اُردو کی ادبی اصناف

(ثانوی اور اعلیٰ ثانوی درجات کے لیے)

© NCERT not to be republished

© NCERT
not to be republished

اُردو کی ادبی اصناف

(ثانوی اور اعلیٰ ثانوی درجات کے لیے)

विद्यया ऽमृतमश्नुते

एन सी ई आर टी
NCERT

نیشنل کونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ
NATIONAL COUNCIL OF EDUCATIONAL RESEARCH AND TRAINING

© NCERT
not to be republished

4925–URDU KI ADABI ASNAF
For Secondary and Senior Secondary Stages

ISBN 978-93-5007-198-4

پہلا اردو ایڈیشن

جولائی 2012 شراون 1934

دیگر طباعت

دسمبر 2018 اگہن 1940
جولائی 2019 شراون 1941
نومبر 2021 اگہن 1943

PD 2+1T SPA

© نیشنل کونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ، 2012

قیمت : ₹ 160.00

این سی ای آر ٹی واٹر مارک 80 جی ایس ایم کاغذ پر شائع شدہ

سکریٹری، نیشنل کونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ، شری اروندو مارگ، نئی دہلی نے سرسوتی آرٹ پرنٹرس، E-25، سیکٹر-4، بوانا انڈسٹریل ایریا، دہلی-039 110 میں چھپوا کر پبلی کیشن ڈویژن سے شائع کیا۔

جملہ حقوق محفوظ

- ناشر کی پہلے سے اجازت حاصل کیے بغیر، اس کتاب کے کسی بھی حصے کو دوبارہ پیش کرنا، یادداشت کے ذریعے بازیافت کے سسٹم میں اس کو محفوظ کرنا یا برقیاتی، میکانکی، فوٹو کاپیئنگ، ریکارڈنگ کے کسی بھی وسیلے سے اس کی ترسیل کرنا منع ہے۔
- اس کتاب کو اس شرط کے ساتھ فروخت کیا جا رہا ہے کہ اسے ناشر کی اجازت کے بغیر، اس شکل کے علاوہ جس میں کہ یہ چھاپی گئی ہے یعنی، اس کی موجودہ جلد بندی اور سرورق میں تبدیلی کر کے، تجارت کے طور پر نہ تو مستعار دیا جا سکتا ہے، نہ دوبارہ فروخت کیا جا سکتا ہے، نہ کرایہ پر دیا جا سکتا ہے اور نہ ہی تلف کیا جا سکتا ہے۔
- کتاب کے صفحہ پر جو قیمت درج ہے وہ اس کتاب کی صحیح قیمت ہے۔ کوئی بھی نظر ثانی شدہ قیمت چاہے وہ ربر کی مہر کے ذریعے یا چپی یا کسی اور ذریعے ظاہر کی جائے تو وہ غلط متصور ہوگی اور نا قابل قبول ہوگی۔

این سی ای آر ٹی کے پبلی کیشن ڈپارٹمنٹ کے دفاتر

این سی ای آر ٹی کیمپس
سری اروندو مارگ
نئی دہلی - 110016 **فون** 011-26562708

108,100 فٹ روڈ ہوسڈے کیرے ہیلی
ایکسٹینشن بناشنکری III اسٹیج
بینگلور - 560085 **فون** 080-26725740

نوجیون ٹرسٹ بھون
ڈاک گھر، نوجیون
احمد آباد - 380014 **فون** 079-27541446

سی ڈبلیو سی کیمپس
بمقابل ڈھانکل بس اسٹاپ، پانی ہاٹی
کولکاتا - 700114 **فون** 033-25530454

سی ڈبلیو سی کامپلیکس
مالی گاؤں
گواہاٹی - 781021 **فون** 0361-2674869

اشاعتی ٹیم

ہیڈ، پبلی کیشن ڈویژن	:	انوپ کمار راجپوت
چیف ایڈیٹر	:	شویتا اُپّل
چیف پروڈکشن آفیسر	:	ارون چتکارا
چیف بزنس منیجر	:	وپن دیوان
ایڈیٹر	:	سید پرویز احمد
پروڈکشن آفیسر	:	عبدالنعیم

سرورق : شویتا راؤ

© NCERT not to be republished

پیش لفظ

'قومی درسیات کا خاکہ— 2005' میں سفارش کی گئی ہے کہ بچّوں کی اسکولی زندگی، ان کی باہری زندگی سے ہم آہنگ ہونی چاہیے۔ یہ زاویۂ نظر کتابی علم کی اُس روایت کی نفی کرتا ہے جس کے باعث آج تک ہمارے نظام میں اسکول، گھر اور سماج کے درمیان فاصلے حائل رہے ہیں۔ قومی درسیات پر مبنی نئے نصاب اور درسی کتابوں کی تیاری اِسی بنیادی مقصد پر عمل آوری کی ایک کوشش کہی جا سکتی ہے۔ اس کوشش میں مختلف مضامین کو ایک دوسرے سے الگ رکھنے اور رٹ کر پڑھنے کے طریقۂ کار کی حوصلہ شکنی بھی شامل ہے۔ ہمیں امّید ہے کہ ان اقدامات سے قومی تعلیمی پالیسی (1986) میں مذکور تعلیم کے 'طفل مرکوز نظام' کی طرف مزید پیش رفت ہوگی۔ اس کوشش کی کامیابی کا انحصار اُن اقدامات پر ہے کہ اسکولوں کے پرنسپل اور اساتذہ اپنے تاثرات خود ظاہر کرنے اور ذہنی سرگرمیوں اور سوالوں کے ذریعے سیکھنے کے سلسلے میں بچوں کی ہمّت افزائی کریں۔ ہمیں یہ ضرور تسلیم کرنا چاہیے کہ بچّوں کو اگر موقع، وقت اور آزادی دی جائے تو وہ بڑوں سے حاصل شدہ معلومات کی بنیاد پر نئی معلومات مرتّب کر سکتے ہیں۔ آموزش کے دوسرے ذرائع اور محلِ وقوع کو نظر انداز کرنے کے بنیادی اسباب میں سے ایک اہم سبب، مجوّزہ نصابی کتاب کو امتحان کے لیے واحد ذریعہ بنانا ہے۔ بچّوں کے اندر تخلیقی صلاحیت اور پیش قدمی کے رجحان کو فروغ دینا اُسی وقت ممکن ہے جب ہم آموزشی عمل میں بچوں کو بہ حیثیت شریکِ کار قبول کریں اور ان سے اُسی طرح پیش آئیں۔ انھیں محض مقرّرہ معلومات کا جانکار نہ سمجھیں۔

یہ مقاصد اسکول کے نظام الاوقات (Time - Table) اور طریقۂ کار میں معقول تبدیلی کا مطالبہ کرتے ہیں۔ روز مرّہ معمولات میں نرمی کی اتنی ہی اہمیت یا ضرورت ہے جتنی کہ سالانہ کیلنڈر کے نفاذ اور محنت کی، تاکہ تدریس کے لیے دستیاب مدّت کو حقیقتاً تدریس کے لیے وقف کیا جا سکے۔ تدریس اور اندازِ قدر

کے طریقوں سے بھی اس امر کا تعین ہوگا کہ یہ درسی کتاب بچّوں میں ذہنی تناؤ اور اکتاہٹ پیدا کرنے کے بجائے ان کی اسکولی زندگی کو خوش گوار بنانے میں کس حد تک موثّر ثابت ہوتی ہے۔ نصابی بوجھ کے مسئلے کو حل کرنے کے لیے نصاب سازوں نے مختلف سطحوں پر معلومات کی تشکیلِ نو اور اُسے نیا رخ دینے کی غرض سے بچوں کی نفسیات اور تدریس کے لیے دستیاب وقت پر زیادہ سنجیدگی کے ساتھ توجّہ دی ہے۔ اس مخلصانہ کوشش کو مزید بہتر بنانے کے لیے یہ درسی کتاب سوچنے اور حیرتوں کو جگائے رکھنے، چھوٹے گروپوں میں بحث و مباحثہ کو فروغ دینے اور عملاً انجام دی جانے والی سرگرمیوں کو اوّلیت دیتی ہے۔

این سی ای آر ٹی اس کتاب کے لیے تشکیل دی جانے والی کمیٹی برائے 'اُردو کی ادبی اصناف' کی مخلصانہ کوششوں کی شکر گزار ہے۔ کونسل زبانوں کی مشاورتی کمیٹی برائے زبان کے چیئرمین پروفیسر نامور سنگھ اور اس کتاب کے خصوصی صلاح کار پروفیسر شمیم حنفی کی ممنون ہے۔ اس کتاب کی تیاری میں جن اساتذہ نے حصّہ لیا، ہم ان کے متعلقہ اداروں کے بھی شکر گزار ہیں۔ ہم ان سبھی اداروں اور تنظیموں کا بھی شکریہ ادا کرتے ہیں جنھوں نے اپنے وسائل، مآخذ اور عملے کی فراہمی میں فراخ دلی کا ثبوت دیا۔ باضابطہ اصلاح اور اپنی اشاعت کے معیار کو مسلسل بہتر بنانے کے مقصد کی پابند ایک تنظیم کے طور پر این سی ای آر ٹی تمام مشوروں اور آرا کا خیر مقدم کرتی ہے تاکہ کتاب کو مزید غور و فکر کے بعد اور زیادہ کارآمد اور بامعنی بنایا جاسکے۔

ڈائریکٹر

نیشنل کونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ

نئی دہلی

مارچ 2012

© NCERT not to be republished

اس کتاب کے بارے میں

ہمارے اسکولوں میں ابتدائی سے لے کر ثانوی اور اعلیٰ ثانوی سطح تک زبان و ادب کے نصابات کے مطابق تعلیم دی جاتی ہے۔ ان نصابات کی تشکیل میں طلبا کی عمر اور درجے کا خصوصی طور پر خیال رکھا جاتا ہے۔ طلبا کی نفسیات اور دلچسپیاں بھی مدِّ نظر ہوتی ہیں۔

ابتدائی درجے سے لے کر اعلیٰ درجات تک کے نصابات جن تحریروں پر مشتمل ہوتے ہیں ان کا تعلق کسی نہ کسی ادبی صنف سے ہوتا ہے۔ یوں تو طلبا ہر شعری اور نثری صنف کے بارے میں تھوڑا بہت علم ضرور رکھتے ہیں پھر بھی بہت سی بنیادی باتیں ان پر واضح نہیں ہوتیں۔ ایسی کتاب کی ضرورت شدّت سے محسوس کی جا رہی تھی جس میں ان اصناف کا علم تفصیل کے ساتھ مہیا کیا گیا ہو نیز جسے طلبا کے مختلف درجات کو مدِّ نظر رکھ کر تیار کیا گیا ہو۔ زیرِ نظر کتاب کی تیاری میں یہ تمام امور ایک لائحۂ عمل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح اس کتاب کی نوعیت حوالہ جاتی ہے۔

ہر صنفِ ادب کی اپنی کچھ خصوصیات ہوتی ہیں۔ انھیں خصوصیات کی بنا پر ان کی شناخت بھی قائم ہوتی ہے۔ ادب کی بعض اصناف ان کی خارجی ہیئت سے پہچانی جاتی ہیں جیسے غزل اور مثنوی۔ بعض کی پہچان ان کے موضوع سے وابستہ ہے جیسے مرثیہ، واسوخت، شہر آشوب۔ بعض ایسی اصناف بھی ہیں جن کی شناخت میں موضوع اور ہیئت دونوں کا درجہ برابر ہے جیسے قصیدہ۔ یوں تو ہر صنف اپنے بعض مخصوص اجزا سے پہچانی جاتی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ تمام شعری اور نثری اصنافِ ادب میں جزوی سطح پر مماثلت بھی پائی جاتی ہے۔ بعض اصناف ایسی بھی ہیں جو کسی دوسری صنف سے برآمد ہوئی ہیں جیسے غزل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ قصیدے کی تشبیب سے نکلی ہے۔ شروع میں ان اصناف کی کوئی واضح شکل نہیں تھی۔ لیکن آہستہ آہستہ ان کی ایک خاص شکل بنتی چلی گئی۔ بعض قدیم اصناف جوں کی توں قائم نہیں رہیں۔ وقت کے ساتھ ان میں تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں۔ بعد میں یہی تبدیل شدہ صورت ان کی

شناخت کا حصہ بن گئی۔ موجودہ عہد میں کچھ قدیم اصنافِ ادب اپنی اہمیت کھو چکی ہیں۔ تاریخی، تہذیبی اور سماجی صورتِ حال اور اس کے تقاضوں میں اُن کی معنویت کا جواز پنہاں تھا۔ جیسے ہی صورتِ حال میں تبدیلی واقع ہوئی، اِن اصناف کی معنویت بھی ختم ہوگئی۔ اردو ادب کی تاریخ ہی میں ایسی مثالیں نہیں ملتیں دنیا کی تقریباً تمام زبانوں میں مختلف اصنافِ ادب کو عروج و زوال کے ان مراحل سے گزرنا پڑا ہے۔ انگریزی میں رزمیہ (Epic)، سانیٹ (Sonnet)، اوڈ (Ode) اور بیلَڈ (Ballad) ہی نہیں غنائی نظم کے طور پر لیرِک (Lyric) جیسی صنف بھی تاریخ کا حصہ بن گئی ہے۔ ہندی میں دوہا اور بارہ ماسا ہی نہیں گیت کو بھی زوال کا مُنہ دیکھنا پڑ رہا ہے۔ اردو میں قصیدہ، مثنوی، مرثیہ اور داستان جیسی اصناف قصۂ پارینہ بنتی جا رہی ہیں۔ ہندی میں کویتا اور مغرب میں پوئم (Poem) نے دوسری تقریباً تمام اصناف کو پیچھے دھکیل دیا ہے۔ کویتا اور پوئم کو اردو میں نظم کہتے ہیں۔ اردو میں نظم نے غیر معمولی فروغ پایا ہے لیکن وہ غزل کے فروغ اور مقبولیت کی راہ میں رکاوٹ نہیں بن سکی بلکہ ہندی شاعری میں جس دوہے کی صنف کو زوال کا سامنا کرنا پڑا ہے، اردو میں اسے ایک نئی زندگی ملی ہے۔

انیسویں صدی کو اردو نثر کے ارتقا کی صدی کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اسی صدی میں اردو داستان کا عروج بھی ہوا اور زوال بھی۔ اردو نثر کے ارتقا کی کہانی فورٹ ولیم کالج، دلّی کالج، دلّی اردو اخبار اور پھر مکتوباتِ غالب سے ہوتی ہوئی سرسید کی علی گڑھ تحریک تک پہنچتی ہے۔ آخری دہائیوں میں ناول، تمثیل، مضمون، سفرنامہ، سوانح، ڈراما اور تنقید جیسی اصناف سے نہ صرف یہ کہ تعارف ہوا بلکہ یہ پوری طرح قائم بھی ہوگئیں۔ ان اصناف کے اتنی جلد قائم ہونے ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ ناول کے بعض اجزا پہلے ہی سے ہماری داستانوں میں موجود تھے۔ تمثیل کی صورتوں سے، 'سب رس'، 'خطِ تقدیر' یا مذہبی کتابوں میں پہلے ہی سے سابقہ پڑ چکا تھا۔ دلّی کالج کے تراجم، دلّی اردو اخبار کے صحافتی نمونے اور مکتوباتِ غالب میں مضمون کا ایک پورا پس منظر موجود تھا۔ مشرق میں سوانح اور سیرت نگاری کی طویل روایت پہلے سے موجود تھی۔ جب اردو میں علمی مسائل و موضوعات کو ادا کرنے کی اہلیت پیدا ہوگئی تو ان تمام اصناف کو قائم ہونے میں دیر نہیں لگی۔ قدیم تذکروں میں تنقیدی اشارات تو موجود تھے لیکن یہ سارا سرمایہ فارسی زبان میں تھا۔ اردو تنقید و تحقیق کے لیے یہ تذکرے کسی نہ کسی صورت میں آج بھی حوالے کا حکم رکھتے ہیں۔ بیسویں صدی میں افسانہ، ڈراما، انشائیہ اور رپورتاژ کے علاوہ کئی دوسری ذیلی اصناف بھی وجود میں آئیں۔ اس کتاب میں بیش تر اصناف کا احاطہ

کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ غالباً اردو میں یہ پہلی کتاب ہے جس میں زیادہ سے زیادہ نثری اصناف کی ہیئت اور موضوع پر بحث کی گئی ہے۔ اس کتاب کا بنیادی مقصد طلبا اور اساتذہ کو اُن اصناف کے فن سے متعارف کرانا ہے جو ہمارے اسکولی نصاب میں شامل ہیں۔ وہ اصناف جو نصاب سے باہر ہیں، ان کی شمولیت کا جواز بس یہ ہے کہ درسی زندگی میں وہ کسی وقت کسی درجے میں بھی حوالے کے کام آسکتی ہیں۔ امّید ہے کہ یہ کتاب طلبا اور اساتذہ کے لیے ہمیشہ مددگار ثابت ہوگی۔

© NCERT not to be republished

گاندھی جی کا طلسم

میں تمھیں ایک طلسم دیتا ہوں۔ جب بھی تم شک وشبہ میں مبتلا ہو جاؤ یا تمھارا نفس تم پر حاوی ہونے لگے تو اس تجربہ کو آزماؤ:

جو سب سے غریب اور کمزور آدمی تم نے دیکھا ہو اُس کی شکل یاد کرو اور اپنے آپ سے پوچھو کہ جو قدم اُٹھانے کے بارے میں تم سوچ رہے ہو وہ اُس آدمی کے لیے کتنا مفید ہوگا۔ کیا اس سے اُسے کچھ فائدہ پہنچے گا؟ کیا اس سے وہ اپنی زندگی اور مقدر پر کچھ قابو پا سکے گا؟ دوسرے لفظوں میں کیا اس سے اُن کروڑوں لوگوں کو سوراج مل سکے گا جن کے پیٹ بھوکے اور رُوحیں بے چین ہیں۔

تب تم دیکھو گے کہ تمھارا شبہ مٹ رہا ہے اور نفس زائل ہو رہا ہے۔

م۔ک۔ گاندھی

کمیٹی برائے اُردو کی ادبی اصناف

چیئرمین، مشاورتی کمیٹی برائے زبان

نامور سنگھ، پروفیسر ایمریٹس، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی

خصوصی صلاح کار

شمیم حنفی، پروفیسر ایمریٹس، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

چیف کوآرڈی نیٹر

چندرا سدایت، پروفیسر اور ھیڈ، ڈپارٹمنٹ آف لینگویجز، این سی ای آر ٹی، نئی دہلی

اراکین

اشرف احمد جعفری، پی جی ٹی اردو، کریہ گورنمنٹ اسکول، کولکاتا

اقبال جاوید، پرنسپل، سندرناتھ ایوننگ کالج، کولکاتا

اقبال مسعود، سکریٹری (ریٹائرڈ)، اردو اکیڈمی مدھیہ پردیش، بھوپال

آفاق حسین صدّیقی، پروفیسر (ریٹائرڈ)، شعبۂ اردو، مادھو کالج، اُجّین، مدھیہ پردیش

ثوبان سعید، ایسوسی ایٹ پروفیسر، خواجہ معین الدین چشتی اردو عربی فارسی یونیورسٹی، لکھنؤ، اتر پردیش

خان شاہد وہاب، لیکچرر، گورنمنٹ بوائز سینئر سکنڈری اسکول، نور نگر، جامعہ نگر، نئی دہلی

خواجہ محمد اکرام الدین، پروفیسر، ہندوستانی زبانوں کا مرکز، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی

سلیم شہزاد، اردو استاد (ریٹائرڈ)، مالیگاؤں

شمیم احمد، اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو اور فارسی، سینٹ اسٹیفنز کالج، دہلی یونیورسٹی، دہلی

© NCERT not to be republished

صغیر اختر ، ٹی جی ٹی ، اردو، مظہر الاسلام سینئر سکنڈری اسکول، فراشخانہ، دہلی

طارق سعید، پروفیسر، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، اتر پردیش

ظفر احمد صدیقی، پروفیسر، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، اتر پردیش

عتیق اللہ، پروفیسر (ریٹائرڈ)، دہلی یونیورسٹی، دہلی

فرحت آرا کہکشاں، صدر، شعبۂ اردو، وکٹوریہ کالج، کولکاتا

فیروز عالم ، اسسٹنٹ پروفیسر، ڈی ڈی ای ، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد، آندھرا پردیش

قمر الہدیٰ فریدی، پروفیسر، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، اتر پردیش

محمد افروز عالم، اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ گرلز پوسٹ گریجویٹ کالج، باندہ، اتر پردیش

محمد نفیس حسن ، لکچرر اردو، گورنمنٹ بوائز مڈل اسکول (اردو میڈیم) اجمیری گیٹ، دہلی

معید الرحمٰن، اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، اتر پردیش

مولا بخش ، پروفیسر، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، اتر پردیش

ناشر نقوی ، ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، پنجاب یونیورسٹی ، پٹیالہ

نصرت جہاں، ایسوسی ایٹ پروفیسر، سندرناتھ ایوننگ کالج، کولکاتا

نعیم انیس، صدر، شعبۂ اردو، کلکتہ گرلس کالج، کولکاتا

نور الحق، صدر، شعبۂ اردو، بریلی کالج، بریلی، اتر پردیش

ممبر کوآرڈی نیٹر

دیوان حنان خاں ، پروفیسر، ، ڈپارٹمنٹ آف ایجوکیشن اِن لینگویجز، این سی ای آر ٹی ، نئی دہلی

محمد نعمان خاں ، (ریٹائرڈ) پروفیسر، ڈپارٹمنٹ آف ایجوکیشن اِن لینگویجز، این سی ای آر ٹی ، نئی دہلی

© NCERT not to be republished

اظہارِ تشکّر

اس کتاب کی تیاری میں ڈی ٹی پی آپریٹر ابوذر نوید اور کمپیوٹر اسٹیشن انچارج پرش رام کوشک نے پوری دل چسپی سے حصّہ لیا ہے۔ کونسل ان سب کی شکر گزار ہے۔

اس کتاب کی تیاری میں جن ماہرینِ تعلیم نیز اردو اساتذہ نے عملی تعاون سے نوازا، کونسل ان سبھی کا شکریہ ادا کرتی ہے۔

© NCERT not to be republished

بھارت کا آئین

تمہید

ہَم بھارت کے عوام متانت وسنجیدگی سے عزم کرتے ہیں کہ بَھارَت کو ایک مقتَدر، سمَاج وَادی، غیَر مَذہَبی عَوامی جَمہُوریَہ بنائیں اور اس کے تمام شہریوں کے لیے حاصل کریں۔

انصاف سماجی، معاشی اور سیاسی

آزادی خیال، اظہار، عقیدہ، دین اور عبادت

مساوات بہ اعتبار حیثیت اور موقع اور ان سب میں

اخوت کو ترقی دیں جس سے فرد کی عظمت اور قوم کے اتحاد اور سالمیت کا تیقن ہو۔

اپنی آئین ساز اسمبلی میں آج چھبیس نومبر 1949ء کو یہ آئین ذریعہ ہذا اختیار کرتے ہیں، وضع کرتے ہیں اور اپنے آپ پر نافذ کرتے ہیں۔

1۔ آئینی (بیالیسویں ترمیم) ایکٹ، 1976 کے سیکشن 2 کے ذریعہ ''مقتدر عوامی جمہوریہ'' کی جگہ (3-1-1977 سے)

2۔ آئینی (بیالیسویں ترمیم) ایکٹ، 1976 کے سیکشن 2 کے ذریعہ ''قوم کے اتحاد'' کی جگہ (3-1-1977 سے)

© NCERT not to be republished

فہرست

○ پیش لفظ *v*
○ اس کتاب کے بارے میں *vii*

شعری اصناف **1**

1- قصیدہ 2
2- غزل 6
• مسلسل غزل 10
• قطعہ بند 11
3- مثنوی 12
4- مرثیہ 15
• نوحہ 19
• سلام 20
• شخصی مرثیہ 22
• ثلاثی 23
5- نظم 24
• پابند نظم 24
• طویل نظم 25

© NCERT not to be republished

- معرّا نظم 25
- آزاد نظم 26
- نثری نظم 27
- ترکیب بند 28
- ترجیع بند 28
- مستزاد 28
- مسمّط 29
- مثلّث 29
- مربّع 29
- مخمس 29
- مسدّس 30
- مسبّع 30
- مثمّن 30
- متسّع 30
- معشّر 30

6- رباعی 33
7- قطعہ 35
8- حمد 36
9- نعت 37
10- مَنقَبت 39
11- شہر آشوب 40
12- واسوخت 41
13- ریختی 42
14- گیت 44

© NCERT not to be republished

15- دوہا 46
16- بارہ ماسا 47
17- چار بیت 48
18- ہائیکو 49
19- ترائیلے 50
20- ماہیا 51
21- سانیٹ 52
22- تضمین 54
23- تشطیر 55
24- پیروڈی 56
25- تاریخ گوئی 57
26- مستزاد 59

نثری اصناف 60

1- داستان 61
- حکایت 64
- تمثیل 65

2- ناول 66
- ناولٹ 69

3- افسانہ 70
- افسانچہ/منی کہانی 73

4- ڈراما 74
- ریڈیو ڈراما 78
- ٹی وی ڈراما 81
- اوپیرا 82
- نکڑ ناٹک 83

© NCERT not to be republished

5- تنقید	84
6- تحقیق	87
• تبصرہ نگاری	88
• ترجمہ	89
• ادبی تاریخ	90
• مقالہ	92
7- مضمون	93
8- انشائیہ	95
9- خاکہ	97
• طنز و مزاح	99
• مکتوب نگاری	101
10- سفر نامہ	102
11- سوانح نگاری	103
12- خودنوشت / آپ بیتی	104
• یادنگاری/ ڈائری	105
13- رپورتاژ	106
14- صحافت	107
• کالم نویسی	108
• فیچر نگاری	108
• اداریہ نگاری	108
• انٹرویو/مصاحبہ	109
• اشتہار نگاری	109

© NCERT not to be republished

شعری اصناف

© NCERT not to be republished

قصیدہ

4925CH01

’’قصیدہ‘‘ عربی زبان کا لفظ ہے۔ لغت میں اس کے معنی ہیں: گاڑھا گودا اور موٹی جوان تندرست اونٹنی۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ قصیدے کا لفظ ’قصد‘ سے بنا ہے جس کے معنی ’ارادے‘ کے ہیں۔ عربی ادب کی اصطلاح میں قصیدہ ان طویل نظموں کو کہتے ہیں جو رَجَز اور قطعات کے بعد وجود میں آئیں۔

فارسی اور اردو میں قصیدہ ایک ایسی نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی کی مدح، ہجو یا مذمّت کی گئی ہو۔ مدح و ہجو کے علاوہ دیگر موضوعات پر بھی قصیدے کہے گئے ہیں۔ جیسے خلفائے راشدین کی مدح میں مومن کے قصیدے۔

ہیئت کے اعتبار سے قصیدہ کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے ’ہم قافیہ‘ ہوتے ہیں۔ یعنی غزل کی طرح قصیدہ کا پہلا شعر مطلع ہوتا ہے اور باقی تمام اشعار کے دوسرے مصرعے میں مطلع کی مناسبت سے قافیہ کی پابندی ہوتی ہے۔ قصیدے میں ایک سے زائد مطلعے ہو سکتے ہیں۔ لیکن غزل کی طرح وہ مطلع کے فوراً بعد نہیں ہوتے بلکہ قصیدہ کے مختلف اشعار کے درمیان پائے جاتے ہیں۔

رفعتِ تخیّل، زورِ بیان، لفظی و معنوی صنّاعی، مبالغہ آرائی اور بلند آہنگی سے قصیدے کا اسلوب عبارت ہے۔ عام طور پر قصیدے کا کوئی نہ کوئی عنوان بھی ہوتا ہے جو قصیدے کے موضوع یا ممدوح کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے قصیدے کی درج ذیل قسمیں ہیں۔

مدحیہ :

وہ قصیدہ جس میں کسی شخصیت کی مدح سرائی کی گئی ہے اسے ’مدحیہ قصیدہ‘ کہتے ہیں۔

ہجویہ :

وہ قصیدہ جس میں کسی شخص یا حالاتِ حاضرہ کی برائی، مذمت یا ہجو کی گئی ہو۔ سودا کا قصیدہ ’درہجوِ میر ضاحک‘ یا ’تضحیکِ روزگار‘ ہجو یہ قصیدے کی مثال ہیں۔

اللہ تعالیٰ کی شان میں جو قصیدہ کہا جاتا ہے اسے حمدیہ قصیدہ، رسول اللہؐ کی تعریف میں جو قصیدہ کہا جاتا ہے اسے نعتیہ قصیدہ اور صحابہ کرامؓ اور بزرگانِ دینؒ کی مدح میں جو قصیدے کہے جاتے ہیں انھیں منقبت کہا جاتا ہے۔

© NCERT not to be republished

مدحیہ قصیدے کی مثال :

فجر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک
دی وو ہیں آ کے خوشی نے درِ دل پر دستک
(درمدحِ نواب عماد الملک آصف جاہ) سوداؔ

آیا عمل میں تیغ سے تیری وہ کارزار
دیکھا جسے نہ تُرکِ فلک نے بروزگار
(درمدحِ نواب شجاع لدولہ درتہینت فتح روہیلہ) سوداؔ

زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر
عیاں ہو خامے سے تحریرِ نغمہ جائے صریر
(درمدحِ بہادر شاہ ظفر) ذوقؔ

نعتیہ قصیدے کی مثال :

شاہا جمال و حسن کے تیرے کہوں میں وصف کیا
ظاہر میں تو ظلِّ خدا، باطن میں تو نورِ خدا
جلوہ ترے دیدار کا ہے اس قدر فرحت فزا
حسنِ مقدّس کو ترے جس نے کہ دیکھا یہ کہا
صلِّ علیٰ صلِّ علیٰ صلِّ علیٰ صلِّ علیٰ
ذوقؔ

ہجویہ قصیدے کی مثال :

ہے چرخ جب سے ابلقِ ایّام پر سوار
رکھتا نہیں ہے دست عناں کا بیک قرار
(قصیدہ تضحیکِ روزگار درہجوِ اسپ) سوداؔ

© NCERT not to be republished

قصیدے کے اجزائے ترکیبی :

1۔تشبیب:

قصیدے کے شروع میں اصل موضوع کے بیان سے پہلے تمہید کے طور پر جو اشعار کہے جاتے ہیں انھیں 'تشبیب' یا 'نسیب' کہتے ہیں۔تشبیب سے قصیدے کے اصل موضوع کے لیے فضا سازی کا کام لیا جاتا ہے۔دراصل موضوع کی طرف متوجہ کرنے کے لیے یہ اشعار کہے جاتے ہیں۔ان ابتدائی اشعار میں بہار، شباب،حسن وعشق، پندونصیحت، حکمت وفلسفہ وغیرہ مضامین کو اصل موضوع سے قبل پیش کیا جاتا ہے۔

2۔گریز:

تشبیب کے بعد مدح سے پہلے اصل موضوع کی طرف آنے کی غرض سے جو اشعار کہے جاتے ہیں، انھیں گریز کہتے ہیں۔گریز قصیدے کا نہایت مختصر حصّہ ہوتا ہے۔تشبیب و مدح میں منطقی ربط قائم کرنے کے تعلق سے اس کی خاص اہمیت ہے۔

3۔مدح/ہجو:

یہ قصیدے کا اصل جز ہے۔مدحیہ قصیدے میں ممدوح کی شخصیت اور اس کے اوصاف کا بیان پُرشکوہ انداز میں مبالغے کے ساتھ کیا جاتا ہے۔مدح میں ممدوح کے جاہ وجلال، عدل وانصاف، شجاعت وسخاوت اور علم وفضل وغیرہ کا احاطہ کیا جاتا ہے۔اسی طرح ہجویہ قصیدے میں کسی شخص یا موضوع سے متعلق عیوب اور برائیوں کا بیان شدّت اور مبالغے کے ساتھ کیا جاتا ہے۔

4۔حسنِ طلب:

قصیدے کے آخری حصّے میں شاعر ایسے اشعار کہتا ہے جن کا مقصد اپنے ممدوح سے صلہ وبخشش اور اعزاز واکرام طلب کرنا ہوتا ہے۔

5۔دعا:

اس حصّے میں شاعر اپنے ممدوح کی صحت وسلامتی، شان وشوکت اور لمبی عمر کے لیے دعا بھی کرتا ہے۔اسی لیے اس جُز کو حسنِ طلب یا دعا کہتے ہیں۔

© NCERT not to be republished

خطابیہ قصیدہ:

وہ قصیدہ جس میں تمہید یا تشبیب کے اشعار نہیں ہوتے اور کسی موضوع پر براہِ راست خطاب کیا جاتا ہے، اسے خطابیہ قصیدہ کہتے ہیں۔

اردو میں قصیدہ نگاری کی روایت:

اردو میں قصیدہ نگاری کا آغاز محمد قلی قطب شاہ کے قصیدوں سے ہوتا ہے۔ نصرتی دکن کے سب سے ممتاز قصیدہ گو شاعر ہیں۔ شمالی ہند میں سوداؔ نے اس صنف کی بنیادیں مضبوط کیں۔ انھوں نے مشکل زمینوں میں قصیدے لکھے جن سے ان کی قدرتِ کلام کا پتا چلتا ہے۔ شوکتِ الفاظ، بلند آہنگی، زبان پر قدرت، تخیّل کی بلندی اور مبالغہ آرائی ان کے قصیدوں کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ انشاؔ نے قصائد میں عربی، ہندی اور فارسی الفاظ کا استعمال بڑی برجستگی کے ساتھ کیا ہے۔ ان کے قصائد میں علم وحکمت کے مضامین کثرت سے ملتے ہیں۔ اردو قصیدہ نگاری میں سوداؔ کے بعد دوسرا ممتاز نام ذوقؔ کا ہے۔ انھیں مختلف علوم میں غیر معمولی مہارت حاصل تھی۔ ان علوم کی اصطلاحات کو ذوقؔ نے اپنے قصیدوں میں بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ ان میں زورِ بیان بھی ہے اور تخیل کی بلندی بھی۔ غالبؔ کے قصیدے بھی جدّت طرازی کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ مومنؔ نے نواب ٹونک اور راجا اجیت سنگھ کی مدح میں دو قصیدے لکھے ہیں۔ قصیدے کی تاریخ میں ایک اہم نام محسنؔ کاکوروی کا ہے۔ نعت گوئی ان کا مخصوص میدان تھا۔ انھوں نے کئی نعتیہ قصیدے لکھے ہیں۔ ان کا قصیدہ 'سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل' بہت مقبول ہوا۔

مذکورہ بالا شعرا کے علاوہ منیر شکوہ آبادی، نسیم دہلوی، امیر مینائی اور عزیز لکھنوی کا شمار بھی قصیدہ گو شعرا میں ہوتا ہے۔

کلاسیکی قصائد کا دور ختم ہو چکا ہے لیکن تاریخی اعتبار سے قصیدہ اردو شاعری کی اہم صنف ہے۔ شاعری میں زورِ بیان، قادرالکلامی اور مضمون آفرینی کی روایت کو ترقی دینے میں قصیدہ گویوں نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس صنف کے ذریعے اردو کے ذخیرۂ الفاظ میں بھی غیر معمولی اضافہ ہوا۔

