کے یہاں استعارات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ تشبیہات سے بھی انھیں چنداں شغف نہیں، لیکن جابجا نظر آجاتی ہیں۔ ان پر غور کرنے سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ وہ محسوسات کے دائرے سے باہر جانا پسند نہیں کرتے، پھر محسوسات میں بھی بصریات سے زیادہ مانوس ہیں۔ چنانچہ جانبین تشبیہ ان کے یہاں بالعموم محسوسات و مبصرات ہوتے ہیں۔ عقلی مدرکات و تصورات یا قلبی واردات و کیفیات ان کی شاعری میں خال خال ہیں۔ اسی لیے وہ خاص سطح سے اوپر نہیں جاتے اور یہی ان کے یہاں استعارات کے فقدان کا سبب بھی ہے۔''
>
> (مقدمہ انتخاب کلام آبرو، ظفر احمد صدیقی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنو، 1997)

کلام آبرو میں استعارات کے فقدان کی جو وجہ بتائی گئی، وہ ان کی شاعری کا ایک اہم پہلو اور قابل غور نکتہ ہے، جس سے صرف نظر ممکن نہیں۔ بہرحال ایہام گوئی، مضمون آفرینی،

رعایت لفظی، روزمرہ، ضرب الامثال کے استعمال، اور ہندوی شاعری کے اثرات کے ساتھ ساتھ جو خصوصیت آبرو کے یہاں اکثر و بیشتر ملتی ہے وہ یہ کہ وہ فارسی شاعر صائب کے اثرات کو قبول کرتے ہیں۔ صائب اپنے سبک ہندی یا مثالیہ شاعری کے لیے جانے جاتے ہیں۔ ایسی شاعری میں پہلے مصرعے میں کوئی دعویٰ کیا جاتا ہے اور دوسرے مصرعے میں اسی دعوے کو کسی شاعرانہ دلیل کے تحت ثابت کیا جاتا ہے۔ آبرو کی شاعری میں یہ طرز سخن اکثر و بیشتر نظر آجاتا ہے۔

شوق بن دل سیں نہیں دم مار سکتے آہ گرم — تب دھواں چلم سے نکلے جب چلم پر ہوئے آگ

نہ تھی دم مارنے کی ہم کوں قدرت جب چلا اٹھ کر — کہ اول بند ہوتی ہے زباں تب جی نکلتا ہے

جھمک منہ کی گھٹی تب سیں گھٹا آرام لوگوں کا — کہ کم ہوتی ہے گرمی جس قدر خورشید ڈھلتا ہے

دو مصرعہ پر بھواں کے خال یہ ظالم جو بیٹھا ہے — ملی ہے آج شامی کو حکومت اہل بیت اوپر

صائب کے اس مخصوص رنگ کا اثر اس دور کے کم و بیش سارے شعرا کے یہاں نظر آتا ہے۔ آبرو کی خاصیت یہ ہے کہ اس نے اس رنگ میں ایہام کو ملا کر ایک ایسی صورت بنادی، جس میں اس دور کا مزاج و مذاق شامل ہوگیا ہے۔ ان کی شاعری کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''ان کے اشعار میں وہی مزاج ہے جو ہندی گیتوں اور دوہوں کا مزاج ہے۔ یہاں محبوب مرد ہے اور عاشق عورت، جو بھا کا شاعری کی خصوصیت ہے۔ امرد پرستی کے باوجود آبرو اس اثر کو قبول کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی آبرو کی شاعری میں فارسی و ہندوی الفاظ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے نظر آتے ہیں۔ ٹیسو کے پھول اور گل نسترن ایک ساتھ ہیں۔ عید و شب برات، بسنت رت اور ہولی، سیام کنھی اور علی و پیغمبر، سب مل جل کر ایک ہو رہے ہیں اور ایک ایسا کینوس تیار ہو رہا ہے جس سے ابلاغ سہل ہو رہا ہے اور تخلیقی ذہن یہ محسوس کر رہا ہے کہ اب اس کی صلاحیتیں فارسی کے مقابلے میں زیادہ فطری طور پر بروئے کار آرہی ہیں اور ساتھ ساتھ عوام سے بھی اس کا براہ راست رشتہ قائم ہوگیا ہے۔ یہ تہذیبی اثرات صرف شاعری تک محدود نہیں ہیں بلکہ موسیقی، رقص، مصوری، آداب مجلس، رسوم و رواج اور زندگی کے سب امور میں مقبول ہو کر معاشرے کی ہیئت اور اس کے رنگ روپ بدل رہے ہیں۔ شاعری میں آبرو انہی میلانات کا ترجمان ہے۔'' (تاریخ ادب اردو، جلد دوم، جمیل جالبی، ص173)

