ادب کے ابلاغی مطالعات: نظریہ تواخذ کے تناظر میں ڈراما سیریز "غالب" کا تجزیاتی مطالعہ

مقالہ برائے ایم۔ فل (اُردو)

مقالہ نگار:

بلال احمد

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

جنوری، ۲۰۲۳ء

ادب کے ابلاغی مطالعات: نظریہ تواخذ کے تناظر میں ڈراما سیریز "غالب" کا تجزیاتی مطالعہ

مقالہ نگار:

بلال احمد

یہ مقالہ

ایم۔ فل (اُردو)

کی ڈگری کی جزوی تکمیل کے لیے پیش کیا گیا۔

فیکلٹی آف لینگویجز

(اُردو زبان وادب)

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

جنوری، ۲۰۲۳ء

©

مقالے کے دفاع اور منظوری کا فارم

زیرِ دستخطی تصدیق کرتے ہیں کہ انہوں نے مندرجہ ذیل مقالہ پڑھا اور مقالے کے دفاع کو جانچا ہے، وہ مجموعی طور پر امتحانی کارکردگی سے مطمئن ہیں اور فیکلٹی آف لینگویجز کو اس مقالے کی منظوری کی سفارش کرتے ہیں۔

مقالے کا عنوان: **ادب کے ابلاغی مطالعات: نظریہ تواخذ کے تناظر میں ڈراما سیریز "غالب" کا تجزیاتی مطالعہ**

پیش کار: بلال احمد رجسٹریشن نمبر: 21 Mphil/Urd/F20

ماسٹر آف فلاسفی

شعبہ: اُردو زبان و ادب

ڈاکٹر صائمہ نذیر ______________

نگران مقالہ

پروفیسر ڈاکٹر جمیل اصغر جامی ______________

ڈین فیکلٹی آف لینگویجز

تاریخ: ______________

اقرار نامہ

میں، بلال احمد، حلفیہ بیان کرتا ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا کام میرا ذاتی ہے اور نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد کے ایم فل اُردو اسکالر کی حیثیت سے اسسٹنٹ پروفیسر ڈاکٹر صائمہ نذیر کی نگرانی میں مکمل کیا گیا ہے۔ میں نے یہ کام کسی اور یونیورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا ہے اور نہ آئندہ کروں گا۔

____

بلال احمد

مقالہ نگار

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

فہرست ابواب

مقالہ اور دفاع کی منظوری کا فارم iii

اقرار نامہ iv

فہرست ابواب v

Abstract vii

اظہارِ تشکر viii

باب اول: موضوعِ تحقیق کا تعارف اور بنیادی مباحث

الف۔ تمہید 1

۱۔ موضوع کا تعارف 1

۲۔ بیان مسئلہ 4

۳۔ مقاصدِ تحقیق 4

۴۔ تحقیقی سوالات 4

۵۔ نظری دائرہ کار 5

۶۔ تحقیقی طریقہ کار 7

۷۔ مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق 7

۸۔ تحدید 8

۹۔ پس منظری مطالعہ 9

۱۰۔ تحقیق کی اہمیت 9

ب۔ تواخذ کیا ہے؟ 10

ج۔ بصری مواد کا تجزیہ 25

د۔ ڈراما سیریز "غالب" کا تعارف 31

ہ۔ سمپورن سنگھ کالرا گلزار کا تعارف و بیانیہ 32

باب دوم: مرزا غالب کی سوانح کا جائزہ

ا۔ نجی زندگی 37

۲۔ ادبی زندگی 50

۳۔ حلقہ احباب 60

باب سوم: مرزا غالب کی شخصیت کا جائزہ

ا۔ ظاہری حلیہ 68

۲۔ عادات و مشاغل 74

۳۔ خودداری 76

باب چہارم: مرزا غالب کے عصری حالات کا جائزہ

ا۔ معاشی صورت حال 81

۲۔ معاشرتی صورت حال 90

۳۔ سیاسی صورت حال 92

باب پنجم: ماحصل

ا۔ مجموعی جائزہ 98

۲۔ نتائج 104

۳۔ سفارشات 105

کتابیات

ABSTRACT

Title: Literature and Media Studies: Analytical Studies of Drama Series "Ghalib" in Perspective of Adaptation Theory.

Adaptation is a process in which text is presented in shape of videos. During adaptation, changes in source texts are inevitable as textual data and videos have different forms. Biographical Picture is very important source of information of key figures, these pictures give audience important information about key personalities. Visual content analysis is very important while watching the BioS Pic. It shows audience and imaginative version of key personalities. Sampuran Singh Kalra Gulzar, an Indian intellectual and lover of Mirza Ghalib, presented the biography of Ghalib in a dramatic form and made the common people aware of Ghalib's personality and art. The purpose of this research is to analyze Ghalib's personality, art and contemporary situation with reference to the play and source texts, and to analyze the changes made during adaptation. During this research historical research method was adopted. Every effort was made to access the source texts. Gulzar implemented all techniques of adaptations as per requirements of the stage. Overall it was a good attempt to present Ghalib's biography, art and the contemporary situation of that time.

اظہارِ تشکر

سب سے پہلے تو میں اللہ کا شکر ادا کرتا ہوں، جس نے مجھے اس مقام پر پہنچایا اور اتنی ہمت عطا کی کہ اس مقالے کی تکمیل کر سکوں۔ اس کے بعد اپنے والدین اور اہل خانہ کا ممنون ہوں جن کی دعاؤں اور تعاون کے بغیر ایک سطر بھی لکھنا ناممکن تھا۔ نظریہ تو اخذ پہ کام کرنا ایک مشکل اور منفرد تجربہ تھا، ڈاکٹر صائمہ نذیر کی رہنمائی کی وجہ سے مشکل اور منفرد کام بآسانی تکمیل کو پہنچا۔ ڈاکٹر صائمہ نذیر نے ہر موقع پہ امید سے بڑھ کر رہنمائی کی، چاہے وہ موضوع کا انتخاب ہو یا اس حوالے سے مآخذ تک رسائی ہو، ڈاکٹر صاحبہ نے ہر مشکل میں سکون سے رہنے اور کام پہ توجہ مرکوز رکھنے کا گر سکھایا، مذکورہ مقالے کے حوالے سے بھی ڈاکٹر صاحبہ نے مآخذ تک رسائی کے لیے بہت مدد کی، اس لیے ان کا جتنا شکر ادا کروں کم ہے۔ بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی کے شعبہ اردو میں تدریسی فرائض سر انجام دینے والی ڈاکٹر بی بی نعیمہ کی رہنمائی کے لیے بھی ان کا خصوصی طور پہ ممنون رہوں گا۔ انگریزی کتب کے تراجم و تفہیم کے حوالے سے خواجہ اسد نواز اور حمایت اللہ چشتی کے تعاون کا تہہ دل سے ممنون ہوں۔

اللہ ان سب کو جزائے خیر عطا فرمائے۔ آمین

بلال احمد

ایم۔ فل سکالر

جنوری ۲۰۲۳

اول:

موضوع تحقیق کا تعارف اور بنیادی مباحث

الف۔ تمہید:

ا۔ موضوع کا تعارف(Introduction to Proposed Research):

ابلاغ کا موئثر ترین ذریعہ ڈراما یا فلم ہے، ڈراما یا فلم ایک وقت میں ہزاروں ناظرین تک پیغام رسانی کرتی ہے۔ پردے پہ پیش کیے جانے والے انسانی جذبات جیسے غم و غصہ، پیار و محبت، نفرت، حسد و رشک اور ہمدردی وغیرہ سے بہ نسبت تحریر کے زیادہ بہتر انداز سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے، تحریر سے مکمل طور پہ لطف اندوز ہونے کے لیے مضبوط قوتِ متخیلہ، بہترین یاداشت اور زبان پہ عبور ہونا ضروری ہے جب کہ پردے پہ دیکھے جانے کے لیے یہ شرائط ضروری نہیں۔

شخصیات ہر کسی کو متاثر کرتی ہیں خواندہ لوگ ان پہ لکھی گئی کتب پڑھ لیتے ہیں جب کہ ناخواندہ لوگ اس تشنگی کو پر نہیں کر سکتے، ناخواندہ لوگوں کی اس خواہش کی تکمیل کے لیے "بائیو گرافیکل پکچر" (Biographical Picture)بہت اہم کردار ادا کرتی ہے۔سوانح حیات کو پردے پہ ڈھالنے سے یہ "بائیو گرافیکل پکچر"(Biographical Picture) یا "بائیو پک" (Bio Pic)بن جاتی ہے۔فطری طور پہ انسان ایسی باتوں کو زیادہ وقت تک یاد رکھ سکتا ہے جن کو وہ سنتا ہے یا دیکھتا ہے، قرآن و سنت سے بھی "دیکھنا اور سننا" کو سیکھنے کا موئثر طریقہ بتایا گیا ہے۔ متن کو جب پردے پہ ڈھالا جاتا ہے تو ناظرین کی دلچسپی کو مد نظر رکھتے ہوئے اس میں تبدیلیاں ناگزیر ہوتی ہیں۔اس منتقلی کے دوران ماخذ متن سے کچھ نہ کچھ حذف کیا جاتا ہے اور بعض اضافے بھی ناگزیر ہوتے ہیں۔

بائیو گرافیکل پکچر (Biographical Picture) ایسی فلم یا تصویری نمائش کا مجموعہ ہے جو کسی شخص کی زندگی یا کیریئر کی تفصیلات، اہم لمحے، یا واقعات کو ظاہر کرتی ہے۔یہ عام طور پر ایک بصری یا بصری- تحریری

شکل میں ہوتی ہے اور مختلف میڈیا میں موجود ہو سکتی ہے، جیسے کہ ڈاکیومنٹری فلمیں، تصویری کہانیاں، یا تصویری نمائشیں۔

بائیو گرافیکل پکچر کی خصوصیات:

1. زندگی کی کہانی : یہ تصویر یا تصاویر کسی فرد کی زندگی کی کہانی کو بصری طور پر بیان کرتی ہیں۔ اس میں اس شخص کی اہم کامیابیاں، چیلنجز، اور روزمرہ کی زندگی کی جھلکیاں شامل ہو سکتی ہیں۔
2. تنوع : بائیو گرافیکل پکچر مختلف اقسام کی ہو سکتی ہے، جیسے کہ فوٹو گرافی، پینٹنگ، یا ویڈیو۔ ہر شکل زندگی کی کہانی کو مختلف طریقوں سے پیش کر سکتی ہے۔
3. تاریخی اور ثقافتی پس منظر : بائیو گرافیکل پکچر میں فرد کی زندگی کے تاریخی یا ثقافتی تناظر کو بھی اجاگر کیا جا سکتا ہے، جو اس کی شناخت اور کردار کو بہتر طور پر سمجھنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔
4. شخصی لمحات : یہ تصاویر عموماً فرد کے ذاتی لمحے، خاندان، دوست، اور زندگی کے اہم واقعات کو دکھاتی ہیں۔

بائیو گرافیکل پکچر کی اقسام:

1. فوٹو گرافی : کسی شخص کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو تصویروں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے، جیسے کہ ذاتی تصاویر، پیشہ ورانہ کامیابیاں، یا اہم مواقع کی تصاویر۔
2. پینٹنگ : کسی فنکار کے ذریعہ بنائی گئی پینٹنگ جو کسی فرد کی زندگی یا اس کے اہم لمحات کو بصری طور پر بیان کرتی ہے۔
3. ویڈیو ڈاکیومنٹری : ایک ویڈیو ڈاکیومنٹری جو کسی شخص کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو تصویری اور صوتی مواد کے ذریعے پیش کرتی ہے۔
4. کتب اور میگزین : کتابیں یا میگزین جو کسی شخص کی زندگی پر مشتمل تفصیلات، تصاویر، اور کہانیاں فراہم کرتی ہیں۔

بائیو گرافیکل پکچر کا مقصد:

1. زندگی کی کہانی کو محفوظ کرنا : کسی شخص کی زندگی کی کہانی کو محفوظ کرنے اور دوسروں تک پہنچانے کا ذریعہ۔
2. یادگار لمحے :اہم یادگار لمحوں اور کامیابیوں کو محفوظ کرنا تاکہ وہ آنے والی نسلوں کے لیے بھی قابل دید رہیں۔
3. تاریخی تحقیق :تاریخ دانوں اور محققین کے لیے کسی اہم شخصیت کے بارے میں معلومات فراہم کرنا۔

بائیو گرافیکل پکچر زندگی کی بھرپور تصویر پیش کرتی ہے اور افراد کی کامیابیوں، چیلنجز،اور تجربات کو دنیا کے سامنے لانے کا ایک اہم ذریعہ بن سکتی ہے۔

مصنف کا اسلوب بھی نثر پارے میں اہم کردار ادا کرتا ہے اس اسلوبیاتی تنوع سے بھی کسی فن پارے کی مقبولیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے مثال کے طور پہ مرزا اسد اللہ خاں غالب کے حوالے سے ہی ناقدین کی تصانیف کی مقبولیت میں تنوع اس بات کا غماز ہے کہ تحریر کا اسلوب کس قدر اہمیت کا حامل ہے،اس کے بر عکس ڈرامائی تشکیل کرتے ہوئے عموماًعام فہم زبان استعمال کی جاتی ہے،جو کہ ہر خاص و عام کو کسی بھی تحریر کو سمجھنے کے یکساں مواقع فراہم کرتی ہے۔اس کے علاوہ تحریر کو پر اثر بنانے کے لیےاور کرداروں کے جذبات اور واقعات کو بیان کرنے کے لیے الفاظ کا سہارا لینا پڑتا ہے جب کہ ڈراما یا فلم میں ان عناصر کو مختلف تکنیکوں کے ذریعے پر اثر بنایا جا سکتا ہے۔

ان وجوہات کی بنا پہ کہا جا سکتا ہے کہ پردے پہ کی جانے والی پیش کش بہ نسبت متن کے زیادہ پر اثر ہوتی ہے۔

تحقیق ہذا میں ان تبدیلیوں کا جائزہ لیا جائے گا اور یہ دیکھا جائے گا کہ ان سے ماخذ متن کی صحت پہ کتنا اثر پڑا،اس کے ساتھ ساتھ بصری مواد کے تجزیے کے طریقہ کار کو دیکھا جائے گا اور منظر کی ڈرامائی تشکیل کے دوران بصری مواد کا بھی تجزیہ کیا جائے گا اور یہ دیکھا جائے گا کہ تحریر میں منظر کیسا پیش کیا گیا ہے اور پردے پہ منظر کیسا پیش کیا گیا ہے، اور پردے پہ پیش کیے جانے والا سین حقیقی زندگی کا عکاس ہے یا نہیں - پیش کش کے

دوران کرداروں کے جذبات واحساسات کا باریک بینی سے جائزہ لیا جائے گا،اور فریم کے اندر آنے والے تمام لوازمات کوپرکھا جائے گا۔

۲۔ بیانِ مسئلہ(Problem Statement):

سوانح حیات اور ڈراما یا فلم دو الگ الگ اصنافِ ادب ہیں، جب دونوں کو ملا کر پیش کیا جائے تو اس کو "بائیو گرافیکل پکچر"(Biographical Picture) کہا جاتا ہے، ناظرین کی دلچسپی کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اس میں تبدیلیاں ناگزیر ہوتی ہیں۔افسانہ یاناول کوپردے پہ ڈھالنے کے دوران ہدایت کار ناظرین کے مزاج اور عصری تقاضوں کے مطابق تحریر میں تبدیلیاں کر سکتا ہے مگر سوانح کوپردے پہ پیش کرتے ہوئے ایسا کرنے سے شخصیت کے حقیقی پہلو مسخ ہو سکتے ہیں، لہذا سوانح کو پردے پہ پیش کرتے ہوئے شخصیت کو مکمل پیش کرنااور ناظرین کی دلچسپی کو برقرار رکھنا بہت مشکل کام ہے، تحقیق کا بنیادی مقصد ان تبدیلیوں کا جائزہ لینا ہے،اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی دیکھنا ہے کہ ہدایت کار نے مذکورہ دونوں پہلوؤں کو کس طرح نبھایا ہے اور پیش کیے جانے والے بصری مواد کا تجزیہ کرنا ہے۔

۳۔ مقاصدِ تحقیق(Research Objectives):

ا۔ ڈراما سیریز غالب میں عہدِ غالب کی پیش کش کا تجزیہ کرنا۔

۲۔ ڈراما سیریز غالب میں سوانح غالب کے اہم پہلوؤں کا احاطہ کرنا۔

۳۔ غالب کی شخصیت کی پیش کش کا تجزیہ کرنا۔

۴۔ تحقیقی سوالات(Research Questions):

ا۔ ڈراما سیریز غالب میں عہدِ غالب کے حوالے سے کن واقعات کو پیش کیا گیا ہے اور ان کا ماخذ کیا ہے؟

۲۔ غالب کی سوانح کے لحاظ سے ڈرامانویس کے پیشِ نظر کون سے عوامل رہے؟

۳۔ غالب کی شخصیت پیش کرنے کے حوالے سے ڈرامانویس کس حد تک کامیاب ٹھہرے ہیں؟

۴۔ غالب کا عہد، سوانح اور شخصیت سے تحریر کے مقابلے میں کس حد تک انحراف موجود ہے؟

۵۔ نظری دائرہ کار(Theoretical Framework):

زیرِ نظر تحقیق مرزا غالب کی سوانح حیات اور ڈراما سیریز"غالب" کے تجزیاتی مطالعے پر مبنی ہے۔ کسی ایک صنف کی دوسری صنف میں منتقلی نظریہ تواخذ (Adaptation Theory) کے تحت عمل میں لائی جاتی ہے،اس منتقلی کے دوران ہدایت کار ناظرین کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کے لیے اور واقعات کا ربط برقرار رکھنے کے لیے تقلیل واضافت بھی کرتا ہے۔

نظریہ تواخذ کا انگریزی نام "تھیوری آف اڈاپٹیشن"(Theory of Adaptation) ہے جس کے معنی "نصب کرنا" کے ہیں، تواخذ ایک ایسا عمل ہے جس میں متن کو پردے پہ منتقل کیا جاتا ہے۔ نظریہ تواخذ کے حوالے سے جان ڈرائیڈن(John Dryden)، جیوفری ویگنر(Geoffery Wagner) ،ڈیوڈلی اینڈریو(Dudley Andrew)اور لنڈا ہچین(Linda Hutcheon)کا نام لیا جاتا ہے، مگر اہم کتاب لوئیس جیانتی(Louis Giannetti)کی "انڈرسٹینڈنگ موووِیز" (Understanding Movies) ہے۔لوئس جیانتی نے اس کتاب میں تواخذ کی تکنیکوں کے ساتھ بصری مواد کے حوالے سے بھی معلومات بیان کی ہیں۔

لنڈا ہینچین(Linda Hutcheon)تواخذ کو محض کاپی (copy)کرکے ری پروڈیوس(reproduce)کرنا نہیں کہتیں بلکہ اس کو باقاعدہ اصل تصنیف کے ہم پلہ قرار دیتی ہیں۔

لہذا تواخذ ایک ایسا مشتق ہے جو کہ در حقیقت مشتق نہیں ہے۔ایک ایسا کام جو کہ ثانوی ہونے کے باوجود ثانوی حیثیت نہیں رکھتا۔

> "Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative—a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing" (1)

(تواخذ ایک ایسا کام ہے جو کہ کسی کام سے اخذ کیا گیا ہے مگر اخذ کردہ نہیں، ایسا کام جو ثانوی ہونے کے باوجود ثانوی حیثیت نہیں رکھتا، بلکہ اپنی ایک پہچان رکھتا ہے)

ناول یا افسانہ سے نظریہ تواخذ کے تحت فلم یا ڈراما بنانا قدرے آسان ہے چوں کہ واقعات ایک تسلسل سے بیان کیے جاتے ہیں مگر سوانح سے فلم یا ڈراما بنانا قدرے مشکل ہے کیوں کہ واقعات بکھرے ہوئے ہوتے ہیں اور ان واقعات کے باہمی ربط کے لیے کچھ خود ساختہ واقعات بنانا ناگزیر ہوتے ہیں، تحقیق میں ایسے واقعات کی ناگزیریت کا بھی تجزیہ شامل ہے۔

اس کے ساتھ بصری مواد کا تجزیہ بھی کیا جائے گا جس میں کیمرا تکنیکیں(Camera Techniques) صوتی پیش کش(Sound)، سین کا دورانیہ (Duration) مزآن سین-mise-en) (scene تکنیکوں کو استعمال کرتے ہوئے سین کا تجزیہ کیا جائے گا۔

بصری مواد کے تجزیے کے حوالے سے تھامس کالڈویل(Thomas Caldwell) کی تصنیف "فلم اینالسس ہینڈ بک"(Film Analysis Handbook) انٹرنیٹ پہ موجود مانون ڈی ریپر(Manon de Reeper) کی سیریز "ہاؤ ٹو اینالائز آ مووی لائک آ باس" (How to Analyze a Movie Like a Boss)اور یوٹیوب چینل Ignite HSC قابل ذکر ہیں۔ مگر لوئس جیانتی(Louis Geannetti) کی انگریزی کتاب (Understanding Movies) اہم ہے۔

مذکورہ ڈراما سیریز کی نوعیت کو سمجھنے کے لیے ٹوبی ملر(Toby Miller)اور رابرٹ سٹیم (Robert Stam) کی کتاب "آ کمپینین ٹو فلم تھیوری"(A Companion to Film Theory) سے استفادہ کیا جائے گا۔

۶۔ تحقیقی طریقہ کار(Research Methodology):

مجوزہ تحقیق دو حصوں میں منقسم ہے۔

پہلے حصے میں نظریہ تواخذ یعنی "اڈاپٹیشن تھیوری" (Adaptation Theory)کا نفاذ کیا جائے گا اور تحریر سے پردے تک کے سفر میں ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ لیا جائے گا۔ یہ بھی دیکھا جائے گا کہ تحریر کو پردے تک لانے کے لیے کون کون سی تبدیلیاں ناگزیر ہوتی ہیں۔

دوسرے حصے میں بصری مواد کا تجزیہ کیا جائے گا اس میں جس میں کیمرا تکنیکیں (Camera Techniques) ،صوتی پیش کش(Sound)، سین کا دورانیہ(Duration)مزآن سین(mise-en-scene) تکنیکوں کو استعمال کرتے ہوئے سین کا تجزیہ کیا جائے گا،اس میں یہ دیکھا جائے گا کہ سین میں موجود تمام عناصر جنہیں "پراپس"(Props) کہا جاتا ہے وہ کس حد تک تحریر سے ملتے ہیں،اور کیا متن کی درست انداز میں عکاسی ہوئی ہے یا کچھ تبدیلیاں آئی ہیں۔

تمام تحقیق دستاویزی طریقہ تحقیق کے مطابق کی جائے گی، تحقیق کے دوران مآخذ کی رسائی کے لیے نجی اور سرکاری کتب خانوں اور ویب سائیٹس سے استفادہ کیا جائے گا۔

۷۔ مجوزہ موضوع پہ ماقبل تحقیق(Works Already Done):

غالبیات ایک ایسا توانا موضوع ہے جس پہ بے تحاشا کام ہوا ہے، مرزا غالب کی شخصیت سوانح اور شاعری پہ تحقیقی کام کا سلسلہ طویل ہے،یونی ورسٹیوں میں سندی تحقیق کے علاوہ کتب کا انبار غالب پہ تحقیقی و تنقیدی کام کا مسلم ثبوت ہے۔ تحقیقی عمل کا یہ سلسلہ مالک رام اور کالی داس گپتا رضا سے ہوتا ہوا دورِ حاضر میں شمس الرحمان فاروقی تک پھیلا ہوا ہے۔اس وقت ۱۹۴۱ کتب(مع مختلف ایڈیشنز) ریختہ پہ موجود ہیں جو کہ غالب کے بارے میں ہیں،اور ای- کتاب(E-books) کی شکل میں ہیں۔اس کے علاوہ بے شمار مضامین اور مقالہ جات بھی ہیں، حتیٰ کہ غالب پہ لکھی گئی تحقیقی کتب پہ بھی مقالہ جات لکھے جا رہے ہیں۔

ذیل میں کچھ مقالہ جات کی فہرست بطور نمونہ دی جا رہی ہے۔

۱۔ اردو ادب میں معاصرانہ چشمک، الطاف حسین بھٹہ، وفاقی جامعہ اآباد اُردو برائے فنون، سائنس و ٹیکنالوجی، اسلام آباد ۲۰۱۳

۲۔ سلیم احمد کی تفہیم غالب: تجزیاتی مطالعہ، اعجاز رازق، نمل ۲۰۲۰

۳۔ غالب کا اسلوبِ حیات، غازی محمد نعیم، علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی ۲۰۰۵

۴۔ غالب کا فلسفیانی شعور، سلمان، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی ۲۰۱۹

۵۔ کلام غالب کا لسانی و اسلوبیاتی مطالعہ، نبیلہ ازہر، علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی ۲۰۱۹

تاہم مجوزہ موضوعِ تحقیق کے حوالے سے تاحال کوئی تحقیق نہیں ہو سکی۔

اسی طرح نظریہ تواخذ کے حوالے سے بھی اردو ادب افسانے اور ناولوں کی ڈرامائی تشکیل پہ تو کچھ حد تک کام ہو رہا ہے، اردو میں ناول اور افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے حوالے سے مقالے زیرِ تکمیل ہیں، جس میں منشا یاد کے پنجابی ناول ''ٹاواں ٹاواں تارا'' کی ڈرامائی تشکیل ''راہیں'' اور غلام عباس کے افسانوں کے حوالے سے تحقیقی کام ہو رہا ہے، اس کے علاوہ نال ''آنگن'' پہ بھی مقالہ زیر تکمیل ہے۔

منٹو پہ ایک فلم بنی جس پہ نظریہ تواخذ کے تناظر میں مقالہ زیر تکمیل ہے۔

۸۔ تحدید (Delimitations):

مجوزہ تحقیق میں ڈراما سیریز ''غالب'' کو مد نظر رکھا جائے گا اور مذکورہ ڈراما میں غالب کے عہد سوانح اور شخصیت کا مطالعہ کیا جائے گا۔ غالب کی سوانح کی مختلف تصانیف سے ڈراما سیریز غالب میں موجود واقعات کا جائزہ لیا جائے گا، تحقیق میں غالب کے کلام پہ بحث خارج از مطالعہ ہے۔

۹۔ پس منظری مطالعہ(Literature Review):

اردو ادب میں غالبیات ایک ایسا توانا موضوع ہے جس پہ ہر عہد میں بہت زیادہ تحقیقی کام ہوا ہے اور ہر دفعہ ایک نئے زاویے سے کام نظر آتا ہے۔ غالب پہ ہونے والے تحقیقی کام پہ اگر طائرانہ نگاہ دوڑائی جائے تو اس میں غالب کی نجی زندگی سے لے کے تصانیف تک تمام پہلوؤں پہ طبع آزمائی کی گئی ہے مگر غالب پہ بننے والے فلموں یا ڈراموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ نظر نہیں آتا۔

اردو ادب میں نظریہ تواخذ پہ سوانح کے حوالے سے خاطر خواہ کام نہیں ہوا، تاہم ڈراما اور افسانہ پہ کام ہو رہا ہے، جس میں "ٹاواں ٹاواں تارا" کی ڈرامائی تشکیل "راہیں" اور غلام عباس کے افسانے شامل ہیں، مگر بصری مواد کے تجزیے کے حوالے سے اردو ادب میں کوئی کام نظر نہیں آتا۔

چوں کہ اردو ادب میں نظریہ تواخذ اور بصری مواد کا تجزیہ کرنا ایک بالکل نیا موضوع ہے اس لیے اس پہ اردو کوئی کتاب یا آرٹیکلز نہیں ملتے، اس لیے اس ضمن میں انگریزی آرٹیکلز، کتب اور ویب سائیٹس کا سہارہ لیا گیا ہے۔

۱۰۔ تحقیق کی اہمیت(Significance of Study):

تحریر کو پردے پہ لانا "نظریہ تواخذ"(Adaptation Theory) کے تحت کیا جاتا ہے، مختلف ناولوں کو ڈرامے کی صورت میں پیش کرنا پرانا چلن اور ان پہ خاطر خواہ تحقیقی کام بھی گاہے بگاہے ہوتا رہتا ہے، مگر بہت کم ایسی شخصیات ہیں جن کی سوانح کو پردے پہ پیش کیا گیا ہے اسی نسبت سے ان پہ تحقیقی کام بھی کم ہوا ہے۔ انگریزی ادب میں "جیکی رابنسن"(Jackie Robinson) سیاہ فام امریکی بیس بال کھلاڑی پہ ۱۹۵۰ میں "دی جیکی رابنسن سٹوری"(The Jackie Robinson Story) فلم بنی، اسی طرح محمد علی باکسر کی کتاب "دی گریٹسٹ"(The Greatest) پہ بھی فلم بن چکی ہے۔

لنڈا ہینچین (Linda Hutcheon) کے مطابق ۱۹۹۲ کے شماریاتی تجزیے کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تقریباً ۸۵ فیصد آسکر ایوارڈ یافتہ فلمیں وہ ہیں جو نظریہ تواخذ کے تحت مختلف تصانیف پہ بنائی

گئی ہیں، اسی طرح منی سیریز(Mini Series)اور ایمی ایوارڈز(Emmy Awards) یافتہ فلمیں یا ڈرامے بالترتیب ۹۵ فیصد اور ۷۰ فیصد ہیں، جو کہ تصانیف پہ مبنی ہیں۔

یہ تحقیق اردو ادب میں سوانح پہ بنائی گئی فلموں اور ڈراموں کے لیے پیش خیمہ ثابت ہو گی، مزید یہ کہ اس تحقیق سے سکولوں کالجوں اور یونی ورسٹیوں میں پیش کیے جانے والے ٹیبلوز(Tableaus) یا ڈراموں میں مزید بہتری کی امید کی جا سکتی ہے، کیوں کہ اس تحقیق میں بصری مواد کے تجزیے پہ زیادہ زور دیا گیا ہے۔