4925CH02

غزل

اردو شعری اصناف میں غزل کی خاص اہمیت ہے۔ غزل کی مقبولیت کا بڑا سبب اس کا ایجاز و اختصار، اشاراتی اسلوب اور غنائیت ہے۔ غزل میں گونا گوں انسانی جذبوں اور قلبی واردات کو کم سے کم لفظوں میں ادا کیا جاتا ہے۔ غزل کی شاعری بنیادی طور پر عشقیہ اور غنائی ہوتی ہے۔ تاہم یہ صنف عشقیہ موضوعات کی پابند نہیں رہی۔ انسانی جذبوں اور تجربوں کی جیسی رنگارنگی ہمیں اس صنف میں دکھائی دیتی ہے کسی اور صنف میں اس کی مثال نہیں ملتی۔ غزل کی مقبولیت کا بہت بڑا سبب مضامین و موضوعات کی یہی رنگارنگی ہے۔ عام طور پر غزل میں کسی مخصوص موضوع کی پابندی نہیں کی جاتی۔ غزل کا ہر شعر اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے۔ غزل کی ایک مخصوص ہیئت ہوتی ہے۔ اس میں مطلع، حسنِ مطلع، قافیہ اور ردیف وغیرہ کی خاص اہمیت ہے۔

غزل کا پہلا شعر 'مطلع' ہوتا ہے جس کے دونوں مصرعوں میں قافیے کی پابندی ضروری ہے۔ مثلاً میر تقی میؔر کی غزل کا مطلع ہے :

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے　　　یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

اس شعر کے پہلے مصرعے میں لفظ 'جاں' شعری اصطلاح میں قافیہ ہے۔ جس کی صوتی مناسبت سے دوسرے مصرعے میں 'کہاں' کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔ مطلع کے بعد ہر شعر کے دوسرے مصرعوں میں قافیے کی پابندی کی جاتی ہے۔ اس طرح غزل کے تمام اشعار ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ جیسے میر تقی میؔر کی اسی غزل کا ایک اور شعر ہے :

یوں اٹھے آہ اُس گلی سے ہم　　　جیسے کوئی جہاں سے اُٹھتا ہے

اس شعر میں 'جہاں' کا لفظ قافیے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے جو اپنے آہنگ کے لحاظ سے، 'جاں' اور 'کہاں' سے مماثلت رکھتا ہے۔

اب مطلع پر دوبارہ غور کریں :

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے　　　یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

اس شعر میں جاں اور کہاں الفاظ بطور قافیہ استعمال ہوئے ہیں۔ ان کے بعد دونوں مصرعوں کے آخر میں 'سے اٹھتا ہے' کی تکرار ہے۔ شعر کی اصطلاح میں، اسے ردیف کہتے ہیں یعنی قافیے کے بعد ایک لفظ یا لفظوں کا مجموعہ جسے ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں قافیے کے بعد دوہرایا جاتا ہے۔ میر کے اس مطلع میں 'سے اٹھتا ہے' تین الفاظ پر مشتمل ردیف ہے۔ ایک لفظ کی ردیف کی مثال درج ذیل ہے۔

© NCERT not to be republished

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا　　دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

شعر میں صوتی مناسبت سے 'کام' اور 'تمام' قافیے ہیں۔ 'کیا' جو صرف ایک لفظ ہے، ردیف کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ کچھ غزلیں ایسی بھی ہوتی ہیں جن میں ردیف نہیں ہوتی۔ انھیں غیر مردّف کہتے ہیں جیسے غالبؔ کی غزل:

نَے گُلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز　　میں ہوں اپنی شِکست کی آواز

اس شعر میں ساز اور آواز قافیے ہیں لیکن کوئی ردیف نہیں ہے۔

غزل کی ہیئت میں قافیہ اور ردیف کی بنیادی اہمیت ہے۔ یہ دونوں چیزیں غزل میں خوش آہنگی پیدا کرتی ہیں۔ 'ردیف' کی پابندی سے شعر کی مجموعی غنائیت دوبالا ہو جاتی ہے۔

مطلع کے بعد آنے والے شعر کو 'حسنِ مطلع' کہتے ہیں۔ مطلع کے بعد اگر ایک اور ایسا شعر کہا جائے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ یا ہم ردیف ہوں تو ایسے مطلع کو مطلعِ ثانی کہتے ہیں۔ اگر تیسرا مطلع بھی کہا جائے تو اسے مطلعِ ثالث کہتے ہیں۔

غزل میں اشعار کی تعداد مقرر نہیں ہے۔ بیش تر اساتذہ نے کم سے کم 5 اشعار کی پابندی کی ہے۔ اگر اسی زمین میں دوسری اور تیسری غزل بھی کہی جائے تو اسے دوغزلہ یا سہ غزلہ کہتے ہیں۔ جس کے آخری شعر یا مقطع میں شاعر ایک غزل کو دوسری غزل سے جوڑنے کا ارادہ ظاہر کرتا ہے۔ غزل کا آخری شعر جس میں شاعر اپنا تخلّص استعمال کرتا ہے اسے مقطع کہتے ہیں۔ مقطع کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالبؔ　　مفت ہاتھ آئے تو بُرا کیا ہے

غزل کی ایک مخصوص تہذیب اور روایت رہی ہے۔ اس میں حسن و عشق، تصوف اور رندی و سرمستی کے مضامین بیان کیے جاتے ہیں۔ تاہم شعرا نے اپنی غزل کو انھیں مضامین تک محدود نہیں رکھا۔ اس میں زندگی کے ہر مضمون کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مثلاً

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام　　آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا
میر تقی میرؔ

محرم نہیں ہے تو ہی، نواہائے راز کا　　یاں ورنہ جو حجاب ہے، پردہ ہے ساز کا
غالبؔ

زیرِ زمیں سے آتا ہے جو گُل سو زر بکف — قاروں نے راستے میں لٹایا خزانہ کیا
آتش

اپنے مَن میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی — تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بَن، اپنا تو بَن
اقبال

توڑ کر عہدِ کرم نا آشنا ہو جائیے — بندہ پرور جائیے، اچھا خفا ہو جائیے
حسرت موہانی

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا — وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے
فیض

غزل کا گلدستہ انھیں رنگا رنگ مضامین سے مل کر تیار ہوتا ہے۔ غزل کی مقبولیت میں غزل کی ہیئت کے ساتھ مضامین کے اس تنوّع کا بھی بڑا دخل ہے۔ جیسے غالب کی یہ غزل:

کوئی اُمّید بَر نہیں آتی — کوئی صورت نظر نہیں آتی
موت کا ایک دن مُعیّن ہے — نیند کیوں رات بھر نہیں آتی
آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی — اب کسی بات پر نہیں آتی
جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زُہد — پر طبیعت اِدھر نہیں آتی
ہم وہاں ہیں، جہاں سے ہم کو بھی — کچھ ہماری خبر نہیں آتی
مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی — موت آتی ہے پر نہیں آتی

کعبے کِس مُنْھ سے جاؤ گے، غالبؔ!
شرم تم کو مگر نہیں آتی!

اردو غزل کا ارتقا:

اردو میں غزل کی روایت کا آغاز قلی قطب شاہ سے ہوا۔ ولی دکنی نے غزل کی اس روایت کو مستحکم کیا۔ انھوں نے فارسی غزل کے مضامین اور تشبیہات و استعارات کو اپنی غزل میں برتا اور ایک نئی روایت کی بنیاد ڈالی۔ ولی کے ہم عصر سراج اورنگ آبادی کے کلام میں بھی جذب و مستی کی ایک خاص فضا ملتی ہے۔ ولی کے اثر سے شمالی ہند بالخصوص دہلی میں اردو شاعری کے ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ شمالی ہند کے پہلے دور کے شعرا میں فائز دہلوی، آبرو، شاکر ناجی،

© NCERT not to be republished

مضمون، یک رنگ، آرزو اور انجام قابلِ ذکر ہیں۔ ان شعرا کے کلام میں ایہام گوئی کا عنصر غالب ہے جو اس عہد کا خاص رجحان تھا۔ مرزا مظہر جانِ جاناں اور شاہ حاتم نے زبان کی اصلاح کی طرف توجہ کی اور غزل کو ایہام گوئی سے پاک کرنے میں اہم رول ادا کیا۔

اٹھارھویں صدی کو اردو شاعری کا سنہرا دور کہا گیا ہے۔ اس دور میں میر، سودا اور درد جیسے باکمال شعرا نے غزل کی روایت کو فروغ دیا۔ میر کی غزل سادگی، جذبات کی شدت، درد و سوز کی کیفیات اور احساسات کی دل کشی میں اپنی مثال آپ ہے۔ سودا قصیدے کے اہم شاعر ہیں مگر غزل میں بھی وہ ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ ان کی غزلوں کا آہنگ بلند ہے اور لہجہ پرشکوہ۔ خواجہ میر درد کی غزل میں تصوف کا رنگ نمایاں ہے۔ مصحفی، آتش اور ناسخ نے غزل کو نئے رنگ و آہنگ سے آشنا کیا۔ غالب نے اسے فکر و فن کی نئی بلندیاں عطا کیں۔ اقبال نے غزل کو فکر و فلسفہ سے متعارف کرایا۔ بیسویں صدی میں اقبال کے بعد شاد عظیم آبادی، اصغر گونڈوی، فانی بدایونی، حسرت موہانی، یگانہ چنگیزی، فراق گورکھپوری اور جگر مرادآبادی نے ایسے زمانے میں غزل ہی کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا جب نظموں کا دور دورہ تھا۔ ان شعرا کی غزل کلاسیکی رنگ میں رچی بسی ہونے کے ساتھ ساتھ ایک نئے دور کا پس منظر مہیا کرتی ہے۔

بیش تر ترقی پسند شعرا نظم گوئی کی طرف مائل تھے لیکن ان میں مجروح اوّل تا آخر غزل ہی سے وابستہ رہے۔ فیض اور مخدوم نے بھی نظم کے ساتھ غزل سے اپنا رشتہ قائم رکھا۔ فیض اور مخدوم نے غزل کے نرم و سبک لہجے میں سیاسی کشمکش کی ترجمانی کی۔ ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں شعرا کا ایک ایسا حلقہ بھی منظرِ عام پر آیا جس کے لہجے میں نرمی تھی اور جو اپنی غزلوں میں اپنے عہد کی بے چینیوں کا اظہار کر رہا تھا۔ ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، ابنِ انشا، شاد عارفی اور منیر نیازی اس عہد کے نمائندہ غزل گو ہیں۔ ان شعرا کے بعد احمد مشتاق، شہزاد احمد، ظفر اقبال، محمد علوی، باقی، شہریار، حسن نعیم، عرفان صدیقی، مظفر حنفی، افتخار عارف اور شجاع خاور وغیرہ کی غزل کئی اعتبار سے متوجہ کرتی ہے۔ اردو غزل کا یہ سفر آج بھی جاری ہے۔

مسلسل غزل

عام طور پر غزل کا ہر شعر مختلف مضمون پر مبنی ہوتا ہے۔ اس لیے غزل کے اشعار معنوی اعتبار سے زنجیر کی کڑیوں کی طرح ایک دوسرے کے ساتھ مربوط نہیں ہوتے۔ بعض شعرا نے ایسی غزلیں بھی کہی ہیں جو ابتدا سے انتہا تک کسی خاص کیفیت کی نمائندگی کرتی ہیں ایسی غزل کو مسلسل غزل کہتے ہیں۔ میرؔ، نظیرؔ، اکبرؔ، حالیؔ، جوشؔ، اقبالؔ، فراقؔ وغیرہ کے یہاں مسلسل غزل کی مثالیں ملتی ہیں۔ نمونے کے طور پر اقبال کی یہ غزل دیکھیے:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں — ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں — یہاں سیکڑوں کارواں اور بھی ہیں
قناعت نہ کر عالمِ رنگ و بو پر — چمن اور بھی، آشیاں اور بھی ہیں
اگر کھو گیا اک نشیمن تو کیا غم! — مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں
تو شاہیں ہے! پرواز ہے کام تیرا — ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں
اسی روز و شب میں اُلجھ کر نہ رہ جا — کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں

گئے دن کہ تنہا تھا میں انجمن میں
یہاں اب مرے رازداں اور بھی ہیں

یا مومنؔ کی یہ غزل:

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا، تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو — وہی یعنی وعدہ نباہ کا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

یا حسرتؔ موہانی کی یہ غزل:

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے — ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

© NCERT not to be republished

قطعہ بند

غزل کے اشعار معنوی اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں یعنی ان میں کوئی تسلسل نہیں ہوتا۔ تاہم بعض اوقات شاعر غزل میں دو یا دو سے زیادہ ایسے اشعار کہتا ہے جن میں معنوی ربط پایا جاتا ہے۔ ان کو قطعہ بند اشعار کہتے ہیں۔ قطعہ بند میں شاعر ایک ہی خیال کو ایک سے زائد اشعار میں بیان کرتا ہے۔ قطعہ بند اشعار کی پہچان کے لیے ان شعروں کے بیچ 'ق' لکھ دیا جاتا ہے۔ 'ق' قطعہ کا مخفف یا مختصر ٹکڑا ہے۔ ذیل میں غالبؔ کی غزل کے قطعہ بند اشعار ملاحظہ ہوں:-

دلِ ناداں! تجھے ہوا کیا ہے
آخر اِس درد کی دوا کیا ہے

ہم ہیں مشتاق، اور وہ بیزار
یا الٰہی! یہ ماجرا کیا ہے

میں بھی مُنہ میں زبان رکھتا ہوں
کاش پوچھو کہ ''مُدّعا کیا ہے''

ق

جب کہ تُجھ بِن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خُدا کیا ہے

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عِشوہ و ادا کیا ہے

شِکَنِ زُلفِ عنبریں کیوں ہے
نگہِ چشمِ سُرمہ سا کیا ہے

سبزہ و گُل کہاں سے آئے ہیں
اَبر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے

ہم کو اُن سے وفا کی ہے اُمّید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے

ہاں بھلا کر، ترا بھلا ہوگا
اور درویش کی صدا کیا ہے

جان تم پر نثار کرتا ہوں
میں نہیں جانتا دُعا کیا ہے

میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالبؔ
مفت ہاتھ آئے تو بُرا کیا ہے

© NCERT not to be republished

4925CH03

مثنوی

مثنوی اردو کی ایک معروف بیانیہ صنف ہے۔ مثنوی مسلسل اشعار کے اس مجموعے کو کہتے ہیں جس میں ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ مثنوی میں ردیف کا استعمال نسبتاً کم ہوتا ہے۔ یہ عام طور پر چھوٹی بحر میں لکھی جاتی ہے۔ مثنوی میں اشعار کی تعداد بھی مقرر نہیں ہے۔ اردو میں طویل اور مختصر دونوں طرح کی مثنویاں لکھی گئی ہیں۔

موضوعات کے اعتبار سے مثنوی کا دامن بہت وسیع ہے۔ اس میں داستان کی طرح مافوق الفطرت قصّے، عشق و محبت کی کہانیاں، جنگ اور مہم جوئی کے واقعات، کسی معاشرے کے حالات اور نصیحت کے مضامین بھی بیان ہوتے ہیں۔ مثنوی کے اجزائے ترکیبی مقرر نہیں ہیں۔ طویل اور عموماً قدیم مثنویوں میں عام طور پر آٹھ اجزا ملتے ہیں۔

1۔ حمد و مناجات	کروں پہلے توحیدِ یزداں رَقم	جھکا جس کے سجدے کو اول قلم
2۔ نعت	نبی کون؟ یعنی رسول کریم	نبوت کے دریا کا دُرِّ یتیم
3۔ منقبت	علی دین و دُنیا کا سردار ہے	کہ مختار ہے، گھر کا مختار ہے
4۔ حاکمِ وقت کی مدح	خدیوِ فلک، شاہِ عالی گہر	زمین بوس ہوئی جس کے شمس و قمر
5۔ اپنی شاعری کی تعریف	پلا مجھ کو ساقی! شراب سخن	کہ مفتوح ہو جس سے بابِ سخن
6۔ مثنوی لکھنے کا سبب	سُو میں اک کہانی بنا کر نئی	دُرِ فکر سے گوندھ لڑیاں کئی
	لے آیا ہوں خدمت میں بہرِ نیاز	یہ امید ہے پھر کہ ہوں سرفراز
7۔ قصّہ یا واقعہ	کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ	کہ تھا وہ شہنشاہ گیتی پناہ
8۔ خاتمہ	رہے گا جہاں میں مرا اِس سے نام	کہ ہے یادگارِ جہاں یہ کلام

یہ ضروری نہیں کہ مثنوی میں یہ تمام اجزا موجود ہوں اور اسی ترتیب سے ہوں۔ انیسویں صدی کے آخر سے ان اجزا کی پابندی نہیں کی گئی۔

© NCERT not to be republished

اردو کی قدیم مثنویوں میں زیادہ تر عشقیہ قصّے اور مذہبی و اخلاقی مضامین نظم کیے گئے ہیں۔ ان میں نثری داستانوں کی بیش تر خصوصیات۔ قصّہ درقصّہ، مثالی کردار اور مافوق الفطرت عناصر موجود ہیں۔ مثنویوں میں عام طور پر اپنے زمانے کی تہذیب و معاشرت کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔

اردو مثنوی کا ارتقا:

سولھویں صدی میں جب دکن میں اردو شعر گوئی کا آغاز ہوا، اسی زمانے میں مثنویاں کہنے کا سلسلہ بھی شروع ہوا۔ دکن میں جو مثنویاں لکھی گئیں، ان میں نظامی کی مثنوی 'کدم راؤ پدم راؤ'، سید شاہ اشرف بیابانی کی مثنوی 'نوسرہار'، نصرتی کی 'علی نامہ'، ملّا وجہی کی مثنوی 'قطب مشتری' اور ابنِ نشاطی کی 'پھول بن' اہم ہیں۔ سراج اورنگ آبادی کی طویل مثنوی 'بوستانِ خیال' دکن کی نمائندہ مثنویوں میں سے ایک ہے۔ شمالی ہند میں مرزا محمد رفیع سودا اور میر تقی میر نے مثنوی گوئی کی روایت کو مستحکم کیا۔ میر کی مثنویاں، 'شعلۂ شوق' اور 'دریائے عشق'، میر اثر دہلوی کی مثنوی 'خواب و خیال' اس دور کی اہم مثنویاں ہیں۔

اردو کی سب سے اہم مثنوی 'سحر البیان' ہے۔ یہ مثنوی میر حسن کی ہے۔ اس مثنوی میں میر حسن نے شہزادہ بے نظیر اور شہزادی بدرِ منیر کی داستانِ عشق نظم کی ہے۔ کردار نگاری، منظر نگاری اور جذبات نگاری کے اعتبار سے یہ مثنوی بے مثال سمجھی جاتی ہے۔ اس میں اپنے عہد کی تہذیب، معاشرت، رہن سہن، آداب و اطوار اور رسم و رواج کا تفصیلی بیان ملتا ہے۔ 'سحر البیان' زبان و بیان کے اعتبار سے بھی اہم ہے۔ محاورے کی لطافت اور طرزِ ادا نے اس مثنوی کے لطف و اثر کو دوبالا کر دیا ہے۔

پنڈت دیا شنکر نسیم کی مثنوی 'گلزارِ نسیم' بھی ایک بلند پایہ مثنوی ہے۔ اس میں مختلف داستانوں سے ماخوذ ایک مشہور قصّہ بیان کیا گیا ہے۔ اس مثنوی کی اہم خوبی اس کا اسلوب اور اندازِ بیان ہے۔ گلزارِ نسیم میں رعایت لفظی، تشبیہ، استعارے اور دوسری صنعتوں کو خوبی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس کی زبان لکھنؤ کے مزاج کے مطابق پُرتکلّف ہے۔ اختصار اور ایجاز اس کی خاص خوبی ہے۔ نسیم کم سے کم الفاظ کا استعمال کرتے ہیں اور بڑی بڑی باتیں کہہ جاتے ہیں۔

نواب مرزا شوق نے بھی مثنوی گوئی کی روایت کو فروغ دیا۔ انھوں نے کئی مثنویاں لکھیں جن میں 'بہارِ عشق' اور 'زہرِ عشق' کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہ اردو کی پہلی مثنویاں ہیں جن کے تمام کردار زمین پر بسنے والے انسان ہیں اور ان میں کوئی مافوق الفطرت واقعہ بیان نہیں کیا گیا ہے۔ 'زہرِ عشق' کا قصہ سادہ اور پُر اثر ہے۔ اس مثنوی کی

اہم خوبی اس کی جذبات نگاری ہے۔شوق کی زبان سادہ اور پرلطف ہے۔محاوروں اور روزمرّہ کے استعمال میں بھی بڑی خوبی برتی گئی ہے۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں انگریزی تعلیم کے اثر سے اردو ادب میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں ان کے زیر اثر اردو مثنوی نے بھی ارتقا کے نئے مراحل طے کیے۔اس عہد میں مثنوی میں اسلوب اور موضوع کے اعتبار سے نمایاں تبدیلی رونما ہوئی۔ زندگی کے گوناگوں پہلوؤں کو مثنوی کی ہیئت میں سیدھے سادے اسلوب میں بیان کیا جانے لگا۔ جیسے حالؔی کی مثنویاں 'برکھا رُت'، 'شکوۂ ہند'، 'چُپ کی داد' اور 'مناجاتِ بیوہ' وغیرہ۔

اس عہد میں اسمٰعیلؔ میرٹھی نے بچوں کے لیے مثنوی کی ہیئت میں بھی بہت سی نظمیں لکھیں۔علامہ اقبالؔ نے مثنوی کی طرف خصوصی توجہ کی اور کئی مثنویاں لکھیں۔ان کی مثنوی 'ساقی نامہ' فکر وفن کا نادِر نمونہ ہے۔ جوشؔ ملیح آبادی، جمیلؔ مظہری، کیفی اعظمیؔ، قاضی سلیم اور جاں نثار اخترؔ وغیرہ نے بھی بعض عمدہ مثنویاں لکھی ہیں۔

حفیظؔ جالندھری کی مثنوی 'شاہ نامۂ اسلام' ایک اہم طویل مثنوی ہے۔اس کا موضوع اسلام کے عروج کی تاریخ ہے۔ یہ مثنوی چار جلدوں پر مشتمل ہے اور بیانیہ کا عمدہ نمونہ ہے۔

© NCERT not to be republished

4925CH04

مرثیہ

مرثیہ ایسی نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی کی موت پر اس کے اوصاف بیان کر کے رنج وغم کا اظہار کیا جائے۔ اردو میں مرثیہ کا لفظ میدانِ کربلا میں حضرت امام حسینؓ اور ان کے دیگر رفقا کی شہادت کے بیان سے مخصوص ہو گیا ہے۔ دیگر لوگوں کی موت پر کہے جانے والے مرثیوں کو شخصی مرثیہ کہا جاتا ہے۔

اُردو شاعری کی دوسری اہم اصناف کی طرح مرثیے کی ابتدا بھی دکن میں ہوئی۔ دکن کے عادل شاہی اور قطب شاہی دور میں اردو مرثیہ نگاری نے ارتقائی منزلیں طے کیں۔ ابتدا میں مرثیے کے لیے کوئی مخصوص ہیئت مقرر نہیں تھی۔ مرزا محمد رفیع سوداؔ پہلے شاعر تھے جنھوں نے مرثیے کو مسدس (چھے مصرعے کا ایک بند) کی شکل دی۔ بعد کے مرثیہ نگاروں نے اسی ہیئت کو اختیار کر لیا۔ مرثیہ میں ایثار، قربانی اور شرافت و انسانیت جیسی اعلیٰ اقدار کی خاص اہمیت ہے۔

شمالی ہندوستان میں اُردو مرثیے کے پہلے شاعر اسمٰعیلؔ امروہوی ہیں جن کا مرثیہ 'وفاتِ بی بی فاطمہؑ' مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ بعد کے شعرا میں گدا، سکندر، سعادت، سوداؔ، میرؔ، مصحفیؔ اور قائمؔ کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ مرثیے کا دوسرا اہم دور چھنو لال دلگیرؔ، میر ضمیرؔ اور میر خلیقؔ سے شروع ہوتا ہے۔ دلگیرؔ پہلے مرثیہ نگار ہیں جنھوں نے مرثیوں میں مکالماتی فضا کا اضافہ کیا۔ میر ضمیرؔ اور میر خلیقؔ تک پہنچتے پہنچتے مرثیے نے سانحۂ کربلا کے حوالے سے بیانیہ نظم کی حیثیت اختیار کر لی جسے انیسؔ اور دبیرؔ نے درجۂ کمال تک پہنچا دیا اور مرثیے کے درج ذیل اجزائے ترکیبی طے پائے:

چہرہ: مرثیہ کا ابتدائی حصہ چہرہ کہلاتا ہے۔ اس حصے میں شاعر مرثیے کی تمہید باندھتا ہے۔ یہ تمہید کبھی مناظرِ فطرت کے بیان پر کبھی قلم یا شعر کی تعریف پر، کبھی شاعرانہ تعلّی کے بیان پر اور کبھی موضوع کی مناسبت سے کسی فلسفیانہ مسئلے پر مبنی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر انیس کا یہ بند ملاحظہ ہو جس میں صبح کے منظر کا بیان ہے:

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بہ دم — مرغانِ باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تابِ نہر، وہ موجوں کا پیچ و خم — سردی ہوا میں، پر نہ زیادہ بہت نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

سراپا : چہرہ یا تمہید کے بعد مرثیہ نگار مرثیے کے ہیرو کا خاکہ بیان کرتا ہے جسے سراپا کہا جاتا ہے۔ ممدوح کے خط و خال، قدو قامت اور شان و شوکت کو بھی سراپا میں شامل کیا جاتا ہے۔ مثلاً

پیشانیاں خورشید جہاں تاب سے بہتر　　رخسارۂ رنگیں گل شاداب سے بہتر
دانتوں کی صفا، گوہرِ نایاب سے بہتر　　چہروں کا عرق موتیوں کی آب سے بہتر
ابرو نہیں پیشانیِ ذی قدر کے نیچے
ہیں دو مہِ نوبال سے اک بدر کے نیچے

رخصت : اس حصّے میں جنگ کے لیے اپنے اہلِ خانہ اور عزیزوں سے ہیرو کے رخصت ہونے کا منظر جذباتی انداز میں بیان ہوتا ہے۔ مثلاً

جب سب سے مل چکا تو یہ حُر نے کیا کلام　　اُمیدوار حرب کی رخصت کا ہے غلام
رو کر یہ اس سے کہنے لگے شاہِ تشنہ کام　　اک دم تو گھر میں فاقہ کشوں کے بھی کر قیام
ہم پہلے داغ خویش و برادر کے دیکھ لیں
تو ہم کو دیکھ، ہم تجھ جی بھر کے دیکھ لیں

آمد : اس حصے میں میدانِ جنگ میں ہیرو کی آمد کا بیان ہوتا ہے۔ یہاں سے مرثیے میں مزید زور پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً

حُر چلا فوجِ مخالف پہ اڑا کر تَوسَن　　جوکڑی بھول گئے جس کی تگاپو سے ہَرن
وہ جلال اور وہ شوکت، وہ غضب کی چتون　　ہاتھ میں تیغ، کماں دوش پہ، بر میں جوشَن
دوسرے دوش پہ شملے کے جو بل کھاتے تھے
کاکلِ حور کے سب پیچ کھلے جاتے تھے

رجز : اس حصے میں ہیرو اپنی اور اپنے آباو اجداد کے اوصاف و کمالات اور جرأت و بہادری کا اظہار کرتا ہے۔ مثلاً

ہم صاحبِ شمشیر ہیں، ہم شیر جری ہیں
ہم بندۂ مقبول ہیں، عصیاں سے بری ہیں

© NCERT not to be republished

ایک ان میں سے میں آیا ہوں، جرأت مری دیکھو
سن دیکھو مرا اور شجاعت مری دیکھو
کیا دیر ہے، منہ پر مری شمشیر کے آؤ
دیکھوں تو بھلا کچھ ہنرِ جنگ دکھاؤ

رزم / جنگ : اس حصے میں حق و باطل کی جنگ کا منظر پیش کیا جاتا ہے۔ یہاں مرثیہ نگار اپنے ممدوح کی شجاعت، جنگی داؤ پیچ، گھوڑے اور اسلحہ جات وغیرہ کا فخریہ بیان کرتا ہے۔ مثلاً

قاسم نے رن میں لاشے پہ لاشہ گرادیا عباس نے بھی خون کا دریا بہا دیا
اکبر نے دم میں ناموروں کو بھگا دیا اندازِ ضربِ شیرِ الٰہی دکھا دیا

تنہا جب اس کے بعد شہ بحر و بر ہوئے
تیروں کے سامنے علی اصغر سپر ہوئے

شہادت : مرثیے کا یہ وہ حصہ ہے جس میں ہیرو دشمنوں سے لڑتے ہوئے شہید ہو جاتا ہے۔ یہاں مرثیہ نگار شدید رنج و غم کا ایسا ماحول پیدا کرتا ہے کہ سوگواری کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ مثلاً

لیتا تھا غش میں، ہچکیاں وہ چودھویں کا ماہ جو گرز فرقِ پاک پہ مارا کس نے، آہ
بیٹھا گلے پہ تیر کہ حالت ہوئی تباہ رہوار سے گرا پسرِ شاہِ دیں پناہ

بنتِ رسول رونے کو منہ ڈھانپنے لگی
تڑپا وہ نوجواں کہ زمیں کانپنے لگی

بین : شہادت کے بعد جب میت اہلِ خانہ اور عزیزوں کے درمیان آتی ہے تو وہ گریہ وزاری کرتے ہیں۔ اسی آہ و بکا کو بین کہتے ہیں۔ مثلاً

شبیر نے یہ خیمے کی ڈیوڑھی سے پکارا، مارے گئے اکبر
گھر لٹ گیا، اے بانوے دلشاد تمھارا، مارے گئے اکبر
ہم بیکس و تنہا ہوئے، واحسرت و دردا، واحسرت ودردا
جینے کا سہارا نہ رہا کوئی سہارا، مارے گئے اکبر

© NCERT not to be republished

بیسویں صدی میں جو مرثیے لکھے گئے ہیں ان کا شمار جدید مراثی میں ہوتا ہے۔ ان کے موضوعات روایتی مرثیہ سے مختلف ہوتے ہیں۔ روایتی مرثیہ بزم و رزم سے پہچانا گیا تو جدید مرثیہ ہمت و عزم کا مرقّع بنا۔ جدید مرثیے میں اخلاق کا درس، جرأت و حوصلہ و فلسفہ کا اضافہ ہوا۔ جدید مرثیہ نگاروں نے پرانے مرثیہ نگاروں کے بنائے ہوئے اجزائے ترکیبی کو اپنے مرثیوں کے لیے ضروری نہیں سمجھا۔ جدید مرثیہ نگاروں میں جوشؔ ملیح آبادی، جمیلؔ مظہری، آل رضا رضاؔ، نجم آفندی، نسیمؔ امروہوی، سردارؔ جعفری، وحیدؔ اختر اور مہدی نظمیؔ کے نام اہم ہیں۔

© NCERT not to be republished

نوحہ

نوحہ کے لغوی معنی رونے اور ماتم کرنے کے ہیں۔ اردو میں نوحہ گوئی کی روایت اتنی ہی پرانی ہے جتنی مرثیہ اور سلام کی۔ عام طور پر نوحہ مستزاد کی شکل میں لکھا گیا ہے کیوں کہ اجتماعی طور پر نوحہ پڑھتے ہوئے کسی ایک مصرعہ کو جواباً پڑھا جاتا ہے جس کی ردیف میں 'ہائے ہائے'، 'وائے حُسین'، 'واویلا'، 'ہائے حسین' اور 'الوداع' جیسے لفظ ہوتے ہیں۔ نوحہ کے ذیل میں واویلا، ماتم اور دہا کو بھی شامل کیا گیا ہے۔

نوحہ کے لیے کوئی ہیئت مقرر نہیں ہے۔ اُردو کے نوحہ گو شاعروں میں میر انیسؔ، مرزا دبیرؔ، فاخرؔ لکھنوی، نجم آفندیؔ، فضلؔ نقوی، اخترؔ زیدی، مہدیؔ نظمی اور ریحانؔ اعظمی کے نام اہم ہیں۔ نوحہ کی ایک مثال دیکھیے :

شبیر نے یہ خیمے کی ڈیوڑھی سے پکارا، مارے گئے اکبر — گھر لٹ گیا، اے بانوے دل شاد تمہارا، مارے گئے اکبر

ہم بے کس و تنہا ہوئے، واحسرت و دردا، واحسرت و دردا — جینے کا ہمارا نہ رہا کوئی سہارا، مارے گئے اکبر

زینب سے یہ کہہ دو کہ کرے چاک گریباں، پیٹے بصد افغاں — نیزے سے تیرے لال کا دل چھد گیا سارا، مارے گئے اکبر

چاہا تھا کہ ہم پہلے گلا اپنا کٹائیں، بیٹے کو بچائیں — تقدیر سے لیکن نہ چلا زور ہمارا، مارے گئے اکبر

اٹھارہ برس کی مری دولت ہوئی برباد، فریاد ہے فریاد — تنہا ہوا اب حیدرِ کرّار کا پیارا، مارے گئے اکبر

غل ہوتا تھا خیمے میں، انیسؔ، آہ و بکا کا، ساماں تھا عزا کا — جب کہتا تھا رو کر اسد اللہ کا پیارا، مارے گئے اکبر

© NCERT not to be republished

سلام

سلام وہ منظوم کلام ہے جس میں پیغمبر اسلام حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کے حضور صلوٰۃ وسلام کا نذرانہ پیش کیا جاتا ہے۔ نعت کی طرح سلام بھی یوں تو حضرت محمدؐ کے ساتھ ہی مخصوص ہے لیکن اردو شاعری کی روایت میں حضورؐ کے علاوہ خلفائے راشدینؓ کے باب میں بھی سلام کے نمونے ملتے ہیں۔ شہدائے کربلا بالخصوص حضرت حسینؓ کے لیے بھی مرثیے کی شکل میں سلام پیش کیے گئے ہیں۔ بعض بزرگانِ دین کے لیے بھی سلام کہے گئے ہیں۔ نعتیہ سلام کہنے والوں میں امیر مینائی، مولانا ظفر علی خاں، مولانا احمد رضا خاں، حفیظ جالندھری اور مولوی فیروز الدین کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

نعتیہ شاعری کے علاوہ 'سلام' مرثیے کی ایک شاخ بھی ہے جس میں رحلتِ رسولؐ و آلِ رسولؐ، واقعۂ کربلا کے بعض پہلو، شہیدانِ کربلا کی شخصیت اور ان کے اوصاف کا بیان ہوتا ہے۔