آبرو کی شاعری مندرجہ بالا صفات سے متصف ہے۔ اس میں اپنے دور کی حقیقی عکاسی

ملتی ہے۔کوئی معمولی شاعر اپنے دور کا ممتاز نمائندہ اس وقت تک نہیں بن سکتا جب تک کہ اس میں اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیتیں موجود نہ ہوں، اور یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے دور کی تہذیب میں پوری طرح رچا بسا ہوا ہو۔اپنے ماضی سے واقف ہو اور اس کو حال میں سمونا یا اس کو تبدیل کر کے نئی شکل دینا جانتا ہو۔ وہ اپنی روایت کا پاسدار ہو اور اس کو آگے بڑھانے میں کوشاں بھی رہے۔آبرو میں یہ خصوصیات اپنے معاصرین کے مقابلے زیادہ پائی جاتی ہیں۔آبرو کا اصل میدان تو غزل ہے۔مگر انھوں نے مثنوی، مرثیہ، واسوخت، مخمس اور مستزاد پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔آبرو اور دیگر شعرا کے چند ہم معنی اور ہم مزاج اشعار کی بھی مثالیں دیکھیے۔

دور خاموش بیٹھا رہتا ہوں　　اس طرح حال دل کا کہتا ہوں
(آبرو)

دور بیٹھا غبار میر اس سے　　عشق بن یہ ادب نہیں آتا
(میر)

یوں آبرو بنادے دل میں ہزار باتیں　　جب روبرو ہو تیرے گفتار بھول جاوے
اب رو برو ہے یار نہیں بولتا سوں کیوں　　قصے وہ آبرو کے بنانے کدھر گئے
(آبرو)

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر　　پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر
کہتے تو ہیں یوں کہتے، یوں کہتے جو یار آتا　　سب کہنے کی باتیں ہیں، کچھ بھی نہ کہا جاتا
(میر)

مٹک چلنا سجن کا بھولتا نئیں اب مجھ کو　　طرح وہ پاؤں دھرنے کی مری آنکھوں میں پھرتی ہے
(آبرو)

آتا ہے کس انداز سے ٹک ناز تو دیکھو　　کس دھج سے قدم پڑتا ہے انداز تو دیکھو
(مصحفی)

چوپڑ کے کھیلنے کا سارا ہے یہ خلاصہ　　شاید کبھی وہ لڑکا بیٹھے ہمارے پاس آ
(آبرو)

سیکھے ہیں مہ وشوں کے لیے ہم مصوری　　تقریب کچھ تو بہر ملاقات چاہیے
(غالب)

کیا تھا غیر کے ہنس بولنے کو ہم عتاب اس کوں　　دیا سن کر سخن میر محبت سے جواب اس کوں
(آبرو)

میں نے کہا کہ بزم ناز غیر سے چاہیے تہی　　سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں
(غالب)

لگے ہیں شیریں اُس کے ساری اپنی عمر کی تلخی　　مزہ پایا ہے جس عاشق نے تیرے سُن کے گالی کا
(آبرو)

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب　　گالیاں کھاکے بے مزہ نہ ہوا
(غالب)

بر چھی کی طرح توڑ جگر پار ہوگئی　　تیری نگہ نے جب کیا آبرو پہ وار
(آبرو)

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی　　دونوں کو اک ادا میں رضامندی کرگئی
(غالب)

ان اشعار میں کہیں الفاظ و تراکیب میں یکسانیت پائی جاتی ہے یا پھر دونوں شعرا کی زمین ایک ہی ہے، یا اس کے علاوہ مضامین میں بھی مشابہت موجود ہے۔جس کو دیکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان شعرا کے یہاں آبرو کا کلام ایک مآخذ کے طور پر موجود تھا۔خاص طور سے غالب کے یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ جب وہ طرز بیدل میں ریختہ کہہ رہے تھے، تو ان کے سامنے تخلیقی مآخذ کے طور پر آبرو کا کلام بھی موجود تھا۔جس کے کئی شواہد موجود ہیں۔جس کی ایک مثال یہ بھی ہوسکتی ہے کہ غالب نے شاعری کی دوسری اصناف مثلاً منقبت، مدح اور مرثیہ آبرو ہی کی طرح غزل کی ہیئت میں لکھا ہے۔جس سے یہ واضح ہے کہ آبرو کی شاعری کے اثرات بہت دور رس ثابت ہوتے ہیں اور انہی وجوہات کی بنا پر آبرو کو ولی کے بعد اردو شاعری کا اولین اور اہم رکن تسلیم کیا جاتا ہے۔ظاہر ہے کہ آبرو ایک باشعور اور باکمال شاعر تھا۔اس نے زبان کو سلیقے اور احتیاط سے استعمال کیا۔اردو غزل کو ایک منفرد لہجہ عطا کیا جو کہ ولی سے قریب ہوتے ہوئے بھی مختلف ہے۔آبرو کے کلام میں زبان و بیان کا واضح ارتقا محسوس کیا جاسکتا ہے۔لسانی اعتبار سے بھی آبرو کے کلام میں تقریباً وہ تمام خصوصیات موجود ہیں، جن کا اس دور کی زبان کے حوالے سے ذکر کیا جاتا ہے۔اس لیے ان کی زبان کا مطالعہ محمد شاہی دور کی زبان کے