ب۔ تواخذ کیا ہے؟

اس وسیع و عریض کائنات میں انسان ایک ایسی مخلوق ہے جو اپنے خیالات کا اظہار نہ صرف بول کر اور لکھ کر بلکہ پیش کر کے کر سکتی ہے، اللہ تعالی نے ہر انسان کو آزادنہ سوچ کا حامل بنایا ہے اور اس کے اظہار کے لیے مختلف ذرائع اس کے سامنے ہیں، خیالات کا ایک دوسرے سے میل کھانا کوئی اچھنبے کی بات نہیں، یعنی یہ کہا جا سکتا ہے کہ خیالات کی تکرار کسی حد تک میل کھا سکتی ہے مگر ان کے اظہار کا طریقہ اسے منفرد بناتا ہے اور لکھاری، قارئین میں اپنی اس یکتائی یا انفرادیت کی وجہ سے اپنا مقام بناتا ہے۔اقبال کی کئی نظمیں اس بات کی دلیل ہیں کہ ایک بڑا شاعر ہونے کے باوجود اقبال نے نظموں کے لیے کسی بڑے شاعر کا کلام نہ صرف پڑھا ہے بلکہ اس کو اپنایا بھی ہے، مثلاً اقبال کی نظم "ابلیس کی مجلس شوریٰ" ملٹن (Milton)کی نظم (The Paradise Lost)سے خیالات کی حد تک میل کھاتی ہے مگر اقبال کا فن اس نظم کو منفرد بناتا ہے، اسی طرح ایمرسن(Emerson)کی نظم(A Mount and Squirrel) کو اقبال نے "ایک پہاڑ اور گلہری" کی صورت میں جدت بخشی، اقبال کی نظموں کے نیچے "ماخوذ" لفظ اس بات پہ دلالت کرتا ہے کہ لکھاری کے خیالات کا اظہار قاری کو شعوری یا غیر شعوری طور پہ اس کے "ماخذ" کی طرف لے جاتا ہے، اگر کسی فن پارے کی زبان تبدیل کر دی جائے اور اس کی صنف ہیئت تبدیل نہ کی جائے تو یہ تبدیلی ترجمے کے معنوں میں لی جا سکتی ہے، لیکن بعض اوقات صنف کی تبدیلی بھی دیکھنے کو ملتی ہے مثلاً لنڈا ہیچین (Linda Hutcheon) نے شیکسپیئر(Shakespeare)کے ڈراموں کے بارے میں کہا

"Adaptations are obviously not new to our time, however; Shakespeare transferred his

culture's stories from page to stage made them available to a whole new audience"(2)

(تاہم، تواخذ ہمارے دور میں نئی نہیں ہے، جیسا کہ شیکسپیر نے اپنی ثقافتی کہانیوں کو قرطاس سے پردے پہ منتقل کر کے نئے سامعین کے سامنے پیش کیا)

یعنی شیکسپئر (Shakespeare) کے ڈرامے بھی پہلے سے کہانیوں کی صورت میں موجود تھے مگر شیکسپئر (Shakespeare) نے ان کہانیوں کو اسٹیج پہ پیش کیا اور اپنے منفرد اسلوب کی وجہ سے ایک بڑے ڈراما نگار کی حیثیت سے اپنی الگ شناخت بنائی۔ شیکسپئر کو ڈراما نگاری میں منفرد مقام اپنے اسلوب کی وجہ سے ملا ہے نہ کہ ان کے خیالات کی وجہ سے، بالکل ایسا ہی مقام اقبال کو ملا۔

صنف کی تبدیلی کا یہ عمل تواخذ کہلاتا ہے، تواخذ کے بارے میں ڈاکٹر جمیل جالبی رقم طراز ہیں:۔

"لفظ "تواخذ" عربی زبان کا لفظ ہے، جس کے لغوی معنی "لے لینا"، "اختیار کرنا" یا "نئی شکل دینا" کے ہیں۔ اصلاح میں اس سے مراد ادب کی کسی ایک صنف کو نئی شکل سے کر لوگوں کے سامنے پیش کرنا ہے۔ یہ نئی اصطلاح ہے لیکن اس کا استعمال زمانہ قدیم سے ہو رہا ہے"(3)

تواخذ کا انگریزی نام "اڈاپٹیشن"(Adaptation) ہے، لفظ "اڈاپٹیشن"(Adaptation) کے معانی انگریزی لغت آکسفورڈ(Oxford) میں یوں ملتے ہیں

"The action or process of changing something, or of being changed, to suit a new purpose or situation "(4)

(کسی چیز کو تبدیل کرنے کا عمل، یا تبدیل ہونے کا عمل، یا کسی نئی صورت حال میں ڈھالنے کا عمل)

اور

"To change your behavior in order to deal more successfully with a new situation "(5)

(ایک نئی صورت حال سے زیادہ کامیابی سے نمٹنے کے لیے اپنے رویے کو تبدیل کرنا)

اردو میں اس کے لیے لفظ موافقت، مناسبت، میل، سنجوگ، بھی ملتے ہیں۔

صنف کی اس تبدیلی کو نظریہ تواخذ یا "تھیوری آف اڈاپٹیشن"(Theory of Adaptation)کا نام دیا گیا۔

اس نظریے کی تشریح و توضیح کے لیے بہت سے انگریز محققین و ناقدین کا نام آتا ہے۔ تواخذ کی تعریف اور اقسام کے حوالے سے ہر نقاد نے الفاظ کے ہیر پھیر سے تقریباً ایک جیسی باتیں ہی دہرائی ہیں جس میں ماخذ متن کے ساتھ وابستگی یا اس سے دوری یا محض مرکزی خیال کو لے کر اس کو بصری مواد میں پیش کرنا شامل ہیں۔ ذیل میں مختلف نقادوں کے نظریات پیش کیے جا رہے ہیں۔

ا۔ جیوفری ویگنر (Geoferry Wagner) کا نظریہ تواخذ:

جیو فری ویگنر (Geoferry Wagner) انگریزی کتاب (The Novel and Cinema) میں مندرجہ ذیل تین اقسام کا ذکر کرتے ہیں:۔

ا۔ میڈیم کی تبدیلی (Transposition Mode):

اس طریقہ کار میں تحریر کی پردے پہ منتقلی بغیر کسی تبدیلی کے ہوتی ہے یعنی ماخذ متن کا بنیادی خیال اس کے کردار اور واقعات کے تسلسل کے توڑے بغیر پردے پہ منتقل کر دیا جاتا ہے۔ یہ ایک مشکل امر ہے اور اس میں بہت سی قباحتیں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔

۲۔بتانا(Commentary Mode):

اس طریقہ کار میں ماخذ متن کے ساتھ جڑے رہ کر فلم کار کچھ تبدیلیاں کرتا ہے جو کہ حقیقی تحریر کو متاثر نہیں کرتیں بلکہ ایک نیا پن لاتی ہیں اور سینز کا باہمی ربط قائم کرنے میں معاون ثابت ہوتی ہیں، ان تبدیلیوں کا اثر براہ راست متن کی صحت پہ نہیں ہوتا۔ ان تبدیلیوں میں کچھ ایسے مکالمات یا نغموں کی توسیع کی جاتی ہے جو فلم کو مزید دلچسپ بنادیتے ہیں۔

۳۔مشابہت(Analogy Mode):

یہ طریقہ کار فلم کار کو ازادی دیتا ہے کہ وہ ماخذ متن کے مرکزی خیال کو مد نظر رکھتے ہوئے اپنی تخلیقی صلاحیتیں استعمال کرتے ہوئے ایک نیا شاہکار ناظرین کے سامنے پیش کرے۔ فلم کار کی صلاحیتوں کا امتحان دراصل اس قسم کے تواخذ میں ہوتا ہے جہاں وہ اپنا تخلیقی کام اور ماخذ متن کے ساتھ جڑے رہ کر ایک مشترکہ شاہکار ناظرین کے سامنے پیش ایسے پیش کرتا ہے کہ ماخذ متن کی روح بھی متاثر نہیں ہوتی اور فلم کار کا اپنا تخلیقی کام بھی ناظرین کو مسحور کرتا ہے۔

(بحوالہ ویب گاہ)

۲۔ ڈیو دلی اینڈریوز(Dudley Andrew)کا نظریہ تواخذ:

ڈیو دلی اینڈریوز(Dudley Andrew) اپنی انگریزی کتاب (Concept in Film Theory)میں مندرجہ ذیل تین اقسام کا ذکر کرتے ہیں:۔

ا۔ تضمینی ڈھانچہ(Borrowing Mode):

تواخذ کی یہ قسم فلم کار کو ماخذ متن کے ساتھ جوڑے رکھتی ہے، فلم کار بصری تقاضوں کو مد نظر رکھتے ہوئے تحریر کے ساتھ وفادار رہ کر صرف ناگزیر تبدیلیاں کرتا ہے جو متن کو متاثر نہیں کرتی بلکہ صرف اس میں جدت لاتی ہیں۔ڈیوڈلی کے مطابق

"In the history of the arts, surely "borrowing" is the most frequent mode of adaptation"[6]

(فنون لطیفہ کی تاریخ میں تضمینی تواخذ، تواخذ کی سب سے زیادہ استعمال ہونے والی قسم ہے)

تواخذ کی قدیم ترین اور سب سے زیادہ استعمال ہونے والی قسم "تضمینی ڈھانچہ" ہی ہے۔ "تضمینی ڈھانچہ" کے حوالے سے ڈیوڈلی اپنی بات کے استدلال کے طور پہ بائبل کی کہانیوں کا ذکر کرتے ہیں، جن کو بصری مواد کے تحت صنف کی تبدیلی کر کے عوام کے سامنے پیش کیا گیا۔ عام طور پہ اس قسم میں تحریری مواد سے کسی ایک اہم پہلو کو بصری مواد میں ڈھالا جاتا ہے اور ایسے کرداروں کو منتخب کیا جاتا ہے جو کہانی میں موجود کردار سے مکمل انصاف کر سکے۔

ڈیودلی انڈریو(Dudely Andrew)اس قسم کے تواخذ کو یوں بیان کرتے ہیں۔

"Adaptations from literature to music, opera, or paintings are of this nature"[7]

(ادب سے موسیقی، موسیقی کے ساتھ رقص یا عکس سازی تواخذ کی اس نوعیت میں آتے ہیں)

یعنی مصوری، موسیقی یا اوپیرا کو جب بصری مواد میں ڈھالا جائے تو تواخذ کی تضمینی(Borrowing)قسم کہلاتی ہے۔ جیسا کہ کسی سین کو طویل کرنے کے لیے موسیقی کا استعمال یا اداسی دکھانے کے لیے کرداروں کا میک اپ وغیرہ۔

۲۔ طریقہ انقطاع(Intersection Mode):

یہ قسم فلم کار کو ماخذ متن کے ساتھ کچھ حد تک تبدیلی کرنے کی اجازت دیتی ہے، یعنی فلم کار مواد کی بصری پیشکش کو مد نظر رکھتے ہوئے اس تحریر میں تبدیلیاں کرتا ہے، تحریر میں یہ تبدیلیاں عمومی نوعیت کی ہوتی ہیں۔

تحریر کی اصل روح برقرار رکھنے کے لیے مختلف تکنیکوں، مثلاً کیمرا تکنیک، مزآن سین وغیرہ کا استعمال کیا جاتا ہے۔

تحریر کو پردے پہ ڈھالنا ایک مشکل امر ہے اور تحریر کی مکمل طور پہ پردے پہ منتقلی تقریباً ناممکن ہے، اینڈریو (Andrew) کے خیال میں تواخذ ایک چھوٹی سی روشنی کی مانند ہے جو پورے کمرے کو روشن کرنے کی سکت نہیں رکھتی، مگر یہ کام فانوس بآسانی کر سکتا ہے۔

۳۔ پیرویانہ ڈھانچہ (Fidelity Mode)

تواخذ کی یہ قسم فلم کار کو مکمل آزادی دیتی ہے کہ وہ اصل ماخذ تحریر کو پردے پہ ڈھالنے کے لیے اس میں خاطر خواہ تبدیلیاں کر سکتا ہے، یہ قسم بظاہر بہت آسان لگتی ہے مگر درحقیقت بہت مشکل ہے، جب بھی تحریر کو پردہ پہ پیش کیا جاتا ہے تو فلم کار کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ ناظرین کی توجہ حاصل کرے اور جہاں تک ممکن ہو پروڈیوسر کے لیے منافع کا سامان پیدا کر سکے اس لیے فلم کار عصری تقاضوں اور ناظرین کو مدنظر رکھتے ہوئے ایک شاہ کار تیار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ تبدیلیاں بڑے پیمانے پہ ہو سکتی ہیں۔ یہاں فلم کار کی مہارت کا امتحان ہوتا ہے کہ وہ ایسا کیا اضافہ یا تحریف کرے جس سے تحریر کی اصل روح بھی برقرار رہے اور ناظرین کے لیے ایک نیا شاہکار بھی پردے پہ آئے۔ اس قسم کے تواخذ میں ناظرین فوری تقابل کرنا شروع کر دیتے ہیں کہ دونوں میں سے کیا چیز بہتر ہے، جس وقت ناظرین فلم کو تحریر پہ فوقیت دیں اس وقت تواخذ کی اس کوشش کو کامیاب کہا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پہ ڈراما امراؤ جان ادا جو کہ ہادی رسوا کا ایک شاہکار اور اردو ادب میں ایک اہم سنگ میل سمجھا جاتا ہے، اس پہ کئی فلمیں بن چکی ہیں مگر ہر کسی کو ایک سی شہرت حاصل نہیں ہوئی۔

ڈیوڈلی اینڈریو (Dudley Andrew) اس امر سے بخوبی آگاہ ہیں اور اس بات کی یوں وضاحت کرتے ہیں

> "Here we have a clear-cut case of film trying to measure up to a literary work, or of an audience expecting to make such a comparison"(8)

(ہمارے ہاں فلم ایک واضح پیمانہ ہے جو ادبی کام کی پیمائش کرنے کی کوشش کر رہا ہے، یا ناظرین دونوں کاموں میں موازنہ کرنے کی توقع کرتے ہیں)

۳۔ لوئس جیانتی(Louis Giannetti)کا نظریہ تواخذ:

انگریزی کتاب (Understanding Movies) میں لوئس جیانتی(Louis Giannetti) نے تین قسم کی تواخذ کا ذکر کیا ہے۔

ا۔ لفظی تواخذ(Literal Adaptation):

تواخذ کی یہ قسم فلم کار کو متن سے ادھر ادھر ہونے کا زیادہ موقع فراہم نہیں کرتی بلکہ متن کے ساتھ جڑے رہنے کو ترجیح دیتی ہے ہدایت کار کی کوشش یہی یوتی ہے کہ ماخذ متن کو ہوبہو بصری میڈیم میں پیش کیا جائے۔ لفظی تواخذ میں ناول کا فلمانا بہت مشکل امر ہے کیوں کہ ناول اور فلم کے بنیادی عناصر میں بہت فرق ہے جیسا کہ نغمے یا گیت اور مزآن سین فلم کے بنیادی اور اہم عناصر ہیں جب کہ ناول میں یہ موجود نہیں ہوتے۔ لفظی تواخذ کے ذریعے ڈراما آسانی سے سٹیج یا فلم کی صورت میں پیش کیا جا سکتا ہے کیوں کہ اس میں کرداروں اور مکالمات اور ان کے افعال اور اعضا کی حرکات و سکنات کو متن کے مطابق ڈھالا جا سکتا ہے۔ لفظی تواخذ کے حوالے سے کتاب انڈرسٹینڈ نگ موویز میں مصنفہ لوئس جیانتی کہتی ہیں۔

> "Literal film adaptations are pretty much restricted to stage plays. Both the language and the actions transfer easily to the movie screen"(9)

(لفظی تواخذ سٹیج پہ پیش کیے جانے والے ڈراموں تک ہی محدود ہے، زبان اور حرکات و سکنات دونوں ہی آسانی سے پردے پر پنتقل ہو جاتے ہیں)

۲۔وفادار تواخذ(Faithfull Adaptation):

تواخذ کی یہ قسم فلم کار کو ماخذ متن سے قریب قریب رہ کر کچھ نیا تخلیق کرنے کی اجازت دیتی ہے،اس قسم میں فلم کار کو رعایت مل جاتی ہے کہ وہ کردار یا واقعات کے درمیان ربط برقرار رکھنے کے لیے کہانی میں کچھ نیا پن لائے،

> "Faithful adaptations, as the phrase implies, attempt to re-create the literary source in filmic terms, keeping as close to the spirit of the original as possible"(10)

(وفادار تواخذ، جیسا کہ ترکیب سے ظاہر ہے،ایسی قسم ہے جس میں ادبی متن کی حقیقی روح کے قریب رہ کر اس کو فلمی صورت میں دوبارہ تخلیق کرتے ہیں)

ایک میڈیم سے دوسرے میڈیم میں منتقلی یقیناً کچھ حد تک نئے پن کی متقاضی ہے، یہ نیا پن کرداروں، نغموں یا ایسے سینز کی صورت میں ہو سکتا ہے جس سے ماخذ متن کی اصل روح بھی برقرار رہے اور قارئین کی دلچسپی بھی برقرار رہے اس بات کو ذہن نشین رکھتے ہوئے فلم کار ایسی تبدیلیاں جو ناگزیر ہیں کر بیٹھتا ہے، اس بات کو جیانتی اپنی کتاب میں آندرے بازن کے حوالے سے یوں لکھتی ہیں

> "André Bazin likened the faithful adapter to a translator who tries to find equivalents to the original"(11)

(آندرے بازن نے وفادار تواخذ کرنے والے کو ایک مترجم سے تشبیہ دی ہے جو ماخذ متن سے مساویت ڈھونڈنے کی کوشش کرتا ہے)

گویا ایک فیتھ فل اڈاپٹر مترجم کی طرح ہوتا ہے جو کہ اپنے اسلوب سے ماخذ متن کی روح کو بھی برقرار رکھتا ہے اور اس کو جدت بھی عطا کرتا ہے۔

۳۔آزاد تواخذ(Loose Adaptation):

تواخذ کی یہ قسم فلم کار کو مکمل آزادی دیتی ہے کہ وہ ماخذ متن کے مرکزی خیال اور بنیادی کرداروں کے ساتھ مخلص رہتے ہوئے خاطر خواہ تبدیلیاں کرے مگر یہ تبدیلیاں ماخذ متن کی روح کو متاثر نہ کریں، جیانتی نے اس کو یوں بیان کیا ہے۔

> "The loose adaptation is barely that. Generally, only an idea, a situation, or a character is taken from a literary source, and then developed independently"(12)

(آزاد تواخذ محض یہی ہے کہ عمومی طور پہ ایک خیال، صورت حال، یا ایک کردار ماخذ متن سے لیا جاتا ہے اور اس کو آزادانہ طور پہ بنایا جاتا ہے)

فلم کار اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے ناظرین کے لیے پرانی کہانی کو نیا کر کے پیش کرتا ہے، مگر اس کا بنیادی خیال متاثر نہیں کرتا بظاہر آسان دکھنے والا یہ امر حقیقت میں بہت ہی مشکل ہے کیوں کہ ناظرین کو نیا پن دکھانا اور ماخذ متن کی اصل روح برقرار رکھنا خاصا مشکل کام ہے۔

۴۔ لنڈا ہچین (Linda Hutcheon)کے نظریات:

لنڈا ہچین(Linda Hutcheon)نے خیالات کی اس تکرار اور اظہار کے مختلف طریقہ ہائے کار کو بھی تواخذ کا نام دیا اور اس کو مندرجہ بالا نظریات سے تھوڑا سا مختلف انداز میں پہ پیش کیا لنڈا ہچین (Linda Hutcheon)کینیڈا میں پیدا ہوئیں اور تعلیم حاصل کرنے کے بعد یونی ورسٹی آف ٹرونٹو (University of Toronto)میں انگریزی و تقابلی ادب کی پروفیسر مقرر ہوئیں، لنڈا کی طالب علم سوزن بیسنیٹ تقابلی مطالعہ کے حوالے اہم مقام رکھتی ہیں۔

لنڈا سے ایک انٹریو میں جب تواخذ سے متعلق سوال کیا گیا تو ان کا جواب کچھ یوں تھا

"Many years ago, I worked on parody because everyone said that parody wasn't an important thing. I think it was incredibly important"(13)

(بہت عرصہ پہلے میں نے مزاحیہ نقل پہ کام کرنا شروع کیا، یہ لوگوں کے نزدیک غیر اہم چیز تھی مگر میرے نزدیک اہم ترین تھی)

لنڈا ہچین (Linda Hutcheon)کے نزدیک

"Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative—a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing"(14)

(تواخذ ایک ایسا کام ہے جو کہ کسی کام سے اخذ کیا گیا ہے مگر اخذ کردہ نہیں، ایسا کام جو ثانوی ہونے کے باوجود ثانوی حیثیت نہیں رکھتا، بلکہ اپنی ایک پہچان رکھتا ہے)

نظریہ کے بنیادی مباحث کے حوالے سے ان کے بیانیے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ تواخذ کو ثانوی ماننے کے لیے تیار نہیں ہیں، وہ اس بات پہ مصر ہیں کہ تواخذ ایک بالکل الگ تخلیقی کام ہے اور ماخذ متن میں خیالات لینے کے بعد فلم کار اس کو بالکل نئی شکل میں پیش کرتا ہے۔ لنڈا تواخذ کے تین الگ اور منفرد طریقوں کو بیان کرتی ہیں۔

ا۔ بتانا(Telling Mode):

"The telling mode (novel) immerses us through imagination in a fictional world"(15)

(بیانیہ طرز ہمیں تخیل کے ذریعے ایک خیالی دنیا میں غرق کر دیتا ہے)

یہ طریقہ کار قارئین کو تخیل کی دنیا میں لے جاتا ہے، قاری پڑھتے پڑھتے اچانک رک جاتا ہے اور اس کے خیالات کے دھارے اس کو فن پارے کو دوبارہ پڑھنے یا کچھ حصہ چھوڑنے پہ مجبور کر دیتا ہے۔

لنڈا کہتی ہیں

> "In the telling mode in narrative literature, for example our engagement begins in the realm of imagination, which is simultaneously controlled by the selected, directing words of the text and liberated that is, unconstrained by the limits of the visual or aural"(16)

(بیانیہ طرز میں ماخذ متن ہمیں تخیل کی اس دنیا میں لے جاتا ہے جو الفاظ سے ہماری حسیات کو قابو کرتا ہے اور صوتی یا بصری میڈیم سے آزاد ہوتا ہے)

یعنی یہاں الفاظ کا چناؤ اور تواخذ کرنے والے کا اسلوب اہمیت رکھتا ہے کہ وہ قاری کو کس طرح اپنے سحر میں جکڑتا ہے۔

۲۔ دکھانے کا عمل(Showing Mode):

تواخذ کا یہ طریقہ کار تحریر کو پردے پہ پیش کیے جانے سے متعلق ہے،اس قسم میں تحریر کو بصری مواد میں ڈھالا جاتا ہے اور عصری تقاضے پورا کرنے کے لیے اس میں تبدیلیاں کی جاتی ہیں،پردے پہ پیش کیے جانے والے مواد کو گیت، مکالمات،مزآن سین وغیرہ تکنیکوں سے مزین کیا جاتا ہے۔

لنڈا کہتی ہیں

> "The showing mode (plays and films) immerses us through the perception of the oral and visual"(17)

(پیش کشی طرز ہمیں فہم کے ذریعے ڈرامے یا فلم میں غرق کر دیتی ہے)

تواخذ کی اس قسم میں ناظرین کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے بصری مواد کو عمدہ طریقے سے پیش کرنے پہ زور دیا جاتا ہے، فلم یا ڈراما میں موقع کی مناسبت سے گیت اور تحریر میں تبدیلی کے ساتھ مکالمات یا فن پارے میں تحریر کردہ واقعات میں قابل قبول تحریف اس قسم کے تواخذ کے اہم عناصر ہیں۔ مثال کے طور پہ ڈراما سیریز غالب میں ایک موقع پہ غالب مذکر اور مونث کے حوالے سے جوتا اور جوتی کا تذکرہ کرتے ہیں جب کہ یادگار غالب میں جوتا یا جوتی کی جگہ رتھ کا ذکر ہے، مگر عصری تقاضوں کو مد نظر رکھتے ہوئے فلم کار نے اس واقعہ کو رتھ کے بجائے جوتے یا جوتی سے جوڑ دیا ہے، کیوں کہ اس بات کا غالب امکان تھا کہ رتھ عوام کے لیے نا قابل سمجھ لفظ ہے اس کی وجہ رتھ کا ۱۹۸۰ میں سواری کے لیے نا قابل استعمال ہونا ہے۔

اس تبدیلی سے تحریر کی صحت پہ بھی اثر نہیں پڑا اور ناظرین کو مذکر اور مونث والا پیغام بھی سمجھ میں آ گیا، اس حوالے سے لنڈا مزید کہتی ہیں۔

> "The showing mode entails embodying and enacting, and thereby often ends up spelling out important ambiguities that are central to the told version especially"(18)

(پیش کشی طرز میں تجسیم نگاری اور اس کا نفاذ شامل ہے، جو ماخذ متن میں مرکزی حیثیت رکھنے والے ابہام ختم کر دیتا ہے)

دکھانے کا عمل بتانے کے عمل سے زیادہ اہم ہے کیوں کہ یہ ابہام ختم کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے، بتانے کے عمل میں قاری کو محنت اور توجہ سے کام لینا پڑتا ہے جب کہ دکھانے کے عمل میں ناظر کو بس توجہ مرکوز رکھنی پڑتی ہے، باقی کام فلم کار کرتا ہے۔

۳۔ باہمی ذریعہ(Interactive or Participatory Mode):

آج کل جب کہ ٹیکنالوجی کا ڈنکا بج رہاہے اور ہر چیز میں جدت لائی جارہی ہے، ٹیکنالوجی کا سہارا لے کر بہت سے عوامل سرانجام دیے جارہے ہیں۔ لنڈا کا بنیادی نکتہ بھی نظریہ تواخذ کے حوالے سے اس میں جدت لانا پہ مرکوز ہے، لنڈا نے ایک اور طریقہ کار کو اپنے پیش کردہ نظریے میں بنیادی مقام دیاہے۔ لنڈا کے مطابق اب عام اور روایتی تواخذ کے بجائے ایک نئی قسم کی تواخذ کا دور دوراہونا چاہیے جس میں ناظرین محض کرداروں کو حرکات و سکنات دیکھ کر مسرت حاصل نہ کریں بلکہ خود اس کا حصہ بنیں۔

لنڈا اس باہمی ذریعہ میں وڈیو گیمز کا ذکر کرتی ہیں۔

> "The participatory mode (videogames) immerses us physically and kinesthetically"(19)

(باہمی ذریعہ ہمیں جسمانی اور حرکی انداز میں ویڈیو گیمز میں غرق کردیتا ہے)

لنڈا جدید ڈیجیٹل ٹیکنالوجی اور تواخذ کے باہمی ملاپ سے تواخذ کی جدید ترین قسم انٹرایکٹیو موڈ کو بہت زیادہ اہم سمجھتی ہیں، اس حوالے سے اپنی بات پہ دلالت کرتے ہوئے وہ مختلف فن پاروں کی مثالیں دیتی ہیں۔ جیسا کہ ٹام ریڈر: لارا کرافٹ وغیرہ کی ڈبل اڈاپٹیشن ہوئی، پہلے تحریر سے پردے پہ منتقلی اور پھر ویڈیو گیم کی صورت میں منتقلی ہوئی۔

ویڈیو گیم پہ تواخذ دورِ جدید میں اتنا اہم ہو گیا ہے کہ لنڈا کے مطابق آج کل وڈیو سٹوڈیو کے مالکان کسی بھی فن پارے کو دوہرے مقصد کے لیے خرید لیتے ہیں، پہلا مقصد تحریر سے پردے پہ پیش کرنا اور دوسرا مقصد اس کی گیم بنانا۔

"The multinationals who own film studios today often already own the rights to stories in other media, so they can be recycled for videogames"[20]

(کثیر الملکی کمپنیاں جو کہ فلمی سٹوڈیو کی مالک ہیں، دوسرے مواصلاتی ذریعے سے پیش کی جانے والی کہانیوں کے حقوق حاصل کر لیتی ہیں، تاکہ ان پہ گیمیں بنائی جاسکیں)

گو کہ تواخذ ایک مسلم اہمیت اختیار کر چکا ہے مگر پھر بھی اس نظریے کے مخالفین بھی موجود ہیں جو کہ تحریر شدہ فن پارے کو ہی حقیقی ادب سمجھتے ہیں اور پردے کو ادب کا دشمن گردانتے ہیں، لنڈا اپنی کتاب میں ورجینیا وولف کے حوالے سے کہتی ہیں کہ

"Film a “parasite” and literature its “prey” and “victim”"[21]

(فلم ایک ایسا طفیلیہ ہے جس کا نشانہ اور شکار ادب ہے)

یعنی کچھ روایتی ناقدین سنیما کے بڑھتے ہوئے اثر سے خوف زدہ تھے اور اس کو ادب کا دشمن سمجھتے تھے، رابرٹ سٹیم بھی ادب کی برتری کے خواہاں ہیں، لنڈا رابرٹ کا جملہ دہراتے ہوئے کہتی ہیں

"Literature will always have axiomatic superiority over any adaptation of it because of its seniority as an art form"[22]

(بطور فن ادب کو اس کے تواخذ پر ہمیشہ برتری حاصل رہے گی کیوں کہ ادب ہمیشہ سے مقدم رہا ہے)

ادب کی برتری سے کسی کو کوئی انکار نہیں مگر عصری حالات اس بات کے متقاضی ہیں کہ ادب کو پردے پہ منتقل کر دیا جانا چاہیے، لنڈا ان تمام اعتراضات کا جواب اپنے ایک سوال سے دیتی ہیں اور کہتی ہیں کہ اگر ادب محض

کاغذ پہ ہی اپنی اہمیت رکھتا ہے تو اس کی پردے پہ منتقلی کیوں کامیاب سے کامیاب تر ہو رہی ہے اور اس میں تیزی کیوں آ رہی ہے؟

> "If adaptations are, by this definition, such inferior and secondary creations, why then are they so omnipresent in our culture and, indeed, increasing steadily in numbers?"(23)

(اگر تواخذ کمتر اور ثانوی تخیلی حیثیت رکھتا ہے تو ہماری ثقافت میں اس میں ہمہ گیر کیوں ہے اور اس میں مسلسل اضافہ کیوں ہو رہا ہے)