اردو میں سلام گوئی کا آغاز دکن سے ہوتا ہے لیکن اس صنف کو لکھنؤ کے مرثیہ نگاروں نے عروج پر پہنچا دیا۔ انھوں نے سلام میں غزل کا پیرایہ اختیار کیا تاکہ ذکر شہادت کے سلسلے میں الگ الگ خیالات و احساسات ادا ہوسکیں۔ شروع میں جو سلام کہے گئے ان میں عقیدت کی فضا کو ہی اولیت دی جاتی رہی۔ بعد میں زبان و بیان پر زور دیا گیا اور فنی تدابیر کا بھی اہتمام کیا جانے لگا۔

سلام کو ایک مستقل حیثیت دینے والوں میں سودا کو اوّلیت حاصل ہے۔ میر، درد، مصحفی، رنگین اور جرأت جیسے شاعروں نے سلام کے لیے نئی زمینوں کا انتخاب کیا۔ مضامین میں جدت اور زبان و بیان جیسے پہلوؤں پر خصوصی توجہ دی۔ غالب، ذوق، مومن اور داغ نے سلام کے مقام کو مزید بلند کیا۔ لکھنؤ میں انیس و دبیر نے مرثیہ نگاری کے ساتھ ساتھ سلام گوئی پر بھی خصوصی توجہ دی۔ ان شاعروں کے سلام زیادہ تر واقعاتِ کربلا کے محور پر گردش کرتے ہیں۔

موجودہ دور میں بھی سلام گوئی کا سلسلہ جاری ہے۔ سلام کی محفلیں بھی منعقد ہوتی ہیں جنھیں 'مسالمہ' کہا جاتا ہے۔

سلام کی مثال ملاحظہ ہو:

مصطفیٰ جانِ رحمت پہ لاکھوں سلام
شمعِ بزمِ ہدایت پہ لاکھوں سلام
مہر چرخ نبوت پہ روشن درود
گلِ باغِ رسالت پہ لاکھوں سلام
شہریارِ ارم تاجدارِ حرم
نو بہارِ شفاعت پہ لاکھوں سلام
جس کے ماتھے شفاعت کا سہرا رہا
اس جبینِ سعادت پہ لاکھوں سلام

(احمد رضا خاں)

سلام اے آمنہؓ کے لعل اے محبوب سبحانی
سلام اے فخرِ موجودات، فخرِ نوعِ انسانی
سلام اے سرّ وحدت، اے سراجِ بزمِ ایمانی
زہے یہ عزت افزائی، زہے تشریف ارزانی
ترے آنے سے رونق آگئی گلزار ہستی میں
شریک حال قسمت ہو گیا پھر فضل ربّانی
سلام اے صاحبِ خلق عظیم، انساں کو سکھلا دے
یہی اعمالِ پاکیزہ، یہی اشغالِ رُوحانی
تری صورت، تری سیرت، ترا نقشہ، ترا جلوہ
تبسّم، گفتگو، بندہ نوازی، خندہ پیشانی
زمانہ منتظر ہے اب نئی شیرازہ بندی کا
بہت کچھ ہو چکی اجزائے ہستی کی پریشانی
زمیں کا گوشہ گوشہ نور سے معمور ہو جائے
ترے پرتو سے مل جائے ہر اک ذرّے کو تابانی
حفیظ بینوا بھی ہے گدائے کوچۂ اُلفت
عقیدت کی جبیں تیری مروّت سے ہے نورانی
(حفیظ جالندھری)

شخصی مرثیہ

'شخصی مرثیہ' ایسی نظم کو کہتے ہیں جس میں دوستوں، عزیزوں، قومی رہنماؤں اور بڑے ادیبوں کی موت پر اظہارِ غم کیا جائے۔ اردو کے بہترین شخصی مرثیوں میں غالبؔ کا 'مرثیۂ عارف'، حالیؔ کا 'مرثیۂ غالبؔ'، اقبالؔ کا 'مرثیۂ داغؔ' اور چکبست کے مراثی قابلِ ذکر ہیں۔ اسی طرح محمد علی جوہرؔ نے سرسید احمد خاں کی رحلت پر، سرورؔ جہاں آبادی نے داغؔ کی وفات پر، جوشؔ ملیح آبادی اور صفیؔ لکھنوی نے مہاتما گاندھی کی وفات پر جو مرثیے لکھے ہیں وہ بھی اسی سلسلے کی مثالیں ہیں۔ یہ شخصی مرثیے غزل، مثنوی اور نظم کی مختلف ہیئتوں میں لکھے گئے ہیں۔ اقبال کی نظم 'داغ' کا پہلا بند ملاحظہ ہو:

عظمتِ غالبؔ ہے، اک مدّت سے پیوندِ زمیں
مہدیٔ مجروحؔ ہے شہرِ خموشاں کا مکیں

توڑ ڈالی موت نے غربت میں مینائے امیرؔ
چشمِ محفل میں ہے اب تک کیف صہبائے امیرؔ

آج لیکن ہمنوا! سارا چمن ماتم میں ہے!
شمعِ روشن بجھ گئی، بزمِ سخن میں ہے

بلبلِ دلّی نے باندھا اس چمن میں آشیاں
ہمنوا ہیں سب عنا دل باغِ ہستی کے جہاں

چل بسا داغؔ آہ! میّت اس کی زیبِ دوش ہے
آخری شاعر جہاں آباد کا خاموش ہے

© NCERT not to be republished

ثُلاثی

'ثُلاثی' کو تثلیث اور مثلث بھی کہتے ہیں۔ یہ تین مصرعوں پر مشتمل شعری ہیئت ہے جو مختلف اوزان اور مختلف قافیوں کے نظام سے کسی مکمل خیال کا اظہار کرتی ہے۔ پرانی شاعری میں تین تین مصرعوں کے بندوں پر مشتمل طویل نظمیں پائی جاتی ہیں۔ نئی شاعری میں ثلاثی کے نام سے صرف تین مصرعے ایک مکمل نظم کی حیثیت سے پیش کیے جاتے ہیں۔ حمایت علی شاعرؔ کی ایک ثلاثی دیکھیے :

پھر کوئی فرمان، اے ربِّ جلیل
ذہن کے غارِ حرا میں کب سے ہے
فکر، محوِ انتظارِ جبرئیل

© NCERT not to be republished

4925CH05

نظم

نظم شاعری کی ایک ایسی قسم ہے جو کسی ایک عنوان کے تحت کسی ایک موضوع پر لکھی جاتی ہے۔ نظم میں شروع سے آخر تک خیال کا ربط اور تسلسل ضروری ہے۔ اس کے لیے نہ تو کسی خاص موضوع کی کوئی قید ہوتی ہے اور نہ ہیئت کی۔ نظم زندگی کے کسی بھی واقعے، مسئلے، خیال اور جذبے کو بنیاد بنا کر کہی جاسکتی ہے۔ نظم غزل کی ہیئت میں بھی ہوسکتی ہے، مثنوی کی ہیئت میں بھی اور مخمس، مسدس، ترکیب بند اور ترجیع بند کی ہیئت میں بھی۔ نظم کے دائرے میں قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، شہرآشوب اور دیگر اصناف بھی شامل ہیں لیکن موضوعاتی امتیاز اور جداگانہ خصوصیات کی وجہ سے بعض اصناف کے نام متعین کر دیے گئے ہیں۔

ہیئت کی بنیاد پر نظم کی درج ذیل قسمیں ہیں:

پابند نظم
طویل نظم
مُعرّا نظم
آزاد نظم
نثری نظم

پابند نظم:

پابند نظم میں وزن و بحر کے ساتھ ساتھ قافیوں اور ردیف کی پابندی بھی کی جاتی ہے۔ ابتدائی دور کی بیشتر نظمیں پابند نظموں کے دائرے میں آتی ہیں مثلاً نظیرؔ، حالیؔ، اکبرؔ، اقبالؔ، چکبستؔ اور جوشؔ کی نظمیں۔

چند پابند نظموں کے عنوانات درج ذیل ہیں:

’آدمی نامہ‘، ’برسات کی بہاریں‘، ’روٹیاں‘ ——— نظیرؔ اکبرآبادی

’مٹی کا دیا‘، ’برسات‘، ’مناجاتِ بیوہ‘ ——— الطاف حسین حالیؔ

’نئی تہذیب‘، ’مس سیمیں بدن‘، ’جلوۂ دربارِ دہلی‘ ——— اکبرؔ الہ آبادی

’چاند اور تارے‘، ’پرندہ اور جگنو‘، ’مکڑا اور مکھی‘، ’ماں کا خواب‘، ’بچے کی دعا‘، ’پرندے کی فریاد‘ ——— علامہ اقبالؔ

© NCERT not to be republished

'آوازۂ قوم'، 'رامائن کا ایک سین'، 'حُبِّ وطن' ——— چکبست
'شکستِ زنداں کا خواب'، 'بدلی کا چاند' ——— جوشؔ

طویل نظم :

روایتی شاعری میں قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی طویل نظم کے ذیل میں آتے ہیں۔ یہ طوالت اشعار کی تعداد پر منحصر ہے۔ قصیدے اور مرثیے میں یہ تعداد محدود ہوسکتی ہے۔ مثنوی کے اشعار واقعے کی طوالت کے پیش نظر قصیدے یا مرثیے سے زیادہ طویل ہوسکتے ہیں۔ طویل نظم کئی صفحات پر محیط ہوتی ہے۔ کسی موضوع یا خیال کی وحدت اسے مختصر نظموں کا مجموعہ ہونے سے بچالیتی ہے۔

علاّمہ اقبالؔ نے 'شکوہ ، جواب شکوہ' اور 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' وغیرہ طویل نظمیں مسدّس کی ہیئت میں لکھی ہیں۔ ان نظموں کی فنّی اور فکری اہمیت نے بعد کے نظریہ پسند شاعروں کو متاثر کیا۔ جوشؔ بھی طویل نظم کے شاعر ہیں۔ سردارؔ جعفری اور ساحرؔ لدھیانوی نے بھی طویل نظمیں کہی ہیں۔ اپنے عہد کے دکھ اور اپنے خوابوں کی دنیا کو سردارؔ نے 'نئی دنیا کو سلام' اور ساحرؔ نے 'پرچھائیاں' جیسی نظموں کا روپ دیا۔ ان نظموں میں اظہار کی ضرورت کے پیش نظر بحر اور وزن کی تبدیلی کو روا رکھا گیا ہے۔ حرمت الاکرام کی 'کلکتہ: ایک رُباب' بھی اسی قسم کی ایک طویل نظم ہے۔ ن۔م۔ راشدؔ، اخترالایمان، وزیرآغا اور جعفر طاہرؔ کی طویل نظموں میں موجودہ عہد کا کرب سمٹ آیا ہے۔ رفیق خاور اور عبدالعزیز خالد بھی طویل نظم کے شاعر ہیں۔ عمیق حنفی کی 'سندباد'، 'شہہ زاد' اور 'صلصلۃ الجرس' طویل نظم کی عمدہ مثالیں ہیں۔ قاضی سلیم کی نظم 'کچو کے ضمیر کے' میں مختلف بحروں کا استعمال کیا گیا ہے۔ مثنوی کی روایتی ہیئت میں بھی قاضی سلیم نے 'باغبان وگل فروش' اور 'زہرخند' جیسی طویل نظمیں کہی ہیں۔

معرّا نظم :

انگریزی میں معرّا نظم کو بلینک ورس (Blank Verse) کہتے ہیں۔ اپنی ظاہری صورت کے اعتبار سے معرّا نظم بھی پابند نظموں کے مشابہ ہوتی ہے۔ یہ نظم بھی کسی مخصوص بحر میں کہی جاتی ہے اور نظم کا عنوان بھی ہوتا ہے لیکن معرّا نظم میں قافیہ نہیں ہوتا۔

© NCERT not to be republished

معرّانظم کے اہم شعرا میں تصدق حسین خالدؔ، میراجیؔ، ن۔م۔ راشدؔ، فیض احمد فیضؔ، اخترالایمان، یوسف ظفرؔ، مجید امجد، ضیاؔ جالندھری کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ ن۔م۔ راشدؔ کی نظم 'زادِ سفر' دیکھیے :

اجنبی چہروں کے پھیلے ہوئے اس جنگل میں
دوڑتے بھاگتے لمحوں کے در یچے سے کبھی
اتفاقاً تری مانوس شباہت کی جھلک
پردۂ چشمِ تخیل پہ ابھر کر اے دوست
ڈوب جاتی ہے اسی پل اسی ساعت جیسے
تیز رَو ریل کی کھڑکی سے ذرا دوری پر
کسی صحرا کی جھلستی ہوئی ویرانی میں
نا گہا ں منظرِ رنگیں کوئی دم بھر کے لیے
اک مسافر کو نظر آئے اور اوجھل ہو جائے

آزادنظم:

آزادنظم کا پہلا تجربہ فرانس میں ورس لبرے (Verse Libre) کے نام سے کیا گیا تھا۔ اس کے تحت غیرمساوی مصرعوں پر مشتمل نظمیں کہی گئیں۔ انگریزی میں اسے فری وَرس (Free Verse) کا نام دیا گیا اور یہی اصطلاح اردو میں آزادنظم کے نام سے معروف ہوئی۔ آزادنظم کا وہ تصور جو انگریزی اور فرانسیسی ادبیات میں ہے اردو میں ان معنوں میں نہیں ، بلکہ اس کی بنیاد بھی اردو شاعری میں مروّج روایتی عروض پر رکھی گئی ہے۔ آزادنظم وہ ہے جس میں مختلف ارکان کی کمی بیشی سے شعر میں ایک خاص قسم کا آہنگ اور ترنّم پیدا کیا جاتا ہے۔

اردو میں آزادنظم کے شعرا میں تصدق حسین خالدؔ، میراجیؔ، ن۔م۔ راشدؔ، فیض احمد فیضؔ، سردار جعفری، مخدوم محی الدین، اخترالایمان اور قاضی سلیم کے نام اہم ہیں۔ مخدوم محی الدین کی نظم 'چاند تاروں کا بَن' اور ن.م.راشد کی نظم 'زندگی سے ڈرتے ہو' آزادنظم کی عمدہ مثالیں ہیں۔

© NCERT not to be republished

نظم 'چاند تاروں کا بَن' سے یہ بند ملاحظہ ہو:

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تَن
رات بھر جھلملاتی رہی شمعِ صبحِ وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بَن
تشنگی تھی مگر
تشنگی میں بھی سرشار تھے
پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے لیے
منتظر مردوزن
مستیاں ختم، مدہوشیاں ختم تھیں، ختم تھا بانکپن

نثری نظم:

نثری نظم، معرّا اور آزاد نظموں کے مقابلے میں زیادہ آزاد ہے۔ اس میں وزن، بحر، ردیف اور قافیے کی پابندی نہیں کی جاتی۔ نظم کا ایک مرکزی خیال ہوتا ہے جسے تسلسل کے ساتھ چھوٹی بڑی نثری سطروں میں بیان کردیا جاتا ہے۔ نثری نظم میں بھی ایک مخصوص قسم کا آہنگ اور شعریت کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ جدید دور میں نثری نظموں کے چلن میں تیزی آئی ہے۔ سجاد ظہیر کا 'پگھلا نیلم' اور افضال احمد سیّد کا 'چھنی ہوئی تاریخ' نثری نظم کے نمائندہ مجموعے ہیں۔ خورشید الاسلام، محمد حسن، احمد ہمیش، کشور ناہید، زبیر رضوی، شہریار، کمار پاشی، عتیق اللہ، صادق، وغیرہ نے منظوم شاعری کے ساتھ نثری نظمیں بھی لکھی ہیں۔ مثال ندا فاضلی کی ایک نثری نظم:

بھوک کا کوئی جغرافیہ نہیں ہوتا
گھاس کا کوئی علاقہ نہیں ہوتا
پانی کا کوئی مذہب نہیں ہوتا
جہاں اناج ہے
وہاں بھوک ہے
جہاں مٹی ہے
وہاں گھاس ہے

© NCERT not to be republished

جہاں پانی ہے
وہاں پیاس ہے

مصرعوں اور اشعار کی تعداد اور ان کی ترتیب کے اعتبار سے نظم کی درج ذیل ہیئتیں اردو میں رائج ہیں:

ترکیب بند	ترجیع بند	مستزاد	مسمّط	مثلّث	مربّع
مخمس	مسدّس	مسبّع	مثمّن	متسّع	معشّر

ترکیب بند: یہ نظم مختلف بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔اگر یہ چھے مصرعوں کا بند ہے۔ بند کے پہلے چار مصرعے ہم ردیف اور ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بعد کے شعر میں مختلف قافیے لائے جاتے ہیں۔ اس کو ٹیپ کا شعر کہتے ہیں۔ اس طرح اس کا ایک بند مکمل ہوتا ہے۔ باقی کے بند بھی اسی اصول پر ترتیب پاتے ہیں۔ ترکیب بند میں بندوں کی تعداد مقرر نہیں ہے۔ حالیؔ نے غالبؔ کا مرثیہ ترکیب بند کی ہیئت میں لکھا تھا۔

ترجیع بند: ترجیع کے معنی لوٹانے کے ہوتے ہیں۔ ترکیب بند میں ٹیپ کا شعر ہر بند میں نیا ہوتا ہے جب کہ ترجیع بند میں ٹیپ کے شعر کی تکرار ہوتی ہے۔ بعض نظموں میں ٹیپ کے شعر کے بجائے ٹیپ کا مصرع ہی بار بار دہرایا گیا ہے۔ مجازؔ کی نظم 'آوارہ' ترجیع بند کی ایک مثال ہے۔ اس کے ہر بند کے آخر میں 'اے غم دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں' کی تکرار ہوئی ہے۔ اسی طرح نظیرؔ اکبر آبادی کی نظم 'برسات کی بہاریں' بھی ترجیع بند میں ہے۔ اس کے ہر بند میں 'کیا کیا مچی ہے یاروں برسات کی بہاریں' مصرع کی تکرار ہے۔

مستزاد: اس کے لغوی معنی ہیں 'زیادہ کیا گیا'۔ اس میں غزل، رباعی یا نظم کے مصرعوں کے آخر میں بعض موزوں الفاظ یا فقروں کا اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ اس کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ عام طور سے جس بحر میں اشعار ہیں اسی بحر سے متصل فقروں کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ لیکن یہ کوئی حتمی اصول نہیں ہے اس سے انحراف کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ ایک شعر کی مثال دیکھیے:

جادو ہے نگہ، چھب ہے غضب، قہر ہے مکھڑا
غارت گردیں وہ بتِ کافر ہے سراپا
اور قد ہے قیامت اللہ کی قدرت (جرأت)

مسمّط: لفظی معنی ''پروئے ہوئے موتی'' اصطلاحاً (1) مثلث، مربع، مخمس یا مسدس بندوں پر مشتمل نظم جس کے پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور دوسرے بند کے آخری مصرعے میں پہلے بند کا قافیہ نظم کیا جاتا ہے یعنی نظم مثلث (تین مصرعوں کے بند والی) ہوتو پہلا بند ا ا ا، دوسرا ب ب ا اور تیسرا ج ج ب قافیوں میں ہوتا ہے۔ (2) ایک لفظی صفت جس کی رو سے شعر میں (اصل قافیے کے علاوہ) تین مسجع یا ہم وزن فقرے یا قافیے مزید نظم کیے جاتے ہیں مثلاً:

سنبھل، ایسے غرور میں ہے یہ خلل کہ گرے نہ الجھ کہیں منہ کے ہی بل
بس، اب اس سے بھی آگے تو بڑھ کے نہ چل، تجھے رفعتِ عرش علا کی قسم
(انشاؔ)

جب وہ جمالِ دلفروز، صورتِ مہر نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز، پردے میں منہ چھپائے کیوں
(غالبؔ)

پہلے شعر میں 'خلل، بل، چل اور دوسرے شعر میں 'فروز، روز، سوز قافیے مسمط کی صفت پیدا کرتے ہیں۔

مثلّث: یہ عربی لفظ ہے جس کے معنی 'تین' کے ہیں۔ اس میں ہر بند تین مصرعوں سے مکمل ہوتا ہے۔ پہلے بند کے تینوں مصرعوں کا قافیہ ایک ہوتا ہے۔ باقی کے بندوں میں پہلے دو مصرعوں کا قافیہ ایک جیسا اور تیسرے مصرعے کا قافیہ پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اختر شیرانی کی نظم 'چرواہے کی بنسی' اس ہیئت کی مثال ہے۔

مربّع: یہ عربی لفظ ہے جس کے معنی 'چار' کے ہیں۔ اس ہیئت کے ہر بند میں چار چار مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے بند کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بعد کے بندوں کے ابتدائی تین مصرعوں کا قافیہ ایک جیسا ہوتا ہے۔ چوتھے مصرعے کا قافیہ پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ سوداؔ کے بہت سے مرثیے مربّع کی شکل میں ہیں۔

مخمّس: یہ عربی لفظ ہے جس کے معنی 'پانچ' ہیں۔ اس کا ہر بند پانچ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے بند کے پانچوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے بندوں کے ابتدائی چار مصرعوں کا قافیہ علاحدہ ہوتا ہے اور پانچویں مصرعے کا قافیہ پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ نظیرؔ اکبرآبادی کی نظم 'آدمی نامہ'، 'برسات کی بہاریں' اور اقبال کی نظم 'روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' مخمس کی مثالیں ہیں۔

© NCERT not to be republished

مسدّس : یہ عربی لفظ ہے جس کے معنی 'چھ' ہیں۔ مسدس سب سے مقبول ہیئت ہے۔ اس میں چھ مصرعوں کا ایک بند ہوتا ہے جس میں پہلے بند کے چھ مصرعے ہم قافیہ ہو سکتے ہیں۔ عام طور پر پہلے چار مصرعوں کا قافیہ الگ ہوتا ہے اور باقی کے دو مصرعے اپنا الگ قافیہ رکھتے ہیں۔ انیس و دبیر کے مرثیے، حالی کی 'مدّ و جزرِ اسلام'، اقبال کی 'شکوہ' اور 'جواب شکوہ' اور چکبست کی نظمیں زیادہ تر مسدس کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔

مسبّع : یہ عربی لفظ ہے جس کے معنی 'سات' ہیں۔ اس کا ہر بند سات مصرعوں سے مل کر بنتا ہے۔ اس میں بھی پہلے بند کے سبھی مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ باقی بندوں کے ابتدائی چھے مصرعوں کا قافیہ یکساں اور ساتویں مصرعے کا قافیہ پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اردو میں اس ہیئت کا استعمال بہت کم ہوا ہے۔

مثمن: یہ عربی لفظ ہے جس کے معنی 'آٹھ' ہیں۔ اس میں آٹھ مصرعوں کے بند ہوتے ہیں۔ پہلے بند کے آٹھوں مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے تمام بندوں میں ابتدائی سات مصرعوں کا قافیہ یکساں اور آٹھویں مصرعے کا قافیہ پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات پہلے چھ مصرعوں کا قافیہ ایک جیسا اور باقی کے دو مصرعوں کا قافیہ یکساں ہوتا ہے۔ دوسری مثال دیکھیے:

کل گھر میں وہ بیٹھے تھے سراسیمہ و حیراں
اس حال کے دیکھے سے ہوا حال پریشاں
غصے کے سبب چھپ نہ سکی رنجشِ پنہاں
سمجھا میں کہ یوں بھی تو ہے مایوسی و حرماں
انصاف کو رو، صبر کرے کب تلک انساں
ناچار کہا طعن سے میں نے کہ مری جاں
کس سوچ میں بیٹھے ہو، ذرا سر تو اٹھاؤ
گو دل نہیں ملتا ہے پر آنکھیں تو ملاؤ
(مومنؔ)

متّسع : یہ عربی لفظ ہے جس کے معنی 'نو' ہیں۔ اس ہیئت کے پہلے بند میں نو مصرعے ہوتے ہیں اور سب ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے بندوں میں ابتدائی آٹھ مصرعوں کے قافیے یکساں اور نویں مصرعے کا قافیہ وہی ہوتا ہے جو پہلے بند کا قافیہ ہے۔

معشّر : یہ عربی لفظ ہے جس کے معنی 'دس' ہیں۔ یہ نظم کی وہ ہیئت ہے جس کے ہر بند میں دس مصرعے ہوتے ہیں۔

© NCERT not to be republished

اس ہیئت میں بھی پہلے بند کے دسوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بعد کے بندوں کے ابتدائی نو مصرعوں کا قافیہ یکساں اور دسویں مصرعے کا قافیہ پہلے بند کے قافیے سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔نظیر کی نظم 'عاشق نامہ' اس کی ایک مثال ہے۔

اردو نظم کا ارتقا:

اردو شاعری میں نظم کے نمونے ابتدا ہی سے ملتے ہیں۔قلی قطب شاہ کے کلیات میں مختلف موضوعات پر نظمیں پائی جاتی ہیں۔نظیر اکبرآبادی کی شاعری نظم نگاری کی عمدہ مثال ہے۔نظیر نے مختلف موضوعات پر دلچسپ اور مؤثر نظمیں کہیں۔آزاد اور حالی کی کوششوں سے نظم کے مغربی تصوّر کا تعارف ہوا۔اس تصور کے تحت لکھی جانے والی نظمیں 'جدید' کہلائیں۔اس طرح نظمِ جدید ملک کے بدلتے ہوئے حالات اور اجتماعی خیالات واحساسات کے اظہار کا مؤثر وسیلہ بنی۔اس روایت کو آگے بڑھانے میں اسماعیل میرٹھی، شبلی نعمانی، اکبرالہ آبادی اور چکبست نے نمایاں کردار ادا کیا لیکن ہیئت کی سطح پر یہ کوئی جدّت یا نیا پن نہیں پیدا کر سکے۔محمد حسین آزاد نے 'جغرافیۂ طبعی کی پہیلی' کے عنوان سے بچوں کے لیے اور اسماعیل میرٹھی نے دو بے قافیہ نظمیں بچوں کے لیے لکھی تھیں۔

عبدالحلیم شرر نے اردو میں نظمِ مُعرّا کو رائج کرنے کی کوشش کی۔نظم طباطبائی نے پہلی بار پابند نظموں میں تھوڑی تبدیلی کی۔نظم کے اسلوب اور ہیئت میں بعض تبدیلیاں مغربی نظموں کے تراجم کے زیر اثر رونما ہوئیں۔شرر نے اپنے رسالے 'دلگداز' اور سر عبدالقادر نے 'مخزن' میں اس پر خاص توجہ دی۔

اقبال نے نظم میں ہیئت کی سطح پر نئے نئے تجربات کیے۔'ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'، 'پیرِ رومی و مریدِ ہندی' اور 'مسجدِ قرطبہ' اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔اقبال کے بعد سیماب، حفیظ، ساغر، جمیل مظہری، افسر، جوش، احسان دانش اور اختر شیرانی وغیرہ نے بھی رومانی، قومی اور دیگر موضوعات پر نظمیں لکھیں۔

ہیئت اور اسلوب کے سلسلے میں جن شعرا نے تجربہ کرنے کی کوشش کی ان میں عظمت اللہ خاں کا نام اہمیت کا حامل ہے۔انھوں نے ہندی کے سبک الفاظ، بحریں اور علامتیں استعمال کر کے اپنی نظموں میں انفرادیت پیدا کی۔آگے چل کر میراجی نے آزاد نظموں کے سلسلے میں عظمت اللہ خاں کے طرز سے فائدہ اٹھایا۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر بیش تر شعرا زندگی کے ہر شعبے میں انقلاب برپا کرنا چاہتے تھے۔بعض شعرا نے اظہار کے نئے سانچے بھی وضع کیے۔میراجی اور ن۔م۔راشد نے اپنے نظموں کے ذریعہ نئی ہیئت اور نئے اسالیب کو عام کیا۔آزاد نظم کے دوسرے اہم شعرا میں تصدق حسین خالد، محمد دین تاثیر، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، مجید امجد، اختر الایمان وغیرہ کا خاص مقام ہے۔

جو شعرا جدیدیت کے تصور سے متاثر ہوئے ان کا طرزِ احساس نیا تھا۔ وہ تجربہ پسند تھے۔ انھوں نے مروّجہ زبان کے بجائے تخلیقی زبان کو اہمیت دی۔ اظہار میں بلاواسطہ طرز کے مقابلے علامتی طرز کو بنیاد بنایا۔ اسی لیے ان کی نظموں میں ابہام بھی پایا جاتا ہے۔ قاضی سلیم، محمد علوی، شہریار، عادل منصوری، زبیر رضوی اور کمار پاشی اس عہد کے نمائندہ نظم گو شاعر ہیں۔

© NCERT not to be republished

4925CH06

رباعی

رباعی عربی لفظ ہے۔ جس کے معنی ہیں چار۔ رباعی اردو شاعری کی ایک اہم اور مقبول صنف ہے۔ یہ چار مصرعوں پر مشتمل مختصر نظم ہے جو فکر اور خیال کے اعتبار سے اپنے آپ میں مکمل ہوتی ہے۔ اس کے چاروں مصرعوں میں خیال مربوط و مسلسل ہوتا ہے اور آخری مصرعے میں خیال کی تکمیل ہوتی ہے۔

رباعی کا پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہوتا ہے۔ عام طور پر تیسرے مصرعے میں قافیہ نہیں لاتے۔ تاہم ایسی رباعیاں بھی ملتی ہیں جن کے چاروں مصرعوں میں قافیے کا التزام کیا گیا ہے۔ یہی معاملہ ردیف کا ہے۔ رباعی مردّف بھی ہوسکتی ہے اور غیر مردّف بھی۔ البتہ قافیوں کی پابندی ضروری ہے۔

رباعی بحرِ ہزج میں کہی جاتی ہے۔ اس بحر کے 24 اوزان رباعی کے لیے مخصوص ہیں۔

رباعی کے لیے کوئی موضوع مخصوص نہیں ہے۔ عام طور پر اس میں فلسفیانہ، اخلاقی اور نصیحت آموز مضامین بیان کیے جاتے ہیں۔ حمدیہ اور عشقیہ موضوعات پر بھی رباعیاں کہی گئی ہیں۔

رباعی کو ترانہ اور دوبیتی بھی کہا جاتا تھا۔ فارسی ادب میں رباعی کہنے کا رواج قدیم زمانے سے ہے۔ فارسی میں عمر خیّام کی رباعیاں بے حد مقبول ہیں۔ دنیا کی تمام بڑی زبانوں میں خیّام کی رباعیوں کے ترجمے ہوئے ہیں۔

اردو میں رباعی کا آغاز فارسی شاعری کے زیرِ اثر ہوا۔ ابتدا میں بعض دکنی شعرا جیسے قلی قطب شاہ اور ملّا وجہی نے رباعیاں کہیں۔ اس کے بعد شمالی ہند میں رباعی لکھنے کا رواج شروع ہوا۔ ابتدائی دور کے شعرا میں میر تقی میرؔ، مصحفی، میر حسن اور جعفر علی حسرت لکھنوی نے بھی رباعیاں کہی ہیں۔ ان کے بعد میر انیسؔ اور دبیرؔ نے اردو میں رباعی گوئی کی روایت کو استحکام بخشا۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ نے بھی رباعیاں لکھی ہیں۔

بیسویں صدی میں رباعی گوئی کی روایت کو زیادہ اعتبار حاصل ہوا۔ امجد حیدرآبادی اور جگت موہن لال رواںؔ صرف رباعی گوئی کے لیے مشہور ہیں۔ جوشؔ ملیح آبادی، یگانہؔ چنگیزی اور فراقؔ گورکھپوری نے رباعی کی طرف خاص توجہ دی اور کثرت سے رباعیاں کہیں۔

نیچے جگت موہن لال رواںؔ کی ایک رباعی دیکھیے۔

کیا تم سے بتائیں عمرِ فانی کیا تھی
بچپن کیا چیز تھا جوانی کیا تھی
یہ گل کی مہک تھی وہ ہوا کا جھونکا
اک موجِ فنا تھی زندگانی کیا تھی

(جگت موہن لال رواںؔ)

© NCERT not to be republished

4925CH07

قطعہ

قطعہ ایک ایسی مختصر نظم ہے جس میں اشعار کی تعداد متعین نہیں ہوتی۔ عام طور پر اس میں چار مصرعے ہوتے ہیں۔ اس کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ اس میں کسی خاص خیال یا تجربے کو پوری شدت اور وحدتِ تاثر کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔

کلاسیکی شاعروں کے یہاں قطعہ عموماً غزل کے اشعار میں ملتا ہے۔ غزل کے ایسے دو یا دو سے زیادہ اشعار جن میں کوئی مضمون یا خیال تسلسل کے ساتھ پیش کیا جائے انھیں قطعہ بند اشعار کہتے ہیں۔ قطعہ بند اشعار کی اس روایت کو بعد کے شعرا نے مزید وسعت دی اور اسے ایک علاحدہ صنف کا مقام عطا کیا۔

قطعہ چوں کہ غزل سے برآمد ہوا ہے اس لیے یہ غزل کی ہیئت میں کہا جاتا ہے۔ اس میں ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں قافیے کا خیال رکھا جاتا ہے۔ تاہم غزل کے برخلاف قطعے کے پہلے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہیں ہوتے یعنی اس میں مطلع نہیں ہوتا۔

غزل کے اشعار کے بیچ قطعہ گوئی کی روایت قدیم زمانے سے چلی آتی ہے۔ البتّہ ایک علاحدہ صنف کے طور پر اسے استحکام عطا کرنے والوں میں وحید الدین سلیم اور اختر انصاری خاص ہیں۔ بعد میں احمد ندیم قاسمی اور نریش کمار شاد نے قطعہ گوئی کے فن کو فروغ دیا۔

جیسا کہ اوپر ذکر آیا، قطعے میں عام طور پر چار مصرعے ہوتے ہیں۔ رباعی بھی چار مصرعوں کی ایک نظم ہوتی ہے۔ لیکن ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ رباعی کے لیے بحر ہزج کے کچھ خاص اوزان مخصوص ہیں جبکہ قطعہ غزل کی طرح ہر بحر میں کہا جا سکتا ہے۔

نیچے قطعے کی ایک مثال دیکھیے:

ہلکی ہلکی پھوار کے دوران میں — دفعتاً سورج جو بے پردہ ہوا
میں نے یہ جانا کہ وحشت میں کوئی — روتے روتے کھلکھلا کر ہنس پڑا

(’دھوپ اور مینہ‘۔ اختر انصاری)

© NCERT not to be republished

4925CH08

حمد

حمد میں اللہ کی تعریف، توصیف اور عظمت بیان کی جاتی ہے۔ حمد کے لیے ہیئت کی کوئی قید نہیں ہے۔ بیشتر شعرا کے کلام کے مجموعوں کا آغاز حمد کے اشعار ہی سے ہوتا ہے۔

اردو شاعری کی تاریخ میں حمد کا آغاز دکن سے ہوتا ہے۔ بعد میں تقریباً تمام شعرا نے حمدیہ نظمیں لکھی ہیں۔ عصر حاضر کے شعرا نے بھی حمد گوئی پر خصوصی توجہ دی ہے۔

مناجات بھی حمد ہی کا حصہ ہے۔ اردو میں مناجاتی شاعری سے مراد ہے ذاتِ باری تعالیٰ کے حضور بندے کی عرض داشت اور التجا اور اس کے حضور اپنی خواہش، تمنّا اور دعا کا اظہار کرنا۔