مطالعے کا درجہ رکھتا ہے۔آبرو کی زبان پر مختلف زبانوں مثلاً بھا کا، کھڑی بولی، پنجابی، ہریانوی، راجستھانی، ہندوی اور دکنی اردو کے ملے جلے اثرات نمایاں ہیں۔کلام آبرو کے مطالعے کے بعد یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ آبرو کی زبان اوردکنی اردو میں بنیادی طور پر کوئی بڑا فرق نہیں ہے۔بنیادی فرق صرف لہجے اور کچھ الفاظ کا تھا مثلاً نکو،اتال،سٹنا، بیگ، یا انپڑنا وغیرہ۔ظاہر ہے کہ یہ الفاظ شمال کے بجائے دکن میں رائج تھے۔دراصل آبرو کی زبان کے مطالعے کے بعد یہ خیال یا نظریہ بھی غلط ثابت ہوتا ہے کہ دکنی اردو شمال کی اردو دونوں الگ مختلف زبانیں تھیں۔اس بات کی دلیل کے لیے آبرو کے اشعار کافی ہیں۔دوشعر دیکھیے۔

کیونکر بھرن انجھو کی انکھیاں سیتی پڑی نئیں　　عاشق کوں آپڑی ہے ہجراں کی رات بھرنی

قدر بوجھو دل خوں خوارۂ عاشق کی اگر　　سر چڑھا گل کے نمن زینت دستار کرو

آبرو نے الفاظ، محاورات اور روزمرہ کو اسی طرح استعمال کیا، جس طرح وہ عوام میں رائج تھے۔مثلاً 'آگرہ' کو عام طور پر 'آگرے' بول دیا جاتا ہے۔آبرو نے بھی اس لفظ کو اسی طرح استعمال کیا ہے۔جیسے ''تم آگرے چلے ہو بچن کیا کریں گے ہم۔''

خلاصہ کلام یہ ہے کہ آبرو کے کلام میں زبان و بیان کا واضح ارتقا محسوس کیا جا سکتا ہے۔ لسانی اعتبار سے بھی آبرو کے کلام میں تقریباً وہ تمام خصوصیات موجود ہیں، جن کا ذکر اس دور کی زبان کے حوالے سے کیا جاتا ہے۔اس لیے ان کی زبان کا مطالعہ محمد شاہی دور کی زبان کے مطالعے کا درجہ رکھتا ہے۔اس سے بھی انکار ممکن نہیں کہ آبرو کے کلام میں سادہ اور سہل کلام کے نمونے بھی اچھی خاصی مقدار میں موجود ہیں، لیکن انھوں نے جس مشاقی، ہنرمندی اور جگر کاوی کا ثبوت اپنی رعایات و مناسبات والی شاعری میں کیا ہے، وہ ان کی سادہ سہل والے کلام میں مفقود ہے۔اس لیے انھیں شہرت بھی رعایات و مناسبات والی شاعری سے ہی ملی ہے۔ مختصراً یہ کہ آبرو صرف ایک ایہام گو شاعر نہیں ہے بلکہ ان کی شاعری رعایات و مناسبات کی شاعری ہے۔ان کے مخصوص اسلوب کی وضاحت کے لیے ان کے کلام سے بہت سی مثالیں پیش کی گئیں، جس سے یہ بھی ثابت ہوا کہ ایہام گوئی ان کے کلام کا صرف ایک پہلو ہے، جب کہ دوسری لفظی و معنوی صنعتیں ان کے یہاں وافر مقدار میں موجود ہیں۔اس بات کی بھی وضاحت ہوگئی کہ ولی کا تتبع بھی آبرو کی شاعری کا صرف ایک پہلو ہے۔غرضیکہ اپنی انہی خصوصیات کی بنا پر آبرو نے اپنے معاصرین میں ایک نمایاں مقام حاصل کیا اور ان کے اثرات