لنڈا اپنے نظریے کو ثابت کرنے کے لیے شماریاتی جائزہ پیش کرتی ہیں لنڈا کے مطابق ۱۹۹۲ کے شماریاتی تجزیے کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تقریباً ۸۵ فیصد آسکر ایوارڈ یافتہ فلمیں وہ ہیں جو نظریہ تواخذ کے تحت مختلف تصانیف پہ بنائی گئی ہیں، اسی طرح منی سیریز اور ایمی ایوارڈز یافتہ فلمیں یا ڈرامے بالترتیب ۹۵ فیصد اور ۷۰ فیصد ہیں، جو کہ تصانیف پہ مبنی ہیں۔

لنڈا کا استدلال تواخذ کی اہمیت رکھنے کے لیے بہت ہے۔ لنڈا نے تواخذ میں تحریر سے پردے پہ تبدیلی کو کسی ایک تصنیف کے مرہون منت نہیں کہا بلکہ مختلف فن پاروں سے حسب ضرورت اور کچھ نہ کچھ مواد کے جرا سے فلمی یا ڈراما کے طور پہ پیش کر دیا جاتا ہے۔

> "When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works"(24)

(جب ہم کسی کام کو تواخذ کے زمرے میں لاتے ہیں تو اس کا کسی ایک ماخذ متن یا ایک سے زائد آخذ متون سے تعلق کا واضح اعلان کرتے ہیں)

تواخذ کے مندرجہ بالا نظریات سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تحریر سے پردے پہ منتقلی وقت کی اہم ضرورت ہے اور تحریر کی بقا کے لیے میڈیم کی تبدیلی کے ذریعے تحریر کو بصری مواد کے طور پہ ناظرین کے سامنے پیش کرنے سے پرانی تحریریں بقا پاتی ہیں، اس سے قدیم کلاسک ادب محفوظ ہو جاتا ہے۔

ج۔ بصری مواد کا تجزیہ:

بصری مواد کی پیش کش کے مختلف ذرائع ہیں، ان ذرائع میں ڈراما اور فلم وغیرہ کی اہمیت زیادہ ہے۔ تواخذ کی کامیابی میں بصری مواد کی پیش کش کا بہت اہم کردار ہے، تواخذ میں فلم کار کسی بھی فن پارے کو بصری مواد میں پیش کرتا ہے اس پیش کش کے دوران تحریر سے کردار، مرکزی خیال اور مناظر وغیرہ تو لے لیے جاتے ہیں مگر ان کو پردے پیش کرنے کے لیے واقعات کا تسلسل، منظر کشی مکالمات کا انداز، کرداروں کی بول چال، ارد گرد کا ماحول وغیرہ فلم کار کی صلاحیت کا اصل امتحان ہوتے ہیں۔

فلم یا ڈراما کی کامیابی یا ناکامی کا دار و مدار ناظرین کی دلچسپی پہ ہوتا ہے، کامیاب فلم یا ڈراما میں ناظرین کو پل بھر بھی سکرین سے ادھر ادھر ہونے کا موقع نہیں دیتا، جس قدر بصری مواد کی پیش کش خوبصورت اور دلچسپ ہوتی ہے اس قدر ناظرین کو لبھاتی ہے۔

ناظرین کے علاوہ فلم یا ڈراما کے ناقدین بھی بصری پیش کش کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں، ناقدین بصری مواد کا تجزیہ مندرجہ ذیل عناصر سے کرتے ہیں۔

ا۔ صنف(Type)

کسی فلم یا ڈراما کو درست انداز میں پرکھنے کے لیے سب سے اہم چیز فلم یا ڈراما کی صنف جاننا ہوتا ہے۔ فلم یا ڈراما کی قسم، نوعیت یا ہیئت اس میں موجود بصری مواد کے درست تجزیے کا سامان مہیا کرتی ہے۔ فلم یا ڈراما کی چند اہم اقسام درج ذیل ہیں:۔

۱۔ طربیہ(Comedy)

۲۔ ہیبت ناک (Horror)

۳۔ رومانوی (Romantic)

۴۔ ایکشن (Action)

۵۔ سوانحیاتی (Bio Pic)

۶۔ المیہ(Tragic)

فلم کی قسم جان لینے کے بعد اس میں موجود بصری مواد کا تجزیہ قدرے آسانی سے ہو جاتا ہے، مثلاً طربیہ فلموں میں مناظر کا دورانیہ کم اور موسیقی خوش نما ہوتی ہے، المیہ میں پس منظری موسیقی اداس اور ایسے راگوں پہ مشتمل ہوتی ہے جو ہجر کی علامت سمجھے جاتے ہیں، رومانوی میں ان سب کی نوعیت مختلف ہوتی ہے اور سوانحی فلموں یا ڈراموں میں الگ انداز کی موسیقی سے ناظرین کی دلچسپی بڑھائی جاتی ہے۔

۲۔ حرکت نگاری(Cinematography)

حرکت نگاری (cinematography) ڈراما یا فلم میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتی ہے، ناظرین کو مبہوت کرنے اور مسلسل ڈراما یا فلم کے ساتھ جڑے رہنے کے لیے حرکت نگاری بہت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ جیمز موناکو(James Monaco) کہتے ہیں

> "As a scientific tool, cinematography has had great significance, not only because it allows us to analyze a large range of time phenomena but also as an objective record of reality"(25)

(سائنسی آلہ کے طور پہ حرکت نگاری کی بہت اہمیت رہی ہے کیوں کہ یہ ہمیں نا صرف وقت کی وسیع حد کا تجزیہ کرنے میں مدد دیتی ہے بلکہ حقیقت کے معروضی ریکارڈ کا تجزیہ کرنے میں بھی مدد دیتی ہے)

حرکت نگاری (cinematography) مختلف عناصر کا مجموعہ ہوتی ہے جس میں کیمرا تکنیکیں، لائٹنگ (Lighting) اور فریمینگ (Framing) وغیرہ اہم ہیں۔ جن کا مختصر ذکر حسب ذیل ہے۔

ا۔ کیمرا تکنیک:

درست کیمرا تکنیک کسی بھی سین کو فلمانے کے لیے بہت ضروری ہے، تحریر سے پردے پہ منتقلی کے دوران محض مکالمات پہ انحصار نہیں کیا جا سکتا، اس کے لیے کیمرا کے ذریعے اداکاروں کی حرکات و سکنات کو نمایاں کرنا، پس منظری عناصر کو واضح یا مبہم کرنا، اداکاروں کے چہرے یا اعضا کے ذریعے اس سین میں اداسی یا انبساط کے اثر کو لانا وغیرہ کیمرا تکنیکوں کے ذریعے ممکن ہے۔

منظر (Scene) کو فلماتے ہوئے اس کی نوعیت کا خیال رکھا جاتا ہے اور یہ دیکھنا ہدایت کار کا کام ہوتا ہے کہ وہ کس انداز میں منظر کو فلما رہا ہے، اس عنصر کو شاٹ (shot) کہتے ہیں۔ جیا نتی کے مطابق

> "The shots are defined by the amount of subject matter that's included within the frame of the scene."(26)

(موضوع کی وہ تناسبی مقدار جو سکرین کے فریم میں شامل ہو، شاٹ کہلاتی ہے)

کسی بھی منظر کے لیے کے لیے مندرجہ کیمرا تکنیکوں کا استعمال کر کے اس کو پر اثر بنایا جاتا ہے۔

جیا نتی کے مطابق شاٹ بنانا ہدایت کار کے مرہون منت ہوتا ہے، اس میں کوئی باقاعدہ قانون نہیں کہ کسی ایک نوعیت کے منظر کے لیے ایک جیسا شاٹ ہی لیا جائے۔

ا۔ایکسٹریم لانگ شاٹ(Extreme Long Shot):

اس شاٹ میں فریم میں وسیع تصویر پیش کی جاتی ہے ، مرکزی کرداروں یا مناظر سے متعقلہ پراپس (props)پش منظر میں دکھائے جاتے ہیں یہ منظر کی خوب صورتی میں اضافہ کرتا ہے۔جیا نتی کے مطابق

> "Shots from this distance reduce human beings to grain like specks of light in a cosmic landscape"(27)

(اس فاصلہ سے فلمائے گئے مناظر انسان کوایک ذرے کی مانند دکھاتے ہیں جیسا کہ کائنات میں روشنی کا دھبہ ہوتا ہے)

جیانتی اس کی مثال کے لیے انگریزی فلم "داپولرایکسپریس"(The Polar Express)کے ایک منظر کا حوالہ دیتی ہیں،اس منظر میں یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ ایک خلائی گاڑی خلا میں محو سفر ہے اور پس منظر میں خلا سے منسوب اشیاد کھائی گئی ہیں۔

جیانتی نے اس شاٹ کو لینے کے لیے کم سے کم فاصلہ ایک چوتھائی میل تک بتایا ہے،اور یہ شاٹ عمومی طور پہ کسی چھوٹے شاٹ کا پیش خیمہ ہوتا ہے اس لیے اس کو(establishing shot) بھی کہتے ہیں۔

۲۔لانگ شاٹ(Long Shot):

جیانتی کے مطابق لانگ شاٹ کا فاصلہ اتنا ہونا چاہیے جتنا کہ سامعین اور تھیٹر کے اسٹیج کا ہوتا ہے،اس شاٹ میں تین سے زیادہ کرداروں کو اداکاری کرتے ہوئے ایک ساتھ دکھایا جاتا ہے ، مثال کے طور پہ دو کردار باتیں کررہے ہیں ، تیسرا کردار صفائی کررہا ہے اور چوتھا کردار کھیل رہا ہے ، پہلے دو کردار تیسرے اور چوتھے کردار سے بھی رابطہ قائم کیے ہوئے ہیں۔یہ کردار جان دار بھی ہو سکتے ہیں اور بے جان بھی۔جیانتی اس شاٹ اور منظر کی مزید وضاحت کے لیے انگریزی فلم(Marry Shelly's Frankenstein)کے ایک منظر

دکھاتی ہیں،اس منظر میں ایک شخص لیبارٹری میں ہے اور مختلف لوازمات کے ساتھ منظر کو فلمایا گیا ہے۔

۳۔ میڈیم شاٹ(Medium Shot):

جب ایک دو یا تین کرداروں کو مرکز نگاہ بنانا مقصود ہو تو یہ شاٹ استعمال کیا جاتا ہے، اس میں کرداروں کا مختلف زاویوں سے شاٹ لیا جاتا ہے، پس منظر کو مبہم رکھا جاتا ہے اور مرکز کرداروں کے مکالمے ہوتے ہیں، اگر تین سے زیادہ کردار ایک منظر میں آجائیں تو شاٹ میڈیم سے لانگ بن جاتا ہے۔ جیا نتی کہتی ہیں

> "The medium shot contains a figure from the knees or waist up. A functional shot, it's useful for shooting exposition scenes, for carrying movement, and for dialogue"(28)

(میڈیم شاٹ میں گھٹنوں یا کمر سے اوپر کی شکل ہوتی ہے، یہ ایک فعال شاٹ ہے جو کہ نمائشی مناظر، نقل و حرکت اور مکالمے کے لیے مفید ہے)

یہ شاٹ رومانوی مناظر کو فلمانے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ جیا نتی انگریزی فلم (Juno) کا ایک رومانوی منظر بطور نمونہ پیش کرتی ہیں، جس میں ایک جوڑا باہم گفتگو کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے اور پس منظر کے مناظر مبہم ہے یعنی توجہ جوڑے کی باتوں پہ دلانا مقصود ہے۔

۴۔ کلوزاپ شاٹ(Close-up Shot):

شاٹ کی یہ قسم آنکھوں کے تاثرات، ہونٹوں کی حرکت یا گالوں کی چمک کو انتہائی قریب سے دکھانے کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ اس شاٹ کا مقصد علامتی گفتگو ہے، غم وانبساط، حسد ور شک یا بہادری وخوف زدگی کے لیے مستعمل یہ شاٹ تاثراتی یا وعلامتی مناظر کی عکس بندی کے لیے انتہائی اہم ہے۔ جیا نتی کے مطابق

> "Because the close-up magnifies the size of an object, it tends to elevate the importance of things, often suggesting a symbolic significance"(29)

(کیوں کہ کلوزاپ شاٹ کسی چیز کی جسامت کو بڑھاتا ہے، اس لیے یہ چیزوں کو اہم کر کے پیش کرتا ہے اور اکثر علامتی اہمیت کی نشاندہی کرتا ہے)

۲۔ دورانیہ (Duration):

سین کا دورانیہ بھی سینماٹو گرافی کا اہم عنصر ہے، سین کا دورانیہ فلم یا ڈراما کا اہم عنصر ہے۔ بعض اوقات تحریر میں بہت کم دورانیہ کے مکالمات پیش کیے جاتے ہیں، جن کے لیے دورانیہ بھی کم رکھا جاتا ہے۔

۳۔ موسیقی (Music):

موسیقی کے بغیر کسی بھی فلم یا ڈراما کا تصور بے معنی ہے۔ موسیقی سے مراد محض گیت نہیں بلکہ ہر قسم کے تاثرات کا اثر زیادہ کرنے لے لیے موسیقی کردار ادا کرتی ہے۔ جیسا کہ خوشی کے لمحات کے لیے "اپ بیٹ، اپ ٹیمپو، تیز اور روشن "قسم کی موسیقی استعمال کی جاتی ہے۔ غم کے لیے "ڈاون بیٹ، ڈاون ٹیمپو اور اور سلو" موسیقی اور اسی طرح رومانوی سین کا مزید پر اثر بنانے کے لیے موسیقی کا ردھم تبدیل کر دیا جاتا ہے۔

۴۔ مزآن سن (Mise en scene):

سین کے اندر آنے والے تمام عناصر مزان سن کہلاتے ہیں۔ تحریر میں محض مکالمات ہوتے ہیں جو کہ قاری کو سین سمجھنے کے لیے موثر ثابت نہیں ہو سکتے جبکہ پردے پیش کش کے دوران مزان سن کے ذریعے ناظرین کے لیے سین سمجھنا آسان ہوتا ہے۔ یہ اصطلاح فرانسیسی فلم سنڈسٹری سے نکلی جس کا مطلب "اسٹیج پہ رکھنا" (Placing on Stage) ہے۔

مزان سن (mise en scene) کے حوالے سے جیانتی کہتی ہیں

"The arrangement of visual weights and movements within a given space. Cinematic mise en scène encompasses both the staging

of the action and the way that it's photographed"(30)

(مزآن سین مخصوص جگہ میں رہتے ہوئے بصری و حر کی نظام کا انتظام کہلاتا ہے،اس میں اسٹیج پہ کیے جانے والے عوامل اوران کو فلمانے کا طریقہ دونوں شامل ہیں)

مزان سن کے ذریعے کسی کردار کو مضبوط اور توانا سکھایا جا سکتا ہے اور یہ ناظرین پہ نفسیاتی اثر بھی مرتب کرتا ہے۔جیانتی کے مطابق مزان سن کے بنیادی طور پہ مندرجہ ذیل چار عناصر ہیں۔

ا۔کارروائی کی ترتیب

۲۔ظاہری ترتیب اور سجاوٹ

۳۔مواد کی فریمنگ

۴۔تصویر کشی

د۔ڈراماسیریز غالب کا تعارف:

غالب پہ اب تک ایک فلم اور ایک ڈراما بن چکا ہے،غالب پہ بننے والی فلم ۱۹۵۴ میں منظر عام پہ آئی مگر اس کو وہ پذیرائی حاصل نہ ہو سکی جس کی توقع کی جا رہی تھی اور جو اس فلم کو ملنی بھی چاہیے تھی کیوں کہ اس میں اردو ادب کے اہم شاعر مرزا اسداللہ خاں غالب کی زندگی کو پیش کیا گیا تھا،بحوالہ وکی پیڈیا فلم اس وقت چوتھے نمبر پہ رہی اور دو فلمی ایوارڈ کی حق دار بنی۔فلم بھرت بھوشن نے بطور غالب فلم میں کردار ادا کیا مگر ان کا غالب کی ظاہری شخصیت سے میل ملاپ پر اثر نہ ہوا۔یوٹیوب پہ اس وقت غالب فلم دیکھنے والوں کی تعداد ۶۴۰۰۰۰ ہے۔جب کہ اس فلم کو یوٹیوب پہ آئے ۷ سال عرصہ گزر چکا ہے۔۱۹۸۸ دوردرشن انڈیا پہ ایک ڈراما "غالب" کے نام سے آیا،یہ ڈراما گلزار نے تحریر کیا تھا،یوٹیوب پہ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ محض تین سالوں میں اس کو دیکھنے والوں کی تعداد ۹۶۴۰۰۰ سے زیادہ ہے،جو کہ ایک یوٹیوب چینل پہ ہے جب کہ ایک اور یوٹیوب چینل پہ اس کے ویوز ۳.۱ ملین ہو چکے ہیں تادم تحریر۔گلزار کے مطابق وہ

غالب شناس نہیں ہیں مگر غالب سے عشق کرتے ہیں اور غالب کے عشق نے انہیں غالب کو عوام تک لانے پہ مجبور کرتا ہے۔ گلزار نے اس ڈراما میں تمام کرداروں سے بھرپور انصاف کرتے ہوئے اپنے دور کے بہترین اداکار اپنے ڈرامے میں شامل کیے، نصیر الدین شاہ نے مرکزی کردار ادا کیا، ان کے ساتھ تنوی اعظمی بطور امراؤ بیگم، نیناگپتا امجد خان وغیرہ کی مدد سے اس ڈرامے میں گلزار نے نہ صرف غالب کی نجی زندگی بلکہ اس وقت کے عصری حالات کا بھرپور عکس پیش کیا۔ تقریباساڑھے چھ گھنٹے کے ڈراما غالب کے گرد گھومتا ہے اس میں غالب کے بچپن سے جنگ آزادی تک کے واقعات کا تذکرہ ملتا ہے۔ ڈراما میں غالب کی فطری بے نیازی، دور اندیشی اور ظاہری بے گانگی کو نصیر الدین شاہ نے بہترین انداز میں پیش کیا ہے۔ ڈراما میں بے جا تصنع سے گریز کیا گیا ہے اور حقیقی زندگی کے قریب ترین رہ کر سیٹس تیار کیے گئے ہیں جو ناظرین کو غالب کے دور میں لے جاتے ہیں۔

ہ۔ سمپورن سنگھ کالرا گلزار کا تعارف و بیانیہ:

گلزار کا پورا نام سمپورن سنگھ کالرا اور تخلص گلزار ہے، گلزار متحدہ ہندوستان کے علاقہ دینہ، جو اب پاکستان میں شامل ہے اور جہلم کے قریب ہے، میں ۱۸ اگست ۱۹۳۴ کو پیدا ہوئے۔ ہندوستانی فلم انڈسٹری سے ۱۹۵۶ سے منسلک ہیں اور بہت سے ایوارڈز اپنے نام کر چکے ہیں۔

کسی بھی ادیب کا بیانیہ اس کے فن پاروں میں چھپانے کے باوجود اپنی جھلک دکھا جاتا ہے۔ اس ڈراما میں گلزار کا بیانیہ بھی نظر آرہا ہے، جو کہ تقسیم کے مخالف تھے اور اس تقسیم پہ ناخوش تھے، اس کے علاوہ انگریزوں کی بے پناہ بڑھتے ہوئے اثرورسوخ پہ بھی انہیں اعتراض تھا۔ گلزار انسانیت کو سب سے بڑا مذہب سمجھتے ہیں اور اس کا اثر غالب کے کردار میں نظر آتا ہے۔ گلزار کا یہ بیانیہ ان کے اکثر انٹرویوز میں نظر آتا ہے۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی شخصیت کو پیش کرتے ہوئے اس میں گلزار کا بیانیہ بھی غالب میں جھلکتا ہوا نظر آتا ہے۔

گلزار نے مختلف تصانیف سے استفادہ کرتے ہوئے غالب ڈراما ترییب دیا ہے۔ تواخذ کا بہترین استعمال " بائیو پک " پہ ہی ہو سکتا ہے، کیوں کہ مشہور شخصیات کے بارے میں جاننے کے لیے ہر شخص بے تاب ہوتا ہے۔ اور غالب کے گھر گھر پہنچانے کا جو بیڑا گلزار نے اٹھایا وہ بخوبی انجام کو پہنچا ہے۔ گلزار کی غالب سے محبت اور اس ڈرامے کے بارے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کہتے ہیں۔

"پھر ایک عرصے کے بعد کیسٹ، ویڈیو اور سیٹلائیٹ ٹیلی ویژن کا سیلاب آیا اور عوامی کلچر کے زمین و آسمان زیر و زبر ہو گئے۔ گلزار نے اپنی تخلیقیت کو اس Critical Moment پہ داؤ پہ لگایا اور ایسی آرزو مندی اور دلسوزی سے لگایا کہ غالب کی آواز برصغیر کے طول و عرض میں گھر گھر پہنچ گئی اور غالب کا جادو سر چڑھ کر بولنے لگا۔ آج اگر غالب کی عظمت ہندوستانی عوامی حافظے کا حصہ ہے اور غالب کی مقبولیت ہندوستان کی دوسری زبانوں کے آر پار جاری و ساری ہے تو اس میں گلزار کی فنکاری کا کیا رول ہو سکتا ہے اس کا تصور بھی آسان نہیں" (31)

حوالہ جات

1. Linda Hutcheoun/Siobhan O'Flynn, A Theory of Adaptation, Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxen, 2013, pg 9

2. idem, pg 2

۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، مولف، قومی انگریزی لغت، ص۲۵۷

4.https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/adaptation?q=adaptation

5. idem

6. Dudley Andrew, Concepts in Film Theory, Oxford University Press, Oxford, 1984, pg 98

7. idem, pg 98

8. idem, pg 100

9. Louis Giannetti, Understanding Movies, Thirteenth Edition, Pearson Education, 2014, pg 402

10. idem, pg 401

11. idem, pg 401

12. idem, pg 401

13. https://www.youtube.com/watch?v=iYE07Tf3y6M

14. Linda Hutcheoun/Siobhan O'Flynn, A Theory of Adaptation, Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxen, 2013, pg 9

15. idem, pg 22

16. idem, pg 23

17. idem, pg 28

18. idem, pg 28

19. idem, pg 23

20. idem, pg 5

21. idem, pg 3

22. idem, pg 4

23. idem, pg 4

24. idem, pg 6

25. James Monaco, How to Read a Film, Oxford University Press, New York, 2000, pg 94

26. Louis Giannetti, Understanding Movies, Thirteenth Edition, Pearson Education, 2014, pg 9

27. idem, pg 9

28. idem, pg 10

29. idem, pg 10

30. idem, pg 525

۱۳۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزاغالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۲

باب دوم:

مرزا غالب کے سوانح کا جائزہ

مرزا اسد اللہ خاں غالب کی زندگی میں بہت اتار چڑھاؤ آئے۔اس تحقیق میں یہ دیکھنے کی سعی کی جائے گی کہ سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے مرزا اسد اللہ خاں غالب کی سوانح کی ڈرامائی تشکیل کے دوران تواخذ کی کن تکنیکوں کا استعمال کیا؟بصری مواد کی پیش کش میں کس حد تک کامیاب ٹھہرے؟ کن سوانح نگاروں کی کتب سے استفادہ کیا؟ایسے کون سے واقعات ہیں جو خود سے تخلیق کیے؟اوران واقعات سے مرزا غالب کی حقیقی سوانح پہ کوئی اثرات مرتب ہوئے یا نہیں۔

بقول شوکت سبزواری:۔

> "اگر اسد اللہ خاں غالب خطوط نہ لکھتے تو ہماری زبان وادب کا اس سے جو زیاں
> ہوتا وہ الگ بات ہے، ہم انہیں جان نہ سکتے "(1)

گویا اسد اللہ خاں غالب کو جاننے کے لیے بنیادی مآخذ ان کے خطوط ہیں،اس کے بعد ان کی سوانح کے حوالے سے ایک مستند تصنیف "یادگارِ غالب" ہے جو کہ غالب کے شاگرد مولانا الطاف حسین حالیؔ کی تحریر کردہ ہے، اس کے علاوہ مالک رام، شیخ محمد اکرام، کالی داس گپتا رضا کے نام بھی اسد اللہ خاں غالب کے بارے میں معلومات کے لیے بطور سند پیش کیے جا سکتے ہیں۔

ا۔ نجی زندگی:

خاندانی پس منظر:

بمطابق مالک رام:۔

> "مرزا غالب کے پردادا قوقان بیگ تھے جو اپنے باپ سے ناراض ہو کر محمد شاہ
> رنگیلے کو دور میں سمرقند سے ہندوستان چلے آئے۔ان کی زبان ترکی تھی اور
> ہندوستانی برائے نام جانتے تھے۔وہ پہلے لاہور میں نواب معین الملک بہادر
> عرف میر منو کی ملازمت میں داخل ہوئے، پھر معین الملک کی وفات پہ لاہور

سے دلی پہنچے اور نواب ذوالفقار الدولہ میر نجف خان بہادر کی سرکار سے وابستہ ہوئے۔ قوقان بیگ کی اولاد میں تین بیٹے اور چار بیٹیاں تھیں، ان میں سے صرف دو صاحب زادوں کے نام معلوم ہیں ا۔ مرزا عبداللہ بیگ جو کہ مرزا غالب کے والد ہیں اور مرزا نصراللہ بیگ۔۔۔ مرزا عبداللہ بیگ کی ولادت دہلی میں ہوئی"(2)

مرزا اسداللہ خاں غالب کے آباؤاجداد ترکی سے ہجرت کرکے ہندوستان آئے، تعلق ایک ترکی خاندان سے بتایا جاتاہے، سلطنت عثمانیہ کے آٹھ سو سالہ تاریخ کی وجہ سے ترکی نسل کے تمام لوگ خود کو بہت اعلی وارفع سمجھتے تھے، مرزا غالب میں بھی یہ مادہ بدرجہ اتم موجود تھااور وہ اس بات کو فخریہ انداز میں اپنے خطوط اور شاعری میں بیان کرتے ہیں۔

"میں جو کہ توران کے بادشاہ افراسیاب کی نسل سے ہوں اس لئے دانشوری وراثتی ہے اور یہ دانائی جام جم سے بھی بہتر سرمایہ ہے"(3)

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اسد اللہ خاں غالب کے اس خاندانی جاہ و جلال کو مختلف کرداروں کے مابین ہونے والے مکالمات کے ذریعے بیان کیا ہے اور تواخذ کی تینوں تکنیکوں کو حسب موقع استعمال کرتے ہوئے انانیت اور تفاخر کے ملے جلے جذبات کو دکھانے کی کوشش کی ہے ۔ اکثر جگہوں پر مرزا غالب کے تاثرات کے ذریعے اس بات کو اجاگر کیا ہے کہ مرزا غالب خاندانی نواب تھے اور کسی کے آگے جھکنا ان کی شان کے خلاف تھا۔
الطاف حسین حالی نے تذکرہ آب حیات کے حوالے سے غالب کی نوکری والا واقعہ یوں بیان کیا ہے:۔

"تذکرہ آب حیات میں لکھا ہے کہ ۱۸۴۲ میں جب کہ دہلی کالج نئے اصول پہ قائم کیا گیا۔ مسٹر ٹامسن سکرٹری گورنمنٹ ہند، جو آخر کو اضلاع شمال و مغرب میں لفٹنٹ گورنر ہو گئے تھے، مدرسین کے امتحان کے لیے دلی آئے اور چاہا کہ جس طرح سو روپے ماہوار ایک عربی مدرس کالج میں مقرر ہے، اس طرح ایک فارسی کا مدرس مقرر کیا جائے۔ لوگوں نے مرزا غالب، مومن خاں مومن اور مولوی امام بخش کا ذکر کیا۔ سب سے پہلے مرزا صاحب کو بلایا گیا۔ مرزا پالکی میں سوار ہو کر صاحب سکریٹری کے ڈیرے پہ پہنچے۔ صاحب کو اطلاع ہوئی۔ انہوں نے جلدی بلالیا۔ مگر یہ پالکی سے اتر کر اس انتظار میں ٹھیرے رہے کہ دستور کے موافق صاحب سکرٹری ان کو لینے آئیں گے۔

جب بہت دیر ہو گئی، اور صاحب کو معلوم ہوا کہ اس سبب نہیں آئے، وہ خود باہر چلے آئے اور مرزا سے کہا جب آپ دربار گورنری میں تشریف لائیں گے تو آپ کا اسی طرح استقبال کیا جاوے گا۔ لیکن اس وقت آپ نوکری کے لیے آئے ہیں اس موقع پہ وہ برتاؤ نہیں ہو سکتا، مرزا صاحب نے کہا گورنمنٹ کی ملازمت کا ارادہ اس لیے کیا ہے کہ اعزاز کچھ زیادہ ہو۔ نہ اس لیے کہ موجودہ اعزاز میں بھی فرق آئے۔ صاحب نے کہا ہم قاعدے سے مجبور ہیں۔ مرزا صاحب نے کہا مجھ کو اس خدمت سے معاف رکھا جائے اور یہ کہ کر چلے آئے"[(4)]

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے قسط نمبر ۱۳ کے منظر نمبر ۶ میں اس منظر کو پیش کیا ہے، ڈرامے کے اس منظر میں مولوی صاحب اور مرزا غالب محوِ گفتگو ہیں، مرزا غالب مولوی صاحب کے سوالات کا جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں:۔

"ملازمت اس لیے کرنا چاہتا ہوں کہ اس سے میرے عزو ناز میں اضافہ ہو نہ کہ جو پہلے سے ہے اس میں بھی کمی آجائے، ملازم کی حیثیت لے کر نہیں بلکہ زبان فارسی کے استاد کی حیثیت سے گیا تھا"[(5)]

اس منظر کی تواخذ کی پہلی قسم لفظی تواخذ کے تحت ڈرامائی تشکیل کی گئی ہے، گلزار نے ماخذ متن کو بغیر تبدیل کیے من و عن ڈرامے میں دہرا دیا ہے۔ گو کے مرزا غالب کو روپے پیسے کی شدید ضرورت تھی لیکن اس کے باوجود نوکری نہ کی اور مولوی صاحب کو بڑے پیار سے سمجھایا۔ کلوز اپ شاٹ کیمرا تکنیک سے مرزا غالب کے چہرے کے تاثرات افسردگی کا پتا دیتے ہیں، چہرے پہ پژمردگی اور انانیت کے ملے جلے اثرات نظر آتے ہیں۔

بچپن:

مرزا اسد اللہ خاں غالب کی شخصیت میں انا پرستی اور فخر و غرور موروثی تھا، مرزا غالب کو اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ وہ نوابوں کے خاندان سے تعلق رکھتے ہیں اسی احساس برتری کی وجہ سے وہ کسی کو خاطر میں نہ لاتے اور موقع بے موقع اس بات کا اظہار بھی کرتے رہتے۔ مرزا غالب کے والد کا انتقال ان کے بچپن میں ہی ہو گیا تھا، مرزا غالب اس وقت پانچ سال کے تھے، پانچ سال میں والد کا سایا سر سے اٹھ جانا انسان کو شدید غم میں مبتلا کر دیتا ہے، اس صدمے کو برداشت کرنا اور اس کو اپنے اوپر سوار نہ کرنا یقیناً آسان بات نہیں، مرزا غالب کی

زندگی کے مطالعہ سے بھی اس بات کا پتا نہیں چلتا کہ کیا مرزا غالب میں اتنا حوصلہ تھا کہ اس صدمے کو جواں مردی سے برداشت کیا اور اس کو اپنے اوپر سوار نہ کیا یا آپ کی والد سے کوئی خاص انسیت نہ تھی جو اس سانحے کو واقعہ سمجھ کے بھول گئے؟ ڈراما کی قسط نمبر ا کے منظر نمبر ۴ میں دو کردار مرزا غالب کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے کہتے ہیں:۔

"والد نہیں ہیں، ان کا انتقال ہو گیا ہے، وہ ریاست اکبر کے یہاں راجہ بختاور سنگھ کے ہاں ملازم تھے وہیں خانہ جنگی میں گولی کا شکار ہو کر انتقال فرما گئے، اس کے بعد اپنے چچا نصر اللہ بیگ کی حفاظت میں رہے آگرہ میں "(6)

ایک کردار شناسا لہجے میں جواب دیتا ہے:۔

"وہ تو وہاں مراہٹوں کی طرف صوبیدار مقرر ہوئے تھے "(7)

ڈرامے کے ان مکالمات سے مرزا غالب کے اس جاہ و جلال کا پتا چلتا ہے جو ان کی تحریروں سے واضح ہے۔

"اول لکھنؤ میں جا کر نواب آصف الدولہ کے ہاں نوکر ہوئے اور چند روز بعد وہاں سے حیدر آباد پہنچے اور سرکار آصفی میں تین سو سوار کی جمعیت سے کئی برس تک ملازم رہے مگر وہ نوکریاں کھانا جنگی کے بکھیڑے میں جاتی رہی اور واپس آ گئے میں چلے گئے۔ یہاں آ کر انہوں نے الور قصد کیا راجا بختاور سنگھ نے بھی ان کو کوئی خاطر خواہ نوکری نہیں دی کہ اتفاق سے انہی دنوں ایک گڑھی کے زمیندار راج سے پھر گئے جو فوج اس گڑھی پر بھیجی گئی اس کے ساتھ مرزا عبداللہ بیگ خان کو بھی بھیجا گیا تھا۔ وہاں پہنچتے ہی ان کو گولی لگی اور وہیں ان کا انتقال ہو گیا اور راج گڑھ میں دفن ہوئے "(8)

اس منظر کی ڈرامائی تشکیل تو اخذ کی دوسری قسم وفادار تو اخذ تکنیک سے کی گئی ہے، میڈیم رینج شاٹ کی تکنیک سے کرداروں کے چہروں کے تاثرات اور مکالموں سے ستائش اور رشک کی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ڈرامے کی پہلی قسط کے پہلے منظر میں مرزا غالب کی زوجہ ان کو نماز پڑھنے کا کہتی ہیں مگر مرزا غالب اپنی ازلی بے راہ روی اور خدا سے دوری کے سبب پشیمان نظر آتے ہیں زیادہ اصرار پر وہ بادل ناخواستہ باہر نکل جاتے ہیں اور کنچے کھیلنے لگتے ہیں۔ یہاں فلیش بیک تکنیک کے استعمال سے مرزا غالب کا بڑھاپے میں کنچے کھیلنا ان کو فوراً اپنے

بچپن کی طرف لے جاتا ہے جہاں وہ بچپن میں دوستوں کے ساتھ کنچے کھیل رہے ہیں۔ایک بزرگ کا مرزا غالب سے ٹکراؤ ہوتا ہے، مرزا غالب حاضر جواب اور بذلہ سنجی سے اپنے آپ کو بری الذمہ کرا لیتے ہیں اور اور بزرگ کو بد تمیزی سے بلا کر اس سے کہتے ہیں کہ غلطی تمھاری ہے۔بزرگ کرخت لہجے میں اسداللہ خاں غالب کو بزرگوں کے صحیح انداز میں بات کرنے کی تلقین کرتا ہے۔اسداللہ خاں غالب قسط نمبر ا کے منظر نمبر ۴ کہتے ہیں:۔

"بزرگی با عقل است نہ بسال"[9]

مرزا غالب کے مختلف سوانح حیات میں اس واقعہ کا تذکرہ نہیں ملتا لیکن گلزار نے یہاں مرزا غالب کے خاندانی پس منظر انانیت تفاخر اور غرور کو سمونا تھا لہذا تواخذ کے قسم آزاد تواخذ کا سہارا لیتے ہوئے اس منظر کی تشکیل کی۔ اس ایک منظر میں اگر مرزا غالب کے چہرے کے تاثرات دیکھے جائیں تو یہ بات محسوس کی جاسکتی ہے کہ مرزا غالب واقعی انا پرست، بذلہ سنج اور احساس تفاخر سے پر تھے۔سمپورن سنگھ کالرا گلزار اس ایک منظر میں مرزا غالب انا پرست دکھانے میں کامیاب کوشش کی ہے، لیکن ایک جگہ سمپورن سنگھ کالرا گلزار کو کامیابی حاصل نہ ہوئی جب اسداللہ خاں غالب نے قسط نمبر ا کے منظر نمبر ۴ کہا "فارسی زبان ہے میاں"[10] لیکن فارسی لہجہ نہ لا سکے۔

ڈراما میں مرزا غالب کے بچپن کا ذکر کم ملتا ہے محض تین مناظر مرزا غالب کے بچپن سے متعلق ہیں اور وہ بھی فلیش بیک تکنیک کے تحت ڈرامے میں شامل کیے گئے ہیں، سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے مرزا غالب کے بچپن کے منظر میں بھی مرزا غالب کو مذہبی یگانگت کا پیروکار اور نمائندہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔قسط نمبر ۴ کے منظر نمبر ۲ میں مرزا غالب کو دیوالی میں پٹاخے پھوڑتے ہوئے دکھایا گیا ہے جو کہ اس بات پہ دلالت کرتا ہے کہ مرزا غالب میں بین المذاہب ہم آہنگی کا عنصر بچپن سے ہی موجود تھا۔

شادی:

مرزا اسداللہ خاں غالب کی شادی لڑکپن میں ہی ہوگئی تھی ان کی شادی کے حوالے سے شیخ محمد اکرام حیات غالب میں لکھتے ہیں:۔

"مرزا بھی تیرہ سال کے ہی تھے کہ مرزا الٰہی بخش معروف کی صاحبزادی امراؤ بیگم سے ان کی شادی ہوگئی مرزا کی تحریروں سے بالخصوص اس دردناک مرثیے سے جو انہوں نے پچیس سال کی عمر سے پہلے کسی محبوبہ کی

تعریف میں لکھا یہ نتیجہ اخذ کرنا مشکل نہیں کہ وہ شادی کو دام سخت سمجھتے تھے اور اڑنے سے پہلے گرفتار ہو جانا انھیں ناگوار تھا لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ مرزا کے لیے یہ شادی ہزار آسانی اور برکت کا باعث ثابت ہوئی"(11)

لڑکپن میں شادی ہو جانا مرزا غالب کو خاصا ناگوار گزرا اور اس کا ذکر وہ امراؤ بیگم سے بھی کرتے تھے مگر انتہائی شیریں لہجے میں امراؤ بیگم کو یہ باتیں ناگوار نہ گزریں۔

مرزا اپنے ایک خط میں اپنی پیدائش اور شادی کا ذکر اس انداز میں کرتے ہیں:۔

"میں آٹھویں ۱۲۱۲ھ میں روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرا برس حوالات میں رہا ے رجب ۱۲۲۵ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلی شہر کو زنداں مقرر کیا اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا فکر نثر و نظم کو مشقت ٹھہرایا"(12)

اس منظر میں تواخذ کی قسم لفظی تواخذ کا استعمال کیا گیا ہے جس میں مرزا غالب کی شادی سے متعلق مرزا غالب کے خطوط اور دیگر سوانح نگاروں کی بات میں تضاد نہیں پایا جاتا، سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے بھی اس واقعہ کی ڈرامائی تشکیل بھی بغیر تبدیلی کے کی، قسط نمبر ۷ کے منظر نمبر ۵ میں سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے شادی کی رسم دکھائی ہے، اس منظر کو حرکی مواصلاتی طریقہ سے فلمایا گیا ہے جس میں مرزا غالب اور امراؤ بیگم بغیر بات کیے شادی کے بندھن میں بندھ جاتے ہیں اور دونوں کی عمریں بھی لگ بھگ ۱۳ سال ہوتی ہیں۔

اسد اللہ خاں غالب کا یہ بیان محققین کو تشویش میں مبتلا کر دیتا ہے کہ ازدواجی زندگی کیسی گزری؟ گو کہ کسی کی نجی زندگی کے بارے میں اتنا غور و فکر کرنا زیب نہیں دیتا لیکن اسد اللہ خاں غالب ایک پبلک فیگر تھے اور ان کی نجی زندگی کا ان کی شاعری پہ بھی کتنا اس رہا یہ دیکھنے کے لئے مرزا غالب کی زندگی کا مطالعہ بھی ضروری ہے اس حوالے سے اسد اللہ خاں غالب کے ایک سوانح نگار کالی داس گپتا رضا کی کتاب غالب درون خانہ کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اسد اللہ خاں غالب اور امراؤ بیگم کے ازدواجی تعلقات مثالی نہ تھے بلکہ دونوں میں بہت ان بن رہتی تھی اور مزید یہ کہ امراؤ بیگم متقی اور پرہیزگار تو تھیں لیکن متکبر اور مغرور بھی تھیں اور کسی کو خاطر میں نہ لاتی تھیں۔

"سرور الملک سرور الدولہ نواب آغا مرزا بیگ خان والد کے بھانجے مرزا مرزا جواد علی بیگ کے صاحبزادے تھے وہ اپنی سوانح خود نوشت کارنامہ سروری میں لکھتے ہیں

الغرض خاندان لوہارو سے ہمارے دو رشتے ہوئے۔۔۔ بچپن میں جب میں اپنی والدہ مرحومہ کے ساتھ ان یعنی اسد اللہ خاں غالب اور امراؤ بیگم کہاں جایا کرتا تھا تو دادی یعنی امراؤ بیگم مجھ کو دونی دیا کرتی تھیں اور ان دونوں میاں بیوی میں ہمیشہ ان بن رہی بیبیاں اس خاندان کے نہایت مہذب اور شائستہ مگر کمال درجے کی مغرور و متکبر تھیں"(13)

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے مرزا غالب کی شادی کا منظر توان کی اوائل عمری میں ہی دکھایا جہاں ایک لڑکا مرزا غالب کے کردار میں امراؤ بیگم کو ہار پہناتا ہے دونوں چہرے پے بچپنا لیے بگھی میں سوار ہو جاتے ہیں اور کنپچے لیتے ہیں اور مسکراتے ہیں چھوٹی سی عمر میں شادی کے باوجود مرزا غالب کے ذمہ دار شوہر کے روپ میں دکھایا گیا ہے جو کہ اپنی بیوی سے انتہائی محبت کرتا ہے اور مزاج میں تنوع اور امراؤ کی کڑوی کسیلی طنزیہ باتیں سننے کے باوجود خوش مزاجی سے اور ہنستے ہوئے ہی اس سے بات کرتا ہے۔ مختلف سوانح نگاروں نے شادی کے حوالے سے مرزا غالب کے بیانات کو ان کے خانگی معاملات میں بدتری کو بطور استدلال پیش کیا ہے مگر اس کو مرزا غالب کی شوخی اور مزاج میں ظرافت سے عبارت کیا جا سکتا ہے۔ یہاں تک بات ٹھیک ہے لیکن مرزا غالب کی زندگی کے بارے میں جو سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے دکھایا ہے وہ نظریہ تواخذ کی قسم آزاد تواخذ کے زمرے میں آتا ہے۔ سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے مرزا غالب کی ازدواجی زندگی کو مثالی قرار دیا ہے جہاں امراؤ بیگم انتہائی نامساعد اور کسمپرسی کے حالات کے باوجود خاوند کے ساتھ شانہ بشانہ شریک رہتی ہیں اور کسی قسم کا گلہ نہیں کرتیں مزید یہ کہ امراؤ بیگم کا رویہ ملازمین اور دیگر کے ساتھ بھی عاجزانہ ہوتا ہے۔ مرزا غالب کا ڈرامے میں امراؤ بیگم کے ساتھ سلوک نہایت محبت بھرا نظر آتا ہے، مرزا غالب امراؤ بیگم کا ہر طنز کا جواب مسکراہٹ سے دیتے ہوئے نظر آتے ہیں گویا لڑائی سے دور بھاگ رہے ہوں۔ حالیؔ کے مطابق:۔

"جس قدر مرزا مذہبی معاملات میں بے مبالات تھے اسی قدر ان کی بی بی احکام مذہبی کی پابند تھیں یہاں تک کہ بی بی کے کھانے پینے کے باسن الگ

اور شوہر کے الگ رہتے تھے۔ باایں ہمہ بی بی شوہر کی خدمت گزاری اور
خبر گیری میں کوئی دقیقہ فرو گزاشت نہ کرتی تھیں" (14)

ڈرامے میں سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے بھی قسط نمبر ۶ منظر نمبر ۵ میں یہ اہم واقعہ پیش کیا ہے جہاں مرزا غالب امراؤ بیگم کے ساتھ کھانا کھانے لگتے ہیں تو امراؤ بیگم ایمان بچانے کی خاطر کھانے کو برتن الگ کر دیتی ہیں اور مرزا غالب افسردگی سے بیٹھ جاتے ہیں۔

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے مرزا غالب کے دیوان کا زیادہ حصہ مکالمات کی صورت میں پیش کیا ہے ڈرامے میں پیش کیے جانے والے خانگی زندگی کے مکالمات پہ اگر نظر دوڑائی جائے تو سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اپنے تئیں بہت کوشش کی ہے کہ حقیقت کی ترجمانی ہو۔ چند ایک مکالمات ملاحظہ ہوں قلعے کے پہلے مشاعرے میں جب اسد اللہ خاں غالب کے کلام کی پذیرائی نہیں ہوتی اور وہ دل برداشتہ و پژمردہ گھر کو لوٹتے ہیں، ڈراما کی قسط نمبر ۲ اور منظر نمبر ۷ میں سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اس واقعہ کو ہوں پیش کیا ہے، اسد اللہ خاں غالب امراؤ بیگم سے شراب کا مطالبہ کرتے ہیں امراؤ بیگم اس بات پہ مرزا غالب سے کہتی ہیں:۔

"امراؤ بیگم: بس یہی عادت آپ کی اچھی نہیں لگتی ہمیں۔ مرزا: ہم تو
اچھے لگتے ہیں نا؟ امراؤ بیگم: محبت کو کروٹ بدلتے دیر نہیں لگتی، سکہ پلٹا
تو ہمیں نفرت ہی ہو جائے گی" (15)

اسد اللہ خاں غالب جواب دیتے ہیں:۔

"پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے
پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے، شراب تو دے" (16)

اس بات کا جب جواب نہیں ملتا تو فوراً ایک اور شعر پڑھتے ہیں

"دکھا کے جنبش لب ہی تمام کر ہم کو
نہ دے جو بوسہ منھ سے کبھی جواب تو دے" (17)

ایک اور موقع پہ جب امراؤ بیگم مرزا غالب کے کھنچے کھنچے سے رویے کی شکایت کرتی ہیں تو مرزا غالب غم روزگار کی شکایت کرتے ہوئے کہتے ہیں:۔

"سو پشت سے ہے پیشہ آبا، سپاہ گری
کچھ شاعری ذریعہ عزت نہیں مجھے" (18)

اسی منظر کے دوران امراؤ بیگم مرزا غالب سے کہتی ہیں:۔

"ہم نے روتے ہوئے نہیں دیکھا کبھی آپ کو"[19]

اسد اللہ خاں غالب جواب دیتے ہیں:۔

"ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منھ پہ رونق

وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے"[20]

اس طرح اسد اللہ خاں غالب کے بہت سے اشعار زبان زد عام ہو چکے ہیں۔

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے ڈرامے میں ایسے بہت سے لطائف بھی فلمائے ہیں جس سے مرزا غالب اور امراؤ بیگم کے تعلقات اور مرزا غالب کا شادی کے بارے میں نقطہ نظر دیکھا جا سکتا ہے، قسط نمبر ۷ کے منظر نمبر ۴ میں طوطے کو پروں میں منھ چھپائے ہوئے دیکھ کر کہتے ہیں۔

"میاں طوطے تم کیوں سر جھکائے بیٹھے ہو تمھاری نہ جورو نا بچے تمھیں کیسی پریشانی نہ تمھاری جورو نہ بچے"[21] سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے یہ واقعہ حالیؔ کی یادگارِ غالب سے ہو بہو بیان کیا ہے۔اور یہاں تواخذ کی پہلی قسم لفظی تواخذ کا استعمال نظر آتا ہے۔ حالیؔ کے مطابق

"جاڑے کے موسم میں ایک دن طوطے کا پنجرا سامنے رکھا تھا۔ طوطا سردی کے سبب پروں میں منھ چھپائے بیٹھا تھا۔ مرزا نے دیکھ کر کہا 'میاں مٹھو! نہ تمھارے جورو نہ بچے، تم کس فکر میں یوں سر جھکائے بیٹھے ہو؟"[22]

بہادر شاہ کو مرزا اسد اللہ خاں غالب کی قابلیت کا بخوبی اندازہ تھا مگر بابانگ دہل کبھی اظہار نہیں کیا، قید سے رہائی کے بعد یہ طے ہوا کہ مرزا کو تیموری خاندان کی تاریخ لکھنے پہ مامور کیا جائے اور اس کام کا معاوضہ دیا جائے، اس طرح ان کی مدد بھی ہو جائے گی اور یہ مدد ان کی طبیعت پہ گراں بھی نا گزرے گی، اس واقعہ کو حالیؔ نے ایسے بیان کیا ہے۔

"۱۲۶۶ھ میں مرحوم ابو ظفر سراج الدین بہادر شاہ نے مرزا کو خطاب نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ اور چھ پارچے کا خلعت مع تین رقوم جواہر، جیغہ و سرپیچ و حمائل مروارید کے، دربار عام میں مرحمت فرمایا اور خاندان تیمور کی تاریخ نویسی کی خدمت پر بمشاہرہ پچاس روپے ماہوار کے مامور کیا۔۔"(23)

ڈرامے میں اس واقعہ کا گزشتہ واقعات سے ربط بنانا ضروری تھا لہذا اس واقعہ کو فلماتے ہوئے کچھ اس طرح سین بنایا گیا کہ بہادر شاہ سے نصیر الدین نامی ایک شخص ملنے آتا ہے بادشاہ کھڑے ہو کے اس کا استقبال کرتے ہیں جو اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ بادشاہ کے ہاں اس شخص کی قدر و منزلت بہت زیادہ ہے، یہ شخص مرزا غالب کی تعریف کرتا ہے اور ان کے نامساعد مالی حالات کا تذکرہ کرتے ہوئے بادشاہ سے کچھ وظیفہ مقرر کرنے کی استدعا کرتا ہے، بادشاہ چوں کہ مرزا کی انا پرستی سے بخوبی آگاہ ہیں لہذا یہ تدبیر مسترد کرتے ہیں اور سوچ و بچار کے بعد یہ طے پاتا ہے کہ خاندانِ تیموریہ کی تاریخ لکھنے پہ مامور کیا جائے اور وظیفہ کے بجائے ماہوار رقم بطور ہدیہ دے دی جائے اس کام کے لیے ایک تقریب کا انعقاد کیا جائے تاکہ مرزا کی آن بان بھی قائم رہے اور ان کی مالی اعانت بھی ہو جائے۔

دربار میں بادشاہ تشریف فرما ہیں اور مرزا کو القابات سے نوازتے ہیں پسِ منظری موسیقی (background music) میں شہنائی کی آواز سنائی دی رہی ہے جو کہ اس بات کی غماز ہے کہ یہ انبساط کا منظر (scene) ہے، مرزا القاب و انعامات کی وصولی کے بعد واپس آتے ہیں تو استاد ذوق سے مبارک باد وصول کرتے ہیں پھر نصیر الدین اور مفتی صاحب کھڑے ہو کے مرزا کو مبارک باد دیتے ہیں، چہرے کے تاثرات کا بغور جائزہ لیا جائے تو یہ بات بادشاہ، نصیر الدین اور مفتی صاحب کے علاوہ بشمول استاد ذوق کے کوئی خوش نظر نہیں آ رہا، مرزا کے چہرے کے تاثرات بھی اس بات کی عکاسی کر رہے ہیں کہ انہوں نے بادل ناخواستہ یہ کام لیا، انہی تاثرات کا اثر اس سے اگلے سین سے جڑا ہے جب وہ نواب جان سے کہتے ہیں کہ اب تو خوش ہو تمہاری دعائیں رنگ لائیں اور بادشاہ کی طرف سے انعام و اکرام ملا، گو کہ یہ نوکری بھی انہوں نے نواب جان کے کہنے پہ کی ہو گی، نواب جان اس پہ بھی خوش نظر نہیں آتیں مالی حالات کی وجہ سے ان کو القابات کے بجائے روپیہ پیسہ سے غرض ہے، اسی بابت مرزا سے دریافت کرتی ہیں۔

محبت کا قصہ :

انسان، چوں کہ فطری طور پہ رومان پرور ہے اور اس کو ایسے قصے، جن میں رومانویت کا عنصر زیادہ ہو، بہت زیادہ پر کشش لگتے ہیں۔ اسی عنصر کو مد نظر رکھتے ہوئے سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے بھی ڈرامے میں اسد اللہ خاں غالب اور ڈومنی کے عشق کو بڑھا چڑھا کر بیان کیا ہے گو اسد اللہ خاں غالب کے ہاں اس ڈومنی سے عشق کا تذکرہ کہیں کہیں تحریروں میں نظر آتا ہے جیسا کہ ایک خط میں یوں بیان کرتے ہیں۔

> "بھئی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں جس پہ مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں، میں بھی ایک مغل بچہ ہوں عمر بھر ایک ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے مار رکھا ہے "(24)

گو کہ اس ڈومنی کے ساتھ عشق کی طوالت کے بارے میں معلومات نہیں ملتیں مگر سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے ڈرامے میں ڈومنی کے قصے کو تقریباً ڈیڑھ گھنٹے جاری رکھا ہے۔ ڈومنی کا تذکرہ اسد اللہ خاں غالب کے ایک اور خط میں یوں ملتا ہے

> "کبھی میں نے بزم احباب میں کہا ہو گا کہ مرزا حاتم علی کے دیکھنے کو جی چاہتا ہے۔ سنتا ہوں وہ طرح دار آدمی ہیں۔ اور بھائی تمھاری طرح داری کا ذکر میں نے نواب جان سنا ہے، جس زمانے میں وہ نواب حامد علی خاں کے ہاں نوکر تھی "(25)

نواب جان کے ساتھ اسد اللہ خاں غالب کا لگاؤ یا اسد اللہ خاں غالب کا نواب جان کے ساتھ لگاؤ کیسا تھا اس بارے میں کچھ کہا نہیں جا سکتا مگر سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے ناظرین کی توجہ مرکوز رکھنے کے لیے اس قصہ کا استعمال کیا ہے۔

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے حالی کی یادگار غالب سے "کوتوال دشمن تھا اور مجسٹریٹ ناواقف، فتنہ گھات میں تھا اور ستارہ گردش میں "(26) کو لے کر بہت ہی خوب صورت انداز میں امراؤ بیگم، کوتوال اور مرزا کے رقیبی مثلث کو ڈرامے میں برتا ہے، گو کہ اس کی شہادت تحریروں میں نہیں ملتی کہ کوتوال کا نواب جان سے کوئی تعلق تھا اور اس بابت وہ مرزا کا دشمن تھا لیکن سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے یہ قصہ کوتوال کی نواب جان سے محبت، نواب جان کی مرزا سے محبت، اور کوتوال کی مرزا سے دشمنی پہ مامور کیا ہے جو ڈرامے میں ناظرین کی دلچسپی برقرار رکھنے میں مدد دیتا ہے۔ یہاں ڈرامائی ضرورت کے تحت آزاد تواخذ کا استعمال نظر آتا ہے۔

ڈومنی سے عشق کی عمر کا تعین کرنے کے لیے غلام رسول مہر نے لکھا ہے

"اسد اللہ خاں غالب کا ستم پیشہ ڈومنی کے ساتھ بیس بائیس برس کی عمر میں رابطہ ہوا تھا"(27)

طوائفوں کا کسی کے ساتھ بھی جذباتی لگاؤ نہیں ہوتا لیکن ڈرامے میں اسد اللہ خاں غالب کی شخصیت کو مزید پر اثر دکھانے کے لیے سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے ڈومنی کو اسد اللہ خاں غالب کے عشق میں مبتلا دکھایا ہے اور اسد اللہ خاں غالب کو بھی اس سے جذباتی طور پہ وابستہ دکھایا گیا ہے۔ ڈومنی کے کوٹھے پہ جانے کے بارے میں اسد اللہ خاں غالب کا امراؤ بیگم کو بتانا کسی سوانح سے ثابت نہیں مگر میاں بیوی کے پیار و محبت کو دکھانے کے لیے سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے یہ سین بھی دانستہ شامل کیا ہے۔ ڈرامے کی قسط نمبر ے کے منظر نمبر ۴ میں اسد اللہ خاں غالب کہتے ہیں :۔

"بیگم کیوں ایسے دلہے کی طرح تیار کر رہی ہو؟ جانتی بھی ہو کہ ہم کہاں جا رہے ہیں؟ ایک ڈومنی کے کوٹھے پر"(28)

کتب میں اس بات کا ذکر نہیں کہ اسد اللہ خاں غالب اور ڈومنی کے معاشقے کا امراؤ بیگم کو علم ہو۔ سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے ڈومنی کا فرضی نام نواب جان بھی بھی کردار کے عین مطابق رکھا ہے جو ان کی ہدایت کارانہ صلاحیتوں کا منھ بولا ثبوت ہے۔

اس منظر کی ڈرامائی تشکیل کے دوران بھی اسد اللہ خاں غالب نے آزاد تواخذ تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے المیہ ڈرامے میں انبساطی و رومانوی رنگ بھرا ہے، اسد اللہ خاں غالب کے چہرے کے تاثرات کا تجزیہ کرنے سے بھی یہ بات سامنے آتی ہے کہ اسد اللہ خاں غالب اس عشق سے خوش تھے مرزا غالب کی خوشی ایک اور وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ڈومنی کو مرزا غالب کے اشعار سے محبت تھی اور ان رومانوی مناظر کے دوران پس منظری موسیقی بھی اس بات پہ دلالت کرتی ہے کہ اسد اللہ خاں غالب کے لیے ڈومنی کا عشق خوش کن تجربہ تھا۔

اسد اللہ خاں غالب کے مذہبی عقائد:

مذہب کے بارے میں بات کرنا یقیناً ایک متنازع موضوع ہے، اسی لیے سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے ڈراما میں اسد اللہ خاں غالب کو کسی مخصوص مذہب یا فرقے کا دکھانے کے بجائے ان کو بین المذاہب ہم آہنگی کا سفیر بنا کر پیش کیا ہے۔ سمپورن سنگھ کالرا گلزار کی یہ بات عصری تقاضوں کو مد نظر رکھنے کے لیے بھی بہت ضروری تھی۔

ڈراما میں قسط نمبر ۱۰ منظر نمبر ۲ میں ذوق اسد اللہ خاں غالب کو شیعیت کا پیرو کار بنا کر بادشاہ کے سامنے پیش کرتے ہیں اور کہتے ہیں۔

"شیعہ کب اور کیسے بنے کوئی نہیں جانتا کیوں کہ ان کے والدین اور ننھیال کے سبھی لوگ سنی طریقہ کے پابند تھے، ملا عبد الصمد کی صحبت کا اثر رہا ہوگا شاید"(29)

حالیؔ نے اس حوالے سے لکھا ہے:۔

"اگرچہ مرزا کا اصل مذہب صلح کل تھا مگر زیادہ تر ان کا میلان طبع تشیع کی طرف پایا جاتا تھا اور جناب امیر کو وہ رسول خدا کے بعد تمام امت سے افضل جانتے تھے"(30)

اسد اللہ خاں غالب بھی خود کو شیعہ کہتے تھے اور امامت اور ولایت کے ماننے والے تھے۔ مگر اسد اللہ خاں غالب بے جا اپنے عقیدے کا ڈھنڈورا نہیں پیٹتے تھے۔ کالی داس گپتا اس حوالے سے لکھتے ہیں

"اسد اللہ خاں غالب ایک بہت بڑا ذہن لے کر آئے تھے جیسا کہ علائی نے لکھا ہے کہ انہوں نے مذہب امامیہ اس وقت اختیار کیا جب ان پر حقیقت خلافت اور امامت کہ ثابت ہوئی۔۔۔ کشادہ ذہن راسخ العقیدہ ہے یا بے عقیدہ کشادہ ذہن ہی رہتا ہے۔ اسد اللہ خاں غالب نے اپنی تخلیقات کو اپنے مسلک کے پرچار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ انہوں نے بعض ایسے شعر کہے جو شیعیت تو کیا اسلام سے بھی میل نہیں کھاتے"(31)

کالی داس، مرزا غالب کے ایک خط کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

" مرزا غالب شیعہ تھے اپنے ایک خط بنام علاء الدین احمد خان علائی، مورخہ ۲۷ جولائی ۱۸۶۳ میں لکھتے ہیں

میں موحد خالص اور مومن کامل ہوں زبان سے لا الہ الا اللہ کہتا ہوں اور سل میں لا موجود الا اللہ، لا موثر فی موجود الا اللہ سمجھے ہوئے ہوں، انبیاء سب واجب التعظیم اور اپنے اپنے وقت میں مفترض الطاعت تھے۔ محمد علیہ السلام پر نبوت ختم ہوئی۔ مقطع نبوت کا مطلع امامت، اور امامت نہ اجماعی، بلکہ من اللہ

ہے، اور امام من اللہ علی علیہ السلام ہے۔ ثم حسن ثم حسین اسی طرح تا مہدی

موعود علیہ السلام"[32]

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے محض انہی اشعار کو مرکز نگاہ بنایا اور ان سے ایسے مناظر بنائے جو مرزا غالب کی بین المذاہب ہم آہنگی کا ثبوت ہیں کسی جگہ وہ دیوالی کے دیے اور انار جلاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں تو کہیں مسلمانوں اور ہندووں کو لڑانے کی انگریزوں کی سازش کے بارے میں ببانگ دہل بات کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کہیں امراؤ بیگم پہ مذہبی جنونی ہونے کا طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں

"سارے گھر کو مسجد بنا دیا ہے۔۔۔۔"[33] ۔ڈرامے کی قسط نمبر ۴ منظر نمبر ۲ میں مرزا دیوالی کی برفی کھاتے ہیں تو ایک بڑے میاں اعتراض کرتے ہیں کہ یہ ہندووں کی ہے اس لیے مت کھاو، مرزا یوں جواب دیتے ہیں

"بڑے میاں برفی ہندو کب سے ہو گئی اور اگر برفی ہندو ہے تو کیا جلیبی

مسلمان ہے؟"[34]

اسد اللہ خاں غالب کے مذہبی عقائد دکھانے میں سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے آزاد تواخذ سے کام لیا ہے اس میں مرزا غالب کے بیانات اور باقی سوانح نگاروں کے بیانات کے برعکس ان کو ایک فرقے کا پیروکار بتانے کے بجائے بین المذاہب ہم آہنگی کا پیش رو بنا کر پیش کیا ہے جو کہ عصری ضرورت بھی تھی۔

۲۔ادبی زندگی:

مرزا اسد اللہ خاں غالب کی ادبی زندگی تقریباً ۶۰ سال پر محیط ہے۔گلزار نے ڈرامے میں غالب کی ادبی زندگی کو بھی پیش کیا ہے۔

شاعری کا آغاز:

اسد اللہ خاں غالب کی ادبی زندگی کا آغاز صغر سن سے ہی ہو گیا تھا، بچپن سے ہی شعر کہنے لگ گئے تھے۔ شاعری کا باقاعدہ آغاز بارہ سال یا تیرہ سال کی عمر میں ملتا ہے، اس حوالے سے ایک خط میں لکھتے ہیں۔

"بارہ برس کی عمر سے کاغذ نظم و نثر میں مانند اپنے نامہ اعمال کے سیاہ کر رہا ہوں"[35]

اسد اللہ خاں غالب کو فارسی زبان پہ ملکہ حاصل تھا اور وہ اس پہ فخر بھی کرتے تھے۔ڈرامے کی قسط نمبر ا کے منظر نمبر ۴ میں ان کے سسر الٰہی بخش اپنے دوست سے کہتے ہیں "مولوی محمد معظم سے شطرنج اور فارسی سیکھی۔اس عمر میں فارسی اور اردو میں شعر کہتے ہیں"[36]

تخلص کی تبدیلی:

ابتدا میں اسد اللہ خاں غالب نے اپنے لیے اسد تخلص تجویز کیا تھا، مگر ایک نامعقول اور غیر معروف شاعر میرا مانی اسد کے ایک مجہول سے شعر کی وجہ سے اپنا تخلص اسد اللہ خاں غالب کر دیا۔ وہ شعر کچھ یوں تھا.