جگ میں آکر ادھر اُدھر دیکھا — تو ہی آیا نظر، جدھر دیکھا
مرا جی ہے جب تک، تری جستجو ہے — زباں تب تلک ہے، یہی گفتگو ہے
تمنّا ہے تیری، اگر ہے تمنا — تری آرزو ہے، اگر آرزو ہے
دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے — آن میں کچھ ہے، آن میں کچھ ہے

(دردؔ)

© NCERT not to be republished

نعت

'نعت' عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی تعریف وتوصیف کے ہیں۔ نعت وہ منظوم کلام ہے جس میں حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی تعریف وتوصیف اور آپؐ کی سیرت بیان کی جاتی ہے۔ نعت کے لیے کوئی ہیئت مخصوص نہیں ہے۔

عربی شاعری میں نعت گوئی کا باقاعدہ آغاز صحابیِ رسول حضرت حسان بن ثابتؓ سے ہوتا ہے۔ ان کے بعد بہت سے شعرا نے نعت گوئی کے سلسلے کو آگے بڑھایا۔ حضرت کعبؓ بن زُہیر کا قصیدۂ لامیہ اور علامہ بوصیری کا 'قصیدۂ بردہ' عشقِ رسول سے سرشار نعت کا اعلیٰ نمونہ ہے۔

عربی شاعری کے بعد فارسی اور ترکی زبان میں بھی نعت گوئی کا رواج عام ہوا۔ فارسی زبان میں عروضی، انوری، سعدی، رومی، جامی، عراقی وغیرہ نے بکثرت نعتیں لکھی ہیں۔

اردو شاعری کی ابتدا کے ساتھ ہی نعت گوئی کا آغاز ہوا۔ تمام بڑے شعرا نے کسی نہ کسی انداز میں حضرت محمدؐ کے حضور نذرانۂ عقیدت پیش کیا ہے۔ قدیم اردو شعرا کے کلام کا آغاز حمد ونعت ہی سے ہوا کرتا تھا۔ یہاں تک کہ پنڈت دیا شنکر نسیم کی مثنوی 'گلزارِ نسیم' کا آغاز بھی حمد ونعت سے ہوا ہے۔ دکنی ادب میں نعت کے زیادہ نمونے مثنوی کی شکل میں ملتے ہیں اور شمالی ہند میں نعت گوئی قصیدے سے وابستہ رہی ہے۔ بعد کے شعرا میں امیر مینائی نے بکثرت نعتیں کہی ہیں۔ محسنؔ کاکوروی کا پورا کلّیات صرف نعتیہ کلام پر مبنی ہے۔ مسدّسِ حالیؔ کے نعتیہ اشعار بہت مقبول رہے ہیں۔

وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا — مرادیں غریبوں کی بر لانے والا
مصیبت میں غیروں کے کام آنے والا — وہ اپنے پرائے کا غم کھانے والا

فقیروں کا ملجا ضعیفوں کا ماویٰ
یتیموں کا والی غلاموں کا مولیٰ

خطا کار سے درگزر کرنے والا — بد اندیش کے دل میں گھر کرنے والا
مفاسد کا زیر و زبر کرنے والا — قبائل کو شیر و شکر کرنے والا

اتر کر حرا سے سُوے قوم آیا
اور اک نسخہ کیمیا ساتھ لایا

(حالیؔ)

© NCERT not to be republished

مولانا احمد رضا خاں کا نعتیہ کلام بھی بہت مقبول ہے۔

چمک تجھ سے پاتے ہیں سب پانے والے — مرا دل بھی چمکادے چمکانے والے

برستا نہیں دیکھ کر ابرِ رحمت — بدوں پر بھی برسادے برسانے والے

مدینے کے خطّے خُدا تجھ کو رکھے — غریبوں فقیروں کے ٹھہرانے والے

تو زندہ ہے واللہ تو زندہ ہے واللہ — مرے چشم عالم سے چھپ جانے والے

میں مجرم ہوں آقا مجھے ساتھ لے لو — کہ رستے میں ہیں جابجا تھانے والے

حرم کی زمیں اور قدم رکھ کے چلنا — ارے سر کا موقع ہے اور جانے والے

رہے گا یوں ہی ان کا چرچا رہے گا — پڑے خاک ہو جائیں جل جانے والے

اب آئی شفاعت کی ساعت اب آئی — ذرا چین لے میرے گھبرانے والے

ان کے علاوہ علامہ اقبال کے یہاں خصوصیت سے عشقِ رسول کے جذبات کارفرما ہیں۔ اقبال کے نعتیہ اشعار دیکھیے۔

کی محمدؐ سے وفا تونے تو ہم تیرے ہیں — یہ جہاں چیز کیا ہے لوح و قلم تیرے ہیں

وہ دانائے سُبُل، ختمُ الرُسُل، مولائے کُل جس نے — غبارِ راہ کو بخشا فروغِ وادیٔ سینا

نگاہِ عشق و مستی میں وہی اوّل وہی آخر — وہی قرآں، وہی فرقاں، وہی یٰسیں، وہی طاہا

اس ضمن میں حفیظ جالندھری کا شاہنامۂ اسلام بھی خصوصیت سے قابلِ ذکر ہے۔

© NCERT not to be republished

4925CH10

مَنقَبت

منقبت ایک ایسی نظم ہے جس میں صحابۂ کرامؓ، خلفائے راشدینؓ، بزرگانِ دینؒ، صوفیائے کرامؒ وغیرہ کے نمایاں اوصاف کا بیان والہانہ ذوق وشوق اور عقیدت ومحبت کے ساتھ کیا جاتا ہے۔

منقبت کے لیے ہیئت کی کوئی قید نہیں ہے۔ بڑے شعرا نے اکثر اسے قصیدے کی ہیئت میں نظم کیا ہے۔ سوداؔ کے قصائد میں منقبتوں کی بڑی تعداد ہے۔

مومنؔ کے قصائد میں نعتیہ قصیدے کے علاوہ حضرت ابوبکر صدیقؓ، حضرت عمر فاروقؓ، حضرت عثمان غنیؓ، حضرت علیؓ، حضرتِ حسنؓ اور حضرتِ حسینؓ کی منقبتیں اعلیٰ درجے کی ہیں۔ ان میں حسنِ عقیدت بھی ہے اور جوشِ محبت بھی۔ غالبؔ کے قصائد میں حضرت علیؓ کی منقبت قابلِ ذکر ہے۔ منقبت کی مثال دیکھیے:

علی دین و دُنیا کا سردار ہے — کہ مختار ہے گھر کا مختار ہے
دِیارِ اِمامت کے گُلشن کا گُل — بہارِ وِلایت کا باغ سُنبُل
علی، راز دارِ خُدا و نبی — خبر دارِ سِرِّ خَفِیِّ و جَلی
علی، بندۂ خاصِ درگاہِ حق — علی، سالک و رَہ روِ راہِ حق
سلام اُن پہ جو اِن کے اَصحاب ہیں — وو اَصحاب کیسے کہ اَحباب ہیں
خدا اُن سے راضی، رسول اُن سے خوش — علی اُن سے راضی، بتول اُن سے خوش
ہوئی فرض ان کی ہمیں دوستی — کہ ہیں دل سے وو جاں نثارِ نبی

از مثنوی سحرالبیان (میر حسنؔ)

© NCERT not to be republished

شہر آشوب

4925CH11

کسی شہر، بستی یا ملک میں رونما ہونے والے فتنہ وفساد یا طوائف الملوکی جیسے حالات سے پیدا ہونے والی مصیبتوں اور مسائل کے ذکر پر مشتمل نظم کو شہر آشوب کہتے ہیں۔ اس کے لیے کوئی ہیئت متعین نہیں ہے۔

اردو میں شاہ حاتمؔ کو شہر آشوب کا پہلا شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ حاتم کے معاصر شاکر ناجیؔ نے بھی مخمس کی ہیئت میں شہر آشوب کہے ہیں۔

سوداؔ کے شہر آشوب مخمس کی شکل میں ہیں۔ انھوں نے دہلی کی تباہی کو موضوع بنایا ہے۔ میر تقی میرؔ نے لشکر کی ہجو اور سپاہیوں کی مفلسی کو موضوع بنایا۔ قائم چاند پوری، نظیرؔ اکبرآبادی، برقؔ لکھنوی، راسخؔ عظیم آبادی اور صفیؔ لکھنوی نے بھی شہر آشوب کہے ہیں۔ شہر آشوب کے عمومی موضوعات نظموں میں جا بجا ملتے ہیں۔ لیکن باقاعدہ طور پر بہ حیثیت ایک صنف کے شہر آشوب اب کم ہی لکھے جاتے ہیں۔ جدید دور میں خلیل الرحمٰن اعظمی اور شمس الرحمٰن فاروقی نے نئے طرز کے شہر آشوب لکھے ہیں۔ نظیرؔ اکبرآبادی کے شہر آشوب سے ایک مثال دیکھیے:

اب آگرے میں جتنے ہیں، سب لوگ ہیں تباہ
آتا نظر کسی کا نہیں ایک دم نباہ
مانگو عزیز! ایسے برے وقت سے پناہ
وہ لوگ ایک کوڑی کے محتاج اب ہیں، آہ
کسب و ہنر کے یاد ہیں جن کو ہزار بند

جتنے ہیں آج آگرے میں کارخانہ جات
سب پر پڑی ہیں آن کے روزی کی مشکلات
کس کس کے دکھ کو رویئے اور کس کی کہیے بات
روزی کے اب درخت کا ہلتا نہیں ہے پات
ایسی ہوا کچھ آ کے ہوئی ایک بار بند

© NCERT not to be republished

واسوخت

'واسوخت' فارسی کا لفظ ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں جلی کٹی سنانا۔ واسوخت ایسی نظم ہے جس میں عاشق محبوب کے ظلم وستم سے تنگ آ کر اس سے بیزاری کا اظہار کرتا ہے۔ اسے جلی کٹی سناتا اور اسے جلانے کے لیے کسی دوسرے سے عشق کا ڈھونگ رچاتا ہے۔ عاشق کا مقصد بس یہ ہوتا ہے کہ محبوب کے اندر بھی محبت کی تڑپ پیدا ہو جائے۔ وہ اپنی بے توجہی اور بے وفائی سے باز آ جائے اور رقیب پر مہربان ہونے کا رویّہ چھوڑ دے۔

واسوخت کے لیے ہیئت کی کوئی قید نہیں ہے۔ مومنؔ نے اس کے لیے غزل کی ہیئت اختیار کی ہے۔ امانتؔ اور جاںؔ صاحب کے واسوخت مسدس کی ہیئت میں ہیں۔ شاہ مبارک آبروؔ کو پہلا واسوخت نگار مانا جاتا ہے۔ میرؔ نے بھی واسوخت لکھے ہیں۔ ان کی واسوخت کا ایک نمونہ دیکھیے :

دلِ واسوختہ کو اپنے لیے جاتے ہیں   غصّے سے خونِ جگر اپنا پیے جاتے ہیں
اپنی جا غیروں کو ناچار دیے جاتے ہیں   اب کے یوں جاتے نہیں عہد کیے جاتے ہیں
آوے گا تو بھی منانے کو نہ آویں گے ہم
جان سے جاویں گے پیاں سے نہ جاویں گے ہم

© NCERT not to be republished

4925CH13

ریختی

ریختی کی صنف اردو سے مخصوص ہے۔ عربی یا فارسی شاعری میں اس کا وجود نہیں ہے۔ اس میں شاعر عورتوں کے لب و لہجے، ان کی زبان، روزمرّہ اور محاوروں میں، عورتوں کی طرف سے ان کے جذبات اور احساسات کی ترجمانی کرتا ہے۔ ریختی کے لیے ہیئت کی کوئی پابندی نہیں۔ لکھنؤ کے مخصوص معاشرے اور تہذیب میں اس صنف کو پروان چڑھنے کے لیے مناسب ماحول ملا۔ اس کی عمدہ مثال رنگیںؔ کا کلام ہے۔ انھوں نے اپنے دیوانِ ریختی میں فردیات، رباعیات، قطعات، خمسہ، مثنوی اور غزل کی ہیئت میں ریختی کے نمونے پیش کیے ہیں۔

اظہارِ عشق اور معاملاتِ عشق سے قطع نظر، عورتوں کے عقائد، رسم ورواج، پیر پرستی، نذر ونیاز، زچگی، عقیقہ، شادی بیاہ کی رسوم، بناؤ سنگھار، کپڑے، زیور، طعن و تشنیع، نازوادا، رشک، حسد، غصہ، رقابت، عشق، بوالہوسی اور معاملاتِ خانہ داری؛ سب ریختی کے موضوعات بن سکتے ہیں۔ ان تمام معاملات کو بیان کرتے وقت اگر عورتوں کے لب ولہجے اور محاوروں کو برتنے کا اہتمام نہیں کیا گیا تو یہ شاعری ریختی نہیں کہلائے گی۔

ریختی میں جنسی جذبات کے برملا اور بے باکانہ اظہار کی وجہ سے یہ ایک بدنام اور غیر مہذب صنف سمجھی گئی۔ اسی لیے سنجیدہ حلقوں میں اس کی پذیرائی نہیں ہوسکی۔ بدلتے ہوئے معیار ومذاق کی بدولت یہ چلن سے باہر بھی ہوگئی لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس کی بدولت عورتوں سے مخصوص بہت سارے الفاظ و محاورات اور گھریلو معاملات کی تفصیلات، تاریخِ ادب کا حصہ بن گئی ہیں۔

شمالی ہندوستان میں ریختی کی ایجاد کا سہرا سعادت یار خاں رنگیںؔ کے سر ہے۔ رنگین نے ''دیوانِ انگیختہ'' کے نام سے اردو کا پہلا دیوانِ ریختی ترتیب دیا تھا۔ ان سے بہت پہلے دکن کے شاعر ہاشمیؔ بیجاپوری کی شاعری میں بھی وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جن سے ریختی کی شاعری عبارت ہے۔ رنگیںؔ کے علاوہ ریختی کو فروغ دینے میں انشاء اللہ خاں انشاؔ کی حیثیت مُسلّم ہے۔ ان کے علاوہ جانؔ صاحب، امجد علی نسبتؔ، مرزا علی بیگ نازنیںؔ کے نام بھی اہم ہیں۔ ریختی کے مخصوص مزاج سے واقف ہونے کے لیے انشا کی ایک ریختی کے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

صدقے اپنے نہ ہو، اس کے کوئی قربان ہو نوج
ایسے لوگوں کا، کسی شخص کو ارمان ہو نوج

یوں اشارے سے کہا، مجھ سے خفا سے کیوں ہو
جان اور بوجھ کے ایسی کوئی انجان ہو نوج
پڑھوں لاحول نہ کیوں، ہے تجھے شیطان لگا
لاگو ایسے کہ کوئی اے موئی شیطان ہو نوج
باجی کہتی ہیں کہ اک مردوے پر غش ہے تو
مفت ایسا بھی کسی شخص پہ بہتان ہو نوج
مل کے انشاؔ سے پشیمان ہوئے ہیں تو بہت
دل لگا کر کوئی ایسے سے پشیمان ہو نوج
(ادبیات ص 406 انشاؔ)

© NCERT not to be republished

4925CH14

گیت

گیت اردو شاعری کی ایک صنف ہے۔ گیت کا موسیقی سے بہت قریب کا رشتہ ہے اسی لیے اسے غنائی شاعری میں شامل کیا جاتا ہے۔اس میں نہ تو الفاظ کی بازی گری ہوتی ہے اور نہ مبالغے سے کام لیا جاتا ہے۔ گیت میں ایک موڈ، ایک خیال اور ایک احساس کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔

اسے کسی بھی بحر میں لکھا جا سکتا ہے لیکن عموماً اس کے لیے چھوٹی بحریں ہی استعمال کی جاتی ہیں۔ اس کا مکھڑا ایک بحر میں اور بول مختلف بحروں میں ہوسکتے ہیں۔ گیت میں احساسات و تجربات، نرم، سبک، شیریں اور مترنّم الفاظ میں بیان کیے جاتے ہیں۔

اردو میں گیت کی روایت امیر خسرو سے منسوب کی جاتی ہے۔ قدیم عہد سے تاحال جو گیت لکھے گئے ،ان کا خاص موضوع عشق ہے۔ جدائی کے غم اور ملن کی خوشی سے ہمارے گیت بھرے پڑے ہیں۔ گیت کا اظہار عام طور پر عورت کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ اس میں عاشق یا شوہر سے جدائی اور موسموں اور تہواروں کے ماحول کا تذکرہ سیدھی سادی لیکن پر اثر زبان میں کیا جاتا ہے۔عشقیہ جذبہ کے علاوہ مناظرِ فطرت ،مختلف تہواروں اور حبّ الوطنی کے موضوعات پر بھی گیت لکھے گئے ہیں۔

اردو گیت کی روایت کے جائزے میں میرا بائی اور کبیر کے گیتوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ دکن میں بھی گیت کے لیے فضا بہت سازگار رہی ہے۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی، قلی قطب شاہ، وجہی، علی عادل شاہ اور دوسرے شعرا نے اردو گیت کو فروغ دیا۔ شمالی ہندوستان میں افضل نارنولوی، عزلت، واجد علی شاہ اور امانت لکھنوی نے اس جانب خصوصی توجہ کی۔ جدید دور کے آغاز کے ساتھ عظمت اللہ خاں، آغا حشر، آرزو لکھنوی، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، میراجی، مطلبی فریدآبادی، سلام مچھلی شہری، شاد عارفی، احسان دانش، ندا فاضلی اور زبیر رضوی وغیرہ نے گیت کی صنف میں اہم اضافے کیے ہیں۔ ایک گیت دیکھیے:

سُکھ کی تان

اب سُکھ کی تان سنائی دی
اک دنیا نئی دکھائی دی

اب سکھ نے بدلا بھیس نیا　　اب دیکھیں گے ہم دیس نیا
جب دل نے رام دہائی دی
اک دنیا نئی دکھائی دی

اس دیس میں سب اَن جانے ہیں　　اپنے بھی یہاں بے گانے ہیں
پیتم نے سب سے رہائی دی
اک دنیا نئی دکھائی دی

ہر رنگ نیا، ہر بات نئی　　اب دن بھی نیا اور رات نئی
اب چین کی راہ سجھائی دی
اک دنیا نئی دکھائی دی

اب اپنا محل بنائیں گے　　اب اور کے در پہ نہ جائیں گے
اک گھر کی راہ سجھائی دی
اک دنیا نئی دکھائی دی

(میرؔاجی)

© NCERT not to be republished

4925CH15

دوہا

دوہا ایک ہندی صنف ہے۔ جس میں شعری حسن پیدا کرنے کے لیے ماتراؤں کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ اردو میں بھی خوب دوہے کہے گئے ہیں۔ اس میں دو مصرعے ہوتے ہیں۔

یہ دونوں مصرعے معنوی اعتبار سے اپنے آپ میں مکمل ہوتے ہیں۔ دوہا غزل کے مطلعے کی طرح ہوتا ہے۔ فرق ردیف میں ہوتا ہے۔ دوہا ہندی اور اردو دونوں زبانوں کا مشترک ورثہ ہے۔ اس میں ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ دکنی شعرا کے کلام میں دوہے کی مثالیں موجود ہیں۔ ان کے بعد ایک لمبے عرصے تک اردو ادب کی تاریخ دوہے کی روایت سے خالی رہی لیکن اب اس کا چلن پھر سے بڑھ رہا ہے۔

اپنی ساخت اور غنائیت کے باعث یہ صنف ہر دور میں مقبول رہی۔ امیر خسرو، کبیر، تلسی داس، سورداس، بہاری اور عبدالرحیم خان خاناں وغیرہ کے دوہے آج بھی اپنا اثر رکھتے ہیں۔

اردو ادب کے ابتدائی دور میں دوہے کی صنف کو صوفی شعرا نے بہت ترقی دی۔ یہ ایک عوامی صنف ہے اسی لیے بہت سے گم نام اردو دوہوں کا ذخیرہ بھی ملتا ہے۔ میراں جی شمس العشاق کو اردو کا پہلا دوہا نگار تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان کی کتاب 'خوش نامہ' میں دوہے کثرت سے ملتے ہیں۔ امیر خسرو، شیخ شرف الدین یحییٰ منیری، بوعلی شاہ قلندر وغیرہ نے اس فن کو پروان چڑھایا۔ جدید دور میں جمیل الدین عالی، ناصر شہزاد، طفیل ہوشیار پوری، پرتو روہیلہ، عابد پیشاوری، بھگوان داس اعجاز اور ندا فاضلی، شاہد میر اور ظفر گورکھپوری وغیرہ کے نام دوہا نگاری کے ذیل میں اہم ہیں۔ اردو دوہے کے چند نمونے ملاحظہ کیجیے:

کبیرا کھڑا بجار میں مانگے سب کی کھیر
نا کوہو سے دوستی نا کوہو سے بیر
کبیر داس

رحیمن دھاگا پریم کا مت توڑو چٹکائے
ٹوٹے سے پھر نا جڑے، جڑے گانٹھ پڑی جائے
عبدالرحیم خان خاناں

عمر گنواکر پیت میں اتنی ہوئی پہچان
چڑھی ندی اور اتر گئی، گھر ہو گئے ویران
جمیل الدین عالی

چڑیا نے اڑ کر کہا میرا ہے آکاش
بولا شِکرا ڈال سے یوں ہی ہوتا کاش
ندا فاضلی

4925CH16

بارہ ماسا

بارہ ماسا ایک ایسی صنف شاعری ہے جس میں ایک برہن کے بارہ مہینے کی دکھ بھری داستان بیان کی جاتی ہے۔ یہ صنف مثنوی کی ہیئت میں لکھی جاتی ہے۔ اسے موسمی نظم بھی کہتے ہیں۔ برہ (ہجر) کی ماری عورت جس کا شوہر کہیں پردیس چلا گیا ہے، اس کی یادیں اسے تڑپا رہی ہیں اور ہر مہینے اس کے دل پر موسم کے جو اثرات مرتب ہوتے ہیں اسی کا سلسلہ وار بیان بارہ ماسا کہلاتا ہے۔ سال کے بارہ مہینوں کا بیان بکرم سمبت (ہندی کیلنڈر) کے اعتبار سے کیا جاتا ہے۔ بعض بارہ ماسوں میں تیرہ مہینوں کا بھی ذکر آیا ہے۔ اکرم قطبی نے تو تیرہ مہینوں کا ذکر کرتے ہوئے اپنی نظم کو تیرہ ماسا لکھا ہے۔ اردو کا سب سے مشہور بارہ ماسا افضل نارنولوی کا 'بکٹ کہانی' ہے۔ گوہر جوہر، مداری لال اور قدرت کے نام بھی بارہ ماسا لکھنے والوں میں اہم تسلیم کیے جاتے ہیں۔

بارہ ماسے میں اظہارِ عشق اور تخاطب عورت کی جانب سے ہوتا ہے۔ اس صنف میں برہ کی ماری عورت اپنی سکھیوں اور سہیلیوں کو بھی اپنا ہمراز بناتی ہے۔ بیان کے اظہار میں شدّت اور جدائی کی تڑپ میں بڑی سچائی ہوتی ہے۔ بارہ ماسے کا بارھواں مہینہ اساڑھ کا ہوتا ہے جو پیا کے پردیس سے گھر واپس آنے کا مہینہ ہے جس میں پیا کو دیکھنے کی خوشی اور اپنے شوق کا اظہار کیا جاتا ہے۔ اس طرح بارہ ماسا خالص ہندوستانی تہذیب کا پس منظر رکھنے والی صنف ہے۔ مثال :

سنو سکھیو! بکٹ موری کہانی
بھئی ہوں عشق کے غم سوں دیوانی
نہ مجھ کو بھوک دن نہ نیند راتا
برہ کے درد سوں سینہ پراتا

© NCERT not to be republished

4925CH17

چار بیت

چار بیت کے لفظی معنی ہیں چار شعر۔ تاہم یہ ضروری نہیں کہ اس میں ہمیشہ چار شعر ہی ہوں۔ مثلث، مسدّس، مثنوی اور مستزاد کی ہیئت میں بھی چار بیت ملتے ہیں۔ یہ افغانستان کے صوبۂ سرحد کے پٹھانوں کی ایجاد سمجھی جاتی ہے۔ ہندوستان میں اس کی ابتدا رام پور کے عبدالکریم خان غزنوی نے کی۔ 'چار بیت' اگرچہ فارسی سے ماخوذ ہے لیکن ہندوستان میں اس روایت کے تمام اجزا خالص ہندوستانی ہیں۔ یہ صنف دُھرو پد اور خیال گائیکی سے بہت قریب ہے۔

اردو چار بیت کا فروغ نواب فیض اللہ خاں کے زمانے میں افغانی قبائل کے ذریعے 1774 کے آس پاس ہوا۔ یہ افغانی قبائل ریاست رام پور میں آباد تھے۔ ان کا تعلق اقتصادی طور پر پسماندہ طبقے سے تھا۔ آج بھی یہ طبقہ اقتصادی طور پر کمزور ہے۔ ہندوستان میں ان لوگوں کے اکھاڑے اور دنگل مختلف مقامات پر ہیں جیسے رام پور، مرادآباد، امروہہ، چاندپور، بچھرایوں، بریلی، روہیل کھنڈ، ٹونک اور بھوپال وغیرہ۔

چار بیت کی صنف میں ہیئت اور موضوعات کا غیر معمولی تنوع ملتا ہے۔ مذہبی، اخلاقی، تاریخی، سماجی، قومی، وطنی، احتجاجی، سیاسی، تقریباتی اور عشقیہ وغیرہ اس کے موضوعات ہیں۔ چار بیت کی صنف ہندوستان کے لوک گیتوں کی طرح بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ یہ صنف قوّالی کے اندازِ پیش کش سے بھی زیادہ قریب ہے۔ یہ دراصل گروپ مقابلے میں گائی جانے والی صنف ہے جسے اکھاڑا یا دنگل کہتے ہیں۔ دو گروہوں کے درمیان مقابلے میں سوال و جواب کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ جن کا ایک ایک خلیفہ اور استاد ہوتا ہے۔ استادِ فن لکھ کر دیتا ہے اور خلیفہ اپنے ہمنوا کے ساتھ اس فن کو دنگل میں پیش کرتا ہے۔ ہر ایک کے ہاتھ میں دَف ہوتا ہے۔ اس فن کے پیش کرنے میں شمشیر زنی کی طرح رقص اور پینترے بازی بھی کی جاتی ہے۔

چار مصرعے ہوں بہم، ربط ہو ان چاروں میں
باہمی طنز و مزاح ہوتی رہے یاروں میں
یار نغمہ کہے اور دھوم ہو اغیاروں میں
اس قرینے کی ہو چربیت، دھکا پیل نہیں
(عبدالرحمٰن خاں منشی بھوپال)

© NCERT not to be republished

4925CH18

ہائیکو

ہائیکو ایک جاپانی صنف ہے۔ اردو شاعری میں اس کا رواج بہت بعد میں ہوا۔ ہائیکو تین سطروں پر مشتمل ایک مختصر نظم ہوتی ہے۔ یہ اپنی ہیئت کے اعتبار سے پہچانی جاتی ہے۔ ہائیکو کی بناوٹ پانچ، سات اور پانچ صوتی ارکان (Syllables) کے وزن پر قائم ہوتی ہے۔ ان عروضی ارکان کی ترتیب دیکھیے :

فعلن فعلن فع
فعلن فعلن فعلن فع
فعلن فعلن فع

اس صنف کو اردو ادب میں سب سے پہلے شاہد احمد دہلوی نے اپنے رسالے 'ساقی' کے جاپانی ادب نمبر مطبوعہ 1936 میں متعارف کرایا تھا۔ اس کے بعد دوسرے رسائل میں بھی ہائیکو پر کئی مقالات شائع ہوئے۔ ہائیکو کو پہلے جاپانی میں ہائی کائی یا ہوکو کہا جاتا تھا۔ پنجابی صنف ماہیے اور اردو میں ثُلاثی ہائیکو سے مماثلت رکھتے ہیں لیکن عروضی اعتبار سے ان میں فرق ہے۔ ہائیکو میں عام طور پر مناظر فطرت کے مشاہدات و تجربات بیان کیے جاتے رہے ہیں لیکن آج یہ کسی ایک موضوع کی پابند نہیں ہے۔ اردو میں حمدیں اور نعتیں بھی ہائیکو میں کہی جانے لگی ہیں۔ جاپانی ہائیکو کی طرح اردو ہائیکو میں بھی عنوانات قائم کرنے کا رجحان عام ہے۔ اردو میں نادم بلخی، کرامت علی کرامت، حنیف کیفی، کوثر صدیقی اور علیم صبا نویدی وغیرہ نے ہائیکو لکھے ہیں۔ ہائیکو کا نمونہ دیکھیے :

وہ اتنا رویا
انساں تو خود انساں ہے
پتّھر بھی پگھلا

© NCERT not to be republished

4925CH19

ترائیلے

ترائیلے (Triolet) آٹھ مصرعوں پر مشتمل ایک فرانسیسی صنف ہے جو بہت بعد میں اردو میں متعارف ہوئی۔ یہ صنف اپنی مخصوص اور متعین ہیئت سے پہچانی جاتی ہے۔ اس میں موضوع کی کوئی قید نہیں ہوتی۔ ترائیلے کے آٹھ مصرعوں میں پہلا، تیسرا اور پانچواں مصرعہ ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اس کا دوسرا اور چھٹا مصرعہ بھی ہم قافیہ ہوتا ہے مگر پہلے، تیسرے اور پانچویں مصرعوں کے قافیوں سے الگ ہوتا ہے۔

اردو کے ترائیلے نگاروں میں عطا محمد شعلؔہ کے علاوہ مظہر امام اور نریش کمار شاؔد کے نام بھی آتے ہیں۔ عطا محمد شعلہ کا ترائیلے ملاحظہ کیجیے:

آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہو اک پل کا تماشا جیسے
ہے کھڑی بیچ میں اک عمرِ گریزاں کی فصیل
آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیار کرنے کو تڑپ اٹھیں کبھی اتنی جمیل
ماہرِ فن نے کوئی بت ہو تراشا جیسے
آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہو اک پَل کا تماشا جیسے

© NCERT not to be republished

ماہیا

'ماہیا' پنجابی زبان کی ایک مقبول صنف ہے جو تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ ماہیا لفظ 'ماہی' کے ساتھ الف ندائیہ ملا کر بنایا گیا ہے جس کے مرادی معنی ہیں اے ماہی، اے ساجن، اے ساتھی، اے محبوب اور اے میرے معشوق۔ پنجابی میں 'ماہی' چرواہے کو کہتے ہیں، بالخصوص بھینس چَرانے والے کو۔ سوہنی، مہیوال کے مشہور عشقیہ قصّے کے مطابق عزّت بیگ نام کا ایک پردیسی پنجاب کے علاقے میں اپنی محبوبہ 'سوہنی' کی بھینس چراتا تھا اسی باعث اسے مہیوال کہا جانے لگا۔ بھینس چرانے والے کو ماہی اور ماہی کی زبان سے نکلنے والے عاشقانہ بول کو 'ماہیا' کہا جانے لگا۔ یہیں سے 'ماہیا' صنف وجود میں آئی۔ ماہیا تین مصرعوں کی نظم ہوتی ہے جن میں پہلا اور تیسرا مصرعہ ہم وزن ہوتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں دو حرف کم ہوتے ہیں۔ جیسے:

مفعول مفاعیلن
فاع مفاعیلن
مفعول مفاعیلن

اک بار تو مل ساجن
دیکھ ذرا آ کر
ٹوٹا ہوا دل ساجن

اردو میں ماہیے کو رواج دینے میں ہمّت رائے شرما، افتخار احمد اور حیدر قریشی کے نام اہم ہیں۔

© NCERT not to be republished

4925CH21

سانیٹ

سانیٹ چودہ مصرعوں پر مشتمل انگریزی شاعری کی ایک اہم صنف ہے جو ایک مخصوص بحر میں لکھی جاتی ہے۔ اس کے مصرعوں میں قوافی کی ترتیب مقررہ اصولوں کے تحت ایک خاص انداز میں ہوتی ہے۔ سانیٹ میں صرف ایک خیال، جذبے یا احساس کی ترجمانی کی جاتی ہے۔ یہ خیال یا جذبہ اکثر نقطۂ عروج تک پہنچ جاتا ہے۔ وحدتِ خیال اور شدتِ احساس سانیٹ کے لازمی عناصر ہیں۔

سانیٹ اطالوی لفظ Sonetto سے بنا ہے جس کے معنی مختصر آواز یا راگ کے ہوتے ہیں۔ اس کا آغاز اطالوی زبان میں ہوا۔ انگریزی میں بھی اسے مقبولیت ملی۔ بعض اطالوی اور انگریزی شاعروں نے سانیٹ کے چودہ مصرعوں کو آٹھ اور چھے مصرعوں کے دو بندوں میں تقسیم کر کے لکھا ہے۔ آٹھویں مصرعے کے اختتام پر ایک وقفہ ہوتا ہے اور نویں مصرعے سے خیال کا موڑ شروع ہوتا ہے جسے گریز کہا جاسکتا ہے۔ انگریزی میں شیکسپیئر، ملٹن اور ورڈز ورتھ نے اس صنف کو خوب فروغ دیا۔ اردو میں اختر شیرانی نے اس صنف کی جانب خاص طور پر توجہ دی۔ ان کے سانیٹ کا مجموعہ 'شعرستان' ہے۔ اردو کے سانیٹ نگاروں میں عظیم الدین احمد، حسرت موہانی، اختر جونا گڑھی، ن۔م۔ راشد وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ سانیٹ کی ایک مثال:

نکل کر جوئے نغمہ خلد زارِ ماہ و انجم سے
فضا کی وسعتوں میں ہے رواں آہستہ آہستہ
یہ سوئے نوحہ آبادِ جہاں آہستہ آہستہ
نکل کر آ رہی ہے اک گلستانِ ترنم سے
ستارے اپنے میٹھے مدھ بھرے ہلکے ترنم سے
کیے جاتے ہیں فطرت کو جواں آہستہ آہستہ
سُناتے ہیں اسے اک داستاں آہستہ آہستہ
دیارِ زندگی مدہوش ہے ان کے تکلّم سے

© NCERT not to be republished

یہی عادت ہے روزِ اولیں سے ان ستاروں کی
چمکتے ہیں کہ دنیا میں مسرت کی حکومت ہو
چمکتے ہیں کہ انساں فکرِ ہستی کو مٹا ڈالے
لیے ہے یہ تمنّا ہر کرن ان نور پاروں کی
کبھی یہ خاکداں گہوارۂ حسن و لطافت ہو
کبھی انسان اپنی گم شدہ جنت کو پھر پالے

(ن.م.راشدؔ: ستارے)