بعد کے ادوار میں بھی بہت واضح طور پر مرتب ہوتے نظر آتے ہیں۔ بقول ناجی ؎

ناجی سخن ہے خوب ترا گرچہ مثل شمع
لیکن زباں مزے کی لگی آبرو کے ہاتھ

مآخذ ومصادر

1 سفینہ خوشگو، بندرابن داس خوشگو، مرتبہ عطا کاکوی، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار، 1959
2 نکات الشعرا، میر تقی میر، مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی، نظامی پریس بدایوں، 1922
3 مخزن نکات، قائم چاند پوری، مرتبہ اقتدا حسن، مجلس ترقی ادب، 1966
4 مجموعہ نغز، میر قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ترقی اردو بورڈ دہلی، 1973
5 گلشن ہند، مرزا علی لطف، دار لاشاعت، لاہور، 1906
6 تذکرہ ریختہ گویاں، سید فتح علی گردیزی، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، 1933
7 دستور الفصاحت، سید احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، ہندوستان پریس رامپور، 1943
8 تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، 1933
9 دیوان آبرو، شاہ مبارک آبرو
10 تاریخ ادب اردو، جلد دوم، جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2017
12 عیار ستان، قاضی عبدلودود، سلسلہ مطبوعات ادارہ تحقیقات اردو، پٹنہ بہار، 1957
13 کلیات میر، میر تقی میر، مرتبہ کلب علی فائق، مکتبہ جدید پریس، نوائے وقت ہاؤس لاہور، 1986
14 کلیات مصحفی، غلام ہمدانی مصحفی، تصحیح نثار احمد فاروقی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، جون 2003
15 دیوان غالب، مرزا اسد اللہ خاں غالب، مرتبہ علی سردار جعفری، اردو اکادمی دہلی، 2001
16 انتخاب کلام آبرو، مرتبہ ظفر احمد صدیقی، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنو، 1997
17 آب حیات، محمد حسین آزاد، گورنمنٹ بک ڈپو پنجاب، 1887
18 شعرائے اردو کے تذکرے، حنیف کیفی، نسیم بک ڈپو لکھنو، 1976

❖

Dr. Mahar Fatima
A-404, Saptagiri Sampada Apartment
Hoskote
Banglore- 562114 (Karnataka)
Mob.: 9555949032
meharekta004@gmail.com

اس شمارے کے قلم کار

صفدر امام قادری

پروفیسر صفدر امام قادری (پ: 1965) کا تعلق بتیا، ویسٹ چمپارن بہار سے ہے۔ ادبی دنیا میں بطور نقاد جانے جاتے ہیں۔ تین دہائیوں سے وہ اردو زبان کی درس و تدریس سے وابستہ ہیں فی الحال پٹنہ کے کالج آف کامرس، آرٹس اینڈ سائنس (پاٹلی پتر ا یونیورسٹی) میں صدر شعبۂ اردو کی حیثیت سے ذمے داری ادا کر رہے ہیں۔ اردو ہندی اور انگریزی تینوں زبانوں میں ان کی کتابیں منظر عام پر آچکی ہیں۔ صلاح الدین پرویز کا آئیڈنٹٹی کارڈ، سید محمد محسن (مونوگراف)، اردو زبان و ادب کی مختصر تاریخ، نئی پرانی کتابیں، ذوقِ مطالعہ، محمد حسین آزاد کا تنقیدی شعور اور دیگر مضامین، مشاہدات، عہد سرسید کے ادبی و علمی نقوش، عرض داشت، جانے پہچانے لوگ، بنگلہ دیش کو میں نے دیکھا، وغیرہ ان کی خاص مطبوعات ہیں۔

محمد علی حسین شائق

ڈاکٹر محمد علی حسین شائق (پ: 3 ستمبر 1966) کا تعلق جگتدل، مغربی بنگال سے ہے۔ انھوں نے ابتدائی تعلیم سے لے کر ہائر ایجوکیشن تک مغربی بنگال میں ہی مکمل کی۔ اس کے بعد کلکتہ یونیورسٹی سے بی اے آنرس (انگریزی)، ایم اے (انگریزی، اردو) اور بی ایڈ کی ڈگری کے علاوہ ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ فی الحال وہ درس و تدریس کے پیشے سے وابستہ ہیں۔ ادبی زندگی کا آغاز افسانے سے ہوا۔ اس لیے ان کے اب تک چار افسانوی مجموعے، کرچیوں میں بٹا انسان، اترکے، چڑھتے سورج کی سرزمین، اور صبح کا انتظار منظر عام پر آچکے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے چار تنقیدی مضامین بھی شائع ہو چکے ہیں جن میں جوہر ادب، آئینہ ادب، تسطیر ادب، تصریح ادب قابل ذکر ہیں۔ ان کی دو تحقیقی کتابیں علامت اور مختصر افسانہ اور مغربی بنگال کے منتخب افسانہ نگار شائع ہو چکی ہیں۔ انھیں ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں مغربی بنگال اردو اکاڈمی اور منشی پریم چند ایوارڈ جیسے اعزازات مل چکے ہیں۔

انیس اعظمی

انیس اعظمی (پ: یکم جولائی 1955) کا خاندانی تعلق اعظم گڑھ سے ہے۔ انھوں نے ڈاکٹر ذاکر حسین کالج سے بی اے کیا اسی دوران کالج میگزین کے مدیر بھی رہے۔ College of Vocational