"اسد اس جفا پر بتوں سے وفا کی

میرے شیر شاباش رحمت خدا کی"(37)

اسد اللہ خاں غالب کا تخلص اسد سے اسد اللہ خاں غالب کس موقع پہ ہوا اس معاملے پہ ڈراما اور اسد اللہ خاں غالب کی سوانح میں اختلاف نظر آتا ہے۔ ڈرامے کی قسط نمبر ا کے منظر نمبر ۵ میں اسد اللہ خاں غالب کے سسر اسد اللہ خاں غالب سے کو میر امانی اسد کا یہ شعر سناتے ہیں اور اسد اللہ خاں غالب کی شرزنش کرتے ہیں اور کہتے ہیں:۔

"الٰہی بخش معروف: اسد اس جفا پر بتوں سے وفا کی۔۔۔ میرے شیر شاباش رحمت خدا کی، کتنا برا شعر ہے۔

اسد اللہ خاں غالب: یہ میرا نہیں ہے چچا حضور، یہ اسد کوئی اور ہے"(38)

ڈرامے میں الٰہی بخش اسد اللہ خاں غالب سے کہتے ہیں کہ اپنا تخلص بدلو ورنہ اس کے سارے برے شعر تم سے منسوب ہو جائیں گے، مرزا بھی پریشانی میں کہتے ہیں

"اور میرے اچھے شعر مجھ سے منسوب نہیں ہوں گے بلکہ اس سے ہو جائیں گے"(39)

جب کہ اسد اللہ خاں غالب اپنے ایک خط میں تخلص کی تبدیلی کی وجہ کچھ یوں بیان کرتے ہیں:۔

> "میں نے ان سے یہی کہا تھا کہ اگر یہ مطلع میرا ہو تو مجھ پہ لعنت۔ بات یہ ہے کہ ایک شخص میر امانی اسد ہو گزرے ہیں، یہ غزل ان کے "کلام معجز نظام" سے ہے اور تذکروں میں مرقوم ہے۔ میں نے تو کوئی دو چار برس ابتدا میں اسد تخلص رکھا ہے ورنہ اسد اللہ خاں غالب ہی لکھتا رہا ہوں"(40)

تواخذ کی قسم وفادار تواخذ کے تحت ایسا کیا جاتا ہے جس میں متن کے ساتھ وفادار رہنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ قرین قیاس یہی ہے کہ سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اسد اللہ خاں غالب کے اسی خط کو مد نظر رکھا ہو گا۔ کیوں کہ بصری حوالے سے بھی اگر سین کا تجزیہ کیا جائے تو اسد اللہ خاں غالب کے چہرے کے تاثرات جاننے کے لیے کلوز رینج تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے، اسد اللہ خاں غالب کا متفکرانہ لہجہ صاف صاف یہ بتا رہا ہے کہ وہ اپنے

اشعار میر امانی اسد سے منسوب ہو جانے کے خدشے سے پریشان نظر آرہے ہیں۔ یہاں پہ حرکی یا تاثراتی مواصلاتی تکنیک کے تحت اسد اللہ خاں غالب اپنے سسر کو اپنے خدشات بتارہے ہیں۔

مشاعرہ پڑھنے کا انداز:

اسد اللہ خاں غالب کس انداز میں مشاعرہ پڑھتے تھے اس بارے میں ان کے خطوط میں کوئی معلومات نہیں ملتیں، البتہ الطاف حسین حالیؔ کے مطابق اسد اللہ خاں غالب ترنم میں مشاعرہ پڑھتے تھے۔ یادگار اسد اللہ خاں غالب میں حالیؔ نے لکھا ہے:۔

> "صرف ایک مرتبہ مرزا صاحب کو مشاعرے میں پڑھتے سنا ہے۔ چوں کہ ان کے پڑھنے کی باری سب کے بعد آئی تھی اس لیے صبح ہو گئی تھی مرزا صاحب نے کہا صاحبو! میں بھی اپنی بھیرویں الاپتا ہوں"[41]

راگ بھیروی صبح کے راگوں میں سے ایک ہے جس کو صبح کے راگوں کی ملکہ کا اعزاز حاصل ہے، یہ راگ عموما عورت کی پر درد آواز کے لیے مشہور ہے۔ گو اسد اللہ خاں غالب بھی اپنی پر درد غزلیں پر سوز انداز میں مشاعرے میں پڑھتے تھے۔

ڈرامے کی قسط نمبر ۲ کے منظر نمبر ۶ میں بھی اسد اللہ خاں غالب کو تحت الفظ کے بجائے ترنم میں مشاعرہ پڑھتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے۔ اسد اللہ خاں غالب کو اس مشاعرے میں اپنی پہلی غزل

"نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیراہن ہر پیکر تصویر کا"[42]

کو ترنم سے مشاعرہ پڑھتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے۔ اس منظر کی ڈرامائی تشکیل کے لیے تواخذ کی پہلی قسم لفظی تواخذ کا سہارا لیا گیا ہے جس میں ماخذ متن کو بغیر تبدیلی کے بصری مواد میں پیش کر دیا جاتا ہے۔

سمجھانے کا دل کش انداز:

اردو میں مذکر مونث کا جھگڑا ایسا ہے جس کا کوئی منطقی جواب نہیں، اسد اللہ خاں غالب سے بھی کلکتہ میں رہنے کے دوران ایسا ے ہی سوالات کیے گیے جن کا مرزا نے بہت خوب صورت انداز میں جواب دیا۔ ڈرامے کی قسط نمبر ۱۱ کے منظر نمبر ۵ میں ایک محفل میں لوگ اسد اللہ خاں غالب سے پوچھتے ہیں

> "رتھ مذکر ہے یا مونث؟ میرا قلم صحیح ہے یا میری قلم؟ اسد اللہ خاں غالب: عورت لکھے تو میری قلم اور مرد لکھے تو میرا"[43]

ایک اور صاحب کہتے ہیں،

"جوتا اور جوتی میں کیا فرق ہے؟ مرزا: روز سے پڑے تو جوتا اور ہلکی پڑی تو جوتی، دیکھیے صاحب ہندوستان میں ہر پچاس میل میں لوگوں کی بولی بدل جاتی ہے، اس لیے دو جگہوں کی زبانوں میں اگر فرق آ جائے تو جائز ہے، لیکن لوگوں میں فرق آنے لگے تو جائز نہیں ہے، میر آئے تھے یہاں، میر تقی میر، آپ لوگوں نے قدر نہیں کی، نقصان کس کا ہوا؟"(44)

یادگار غالب میں الطاف حسین حالیؔ نے اس واقعہ میں محض رتھ کا ذکر کیا ہے، حالیؔ لکھتے ہیں:۔

"دلی میں رتھ کو بعض مذکر بولتے ہیں بعض مونث بولتے ہیں کسی نے مرزا صاحب سے پوچھا حضرت رتھ مذکر ہے یا مونث؟ آپ نے کہا بھیا جب رتھ میں عورتیں بیٹھی ہوں تو مونث کہو اور جب مرد ہوں کو مذکر سمجھو"(45)

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے یہاں تواخذ کی دوسری تکنیک وفادار تواخذ کا استعمال کرتے ہوئے کلکتہ والوں کا نخوت بھرا اور متکبرانہ رویہ بھی بیان کر دیا اور میر تقی میر کے ساتھ ہونے والی ناانصافی کا بھی ذکر کر دیا اس کے ساتھ ساتھ عصری تقاضوں کو مد نظر رکھتے ہوئے رتھ کے بجائے قلم اور جوتی کے ذریعے احباب کو مذکر اور مونث کا سمجھا دیا کیوں کہ رتھ کا استعمال تو دہائیوں پہلے ترک ہو چکا تھا اور یہ ناظرین کے لیے ناشناس لفظ ہوتا۔ اس اضافے سے تحریر کی صحت پہ بھی کوئی اثر نہ پڑا اور مقصد بھی پورا ہو گیا۔

مرزا کے اعزاز میں کلکتہ میں مشاعرہ منعقد کیا جاتا ہے جس میں اسد اللہ خاں غالب کے علاوہ قتیلؔ اور واقفؔ، جو کہ فارسی کے نام ور شاعر تھے، شریک ہوتے ہیں مشاعرہ میں جانے سے قبل کچھ لوگ قتیلؔ اور واقفؔ کے اقوال کو فورٹ ولیم کالج میں ہندی اور سنسکرت کے شعبہ جات کی تشکیل نو سے متعلق مرزا صاحب کے سامنے بیان کرتے ہیں جس سے مرزا اسد اللہ خاں غالب شدید ناخوش ہوتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ انگریزوں کی سازش ہے۔ ڈرامے میں قسط نمبر ۱۲ کے منظر نمبر ۳ میں موجود مکالمہ ملاحظہ ہو

"بڑی فراخ دلی ہے انگریزوں کی کہ فورٹ ولیم کالج میں ایک نیا محکمہ ہندی اور سنسکرت کے لیے کھلوایا جا رہا ہے۔ جہاں پہلے مسلمانوں کو فارسی اور اردو کی تعلیم دی جاتی تھی، وہیں اب ہندوؤں کو ہندی اور سنسکرت کی تعلیم دی

جائے گی۔ مرزا: ہندی ہندوؤں کی زبان ہے اور اردو مسلمانوں کی، یہ کس
نے کہ دیا آپ سے؟ اردو پہ ہر گوپال تفتہ اور دیا شنکر نسیم کا اتنا ہی حق ہے جتنا
ہندی پہ رس خان کا۔ وارث اور فرید نے پنجابی کو جلا بخشی ہے تو امیر خسرو نے
اودھی میں بھی رنگ گھولا ہے یہ تو بٹوارا ہے مذہب اور زبان پہ لوگوں کو بانٹا
جارہاہے ... ایک شخص: لیکن قتیل صاحب فرماتے ہیں کہ ۔۔۔ مرزا: میں
اس کھتری بچے کی بات کیوں ماننے لگا جسے اپنی فارسی منوانے کے لیے اپنا
مذہب بدلنا پڑا" (46)

یاد گار غالب میں اس واقعہ کا تذکرہ ایسا نہیں ہے بلکہ مرزا کے کلام پہ اعتراضات کے لیے قتیل کے اقوال بطور سند پیش کیے تھے جب کہ دوسری کتب میں بھی یہ واقعہ پیش نہیں کیا گیا۔ اس سین میں بھی سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اپنا بیانیہ پیش کیا ہے اور آزاد تواخذ تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے واقعہ کا مرکزی خیال لیا اور پھر ڈرامائی تشکیل کے تحت اس کو بصری میڈیم میں تبدیل کیا۔ حالیؔ اس واقعے کو یوں بیان کرتے ہیں

"انہوں نے قتیل کا نام سن کر ناک بھوں چڑھائی اور کہا کہ میں اس دلوالی سنگھ
فرید آباد کے کھتری کے قول کو نہیں مانتا اور اہل زبان کے سوا کسی کے قول کو
قابل استناد نہیں سمجھتا اور اپنے کلام کی سند میں اہل زبان کے اقوال پیش
کیے" (47)

اس منظر کی ڈرامائی تشکیل کے لیے تواخذ کی دوسری قسم وفادار تواخذ تکنیک استعمال کی گئی ہے، اور ماخذ متن میں ردوبدل محض عصری تقاضوں کی پیش نظر کی گئی۔

استاد شیخ ابراہیم ذوق اور اسداللہ خاں غالب کی ان بن:

استاد شیخ ابراہیم ذوق اور اسداللہ خاں غالب کی ان بن اردو ادب کی تاریخ کا سب سے اہم قصہ ہے، اسداللہ خاں غالب کے مکاتیب سے اس معاصرانہ ان بن کی کوئی دلیل نہیں ملتی۔ اسد اللہ خاں غالب جب دلی آئے تو اس وقت نوجوان تھے اور جوش وولولہ، خود پسندی وخود اعتمادی اور اپنے فن پہ مغروریت بدرجہ اتم موجود تھی اس لیے وہ کسی کو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ بادشاہ وقت بہادر شاہ ظفر کو علم وادب سے خصوصی لگاؤ تھا، بادشاہ خود بھی صاحب دیوان شاعر تھے اور شاعروں اور ادیبوں کی خوب حوصلہ افزائی کرتے تھے۔ دربار میں بھی شعرا کا تانتا بندھا رہتا تھا، اور مشاعروں سے دربار میں رونق لگی رہتی تھی۔ بادشاہ کے قریب ترین شعرا میں استاد ذوق کا نام

سرفہرست آتا ہے، استاد ذوق کو بادشاہ کا استاد ہونے کا شرف حاصل تھا اور قلعے میں ان کا ایک منفرد مقام تھا۔ اور بادشاہ ظفر کا ان سے خاص عقیدت واحترام کا رشتہ تھا۔

اسد اللہ خاں غالب کو اپنے فن کے یکتا ہونے کا ادراک تھا اور وہ اس خوش فہمی میں تھے قلعے میں جلد اپنا مقام بنا لیں گے مگر چند وجوہات کی بنا پہ ایسا نہ ہو سکا۔ ایک تو اسد اللہ خاں غالب آگرہ کے تھے اور دلی کے لوگ آگرہ والوں کو پسند نہیں کرتے تھے اس بات کو سامنے رکھتے ہوئے سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے ڈرامے کی قسط نمبر ۲ کے منظر ۴ میں کمال فنکاری سے ذوق کو یہ کہتے ہوئے دکھایا ہے۔

"ان دنوں گرچہ دکن میں بڑی قدر سخن

کون جائے ذوق پر دلی کی گلیاں چھوڑ کر[48]

اور دوسرا اسد اللہ خاں غالب کی عمر ایسی نہ تھی کہ ان کو منجھے ہوئے شاعر کا درجہ فوراً مل جاتا، اس کے علاوہ مرزا غالب کی پنشن بھی انگریز سرکار کی طرف سے تھی، جو کہ اسد اللہ خاں غالب کے قلعے تک رسائی نہ ہونے میں رکاوٹ بنی۔

ان تمام واقعات کو سامنے رکھتے ہوئے سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے آزاد تواخذ کی تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے اسد اللہ خاں غالب اور ذوق کی ان بن کو بڑھا چڑھا کر بیان کیا ہے۔ ڈرامے میں اس چشمک کی ابتدا ذوق کی طرف سے ہوتی ہوئی نظر آتی ہے جب مشاعرے کے لیے شعرا کی فہرست تیار کی جاتی ہے تو اسد اللہ خاں غالب کا نام سن کر ذوق قسط نمبر ۲ کے منظر ۴ میں کہتے ہیں۔

"ذوق: اور آپ اسد اللہ خاں غالب کیا بولتے ہیں؟ ایک صاحب: خود کو فارسی کو بہت بڑا شاعر مانتے ہیں۔ ذوق: خود ہی مانتے ہیں یا کوئی اور بھی مانتا ہے؟ دوسرے صاحب: دلی والوں کو بھی منوانا چاہتے ہیں"[49]

کلوز رینج سے استاد ذوق کے چہرے کے تاثرات ک تجزیہ کیا جائے تو چہرے پہ ناگواری اور ناپسندیدگی کے تاثرات دکھتے ہیں۔ قسط نمبر ۹ کے منظر ۲ میں ذوق کی پالکی کو قریب آتا دیکھ کر اسد اللہ خاں غالب ایک فقرہ کستے ہیں

"بنا ہے شاہ کا مصاحب بنے ہے اتراتا"[50]

اس پہ لوگ ہنستے ہیں۔ سوانح میں اس کا تذکرہ نہیں کہ آیا یہ شعر ذوق کے لیے تھا یا نہیں مگر سمپورن سنگھ کالرا گلزار کی فن کاری نے اس کو ذوق کے لیے مخصوص کر دیا۔

قسط نمبر ۱۰ الے منظر نمبر ۲ میں جب بہادر شاہ ظفر اسد اللہ خاں غالب کے فن کی تعریف کرتے ہیں اور کہتے ہیں دلی کا ہر سخن فہم انسان اسد اللہ خاں غالب کو جانتا ہو گا تو ذوق یہاں بھی طنز کرتے ہوئے نظر آتے ہیں

"صرف سخن نواز ہی نہیں حضور والا کوئی جوئے باز، سود خور، مئے خور۔

ایسا بھی کوئی ہو گا جو اسد اللہ خاں غالب کو نہ جانے "(51)

جب بہادر شاہ ظفر اپنے بیٹے کے لیے اسد اللہ خاں غالب کو بطور استاد شاعر تجویز کرتے ہیں تو بھی استاد ذوق اس سے اختلاف کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

"شاہی خاندان میں اٹھنے بیٹھنے کے لائق نہیں ہے اور شہزادہ فخر و ابھی جواں سال ہیں اس عمر میں جوئے کی لت بڑی پکڑ لیتی ہے۔ شہر میں ایسا کوئی سود خور نہیں جس سے مرزا نے قرض نہ لے رکھا ہو۔ کبھی نماز نہیں پڑھی، روزہ نہیں رکھتے "(52)

الغرض اسد اللہ خاں غالب اور استاد ابراہیم ذوق کی اس ان ابن کو سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے بڑھا چڑھا کر پیش کیا کیوں کہ ناظرین کی توجہ مرکوز رکھنا بھی ضروری تھا۔ یہ واقعات خود ساختہ ہیں مگر ان سے مرزا غالب کی شخصیت مسخ نہیں ہوتی۔

قادر نامہ:

اسد اللہ خاں غالب نے قادر نامہ کے نام سے ایک رسالہ نکالا تھا جس میں فارسی اور اردو کی تراکیب تھیں اشعار کی صورت میں اسد اللہ خاں غالب نے الفاظ کو ہندی اور فارسی ترجمے کے ساتھ پیش کیا تھا، یہ رسالہ ویسے تو عارف کے بیٹوں باقر علی خاں اور حسین علی خاں کے لیے لکھا تھا مگر ڈرامے کی قسط نمبر ۱۰ منظر نمبر ۳ میں سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اسد اللہ خاں غالب کو اپنے بیٹے کے لیے قادر نامہ سے نظم پڑھتے ہوئے دکھایا ہے۔

"تیغ کی ہندی اگر تلوار ہے
فارسی پگڑی کی بھی دستار ہے
نیولا راسو ہے اور طاوس مور
کبک کو ہندی میں کہتے ہیں چکور
اسپ جب ہندی میں گھوڑا نام پائے

تازیانہ کیوں نہ کوڑا نام پائے

چاہ کو کہتے ہیں ہندی میں کنواں

دود کو ہندی میں کہتے ہیں دھواں "(53)

اس منظر کس اختتام سمپورن سنگھ کالرا گلزار کی فن کارانہ صلاحیتوں کا منھ بولا ثبوت ہے جب اسد اللہ خاں غالب کا بیٹا رونے لگتا ہے تو اسی وقت سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اسد اللہ خاں غالب کے لیے قادر نامہ سے شراب والا شعر مکالمہ میں شامل کیا ہے۔ مرزا غالب اس شعر کو سناتے ہوئے اپنے بیٹے کو امراؤ بیگم کا بیٹا کہتے ہیں کیوں کہ شراب کا سن کر بیٹا رونے لگتا ہے۔

"آجل اور آروخ کی ہندی ڈکار

مے شراب اور پینے والا مے گسار "(54)

یہ منظر تواخذ کی قسم آزاد تواخذ کے تحت فلمایا گیا ہے، کیوں کہ اسد اللہ خاں غالب کی ادبی زندگی میں قادر نامہ کی مسلم اہمیت ہے اس لیے اس کو ڈرامے کا حصہ بنانے کے لیے ماخذ متن یعنی قادر نامہ کے لیے خود سے منظر تخلیق کرنا پڑا۔ مگر اس سے اسد اللہ خاں غالب کی حقیقی ادبی زندگی پہ کوئی اثر مرتب نہیں ہوا۔

حافظہ:

اسد اللہ خاں غالب کا حافظہ کمال کا تھا جب بھی اشعار کی آمد ہوتی بجائے تحریر کرنے کے وہ کمر بند میں گرہ لگا لیتے تھے۔ اس بات کو الطاف حسین حالیؔ نے یوں تحریر کیا ہے

"فکر شعر کا یہ طریقہ تھا کہ اکثر رات کو عالم سرخوشی میں فکر کیا کرتے تھے اور جب کوئی شعر سرانجام ہو جاتا تھا تو کمر بند میں گرہ لگا لیا کرتے تھے اسی طرح آٹھ آٹھ دس دس گرہیں لگا لیا کر سو رہتے تھے اور دوسرے دن صرف یاد پر سوچ سوچ کر تمام اشعار قلم بند کر لیتے تھے "(55)

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اس واقعہ کو ڈرامے کی قسط نمبر ۶ کے منظر نمبر ۲ میں کچھ یوں پیش کیا ہے کہ اسد اللہ خاں غالب رات کے وقت شعر گنگنا رہے ہیں اور امراؤ بیگم کے دوپٹے پہ گرہ لگاتے جا رہے ہیں امراؤ بیگم باہر سے آتی ہیں اور اسد اللہ خاں غالب کو اپنے دوپٹے پہ گرہ لگاتے ہوئے دیکھ کر کہتی ہیں

"امراؤ بیگم :ارے جاگ رہے ہیں آپ ؟اور ہمارے دوپٹے پہ کیوں گرہ لگا
رہے ہیں؟ اسد اللہ خاں غالب : غزل ہی تو ہے باندھتا یہاں ہوں گرہ کہیں
اور لگ جاتی ہے "(56)

اس منظر کے کے تجزیے سے پتا چلتا ہے کہ یہ تواخذ کی پہلی قسم لفظی تواخذ کے تحت فلمایا گیا مگر سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے یہاں تھوڑی سی کمی دکھائی ہے کیوں کہ حالیؔ نے رات میں شعر اور گرہ کا ذکر کیا جب کہ ڈرامے میں اسد اللہ خاں غالب جہاں بیٹھے ہیں وہاں کھڑی سے روشنی آرہی ہے گویا سورج چڑھے کا وقت ہے۔

عارف کا مرثیہ :

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے ڈرامے کی قسط نمبر ۱۳ کے منظر نمبر ۲ میں

"لازم تھا کی دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں ؟اب رہو تنہا کوئی دن اور "(57)

اس غزل کو اسد اللہ خاں غالب کے آخری بیٹے کے انتقال کے وقت قبر پر پڑھتے ہوئے دکھایا ہے جب کہ در حقیقت یہ نوحہ نما غزل اسد اللہ خاں غالب نے زین العابدین خاں عارف، جو کہ امراؤ بیگم کے بھانجے تھے، کے لیے لکھی تھی۔ سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اسد اللہ خاں غالب کے المیے کو مزید دردناک بنانے کے لیے یہ غزل ان کے بیٹے کی وفات سے منسوب کی اس سے ڈرامے میں اسد اللہ خاں غالب کا المیہ ناظرین کے لیے مزید اشک کوشی کا باعث بنتا ہے۔الطاف حسین حالیؔ کی یادگار غالب میں یہ واقعہ یوں ہے

"مرزا نے ان (زین العابدین خاں عارف) کے مرنے پہ ایک غزل بطور
نوحہ لکھی ہے جو نہایت بلیغ اور دردناک ہے چناں چہ اس کے چند شعر ہم
اس مقام پر نقل کرتے ہیں
لازم تھا کی دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں ؟اب رہو تنہا کوئی دن اور "(58)

کالی داس گپتا رضا کے مطابق بھی اسد اللہ خاں غالب نے یہ غزل عارف کے نام ہی لکھی تھی

"اسد اللہ خاں غالب کے مرثیے کا ایک شعر دیکھیے
تم ماہ شب چار دہم تھے میرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور "(59)

اس منظر کی ڈرامائی تشکیل تواخذ کی دوسری قسم وفادار تواخذ تکنیک کے تحت کی گئی ہے جس میں ماخذ متن کے ساتھ جڑے رہ کر محض کردار تبدیل کیا گیا ہے تا کہ المیہ مزید الم ناک نظر آئے۔

اسد اللہ خاں غالب کے اساتذہ:

مرزا کے اساتذہ کے بارے میں بھی ڈرامے کے ایک منظر میں ذکر ملتا ہے، الٰہی بخش اور ان کے دوست ڈرامے کی قسط نمبر ا کے منظر نمبر ۴ میں اسد اللہ خاں غالب کے بارے میں بات کرتے ہوئے کہتے ہیں

> "دوست: لڑکا بڑا ذہین ہے، شطرنج کس سے سیکھی؟ آپ سے؟
> الٰہی بخش: ارے ہم سے سیکھتا تو اتنی اچھی چالیں چلتا۔۔۔
> دوست: تو پھر کس سے سیکھی؟
> الٰہی بخش: مولوی محمد معظم صاحب سے آگرے میں، شاعری اور شطرنج انہی سے سیکھی "(60)

الطاف حسین حالی لکھتے ہیں

> "نہ صرف ہرمزد نے اسد اللہ خاں غالب کو فارسی زبان کے رموز و آئین سے آگاہ کیا بلکہ آزاد طبع سیاح اپنے دل میں مرزا کے حسن قابلیت اور فنی استعداد کی گہری یاد کے کر گیا "(61)

مرزا کے اساتذہ میں اس عبد الصمد نامی شخص کا ذکر بطور استاد بہت آیا ہے، لیکن مرزا کہتے ہیں

> "مجھ کو مبداء فیاض کے سوا کسی سے کوئی تلمذ نہیں ہے اور عبد الصمد محض ایک فرضی نام ہے۔ چوں کہ لوگ مجھے 'بے استادا' کہتے تھے ان کا منہ بند کرنے کو ایک فرضی نام گڑھ لیا ہے "(62)

بعض محققین نے اسد اللہ خاں غالب کے اساتذہ میں نظیر اکبر آبادی کا بھی ذکر کیا ہے۔ شاید یہ اسد اللہ خاں غالب کی خودداری تھی کہ وہ کسی کو اپنا استاد نہیں سمجھتے تھے۔

یہ منظر تواخذ کی آخری قسم آزاد تواخذ کی تکنیک کے تحت فلمایا گیا ہے۔

۳۔ حلقہ احباب:

مرزا جی دار شخصیت کے مالک تھے حلقہ احباب وسیع تھا لوگوں کے ساتھ تکلف سے پیش نہ آتے تھے، حتی المقدور سب کی استعانت کرتے رہتے تھے۔ دلی میں قیام کے ابتدائی دنوں میں جب اسد اللہ خاں غالب کی قلعہ میں جانے کے لیے کوئی سبیل نہ بن رہی تھی تو اس وقت اسد اللہ خاں غالب کے دوست احباب زیادہ تر جواری تھے جن سے مرزا صاحب کو بھی چوسر کی لت لگ گئی تھی اسی سبب قید و بند کی صعوبتیں بھی برداشت کیں۔ ڈرامے میں یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ اسد اللہ خاں غالب کے احباب بد تہذیب اور ناشائستہ ہیں، استاد ذوق کی پالکی گزرنے پہ ایک دوست کے طرح دینے پہ اسد اللہ خاں غالب استاد ذوق پہ فقرہ کستے ہیں اور دوست احباب اس پہ خوب قہقہے لگا کر ہنستے ہیں، اس کے برعکس ذوق کے پاس مومن خاں مومن اور دوسرے شعرا بیٹھے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