© NCERT not to be republished

4925CH22

تضمین

تضمین لفظ ضمن سے بنا ہے۔ جس کے معنی ہیں کسی چیز کی تہہ میں رکھنا۔ اصطلاحی معنی میں اپنے یا کسی اور شاعر کے کلام پر مضمون کی مطابقت اور ردیف و قوافی کی پابندی کے ساتھ مزید مصرعوں یا بندوں کے اضافے کو تضمین کہتے ہیں۔ اس کی ایک صورت یہ ہوتی ہے کہ کسی مشہور شعر کو اپنی نظم کے آخر میں استعمال کیا جاتا ہے اور کبھی کسی مصرعے پر پیش مصرعہ لگا دیتے ہیں۔ اس کی تیسری شکل یہ ہوتی ہے کہ کسی شعر کے پہلے مصرعے پر ردیف و قوافی کی پابندی کے ساتھ تین مصرعے اور لگا دیے جاتے ہیں۔

مومنؔ نے شیفتہؔ کے مقطعے کی تضمین یوں کی ہے :

مومنؔ کو دیکھ چشم میں آیا لہو اتر
یہ حال تھا کہ مضطر و حیراں تھے چارہ گر
کہتا تھا اک رفیق کو برباد دیکھ کر
''ایسی ہی بے قراری رہی متّصل اگر
اے شیفتہ، ہم آج نہیں بچتے شب تلک''

تضمین کیے ہوئے شعر یا مصرعہ کو واوین میں لکھا جاتا ہے۔ غالب کہتے ہیں :

غالبؔ اپنا بھی عقیدہ ہے بقولِ ناسخؔ
''آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میرؔ نہیں''

واوین میں لکھا ہوا مصرعہ ناسخؔ کا ہے جس کی تضمین غالب نے کی ہے اور اُن کے مصرعے پر پیش مصرعہ لگایا ہے۔

اردو کے بڑے شاعروں میں فارسی اور عربی شعر یا مصرعے پر بھی تضمین کی مثالیں بکثرت ہیں۔ کسی شاعر کی پوری غزل کے اشعار پر بھی تضمین کی مثالیں ملتی ہیں۔ جیسے سودا کی تضمین 'تضمین بر غزل میرؔ'۔

© NCERT not to be republished

4925CH23

تشطیر

تشطیر لفظ شطر سے بنا ہے جس کے معنی ہیں کسی چیز کو دو حصوں میں بانٹنا۔ اصطلاحاً کسی شعر کے درمیان دو مصرعوں کا اضافہ تشطیر کہلاتا ہے۔ مثلاً غالب کا شعر ہے :

موت کا ایک دن معین ہے نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

ان کے بیچ دو اور مصرعے لگانے سے تشطیر وجود میں آئی۔

موت کا ایک دن معیّن ہے کس لیے پھر یہ مجھ کو الجھن ہے
موت بے وقت گر نہیں آتی نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

تشطیر میں جو دو زائد مصرعے لگائے گئے ہیں ان میں پہلا مصرعہ شعر کے پہلے مصرعے سے اور دوسرا مصرعہ شعر کے دوسرے مصرعے کا ہم قافیہ ہے۔

© NCERT not to be republished

4925CH24

پیروڈی

پیروڈی ایک مقبول صنف ہے۔ اس میں کسی شعری یا نثری تحریر کی تحریف کی جاتی ہے۔ اس کے لیے لازمی ہے کہ جس فن پارے کو پیروڈی کے لیے بنیاد بنایا جائے وہ مقبول ہو تبھی اس سے لطف اٹھایا جا سکتا ہے۔ بعض دفعہ محض لفظی تبدیلیوں سے مزاح پیدا ہو جاتا ہے۔ تحریف کا اصل مقصد زندگی کی ناہمواریوں کو طنز کا نشانہ بنانا ہوتا ہے۔ پیروڈی میں ادبی یا نظریاتی خامیوں یا اختلافات کو بھی اجاگر کیا گیا ہے اور ان کا مضحکہ اڑایا گیا ہے۔

اردو میں پیروڈی کی روایت کو فروغ دینے والے اکبر الہ آبادی ہیں۔ ان کے ہم عصروں میں رتن ناتھ سرشار اور ترجھون ناتھ ہجر نے بھی 'اودھ پنچ' میں کئی پیروڈیاں لکھیں۔ کنھیا لال کپور، سید محمد جعفری، پطرس بخاری، راجہ مہدی علی خاں، فرقت کاکوروی اور دلاور فگار نے بھی پیروڈیاں لکھی ہیں۔ کنھیا لال کپور نے اپنے فیچر 'غالب جدید شعرا کی محفل میں' میں کئی شعرا کی پیروڈی کی ہے۔ اسی فیچر سے ماخوذ فیض کی نظم 'تنہائی' کی پیروڈی ملاحظہ کیجیے:

تنہائی

فون پھر آیا دل زار نہیں فون نہیں
سائیکل ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات اترنے لگا کھمبوں کا بخار
کمپنی باغ میں لنگڑانے لگے سرد چراغ
تھک گیا رات کو چلّا کے ہر اک چوکیدار
گل کرو دامن افسردہ کے بوسیدہ چراغ
یاد آتا ہے مجھے سرمۂ دُنبالہ دار
اپنے بے خواب گھروندے ہی کو واپس لوٹو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

© NCERT not to be republished

4925CH25

تاریخ گوئی

تاریخ گوئی میں کسی واقعے کے سالِ وقوع کو حروفِ اَبجَد کے حساب سے نظم کیا جاتا ہے۔ جس مصرعے، فقرے یا ترکیب سے یہ سال معلوم ہوتا ہے اسے مادّۂ تاریخ کہتے ہیں۔

مادّۂ تاریخ دو طرح سے نکالا جاتا ہے: صوری اور معنوی۔ صوری تاریخ میں الفاظ سے سال کی نشاندہی ہوتی ہے اور معنوی تاریخ میں اَبجَد کے حساب سے اعداد ظاہر ہوتے ہیں۔ اگر اعداد پورے کرنے کے لیے کچھ الفاظ یا حروف بڑھانے پڑیں تو اس عمل کو تعمیہ اور الفاظ یا حروف گھٹانے پڑیں تو اسے تخرجہ کہا جاتا ہے۔ بہتر تاریخ وہ کہلاتی ہے جو پورے مصرعہ میں آئے مثلاً مومن نے اس مصرعے سے کالے صاحب کا سالِ وفات 1286ھ نکالا ہے۔

کالے صاحب کو سرخ رو پایا

کوئی لفظ یا عبارت ایسی بنانا جس کے حرفوں کی گنتیاں جوڑی جائیں تو تاریخ نکل آئے۔ تاریخ گوئی میں حسابِ جُمل یعنی اَبجَد کے تحت آنے والے تمام حروف کی عددی قیمت کا جاننا ضروری ہے۔ حرفوں کی گنتیاں مقرر ہیں جو حسبِ ذیل ہیں:

ا	ب	ج	د	ہ	و	ز	ح	ط	ی	ک	ل	م	ن
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	20	30	40	50
اَبجَد				ہَوّز			حُطّی			کَلمَن			
س	ع	ف	ص	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
60	70	80	90	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000
سَعفَص				قَرشَت				ثَخّذ			ضَظّغ		

حرفوں کی اس ترتیب کو 'ابجد، ہوز، حطی، کلمن، سعفص، قرشت، ثخذ اور ضظغ' کے ذریعے ظاہر کیا جاتا ہے اور گنتی کے اس طریقے کو 'قاعدۂ ابجد' یا طریقۂ جُمل کہتے ہیں۔ پ، ٹ، چ، ڈ، ڑ، ژ، گ عربی میں نہیں ہوتے۔ اس لیے ان کی گنتیاں ان کے قریب ترین عربی حروف کے اعتبار سے حسب ذیل مقرر کردی گئی ہیں:

پ	ٹ	چ	ڑ	ژ	گ
2	400	3	200	7	20

'ہمزہ' گنتی میں نہیں آتا۔

© NCERT not to be republished

اس کے مطابق 'کالے صاحب کو سرخ رو پایا' کے اعداد یوں نکالے جاتے ہیں:

ک + ا + ل + ے	=	10 + 30 + 1 + 20	=	61
ص + ا + ح + ب	=	2 + 8 + 1 + 90	=	101
ک + و	=	6 + 20	=	26
س + ر + خ + ر + و	=	6 + 200 + 600 + 200 + 60	=	1066
پ + ا + ی + ا	=	1 + 10 + 1 + 20	=	32
				1286

© NCERT not to be republished

4925CH26

مستزاد

مستزاد کے لفظی معنی ہیں 'اضافہ کیا گیا'۔ ایسی نظم، غزل یا رباعی مستزاد کہلاتی ہے جس کے ہر مصرعے کے بعد مُقفّٰی موزوں فقروں کا اضافہ کیا گیا ہو۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ اگر بڑھایا گیا فقرہ مصرع سے تعلق نہ رکھتا ہو تو اسے 'مستزادِ عارض' کہتے ہیں۔ اگر یہ فقرہ مصرعے سے مربوط ہو تو 'مستزادِ الزم' کہلاتا ہے۔ مصرعے کے بعد کے اضافی فقروں کی تعداد متعیّن نہیں ہے یعنی ایک یا ایک سے زائد فقرے ہو سکتے ہیں۔ ایک فقرے کی مثال ملاحظہ ہو:

جادو ہے نگہ، چھب ہے غضب، قہر ہے مکھڑا   اور قد ہے قیامت
غارت گرِ دیں وہ بتِ کافر ہے سراپا   اللہ کی قدرت
(جراؔت)

دو فقروں والے مستزاد کی مثال:

نالہ زن باغ میں ہو بلبلِ ناشاد نہیں   بند رکھ کام و زباں   کرنہ فریاد و بُکا
ڈر یہی ہے کہ خفا ہو ستم ایجاد نہیں   باغباں دشمنِ جاں   گھونٹ ڈالے نہ گلا
(شاؔد لکھنوی)

نثری اصناف

© NCERT not to be republished

داستان

داستان ایک طویل اور مسلسل قصّے کو کہتے ہیں جس میں واقعات کو پُرکشش انداز میں اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ سامعین کی دلچسپی اور تجسّس برقرار رہے۔ داستان کا فن بنیادی طور پر سننے اور سنانے کا فن رہا ہے۔ بہت بعد میں داستانوں کو تحریری شکل میں محفوظ کیا گیا۔ اب چوں کہ داستان گوئی کی روایت تقریباً ختم ہوگئی ہے اس لیے تحریری داستانوں کو ہی بنیاد بنا کر داستان کی اہم خصوصیات کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

داستان کا فن سامعین یا قاری کو باندھے رکھنے کا فن ہے۔ دلچسپی، اثر انگیزی، حیرت، استعجاب وغیرہ داستان کے لیے لازمی ہیں۔ اس لیے داستان میں معمولی باتوں کے بجائے غیر معمولی باتوں کے بیان پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ ظاہر اور واضح کے بجائے پوشیدہ اور پُراسرار چیزیں زیادہ اہمیت کی حامل ہوتی ہیں۔ حقیقت کی نقل کے بجائے خیال طرازی، منطقی استدلال کے بجائے بعید از قیاس باتیں داستان کو دلچسپ اور پر اثر بناتی ہیں۔

داستان اپنے عہد کی ثقافتی دستاویز ہے۔ داستان اس عہد کے رہن سہن، رسم و رواج، اندازِ فکر اور لسانی رویّوں کی مظہر ہوتی ہے۔ داستان میں ہمیشہ باطل پر حق کی فتح ہوتی ہے۔

مرکزی کہانی :

داستان میں ایک مرکزی کہانی ہوتی ہے۔ مرکزی کہانی کا موضوع عموماً عشق، جنگ، مہم یا مذہب ہوتا ہے۔ اردو میں عشقیہ اور مہماتی داستانوں کو زیادہ پسند کیا گیا۔ داستان گوئی کی ساری توجہ داستان کو دلچسپ بنانے پر ہوتی ہے۔ داستان کے کردار عام طور سے بادشاہ، شہزادہ، شہزادی، کوئی مشہور دیومالائی شخصیت یا معروف جنگجو ہوتے ہیں جو جرأت، مردانگی اور دلیری کے پیکر ہوتے ہیں۔ مرکزی کہانی کا ہیرو دشمنوں اور دشواریوں پر قابو پا کر منزلِ مقصود تک پہنچ جاتا ہے۔

داستان میں طوالت اور دلچسپی کو قائم رکھنے کے لیے کئی ضمنی کہانیاں بھی ہوتی ہیں۔ ضمنی قصّوں کے کردار داستان کے ہیرو کے دوست، رشتہ دار یا رقیب ہو سکتے ہیں۔ ضمنی قصّے عام طور سے عشقیہ ہوتے ہیں۔ ان میں جنسی لذت آوری کا عمل دخل زیادہ ہوتا ہے تاکہ داستان میں قاری کی دلچسپی قائم رہے۔ اس کے علاوہ ضمنی قصّے مزاحیہ، رومانی، مافوق الفطرت، سِرّی، طلسماتی، مہماتی اور تمثیلی قسم کے بھی ہوتے ہیں۔

قصّہ در قصّہ کی تکنیک داستان کے پلاٹ کو طول دینے میں کافی کارآمد ہوتی ہے۔ اس تکنیک میں ایک قصّہ سے دوسرا قصّہ، دوسرے سے تیسرا شروع ہو جاتا ہے اور اصل قصّہ بعض اوقات کہیں پسِ پشت جا پڑتا ہے۔ ایسا داستان کے پلاٹ میں پیچیدگی اور الجھاؤ لانے کے لیے کیا جاتا ہے جو کہ داستان کی تکنیک کے لحاظ سے پلاٹ کا عیب نہیں بلکہ اس کا حسن ہے۔

فضا :

داستان کی ایک اہم خصوصیت اس کی فضا ہے۔ داستان کی فضا میں زمان و مکاں کے لحاظ سے دوری کا وجود ضروری ہے۔ لہٰذا داستان میں پیش کردہ واقعات کا تعلق زمانۂ قدیم سے دکھایا جاتا ہے مثلاً 'کسی زمانے میں ایک بادشاہ تھا' یا 'بہت زمانہ گزرا، ملکِ روم پر فلاں بادشاہ کی حکومت تھی'۔ اسی طرح داستان میں دور دراز کے ملکوں کی کہانی بیان کی جاتی ہے۔ مثلاً بدخشاں، روم، بلخ، یونان یا پھر کوئی خیالی ملک۔

مافوق الفطرت عناصر :

داستان کی ایک اہم خصوصیت اس میں مافوق الفطرت عناصر کی موجودگی ہے۔ ان عناصر سے مراد وہ عناصر ہیں جنھیں منطقی اور استدلالی ذہن قبول نہیں کرتا مثلاً دیو، جن، پری، چڑیل وغیرہ داستان میں جابہ جا نظر آتے ہیں جو غیر معمولی قوت اور صفات کے حامل ہوتے ہیں۔ جادو منتر کے زور پر وہ انسان کو مکّھی یا کسی جانور میں تبدیل کر سکتے ہیں۔ یا پھر انسان کی نظروں سے اوجھل رہنے کی اُن میں صلاحیت ہوتی ہے یا پھر آن کی آن میں ہزاروں لاکھوں میل کا سفر کر کے ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچ جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ داستان میں ایسے چرند و پرند اور درندے ہوتے ہیں جو انسانی صفات و خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں۔ مثلاً گفتگو کرنے والا طوطا، تقریر کرنے والا بندر یا دور دراز کی خبر دینے والا کوئی اور جانور۔

کردار :

جدید فکشن کے اصولوں کے لحاظ سے داستانوں میں کرداروں کا ارتقا نہیں پایا جاتا اور نہ ہی وہ منفرد کہلاتے ہیں۔ ان کرداروں کو یا تو تمثیلی کہا جاتا ہے یا ٹائپ (سپاٹ)۔

داستان میں حقیقی اور غیر حقیقی دونوں طرح کے کردار ہو سکتے ہیں۔ جیسے خلیفہ ہارون رشید، امیر حمزہ، حاتم طائی وغیرہ حقیقی کردار ہیں۔ لیکن یہ کردار داستان کے غیر ارضی یا تخیلی ماحول میں غیر یقینی اور مافوق الفطرت عمل

کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے علاوہ دوسرے چند کردار غیر حقیقی ہوتے ہیں جیسے دیو، پری، جن، آسیب اور عفریت وغیرہ۔ ان کے علاوہ پہاڑ، پرندے، درخت وغیرہ بھی کردار کی صورت میں نظر آتے ہیں۔

اردو میں داستان کا ارتقا:

اردو میں داستانیں نظم و نثر دونوں میں لکھی گئی ہے۔ 'سب رس' اور 'قصّۂ مہر افروز و دلبر' اردو کی پہلی داستانیں ہیں۔ 'داستانِ امیر حمزہ'، 'بوستانِ خیال'، 'آرائشِ محفل'، 'باغ و بہار'، 'فسانۂ عجائب'، 'الف لیلہ'، 'رانی کیتکی کی کہانی' وغیرہ معروف نثری داستانیں ہیں۔ 'سحرالبیان' اور 'گلزارِ نسیم' مثنوی کی ہیئت میں منظوم داستانیں ہیں۔

اردو میں 'داستان امیر حمزہ' طویل ترین داستان ہے جو کم و بیش چالیس ہزار صفحات میں چھیالیس جلدوں پر مشتمل ہے۔ اس میں 'طلسمِ ہوشربا' مشہور و معروف ہے جس کے بعض کردار مثلاً امیر حمزہ، عمر و عیار، افراسیاب، ملکہ حیرت، لندھور بن سعدان وغیرہ خاصے جانے پہچانے کردار ہیں۔ اس کے علاوہ عمرو عیار کی زنبیل، سلیمانی جال، طلسمی گولے اور انگوٹھیاں وغیرہ ایسی چیزیں ہیں جن کی وجہ سے اس داستان میں قدم قدم پر حیرت انگیز واقعات رونما ہوتے ہیں۔ اردو میں بعض معروف داستانیں مختصر ہیں یعنی صرف ڈھائی تین سو صفحات پر مشتمل مثلاً میر امن کی داستان 'باغ و بہار' جو قصۂ چہار درویش کا اردو ترجمہ ہے اور رجب علی بیگ سرور کی داستان 'فسانۂ عجائب'۔ ان داستانوں سے اردو زبان کے لسانی ارتقا کا پتا چلتا ہے۔

© NCERT not to be republished

حکایت

حکایت نظم یا نثر میں ایسا مختصر قصّہ ہے جس سے کوئی اخلاقی سبق ملتا ہو۔ اکثر حکایت کے کردار چوپایے اور پرندے وغیرہ ہوتے ہیں جن کے قول وعمل میں انسانی قول وعمل سے مماثلت پائی جاتی ہے۔ یعنی حکایت دراصل تمثیلی کہانی ہے۔ بہت سی حکایات میں انسانی کردار بھی ملتے ہیں۔

ادب کی تاریخ میں حکایت کا سراغ چھٹی صدی قبل مسیح سے ملتا ہے۔ 'حکایاتِ لقمان' اس کی اوّلین مثال ہے۔ قدیم ہندوستانی عوامی قصے کہانیوں کو بھی حکایت کا نام دے سکتے ہیں۔ مثلاً پنچ تنتر، جاتک کہانیاں وغیرہ۔

ادب کے علاوہ بہت سی مذہبی روایات اور کتابوں میں بھی حکایات کا اچھا خاصا ذخیرہ موجود ہے۔ توریت، انجیل اور قرآن میں بہت سے اخلاقی قصے شامل ہیں۔ سعدی کی 'گلستان' و 'بوستان' کی حکایتوں کے اردو میں متعدد ترجمے ہو چکے ہیں۔ ملا وجہی کی 'سب رس' اور نشاطی کی 'طوطی نامہ' میں بھی کئی حکایات ملتی ہیں۔

© NCERT not to be republished

تمثیل

'تمثیل' کے لغوی معنی ہیں مثال دینا، مطابقت قائم کرنا۔ ڈرامے کی صنف کو بھی تمثیل کہا جاتا ہے۔ غیر مادّی یا غیر مرئی چیزوں کو مرئی شکل میں پیش کرنا تمثیل کہلاتا ہے۔ تمثیل میں عموماً اخلاقی اصلاح کے نقطۂ نظر سے ذہنی تصورات کو مجسم کر کے کرداروں کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ یعنی نیکی، بدی، لالچ، حسد، عشق، غلامی، عیّاری، ہمّت، بزدلی وغیرہ تمثیل کے کردار ہوتے ہیں جنھیں عام انسانی کرداروں کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

تمثیل بیانیہ کہانی کا قدیم ترین اسلوب ہے۔ مذہبی واقعات اور دیوی دیوتاؤں کے قصوں میں اس کی بہت سی مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ 'پنچ تنتر' اور 'انوار سُہیلی' کی کہانیاں تمثیلی کہانیاں ہیں۔ گوتم بدھ سے متعلق جاتک کہانیوں میں بھی تمثیل کا رنگ غالب ہے۔ انجیل اور قرآن کے بعض بیانات تمثیلی خصوصیت رکھتے ہیں۔

اردو میں ملّا وجہی کی 'سب رس' تمثیل کی نمایاں مثال ہے جس میں قصۂ حسن و دل کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے تمام کردار تمثیلی ہیں۔ سرسیّد کے بعض مضامین اور محمد حسین آزاد کے 'نیرنگِ خیال' کے مضامین بھی تمثیل کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ مولوی نذیر احمد کے ناولوں میں بہت سے کردار اپنے ناموں کی وجہ سے تمثیلی کردار کہلاتے ہیں مثلاً توبتہ النصوح میں ظاہر دار بیگ کا کردار۔ سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتحپوری کے افسانوں میں بھی تمثیل کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔ نئے لکھنے والوں نے خالص تمثیل کو نمونہ بنا کر بہت سے ایسے افسانے لکھے ہیں جن میں تمثیل کا رنگ پایا جاتا ہے مثلاً انتظار حسین، جوگندر پال، غیاث احمد گدی، اقبال مجید، سلام بن رزّاق اور انور خاں وغیرہ کے کئی افسانے تمثیلی نوعیت کے ہیں۔ شاعری میں بھی کہیں کہیں تمثیل کا رنگ نظر آتا ہے۔

© NCERT not to be republished

ناول

نثری اصناف میں ناول اس وقت دنیا کی مقبول ترین اصناف میں سے ایک ہے۔ مغرب میں ناول نگاری کی ابتدا کو صنعتی انقلاب سے جوڑ کر دیکھا جاتا ہے۔ انیسویں صدی سے اردو میں ناول کے لیے راہیں ہموار ہونے کا سلسلہ شروع ہوا۔ ناول کی کوئی ایک مکمّل اور جامع تعریف ممکن نہیں۔ مختلف ناقدوں اور ادیبوں نے ناول کی الگ الگ تعریفیں کی ہیں۔ کسی کے نزدیک ناول کا کوئی ایک پہلو زیادہ اہم ہے تو کسی کے نزدیک دوسرا پہلو۔

ناول ایک طویل کہانی ہے جس میں عام زندگی کے حالات و واقعات اور مسائل و معاملات کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ ناول میں کسی شخص، سماج، تہذیب یا عہد کی زندگی پیش کی جاتی ہے۔ افراد اور سماج کے مابین ہونے والے اشتراک اور کشمکش ناول کا موضوع بنتے ہیں اس کے لیے ناول نگار اپنے زمانے کو پیش کر سکتا ہے اور ضرورت پڑنے پر ماضی کو بھی بنیاد بنا سکتا ہے۔ وہ اپنے تخیل سے مستقبل کا بھی کوئی خواب بُن سکتا ہے۔

روایتی ناول کے اجزائے ترکیبی یہ ہیں: پلاٹ، کردار، منظر اور مرکزی خیال۔

پلاٹ :

واقعات کی ترتیب کا نام پلاٹ ہے۔ پلاٹ واقعے یا واقعات کے آغاز، وسط اور انجام سے تشکیل پاتا ہے۔ عام طور سے واقعات کی ترتیب اسباب و علل کے اصول پر کی جاتی ہے یعنی ایک واقعہ ہوا، پھر اس کے نتیجے میں دوسرا واقعہ رونما ہوا۔ بعض ناولوں میں زمانی ترتیب سے واقعات کو پیش کر دیا جاتا ہے۔ ایک صورت یہ بھی ہے کہ واقعات کی ترتیب ایسی ہو کہ اس سے کوئی مخصوص تاثر ابھارا جا سکے۔ پلاٹ کی خوبصورتی کا دارومدار واقعات کے ہنرمندانہ انتخاب اور ترتیب پر ہے۔ ناول نگار کو یہ شعور ہونا چاہیے کہ کون سے واقعات اور تجربات ناول کی کہانی کو زیادہ سے زیادہ مؤثر اور دلچسپ بناتے ہیں۔ وہ اُن واقعات و تجربات کے بیان سے اجتناب کرتا ہے جن سے پلاٹ کی دلکشی اور روانی میں رکاوٹ پیدا ہو۔ عمدہ اور مربوط پلاٹ ناول کی کامیابی میں نمایاں کردار ادا کرتا ہے۔

کردار :

ناول میں کردار کے ذریعے واقعات پیش کیے جاتے ہیں۔ وہ کردار جاندار اور زندہ کہلاتے ہیں جو سماجی صورت حال کے مطابق ہونے کے باوجود وقت کے ساتھ تبدیلی سے بھی گزرتے ہیں۔ اس طرح کے کردار اپنی

© NCERT not to be republished

انفرادی، خاندانی اور سماجی زندگی کی بہتر عکاسی کرتے ہیں۔ ایک اچھا ناول نگار کردار کی نفسیات، اندازِ فکر، عادات و اطوار، زبان و بیان اور جذبات و احساسات کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ کردار جیتے جاگتے انسان کا روپ لے لیتا ہے۔ ناول کے بعض کردار ایسے ہوتے ہیں جو ناول کے پورے واقعے میں ہمیشہ یکساں رہتے ہیں اور بدلتے نہیں۔ ایسے کردار عام طور سے کمزور یا سپاٹ کہلاتے ہیں۔ ان میں اگر مزاح اور بذلہ سنجی کے عناصر ہوں تو پھر یہ کمی کھٹکتی نہیں ہے۔ جن کرداروں کی شخصیت کے زیادہ سے زیادہ پہلو ناول میں ابھرتے ہیں، وہ زیادہ پسند کیے جاتے ہیں۔

منظر و ماحول :

منظر سے مراد وہ ماحول ہے جس میں ناول کے کردار عمل سے گزرتے ہیں اور واقعات رونما ہوتے ہیں۔ یہ ماحول جغرافیائی بھی ہوسکتا ہے اور تہذیبی، سماجی یا خاندانی بھی۔ ماحول کو پیش کرنا ایک دشوار کام ہے۔ ماحول کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ فطری معلوم ہو۔ قدرتی مناظر کی عکاسی ایسی ہونی چاہیے کہ قاری پر واقعات اور کردار کی کیفیت اُجاگر ہو جائے۔

مرکزی خیال :

مرکزی خیال سے مراد وہ تجربہ، مجموعی تاثر یا بصیرت ہے جو ناول پڑھنے کے بعد قاری اخذ کرتا ہے۔ ایک ناول میں ایک سے زیادہ مرکزی خیال ہو سکتے ہیں۔ شرط یہ ہے کہ وہ سبھی آپس میں مربوط ہوں اور ایک نقش دوسرے کو دھندلائے بھی نہیں۔ ہر قاری اپنے تجربے اور ترجیحات کے تناظر میں ناول سے الگ الگ مرکزی خیال برآمد کرسکتا ہے۔ قاری کسی خیال سے متّفق ہوسکتا ہے یا اس سے اختلاف کرسکتا ہے۔

ناول کے اجزائے ترکیبی سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہیے کہ ہر ناول میں اُن کی یہی صورت قائم رہتی ہے۔ بعض ناولوں میں پلاٹ کی اہمیت کم ہوسکتی ہے اور کردار اور ماحول زیادہ مؤثر ہو سکتے ہیں۔ کسی میں واقعے کی اہمیت ہوتی ہے اور کوئی صرف کردار کی بنا پر ایک کامیاب ناول بن جاتا ہے۔ ناول کی کامیابی کا اصل پیمانہ یہ ہے کہ وہ زندگی کی پیش کش میں کامیاب ہے یا نہیں۔ اس میں جو تجربات بیان کیے گئے ہیں ان کی نوعیت کیا ہے۔ ان سے قاری کی بصیرت میں اضافہ ہوتا ہے یا نہیں۔

اردو میں ناول کی روایت :

اردو میں ناول نگاری کا سلسلہ انیسویں صدی کے نصفِ آخر سے شروع ہوتا ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول 'مرأۃ العروس' کو اردو کا پہلا ناول مانا جاتا ہے۔ 'مرأۃ العروس' کے علاوہ 'توبۃ النصوح'، 'ابن الوقت' وغیرہ میں

اصلاحی، اخلاقی اور مذہبی پہلو نمایاں ہیں۔ اسی زمانے میں شرر نے کئی نیم تاریخی اور رومانی ناول لکھے۔ ان کے ناول 'فردوسِ بریں' اور 'منصور وموہنا' کو کافی شہرت ملی۔ رتن ناتھ سرشار کا 'فسانۂ آزاد' بھی اسی دور میں لکھا گیا۔ فنی اعتبار سے اردو کا پہلا مکمّل ناول 'امراؤ جان ادا' ہے جسے مرزا محمد ہادی رسوا نے لکھا۔ اس ناول میں حقیقت نگاری کا رنگ گہرا ہے۔ رسوا نے عام انسانوں کو اپنے ناول کا کردار بنا کر ان کی اہمیت اور معنویت کا احساس دلایا۔ ان کے دیگر ناول 'شریف زادہ' اور 'ذاتِ شریف' ہیں۔ ناول نگاری کے میدان میں پریم چند ایک بڑا نام ہے۔ انھوں نے موضوعات اور اسالیب کی سطح پر کئی کارہائے نمایاں انجام دیے۔ اُن کے ناولوں میں دیہاتی زندگی کی حقیقی تصویریں نظر آتی ہیں۔ 'گئودان' ان کا شاہکار ناول ہے۔ 'بازارِ حسن'، 'چوگانِ ہستی'، 'گوشۂ عافیت'، 'میدانِ عمل'، 'نرملا' اور 'غبن' وغیرہ کا شمار ان کے اہم ناولوں میں کیا جاتا ہے۔ پریم چند کے بعد اُردو میں ناول نگاری پر خصوصی توجہ دی جانے لگی اور ناول نگاری کے نئے دور کا آغاز ہوا۔ اردو کے بعض اہم ناول نگار اور اُن کے مشہور ناولوں کے نام درج ذیل ہیں:

کرشن چندر (شکست)، عزیز احمد (ایسی بلندی ایسی پستی)، قرۃ العین حیدر (آگ کا دریا)، شوکت صدیقی (خدا کی بستی)، عبداللہ حسین (اُداس نسلیں)، حیات اللہ انصاری (لہو کے پھول) جمیلہ ہاشمی (تلاشِ بہاراں)، عصمت چغتائی (ٹیڑھی لکیر)، ممتاز مفتی (علی پور کا ایلی)، خدیجہ مستور (آنگن)، انتظار حسین (بستی)، قاضی عبدالستار (داراشکوہ)، جیلانی بانو (ایوانِ غزل)، جوگندر پال (نادید)، الیاس احمد گدّی (فائر ایریا) اور عبدالصمد (دوگز زمین)۔

© NCERT not to be republished

ناولٹ

'ناولٹ' ناول کی ایک چھوٹی شکل ہے۔ جس طرح مختصر افسانے کو طویل افسانے سے الگ کرنے کا کوئی حتمی اصول نہیں ہے اسی طرح ناول اور ناولٹ کے درمیان بھی حدِّ فاصل کھینچنا مشکل ہے۔ قرۃ العین حیدر نے 'ہاؤسنگ سوسائٹی'، 'دلربا'، 'اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو'، 'چائے کے باغ' اور 'سیتا ہرن' کو خود ناولٹ کہا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کے 'ایک چادر میلی سی' کو بھی ناولٹ کہا جاتا ہے۔

ناولٹ میں عام ناولوں جیسی کرداروں کی کثرت یا قصہ در قصہ واقعات کا بیان بالعموم نہیں ہوتا۔ ناولٹ کی پوری کہانی عام طور پر ایک ہی واقعے کے گرد گھومتی ہے اور اس کا زمانی پس منظر بھی بہت وسیع نہیں ہوتا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ اردو میں ناول ہی کا حجم رکھنے والے بہت سے ناولٹ بھی موجود ہیں۔

سجاد ظہیر کا 'لندن کی ایک رات'، عصمت چغتائی کا 'ضِدّی' اور انتظار حسین کا 'چاند گہن' بھی اردو میں ناولٹ کی معروف مثالیں ہیں۔

© NCERT not to be republished

افسانہ

اردو کی بیانیہ اصناف میں سب سے زیادہ مقبولیت افسانے کو ملی۔ سو برس سے کم کی مدّت میں اس صنف نے غیر معمولی کامیابی حاصل کی۔ افسانے کے ذریعے فرد کی زندگی کے کسی ایک پہلو، کسی ایک نفسیاتی یا جذباتی کیفیت، یا کسی ایک تجربے کو افسانے کا موضوع بنایا جاتا ہے۔ افسانے کی کوئی قطعی تعریف ممکن نہیں ہے۔ اس کی متعدد تعریفیں کی گئی ہیں مثلاً یہ کہ افسانہ ایک ایسی نثری کہانی ہے جسے پڑھنے کے لیے آدھے گھنٹے کا وقت لگے۔ کسی کا کہنا ہے کہ افسانہ کی طوالت اتنی ہونی چاہیے کہ ایک ہی نشست میں پڑھا جا سکے۔ کسی کا خیال ہے کہ افسانہ کسی ایک واقعے کا بیان ہوتا ہے جس میں ابتدا، وسط اور انجام ہو۔ ان میں سے ہر تعریف میں افسانے کی کسی ایک اہم خصوصیت کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔

ماہرینِ ادب نے اس کی جو تعریفیں بیان کی ہیں، ان کی رو سے افسانہ ایک تخیلی مختصر نثری بیانیہ ہے۔ افسانے میں واقعات کا بیان، کرداروں کی گفتگو اور منظر و ماحول کی پیش کش بہت نپی تلی اور تاثر سے بھرپور ہونی چاہیے۔ یہاں تاثر سے مراد وحدتِ تاثر ہے۔ پلاٹ، کردار، زمان و مکاں، مرکزی خیال اور اسلوب کی افسانے کے فن میں خاص اہمیت ہے۔

پلاٹ :

افسانے کی کہانی واقعات کی پیش کش سے آگے بڑھتی ہے۔ واقعات کی ترتیب و تنظیم کو افسانے کا ماجرا یا پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ کی کامیابی کا دارومدار واقعات کے ہنرمندانہ انتخاب، ترتیب اور تنظیم سے ہے۔

کردار :

افسانے کے واقعات ہمارے سامنے کردار کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں۔ کردار کی نفسیات، فکروخیال، جذبات و احساسات وغیرہ کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ وہ جیتے جاگتے انسان کا روپ دھار لیتے ہیں۔