Studies سے بک پبلشنگ میں M.A کیا۔ 1977 میں انجمن ترقی اردو میں ملازم ہوئے جہاں آپ کو شعبہ اشاعت کی ذمہ داری دی گئی۔

مئی 1977 کو انیس اعظمی دہلی میں تھیٹر کی دنیا سے وابستہ ہوئے۔انھوں نے مشہور زمانہ ہدایت کار جناب ایم کے رینا کی ہدایت میں کئی مشہور ڈراموں میں بطور اداکار شرکت کی۔ بہت سے ڈراموں کے تراجم کیے۔ انھوں نے کئی سے ڈرامے تحریر کیے، جنھیں اسٹیج پر کامیابی سے پیش کیا گیا۔ انھوں نے 5 برس تک قومی آواز کے ضمیمے میں اردو ڈراموں پر تبصرے کیے، اسی کے ساتھ ملک کے بہت سے اہم رسائل میں ڈراموں پر اہم تحقیقی مضامین لکھے۔

اردو اکادمی میں ملازمت کے دوران انھوں نے کئی ڈرامے لکھے جو اکادمی کے ڈراما ورکشاپ کے لیے اسٹیج ہوئے۔ان کے تحریر کیے کئی ڈرامے آج ملک کی کئی ریاستوں کی درسی کتابوں میں شامل ہیں۔اس کے علاوہ انیس اعظمی گذشتہ 20 برس سے ملک کے سب سے ممتاز ادارے، نیشنل اسکول آف ڈرامہ میں بطور گیسٹ ٹیچر ڈکشن اور اسپیچ پڑھا رہے ہیں۔NSD کے ذریعہ انیس کی دو اہم کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔

سید ظفر اسلم

سید ظفر اسلم (پ:25 دسمبر 1968) کا تعلق گیا (بہار) سے ہے۔ انھوں نے میٹرک ہادی ہاشمی اسکول گیا سے پاس کیا، جب کہ گریجویشن کی تکمیل مرزا غالب کالج گیا سے کی۔ جے این یو سے ایم اے اور ایم فل کی ڈگریاں حاصل کیں۔اس دورانیے میں انھوں نے جامعہ ملیہ اسلامیہ سے بی ایڈ بھی پورا کر لیا۔

دوران طالب علمی 'رفتار ادبی فورم' جے این یو کی سرگرمیوں میں متحرک رہے۔ ان کی پہلی غزل ماہنامہ 'آجکل' میں شائع ہوئی اور پہلا مضمون رسالہ 'جامعہ' میں 1995 میں شائع ہوا۔سید ظفر اسلم کی شناخت ایک اچھے شاعر کے ساتھ ایک کامیاب معلم کی بھی ہے۔ اس وقت وہ ایم اے انصاری انٹر کالج محمد آباد غازی پور (یوپی) سے بحیثیت اردو استاد وابستہ ہیں۔

ڈاکٹر افروز عالم

ڈاکٹر افروز عالم (پ 11 جولائی 1987) کا تعلق بہار کے ضلع ارریہ سے ہے۔ابتدائی تعلیم کے بعد انھوں نے اعلیٰ تعلیم کے لیے جواہر لعل نہرو یونیورسٹی کا رخ کیا جہاں سے انھوں نے ایم اے، ایم فل اور پی ایچ ڈی کی ڈگریاں حاصل کی۔ان کی پی ایچ ڈی کا موضوع 'حافظ اور شہریار کی شاعری میں تصورِ محبوب کا تقابلی مطالعہ' ہے۔ فی الحال کشمیر یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی میں اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے خدمات انجام دے رہے ہیں۔

ڈاکٹر افروز عالم کی علمی شناخت کا سب سے اہم پہلو ان کی تحقیقی ،فکری اور فنی کاوش ہے۔انھوں نے تصوف، فارسی شاعری، کشمیر میں فارسی ادب کی روایت، اور ایران و برصغیر کے ادبی روابط جیسے اہم موضوعات پر گراں قدر تحقیقی کام کیے ہیں۔ان کی کتابیں بھی شائع ہوچکی ہیں جن میں معاصر فارسی ادب کے آبشار اردو، شہریار: بزرگ ترین پیرو حافظ، بوستان برای دوستان قابل ذکر ہیں۔ان کے متعدد مقالات ملکی و بین الاقوامی رسائل و جرائد میں میں شائع ہو چکے ہیں۔