قسط نمبر ۱۵ کے منظر نمبر ۶ میں ایک جگہ اسد اللہ خاں غالب سڑک کنارے بیٹھ کر آم کھا رہے ہوتے ہیں اور اور دوستوں کو بھی کھلا رہے ہوتے ہیں، مرزا کے دوست جن کو آم پسند نہ تھے وہ بھی اس محفل میں شریک تھے مرزا کے قریب سے گدھا گزرا اور اس نے آم کا چھلکا سونگھا اور آگے چلا گیا مرزا کے دوست نے کہا دیکھو گدھا بھی آم نہیں کھاتا مرزا نے کہا "گدھے ہیں جو آم نہیں کھاتے "(63)

الطاف حسین حالیؔ نے اس کا ذکر یوں کیا ہے

"گدھے نے سونگھ کر آم چھوڑ دیے، حکیم صاحب نے کہا آم ایسی چیز ہے
جسے گدھا نہیں کھاتا۔ مرزا نے کہا بے شک گدھا نہیں کھاتا"(64)

مرزا کا حلقہ احباب بہت وسیع تھا، یاروں کے یار تھے اور زیادہ وقت یاروں میں ہی گزارا کرتے تھے، علالت میں بھی مرزا اپنے دوستوں کے خطوط کے جوابات باقاعدگی سے دیتے رہے تھے ڈرامے میں ایک خط کا ذکر ہے جس میں مرزا جواہر سنگھ جوہر کو جوابی خط لکھ رہے ہیں۔ ڈرامے میں مرزا کے دوستوں کے ساتھ معاملات کے سین بہت قلیل ہیں ان کی تعداد زیادہ ہونی چاہیے تھی، جس سے ناظرین کو ان کی دوستوں کے ساتھ محبت وسیع القلبی اور فراخ دلی و فراخ حوصلگی کے بارے میں معلومات مل جاتیں جس سے مرزا کے مزاج کا درست اندازہ ہوتا۔ حالیؔ نے مرزا کے دوستوں کے ساتھ معاملات کو تفصیل میں بیان کیا ہے۔

مرزا کے دوستوں کا ذکر ڈرامے میں سرسری ہی نظر آتا ہے اور ان مناظر میں تو اخذ کی آخری قسم آزاد تو اخذ تکنیک نظر آتی ہے۔

طرز رہن سہن:

مرزا اسد اللہ خاں غالب کا طرز رہن سہن امیر زادوں کا سا تھا ڈرامے میں مرزا غالب کو پیدل سفر کرنے کے بجائے پالکی روکتے اور اس پہ سفر کرتے ہوئے یا گھوڑے کی سواری کرتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے، اسد اللہ خاں غالب کا مکان بھی دو منزلہ اور کھلا صحن کا تھا۔

> "اسد اللہ خاں غالب کا لائف سٹائل عام لوگوں سے مختلف تھا، انہوں نے اپنی بیگم کی رہائش گاہ کے لیے دو مکان کرائے پر لیے ہوئے تھے، طار پانچ نوکر رکھے ہوئے تھے، وہ ولائتی کپڑے پہنتے تھے، ان کو جوا کھیلنے کی عادت تھی"[65]

ڈرامے میں اسد اللہ خاں غالب کی ایک نوکرانی وفادار کو دیکھا جا سکتا ہے جو بیگم کی دیکھ بھال کرتی ہے، یہ کردار فرضی ہے اس کردار کی زبان بھی توتلی دکھائی گئی ہے جس کی باتیں بچوں کے لیے باعث مسرت ہیں، چوں کہ ناظرین میں ہر عمر کے لوگ شامل ہوتے ہیں اس لیے سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اس کردار کے زریعے بچوں کے لیے بھی دلچسپی کا سامان پیدا کیا ہے۔

ڈرامے کی قسط نمبر ۱۴ کے پہلے منظر میں کے اک سین میں امراؤ بیگم بیگم مرزا کی قید کی وجہ بھی دوستوں کو قرار دیتی ہیں اور کہتی ہیں

> "امراؤ بیگم: میں تو اسی روز سے معلوم تھا، جب نئے نئے رئیس زادوں سے دوستی ہوئی تھی۔
>
> پڑوسن: یہ رئیس زادے کون ہیں؟
>
> امراؤ بیگم: چاندنی چوک کے جواریوں کے لڑکے ہیں"[66]

سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے اسد اللہ خاں غالب کی قید کی وجہ قرض دار بتائے اور ساتھ ہی اس میں جوئے کی لت وجہ سے قید بھی بتا دی۔

طرز رہن سہن والے مناظر سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے لفظی تواخذ کی تکنیک سے فلمائے ہیں اور سوانح نگار بھی اس بات پہ متفق نظر آتے ہیں کہ اسد اللہ خاں غالب کا طرز زندگی شہانہ تھا، سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے بھی ڈرامے میں یہی دکھایا ہے۔

دوران قید دوستوں کی غم خواری:

مرزا غالب کو قید تو ہو گئی لیکن نہ ہونے کے برابر تھی گھر سے کھانا جاتا تھا، اس وقت نواب مصطفی خاں شیفتہ نے ان کا خوب ساتھ دیا۔ ڈرامے میں بھی شیفتہ کو مرزا غالب سے ملاقات کے لیے آتے ہوئے اور کوتوال سے بحث و مباحثہ کرتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے۔ حالی لکھتے ہیں

> "نواب مصطفی خاں مرحوم نے اس زمانے میں مرزا کے ساتھ دوستی کا پورا پورا حق ادا کیا، اپیل میں جو کچھ صرف ہوا وہ اپنے پاس سے صرف کیا اور تین مہینے تک برابر ان کی غم خواری اور ہر طرح کی خبر گیری میں مصروف رہے"(67)

ڈرامے کی ۱۴ ویں قسط کے ۷ ویں منظر میں یہ واقعہ پیش کیا گیا ہے۔ اس منظر کو فلمانے میں سمپورن سنگھ کالرا گلزار لفظی تواخذ کی تکنیک کا استعمال کیا ہے اور ماخذ متن جو کہ حالی کی کتاب یادگار غالب سے لیا گیا ہے اس کی مکمل پیروی کی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ شوکت سبزواری، غالب : فکر و فن، انجمن پریس لارنس روڈ، کراچی، پاکستان، ۱۹۶۱، ص ۲۶۴

۲۔ مرتبہ، غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور : سرکاری اسناد و دستاویزات، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷، ص ۶

۳۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، غالب اور مطالعہ غالب، سکینہ پبلشنگ ہاوس، ۱۹۷۰، ص ۲۵

۴۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۳۲

۵۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۸۴

۶۔ ایضاً ص ۹

۷۔ ایضاً ص ۹

۸۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۱۷

۹۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۹

۱۰۔ ایضاً ص ۹

۱۱۔ محمد اکرام، شیخ، حیات غالب، محبوب المطابع برقی پریس، دہلی، انڈیا، س ن، ص ۲۴

۱۲۔ غلام رسول، مہر، غالب، ، غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۳۵

۱۳۔ کالی داس گپتا رضا، غالب درونِ خانہ، ساکار پبلیشرز، بمبئی، انڈیا، ۱۹۸۹ ص ۶۹

۱۴۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۹۴

۱۵۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۲۸

۱۶۔ ایضاً ص ۲۸

۱۷۔ ایضاً ص ۲۷

۱۸۔ ایضاً ص ۸۰

۱۹۔ ایضاً ص ۸۱

۲۰۔ ایضاً ص ۸۱

۲۱۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۲۳

۲۲۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۹۵

۲۳۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۳۶-۳۷

۲۴۔ انوار احمد، غالب کے بہتر خطوط، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، پاکستان، ۲۰۱۵ ص ۱۲۴

۲۵۔ غلام رسول، مہر، غالب،، غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۴۸

۲۶۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۳۳

۲۷۔ غلام رسول، مہر، غالب،، غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۴۸

۲۸۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۹۸

۲۹۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۳۶

۳۰۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۷۵

۳۱۔ کالی داس گپتا رضا، غالب درونِ خانہ، ساکار پبلیشرز، بمبئی، انڈیا، ۱۹۸۹ ص ۴۹

۳۲۔ ایضاً ص ۴۵

۳۳۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص

۳۴۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۵۵

۳۵۔ خلیق انجم، غالب کے خطوط، جلد چہارم، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۹۵، ص ۱۵۱۴

۳۶۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۰

۳۷۔ ایضاً ص ۱۰

۳۸۔ ایضاً ص ۱۳

۳۹۔ ایضاً ص ۱۳

۴۰۔ غلام رسول، مہر، غالب، ، غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۳۵

۴۱۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۶۰

۴۲۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۲۷-۲۸

۴۳۔ ایضاً ص ۱۵۳

۴۴۔ ایضاً ص ۱۵۳

۴۵۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۳۲

۴۶۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۶۷-۱۶۸

۴۷۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۲۶

۴۸۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۲

۴۹۔ ایضاً ص ۱۳

۵۰۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۲۷

۵۱۔ ایضاً ص ۱۴۱

۵۲۔ ایضاً ص ۱۴۱

۵۳۔ ایضاً ص ۱۳۹

۵۴۔ ایضاً ص ۱۳۹

۵۵۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۶۴

۵۶۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۸۰

۵۷۔ ایضاً ص ۱۷۷

۵۸۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۴۰

۵۹۔ کالی داس گپتا رضا، غالب درونِ خانہ، ساکار پبلیشرز، بمبئی، انڈیا، ۱۹۸۹ ص ۹۶

۶۰۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۰

۶۱۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۲۰

۶۲۔ نتالیا پری گارینا، مرزا غالب، ذکی سنز پرنٹرز، کراچی، پاکستان، ۱۹۹۸، ص ۶۴

۶۳۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۲۰۵

۶۴۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۷۰

۶۵۔ مرتبہ، غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور: سرکاری اسناد و دستاویزات، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷، ص ۹

۶۶۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۹۱-۱۹۲

۶۷۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۳۴

باب سوم:

غالب کی شخصیت کا جائزہ

سمپورن سنگھ کالرا گلزار کا ڈراما سیریز غالب میں سب سے اہم اور منفرد کام کرادروں کے بہتر انتخاب کی کوشش ہے۔ڈراما کو امر کرنے میں کردار نگاری اور مکالمہ نگاری سب سے زیادہ اہمیت کی حامل سمجھی جاتی ہے۔ سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے ان دونوں امور پہ بہت توجہ دی ہے جس کی وجہ اور یہ ڈراما سیریز آج بھی اپنی منفرد پہچان بنائے ہوئے ہے۔ڈراما سیریز غالب سے پہلے غالب پہ ایک فلم بھی بن چکی تھی مگر اس کے کردار اتنے جاندار نہیں تھے اور حقیقی کرداروں سے مطابقت نہ رکھنے کی وجہ سے ان کرداروں کا سراہا نہیں گیا اور یوٹیوب پہ اس کے ناظرین کی تعداد، بہ نسبت ڈراما سیریز غالب کے، انتہائی کم رہی۔ گلزار نے اس خامی کو دور کرنے کے لیے ڈراما سیریز غالب میں اس دور کے بہترین اداکاروں کا انتخاب کرنے کی کوشش کی۔

نصیرالدین شاہ کی اداکارانہ صلاحیتوں کا ایک زمانہ معترف ہے اس وقت کے بہترین اداکاروں میں نصیرالدین کا شمار ہوتا تھا، گلزار نے غالب کی شخصیت کو مد نظر رکھتے ہوئے نصیرالدین شاہ کا انتخاب کیا جو ناظرین کی نظروں میں بہتر ثابت ہوا۔ نصیرالدین شاہ نے بھی اپنی صلاحیتوں سے گلزار کے انتخاب کو درست ثابت کرنے کی بھرپور کوشش کی۔

اس باب میں غالب کی حقیقی شخصیت کا جائزہ لیا جائے گا اور ڈراما سیریز میں نصیرالدین شاہ کو بطور مرزا غالب دیکھا جائے گا۔ ڈرامے میں یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ گلزار نے تواخذ کی کس تکنیک کے تحت غالب کے کردار کو حقیقی رنگ دینے کی کوشش کی اور بصری مواد کے تجزیے کی تحت ڈرامے کو مناظر اور کرداروں کے میک اپ لباس لہجے وغیرہ کا موازنہ حقیقی کرداروں سے کیا جائے گا۔

ا۔ ظاہری حلیہ:

غالب کی شکل وصورت قد کاٹھ مجموعی جسامت اور لباس کے بارے میں کتب میں زیادہ معلومات نہیں ملتیں مگر مرزا غالب کی ایک تصویر، ایک تحریر اور خاندانی جاہ وجلال سے اس بات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں غالب خوب رو جوان تھے جن کے چہرے پہ اعلی خاندان کا چشم وچراغ ہونے کا غرور تھا، نرگسیت اور خود نمائی بدرجہ اتم موجود

تھی۔ غالب آگرے سے دلی آئے تھے، آگرے میں عیش کوشی میں مبتلا رہے، دلی آکر اس میں شدت آگئی۔ انتہائی کسمپرسی کی زندگی گزارنے کے باوجود ان کی ظاہری نمود و نمائش اور پہننے اوڑھنے کی حس لطیف میں کمی نہ آئی۔ دلی کے لوگ تہذیب یافتہ تھے اور بن ٹھن کر رہتے تھے، غالب بھی اسی رنگ میں رنگے گئے۔

الطاف حسین حالیؔ نے مرزا غالب کے نین نقش اور قد و قامت کو یادگار غالب میں کچھ اس طرح بیان کیا ہے:۔

"اہل دلی میں جن کو گوں نے مرزا کو جوانی میں دیکھا تھا ان سے سنا گیا ہے کہ عفوان شباب میں وہ شہر کے نہایت حسین و خوش رو لوگوں میں شمار کیے جاتے تھے اور بڑھاپے میں، بھی جب راقم نے پہلی بار ان کو دیکھا ہے، حسانت اور خوب صورتی کے آثار ان کے چہرے اور قد و قامت اور ڈیل ڈول سے نمایاں طور پہ نظر آتے تھے۔ مگر اخیر عمر میں قلت خوراک اور امراض دائمی کے سبب وہ نہایت نحیف و زار و نزار ہو گئے تھے لیکن چوں کہ ہاڑ بہت چکلا، قد کشیدہ اور ہاتھ پاؤں زبردست تھے اس حالت میں بھی وہ نو وارد تورانی معلوم ہوتے تھے "[1]

بچپن میں حلیہ:

ڈرامے میں بچپن کے مناظر نہ ہونے کے برابر ہیں، جو چند ایک مناظر ہیں اس میں گلزار نے مرزا غالب کے خاندان اور ان کی تحریروں سے مرزا غالب کا حلیہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ پہلی قسط کے پہلے منظر میں غالب بچپن میں کنچے کھیل رہے ہیں چہرے کا کلوزاپ شاٹ تکنیک سے جائزہ لینے پہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ غالب کے تاثرات میں انانیت و مغروریت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے، مزاج کے خلاف ہونے والی ہر بات ان کو بری محسوس ہوتی ہے اور ماتھے پہ شکن آجاتی ہے۔ آنکھوں میں غصہ دکھائی دینے لگتا ہے اور جذبات میں آکر وہ بڑے چھوٹے کی تمیز بھول جاتے ہیں۔ اسی منظر میں ایک بزرگ آدمی کے ساتھ ٹکر ہونے پہ غالب آپے سے باہر ہو جاتے ہیں اور تہذیب سے عاری گفتگو کرنے لگ جاتے ہیں۔ ڈرامے کی پہلی قسط کے تیسرے منظر میں غالب کہتے ہیں:۔

"غالب: دیکھ کے نہیں چلتا بڈھے۔۔ بزرگ: اے لمڈے (لونڈے) بزرگوں سے ایسے بات کرتے ہیں۔۔ غالب : بزرگی باعقل است نہ بہ

سال۔۔ بزرگ : کیا ؟۔۔ غالب : بوڑھے ہو گئے ہو بڑے میاں، بزرگ
نہیں"[2]

غالب بزرگ سے بحث کرنے لگتے ہیں اور بزرگ غالب کے سسرال کا پوچھتے ہیں۔ غالب کے حلیے پہ اگر غور کیا جائے تو یہ واضح ہوتا ہے کہ اس دور میں کرتے پاجامہ کا رواج عام تھا اور سر پہ ٹوپی رکھنا بھی مسلم روایت کا حصہ تھا۔ ان مناظر میں تواخذ کی پہلی تکنیک لفظی تواخذ کا استعمال کیا گیا ہے، حلیے کے لیے یہی تکنیک سب سے موزوں سمجھی جاتی ہے کیوں کہ حلیہ کی کردار کی پہچان ہوتا ہے۔ غالب کے تاثرات اور دیگر مناظر کے تجزیے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہاں مڈ رینج(mid-range) تکنیک سے منظر کو فلمایا گیا ہے جس سے گلی کا پورا منظر نظر آرہا ہے، پراپس(props) بھی کسی حد تک اس دور کی حقیقی زندگی کے عکاس نظر آتے ہیں۔

شادی کے وقت حلیہ:

گلزار نے شادی کے وقت بھی غالب اور امراؤ کے حلیے پہ بہت توجہ دی ہے اور حلیے سے دونوں دلی کی مسلم تہذیب کے نمائندے لگتے ہیں۔ ڈرامے کی قسط نمبر ے کے منظر نمبر ۵ میں شادی کا واقعہ پیش کیا گیا ہے۔ بصری مواد کے تجزیے میں پراپس(props) میں لباس پہ خصوصی توجہ دی جاتی ہے گلزار نے اس بات کا بہت خیال رکھا ہے کہ مرزا غالب اور امراؤ بیگم کے لباس اس وقت کے مطابق ہوں۔ کوئی ایسی تصویر موجود نہیں جو غالب کی شادی کے وقت بنائی گئی ہو اور نہ ہی کسی تحریر میں شادی کے وقت آرائش وزیبائش کا ذکر ملتا ہے، مگر گلزار نے شادی کے وقت کا حلیہ ویسا بنانے کی کوشش کی ہے جیسا کہ اس دور میں ہونا چاہیے تھا۔

جوانی میں حلیہ:

مرزا غالب کا جوانی میں حلیہ بھی بچپن کے حلیے کا تسلسل ہے جوانی میں غالب کے لباس میں جبے اور ترکی ٹوپی کا اضافہ ہو جاتا ہے چہرے پہ ہلکی داڑھی مردانہ وجاہت کو بڑھاتی ہے لبوں پہ مسکراہٹ رہتی ہے لباس کسی بھی تکنیک کی شکن سے پاک ہوتا ہے۔

"لباس ان کا اکثر اہل ولایت کا ہوتا تھا، سر پہ اگرچہ کلاہ پاپاخ نہ تھی مگر لمبی
ٹوپی سیاہ پوستین کی ہوتی تھی"[3]

قسط نمبر ے کے منظر نمبر ۴ میں جب مرزا غالب نواب جان کے کوٹھے پہ جانے لگتے ہیں تو امراؤ بیگم نیا جبہ پہننے کو کہتی ہیں، مرزا غالب امراؤ بیگم سے کہتے ہیں کہ وہ کوٹھے پہ جا رہے ہیں۔ اس کے علاوہ جب بھی کہیں باہر کو نکلتے ہیں اپنے لباس کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ گلزار نے اس امر پہ بہت خصوصی توجہ دی ہے۔

بڑھاپے میں حلیہ:

غالب کی دستیاب تصویر ادھیڑ عمر کی ہے جس سے ان کی جوانی کی شباہت کو اخذ کیا گیا ہے، اور الطاف حسین کی ایک تحریر سے گلزار نے غالب کے بڑھاپے کو بنانے کی کوشش کی ہے۔

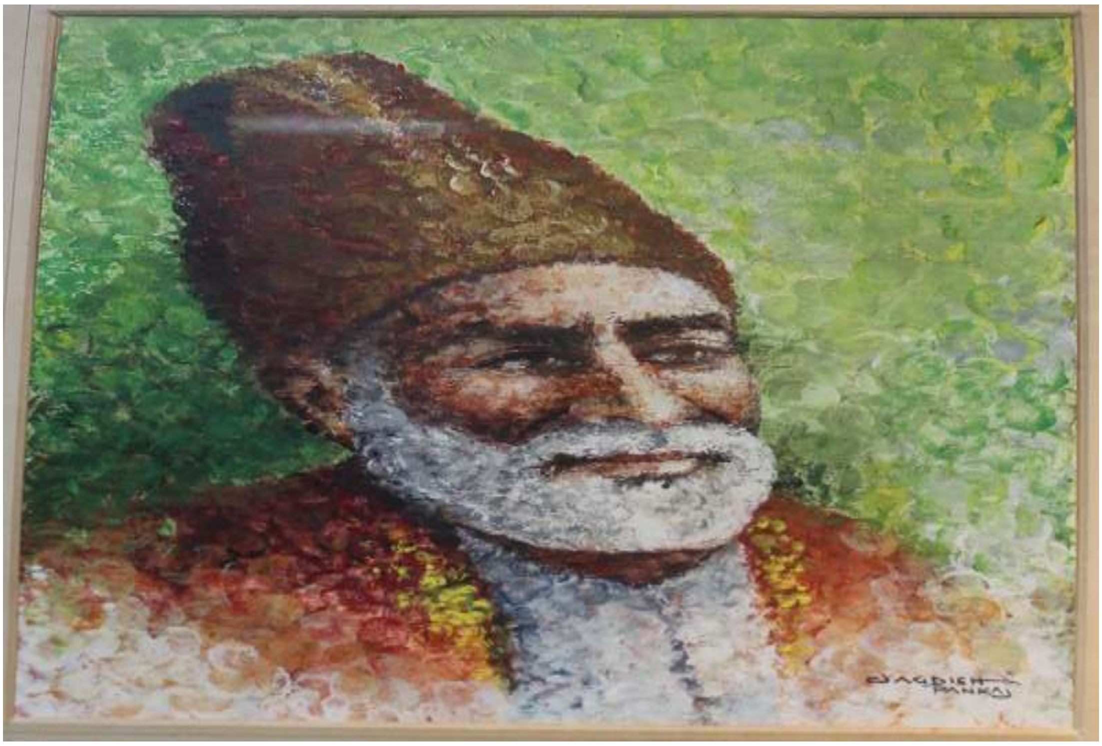
کالی داس گپتا رضا نے غالب کے بڑھاپے میں اگے کے دو دانت ٹوٹنے کا ذکر کیا ہے جب کہ گلزار نے غالب کو خوب رود کھانے کے لیے کوئی بھی دانت ٹوٹا ہوا نہیں دکھایا۔

کالی داس لکھتے ہیں:۔

> "میرے، یعنی غالب کے، داڑھی مونچھ میں بال سفید آگئے، تیسرے دن چیونٹی کے انڈے گالوں پہ نظر آنے لگے، اس سے بڑھ کر یہ ہوا کہ آگے کے دو دانت ٹوٹ گئے، ناچار میں نے مسی بھی چھوڑ دی اور داڑھی بھی، مگر یاد رکھئے اس شہر دلی میں ایک وردی ہے۔، عام ملا، حافظ، بساطی، دھوبی، سقہ بند، بھٹیاراہ، جولاہا، کنجڑہ، منھ پہ داڑھی سر پہ بال۔ جس دن داڑھی رکھی اس دن سر منڈایا"(4)

ذیل میں دو تصاویر، جس میں ایک حقیقی ہے اور ایک ہاتھ سے بنائی گئی ہے اور یہ دونوں "غالب میوزیم انڈیا" میں موجود ہیں، بطور نمونہ پیش کی جا رہی ہیں جن سے مرزا غالب کے حلیے اور چہرے کا اندازا لگایا جا سکتا ہے۔

1797 - 1869



کسی بھی سوانح میں ان کے شکل و شمائل کا تذکرہ نہیں کیا گیا تاہم ایک تحریر میں ان کی اپنی زبانی اپنا حلیے کا بیان ملتا ہے،اس تحریر میں مرزا غالب اپنے کسی دوست مرزا حاتم علی مہر کو جواب دے رہے ہیں:۔

"بہر حال تمھارا حلیہ دیکھ کر تمھارے کشیدہ قامت ہونے پہ مجھ کو رشک نہ آیا ۔کسی واسطے ؟ کہ میرا قد بھی درازی میں انگشت نما ہے۔ تمھارے گندمی رنگ پر رشک نہ آیا، کس واسطے ؟ کہ جب میں جیتا تھا تو میرا رنگ بھی چمپئی تھا اور لوگ ستایش کرتے تھے ۔اب جو کبھی مجھ کو وہ اپنا رنگ یاد آتا ہے تو منظرے پہ سانپ سا پھر جاتا ہے۔ہاں، مجھ کو رشک آیا اور میں نے خون جگر کھایا تو اس بات پہ کہ تمھاری داڑھی خوب گھٹی ہوئی ہے"[5]

حلیہ کے لیے سب سے موزوں تکنیک لفظی تواخذ کا استعمال یہاں بھی نظر آتا ہے۔

ایک دستیاب تصویر سے اور اس تحریر سے گلزار نے ان کی شکل و شباہت کے مطابق نصیر الدین شاہ کا بطور غالب انتخاب کیا۔ بڑھاپے میں غالب کے چہرے پہ پژمردگی سی دکھائی دیتی ہے گویا حالات سے بہت ہی تنگ ہوں۔ ڈرامے کے میں پہلی قسط کے پہلے منظر میں آغاز میں ہی غالب گلی میں ٹہلتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور قلعے کو افسوس بھری نگاہوں سے دیکھتے ہیں، سر پہ ترکی ٹوپی حسب سابق موجود ہے۔ایک ہاتھ میں عصا ہے اور ایک ہاتھ کمر میں رکھا ہوا ہے۔

حالیؔ نے غالب کے بڑھاپے کو یوں بیان کیا ہے

"مرنے سے کئی کئی برس پہلے چلنا پھرنا موقوف ہو گیا تھا۔اکثر اوقات پلنگ پر پڑے رہتے تھے غذا کچھ نہ رہی تھی چھ چھ سات سات دن میں اجابت ہوتی تھی۔۔۔پلنگ پر سے چوکی پہ جانا، چوکی پر چڑھنا، چوکی پر دیر سے بیٹھے رہنا،اور چوکی سے اتر کر پلنگ تک آنا،ایک بڑی منزل طے کرنے کے برابر تھا"[6]

گلزار نے غالب کو بیماری کی حالت میں نہیں دکھایا بلکہ چلتے پھرتے ہی دکھایا ہے۔

اس منظر کے لیے تواخذ کی تکنیک وفادار تواخذ کا استعمال نظر آتا ہے،اور بصری مواد کے تجزیے کے بعد یہ بات سامنے آتی ہے کہ گلزار نے غالب کو مریض بنا کر پیش کرنے میں پس و پیش سے کام لیا ہے،میک اپ کے ذریعے ان پہ کمزوری کا غلبہ دکھایا جا سکتا تھا مگر گلزار نے ایسا نہیں کیا۔

۲۔عادات ومشاغل:

مرزاڈرامے کی قسط نمبر ۲ کے منظر نمبر ۳ میں بنسی دھر کو اپنے مشاغل یوں بتاتے ہیں

"چند گھنٹے حاجی میر کی دکان پہ کاٹ لیتا ہوں، چند ہم خیال جواریوں کے ساتھ
چوسر کھیلنے میں کٹ جاتے ہیں"(7)

چوسر یا شطرنج کھیلنا مرزا کے پسندیدہ مشاغل تھے، ڈرامے کے ابتدائی مناظر میں ہی غالب الٰہی بخش کو شطرنج کی ایک عمدہ چال بتاتے ہیں اس پہ الٰہی بخش کے دوست حیران ہوتے ہیں، الٰہی بخش کہتے ہیں مولوی محمد معظم صاحب سے شطرنج اور فارسی سیکھی اگرہ میں۔ حالی لکھتے ہیں:۔

"مرزا کو شطرنج اور چوسر کھیلنے کی بہت عادت تھی، چوسر جب بھی کھیلتے تھے
برائے نام کچھ بازی بد کر کھیلتے تھے"(8)

غالب اچھے کھاتے پیتے گھرانے سے تعلق رکھتے تھے ان کے مشاغل بھی امیر زادوں جیسے تھے۔ پتنگ اڑانا اور کنچے کھیلنا ان کے بچپن کے مشاغل تھے۔ ڈرامے میں غالب کو کنچے کھیلتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے اس کے علاوہ بنسی دھر کے ساتھ پتنگ اڑانے کے قصے کو یاد کر کے ہنستے ہیں۔ مرزا ایک خط میں بھی لکھتے ہیں:۔

"ایک کوٹھے پر میں پتنگ اڑاتا تھا اور راجہ بلوان سنگھ سے پتنگ لڑا کرتے
تھے"(9)

کتب بینی:

غالب کو کتب بینی کا بہت شوق تھا لیکن اپنی کتاب نہیں خریدی بلکہ ہمیشہ ادھار لے کر پڑھی۔ الطاف حسین حالیؔ لکھتے ہیں، "مرزا حقائق و معارف کی کتابیں اکثر مطالعہ کرتے رہتے تھے"(10)

ڈرامے میں بھی غالب کو حاجی میر کی دکان پہ اکثر دیکھا جا سکتا ہے۔ الطاف حسین حالی لکھتے ہیں:۔

"جس طرح مرزا نے تمام عمر رہنے کے لیے مکان نہیں خریدا اسی طرح
مطالعے کے لیے کوئی بھی، باوجودیکہ ساری عمر تصنیف کے شغل میں گزری،
کبھی کوئی کتاب نہیں خریدی۔ الاماشاءاللہ ایک شخص کا یہی پیشہ تھا کہ کتاب
فروش کی دکان سے لوگوں کو کرائے کی کتابیں لا کر دیتا تھا، مرزا بھی اسی سے
کرائے پر کتابیں منگواتے تھے اور مطالعے کے بعد واپس کر دیتے تھے"(11)