یہاں پر یہ سوال بھی اُٹھتا ہے کہ افسانے کے کردار کیسے ہوں؟ افسانے میں کردار ایک مخصوص حد بندی میں ہی حرکت و عمل کر سکتے ہیں۔ اُن کے فکری اور جذباتی میلانات بھی افسانے کے مرکزی موضوع کے تابع ہوتے ہیں۔ اس لیے قابلِ توجہ کردار وہی ہے جو ان تمام پابندیوں کے باوجود قاری کے دل و دماغ پر ایک گہرا نقش چھوڑنے میں کامیاب ہو جائے۔

زمان و مکاں :

ہر واقعہ اور ہر انسانی تجربہ وقت کے کسی نہ کسی مخصوص دائرے اور مکان یا مقام کے کسی نہ کسی معیّنہ پس منظر میں جنم لیتا ہے۔ اچھا افسانہ نگار وہی ہے جو ماحول کی جزئیات پر گہری نظر رکھتا ہو اور کرداروں کے زمانی پس منظر سے اچھی طرح آگاہ ہو۔ اس کے علاوہ افسانے میں منظر نگاری اور جذبات نگاری کی بھی اہمیت ہے۔

مرکزی خیال :

ہر اچھا افسانہ کسی نہ کسی مرکزی خیال کے گرد گھومتا ہے۔ لکھنے والے کے تصورِ حیات و کائنات یا زندگی کی طرف اس کے رویّے کی نشاندہی بھی افسانے کے مرکزی خیال سے ہوتی ہے۔ مرکزی خیال میں جتنی گہرائی ہوگی، افسانے میں اتنی ہی وسعت پیدا ہوگی۔

اسلوب :

افسانہ اختصار و ایجاز کا فن ہے جسے افسانوی زبان میں ادا کیا جاتا ہے۔ افسانوی زبان سے مراد ایسی زبان ہے جو نہ فلسفیانہ ہو اور نہ علمی۔ بلکہ واقعے اور صورتِ حال کو مؤثر طریقے سے بیان کرنے کی صلاحیت رکھتی ہو۔ افسانے کی زبان میں سادگی، روانی اور حقیقت پسندی کا عنصر ضروری ہے۔ یہی خوبیاں کسی افسانے کو دلچسپ بناتی ہیں۔ ہر افسانہ نگار کا اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لیے پریم چند اور منٹو، عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر، راجندر سنگھ بیدی اور انتظار حسین کے افسانوی اسالیب کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

اردو میں افسانے کی روایت :

اردو میں افسانہ بیسویں صدی کی دین ہے۔ اردو افسانے کی روایت کا باقاعدہ آغاز پریم چند سے ہوا۔ اردو افسانے کے ابتدائی دور میں دو قسم کے رجحانات سامنے آئے۔ پہلا رجحان حقیقت پسندی کا تھا جس کے روحِ رواں

پریم چند تھے۔ انھوں نے افسانوی ادب کا رخ تبدیل کر دیا اور پسماندہ طبقات کی زندگی کے مسائل کو موضوع بنایا۔ پریم چند کے افسانے 'دنیا کا سب سے انمول رتن' ان کا پہلا افسانہ اور 'سوزِ وطن' (1907) کو افسانوں کا پہلا مجموعہ مانا جاتا ہے۔ پریم چند کی روایت کو آگے بڑھانے والے افسانہ نگاروں میں پنڈت سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی اور اپندر ناتھ اشک کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

حقیقت پسند رجحان کے ساتھ ساتھ اردو میں رومانی افسانے کی روایت بھی قائم ہوئی۔ اس روایت کی ترقی دینے والوں میں سجاد حیدر یلدرم، ل۔ احمد اکبرآبادی، سلطان حیدر جوش، مجنوں گورکھپوری اور بیگم حجاب امتیاز علی کے نام اہم ہیں۔

بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں باغیانہ تیور رکھنے والے افسانہ نگاروں کی ایک نئی نسل سامنے آئی۔ یہ لوگ پرانی روایتوں، معاشرے پر مذہب کی گرفت اور ہر طرح کی توہم پرستی کے مخالف تھے۔ 1932 میں انھوں نے 'انگارے' کے نام سے ایک مجموعہ شائع کیا جس میں سجاد ظہیر، محمود الظفر، رشید جہاں اور احمد علی کی کہانیاں شامل ہیں۔ پریم چند کے ساتھ ساتھ 'انگارے' کی اشاعت کو بھی ترقی پسند تحریک کا پیش خیمہ کہا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کا آغاز 1936 میں ہوا۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس، بلونت سنگھ، قاضی عبدالستّار اور رتن سنگھ وغیرہ نمائندہ ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔ اسی عہد میں حسن عسکری، ممتاز شیریں، انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر نے نئے افسانے کی بنیاد رکھی۔ ان کے علاوہ سعادت حسن منٹو کا شمار بھی اسی عہد کے اہم افسانہ نگاروں میں کیا جاتا ہے جو اپنے افسانوں کے موضوع اور تکنیک میں دیگر افسانہ نگاروں سے ایک مختلف اسلوب کے حامل ہیں۔

1960 کے بعد اردو میں علامتی اور تجریدی افسانے بھی لکھے جانے لگے۔ ان افسانوں میں فرد کی تنہائی، معاشرے کے زوال، سماجی زندگی کے انتشار جیسے موضوعات پر زور دیا گیا۔ بلراج مین را، خالدہ حسین، غیاث احمد گدی، گدی، جوگندر پال، اقبال متین، اقبال مجید اور انور سجاد کے افسانوں میں علامت کا رنگ گہرا ہے۔ ان کی تکنیکوں میں تنوّع ہے۔ اس نسل نے حقیقت کو موضوع بنانے کے بجائے حقیقت کے تاثر پر اپنے افسانے کی بنیاد رکھی۔ ان افسانہ نگاروں نے ہی پہلی مرتبہ پلاٹ سے عاری افسانے لکھے۔ اس روایت کو بعد کے جن افسانہ نگاروں نے فروغ دیا ان میں شفق، شموئل احمد، عبدالصمد اور شوکت حیات کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے برعکس سلام بن رزّاق، انور خاں، علی امام نقوی، انور قمر، سیّد محمد اشرف نے نئی حقیقت کو بنیاد بنا کر افسانے کے فن میں توازن قائم کرنے کی کوشش کی۔

افسانچہ / منی کہانی

'افسانچہ' کہانی کی مختصر ترین اور جدید ترین صورت ہے۔ اسے منی افسانہ یا منی کہانی بھی کہتے ہیں۔ اس میں ماجرا، کردار، واقعہ، ماحول اور تاثر وغیرہ کو مختصر طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

اردو میں افسانچے کا آغاز منٹو کے 'سیاہ حاشیے' سے ہوتا ہے جس میں منٹو نے آزادی کے بعد پھوٹنے والے فرقہ وارانہ فسادات کو پس منظر بنا کر چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھی ہیں۔ افسانچہ زیادہ سے زیادہ ایک ڈیڑھ صفحے اور کم سے کم چند سطروں پر مشتمل ہوتا ہے۔ آج کل یک سطری کہانی لکھنے کا بھی تجربہ کیا جا رہا ہے۔

منٹو کے بعد جن اہم کہانی کاروں نے افسانچہ لکھ کر اپنی شناخت بنائی ہے ان میں جوگندر پال، ہرچرن چاؤلہ، رتن سنگھ، خالد سہیل، عظیم راہی اور عارف خورشید وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

© NCERT not to be republished

ڈراما

نقل کرنے کا رجحان انسان کی فطرت میں شامل ہے۔ بچے اپنے طور طریقوں میں بڑوں کی نقالی کرتے ہیں۔ وہ کبھی چور سپاہی بنتے ہیں تو کبھی بادشاہ وزیر اور کبھی اپنے گڈے گڑیوں کے ماں باپ۔ نقالی کو فنی ہنرمندی سے پیش کرنے کا نام ڈراما ہے۔ ڈراما کے معنی 'کر کے دکھانے' کے ہیں۔ ڈرامے میں اسٹیج پر موجود کردار، دوسرے لوگوں اور ان کے عمل کی نقالی کرتے ہیں۔

ڈرامے کی عام طور پر دو قسمیں ہیں۔ ایک 'المیہ' (ٹریجیڈی Tragedy) دوسرا 'طربیہ' (کامیڈی Comedy) یونان میں المیے کی روایت پروان چڑھی جب کہ ہندوستان میں طربیے اسٹیج کیے جاتے تھے۔ وہ ڈرامے جن کا انجام غم انگیز اور الم ناک ہو، انھیں المیہ کہا جاتا ہے۔ خوشی اور مسرّت پر ختم ہونے والے ڈرامے طربیہ کہلاتے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ المیہ میں طربیہ کے بھی کچھ عناصر ہوں، ٹھیک اُسی طرح طربیہ میں بھی المیہ کے عناصر پائے جا سکتے ہیں۔ المیہ کا مقصد تماشائیوں میں رنج اور ہمدردی کے جذبے کو بیدار کرنا ہے جب کہ طربیہ اپنے تماشائیوں کو تفریح فراہم کرنے پر زیادہ زور دیتا ہے۔

ڈرامے کی تکمیل صرف لفظوں سے نہیں ہوتی بلکہ اس میں لفظوں کے ساتھ ساتھ عمل بھی ہوتا ہے۔ ڈرامے میں عمل (Action) کی بالادستی ہوتی ہے۔ تحریری ڈراما چاہے کتنا بھی اچھا ہو اگر اسٹیج پر عمدگی کے ساتھ نہیں پیش کیا جا سکے تو وہ ایک کمزور ڈراما مانا جائے گا۔ ڈرامے کا اسٹیج سے براہِ راست تعلق ہے۔ اس کے لیے درجِ ذیل خصوصیات اہم تصوّر کی جاتی ہیں:

- **محلِ وقوع :** اسٹیج ایسی جگہ (عام طور سے بلند مقام پر) پر واقع ہونا چاہیے کہ سبھی تماشائی بہ آسانی کرداروں کے حرکت و عمل کو دیکھ سکیں۔
- **آرائش :** اسٹیج کی سجاوٹ ڈرامے کے موضوع کے مطابق ہونی چاہیے۔ اگر ڈراما المیہ ہے تو اس کی سجاوٹ مختلف ہوگی اور اگر طربیہ ہے تو مختلف۔
- **روشنی :** اسٹیج پر روشنی اتنی ضرور ہونی چاہیے کہ تمام تماشائی کرداروں کے حرکت و عمل کو بخوبی دیکھ سکیں۔ خاص طور سے کرداروں کے میک اپ اور اُن کے چہرے اور آنکھوں کے تاثرات کو۔

• **ناظرین :** ڈرامے کے لیے ناظرین کی حیثیت ناگزیر ہے۔ اگر ناظرین اسٹیج کی جانب توجہ رکھیں تو ڈرامے کے کرداروں پر اس کا اچھا اثر پڑتا ہے اور اُن کی اداکاری زیادہ جاندار اور حقیقی ہو جاتی ہے۔

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی :

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی درجِ ذیل ہیں : • پلاٹ • کردار • مکالمہ • پیشکش

پلاٹ :

ڈرامے کا پلاٹ زندگی اور انسانی فطرت سے اخذ کیا جاتا ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ نہ تو ناول کی طرح بہت طویل ہوتا ہے اور نہ ہی افسانے کی طرح مختصر۔ ڈرامے کا پلاٹ اس بات کو دھیان میں رکھ کر تیّار کیا جاتا ہے کہ اسے ایک طے شدہ مدّت میں اسٹیج پر پیش کرنا ہوتا ہے۔ ڈرامے میں فکشن کی دیگر اصناف کی طرح تخیّلی، ماورائی اور مجرّد تصورات کی پیش کش کی زیادہ گنجائش نہیں ہوتی۔ واقعات جتنے زیادہ عمل پر مبنی ہوں گے، پلاٹ اُتنا ہی زیادہ مؤثر ہوگا۔ عام طور سے کامیاب پلاٹ کے لیے آغاز، کشمکش، تصادم اور انجام کو اہم سمجھا جاتا ہے۔

• **آغاز :** ڈرامے میں ناول یا افسانے کی طرح تعارف اور تمہید کی گنجائش نہیں ہوتی اس لیے اس کا آغاز اتنا پُرزور ہونا چاہیے کہ تماشائی پوری طرح اسٹیج کی طرف متوجہ ہو جائیں اور کردار و واقعات سے اُن کی اجنبیت فوراً دور ہو جائے۔

• **کشمکش :** کشمکش ڈرامے میں وہ صورت حال ہے جب دو کردار یا دو قوتیں برتری کے لیے آپس میں الجھ جائیں اور یہ اندازہ کرنا محال ہو کہ فتح کس کی ہوگی۔ کشمکش کو ڈرامے کی 'ریڑھ کی ہڈی' کہا جاتا ہے۔ یہ کشمکش کبھی دو یا دو سے زیادہ کرداروں کے درمیان اور کبھی دو نظریوں کے بیچ ہو سکتی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ کشمکش خود کسی کردار کے اندر رونما ہو۔ کشمکش سب سے زیادہ ناظرین کے احساسات پر اثر انداز ہوتی ہے۔ وہ اپنی تمام تر توجہ ڈرامے پر مرکوز کر دیتے ہیں اور یہی ڈرامے کی کامیابی ہے۔

• **تصادم :** کشمکش کا منطقی نتیجہ تصادم کی صورت میں سامنے آتا ہے اور کشمکش میں مصروف دونوں قوتوں کے درمیان ایک فیصلہ کن ٹکراؤ ہوتا ہے۔ المیہ میں مرکزی کردار زوال کی جانب گامزن ہو جاتے ہیں۔ اس کے برعکس طربیہ کے مرکزی کردار فتح اور خوشگوار زندگی کی طرف قدم بڑھاتے ہیں۔

- **نقطۂ عروج :** کشمکش اور تصادم سے ایک ایسے تناؤ (Tense) کی صورت پیدا ہوتی ہے جسے ڈرامے کے نقطۂ عروج (Climax) کا نام دیا گیا ہے۔ اس کے بعد ہی ڈراما اپنے انجام کی طرف بڑھتا ہے۔
- **انجام :** المیہ ڈرامے کا انجام رنج والم پر ہوتا ہے جب کہ طربیہ میں مسرّت اور شادمانی پر۔

کردار :

ڈرامے میں کردار نگاری کے فن کو بطورِ خاص ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ کلاسیکی ڈراموں میں ہیرو یعنی (مرکزی کردار) ہیروئن اور ویلن کی واضح تقسیم نظر آتی ہے۔ اس کے علاوہ کچھ ضمنی کردار ہوتے ہیں جو ڈرامے کے مرکزی خیال کی پیش کش میں معاون ہوتے ہیں۔ ڈراما انھیں کرداروں کے ذریعے اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔ ڈرامے کی مقبولیت کے لیے ضروری ہے کہ مرکزی کردار زیادہ بااثر اور دلچسپ ہو۔ مرکزی کردار کے علاوہ ڈرامے میں ضمنی کرداروں کی بھی بڑی اہمیت ہے۔

پیش کش :

پیش کش کا تعلق اسٹیج سے ہے۔ ڈرامے کے موضوع کے لحاظ سے اس کے مختلف لوازمات کا تعین کیا جاتا ہے۔ ان لوازمات (روشنی، موسیقی، پوشاک، مناظر، اشیا) کو زیادہ سے زیادہ مؤثر طریقے سے پیش کرنے پر ڈرامے کی کامیابی کا انحصار ہے۔

مکالمہ :

ڈرامے کا واقعہ کرداروں کی آپس کی گفتگو یا مکالمے کے ذریعے آگے بڑھتا ہے۔ کردار جس ماحول سے آتے ہیں۔ ان کی زبان ماحول کی نمائندہ ہوتی ہے۔ ڈرامے میں کردار کے سماجی، سیاسی، تاریخی اور تہذیبی پس منظر کا لحاظ رکھتے ہوئے ہی ان کے مکالمے لکھے جاتے ہیں۔ برجستہ اور فطری مکالموں کو اچھے ڈرامے کی پہچان بتایا جاتا ہے۔ مکالموں کو طویل نہیں ہونا چاہیے۔

اردو میں ڈرامے کی روایت :

ڈراما دنیا کی قدیم ترین ادبی اصناف میں سے ہے۔ ڈرامے کا آغاز یونان سے ہوا۔ ارسطو نے اپنی کتاب 'بوطیقا' کی تشکیل منظوم ڈرامے کی روایت کے پس منظر میں کی تھی۔ ہندوستان میں بھی ڈرامے کی روایت نہایت قدیم ہے۔ بھرت مُنی کی 'ناٹیہ شاستر' ڈرامے کے فن اور اصول سے متعلق ہندوستان کی پہلی اہم کتاب ہے۔

© NCERT not to be republished

کالی داس کے سنسکرت ڈرامے 'شکنتلا' کا شمار دنیا کے شاہکار ڈراموں میں ہوتا ہے۔ ہندوستان میں عوامی ڈرامے اور اس کی مختلف شکلیں مثلاً جاترا، لیلا، رہس اور نوٹنکی کی روایت بہت پرانی ہے۔

امانت کی 'اندرسبھا' سے اردو اسٹیج ڈرامے کی روایت کا آغاز ہوا۔ کہا جاتا ہے کہ لکھنؤ کے قیصر باغ میں یہ ڈراما اسٹیج کیا جاتا تھا۔ خود نواب واجد علی شاہ بھی اس میں شریک ہوتے تھے اور راجا اندر کا کردار نبھاتے تھے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں نفع کمانے کی غرض سے کچھ پارسی نوجوانوں نے انگریزی اسٹیج کے طرز پر دہلی، کلکتہ اور ممبئی میں تھیٹریکل کمپنیاں قائم کیں۔ پارسی تھیٹریکل کمپنیوں نے اردو ڈرامے کی ترقی اور فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ اس سلسلے میں سیٹھ پسٹن جی فرام جی کی 'اوریجنل تھیٹریکل کمپنی' کو اوّلیت حاصل ہے۔ مشہور ڈراما نگار رونق بنارسی کا تعلق اسی کمپنی سے تھا۔ 'بلبلِ پیمار' ان کا معروف ڈراما ہے۔ خورشید جی بالی والا کی وکٹوریہ ناٹک کمپنی نے بھی ڈرامے کے فروغ میں حصہ لیا۔ خورشید جی خود بھی مشہور اداکار تھے۔ منشی بنا یک پرشاد طالب بنارسی اس کمپنی کے باقاعدہ ڈراما نگار تھے جنھوں نے 'وکرم ولاس' اور 'ہریش چندر' وغیرہ ڈرامے لکھے۔ وکٹوریہ کمپنی کے مقابلے میں کاؤس جی نے الفریڈ تھیٹریکل کمپنی قائم کی۔ سید مہدی حسن، احسن لکھنوی اور پنڈت نرائن پرشاد بیتاب اس سے وابستہ اہم ڈراما نگار تھے۔ 'بھول بھلیاں'، 'بکاؤلی'، 'چلتا پرزہ' احسن لکھنوی کے اور 'قتل نظیر'، 'مہا بھارت'، 'فریبِ محبت'، 'گورکھ دھندا' وغیرہ بیتاب دہلوی کے اہم ڈرامے ہیں۔

الفریڈ کمپنی کے طرز پر ایک اور ناٹک کمپنی نیو الفریڈ قائم کی گئی۔ اردو کے ممتاز ڈراما نگار آغا حشر کاشمیری اسی سے وابستہ تھے۔ انھوں نے بڑی تعداد میں ڈرامے لکھے جن میں 'شہید ناز'، 'اسیرِ حرص'، 'صیدِ ہوس'، 'رستم وسہراب'، 'ترکی حور'، 'خوبصورت بلا'، 'سفید خون'، 'یہودی کی لڑکی' اور 'سلور کنگ' بہت مشہور ہوئے۔

1922 میں امتیاز علی تاج کا ڈراما 'انارکلی' شائع ہوا جسے بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ بعد کے ڈراما نگاروں میں حکیم احمد شجاع، ڈاکٹر عابد حسین، محمد مجیب، اشتیاق حسین، محمد عمر، نور الٰہی، اوپندر ناتھ اشک، کرشن چندر، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، حبیب تنویر، محمد حسن، ابراہیم یوسف، زاہدہ زیدی وغیرہ شامل ہیں۔

© NCERT not to be republished

ریڈیو ڈراما

ریڈیو ڈراما دراصل سننے سنانے کا آرٹ ہے۔ ڈرامے میں عمل کی سب سے زیادہ اہمیت ہے اور ریڈیو ڈرامے میں عمل کو آوازوں کے وسیلے سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ انسانی تجربات و کیفیات، جذبات و احساسات اور غم و شادمانی کا اظہار ریڈیو ڈرامے میں آوازوں کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ عام طور سے ریڈیو ڈرامے میں آواز کو استعمال کرنے کی تین صورتیں ہیں:

(i) مکالمہ (ii) صوتی اثرات (iii) موسیقی

یہ تینوں ارکان ریڈیو ڈرامے کے تین ستون ہیں۔

مکالمہ:

ریڈیائی ڈراموں میں سب سے زیادہ اہمیت مکالموں کی ہے۔ مکالمے کی زبان بولی اور سنی جانے والی زبان سے جس قدر قریب ہوگی، مکالمے اتنے ہی زیادہ مؤثر اور کامیاب ہوں گے۔ روزمرّہ گفتگو کی زبان میں جذبات و احساسات کے اظہار کی قوت زیادہ ہوتی ہے اور ایسی زبان سے سامعین بہت جلد ذہنی طور پر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے کے مکالمے چھوٹے مگر بھرپور ترسیلی قوت کے حامل ہونے چاہئیں کیوں کہ سامع مکالموں کو سن کر ہی پلاٹ اور کرداروں سے واقفیت حاصل کرتا ہے۔

مکالموں کے تعلق سے یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ اسٹیج ڈراموں میں صورت دیکھ کر کرداروں کو پہچانا جاسکتا ہے۔ لیکن ریڈیو ڈرامے میں کرداروں کی شناخت کا واحد وسیلہ آواز ہے۔ آوازوں میں تمیز کرنا چہروں میں تمیز کرنے سے زیادہ دشوار ہے۔ لہٰذا مختلف کرداروں کی آواز میں اتنا نمایاں فرق ہونا چاہیے کہ سننے والا آسانی سے الگ الگ کرداروں کی پہچان کر سکے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ کرداروں کی شخصیت اور تہذیبی انفرادیت وغیرہ مکالموں سے ظاہر ہو سکے مثلاً شہری کردار کی زبان، دیہی کردار سے مختلف ہوگی۔ ایک تعلیم یافتہ فرد کی زبان اور لب و لہجہ ایک غیر تعلیم یافتہ آدمی سے مختلف ہوگا۔

© NCERT not to be republished

دبا ہوا لہجہ، دھیمی خود کلامی، ادھورے الفاظ، دور سے آتی ہوئی آواز، لڑکھڑاتی ہوئی آواز، ٹوٹتی بکھرتی ہوئی آواز، سانسوں کی ابھرتی گرتی آواز اور سرگوشی یہ سبھی ریڈیو ڈرامے میں حربے کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں تاکہ ڈرامے میں سامع کی شمولیت زیادہ سے زیادہ ہو سکے اور پیش کش کی زیادہ تر جہات واضح ہو سکیں۔

صَوتی اثرات :

ریڈیو ڈرامے میں مکالموں کے علاوہ مختلف قسم کی آوازوں سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ ڈرامے میں آوازیں دو طرح سے استعمال کی جاتی ہیں۔

- یہ ڈرامے میں پس منظر کا کام کرتی ہیں مثلاً بارش کی آواز یا بازار کے شور وغل کی آواز۔ یہاں پر اس بات کا لحاظ ضرور رکھنا چاہیے کہ ان کی زیادتی یا بلندی ڈرامے کے ارتقا، عمل اور مکالمے کے سننے میں خلل انداز نہ ہو۔
- ان آوازوں کی دوسری صورت ڈرامے میں حرکت وعمل کو ظاہر کرتی ہے مثلاً کسی چیز کی رگڑ یا کھڑکھڑانے کی آواز، موٹر سائیکل کی آواز، ایمبولینس کی آواز، آگ بجھانے والی گاڑی کا سائرن، زخمیوں کی آہ و بُکا، کسی کے انتقال پر بین، خرّاٹوں کی آواز، قریب و دور کی آواز وغیرہ۔

موسیقی :

ریڈیو ڈرامے میں موسیقی کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ موسیقی کا استعمال دو طرح سے کیا جاتا ہے:

- ڈرامے کی فضا یا پس منظر، حالات اور کردار کے جذبات و احساسات کو واضح کرنے کے لیے موسیقی کا استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً حُزنیہ موسیقی سے یہ پتا چل جاتا ہے کہ کوئی کردار غم اور تکلیف میں مبتلا ہے یا صورتِ حال غم ناک ہے۔ اسی طرح بے ربط موسیقی ذہنی انتشار کی جانب اشارہ کرتی ہے۔
- ایک منظر کے خاتمے اور دوسرے کے آغاز کے لیے بھی موسیقی کا سہارا لیا جاتا ہے۔

اردو میں ریڈیو ڈرامے کی روایت :

اردو میں ریڈیو ڈرامے کا آغاز آل انڈیا ریڈیو کے قیام کے ساتھ ہوا۔ شپرو داس چڑھ جی کے بنگالی ڈرامے کے اردو ترجمے کو اردو کا پہلا ریڈیو ڈراما تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس کے مترجم حکیم احمد شجاع تھے اور پروڈیوسر سید ذوالفقار

© NCERT not to be republished

علی بخاری تھے۔ اس دور میں حکیم احمد شجاع، سید عابد علی عابد، فضل الحق قریشی، محمد حنیف، نور الٰہی اور محمد عمر وغیرہ نے انگریزی، فرانسیسی، روسی اور بنگالی ڈراموں کے ترجمے اردو میں کیے۔ بعد میں اردو میں طبع زاد ریڈیو ڈرامے لکھنے کا سلسلہ شروع ہوا۔ امتیاز علی تاج، میاں لطیف الرحمٰن، عبدالعزیز فلک پیما، ناکارہ حیدرآبادی، عشرت رحمانی، انصار ناصری وغیرہ اردو کے ابتدائی ریڈیو ڈراما نگار ہیں۔

1930 کی دہائی سے مختلف سماجی، معاشرتی اور سیاسی موضوعات پر اردو ریڈیو ڈرامے لکھنے کا آغاز ہوا۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، اُپندر ناتھ اشک، شوکت تھانوی، مرزا ادیب، ریوتی سرن شرما، محمد حسن، کرتار سنگھ دُگل، رفعت سروش، قمر جمالی اور شمیم حنفی وغیرہ نے موضوعات، تکنیک اور پیش کش کے حوالے سے اردو ڈراموں کے دامن کو وسعت دی۔

بی۔بی۔سی۔ اور مختلف ممالک کی اردو ریڈیو سروس نے بھی اردو ریڈیو ڈراموں کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

© NCERT not to be republished

ٹی وی ڈراما

ٹیلی ویژن پر نشر کیے جانے والے ڈرامے کو ٹی وی ڈراما کہتے ہیں۔ ریڈیو ڈراما صرف سنا جا سکتا ہے مگر ٹی وی ڈراما فلم کی طرح دیکھا بھی جاتا ہے۔ اسٹیج، ریڈیو، ٹی وی اور فلم کے ذرائع میں بہت سی مماثلتیں ہے۔ لیکن کہانی کی پیش کش اور تکنیکوں میں نمایاں فرق ہے۔

ٹی وی ڈرامے کی کہانی میں بھی حرکت، کشمکش اور تصادم ہونا لازمی ہے۔ ٹی وی ڈرامے کے لیے ضروری ہے کہ مکالمے زندگی کے تقاضوں کے مطابق ہوں اور ان کی زبان عصری ہو۔ ٹی وی ڈرامے میں پیش کی جانے والی کہانی مختصر ہوسکتی ہے اور کئی قسطوں پر مبنی بھی ہوسکتی ہے۔ آج کل ٹی وی ڈرامے سلسلہ وار دکھائے جاتے ہیں جن میں سماجی، سیاسی، تہذیبی اور مذہبی مسائل کہانی کے ماجرے کا حصّہ ہوا کرتے ہیں۔

ٹی وی ڈرامے کی عکس بندی اور اس کی نشرواشاعت کے مسائل خالص تکنیکی اور مشینی ہیں۔ اس طرح کے ڈراموں میں تصویر اور آواز کے ساتھ ساتھ زبان کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ اس لیے ٹی وی ڈرامے میں ایسی زبان استعمال کی جاتی ہے جو رابطے کی زبان ہو۔

ہندوستان میں جب ٹی وی پر ڈراموں کی نشر و اشاعت شروع ہوئی، اسی وقت سے اردو ٹی وی ڈرامے بھی نشر کیے جا رہے ہیں۔

© NCERT not to be republished

اوپیرا

لاطینی زبان میں 'اوپیرا' کے معنی عمل کے ہیں۔ اوپیرا منظوم ہوتا ہے اور اسٹیج پر اسے موسیقی اور رقص کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے اردو میں اسے 'غنائیہ' بھی کہتے ہیں۔

مغرب میں سولھویں صدی سے اوپیرا کا آغاز ہوا۔ اوپیرا کا ماجرا حسن و عشق، ہجر و وصال اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کے واقعات سے تشکیل پاتا ہے۔ اس لیے اس میں شاعری کی مختلف اصناف اور رقص و موسیقی سے کام لیا جاتا ہے۔

لفظ 'اوپیرا' اردو میں سب سے پہلے حافظ عبداللہ نے استعمال کیا۔ اوپیرا کے واقعے اور موسیقی میں کرداروں کے مزاج کے مطابق راگ راگنیاں متعین ہوتی ہیں۔ اس میں کہانی کے موضوع کے مطابق ہی موسیقی پیش کی جاتی ہے۔ جس کا تسلسل کہیں ٹوٹنے نہیں دیا جاتا اور واقعے کے نشیب و فراز اور کرداروں کی نفسیاتی صورت حال سب پر موسیقی کا گہرا اثر ہوتا ہے۔

اردو میں بہت سی مثنویوں کو منظوم قصّوں کی صورت میں اوپیرا کی طرح پیش کیا گیا۔ بہت سے منظوم قصے ریڈیو سے نشر کیے گئے جو ساز اور آواز کا مجموعہ ہونے کی وجہ سے اوپیرا تو کہے جاسکتے ہیں لیکن یہ ہیں ریڈیائی منظوم ڈرامے۔ اوپیرا تو ایک قسم کا واقعی ڈراما ہے جسے کردار اسٹیج پر عمل کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔ یہ صرف آواز کا نام نہیں۔

حافظ عبداللہ کے بعد سلام مچھلی شہری، شہاب جعفری، قیصر قلندر، عمیق حنفی اور رفعت سروش کے نام آتے ہیں جنھوں نے اسٹیج پر اپنے منظوم ڈرامے پیش کیے جو اوپیرا کا بدل کہلائے جاسکتے ہیں۔

© NCERT not to be republished

نکڑ ناٹک

نکڑ ناٹک عوامی ڈرامے کا ایک روپ ہے۔ اس میں کسی اسکرپٹ، ڈرامے کے لوازم اور اسٹیج کے بغیر عام زندگی میں پیش آنے والے عام انسانی مسائل کو چند اداکار عوامی زبان میں بے ساختگی کے ساتھ کسی نکڑ یا چوک چوراہے پر پیش کرتے ہیں۔ نکڑ ناٹک کے مسائل میں سماجی، سیاسی اور عام موضوعات شامل ہیں جو روز مرّہ انسانی زندگی کو متاثر کرتے ہیں۔ نکڑ ناٹک میں چند اداکار گلی کوچے میں کہیں ڈھول وغیرہ بجا کر راہ چلتے عوام کو متوجہ کرتے اور فطری انداز میں عصر حاضر کے کسی مسئلے پر آپس میں مکالمہ کرتے ہیں۔ ان کی باتوں میں گہرے طنز اور مزاح کی جھلک ہوتی ہے مگر مسئلے کی سنجیدگی پر بھی ان کی پوری توجہ ہوتی ہے۔ حبیب تنویر اور صفدر ہاشمی کے یہاں نکڑ ناٹک کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔

© NCERT not to be republished

تنقید

ہر انسان میں اچھے اور برے، کھرے اور کھوٹے کو سمجھنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ کسی ادبی فن پارے کی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کرنے کا عمل تنقید کہلاتا ہے۔ تنقید کے لغوی معنی پرکھنے یا کھرے کھوٹے کی پہچان کرنے کے ہیں۔ اصطلاح میں فن پاروں کی خوبیوں اور خامیوں کا صحیح اندازہ لگانا اور ان پر کوئی رائے قائم کرنا تنقید ہے۔

تنقید کے دو مراحل ہیں۔ پہلے مرحلے میں تنقید کا عمل تخلیق کے ساتھ ہی شروع ہو جاتا ہے۔ تخلیق کار کچھ لکھتا ہے، پھر اسے مزید بہتر بنانے کے لیے اس میں کاٹ چھانٹ یا ترمیم و اضافہ کرتا ہے اور ہر اعتبار سے مطمئن ہو کر اسے آخری شکل دیتا ہے۔ جس تخلیق کار کا تنقیدی شعور جتنا زیادہ پختہ ہوتا ہے اس کی تخلیق میں اسی قدر پختگی اور نکھار بھی پایا جاتا ہے۔

دوسرے مرحلے پر وہ قاری ہوتا ہے جسے نقاد کہتے ہیں۔ وہ اس فن پارے کا جائزہ لیتا ہے اور اسے فن کی کسوٹی پر جانچتا ہے۔ نقاد کسی فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے اس کی تخلیق کے محرکات، مصنّف کے مزاج، موضوع کے تئیں اس کے رویّے اور فن پارے کی فنی خوبیوں اور خامیوں کو جاننے کی کوشش کرتا ہے۔

عام قاری کتاب کا مطالعہ سرسری انداز میں کرتا ہے۔ اس کا مقصد عموماً وقت گزاری، لطف اندوزی یا اپنی معلومات میں اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن تنقید نگار جب کوئی تحریر پڑھتا ہے تو ایک ایک لفظ اور فقرے پر غور کرتا ہے۔ اس کے ذہن میں اس کے فنی اصول بھی ہوتے ہیں۔ وہ یہ دیکھتا ہے کہ تخلیق کار نے ان فنی اصولوں کا کتنا خیال رکھا ہے۔

ہر صنفِ ادب کے کچھ مقررہ اصول ہوتے ہیں، انھیں اصولوں کی روشنی میں تخلیقات کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ تنقید نگار کے لیے ذاتی پسند و ناپسند سے زیادہ اہم وہ ادبی معیار ہوتے ہیں جن کی اہمیت ہمیشہ برقرار رہتی ہے۔ نقاد کے لیے ضروری ہے کہ اس کا مطالعہ وسیع ہو، اپنے زبان و ادب کے علاوہ دیگر زبانوں کے ادب پر بھی اس کی نظر ہو، مختلف علوم سے واقفیت ہو، اور جس موضوع پر وہ لکھ رہا ہے اس پر اسے عبور حاصل ہو۔ نقاد کے لیے مطالعے کے دوران معروضیت سے کام لینا بھی ضروری ہے۔ شعر و ادب کی تخلیق میں تاریخ، تہذیب، عہد و ماحول، معاشی