سعود عالم

سعود عالم (پ 15 مارچ 1983) کا تعلق پورنیہ ضلع کے علاقہ ڈوریا اگچھیا(Doria Agachhia) سے ہے۔انھوں نے ابتدائی تعلیم دارالعلوم ندوۃ العلما،لکھنؤ سے حاصل کی ہے۔اعلیٰ تعلیم کے لیے انھوں نے دہلی کا رخ کیا، جہاں جواہر لعل نہرو یونیورسٹی سے2010 میں ایم فل کی ڈگری حاصل کی جب کہ پی ایچ ڈی کی ڈگری انھیں 2018 میں دہلی یونیورسٹی سے تفویض ہوئی۔فی الوقت وہ پورنیہ یونیورسٹی کے معروف کالج ڈی ایس کالج، کٹیہار میں بحیثیت اسسٹنٹ پروفیسر تدریسی فرائض انجام دے رہے ہیں۔ درس و تدریس کے علاوہ ادب سے بھی انھیں خاصا لگاؤ ہے۔ان کی اب تک تین کتابیں 'قصیدۂ بردہ کے اردو تراجم: تحقیق و تجزیہ (بانت سُعاد کے حوالے سے)'، 'انتخاب فسانۂ عجائب (اِعراب وحل اللغات)' اور 'اردو فار بیگنرس' منظر عام پر آ چکی ہیں۔کئی مضامین مختلف رسائل و جرائد میں شائع ہو چکے ہیں۔

مہر فاطمہ

مہر فاطمہ بنت قاضی شمیم یکتا کا تعلق بہار کے ضلع سمستی پور سے ہے۔انھوں نے ابتدائی و ثانوی تعلیم رامپور، یوپی سے حاصل کی۔ 2014 میں انھوں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے بی اے کیا۔ 2016 میں ایم اے اور 2018 میں ایم فل جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی سے کیا۔'اٹھارویں صدی کی اردو غزل اور قائم چاند پوری' کے موضوع پر 2024 میں دہلی یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ان کی ایک کتاب 'وحیدالہ آبادی کی غزل گوئی' کے نام سے شائع ہوچکی ہے۔شاعری، تحقیق وتنقید کے علاوہ طنز و مزاح میں بھی دلچسپی رکھتی ہیں۔ان کے انشائیے اور تحقیقی مضامین مختلف رسائل میں شائع ہوتے رہتے ہیں۔

تاثرات

سہ ماہی 'فکر و تحقیق' اکتوبر-دسمبر 2025 کا شمارہ موصول ہوا۔ اداریہ میں لغت نویسی پر بحث کی گئی ہے جو علم، تہذیب اور ذخیرۂ الفاظ کو محفوظ کرنے کا اہم اور مشکل فن ہے۔ اس سے یہ حقیقت بھی عیاں ہے کہ جب کوئی زبان ثروت مند ہو جاتی ہے تو درحقیقت تب ہی اس میں لغت کی ضرورت ناگزیر ہوتی ہے۔ اس تمام بحث میں اہم ترین نکتہ یہ ہے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے سبب نئی نئی ایجادات جو آج ظاہر ہو رہی ہیں ان کے لیے متعلقہ نئے نئے الفاظ و اصطلاحات کو لغت میں شامل کرنا بس ضروری ہے اور یہ بھی کہ ٹیکنالوجی اور ایجادات کے نئے الفاظ کی تشریح یعنی فرہنگِ اصطلاحات کی تیاری میں پیش قدمی بہر صورت ضروری ہے۔

پروفیسر ابوبکر عباد کا مضمون بعنوان 'تنوع پسند شاعر: مرزا محمد رفیع رسوا' تحقیق اور تنقید کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے جس میں سودا کی شخصیت کی تعمیر اور ان کے مزاج کی تشکیل سے لے کر غزل، قصیدہ، شہر آشوب، ہجو، مثنوی، مرثیے اور سلام جیسی اصناف کا احاطہ کیا گیا ہے۔ اس کی ہیئت 'فکر و تحقیق' کے معیار سے مطابقت رکھتی ہے۔ مضمون میں سودا کی پیدائش پر تحقیقی نظر ڈالی گئی ہے اور ضروری چھان پھٹک کے بعد 1713 سے اتفاق کیا گیا ہے اور یہ بھی کہ ان کا نسلی تعلق کابل سے نہیں، بلکہ بخارا سے ہی رہا ہوگا۔ والد کے انتقال کے بعد انھوں نے مغل فوج میں ملازمت اختیار کی اور مختلف عہدوں پر ترقی کرتے ہوئے وہ فرخ آباد سے فیض آباد پہنچے، پھر لکھنؤ اور بالآخر 2 جون 1781 میں ان کا انتقال ہوا۔ مزاجاً وہ خوش خلق، آزاد مزاج اور احباب پروری کے باوجود ایک رنجیدہ انسان تھے۔ ان کو موسیقی سے بھی لگاؤ تھا۔ ان کے اشعار میں قصیدے کا سا شکوہ، بلند آہنگی کا سا بیانیہ لہجہ ہے۔ غزلوں میں واقعاتی بیان زیادہ ہوتے ہیں۔ سودا کے قصیدے دو طرح کے ہیں۔ ایک تو تہنیتی اور دوسرے مدحیہ قصائد۔ اس تمام بیان میں ایک بات عیاں ہے کہ نہ تو اس میں کہیں بے جا تعریف ہے اور نہ بے وجہ نکتہ چینی اور یہیں تحقیق و تنقید کا حق ادا ہوتا ہے۔ دوسرا مضمون 'قاضی عبدالودود اور غالبیات'، ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے۔ مضمون میں قاضی عبدالودود کی ابتدائی زندگی، نسل، سلسلہ تعلیم و تربیت کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ توجہ طلب سرخی 'غالب تحقیق' کے ذیل میں یہ بتایا گیا ہے کہ غالبیات پر قاضی صاحب