اس منظر میں وفادار تواخذ سے کام لیا گیا ہے جہاں گلزار نے مرزا غالب کو حاجی میر کی دکان پہ بھی جا کر کتب بینی کرتی ہوئے دکھایا ہے اور ایک منظر میں غالب حاجی میر کو کتب واپس کرتے ہوئے بھی دکھائی دے رہے ہیں۔

شراب نوشی:

مرزا کو شراب کی لت کب اور کیسے لگی سوانح میں اس کا ذکر نہیں ملتا تاہم ڈرامے کی قسط نمبر پہلی قسط کے منظر نمبر ۵ میں گلزار نے ان کے سسر الٰہی بخش کی شراب نوشی کو مرزا کی شراب نوشی سے جوڑا ہے۔ایک منظر میں الٰہی بخش مرزا سے بوتل اور پیالہ رکھنے کا کہتے ہیں مرزا آنکھ بچا کر بوتل سے ایک گھونٹ لے لیتے ہیں، مرزا کے چہرے کا کلوز اپ شاٹ بصری تکنیک سے جائزہ لینے پہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ مرزا غالب پہلی دفعہ اس چیز کا ذائقہ محسوس کر رہے ہیں،اس منظر میں مرزا کی عمر لگ بھگ ۱۳، ۱۴ سال لگ رہی ہے۔ڈرامے کی قسط نمبر ۴ کے منظر نمبر ۳ میں حاجی مرزا کو شراب پینے کی دعا ت دیتے ہیں تو مرزا انکار کر دیتے ہیں، ساتھ کھڑا ملازم حاجی سے کہتا ہے کہ مرزا میرٹھ میں بننے والی سب سے بڑی برانڈ Old Tom پیتے ہیں۔جب کہ حالیؔ کے مطابق

> "میری مدت سے یہ عادت تھی کہ رات کو فرنچ French کے سوا کچھ کھاتا
> پیتا نہ تھا اگر وہ نہ ملتی تو مجھے نیند نہیں آتی تھی، اگر ایک جوان مرد، خدادوست،
> خداشناس، دریادل مہیش داس ہندوستانی شراب جو رنگ میں فرنچ سے مشابہ
> اور بو میں اس سے بہتر تھی، مجھے نہ بھیجتا تو میں ہر گز جاں بر نہ ہو سکتا"(12)

اس میں کچھ شک نہیں کہ غالب کے تمام شوق امیر زادوں والے تھے اور وہ شراب بھی بہت مہنگی پیتے تھے اسی لیے گلزار نے یہاں بھی آزاد تواخذ کا سہارہ لیا ہے اور ایک مہنگی شراب(old tom)کو غالب سے منسوب کیا ہے جب کہ حقیقت میں غالب (French) کے شوقین تھے جو بہر حال اولڈ ٹام(old tom) سے سستی تھی، چوں کہ غالب کو امیر زادہ اور عیاش دکھانا مقصود تھا،اس لیے گلزار نے مہنگی ترین شراب اولڈ ٹام (old tom) کو مکالمے میں شامل کیا۔شراب کے علاوہ مرزا کو حقہ پیتے ہوئے بھی دکھایا گیا ہے۔

غالب کی شراب کی عادت اور اس کی موجودگی میں کسی بھی شے کی طلب نہ کرنے کو ایک منظر میں بیان کیا ہے۔ اس منظر کی تحریر کو حالیؔ نے بھی بیان کیا ہے اور گلزار نے بھی غالب کی اس عادت کو مزید پختہ دکھانے کے لیے ڈرامے میں اس کا اضافہ کیا۔

ڈرامے کی قسط نمبر ۳ کے منظر نمبر ۵ میں مفتی صاحب غالب کو کہتے ہیں:۔

"مفتی صاحب: پہلی بات تو یہ ہے کہ شرابی کی دعا قبول نہیں ہوتی۔

مرزا: لیجیے جس کے پاس شراب موجود ہو اس کم بخت کو اور کون سی دعا کی ضرورت ہے "(13)

ڈرامے میں غالب کو بلیاں اور طوطے پالتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے، حقیقی زندگی میں غالب کے پاس ایک طوطا تھا جس کا ذکر حالیؔ اور کالی داس نے بھی کیا ہے مگر بلیوں کا ذکر کہیں نظر نہیں آتا۔ بلیوں کو ڈرامے کی تیسری قسط کے تیسرے منظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔

۳۔ خودداری:

غالب کی خودداری اور انا پرستی کی گونج اردو ادب کے ہر گوشے سے سنائی دیتی ہے، ہر نقاد نے غالب کی خودداری اور انا پرستی کو موضوع بنا کر اس پہ لکھا ہے۔ غالب کی انا پرستی اور خودداری ان کی شخصیت اہم اور لازمی جزو تھا، ان کی خودداری اور انا پرستی نے ان کے معاملات کبھی درست سمت میں نہ جانے دیے، جہاں غالب کا کوئی کام سیدھا ہونے لگتا وہیں ان کی انا پرستی اس کام میں دیوار بن کر سامنے آجاتی۔

ایک خط میں دوست کو لکھتے ہیں:۔

"کیا کروں اپنا شیوہ ترک نہیں کیا جاتا۔ وہ روش ہندوستانی، فارسی لکھنے والوں کی مجھ کو سمجھ نہیں آتی، کہ بالکل بھاٹوں کی طرح بکنا شروع کر دیں۔ میرے قصیدے دیکھو، تشبیب کے شعر بہت پاؤ گے وار مدح کے کم تر، نثر میں بھی یہی حال ہے "(14)

ڈرامے کی دوسری قسط کے منظر نمبر ۶ میں بھی غالب کی انا پرستی کی جھلک بہت سے مواقع پہ دیکھنے کو ملتی ہے۔ بادشاہ کے دربار میں جب غالب کو مشاعرے میں بلایا جاتا ہے اور غالب غزل کہنا شروع کرتے ہیں تو جلد ہی غالب پہ طعنہ زنی شروع ہو جاتی ہے جس سے غالب دل برداشتہ ہو جاتے ہیں اور دربار کا خیال نہ کرتے ہوئے وہاں سے اٹھ کر روانہ ہو جاتے ہیں۔

گلزار نے ڈرامے میں اکثر جگہ غالب کو نقل و حرکت کے لیے پالکی کا استعمال کرتے ہوئے دکھایا ہے اور حالیؔ بھی اس حوالے سے لکھتے ہیں، "کبھی بازار میں بغیر پالی یا ہوادار کے نہیں نکلتے تھے "(15)

لکھنؤ میں قیام کے دوران بھی غالب کا سرائے میں قیام ان کی خودداری کا منھ بولتا ثبوت ہے۔ غالب کی خودداری یہاں بھی آڑے آئی اور ان کی ملاقات نصیر الدین حیدر سے نہ ہو سکی۔ ڈرامے کی قسط نمبر ۱۱ کے منظر نمبر ۵ میں غالب اور مصاحبوں کے مکالمات کچھ یوں ہیں

"غالب: آپ حضرات اتنا ہی کیجیے کہ نواب حیدر سے ملوادیں۔
مصاحب: آپ اگر نائب السلطنت کی شان میں ایک قصیدہ لکھ دیں تو۔۔۔
غالب: اس خانسامہ کی تعریف میں قصیدہ لکھوں، جو انگریزوں کی سفارش سے وزیر بن گیا ہے۔
مصاحب: مجبوری ہے اور غرض بھی ہماری ہے حضور۔ ایک دفعہ آغا میر سے ملاقات ہو جائے تو۔۔۔
مرزا: دیکھیے ملاقات کے لیے دو شرطیں ہیں میری۔ اول تو یہ کہ وہ اپنی جگہ سے اٹھ کر تعظیم دیں گے مجھے اور دوسری یہ کہ میں کوئی بھی نذرانہ پیش نہیں کروں گا"(16)

الطاف حسین حالیؔ اس واقعہ کو یوں لکھتے ہیں:۔

"لکھنؤ والوں نے مرزا کی عمدہ طور پہ مدارت کی اور روشن الدولہ، جو کہ نائب السطنت تھے، کے ہاں بعنوان شائستہ ان کی تقریب کی گئی مرزا سے اس پریشانی کے عالم میں قصیدہ تو نہ ہو سکا مگر ایک مدحیہ نثر صنعت تعلیل میں، جو ان کے مسودات میں ہے، نائب السلطنت کے سامنے پیش کرنے کے لیے لکھی تھی۔ لیکن مرزا صاحب نے ملاقات سے پہلے دو شرطیں ایسی پیش کیں جو منظور نہ ہوئیں، ایک یہ کہ نائب میری تعظیم کریں، دوسرے مجھے نذر سے معاف رکھا جائے"(17)

گلزار نے اس واقعہ میں کچھ مبالغہ آرائی سے کام لیا ہے مرزا کی خودداری پہ مہر ثبت کرنے لیے قصیدہ لکھنے سے بھی مرزا کا احتراز دکھایا گیا ہے جب کہ درحقیقت مرزا علالت کے باعث قصیدہ نہ لکھ سکے تھے اگر اس منظر میں ہو بہو قصے کو بیان کر دیا جات تب بھی مرزا کی خودداری پہ کوئی چوٹ نہ پڑتی۔ یہ منظر تواخذ کی دوسری تکنیک وفادار تواخذ کے زمرے میں آتا ہے۔

ڈرامے کی قسط نمبر ۱۲ کے منظر نمبر ۵ میں مرزا اور چارلس مٹکاف کے ساتھ مکالمے میں بھی مرزا کی خودداری کو دکھایا گیا ہے جہاں مرزا چارلس مٹکاف کی باتیں سنتے ہی لوٹ جاتے ہیں۔ مرزا کے چہرے کے تاثرات کا کلوز رینج تکنیک سے جائزہ لینے پہ معلوم ہوتا ہے کہ مرزا نے نہایت برداشت سے کام لیا ہے ان کے ہونٹ اندر کی بھینچے ہوئے ہیں اور وہ کمال ضبط سے چارلس مٹکاف کی باتیں سن رہے ہیں۔

غالب کی خودداری دکھانے کے لیے گلزار نے وفادار تواخذ کی تکنیک استعمال کی ہے، گو کہ مکالمات خود سے تخلیق کیے ہیں مگر چہرے کے تاثرات اور دیگر امور کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ گلزار نے غالب کے کردار سے بھی ان کو خوددار اور انا پرست دکھایا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۲۳

۲۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۹

۳۔ کالی داس گپتا رضا، غالب درونِ خانہ، ساکار پبلیشرز، بمبئی، انڈیا، ۱۹۸۹ ص ۲۴۲

۴۔ ایضاً ص ۲۴۳

۵۔ ایضاً ص ۲۴۳

۶۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۹۷

۷۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۲۲-۲۳

۸۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۳۳

۹۔ محمد اکرام، شیخ، حیات غالب، مجبوب المطابع برقی پریس، دہلی، انڈیا، س ن، ص ۱۵

۱۰۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۶۴

۱۱۔ ایضاً ص ۲۳

۱۲۔ ایضاً ص ۴۷

۱۳۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۴۱

۱۴۔ خلیق انجم، غالب کے خطوط، جلد اول، انجمن ترقی اردو، کراچی، پاکستان، ۱۹۷۹، ص ۲۳۶

۱۵۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۳۲

۱۶۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۵۲-۱۵۳

۱۷۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۳۰-۳۱

باب چہارم:

مرزا کے عصری حالات کا جائزہ

ڈراما کی سب سے بڑی خوب صورتی اس میں موجود تہذیب کو ہو بہو دکھانا ہے جسے سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے بہتر طریقے سے برتنے کی کوشش کی ہے۔ گلزار نے ڈراما سیٹ پہ ہندوستان کے عصری حالات کو بہتر طریقے سے پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ بصری وسیلہ اسی لیے پر اثر ہے کہ اس میں ناظرین کسی بھی دور کے عصری حالات سے بخوبی آگاہ ہو جاتے ہیں اور وہ اس سین کا حصہ بن کر اس میں کھو جاتے ہیں۔ گلزار نے ان تمام عناصر کو سامنے رکھتے ہوئے اپنے دور کے بہتر سیٹوں کا انتخاب کیا، جس سے ناظرین خود کو مرزا غالب کے دور کا محسوس کرنے لگے، دلی کی گلیاں، مکانات، لوگوں کے رہن سہن کے طور طریقے، قلعہ، قلعے کے حالات، ذرائع مواصلات، انگریزوں کے طور طریقے اور ان کے چہرے پہ فتح کا احساس، مقامی لوگوں کے چہروں پہ انگریزوں کے لیے نفرت، وغیرہ دیکھی جا سکتی ہے۔ ڈرامے میں جہاں غالب کی زندگی کے معاشی مسائل کا دیکھنے کو ملتے ہیں، وہیں اس وقت کی معاشرت اور سیاسی صورت حال کو بھی تفصیلاً دیکھا جا سکتا ہے۔

ا۔ معاشی صورت حال:

غالب کے آباؤاجداد درباروں سے وابستہ رہے، ہندوستان ہجرت کے بعد نواب معین الملک کے ہاں ملازمت کی جو لاہور میں رہتے تھے۔ معین الملک کی وفات کے بعد مرزا قوقان بیگ، جو کہ مرزا غالب کے دادا تھے، دلی آگئے اور شاہ عالم کے دربار میں نوکری کرنے کا موقع ملا۔ مرزا کے دادا کو ہر حکومت وقت میں اعلیٰ منصب ملتے رہے اور مرزا کے والد بھی دادا کے بعد درباروں میں اعلیٰ عہدوں پہ فائز رہے۔ مرزا کے ددھیال کے علاوہ ننھیال بھی عالی نسب اور دولت مند تھا۔ ننھیال کے بارے میں الطاف حسین حالی لکھتے ہیں:۔

"معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کی نانا کی آگرہ میں ایک خاصی سرکار تھی جس کی بدولت ان کے ملازم اور متوسلین دس دس بارہ بارہ ہزار کے مال گزین بن گئے تھے "(1)

اس سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ مرزا کا خاندان معاشی طور پہ بہت خوش حال تھا، جہاں روپے پیسے کی کچھ کمی نہ تھی۔ مرزا کے والد کے انتقال کے بعد ان کے چچا نصر اللہ بیگ نے ان کی نگہداشت کا ذمہ اٹھایا، مرزا نصر اللہ بیگ بھی اعلیٰ عہدوں پہ رہے۔

مرزا جب ۹ برس کے تھے کہ مرزا نصر اللہ بیگ بھی وفات پا گئے، مگر ان کی پنشن شروع ہو گئی۔ مرزا غالب لکھتے ہیں:۔

> "میں پانچ برس کا تھا کہ باپ مرا، نو برس کا تھا کہ چچا مرا، اس کی جاگیر کے عوض میرے اور میرے شرکائے حقیقی کے واسطے، شامل جاگیر نواب احمد بخش خاں مرحوم دس ہزار روپے سال مقرر ہوئے، انہوں نے نہ دیے، مگر تین ہزار روپے سال"(2)

مرزا غالب بہت آسودہ حال تھے، الطاف حسین حالیؔ کے مطابق "مرزا کا بچپن اور عفوان شباب بڑے اللے اور تللوں میں بسر ہوا تھا"(3) مگر اپنی سہل پسندی، تن آسانی، ناسمجھی اور دوسروں پہ اعتماد کی وجہ سے ابتدا میں پنشن کے لیے دوڑ دھوپ نہ کی جس کی وجہ سے مرزا غالب پر مستقل پریشانی اور معاشی بدحالیؔ منڈلانے لگی۔ اس کے علاوہ مرزا غالب کا طرز زندگی اور شوق بھی ایسے تھے کہ جن کے لیے کثیر رقم کی ضرورت ہوتی تھی۔ دلی میں ہندو بنیوں کا سود کا کاروبار بہت چلتا تھا، غالب بھی پنشن کے آسرے پہ ہندو بنیے سے سود پہ رقم اٹھانے لگے اور اس کے علاوہ پرچون کی دکان سے بھی ادھار پہ اشیائے ضروریہ لینے لگے۔ کل ملا کر یہ احوال بنا کے غالب معاشی طور پہ تباہ حال ہو کر رہ گئے اور جب پانی سر سے اونچا ہو گیا تو پنشن کے لیے کلکتہ تک کا سفر بھی کر ڈالا، لیکن ہر جگہ اپنی ازلی انانیت اور خودداری کی باعث نامراد لوٹے۔

مرزا غالب خود اس بدحالیؔ کو لے کر بہت پریشان دکھائی دیتے ہیں ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

> "حیراں ہوں کہ کوئی صورت زیست کی نہیں۔ پھر میں کیوں جیتا ہوں؟ روح میری اب میرے جسم میں اس طرح گھبراتی ہے جس طرح طائر قفس میں۔ کوئی شغل، کوئی اختلاط، کوئی جلسہ، کوئی مجمع پسند نہیں"(4)

مرزا غالب کے ساتھ ہمدردی کے لیے سمپورن سنگھ کالرا گلزار نے ڈرامے میں مرزا غالب کو بہت تباہ حال دکھایا ہے اور ان کے چہرے اور مکالموں سے یہی ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ ان کو روپیہ پیسا دینا حکومت کی ذمہ

داری تھی، گلزار کا اپنا بیانیہ بھی حالی کی طرح ہے جو کہ غالب کو بے قصور ٹھہراتے ہیں، بہر حال ڈرامے میں غالب کے پنشن کے معاملات کو تفصیل میں پیش کیا گیا ہے۔

ڈرامے کی پہلی قسط کے منظر نمبر ۵ میں ہی الہی بخش مرزا کو لارڈ لیک کے نام پنشن کے حصول کے لیے درخواست لکھنے کا کہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، جس میں وہ دس ہزار کا ذکر کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ دس میں سے پانچ ہزار تم دونوں بھائیوں کا ہے اور پانچ ہزار چچازاد بھائی شمس کا ہے۔ مرزا ایک شخص حاجی خواجہ کا ذکر بھی کرتے ہیں کہ یہ مفت کا حصہ دار بن بیٹھا ہے، الہی بخش مرزا سے کہتے ہیں ساری تفصیل لکھ دو۔ حاجی خواجہ کا ذکر "غالب کی پنشن اور دیگر امور" میں یوں درج ہے:۔

> "غالب کو پنشن کی تقسیم پر ایک بڑا اعتراض یہ بھی تھا کہ نصر اللہ خاں بیگ کے متعلقین میں سے ایک شخص خواجہ حاجی کو بھی حصہ دار بنایا گیا ہے جو موصوف سے دور کی قرابت بھی نہیں رکھتا"(5)

قسط نمبر ۲ کے منظر نمبر ۲ میں بنسی دھر کے آتے ہی امراؤ بیگم بھی مرزا غالب کے روزگار کی شکایت کرتے ہوئے دکھائی دیتی ہیں۔ مرزا غالب کو روزگار کے لیے صرف پنشن اور قلعے کا ہی آسرا ہی ہے۔ الطاف حسین حالی لکھتے ہیں:۔

> "اول مرزا کو غلط کا صحیح یہ خیال پیدا ہوا کی فیروز پور سے جس قدر پنشن ہمارے خاندان کے لیے گورنمنٹ نے مقرر کرائی تھی اس قدر ہم کو نہیں ملتی"(6)

جب کہ مالک رام یوں تحریر کرتے ہیں:۔

> "نواب احمد بخش خاں کو مرزا نصر اللہ بیگ خاں کی جواں مرگی کا سخت افسوس ہوا۔ انہیں ان کے چھوٹے چھوٹے بچوں پہ خاص طور پہ رحم آیا جو چچا کی وفات پہ بالکل بے کس ہو کر رہ گئے تھے چناں چہ انہوں نے لارڈ لیک سے سفارش کی اور پنشن کا انتظام ہو گیا"(7)

ڈرامے میں مرزا غالب کی پنشن کا ذکر تو بہت آیا ہے مگر اس کا منطقی جواب نہیں ملتا کہ مرزا کو کتنی پنشن کب اور کہاں سے ملتی تھی اور کب رکی۔

دیوان کا کاتب:

ڈرامے میں غالب کی معاشی ابتری کا اندازا اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ قسط نمبر ۳ کے منظر نمبر ا میں کاتب کی بیوی کہتی ہے

"کس کنگال کا کام لے لیا ہے، پھوٹی کوڑی بھی نہیں ملے گی ان سے، کتابت تو در کنار روشنائی اور قلم کے پیسے بھی نہیں ملیں گے "(8)

کاتب غالب شناس ہوتا ہے اور مرزا غالب کی تعریفوں کے پل باندھ دیتا ہے، جب کہ اس کی بیوی بہت اعتراض کرتی ہے۔ گو اس منظر کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں لیکن گلزار نے مرزا غالب کو تباہ حال دکھانے کے لیے اس کا اضافہ کیا ہے۔

ڈرامے میں جا بجا مرزا کی پنشن کا ذکر ملتا ہے، اکثر مناظر پنشن سے شروع ہو کر پنشن پہ رکتے ہیں قسط نمبر ۸ کے منظر نمبر ۴ میں وکیل سے کہتے ہیں:۔

"ساری غزل اچھی تھی بس یہ مقطع اچھا نہیں لگا میری چھنی ہوئی پنشن مجھے دلا دیجیے اپنا حصہ لے لیجیے۔ جراح کام آپ کا ہے مجھ سے درخواست لکھوا لیجیے، قصیدہ لکھ دیں گے، حاکم کی تعریف کر دیں گے شعروں میں آگے کام نکالنا تو آپ کا کام ہے"(9)

ڈرامے، خطوط اور دیگر کتب سے پتا چلتا ہے کہ غالب فکر مند تو بہت تھے اور دوڑ دھوپ بھی کر رہے تھے مگر درست سمت کے بغیر جس سے مشکلات میں دن بدن اضافہ ہو رہا تھا۔ مالک رام نے بھی مرزا کے وظیفے کے لیے دوڑ دھوپ کو اپنی کتاب میں بیان کیا ہے اور کہتے ہیں:۔

"یہ نہیں کھلتا کہ وظیفہ کیوں بند ہوا مگر مرزا نے اس کے دوبارا اجراء کی کوشش کی تھی۔ پنج آہنگ میں ان کا خط مرزا اسفند یار بیگ خان دیوان الور کے نام ہے، جو انہوں نے ۱۸۵۰ میں ان کی دیوانی کے نام لکھا تھا، اس میں آپ نے 'گوشہ توشہ دیرینہ کی بحالی کا مطالبہ کیا ہے "(10)

روپے پیسے کی شدید کمی کے باعث غالب کا دستر خواں بھی کم ہو کر رہ گیا تھا، مرزا غالب خوش خوراک تھے، شراب و کباب کے رسیا تھے، الطاف حسین حالی لکھتے ہیں:۔

"مرزا کی نہایت مرغوب غذا گوشت کی سوا کچھ نہ تھی۔ وہ ایک وقت بھی گوشت کے بغیر نہ رہ سکتے تھے"(11)

لیکن جب پنشن نہ ملی اور روپے پیسے کی کمی ہو گئی تو غالب کی خوراک بھی قدرے کم ہو کر رہ گئی، ایک خط میں تحریر کرتے ہیں:۔

"پنشن کے باب میں ابھی کچھ حکم نہیں۔ اسباب توقع فراہم ہوتے جاتے ہیں، دیر آید درست آید۔ اناج کھاتا ہی نہیں ہوں، آدھ سیر گوشت دن کو اور پاؤ بھر شراب رات کو مل جاتی ہے"(12)

ڈرامے میں غالب کے کھانے پینے کے بارے میں کچھ واضح کوئی منظر نہیں ملتا۔ قسط نمبر ۱۱ کے پہلے منظر میں وفادار ملازمہ دکان دار سے دال کا تقاضہ کرتے ہوئے نظر آتی ہے، پرچون کی جگہ گوشت کی دکان ہوتی تو شاید ناظرین مرزا غالب کی خوراک کا اندازہ بہتر طور سے لگا سکتے۔ پرچون والا قرض واپسی کا تقاضہ کرتا ہے تو وفادار کہتی ہے "اتنی ساری باتین مت سنائیں ہمارے حضور والا کے لیے"(13)

ڈرامے پانچ کلو مسور کی دال کا ذکر ہو رہا ہے جو سمجھ سے بالاتر ہے اس منظر میں گوشت کا ہی ذکر بہتر تھا۔

پنشن کے حصول کے لیے سفر کلکتہ:

مرزا غالب اپنے معاشی حالات کو لے کر بہت فکر مند تھے شادی کے بعد جب جوانی کی دہلیز پہ قدم رکھا تو فکر مندی زیادہ بڑھ گئی، آگرہ سے بھائی کے جنونی ہونے کی خبر سے اور گھبرا گئے اور پنشن کے لیے شمس اور وکیل صاحب کے اصرار پہ کلکتے کے لیے رخت سفر باندھا۔

مرزا سفر کلکتہ کے لیے اپنا کلام حاجی میر کے ہاں گروی رکھ کر کلکتہ جانے کے لیے ادھار کا تقاضہ کرتے ہیں، حاجی میر لکھنؤ تک کا کرایہ دینے کے لیے حامی بھر لیتے ہیں۔ ڈرامے میں گلزار نے لکھنؤ کا قیام پیسے نہ ہونے کی وجہ سے بتایا ہے جب کہ حالیؔ سے سے مختلف بات تحریر کرتے ہیں:۔

"جب مرزا نے دلی سے کلکتہ جانے کا ارادہ کیا تھا اس وقت راہ میں ٹھہرنے کا قصد نہ تھا، مگر چوں کہ شہر کے ذی اقتدار لوگ مدت سے چاہتے تھے کہ مرزا ایک بار لکھنؤ آئیں اس لیے کان پور پہنچ کر ان کو خیال آیا کہ لکھنؤ بھی دیکھتے چلیے"(14)

گلزار نے ڈرامے لکھنؤ کا قیام رقم کی کمی بتایا ہے جس سے ناظرین کے سامنے مرزا غالب کے معاشی حالات مزید ناگفتہ بہ ثابت ہوتے ہیں۔ ڈرامے کی قسط نمبر ۱۱ کے منظر نمبر ۴ میں کلکتہ کے سفر کا آغاز بھی غالب کے شعر سے ہو رہا ہے۔

"لکھنؤ آنے کا باعث نہیں کھلتا یعنی

ہوس سیر و تماشا سو وہ کم ہے ہم کو"(15)

لکھنؤ قیام کے دوران مرزا خاطر مدارت تو خوب کی گئی مگر جس کام کے لیے وہ لکھنؤ آئے تھے وہ ممکن نہ ہو پارہا تھا۔ نصیر الدین حیدر جو اس وقت لکھنؤ کے حکمران تھے سے ملاقات کی کوئی سبیل نہیں بن رہی تھی مرزا غالب نے احباب سے کہا کہ ملوا دیں مگر نہیں پائے۔ کان پور پہنچنے پہ غالب شدید علیل ہو گئے تھے اس لیے لکھنؤ جانا پڑا ڈرامے میں بھی سردیوں کے دن دکھائے گئے ہیں اور غالب کو علیل دکھایا گیا ہے۔

کالی داس گپتا رضا لکھتے ہیں:۔

"اوائل نومبر میں کان پور پہنچے اور سخت بیمار پڑ گئے اور گورنر جنرل کے کانپور پہنچنے سے پہلے ہی لکھنؤ پہنچنے پہ مجبور ہو گئے"(16)

ڈرامے میں غالب کا پہلا پڑاؤ لکھنؤ کا ہے جب کہ در حقیقت پنشن کے حصول کے لیے جنرل آکٹر لونی سے ملاقات کرنا چاہتے تھے جو کی احمد بخش خان نے نہ ہونے دی اس کام کے لیے مرزا فیروز پور بھی آئے جو تقریبا ۴۳۱ کلو میٹر بنتا ہے مگر ملاقات نہ ہو سکی۔ جنرل آکٹر لونی کے انتقال کے بعد چارلس مٹکاف آئے، مرزا ان سے ملنے کے لیے دربدر پھرتے رہے مگر کوئی سبیل نہ نکل سکی مرزا غالب کہتے ہیں:۔

"سر چارلس مٹکاف نے فیروز پور میں اگرچہ تین روز قیام کیا اور میں تینوں دن احمد بخش خان سے التجائیں کرتا رہا مگر انہوں نے میرا تعارف ان سے نہ کرانا تھا نہ کرایا، جب مٹکاف دلی چلے گئے تو میں نے احمد بخش خان سے وابستہ اپنی تمام امیدیں ختم کر دیں اور دل میں کہا انصاف پسند حکمران اپنی حمایتیوں میں سے ہر ایک کی خدمات کا اعتراف کرتے ہیں اس لیے کیا ضرورت ہے کہ میں اس کام کے لیے احمد بخش کا وسیلہ اور استعانت لوں"(17)

مرزا غالب کے معاشی حالات اس قدر ابتر ہو چکے تھے کہ ان کو ہر صورت پنشن چاہیے تھی اس لیے وہ ہر صورت چارلس مٹکاف سے ملنا چاہتے تھے، جہاں وہ چارلس مٹکاف کے آنے کی خبر سنتے تھے وہیں پہنچ جاتے

تھے، ایسے ہی حالات نے انہیں فیروز پور سے فرخ آباد اور پھر کانپور پہنچا دیا۔ فیروز پور سے فرخ آباد تقریبا ۹۰۰ کلو میٹر بنتا ہے اور فرخ آباد سے کانپور تقریبا ۱۵۰ کلو میٹر۔ فیروز پور دلی کے ایک طرف جب کہ فرخ آباد اور کانپور اس کے مخالف سمت میں ہیں، یعنی دلی فیروز پور اور کانپور کے وسط میں واقع ہے۔ غالب کا فیروز پور سے فرخ آباد اور وہاں سے کانپور جانا اور دلی میں نہ جانا کئی سوالات کو جنم دیتا ہے مگر ان تمام سوالات کو جواب غالب نے خود ہی دے دیا۔ غالب لکھتے ہیں:۔

"قرض خواہوں کے تقاضوں کے خوف نے میرے لیے ناممکن بنا دیا کہ میں دلی جاوں، علاوہ اپنی نیک نامی کے خیال سے کہ اسے بٹہ نہ لگ جائے، میں نے یہ ارادہ ترک کر دیا"(18)