صورتِ حال، فن کار کی شخصیت اور کئی دیگر عوامل بالواسطہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ فن پارے کا جائزہ لیتے ہوئے تنقید نگار اکثر ان امور کو بھی پیشِ نظر رکھتے ہیں۔

تنقید نگار یہ دیکھتا ہے کہ فن پارے میں جن تجربات کی عکاسی کی گئی ہے یا جس موضوع پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے اس کی اہمیت کیا ہے۔ جو کچھ لکھا گیا ہے اس میں کوئی نئی بات پیش کی گئی ہے یا نہیں۔ مصنف کی پیش کش کا انداز کیسا ہے۔ مصنف جو کچھ کہنا چاہتا ہے اس کی ترسیل میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے۔ ہر نقاد کا اپنا مخصوص نقطۂ نظر ہوتا ہے اور اسی کے مطابق وہ کسی نثری یا شعری تخلیق کا جائزہ لیتا ہے۔

بعض نقاد کسی نہ کسی نظریے کی روشنی میں ادب کی جانچ پرکھ کرتے ہیں۔ جیسے تاریخی نظریۂ تنقید، نفسیاتی نظریۂ تنقید، تاثراتی نظریۂ تنقید، جمالیاتی نظریۂ تنقید، ہیئتی نظریۂ تنقید وغیرہ۔

تاریخی نظریۂ تنقید کے تحت ادبی تفہیم میں تاریخ کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ تاریخی نقاد کے خیال میں ادبی تخلیق کے عمل میں تاریخی محرکات کا دخل دوسرے عوامل سے زیادہ ہوتا ہے۔ اس ذیل میں اقتصادی، معاشرتی اور تہذیبی اقدار بھی زیرِ بحث آتی ہیں۔ مارکسی یا ترقی پسند تنقید کا یہی طریقۂ کار ہے۔

نفسیاتی تنقید ادیب کے ذہنی مطالعے پر اساس رکھتی ہے۔ وہ اُن گرہوں (Complexes) کو اجاگر کرتی ہے جو کسی فرد کی شخصیت کو بنانے یا بگاڑنے میں خاص کردار ادا کرتے ہیں۔

تاثراتی تنقید میں محض ان تاثرات کو اہم خیال کیا جاتا ہے جو ادبی مطالعے کے دوران فوری طور پر نقاد کے ذہن میں اپنا نقش قائم کر لیتے ہیں۔ یہ بھی براہِ راست مطالعے کی ایک شکل ہے۔ تاثراتی نقاد کی تفہیم ذہنی آزادی کی مظہر ضرور ہوتی ہے لیکن یہ اندیشہ بھی لگا رہتا ہے کہ ذہنی آزادی تخلیقی وفور میں نہ بدل جائے۔ تنقید کا ہر عمل معروضیت اور ضبط کا مطالبہ کرتا ہے لیکن جب تاثرات پر تخلیقیت حاوی ہو جاتی ہے تو ضبط کی حدیں ٹوٹنے لگتی ہیں اور تنقیدی شہ پارہ، اسلوب کی پرستاری کی مثال بن جاتا ہے۔ اسی بنا پر بعض ناقدین نے **تاثراتی تنقید** کو **تخلیقی تنقید** کا نام بھی دیا ہے۔

اگرچہ **جمالیاتی تنقید** بھی تاثر سے خالی نہیں ہوتی لیکن جمالیاتی نقاد، تخلیق کے اندر چھپے ہوئے حسن کی تلاش کو بنیاد بناتا ہے۔ جمالیات کے تصورات اس کے لیے رہ نما اصول کا کام کرتے ہیں۔ عموماً عیب جوئی سے اس کا سروکار نہیں ہوتا۔ اسی بنا پر جمالیاتی تنقید، تنقید سے زیادہ تحسین کہلاتی ہے۔

سائنٹفک تنقید ایک طریقۂ کار کا نام ہے۔ جو نقاد غیر جانبداری اور معروضیت کے ساتھ کسی فن پارے کا تجزیہ کرتے ہیں، ان میں استدلال کا رنگ گہرا ہوتا ہے۔ اس طرح سائنٹفک تنقید فن پارے کی تفہیم میں مادّی

حالات کے تجزیے کی روشنی میں نتائج اخذ کرتی اور سماجی اقدار کو زیرِ بحث لاتی ہے۔فن پارے کی قدر و قیمت کا تعیّن اس کی آخری منزل ہوتا ہے۔

ہیئتی تنقید میں لفظ و معنی کے مباحث کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ اس میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ کسی تحریر یا متن نے کن اصولوں کی بنیاد پر فن پارے کی شکل اختیار کی ہے۔ ادبی تخلیق میں لفظ کے لغوی مفہوم کے مقابلے میں تعبیری مفہوم کی زیادہ اہمیت ہے۔ چوں کہ زبان تخلیقی ہوتی ہے اور الفاظ ایک سے زیادہ معنی کے حامل ہوتے ہیں اس لیے معنی کی کثرت سے ابہام بھی واقع ہوتا ہے۔ ہیئتی نقاد معنی کی ان گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ ہیئتی تنقید فن کے علاوہ کسی بھی خارجی فلسفے یا نظریے کے اطلاق کو غیر ضروری قرار دیتی ہے۔ اس میں تاریخ، اقتصادیات اور نفسیات کا علم بھی شامل ہے۔ ہیئتی تنقید کو جدیدیت کے عہد میں فروغ ملا۔

اسلوبیاتی تنقید بھی ایک اہم دبستانِ تنقید ہے۔ اس میں کسی مصنف کے پیرایۂ بیان کا تجزیہ کرکے اس کی نوعیت اور خصوصیات اجاگر کی جاتی ہیں۔ یہ تجزیہ سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔ اس طرح محاکے میں قطعیت و معروضیت کا رنگ گہرا ہوتا ہے۔

اردو میں تنقید کی روایت :

اردو شعرا کے تذکروں میں تنقید کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں لیکن تنقید کا باقاعدہ آغاز مولانا الطاف حسین حالی کی 'مقدمہ شعر و شاعری' سے ہوا۔ انھوں نے جب اپنا دیوان مرتب کیا تو اس کے طویل مقدمے میں شاعری اور اس کی مختلف اصناف پر تفصیلی گفتگو کی۔ اس مقدمے کے بعد شبلی نعمانی، امداد امام اثر، عبدالرحمٰن بجنوری، مولوی عبدالحق اور نیاز فتحپوری نے تنقید پر توجہ دی۔ بیسویں صدی کے اہم ناقدین میں اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، کلیم الدین احمد، آلِ احمد سرور، خورشید الاسلام، اسلوب احمد انصاری، محمد حسن عسکری، محمد حسن، وزیر آغا، قمر رئیس، وارث علوی، شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، وہاب اشرفی اور شمیم حنفی کے نام شامل ہیں۔

تحقیق

تحقیق کا مطلب ہے حقائق کی تلاش اور چھان پھٹک۔ محقق شعر و ادب کے ان گوشوں سے ہمیں واقف کراتا ہے جو ہماری نظروں سے اوجھل ہوتے ہیں۔ ادبی تحقیق میں عام طور پر ان شاعروں، ادیبوں یا کتابوں اور ان سے متعلق ادوار اور علاقوں کو موضوع بنایا جاتا ہے جن کے بارے میں معلومات کا فقدان ہے۔ تحقیق کے ذریعے اس بات کی کوشش کی جاتی ہے کہ نامعلوم حقائق دریافت کیے جائیں اور معلوم حقائق کی جانچ پرکھ کر کے غلطیوں کی تصحیح کی جائے۔ محقق کے لیے ضروری ہے کہ اس کا مطالعہ و مشاہدہ وسیع ہو، زبان پر عبور ہو، محتاط رویّے کا مالک ہو، ذہن تجزیاتی ہو اور اس میں نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔ ان خوبیوں کے ساتھ اس میں ایمانداری، معروضیت اور غیر جانبداری کی خصوصیات کا ہونا بھی ضروری ہے۔

تحقیق اور تنقید میں نہایت گہرا رشتہ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ تنقیدی صلاحیت کے بغیر محقق ادھورا ہے اور تحقیقی وصف کے بغیر نقاد نامکمل۔ کسی ادیب، شاعر یا ادبی تخلیق کے بارے میں تحقیق کرنے سے قبل یہ جان لینا ضروری ہے کہ اس کی اہمیت کیا ہے، اس پر تحقیق کرنا ضروری ہے یا نہیں۔ اس پر تحقیق ادب میں کسی اضافے کا موجب بن سکتی ہے یا نہیں۔

اردو میں ابتدا میں تحقیق پر توجہ نہیں دی گئی۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں اسے فروغ حاصل ہوا اور کئی اعلیٰ پائے کے محققین منظرعام پر آئے۔ اردو میں تحقیق کے ابتدائی اشارے میر تقی میر کے تذکرے ''نکات الشعرا'' میں ملتے ہیں۔ سرسید احمد خاں کی ''آثارالصنادید'' ایک اہم تحقیقی کارنامہ ہے جس میں انھوں نے دہلی کی تمام تاریخی عمارتوں کی تاریخ پیش کی ہے۔ اس کے علاوہ ایک مستقل باب میں دہلی کے مشاہیر کا تذکرہ کیا ہے۔ تحقیق کے ضمن میں گارساں دتاسی کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ''تاریخ ادبیات ہندوی و ہندوستانی'' تحریر کی۔ اشپرنگر کی مرتب کردہ شاہان اودھ کے کتب خانے کی فہرست 1850 میں شائع ہوئی۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اپنی تصنیف 'آبِ حیات' میں ادبی و لسانی تحقیق پر توجہ دی۔ اردو میں تحقیق کا باقاعدہ آغاز حافظ محمود شیرانی سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد دیگر افراد نے بھی اس جانب توجہ دی۔ مولوی عبدالحق، محی الدین قادری زور، نصیرالدین ہاشمی، مسعود حسن رضوی ادیب، امتیاز علی خاں عرشی، قاضی عبدالودود، مالک رام، رشید حسن خاں، نورالحسن ہاشمی، مختارالدین آرزو، مسعود حسین خاں، گیان چند جین، ابومحمد سحر، عبدالقوی دسنوی، تنویر احمد علوی اور حنیف نقوی کا شمار اردو کے اہم محققین میں ہوتا ہے۔

© NCERT not to be republished

تبصرہ نگاری

تبصرہ کسی کتاب کے اہم یا غیر اہم ہونے سے متعلق ناقد یا مبصّر کے خیالات کا اظہار ہوتا ہے۔ عموماً ان خیالات کی شائع شدہ شکل ہی کو تبصرہ تصور کیا جاتا ہے۔ تبصرہ باقاعدہ تنقیدی مضمون نہیں ہوتا مگر تنقیدی آرا کے بغیر اسے مکمل بھی نہیں سمجھا جاتا۔ تبصرے کا مقصد شائع ہونے والی کتاب اور اس کے مصنف کا اختصار کے ساتھ فوری تعارف ہوتا ہے تاکہ قارئین کو کتاب کے مطالعے کی ترغیب ملے۔ مصنف اور تصنیف دونوں کا تعارف، عصری ادب سے ان کا رشتہ، تصنیف کی ظاہری بناوٹ، اس کی قیمت اور مقامِ اشاعت وغیرہ کا ذکر تبصرہ نگاری کے لوازم ہیں۔

حالؔی، مرزا رسوؔا، مولوی عبدالحق، چکبست، عبدالحلیم شرر، مہدی افادی، شبلی نعمانی، عبدالماجد دریابادی، اثر لکھنوی اور وحیدالدین سلیم کے تبصرے تنقیدی دیانت داری اور ادبی اہمیت کے حامل ہیں۔ بعد کے لکھنے والوں میں فراق گورکھپوری، فیض احمد فیض، مجنوں گورکھپوری، سردار جعفری، عزیز احمد، آلِ احمد سرور اور ماہرالقادری وغیرہ کے تبصرے مخصوص ادبی رجحانات کے تحت لکھے گئے ہیں۔ عصری ادب کے مبصرین میں اسلوب احمد انصاری، شمس الرحمٰن فاروقی، ظ۔ انصاری، شمیم حنفی، وزیر آغا، کلام حیدری، محمد حسن، قمر رئیس اور خلیق انجم وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ اسلوب احمد انصاری کی کتاب 'ادبی تبصرے'، فاروقی کے تبصرے، (شمس الرحمٰن فاروقی)، 'کتاب شناسی' (ظ۔ انصاری)، 'برملا' (کلام حیدری) وغیرہ تبصرہ نگاری کی عمدہ مثالیں ہیں۔

© NCERT not to be republished

ترجمہ

کسی تحریر، تخلیق، تصنیف یا کسی متن کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنے کو ترجمہ کہتے ہیں۔ ترجمہ رنگ و نسل، زبان و مذہب اور جغرافیائی سرحدوں اور سیاسی اختلافات کی باوجود ایک دوسرے کے لیے اجنبی انسانوں کو ایک دوسرے کے قریب لاتا ہے۔ اس طرح دوسری زبانوں کے ادب اور افکار وعلوم سے آگہی حاصل ہو جاتی ہے۔

ترجمہ ایک مشکل فن ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ جس زبان سے ترجمہ کیا جا رہا ہے اور جس میں ترجمہ ہو رہا ہے، مترجم کو دونوں زبانوں پر قدرت حاصل ہو۔ ترجمے کے یہ محرکات قابلِ ذکر ہیں۔

- مذہبی ضرورت اور تقاضے
- ترقی یافتہ اقوام کی تہذیب، علوم وفنون اور ادبیات سے آگاہی کی خواہش
- زبان وادب کی ترقی وتوسیع
- اقتصادی، معاشی، سیاسی اور صحافتی ضروریات

ترجمہ کے مختلف طریقے ہیں۔ لفظی ترجمہ، آزاد ترجمہ، تخلیقی ترجمہ وغیرہ۔

اردو کے ابتدائی عہد میں فارسی، عربی اور سنسکرت سے اردو میں ترجمے کیے گئے۔ سترھویں اور اٹھارھویں صدی میں اردو نثر ونظم میں ترجمے کی کئی مثالیں موجود ہیں۔ انیسویں صدی میں فورٹ ولیم کالج اور دلّی کالج سے ترجموں کو مزید فروغ حاصل ہوا۔

1903 میں انجمن ترقی اردو کا قیام عمل میں آیا جس کے تحت یوروپین زبانوں، عربی فارسی اور سنسکرت سے کئی کتابیں ترجمہ ہوئیں۔ 1921 میں وحیدالدین سلیم نے 'وضعِ اصطلاحات' نام کی کتاب لکھی جو ترجمے کے سلسلے میں بڑی معاون ثابت ہوئی۔ دارالترجمہ عثمانیہ، حیدرآباد کے تحت مختلف درجات کی تقریباً ساڑھے چار سو کتابیں اردو میں ترجمہ کی گئیں۔ آزادی کے بعد مرکزی حکومت کے قائم کردہ اداروں قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی ساہتیہ اکادمی اور نیشنل بک ٹرسٹ، دہلی وغیرہ نے بھی بہت سی کتابوں کے ترجمے کرائے اور مختلف علوم کی اصطلاحیں بھی تیار کیں۔

مرکزی حکومت نے تعلیم، تحقیق اور تربیت کے لیے یکم ستمبر 1961ء کو این سی ای آر ٹی (NCERT) نام کا ادارہ قائم کیا ہے۔ اس ادارے نے اسکولی سطح پر تمام مضامین کی نصابی کتابوں کے اردو میں تراجم بھی کرائے۔ یہ وہ واحد ادارہ ہے جو قومی سطح پر اردو میڈیم اسکولوں کے لیے ہندی/ انگریزی میں لکھی گئی درسی کتب کو اردو قالب میں پیش کرتا ہے۔

ادبی تاریخ

ادبی تاریخ، تاریخ بھی ہے اور ادب بھی۔ ادبی تاریخ نگاری میں تاریخی اور ادبی دونوں اصولوں سے کام لیا جاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ادبی حقیقت اور تاریخی حقیقت میں فرق ہے۔ ادب کی بنیاد جذبہ وتخیل پر ہے۔ جب کہ تاریخ ٹھوس حقائق پر مبنی ہوتی ہے۔ اس لیے تاریخ کی حیثیت ایک علم کی ہے اور ادبی تاریخ کی حیثیت ایک ادبی دستاویز کی ہے۔ لیکن تحقیق و تلاش کے جو تقاضے تاریخ کے ساتھ مخصوص ہیں، اُنھی تقاضوں کو ادبی تاریخ کی تیاری کے دوران مدِّنظر رکھا جاتا ہے۔

ادبی تاریخ، تاریخ نگاری کے اصولوں کی رہ نمائی میں تیار ہوتی ہے۔ لیکن ادبی تاریخ صرف تواریخ کی کھتونی نہیں ہوتی اس میں درجہ بندی سے بھی کام لیا جاتا ہے اور وہ تنقید کے عمل سے بھی گزرتی ہے۔ ضرورت کے مطابق تقابل کو بھی بنیاد بناتی ہے۔ چوں کہ اس کا موضوع ادب ہوتا ہے۔ اس لیے ادب کی تاریخ کی زبان میں علمیت کے ساتھ ادبیت کا رنگ بھی پایا جاتا ہے۔

ادبی تاریخ کیا، کیسے اور کیوں کا جواب دیتی ہے یعنی کیا لکھا گیا اور ایسا کیوں کر لکھا گیا۔ ایک خاص قسم کے اسلوب، رجحان، موضوع کی تکرار اور تحریک کے پیچھے کون سے محرکات کام کرتے ہیں۔ ایک ہی دور میں مختلف شعرا کے اسالیب اور اظہار کے طریقوں میں فرق کیوں پیدا ہوتا ہے؟ اور اِن کی کیا وجوہ ہوسکتی ہیں؛ ادبی مؤرخ ان سوالوں کے جواب فراہم کرتا ہے۔

ادبی مورّخ عہد بہ عہد ادب کا جائزہ لیتا ہے اور ان کے مابین امتیاز کی نوعیت کو واضح کرتا ہے۔ وہ کسی فن پارے کو کم زور یا غیر معیاری قرار دے کر رَد نہیں کرتا بلکہ وہ غیر معیاری فن پارے میں بھی اس عہد کے طرزِ فکر اور جاری رجحان کو دکھانے کی سعی کرتا ہے۔ ادبی مورخ کو ہمیشہ معروضی اور غیر جانبدار ہونا چاہیے۔

ادبی تاریخ کا پہلا سراغ تذکروں میں ملتا ہے جو تکنیکی طور پر مکمل ادبی تاریخ نہیں تھے۔ لیکن بعض تذکروں میں تاریخ کے کچھ نقوش ضرور ملتے ہیں۔

محمد حسین آزاد کی 'آب حیات' اور عبدالحئی کی 'گلِ رعنا' ادبی تاریخ کے ابتدائی نمونے ہیں۔ پھر دکنی ادب کی تاریخیں سامنے آئیں جیسے شمس اللہ قادری کی 'تاریخِ اردوئے قدیم' اور نصیر الدین ہاشمی کی 'دکن میں اردو'۔ ان میں

کسی حد تک ادبی تاریخ کے اصولوں کی پیروی کی گئی ہے۔ اردو میں نثری ادب کی بھی تاریخیں لکھی گئی ہیں جیسے محمد یحییٰ تنہا کی 'سیر المصنفین'، احسن مارہروی کی 'تاریخِ نثر اردو' اور حامد حسن قادری کی 'داستانِ تاریخ اردو'۔

اردو ادب کی تاریخ کے سلسلے میں عبدالسلام ندوی کی 'شعرِ الہند' اور رام بابو سکسینہ کی 'تاریخِ ادب اردو' میں تاریخ نگاری کے اصولوں کو برتنے کی اچھی کوشش نظر آتی ہے۔ اعجاز حسین، احتشام حسین، جمیل جالبی اور تبسم کاشمیری نے اردو میں ادبی تاریخ لکھنے کا ایک معیار قائم کیا ہے۔ اس سلسلے میں گیان چند جین، سلیم اختر، سیدہ جعفر، وہاب اشرفی اور انور سدید کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں۔

© NCERT not to be republished

مقالہ

مقالہ مضمون کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ مقالے کی ضخامت مضمون سے زیادہ ہوتی ہے اور یہ گہرائی و گیرائی کا حامل ہوتا ہے۔ اصطلاحی طور پر غیر شخصی اور معلوماتی مضمون کو مقالہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں ہے، لیکن ہمارے یہاں مضمون کی اصطلاح کو زیادہ رواج ملا ہے۔ سرسید، حالی، شبلی اور محمود شیرانی کے نسبتاً مختصر مضامین کے مجموعوں کو مقالات کا عنوان دیا گیا ہے۔

عام طور پر مقالے کی اصطلاح طویل، سنجیدہ اور مدلّل علمی و تحقیقی تحریروں کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ خواہ اس کا موضوع ادب ہو یا کچھ اور۔ انفرادی طور پر علمی و تحقیقی کام کرنے والے دانشوروں کی تحریروں کے علاوہ یونیورسٹیوں میں ایم۔اے۔ کے امتحان کے مقالوں، ایم۔فل اور پی۔ ایچ۔ڈی ڈگری کے لیے لکھی جانے والی تحقیقات کو مقالہ کہا جاتا ہے۔ جس سے مقالہ کی بنیادی خصوصیت یعنی مفروضہ قائم کرکے تحقیق کرنا اور سیر حاصل بحث کے بعد نتائج اخذ کرنے پر روشنی پڑتی ہے۔

© NCERT not to be republished

مضمون

کسی بھی موضوع یا مسئلے پر معلوماتی یا تجزیاتی تحریر کو مضمون کہتے ہیں۔ مضمون میں علمیت اور سنجیدگی پائی جاتی ہے۔ معلوماتی مضامین کا انداز غیر شخصی اور غیر جانبدارانہ ہوتا ہے۔ تاہم اکثر صورتوں میں لکھنے والے کی پسند و ناپسند اور ترجیحات در آتی ہیں ۔ البتہ مقالوں میں غیر شخصی رنگ اور علمی وقار زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ مضمون عام طور پر مختصر ہوتا ہے۔

موضوعات کے لحاظ سے مضمون کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ ادبی موضوعات پر لکھے گئے مضامین کی نوعیت تنقیدی، تحقیقی اور لسانیاتی ہوتی ہے۔ غیر ادبی موضوعات میں مذہب، فلسفہ، سوانح، سماج، سیاست، اقتصادیات، صنعت و حرفت، تجارت، زراعت، ماحولیاتی آلودگی، طِب، صحت، قانون اور سائنس و ٹکنالوجی وغیرہ سے متعلق معلوماتی مضامین شامل ہیں۔ سرسید کے مضامین 'بحث و تکرار' یا 'خوشامد' اصلاحی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے لکھے گئے ہیں۔ انہیں سماجی موضوع سے متعلق کہا جائے گا۔

مضمون کی کامیابی کا انحصار ربط و ترتیب اور تنظیم کی خوبی پر ہے۔ ایک اچھے مضمون میں موضوع یا مسئلے کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ اس کے تمام اہم پہلو زیر بحث آ جائیں۔ تمہیدی حصے میں موضوع کا ایسا تعارف کرایا جاتا ہے جس سے اس کی اہمیت اور لکھنے والے کی منشا پوری طرح واضح ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد منطقی ترتیب میں سنجیدہ اور مدلّل طریقے سے اہم نکتوں کو سامنے لایا جاتا ہے۔ انتشار سے بچتے ہوئے ضروری وضاحت اور صراحت کے ساتھ بات پوری کی جاتی ہے اور کسی نتیجے پر پہنچ کر مضمون کو ختم کر دیا جاتا ہے۔ مضمون میں طرزِ بیان اور زبان کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ الفاظ میں جس قدر قطعیت اور شفّافیت ہوگی اسی قدر مدعا نگاری کا حق ادا ہوگا۔

اردو میں اخباروں اور رسالوں کے فروغ کے ساتھ مضمون نگاری کو رواج ملا۔ 1857 کے بعد بدلے ہوئے حالات میں مستقل کتابوں کے مقابلے میں مضمون نگاری سے زیادہ کام لیا گیا۔ دلّی کالج کے امتحان میں ایک پرچہ مضمون نگاری کا ہوا کرتا تھا۔ بہترین مضمون نگار کو تمغے دیے جاتے تھے۔ ماسٹر رام چندر، نذیر احمد، محمد حسین آزاد، ذکاء اللہ وغیرہ انعام یافتہ مضمون نگار تھے۔ ماسٹر رام چندر نے 'فوائدالناظرین' اور 'محبِّ ہند' نام کے دو رسالے بھی جاری کیے جن میں علمی و ادبی مضامین چھپتے تھے۔ ماسٹر پیارے لال بھی اس دور کے اہم مضمون نگار تھے۔

1857 کے بعد جاری ہونے والے اہم رسالوں میں 'تہذیب الاخلاق'، 'معارف' اور 'مخزن' تھے۔ ان رسائل نے مضمون نگاری کو عام کیا۔ سرسید، حالی، محسن الملک، وقارالملک، چراغ علی وغیرہ کے مضامین 'تہذیب الاخلاق' میں چھپتے رہے۔ شبلی نعمانی اور حالی کے مضامین 'مقالات شبلی' اور 'مقالات حالی' کے نام سے شائع ہوئے۔ ان کے علاوہ میر ناصر علی، عبدالحلیم شرر، محمود شیرانی، مہدی افادی، رشید احمد صدیقی، فرحت اللہ بیگ، محفوظ علی بدایونی، وحیدالدین سلیم، سید سلیمان ندوی، مولوی عبدالحق، مولانا ابوالکلام آزاد، خواجہ غلام السیدین، عابد حسین، محمد مجیب اور ذاکر حسین وغیرہ نے مضمون نگاری کی روایت کو پروان چڑھایا۔ موجودہ عہد میں اردو اخبارات و رسائل کی تعداد میں خاصا اضافہ ہوا ہے جس کے باعث مضمون نگاری کی روایت کو غیر معمولی فروغ حاصل ہوا۔

© NCERT not to be republished

انشائیہ

انشائیہ ایک نثری صنف ہے۔ اسے ذہنی کیفیت کا ادبی اظہار بھی کہا گیا ہے۔ انشائیہ مضمون کی ایک ایسی قسم ہے جس میں علم و استدلال کے بجائے تاثراتی اور تخلیقی کیفیت پائی جاتی ہے۔

کسی بھی موضوع پر شخصی اور انفرادی طرز کے تحریری اظہارِ خیال کو انشائیہ کہتے ہیں۔ انشائیے میں قدم قدم پر مصنف کی شخصیت جھلکتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ انشائیے میں واقعات سے زیادہ تاثرات اہمیت رکھتے ہیں۔ موضوع کچھ بھی ہو، انشائیہ نگار اسے اپنے ذاتی نقطۂ نظر سے پیش کرتا ہے۔

انشائیے کے لیے موضوع کی کوئی قید نہیں بلکہ موضوع کے انوکھے پہلو سامنے لائے جاتے ہیں۔ انشائیے کا سارا حسن اسی انوکھے پہلو میں مضمر ہے۔ اردو انشائیوں کے کچھ عنوانات پر غور کریں تو یہ نہایت غیر سنجیدہ معلوم ہوں گے مثلاً 'چارپائی'، 'ارہر کا کھیت'، 'جھینگر کا جنازہ'، 'کتّے' وغیرہ۔ لیکن انشائیہ پڑھنے کے بعد بظاہر نامعقول اور غیر اہم باتوں میں حکمت اور معقولیت پوشیدہ نظر آئے گی۔ انشائیہ نگار غیر فلسفیانہ انداز میں فلسفۂ حیات بھی بیان کر جاتا ہے۔

انشائیے کا ڈھانچا غیر منظم اور ساخت لچیلی ہوتی ہے۔ کسی عنوان کے تحت بات شروع کی جاتی ہے اور بات سے بات نکلتی چلی جاتی ہے۔ یہاں آغاز تو ہوتا ہے لیکن بات کن راستوں سے ہوکر آگے بڑھے گی اور اختتام کہاں ہوگا، یہ غیر متوقع ہوتا ہے۔ انشائیہ عام مضمون کی طرح مربوط اظہارِ خیال نہیں ہوتا بلکہ غزل کے شعروں جیسی بے ربطی انشائیے کی شناخت ہے۔ انشائیہ نگار کو درپردہ موضوع کی مرکزیت قائم رکھنی ہوتی ہے۔ اس مرکزیت کا سہارا لے کر وہ ایسی باتیں بھی کہہ جاتا ہے جن کا موضوع سے بظاہر گہرا تعلق نہیں ہوتا۔

انشائیہ کی دل کشی کا راز اس کی شگفتگی اور بے تکلفی میں ہے۔ انشائیہ نگار ایک ایسی فضا پیدا کرتا ہے جس میں پیغام یا تلقین کا شائبہ نہیں ہوتا۔ وہ بے تکلفی کے ساتھ سنجیدہ بات کو بھی شگفتہ اسلوب میں کہہ جاتا ہے۔

اردو میں انشائیہ نگاری کا آغاز مضمون کی شکل میں ہوا۔ 1857 کے بعد علی گڑھ تحریک کے زیرِ اثر مضمون نگاری کا رواج ہوا۔ مضمون نگاری اس دور کی ضرورت تھی، کیوں کہ ایک نئے سماج کی تعمیر اور ایک نئے شعور کو پروان

چڑھانا تھا۔ اس کی پہل سرسید احمد خاں نے 'امید کی خوشی' اور 'خوشامد' جیسے مضامین لکھ کر کی۔ یہ مضامین اصلاحی نوعیت کے ہیں جنھیں انشائیہ کہنا مناسب نہیں۔ البتہ ان مضامین میں شخصی رنگ کسی حد تک ضرور موجود ہے۔ محمد حسین آزاد نے انشائیے کی طرف خصوصی توجہ کی اور اس صنف کو استحکام بخشا۔ 'گلشنِ امید کی بہار'، 'سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ' اور 'انسان کسی حال میں خوش نہیں رہتا' ان کے نمائندہ انشائیے ہیں۔ 'نیرنگِ خیال' ان کے انشائیوں کا مجموعہ ہے۔

انشائیہ کے یہ نقوش، میر ناصر علی، نیاز فتح پوری، سجاد انصاری، فرحت اللہ بیگ، مہدی افادی اور عبدالحلیم شرر کی تحریروں میں بھی موجود ہیں۔ انشائیہ کی زیادہ ترقی یافتہ شکل خواجہ حسن نظامی، رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، انجم مانپوری، کنہیا لال کپور، فرقت کاکوروی وغیرہ کے یہاں نظر آتی ہے۔ بعد کے دور میں وزیر آغا، نظیر صدیقی، شفیق الرحمٰن، کرنل محمد خان، ابن انشا، شفیقہ فرحت، یوسف ناظم، احمد جمال پاشا، مشتاق یوسفی، مجتبیٰ حسین، مشتاق قمر، جمیل آذر، غلام جیلانی اصغر وغیرہ نے انشائیہ کی صنف کو فروغ و استحکام عطا کیا۔

© NCERT not to be republished

خاکہ

'خاکہ' انگریزی لفظ اسکیچ (Sketch) کا ترجمہ ہے۔ یعنی خاکہ میں کسی شخصیت کی منفرد اور نمایاں خصوصیات کو اس انداز سے بیان کیا جاتا ہے کہ اس کی تصویر آنکھوں کے سامنے آجائے۔

خاکہ نگاری کسی انسان کے ظاہر اور باطن کی عکاسی کا نام ہے۔ یہاں ظاہر سے مراد وہ انسان ہے جس کا خاکہ لکھا گیا ہے کہ وہ کیسا دکھائی دیتا ہے۔ یعنی جسمانی لحاظ سے وہ کیسا ہے اور اس کی پوشاک، گفتگو، اٹھنے بیٹھنے کا انداز اور لوگوں سے روابط رکھنے کے سلسلے میں اس کا برتاؤ کس نوعیت کا ہے۔ اسی طرح باطن سے مراد ہے اس کی سوچ، زندگی کے بارے میں اس کا نظریہ، اس کی خوش دلی، بخل، فیاضی، دکھ اور سکھ کے تجربات کے وقت اس کا رویّہ کس قسم کا ہے؟ اس کی پسند و ناپسند کیا ہے؟

خاکہ نگاری کے اصولوں میں سے ایک اہم اصول یہ ہے کہ آپ اسی شخص کا خاکہ لکھ سکتے ہیں جسے آپ بخوبی جانتے ہوں۔ جہاں تک سوانح نگاری اور خاکہ نگاری کے فرق کا تعلق ہے سوانح میں کسی شخص کے بارے میں ترتیب وار تفصیل کے ساتھ لکھا جاتا ہے۔ جب کہ خاکے میں ہر بات کی تفصیل ضروری نہیں ہوتی ہے۔ خاکہ نگار اور سوانح نگار کو اس شخص کی خوبیوں اور خامیوں دونوں پہلوؤں کی تصویر پیش کرنی پڑتی ہے۔

اردو میں خاکوں کے اولین نمونے تذکروں میں ملتے ہیں۔ محمد حسین آزاد کی کتاب 'آبِ حیات' میں قدرے تفصیل سے شعرا کے خط و خال، مزاج اور افتادِ طبع کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو کے پہلے باضابطہ خاکہ نگار مرزا فرحت اللہ بیگ ہیں۔ ان کی تصنیف 'نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی' میں نذیر احمد کا خاکہ جس طور سے پیش کیا گیا ہے اس سے خاکہ نگاری کے اصول وضوابط بھی متعین کیے جا سکتے ہیں۔

1941 میں ڈاکٹر سید عابد حسین کے ریڈیو پر پڑھے گئے خاکوں کا مجموعہ 'کیا خوب آدمی تھا' شائع ہوا۔ بشیر احمد ہاشمی کے خاکے بعنوان 'گفت و شنید' (1943) اور اس کے بعد مولوی عبدالحق کے خاکوں کی کتاب 'چند ہم عصر' (1950) شائع ہوئی۔ اسی زمانے میں رشید احمد صدیقی کی 'گنج ہائے گرانمایہ' بھی منظر عام پر آئی۔ ان کے خاکوں کا دوسرا مجموعہ 'ہم نفسانِ رفتہ' ہے۔

© NCERT not to be republished

سعادت حسن منٹو کے خاکوں کا مجموعہ 'گنجے فرشتے' (1952) ہے۔ اس میں انھوں نے افسانوی رنگ پیدا کیا ہے۔ عصمت چغتائی کا 'دوزخی' بھی ایک نئے انداز کا خاکہ ہے۔