کے تبصروں کی بڑی اہمیت ہے۔ یہاں تک کہ اس میدان میں انھیں اختصاص حاصل ہے اور یہ غالب کے بارے میں ان کی چار کتابیں ہیں (1) کچھ غالب کے بارے میں (دوجلدیں) (2) جہانِ غالب (3) غالب بحیثیت محقق اور (4) مآثر غالب، جو خدا بخش لائبریری پٹنہ سے شائع ہو چکی ہیں۔ اس بارے میں مصنف کی تحریر پر توصیفی رنگ غالب ہے۔ تاہم علم وادب کے اعتبار سے یہ تمام تر کاوش قابل تعریف ہے اور طلبہ واساتذہ کے لیے نہایت کارآمد ہے۔ مصنف نے حوالہ جات کی مدد سے اسے نہایت جامع و وقیع شکل دی ہے۔ تیسرا مضمون ڈاکٹر نیلوفر حفیظ کا تحریر کردہ 'داراشکوہ کی شاعری میں نفسیاتی مسائل' ہے جس میں انھوں نے یہ واضح کیا ہے کہ داراشکوہ مغل شہزادوں کی تمام تر تاریخ میں سب سے زیادہ بیدار مغز، نادر العصر عالم، قدآور شاعر اور صوفی منش انسان تھا۔ اس کا تمام تر اعتماد متوصفانہ تعلیمات پر تھا۔ اس نے اپنے شاعرانہ خیالات سے اس ملک کے علاوہ پورے عالم انسانیت کو زندگی سے عشق کا درس دیا۔ داراشکوہ کو اپنے وقت کے عظیم جوگیوں، پنڈتوں، عارفوں اور صوفیوں سے بڑی انسیت تھی۔ اس سلسلہ کا چوتھا مضمون بعنوان 'محمد یحییٰ تنہا اور سیر المصنّفین' جناب ابراہیم افسر کا ہے جس میں ان کا ماننا ہے کہ میرٹھ میں تحقیق کے کارواں کو آگے بڑھانے والوں میں محمد یحییٰ تنہا کا شمار صف اول کے محققین میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اردو نثر نگاروں کا پہلا تذکرہ 'سیر المصنّفین' کے عنوان سے دو جلدوں میں شائع کیا جن میں نثر نگاروں کے حالاتِ زندگی اور اردو زبان کی عہد بہ عہد ترقی کا ذکر تفصیل سے کیا گیا ہے۔ پہلی جلد کو 1924 میں منیجر دارالشفاعت غازی آباد، محبوب المطابع سے ایک ہزار کا پیاں چھپوا کر شائع کیا ہے جبکہ کتاب کی کل ضخامت 224 صفحات ہے، مضمون طویل ہے لیکن قابل مطالعہ ہے۔ اس سلسلہ کی آخری کڑی 'اردو تحقیق وتدوین اور علی گڑھ' ڈاکٹر صبا نسیم کے زور قلم کا نتیجہ ہے۔ اس مقالے کی عمدگی یہ ہے کہ اس کی ابتدا ہی تحقیق وتدوین کی صراحت سے کی گئی ہے کہ تحقیق کی اصطلاح عربی سے ماخوذ ہے جو باب تفعیل سے متعلق ہے اور جس کا مادہ 'ح ق ق' ہے جس کے معنی حق کو ثابت کرنے یا حق کی طرف پھرنے کے ہیں یعنی تحقیق کسی شے کی حقیقت کو سامنے لانے کا عمل ہے۔ تدوین تحقیق کے آگے کی منزل کو کہا گیا ہے۔ اور بھی کئی باتیں بیان کی گئی ہیں لیکن ان سے متعلق وہ وضاحت نہ مل سکی جیسی کہ تحقیق کے متعلق بیان کی گئی ہے۔

کہا گیا ہے کہ اُردو میں ادبی تحقیق کا باقاعدہ آغاز بیسویں صدی میں تو ہوا، لیکن اس کے نقوش 19 ویں صدی کے اواخر میں سرسید احمد خان اور ان کے رفقا کے یہاں ملتے ہیں۔ اس