اعجاز حسین، خواجہ حسن نظامی، شوکت تھانوی اور شاہد احمد دہلوی کے خاکے بھی وقیع خیال کیے جاتے ہیں۔ شاہد احمد دہلوی کا فن بہت پختہ ہے وہ چہرہ شناس بھی ہیں اور شخصیت کی نفسیات یعنی مزاج اور افتاد کو سمجھنے کی کامیاب کوشش بھی کرتے ہیں۔ شوکت تھانوی کے مزاج میں بے تکلفی اور بے ساختگی ہے۔ وہ اکثر شخصیت کے بہت سے پہلوؤں میں سے محض چند پر اکتفا کر لیتے ہیں اور انھیں سے خاکے کو لالہ زار بنا دیتے ہیں۔ اشرف صبوحی کے خاکوں کا مجموعہ 'دلّی کی چند عجیب ہستیاں' بھی قابلِ ذکر ہے۔ ان خاکوں میں تہذیبی زندگی کو ایک خاص پس منظر کے طور پر جگہ دی گئی ہے۔ علی جواد زیدی کے خاکوں کے مجموعے 'آپ سے ملیے' (1964) میں خاکہ نگاری کے فنی اصول و ضوابط کا خیال رکھا گیا ہے۔ کسی شخص کے مطالعے میں وہ حدِّ احتیاط کو کبھی عبور نہیں کرتے۔ ان کے یہاں مزاح کا تاثر کہیں کہیں ایک چمک سی پیدا کر دیتا ہے۔ مزاح کا یہ تاثر شفیقہ فرحت کے خاکوں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ تخلص بھوپالی، یوسف ناظم، ضیاء الدین احمد برنی، محمد طفیل، احمد بشیر، مجتبیٰ حسین، انور ظہیر خاں، ندا فاضلی وغیرہ نے بھی دلچسپ خاکے لکھے ہیں۔

© NCERT not to be republished

طنز و مزاح

طنز و مزاح نگاری زندگی کی ناہمواریوں اور مضحکہ خیز صورتِ حال کو دلچسپ انداز میں پیش کرنے کا اسلوب ہے۔ خالص مزاح نگار جس چیز پر ہنستا ہے، اس کے تعلق سے اس کا انداز ہمدردانہ ہوتا ہے۔ طنز اور مزاح میں گہرا تعلق ہے۔ طنز میں مزاح کی آمیزش سے اس کی تلخی میں کمی آجاتی ہے اور اس کی نشتریت گوارا ہو جاتی ہے۔ کسی تحریر میں صرف طنز ہو تو اس کے غیر دلچسپ اور ناگوار ہونے کا ڈر رہتا ہے اور نرا مزاح بے مقصد ہنسی ٹھٹھول بن کر رہ جاتا ہے اس لیے عموماً ادیب یا شاعر ان دونوں کی آمیزش سے کام لیتے ہیں۔

طنز و مزاح نگار سماج میں پھیلی ہوئی بے راہ رویوں، انسانی کجرویوں اور تضادات پر قلم سے نشتر کا کام لیتا ہے۔ وہ ادب میں اعلیٰ انسانی اقدار کو پیش کر کے مایوس اور افسردہ انسانوں کے زخموں پر مرہم لگاتا ہے۔ کبھی کبھی اس کے طنز کی چوٹ اس قدر گہری ہوتی ہے کہ انسان تلملانے لگتا ہے۔ لیکن غیر ارادی طور پر وہ خود پر ہنستا بھی ہے۔ طنز و مزاح کا ایک مقصد اصلاح بھی ہے۔

اردو میں طنز و مزاح کے نمونے ہمیں ابتدائی دور ہی سے ملنے لگتے ہیں۔ اردو شعرا و ادبا نے ابتدا ہی سے کھوکھلے سماجی رویّوں، تضادات، معاشرتی اور سیاسی برائیوں، توہم پرستی اور فرسودہ روایات پر طنز کیا ہے۔

جعفر زٹلی نے اپنے عہد کے سیاسی و سماجی حالات، اقتصادی بدحالی اور تہذیبی زوال پر طنز و مزاح کے پیرائے میں اشعار کہے۔ سودا نے اپنے گرد و پیش کے انتشار، اخلاقی اور تہذیبی زوال، بے اعتدالی اور عدم توازن کو ہجو کا موضوع بنایا۔ نظیر اکبرآبادی کے کلام میں بھی طنز و مزاح کے عناصر ملتے ہیں۔ انشاء اللہ خاں انشا نے بھی طنز و مزاح سے کام لیا ہے۔ مرزا غالب کے یہاں بھی طنز و ظرافت کے بہترین نمونے ملتے ہیں۔ انھوں نے اپنا بھی مذاق اڑایا ہے اور جبر، محکومی اور اپنے مصائب پر بلیغ طنز کیا ہے۔

اخبار ''اودھ پنچ'' کی تحریروں میں طنز و مزاح کو باقاعدگی کے ساتھ برتا گیا۔ اس میں لکھنے والوں نے مغرب پرستی، فیشن پسندی، سامراجیت، تہذیبی و اخلاقی زوال، سیاسی صورت حال اور معاشرتی کجروی کو نشانہ بنایا۔ ان قلم کاروں نے تصنع اور بناوٹ پر کاری ضرب لگائی اور مغرب کی تہذیبی آندھی کو روکنے کی کوشش کی۔ ''اودھ پنچ'' کے قلم کاروں میں منشی سجاد حسین، پنڈت تربھون ناتھ ہجرؔ، احمد علی شوقؔ، عبدالغفور شہبازؔ اکبر الہ آبادی اور سید محمد آزاد زیادہ مشہور ہیں۔

''اودھ اخبار'' نے بھی نظم و نثر میں طنز و مزاح کے فروغ میں خاص کردار ادا کیا۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کا ناول ''فسانہ آزاد'' اسی میں قسط وار شائع ہوا تھا۔ طنز و مزاح کے اعتبار سے 'خوجی' ان کا نمائندہ کردار ہے۔

اکبر الٰہ آبادی نے طنز و مزاح کو ایک نئی بلندی عطا کی۔ وہ مشرقی اقدار و روایات کا احترام کرتے تھے اور اسے مغرب کی کورانہ تقلید سے محفوظ رکھنا چاہتے تھے۔ علامہ اقبال نے اپنی شاعری کے ابتدائی دنوں میں طنزیہ و مزاحیہ نوعیت کی کئی نظمیں کہی ہیں۔ بعد کے دور میں راجا مہدی علی خاں، دلاور فگار، شاؔد عارفی، ضمیؔر جعفری اور رضا نقوی واہؔی نے طنزیہ و مزاحیہ شاعری کو اعتبار بخشا۔ نثر میں مُلّا رموزی، خواجہ حسن نظامی، مرزا فرحت اللہ بیگ، پطرس بخاری، رشید احمد صدیقی اور تخلص بھوپالی نے اردو طنز و مزاح کو معیار و مواد کے اعتبار سے بلند کیا۔ اس دور کے دیگر اہم قلم کاروں میں امتیاز علی تاج، عظیم بیگ چغتائی، انجم مانپوری، وجاہت علی سندیلوی، کرشن چندر، کنہیا لال کپور، فکر تونسوی اور شوکت تھانوی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ موجودہ عہد کے ممتاز طنز و مزاح نگاروں میں ابن انشا، کرنل محمد خاں، مشفق خواجہ، شفیق الرحمٰن، مشتاق احمد یوسفی، یوسف ناظم، شفیقہ فرحت، احمد جمال پاشا اور مجتبیٰ حسین کے نام شامل ہیں۔

© NCERT not to be republished

مکتوب نگاری

مکتوب، مراسلہ اور خط مترادف الفاظ ہیں۔ خط لکھنا پیغام رسانی کا اہم ذریعہ رہا ہے۔ یہ انسانی معاشرے کی روزمرہ کی ضرورت میں شامل ہے۔ خطوط میں لکھنے والے کی ضروریات، جذبات و خیالات اور اس کی زندگی کے دیگر مسائل بیان ہوتے ہیں۔ ان سے نہ صرف مکتوب نگار بلکہ مکتوب الیہ کی شخصیت پر بھی ہلکی سی روشنی پڑتی ہے۔ ادبی خطوط کی کوئی مخصوص ساخت اور فنی شرائط مقرر نہیں ہیں۔

مکتوب تین اعتبار سے اہمیت رکھتے ہیں:

- ادبی
- سوانحی
- تاریخی

ادبیت اور انشا پردازی کے سبب خطوط کو صنف کی حیثیت حاصل ہوئی۔ خطوط میں لکھنے والے کی شخصیت جھلکتی ہے۔ خطوط میں مکتوب نگار کا باطن کھل کر سامنے آتا ہے۔ لیکن اشاعت کی غرض سے لکھے جانے والے خطوط میں حقیقی شخصیت پس پردہ رہ جاتی ہے۔ سوانحی نقطۂ نظر سے وہ خطوط زیادہ اہم ہیں جن میں بے تکلفی، بے ساختگی اور ذاتی تاثرات کی جھلک ہو۔

تاریخی نقطۂ نظر سے بھی مکتوبات اہمیت رکھتے ہیں۔ مشاہیر کے خطوط میں بعض ایسے اشارے یا تفصیلات ہوتی ہیں جو تاریخ کی کتابوں میں نہیں ملتیں۔ غالب کے خطوط میں 1857 سے قبل اور بعد کے بعض ایسے واقعات ہیں جن کا سراغ کہیں اور نہیں ملتا۔

اردو میں ادبی مکتوب نگاری کی روایت غالب سے شروع ہوتی ہے۔ غالب کے خطوط میں ان کی شخصیت اور ان کا عہد پوری طرح جھلکتا ہے۔ غالب کے بعد سرسید احمد، شبلی، اکبر الہ آبادی، علّامہ اقبال، مہدی افادی اور نیاز فتح پوری کے خطوط ادبی اہمیت کے حامل ہیں۔ پریم چند، محمد علی جوہر، احسن مارہروری، محمد علی ردولوی، جوش ملیح آبادی، سجاد ظہیر، عبدالماجد دریابادی، ابوالکلام آزاد، رشید احمد صدیقی، میراجی، منٹو اور فیض احمد فیض کے خطوط ہمارے مکتوباتی ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں۔

© NCERT not to be republished

سفرنامہ

سفرنامہ ایک بیانیہ نثری صنف ہے۔بعض سفرنامے منظوم بھی لکھے گئے ہیں۔سفرنامے میں سفر کی روداد بیان کی جاتی ہے۔سیّاح اپنے سفر کے دوران جن مقامات کی سیر کرتا ہے،وہاں جو کچھ دیکھتا ہے،اس کی تفصیل سفرنامے میں پیش کر دیتا ہے۔اس تفصیل میں جغرافیائی محل وقوع،تاریخی مقامات،تہذیب وتمدن،رسم و رواج،سماجی حالات، سیاسی صورت حال،ادبی وثقافتی سرگرمیاں وغیرہ جیسے بہت سے موضوعات شامل ہوتے ہیں۔سفر نامہ نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے سفر کے احوال وکوائف سچائی اور ایمانداری کے ساتھ قلم بند کرے۔اس کا انداز بیان دلچسپ ہونا چاہیے تاکہ قاری اسے توجہ سے پڑھے۔جامعیت اور اختصار بھی سفر نامے کے لیے ضروری ہے۔غیرضروری تفصیل سفرنامے کو بوجھل اور غیر دلچسپ بنا دیتی ہے۔

اردو میں سفرنامے کا آغاز انیسویں صدی کے نصف میں ہوا۔یوسف خاں کمبل پوش کا سفرنامہ 'عجائباتِ فرنگ' اردو کا پہلا سفرنامہ ہے جو 1847 میں لکھا گیا تھا۔انیسویں صدی کے اہم سفرناموں میں سرسید احمد خاں کا 'مسافرانِ لندن'، محمد حسین آزاد کا 'سیرِ ایران'، شبلی نعمانی کا 'سفرنامۂ روم ومصروشام' اور مولانا عبدالحئی کا 'دہلی اور اس کے اطراف' قابل ذکر ہیں۔

بیسویں صدی میں جب آمد و رفت کے وسائل میں اضافہ ہوااور کم سے کم وقت میں مختلف مقامات کا ہوائی سفر آسان ہو گیا تو سفرنامے بھی خوب لکھے جانے لگے۔اس دوران مذہبی،ادبی،سیاسی،جغرافیائی،تاریخی اور سوانحی سفرنامے کثرت سے لکھے گئے۔منشی محبوب عالم کا 'سفرنامۂ یورپ'، سرعبدالقادر کا 'مقامِ خلافت'، مولوی محمد قصوری کا 'مشاہداتِ کابل وداغستان'، قاضی عبدالغفار کا 'نقشِ فرنگ'، سید سلیمان ندوی کا 'سفرنامۂ برما'، بیگم حسرت موہانی کا 'سفرنامۂ عراق'، احتشام حسین کا 'ساحل اور سمندر'، خواجہ حسن نظامی کا 'سفرنامۂ شام ومصر وحجاز'، خواجہ احمد عباس کا ''مسافر کی ڈائری''، بیگم اختر ریاض کا 'سمندر پار سے'، اشفاق احمد کا 'سفر در سفر' اور مستنصر حسین تارڑ کا 'نکلے تیری تلاش میں' اور 'اندلس میں اجنبی' وغیرہ اہم سفرنامے ہیں۔

اردو میں حج کے سفرنامے بھی خاصی تعداد میں لکھے گئے ہیں۔اس ذیل میں مولانا عبدالماجد دریابادی کا 'زادِراہ'، ممتاز مفتی کا 'لبیک'، نسیم حجازی کا 'دیارِ حرم'، ماہرالقادری کا 'کاروانِ حجاز'، مرتضیٰ حسین کا 'بدر سے کوفہ تک' اور غلام الثقلین کا 'ارضِ تمنا' مشہور ہیں۔بعض سفرنامے مزاحیہ انداز میں بھی لکھے گئے ہیں۔ان میں کرنل محمد خاں کا 'بہ سلامت روی'، ابن انشا کا 'چلتے ہو تو چین کو چلیے'، 'آوارہ گرد کی ڈائری'، 'دنیا گول ہے'، 'ابن بطوطہ کے تعاقب میں'، شفیق الرحمٰن کا، 'دجلہ'، عطاء الحق قاسمی کا 'شوقِ آوارگی'، جمیل الدین عالی کا 'تماشا مرے آگے' اور مجتبیٰ حسین کا 'جاپان چلو، جاپان چلو' اہم ہیں۔

سوانح نگاری

سوانح نگاری ایک بیانیہ صنف ہے۔ زندگی کے واقعات کو تاریخ اور ترتیب کے ساتھ لکھنا سوانح نگاری ہے۔ سوانح عمری میں جس شخص کی زندگی کے حالات لکھنا مقصود ہوں، اس کے مزاج اور اس کی نفسیات اور اصل فطرت کو بھی سوانح نگار سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

سوانح کا موضوع کسی ایسی شخصیت کو بنایا جاتا ہے جس نے ادبی، سیاسی یا سماجی سطح پر کوئی بڑا کارنامہ انجام دیا ہو لیکن سوانح نگار صرف شخصیت ہی کو موضوع نہیں بناتا بلکہ اس شخص کے عہد، تہذیبی و ثقافتی نیز سیاسی و سماجی صورتحال پر بھی نگاہ ڈالتا ہے اور اس کا تجزیہ کرتا ہے۔

سوانح نگار غیر معمولی واقعات کے بیان کے علاوہ صاحبِ سوانح کے وطن، خاندانی پس منظر، بچپن، لڑکپن اور تعلیم کے مراحل پر بھی خصوصی توجہ کرتا ہے۔ اسی طرح کسبِ معاش کی جدو جہد، ملکی و ملّی خدمات، نظریات اور اس کے عقائد بھی زیرِ بحث آتے ہیں۔ اپنے عہد کے اہم و غیر اہم رجحانات یا تحریکات سے اس کی وابستگی، اپنے عہد کے دوسری اہم علمی و ادبی شخصیات سے اس کے تعلق کی نوعیت، اس کی رفاقتیں، رقابتیں اور اختلافات بھی کسی شخص اور شخصیت کو سمجھنے میں معاون ہوتے ہیں۔ ان سرگرمیوں پر بے لاگ رائے بھی دی جاتی ہے۔

اردو کی اہم سوانح نگاریوں میں ’یادگارِ غالب‘ اور ’حیاتِ جاوید‘ (حالؔی)، ’الفاروق‘ اور ’سیرۃ النبیؐ‘ (شبلی)، ’سیرۃِ عائشہؓ‘ (سیّد سلیمان ندوی)، ’وقارِ حیات‘ (اکرام اللہ ندوی)، ’غالب نامہ‘ (شیخ محمد اکرام)، ’محمد علی — ذاتی ڈائری‘ (عبدالماجد دریابادی) اور ’زندہ رود‘ (جاوید اقبال) وغیرہ شامل ہیں۔

© NCERT not to be republished

خودنوشت/آپ بیتی

آپ بیتی ایک صنف ہے جس میں لکھنے والا اپنی زندگی کے بعض اہم اور قابلِ ذکر واقعات وتجربات کو دلچسپ انداز میں پیش کرتا ہے۔ آپ بیتی دراصل اپنے بارے میں لکھنا ہے۔ اس میں لکھنے والے کا ایماندار ہونا بے حد ضروری ہے۔ کیونکہ آپ بیتی لکھتے ہوئے بہت سی چیزیں اسے سچ بولنے سے روکتی ہیں۔ چوں کہ ہر شخص اپنے سماج، اپنے طبقے اور اپنے فرقے کے سامنے جواب دہ ہے اسی لیے بعض عقائد ونظریات، اقدار اور قوانین اسے سچ لکھنے اور کہنے سے باز رکھتے ہیں۔ بعض حضرات کو ایسی بہت سی باتوں کا اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں ہوتا جسے عرفِ عام میں جرم یا گناہ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ادیبوں کی لکھی ہوئی آپ بیتیاں اپنے اسلوب اور تکنیک کے باعث فکشن کا تاثر پیدا کرتی ہیں۔ بعض حضرات کی آپ بیتی میں خود ستائی اور احساسِ تفاخر پایا جاتا ہے۔ اس قسم کی آپ بیتیاں بہت جلد اپنی وقعت کھو دیتی ہیں۔

آپ بیتی کے عناصر بہت سے ادیبوں کے یہاں ان کی کتابوں کے مقدمات، دیباچوں یا اُن کے مکاتیب میں مل جاتے ہیں مثلاً باقر آگاہ کے نثری دیباچوں میں ان کے ذاتی احوال ملتے ہیں۔ اسی طرح غالب کے ایک خط میں ان کی زندگی کے سلسلے وار واقعات کا مختصر بیان ملتا ہے۔ حالؔی نے بھی مختصراً اپنی آپ بیتی لکھی ہے جسے مولوی عبدالحق نے مقالاتِ حالؔی میں شامل کر دیا ہے۔ پہلی معروف آپ بیتی سر رضا علی کی 'اعمال نامہ' ہے۔ اس کے بعد اردو میں کثرت سے آپ بیتیاں لکھی گئی ہیں۔ چند اہم خودنوشت سوانح عمریوں میں 'آپ بیتی' (خواجہ حسن نظامی)، 'کالا پانی' (جعفر تھانیسری)، 'آپ بیتی' (عبدالماجد دریا آبادی)، 'گردِ راہ' (ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری)، 'جو رہی سو بے خبری رہی' (بیگم ادا جعفری)، 'ڈگر سے ہٹ کر' (بیگم سعیدہ بانو احمد)، 'یادوں کی برات' (جوش ملیح آبادی)، 'اپنی تلاش میں' (کلیم الدین احمد)، آٹھ جلدوں پر مشتمل 'کاروانِ زندگی' (سید ابوالحسن علی ندوی)، 'شہاب نامہ' (قدرت اللہ شہاب)، 'اس آباد خرابے میں' (اختر الایمان) اور 'شام کی منڈیر سے' (وزیر آغا) وغیرہ شامل ہیں۔

یادنگاری / ڈائری

ڈائری کو اردو میں یادنگاری، بیاض، روزنامچہ، دستکی اور یادداشت سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔ ڈائری انتہائی ذاتی نوعیت کی تحریر ہوتی ہے۔ ڈائری نگار کی دلچسپی، اس کے خیالات، تصورات اور شخصیت کا عکس اس کے ہر صفحے پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ سوانح لکھنے والے کے لیے ڈائری نگار کی بیاض اور اس کے مکتوبات اہم ماخذ ہوتے ہیں۔

ڈائری ہر آدمی لکھ سکتا ہے۔ ڈائری نگار کو کسی موضوع و مسئلے پر گھنٹوں غور و فکر کی ضرورت نہیں ہوتی۔ لیکن ڈائری اسی وقت ڈائری کہلائے گی جب کہ ڈائری لکھنے والے کے تجربوں میں کچھ ایسی باتیں بھی ہوں جو دوسروں کے لیے دلچسپ ہوسکیں۔ کسی نہ کسی شعبۂ زندگی میں ڈائری نگار اگر کوئی اہم مقام رکھتا ہے اور سماجی سطح پر مقبولِ خاص و عام بھی ہے تو اس کی ڈائری بھی دلچسپ ہوسکتی ہے۔

ڈائری کی دو قسمیں ہیں۔ ایک ذاتی اور دوسری محاضراتی۔ ذاتی سے مراد وہ ڈائری ہے جس کا موضوع ابتدا سے انتہا تک لکھنے والے کی اپنی شخصیت ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ اپنی ذات سے وابستہ دیگر مظاہر اور اشخاص کا ذکر بھی کرتا ہے لیکن دوسری چیزوں کے مقابلے میں اس کی توجہ اپنی ذات پر زیادہ ہوتی ہے۔

محاضراتی سے مراد وہ ڈائری ہے جس میں مصنف اپنی ذات پر توجہ کم دیتا ہے۔ حالاتِ حاضرہ اور دیگر قسم کی سرگرمیوں پر اس کی نگاہ زیادہ ہوتی ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی یادداشتیں یا روزنامچے اس کی عمدہ مثالیں ہیں جن میں وہ اپنی ذات سے زیادہ سیاسی، سماجی اور تہذیبی سرگرمیوں کو اپنی ڈائری کا موضوع بناتے ہیں۔

اختر انصاری کی ادبی ڈائری، سجاد ظہیر کی کتاب 'روشنائی' کو ادبی ڈائری کہا جا سکتا ہے۔ فیض کی 'ماہ و سالِ آشنائی' بھی ادبی ڈائری کی مثال ہے۔ اردو میں مولوی مظہر علی سندیلوی اور محمد علی ردولوی کے روزنامچوں کا شمار بھی یادگار ڈائریوں میں کیا جاتا ہے۔

© NCERT not to be republished

رپورتاژ

رپورتاژ فرانسیسی لفظ ہے۔ انگریزی اور فرانسیسی زبانوں میں رپورتاژ کا استعمال دو معنی میں کیا جاتا ہے۔ اول اخباری رپورٹ، دوم کسی اخباری رپورٹ میں گپ شپ کے ساتھ رپورٹر کی خود اپنی ذات کا اظہار۔

کسی واقعے یا حادثے سے فوری تحریک ملنے پر جو روداد لکھی جاتی ہے، اسے رپورتاژ کہتے ہیں۔ اس قسم کی تحریر جذبات کی صحیح نمائندگی کرتی ہے۔ رپورتاژ بیانیہ کا فن ہے جسے فنکاری سے برتا جائے تو رپورٹ عام دلچسپی کا موضوع بن جاتی ہے۔ رپورتاژ نگار تفصیلات اور جزئیات کے ذریعے قاری کے سامنے متحرک تصویروں کا سماں باندھ دیتا ہے۔ رپورتاژ صرف چشم دید واقعات پر لکھا جا سکتا ہے۔ سنے سنائے واقعات پر لکھی گئی تخلیق افسانہ، ناول یا ڈراما تو ہو سکتی ہے، رپورتاژ نہیں کیوں کہ اس کا ماحول حقیقی ہوتا ہے۔

رپورتاژ میں واقعہ نگاری، منظر نگاری، کردار نگاری، جذبات نگاری کے ساتھ مکالمات اور بیان واقعہ میں ایک کہانی بھی پوشیدہ ہوتی ہے۔ رپورتاژ کی زبان صاف، شستہ اور رواں ہونی چاہیے۔

اردو میں ابتدائی رپورتاژ کے نقوش قدوس صہبائی کے ہفت روزہ 'نظام' میں ملتے ہیں جس میں حمید اختر انجمن ترقی پسند مصنفین کے جلسوں کی روداد لکھتے تھے۔ اردو کا پہلا معروف رپورتاژ کرشن چندر کا 'پودے' ہے۔ اس کے بعد قرۃ العین حیدر، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، ابراہیم جلیس، مسعود مفتی، سہیل عظیم آبادی اور صفیہ اختر کے رپورتاژ مقبول ہوئے۔

© NCERT not to be republished

صحافت

صحافت عربی لفظ صحیفہ سے نکلا ہے، اس کے معنی کتاب یا کتابچے کے ہیں۔ عام خیال ہے کہ صحافت بنیادی طور پر خبر نویسی ہے لیکن عملاً خبر نویسی، اخبار سے متعلق بہت سی چیزوں کا مرکّب ہے۔ صحافت کو انگریزی میں Journalism کہتے ہیں۔ جو لفظ Journal سے بنا ہے۔ جرنل کے معنی روزنامچے، روزانہ حساب کے کھاتے، رسالے یا جہاز کے روزنامچے کے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس کو رجسٹر بھی کہا جاتا ہے جس میں روزانہ رونما ہونے والے واقعات درج کیے جاتے ہیں۔ اسی سے لفظ Journalist بنا ہے یعنی وہ شخص جو پیشے کے لحاظ سے کسی اخبار میں صحافی کی خدمات انجام دیتا ہو۔ اردو میں اسے اخبار نویس کہتے ہیں۔

صحافت کا لفظ الیکٹرانک میڈیا میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔

خبر کے معنی کسی واردات یا واقعے کی اطلاع کے ہیں۔ اطلاع کے ذرائع میں ہمیشہ تبدیلیاں واقع ہوتی رہی ہیں۔ جس کی ایک طویل تاریخ ہے۔ اشاروں، مختلف آوازوں، لفظوں اور کاغذی ذرائع کے بعد سائنس اور تکنیکی ترقیات کے تحت ترسیلی ذرائع بھی غیر معمولی تبدیلیوں سے گذرے۔ دوریاں نزدیکیوں میں بدل گئیں۔ دنیا کو ایک عالمی گاؤں کہا جانے لگا۔

معمولی ہو یا غیر معمولی، خبر ہر صورت میں خبر ہے۔ ہر شخص کی دلچسپی کے ساتھ اس کی اہمیت کی قدر بھی بدل جاتی ہے۔ بعض حضرات کے نزدیک وہی خبر خبر ہے جو معمول کے خلاف ہو۔ کسی کے لیے خبر کا دلچسپ ہونا ضروری ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ خبر میں کوئی نئی بات کہی گئی ہو۔ جس زبان میں اسے ادا کیا گیا ہو وہ صاف اور چلن کے مطابق ہو۔

اہم اردو اخبارات و رسائل :

اردو کے اہم اخبارات و رسائل میں 1857 تک 'جامِ جہاں نما'، 'صادق الاخبار'، 'دہلی اردو اخبار' اور 'پیام آزادی'، 1857 کے بعد کوہِ نور، اودھ اخبار، تہذیب الاخلاق، اودھ پنچ، اخبار عام، پیسہ اخبار، اردوئے معلیٰ، زمیندار، کامریڈ، ہمدرد، الہلال، البلاغ، الجمعیۃ اور خلافت وغیرہ شامل ہیں۔

© NCERT not to be republished

1947 کے بعد جنگ، (کراچی) اردو ٹائمز، انقلاب (ممبئی)، منصف اور سیاست (حیدر آباد)، قومی آواز (لکھنؤ، دہلی)، آزاد ہند (کلکتہ) اور راشٹریہ سہارا (دہلی اور دیگر شہر) وغیرہ نے اردو صحافت میں نمایاں پیش رفت کی۔

صحافت میں درج ذیل عوامل کی خاص اہمیت ہے:

خبر نگاری:

اخبار کی سب سے اہم اور بنیادی چیز خبریں ہوتی ہیں۔خبر کے ذریعے کسی اہم واقعے، معاملے یا حادثے کی تازہ ترین اطلاعات فراہم کی جاتی ہیں جن سے اخبار کے قارئین کو دلچسپی ہو۔تازہ واقعات، حادثات اور مسائل نیز اُن پر ردّعمل، اظہارِ خیال اور بیان کی غیر جانب دارانہ پیش کش کا نام خبر ہے۔تازگی، نیا پن، برمحل، دلچسپی، راست بیانی، معروضیت، سادہ بیانی، اختصار، غیر جانب داری وغیرہ خبر نگاری کی اہم خصوصیات ہیں۔خبر نگاری ایک پیشہ ورانہ فن ہے۔تربیت اور مشق سے اس میں مہارت آتی ہے۔خبر کی زبان علمی و ادبی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔اس لیے نامہ نگار کو صحافتی زبان پر اچھی گرفت ہونی چاہیے۔خبر نگاری کے دوران 'چھے کاف' (کیا، کب، کہاں، کیسے، کیوں، کون) کے اصول کی پاسداری کی جاتی ہے۔قطعیت (Accuracy)، اختصار (Brevity)اور وضاحت (Clarity) کو خبر نگاری کا ABC کہا جاتا ہے۔یعنی خبر میں قطعیت ہونی چاہیے، مبہم بات کی اس میں گنجائش نہیں ہوتی ۔ نیز خبر میں اختصار ہونا چاہیے اور غیر ضروری باتوں سے گریز کرنا چاہیے لیکن یہ اختصار ایسا نہ ہو کہ تشنگی کا احساس باقی رہ جائے بلکہ خبر میں واقعے کی وضاحت ہونی چاہیے۔

اداریہ نگاری:

اداریہ کسی اہم معاملے پر اخبار یا رسالے کے مدیر کے نقطۂ نظر کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ رائے مدیر کے علاوہ اخبار کے مالکان یا ناشرین کی بھی ہوسکتی ہے۔ اداریہ اخبار کا ضمیر کہلاتا ہے۔ اداریے ہی کے ذریعے اخبار کی بنیادی پالیسی اور اس کے نظریے کا پتا چلتا ہے۔ایک اچھے اداریے میں مندرجہ ذیل عناصر ضروری سمجھے جاتے ہیں:

بیان کی سادگی، نصب العین/مقصد، استدلال، رائے عامّہ پر اثر انداز ہونے کی قوّت، قارئین کو بہتر سے بہتر راہ دکھانے کی اہلیت۔

کالم نویسی:

کالم جدید صحافت کا ایک اہم حصہ ہے۔اس میں ملکی اور سماجی حالات تازہ خبروں پر انوکھے انداز میں روشنی ڈالی جاتی

ہے۔ کالم زیادہ تر شگفتہ اور عموماً غیر رسمی ہوتا ہے۔ کالم نویس کے لیے تدبر، تجربے، احتیاط اور سیاسی و سماجی سوجھ بوجھ کی ضرورت پر زور دیا جاتا ہے۔ اخبار کی مقبولیت میں ان کالموں کا بھی بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔

فیچر نگاری:

فیچر کی روح اختصار ہے۔ فیچر کا قریبی تعلق مضمون سے ہے مگر مضمون کسی علمی موضوع پر لکھا جاتا ہے جب کہ فیچر میں معلومات کو دلچسپ انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے فیچر کی مختلف قسمیں ہیں جیسے، نیوز فیچر، تاریخی فیچر، شخصیاتی فیچر، سیاحتی فیچر کے علاوہ سائنس، فیشن، فلم، اسپورٹس، طب، موسیقی اور نئی کتب کو بنیاد بنا کر بھی روزانہ یا ہفتہ وار فیچر لکھے اور پیش کیے جاتے ہیں۔

فوٹوگرافی اور برقیاتی میڈیا کی حیرت انگیز ترقی اور عوام کے بدلتے ہوئے ذوق کے تناظر میں فیچر کے نئے نئے اسالیب سامنے آرہے ہیں۔

انٹرویو:

صحافت میں انٹرویو کے معنی ہیں کسی منتخب شخص سے رسمی سوالات پوچھ کر اس کے جوابات حاصل کرنا۔ باضابطہ انٹرویو کا ایک طریقہ ہوتا ہے جس کے کچھ اصول متعین ہیں۔ مثلاً انٹرویو کا وقت اور مقام پہلے طے کرلیا جاتا ہے، انٹرویو دینے والے شخص کو پہلے سے بتا دیا جاتا ہے کہ کس سلسلے میں گفتگو کرنی ہے۔ بعض اوقات پوچھے جانے والے سوالات لکھ کر انھیں پہلے ہی بھیج دیے جاتے ہیں۔ انٹرویو کبھی حقائق کی دریافت، کبھی نقطۂ نظر سے واقفیت اور کبھی شخصی معلومات حاصل کرنے کے لیے لیے جاتے ہیں۔ صحافی کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ کسی بھی شخص کا انٹرویو لینے سے پہلے اس کے بارے میں مختلف ذرائع سے مکمل معلومات حاصل کرلے۔ آج کل بیشتر اہم شخصیات اور ان کے کارناموں سے متعلق معلومات انٹرنیٹ پر مل جاتی ہیں۔ سوالات کی ترتیب کو ملحوظ رکھنا چاہیے اور انٹرویو کے دوران نئے سوالات بھی پوچھے جاسکتے ہیں۔ گفتگو خوشگوار ماحول میں ہونی چاہیے۔ انٹرویو دینے والے کو گفتگو کا موقع زیادہ فراہم کیا جائے۔ انٹرویو لینے والے کو صبر و تحمل اور خوش خلقی کا مظاہرہ کرنا چاہیے اور انٹرویو دینے والے کو کسی جواب کے لیے مجبور نہیں کرنا چاہیے۔

اشتہار نگاری:

اشتہار عوامی معلومات کا ایک ذریعہ ہے۔ اس میں مصنوعات کی خصوصیات بیان ہوتی ہیں۔ اکثر اوقات سائز، رنگ،

قیمت، اور انھیں حاصل کرنے کے طریقے بھی درج ہوتے ہیں۔ تجارتی مقاصد کے علاوہ اشتہار کا استعمال سرکاری منصوبوں کو عوام تک پہنچانے، ملازمت کی اسامی اور عوامی تحفظ وتعاون کے کاموں کے لیے بھی کیا جاتا ہے۔ جیسے خون اور آنکھوں کے عطیے کے لیے، شہر کو صاف رکھنے کے لیے، مختلف تعلیمی اداروں میں داخلے کے لیے؛ یہاں تک کہ جلسے جلوس کی اطلاع اور نظریات کے فروغ کے لیے بھی اشتہار کی مدد لی جاتی ہے۔ مطبوعہ اشتہار کی کئی قسمیں ہیں۔ مثلاً پوسٹر جنھیں بالعموم دیواروں پر چسپاں کیا جاتا ہے، ہورڈنگ جنھیں سڑکوں کے کنارے یا کسی اونچے اور نمایاں مقام پر آویزاں کیا جاتا ہے، ہینڈ بل جنھیں بھیڑ بھاڑ والی جگہوں پر تقسیم کیا جاتا ہے یا اخبار میں رکھ کر گھروں میں بھیجا جاتا ہے۔ اخباری اشتہار کا بنیادی مقصد عوام کو متوجہ کرنا ہوتا ہے۔ اس لیے اخباری اشتہارات کی زبان دلکش، تخلیقی، ترغیبی، رواں اور شگفتہ ہونی چاہیے تاکہ لوگ دلچسپی سے پڑھیں یا اس کی طرف مائل ہوسکیں۔

© NCERT not to be republished