مقالے کی خوبی یہ بھی ہے کہ ہر ادیب کے سامنے اس کا عرصۂ حیات مندرج کیا گیا ہے اور معروف کتابوں کے ساتھ اُن کی تصنیف وطباعت کے سنہ بھی لکھ دیے گئے ہیں۔ فاضل مصنفہ نے ولی دکنی اور احسن مارہروی سے متعلق بھی تحقیقی معلومات فراہم کی ہیں اور یہ کہ تحقیق وتدوین متن کے لوازمات میں الحاقیات یا تحقیق منسوبات کو خاص اہمیت حاصل ہے جس کی اطمینان بخش صراحت اس مضمون میں موجود ہے۔ مجموعی طور پر یہ مضمون طلبہ واساتذہ کے لیے یکساں معتبر ومنفعت بخش ہے۔

'بارِ دِگر' میں تین مضامین شائع کیے گئے ہیں۔ان میں پہلا مضمون بعنوان 'سامان تحریر کی تاریخ اور کاغذ کی ابتدا' شری مکل کمار دت نے تحریر کیا ہے۔اس کا ماخذ 'ہندوستان کے زمانہ قدیم ووسطی کے کتب خانے' ہے جسے مصنف نے انگریزی میں مدد سے تحریر کیا ہے۔ظاہر ہے کہ کافی ضخیم کتاب ہوگی۔مضمون کو کوئی 27 سرخیاں قائم کر کے سنوارا گیا ہے،مگر سامان تحریر میں اکثر جگہ یہ التزام نہیں کیا گیا کہ تحریر میں مستعمل کون سی چیز پہلے لکھنی چاہیے۔ بہرحال اچھا اور معلوماتی مضمون ہے۔اس سلسلہ کی دوسری کڑی ڈاکٹر مسعود ہاشمی کی تحریر ہے جو اُن کی کتاب 'اُردو لغت نویسی کا تنقیدی جائزہ' سے لی گئی ہے اور جس کے ناشر ہیں قومی اُردو کونسل برائے فروغ اُردو زبان، نئی دہلی۔اس کتاب کو حاصل کر کے ضرور پڑھیں، نہایت ہی معلوماتی اور ادبی شاہکار ہے۔اس مضمون میں آٹھ سرخیاں قائم کی گئی ہیں، جن میں سے اکثر آپ کو ازبر کرنی ہوں گی۔اس کڑی کا تیسرا اور آخری مضمون ڈاکٹر نورالسعید اختر کا ہے جسے مثنوی بہرام و گل اندام سے اخذ کیا گیا ہے اور جس کے مصنف طبعی گولکنڈوی اور ناشر قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، نئی دہلی ہے۔اس مضمون بلکہ کتاب کی تیاری میں مصنف نے کوئی 40 حواشی سے مدد لی ہے۔دکنیات سے جنھیں شغف ہے، انھیں یہ مضمون بلکہ یہ کتاب ضرور پڑھنی چاہیے۔

اس ادب پارے کو مرتب نے سات ذیلی سرخیوں سے مرتب کیا ہے جو درحقیقت پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔اس شمارے میں شامل مضامین اور اقتباسات (ماخذ) فکر وتحقیق کے معیار سے مطابقت رکھتے ہیں اور قاری کی جستجو، ذوق وشوق کو دوبالا کرتے ہیں۔

—**مصطفی ندیم خاں غوری**، بی-11، گرین ویلی، روضہ باغ، چھترپتی، سنبھاجی نگر، مہاراشٹر، موبائل:9604957100

❖

Registered with the registrar of news papers for India RNI. no. 69302/98 ISSN. No. 2249-0647
त्रिमासिक फ़िक्र–ओ–तहक़ीक़, अप्रैल–जून 2026, वर्ष: 29, अंक: 02 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: 011-35151992, Fax: 011-49539099
Vol-29, Issue-02 April-June-2026

قومی اردو کونسل کی فخریہ پیش کش

ماہنامہ اُردو دُنیا
Monthly URDU DUNIYA, New Delhi

اس رسالے میں علم و ادب، تاریخ، تہذیب، صحافت، سائنس، سماجیات، تراجم سے متعلق اہم مضامین اور نئی کتابوں پر تبصرے شامل کیے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ کونسل کی سرگرمی اور دنیائے علم و ادب اور تہذیب و ثقافت سے متعلق 'خبر نامہ' بھی پیش کیا جاتا ہے۔

فی شمارہ: 25 روپے، سالانہ: 240 روپے

ماہنامہ بچوں کی دنیا

اس رسالے بچوں کے لیے نظمیں، معلوماتی مضامین، دلچسپ کہانیاں اور صحت، سائنس و ٹیکنالوجی، کہکشاں، زبان شناسی، چمن چمن کے پھول و بچوں کی پینٹنگ کے تحت اہم گوشے شائع کیے جاتے ہیں۔

فی شمارہ: 15 روپے، سالانہ: 145 روپے

سوچھ بھارت ایک قدم صفائی کی جانب

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، ونگ 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، حیدرآباد-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