ڈرامے میں اس کی زیادہ تفصیلات نہیں ملتیں لیکن ان تفصیلات کو مد نظر رکھتے ہوئے گلزار نے مرزا غالب کی معاشی ابتری کا خوب نقشہ کھینچنے کی کوشش کی ہے۔ مرزا کانپور سے لکھنؤ گئے، لکھنؤ میں مرزا کی پنشن واپسی کی تو کوئی سبیل نہ نکلی مگر ادبی محفلیں خوب رہیں پھر لکھنؤ سے باندہ کے لیے روانہ ہوئے، لکھنؤ سے باندہ کا فاصلہ تقریبا ۱۹۴ کلو میٹر بنتا ہے۔ غالب کا باندہ میں قیام ۶ ماہ رہا اور مرزا نے پھر کلکتہ کی طرف اپنا رخ کیا۔ ڈرامے میں باندہ قیام کا ایک منظر ملتا ہے اور کتب میں بھی باندہ قیام کے دوران کوئی قابل ذکر واقع موجود نہیں۔ ڈرامے میں باندہ سے کلکتہ الٰہ آباد پھر بنارس گئے اور وہاں سے لکھنؤ۔

ڈرامے کی قسط نمبر ۱۱ کے منظر نمبر ۱۰ میں غالب اور ڈومنی کے عشق کا منطقی انجام بھی دیکھا جا سکتا ہے جب مرزا غالب کو نواب جان کی ماں نظر آتی ہیں یہ منظر غالب کے بنارس کے قیام کے دوران بنایا گیا۔

کلکتہ میں بھی غالب کی پنشن بحالی کے تمام اقدامات دھرے کے دھرے رہ گئے اور غالب دو سال کے بعد دلی واپس آئے۔ قسط نمبر ۱۲ کے منظر نمبر ۵ میں سر چارلس مٹکاف مرزا کو بہت برا بھلا کہتا ہے اور مرزا کی خوب بے عزتی کرتا ہے جس سے مرزا سیخ پا ہو کر وہاں سے اٹھ آتے ہیں۔ اس منظر کی بھی تحریروں میں شہادت نہیں ملتی مگر گلزار نے اپنے بیانیہ کی دلیل کے لیے یہ منظر بنایا ہے۔

سر چارلس مٹکاف کہتا ہے:۔

"ہم اور کچھ نہیں سننا چاہتا تم یہ پٹیشن لے کر دلی میں سر ولیم فریزر کے پاس جاؤ اپنے بادشاہ سلامت کے پاس جاؤ ظل سبحانی کے پاس جاؤ"(19)

کلکتہ سے واپس دلی آکر مزید بگڑتے ہوئے معاشی حالات:

مرزا دلی واپس مایوسی کے حال میں آئے مگر مرزا سے بھی زیادہ مایوس وہ لوگ تھے جو مرزا سے زیادہ ان کی پنشن کے منتظر تھے یعنی قرض خواہ، جب ان لوگوں کو مرزا کی ناکامی کا پتا چلا تو آپے سے باہر ہو کر مرزا کے خلاف ڈگریاں اور پرچے کرنے لگے۔

ڈرامے میں غالب کے چہرے پہ مزید پژمردگی دکھائی گئی ہے اور غالب کا حال ایک ہارے ہوئے جواری کا سا ہے، جو اپنا سب کچھ ہار بیٹھا ہے۔ گلزار نے غالب کے چہرے کا میک اپ اس انداز میں کیا جس سے دیکھنے والا غالب کی حالت زار پہ ترس کھانے کے سوا کچھ نہیں کر سکتا۔

گلزار نے کلکتہ واپسی پہ ایک اور دردناک سین کا اضافہ کیا ہے قسط نمبر ۱۳ کے پہلے منظر میں مرزا کے ساتویں بیٹے کا انتقال دکھایا گیا ہے۔ اس طرح کی تکنیکیں ڈرامے کو مزید المیہ انداز میں پیش کرتی ہیں جس سے ناظرین کی افسردگی اور بنیادی کردار سے دلی ہمدردی کا جذبہ مزید گہرا ہو جاتا ہے۔

معاشی حالات کی وجہ سے امراؤ بیگم سے ناچاقی:

غالب کے معاشی کا حالات کا ان کے خانگی تعلقات پہ بھی بہت برا اثر پڑا۔ امراؤ بیگم غالب سے کھنچی کھنچی سے رہنے لگیں۔ ڈرامے میں بھی دونوں کے درمیان پیسوں کو لے کر ہونے والی نوک جھونک کو دیکھا جا سکتا ہے۔

ڈرامے کی قسط نمبر ۴ کے منظر نمبر ۴ میں امراؤ اور مرزا کی نوک جھونک کو گلزار نے یوں بیان کیا ہے

> "امراؤ: شاعری کر لینے سے ہی آدمی سمجھ دار نہیں ہو جاتا، کچھ دنیا کے تیور بھی سمجھتے ہیں آپ؟
>
> مرزا: تو کیا کرتے کاغذات آپ کے پاس کے کر آتے؟
>
> امراؤ: وہ آپ کے وکیل ہیں ناہیر الال، وہ کس مرض کی دوا ہیں؟" (20)

غالب اور امراؤ کے چہروں کے تاثرات کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ غالب ایک سہل پسند شخص کی طرح بات کہ کر اپنا فرض پورا کر چکے ہیں اور اطمینان سے بیٹھے ہوئے ہیں جب کہ امراؤ شدید پریشانی کے عالم میں ہیں کیوں کہ امراؤ کے ہاں ایک اور بچہ کی پیدائش متوقع ہے اور روپیہ پیسہ نہ ہونے کی وجہ سے امراؤ کے چہرے پہ پریشانی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس سین میں میں امراؤ کا میک اپ بھی اس انداز میں کیا گیا ہے کہ ان کے چہرے سے پریشانی عیاں ہو۔

اسی منظر میں امراؤ بیگم کہتی ہیں، "امراؤ: حاجی کیا پہنچائے گا یوسف تک ۔۔۔ حاجی پر کیسے اعتبار کر لیا" (21)

اکثر مناظر میں امراؤ مرزا سے روپیوں پیسوں کی بابت دریافت کرتی ہوئی نظر آرہی ہیں۔

قسط نمبر ۱۵ کے منظر نمبر ۲ میں جب بادشاہ سلامت غالب کو خاندان تیموریہ کی تاریخ لکھنے پہ معمور کرتے ہیں اور انہیں اعزازات سے نوازتے ہیں، غالب گھر آکر اس بات کو امراؤ سے بیان کرتے ہیں تو روایتی بیویوں کی طرح کہتی ہیں کہ بس اعزازات سے ہی نوازا ہے یا کوئی روپیہ پیسہ بھی تھمایا ہے۔

تحریوں میں اگرچہ روزمرہ گھریلو گفتگو کا ذکر نہیں ملتا مگر حالات وواقعات سے اندازا لگایا جاسکتا ہے کی غالب اور امراؤ میں روپے پیسے کو لے کر نوک جھونک رہتی ہو گی۔ گلزار نے بھی انہی معاشی حالات سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے اور ڈرامے میں جابجا امراؤ اور غالب کے مابین روپے پیسے کو لے کر کشمکش کے مناظر فلمائے ہیں۔

ڈرامے میں گلزار نے غالب کے معاشی حالات کی حالت زار کا بتایا ہے، درحقیقت یہ کہانی ہر اس شخص کی تھی جو ہندوستانی مسلمان تھا۔ غالب کے کئی خطوط بھی اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ معاشی لحاظ سے یہ ایک کڑا وقت تھا، ایک خط میں اپنے دوست کو لکھتے ہیں:۔

> "اے لو کئی دن ہو گئے حمید خان گرفتار ہو کر آیا ہے، پاوں میں بیڑیاں ہاتھوں میں ہتھ کڑیاں، حوالات میں ہیں، دیکھیے حکم اخیر کیا ہو۔۔۔ جو ہونا ہے ہو کر رہے گا، ہر شخص کی سرنوشت کے مطابق ہو رہے ہیں۔ نہ کوئی قانون ہے، نہ قاعدہ ہے، نہ نظیر کام آئے، نہ تقریر پیش جائے۔۔۔ خیر احتمال ہے ملنے کا۔"(22)

گو کہ برطانوی راج نے اس وقت کسی کو بھی اس قابل نہ چھوڑا تھا کہ وہ دو وقت کی روٹی بھی تسلی سے کھا سکے۔

معاشی حوالے سے گلزار نے تواخذ کی دو اہم تکنیکوں کا استعمال کیا ہے، سفر کے دوران گلزار غالب کی سفری روداد بیان کرتے ہیں جو کہ لنڈا (Linda) کی شراکتی تکنیک کے زمرے میں آتا ہے، یہ تکنیک یوں تو ویڈیو گیم میں استعمال ہوتی ہے جس میں کھلاڑی کردار کے روپ میں آجاتا ہے، جیسا کہ ٹامب رائیڈر (Tomb Rider) میں کھیلنے والا خود کو لارا کرافٹ (Lara Croft) کے روپ میں ڈھال کر گیم کھیلتا ہے۔ سفر کے دوران گلزار بھی غالب کی سفری روداد بیان کرتے ہوئے غالب کے روپ میں ڈھل جاتے ہیں۔ جبکہ دوسری تکنیک تواخذ کی دوسری قسم وفادار تواخذ کا استعمال کیا ہے اور تحریروں سے وفادار رہ کر کچھ تبدیلیوں کے ساتھ مناظر کی صورت میں پیش کیا ہے۔

۲۔ معاشرتی صورت حال:

غالب نے جس دور میں دلی سکونت اختیار کی اس وقت دلی کو معاشرتی حالات دگرگوں تھے۔ معاشرہ انحطاط کی طرف جارہا تھا، شراب و کباب کی محفلیں عام تھیں، گلیوں چوراہوں میں چوسر کھیلنا شطرنج کھیلنا مرغے لڑانا عام ہو چکا تھا۔ غالب نے اس صورت حال میں غالب بھی اس رنگ میں رنگے گئے اور معاشرتی انحطاط کا حصہ بن گئے۔

گلزار نے ڈرامے میں اس وقت کا طرز معاشرت بہت خوب صورتی سے دکھایا ہے، ڈرامے کا سیٹ بالکل ویسا ہی ترتیب دینے کی کوشش کی ہے جیسا کہ اس وقت تھا۔ لوگوں کا رویہ اور روزمرہ کے معاملات بھی دل کش انداز میں دکھائے ہیں۔ کرداروں کے لباس اور سیٹ کے اندر آنے والی تمام چیزیں مغل دور کی یاد تازہ کرتی ہیں۔

ڈرامے کے آغاز میں ہی معاشرت کی جھلک نظر آتی ہے، گھر میں بیٹھ کر الٰہی بخش اور مولوی صاحب شطرنج کھیلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ بنسی دھر گھر میں آتے ہوئے کچھ کھانے پینے کا سامان لے آتے ہیں اور گھر آتے ہی زنان خانے میں جانے سے قبل کھانس کر آنے کے بارے میں مطلع کرتے ہیں۔

گلزار نے معاشرت دکھانے کے بارے میں بہت باریک بینی سے کام لیا ہے، ہر سین کا ہر سیٹ اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ گلزار نے ہر چیز بہتر دکھانے کی کوشش کی ہے۔

قید و بند کی صعوبت:

غالب اس معاشرتی انحطاط میں اس قدر غرق ہو چکے تھے کہ ایک دن اس کی سزا قید ہو کر پائی، امراؤ بیگم غالب کو بہت دفعہ اس بات کا احساس دلا چکی تھیں کہ یہ روش درست نہیں اور اس کا ذکر وہ بنسی دھر سے بھی کرتی ہیں، مگر غالب اس بات کو ہوا میں اڑا دیتے ہیں اور بنسی دھر کو قسط نمبر ۲ کے منظر نمبر ۳ میں فخر سے بتاتے ہیں کہ

> "کوڑیاں بہت اچھی پھینکتا ہوں لالہ، مشق کر رہا ہوں، جس روز قسمت کا پھانسا پھینکنے کو ملا، ساری کوڑیاں اپنے حق میں اوندھی کر لوں گا" (23)

ڈرامے کی قسط نمبر ۸ کے منظر نمبر ۴ میں غالب وکیل سے مکالمہ کرتے ہوئے کہتے ہیں

> "غالب: کل جب متھرا داس ڈگری لے کر آئے گا تو کیا ہو گا؟
> وکیل: ہو گا یہ کہ کچہری کے چار کارندے آپ کو گھر سے لے کر کچہری تک جائیں گے" (24)

الطاف حسین حالی یوں لکھتے ہیں:۔

"اسی چوسر کی بدولت ۱۲۶۴ھ میں غالب پہ ایک سخت ناگوار واقع گزرا۔ مرزا نے خود اس واقع کو ایک فارسی خط میں مختصر طور پہ بیان کیا ہے جس کا ترجمہ ہم اس مقام پر لکھتے ہیں 'کوتوال دشمن تھا اور مجسٹریٹ ناواقف، فتنہ گھات میں تھا اور ستارا گردش میں۔ باوجود یکہ مجسٹریٹ کوتوال کا حاکم ہے میرے باب میں وہ کوتوال کا محکوم بن گیا اور میری قید کا حکم صادر کر دیا" (25)

گو کہ قید و بند کی صعوبتیں بھی مرزا نے در حقیقت اسی معاشرتی انحطاط کی وجہ سے برداشت کیں جو کہ دلی کے لوگوں کا چلن تھا، گلزار نے یہاں غالب کی طرف داری کرتے ہوئے اس قید کو قرض کی عدم ادائیگی سے منسوب کیا ہے۔

ڈرامے کی قسط نمبر ٦ کے پہلے منظر میں لوگ مرغے لڑاتے ہوئے دیکھے جا سکتے ہیں، اس منظر میں بچوں اور بڑوں کے ساتھ بزرگ بھی تماشا دیکھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ کوتوال کے آتے ہی سب لوگ ادھر ادھر بیٹھ جاتے ہیں اور اور کوتوال کے ساتھ ہنسی مذاق کرنے لگتے ہیں۔ کوتوال نے ایک شخص کو جوا کھیلنے کے جرم میں پکڑا ہوا ہے اور کوتوال لوگوں کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ غالب سے کہنا بچ کے رہے اس کو بھی پکڑ لوں گا۔

قسط نمبر ۱۵ کے پہلے منظر میں ایک فقیر میر تقی میر کی غزل کہتے ہوئے بھیک مانگ رہا ہے۔ یہ منظر لانگ شاٹ تکنیک سے فلمایا گیا ہے جس میں فقیر کے علاوہ پیچھے روزمرہ زندگی کی معمول دکھایا گیا ہے، جہاں ایک حجام سڑک پہ بیٹھ کر اپنا کام کر رہا ہے، ساتھ اناج کی بڑی بڑی بوریاں نظر آرہی ہیں، چارپائیاں باہر پڑی ہیں، ایک طرف لٹکری ہوئی پتنگیں نظر آتی ہیں، ساتھ بکریاں چرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں، ایک شخص جو لباس سے ہندو نظر آرہا ہے اپنی بچی کو ساتھ گزرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

قسط نمبر ۵ کے پہلے منظر میں چند اوباش جوان سرعام چلم کا شغل کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، اور مرزا کے دین پہ فقرے کستے ہوئے نظر آتے ہیں اور ان کو لادین کہتے ہیں۔ قسط نمبر ۹ کے منظر نمبر ۲ میں مرزا اپنے دوستوں کے ہمراہ بیٹھے ہیں اور استاد ابراہیم ذوق کی پالکی گزرتی ہے اور مرزا ان پہ فقرہ کستے ہیں۔ مرزا کی یہ حرکات دکھانے کا مقصد اس وقت کے معاشرتی حالات دکھانا مقصود ہے جہاں ایک اعلیٰ پائے کا شاعر بھی سرراہ اوباش جوانوں کی طرح اس وقت کے ایک معتبر شاعر پہ فقرے کستا ہوا نظر آتا ہے۔

قسط نمبر ۱۰ کے منظر نمبر ۳ میں مرزا کے آخری بچے کے عقیقے کی تقریب میں بھی دلی کی معاشرت کی جھلک دیکھنے کو ملتی ہے، جہاں کچھ خواتین بیٹھ کر گانے بجانے میں مشغول ہیں، اور امراؤ اسلام کے عقائد پہ سختی سے عمل پیرا ہونے کو باوجود ان عورتوں کو گانے بجانے سے منع نہیں کرتیں، گویا یہ ان کے نزدیک رسم ہے۔
معاشرتی صورت حال دکھانے لے لیے گلزار نے وفادار تواخذ کا سہارا لیا ہے۔

۳۔ سیاسی صورت حال:

انگریزوں کی آمد کے ساتھ ہی برصغیر کی سیاسی کش مکش میں اضافہ ہو گیا تھا، لوگوں کے دلوں میں انگریز سرکار کے لیے نفرت میں دن بدن اضافہ ہو رہا تھا، انگریز آہستہ آہستہ قلعے پہ قابض ہو چکے تھے، مغل بادشاہ برائے نام ہی رہ گئے تھے۔
ڈرامے میں گلزار نے بھی سیاسی ابتری کا بھرپور نقشہ کھینچا ہے، اور ڈرامے کی ابتدا سے ہی سیاسی صورت حال کو بیان کیا ہے۔ قسط نمبر ۱ کے منظر نمبر ۲ میں مرزا گھر سے باہر نکلتے ہیں اور ایک راہ گیر کے ساتھ بات چیت کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، مکالمہ درج ذیل ہے:۔

"مرزا: لقے ہیں میاں؟
راہ گیر: کہاں جناب لقے لکھنؤ کے، اڑ گئے جب سے فرنگی آئے ہیں۔
مرزا: اس شہر دلی میں نہیں اڑتے کبوتر؟
راہ گیر: خاک اڑتی ہے میاں نوشہ

مرزا: جاوں تو کہاں؟ کس قلعے میں؟ بادشاہ ظفر تو جلاوطن ہو گئے، انگریزوں نے انہیں رنگون بھیج دیا اور شہزادوں کے سر لٹکا دیے، خونی دروازے پر، میرا کون ہے اس قلعے میں۔
راہ گیر: انگریز تو ہیں، آپ کا وظیفہ تو بحال کر دیا انہوں نے، آپ تو بہت خوش ہوں گے ان سے، بادشاہ نہیں تو کیا ہوا۔
مرزا: دیکھو میاں شکایت ہم سے نہیں خود سے کرو، قومیں بادشاہوں سے نہیں عوام سے بنتی ہیں، اور اگر آج آپ کبوتر نہ اڑا رہے ہوتے تو یہ قوم کچھ اور ہوتی، یہ ملک کچھ اور ہوتا، جاؤ کبوتر اڑاؤ"(26)

اس منظر کا اگر تجزیہ کیا جائے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ گلزار نے اپنا بیانیہ خوب صورتی سے مرزا کے منھ سے ادا کیا ہے، گلزار بھی انگریزوں کے خلاف تھے اس لیے ڈرامے میں بھی ان کے مثبت اقدامات کی جگہ منفی اقدامات کو اجاگر کیا ہے اور ملک کے باشندوں کو انگریز سرکار کے مخالفین کے طور پہ پیش کیا ہے۔

لوگوں کا غم و غصہ دکھانے کے لیے قسط نمبر ۹ کے منظر نمبر ۴ میں گلزار نے ایک انگریز اور کوچوان کو الجھتے ہوئے دکھایا ہے، اس منظر میں انگریز کوچوان سے چرچ جانے کا کہتا ہے، مکالمہ ملاحظہ ہو

"انگریز: اے میں چلنے کو مانگتا ہے۔

راہ گیر: ارے صاحب مانتے کیوں نہیں ہم کسی چرچ ورچ کو نہیں جانتے۔

مولوی صاحب: یہ فرنگی خوامخواہ جھمیلا کھڑا کر دے گا۔

راہ گیر: تو انگلستان میں کھڑا کرے نا، یہاں کوئی اس کے باپ کی حکومت ہے۔"(27)

اس کے ساتھ ہی دونوں میں ہاتھا پائی شروع ہو جاتی ہے، اور چند لوگ تماشا دیکھنے لگتے ہیں۔

کوچوان کے چہرے کے تاثرات کا جائزہ لینے سے یہ اندازا لگانا مشکل نہیں کہ اس وقت کے لوگوں کے دلوں میں فرنگیوں کے لیے کس قدر نفرت تھی، یہاں گلزار نے یہ بھی سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ ہندوستانی لوگ متحد نہیں تھے جس کی وجہ سے انگریزوں کو حکومت کا موقع ملا۔

دلی کی تباہی نے غالب پہ بہت گہرے اثرات مرتب کیے، غالب نے دلی کو علم و فن کے حوالے سے سرسبز و شاداب دیکھا تھا اور اب اس کے لٹ جانے پہ شدید افسردہ تھے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

"کیا پوچھتے ہو؟ کیا لکھوں؟ دلی کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر تھی۔ قلعہ چاندنی چوک ہر روزہ، بازار مسجد جامع کا، ہر ہفتے سیر جمنا کے پل کی، ہر سال میلا پھول والوں کا۔ یہ پانچوں باتیں اب نہیں، پھر کہو دلی کہاں؟"(28)

سیاسی ابتری اس قدر ہو چکی تھی کہ نوبت جنگ کی آ گئی اور مقامی فوج شکست سے دوچار ہوئی اور انگریز ہندوستان کے ناخدا بن بیٹھے، مسلمان حکمرانوں کی ناقص پالیسیوں نے سیاسی طور پہ ملک کا دیوالیہ نکال دیا تھا جس سے ان میں غدار پیدا ہوئے اور مقامی فوج کو شکست ہوئی۔

برصغیر میں سیاسی صورت حال ایسی تھی کہ بادشاہ کی کوئی بات نہ سنی جاتی تھی، قید کے دوران بھی غالب اس بات کی دہائی دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

قسط نمبر ۱۳ کے منظر نمبر ۴ کچہری میں مرزا صاحب جج کے سامنے پیش ہوتے ہیں، جج صاحب بھی انگریز ہیں اور مرزا پہ حد لگا دیتے ہیں۔ یہ سین حرکی مواصلاتی (Nonverbal communication) تکنیک سے فلمایا گیا ہے اس میں کوئی بھی گفتگو نہیں ہو رہی مگر مڈ رینج تکنیک سے سیٹ میں موجود تمام عناصر سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مرزا اس قدر رنج میں ہیں۔

سیاسی صورت حال اس قدر سنگین ہو گئی تھی کہ وہ تمام لوگ جنہوں نے انگریزوں کی کامیابی کے بعد اپنی وفاداری ثابت کرنے کے لیے رات کو چراغاں نہ کیا تھا مارے گئے اور انگریز سرکار نے بہت سے مسلمانوں کو جو مرنے سے بچ گئے تھے، مع غالب غداری کے جرم میں پکڑ لیا اور مجسٹریٹ کے سامنے پیش کیا، غالب سے پوچھا گیا کہ آپ ہندو ہیں یا مسلمان، غالب نے کہا آدھا مسلمان ہوں اس بات پہ ان کو چھوڑ دیا گیا، حالی لکھتے ہیں:۔

> "سنا ہے کہ مرزا جب کرنل براؤن کے روبرو گئے تو اس وقت کلاہ پپاخ ان کے سر پہ تھی۔ انہوں نے مرزا کی نئی وضع دیکھ کر پوچھا کہ تم مسلمان؟ مرزا نے کہا آدھا، کرنل نے کہا اس کا کیا مطلب؟ مرزا نے کہا، شراب پیتا ہوں، سور نہیں کھاتا۔ کرنل یہ سن کر ہنسنے لگا، پھر مرزا نے وزیر ہند کی چٹھی جو ملکہ کے مدحیہ قصیدے کی رسید اور جواب میں آئی تھی، دکھائی۔ کرنل نے کہا، تم سرکار کی فتح کے بعد پہاڑی پر کیوں نہ حاضر ہوئے؟ مرزا نے کہا میں چار کہاروں کا افسر تھا، وہ چاروں مجھے چھوڑ کر بھاگ گئے میں کیوں کر حاضر ہوتا؟ کرنل نے نہایت مہربانی سے مرزا اور تمام ساتھیوں کو رخصت کر دیا"(29)

اس منظر کو لفظی تواخذ کے تحت فلمایا گیا ہے اور یہ منظر آخری قسط کے اختتامی مناظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔

گلزار نے ڈرامے کے اختتامی منظر میں برطانوی سرکار کی فتح یابی پہ جشن کے طور پہ رات کو چراغاں کرنا دکھایا ہے جب کہ حالی کے اس بیان سے پتا چلتا ہے کہ جشن کے طور پہ کسی پہاڑی پہ جمع ہونا تھا۔

سیاسی صورت حال کو مزید ابتر دکھانے کے لیے آزاد تواخذ تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے، واقعات کو فلماتے ہوئے ماخذ متن سے مرکزی خیال لے کر خود سے واقعات تخلیق کیے ہیں جس سے مزید الم ناک صورت حال نظر آتی

ہے۔ جیسا کہ غدار لوگوں کو درخت کے ساتھ لٹکاتے ہوئے دکھایا گیا ہے اور اس کے علاوہ یوسف کا انتقال اور مرزا کا جنازے پہ نہ جانا بھی تحریروں میں نہیں ملتا۔

حوالہ جات

۱۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۲۳

۲۔ غلام رسول بخش، مہر، غالب،، غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۴۳

۳۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۲۳

۴۔ خلیق انجم، غالب کے خطوط، جلد چہارم، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۹۵، ص ۱۵۰۳

۵۔ مرتبہ، غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور: سرکاری اسناد و دستاویزات، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷، ص ۹

۶۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۲۱

۷۔ مالک رام، ذکر غالب، مکتبہ جامعہ لمٹڈ، دہلی، انڈیا، ۱۹۵۰، ص ۲۲

۸۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۳۶

۹۔ ایضاً ص ۱۱۲

۱۰۔ مالک رام، ذکر غالب، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، انڈیا، ۱۹۶۴، ص ۳۴

۱۱۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۷۰-۷۱

۱۲۔ خلیق انجم، غالب کے خطوط، جلد چہارم، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۹۵، ص ۵۱۴

۱۳۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص

۱۴۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۲۴

۱۵۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۱۵۱

۱۶۔ کالی داس گپتا رضا، غالب درونِ خانہ، ساکار پبلیشرز، بمبئی، انڈیا، ۱۹۸۹ ص ۸۸

۱۷۔ مرتبہ، غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور: سرکاری اسناد و دستاویزات، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷، ص ۲۹-۳۰

۱۸۔ ایضاً ص ۳۰

۱۹۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص

۲۰۔ ایضاً ص ۵۵

۲۱۔ ایضاً ص ۵۵

۲۲۔ خلیق انجم، غالب کے خطوط، جلد چہارم، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۹۵، ص ۳۸۹

۲۳۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۲۳

۲۴۔ ایضاً ص ۱۱۲

۲۵۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۳۳

۲۶۔ سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب : ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۳

۲۷۔ ایضاً ص ۱۲۷

۲۸۔ غلام رسول، مہر، غالب،، غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵، ص ۳۴۰

۲۹۔ الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲، ص ۴۲

باب پنجم:

ماحصل

ا۔ مجموعی جائزہ

ناول اور افسانوں یا آپ بیتیوں کی ڈرامائی تشکیل کوئی نئی بات نہیں، یہ چلن کافی پرانا ہے مگر سوانح کو کی ڈرامائی تشکیل ایک مشکل کام ہے کیوں کہ واقعات بکھرے ہوئے ہوتے ہیں، کہانی میں کوئی تسلسل نہیں ہوتا۔ ہدایت کار کے لیے یہ بہت محنت طلب کام ہوتا ہے کہ وہ واقعات کی ترتیب بنائے اور مختلف سوانح نگاروں کی تصانیف سے واقعات کو لے کر ان میں سے کوئی کہانی تخلیق کرے اور پھر اس کی ڈرامائی تشکیل کرے۔ انور مقصود کہتے ہیں کہ ادیب کے لیے یہ ضروری نہیں ہوتا کہ لکھنا کیا ہے بلکہ یہ ضروری ہوتا ہے کہ چھوڑنا کیا ہے، یعنی ایک اچھا ادیب وہی ہو سکتا ہے جس میں یہ صلاحیت ہو کہ کیا لکھنا ہے اور کیسے لکھنا ہے۔

مشہور شخصیات کی زندگی پہ بنائی جانے والی فلمیں یا ڈرامے ہمیشہ سے ناظرین کی توجہ کا مرکز رہے ہیں، اگر کسی بھی شخصیت کی آپ بیتی دستیاب ہو تو یہ کام قدرے آسان ہو جاتا ہے لیکن آپ بیتی کی عدم دستیابی کی صورت میں کسی شخصیت کے حالاتِ زندگی کی ڈرامائی تشکیل کرنا ایک محنت طلب اور تحقیق طلب کام ہے کیوں کہ اس کام کو سرانجام دینے کے لیے بنیادی ماخذ تک رسائی حاصل کرنا سب سے اہم اور مشکل کام ہوتا ہے۔ پھر ان ماخذ متون سے واقعات کی تلاش اور ان کی ترتیب بھی دقیق کام ہے۔ مرزا غالب کی آپ بیتی کی عدم دستیابی کی وجہ سے گلزار نے غالب کے حالات زندگی کی ڈرامائی تشکیل کے لیے سوانح نگاروں کی تصانیف اور غالب کے خطوط کو پڑھ کر ایک کہانی تحریر کی اور بعد میں اس کی ڈرامائی تشکیل کی۔ اس ڈرامائی تشکیل کے دوران گلزار کے اپنے بیانیے کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔

گلزار، غالب کے بہت بڑے مداح ہیں، گلزار کے مطابق وہ ماہرِ غالب تو نہیں مگر عاشقِ غالب ضرور ہیں، اور اسی عشق نے گلزار کو مجبور کیا کہ غالب کو نہ صرف ہندوستان بلکہ جہاں جہاں اردو بولی اور سمجھی جاتی ہے تک پہنچایا جائے۔ گلزار نے غالب کے عہد کی سیاسی کشاکش میں اپنا انگریز مخالف بیانیہ پرویا ہے اور غالب کو بین المذاہب کا سفیر بنا کر بھی اپنا بیانیہ پیش کیا ہے۔ گلزار کا یہ بیانیہ وہ اکثر ادبی نشستوں میں ببانگ دہل کرتے رہتے ہیں۔

گلزار کے اس بیانیے کی وجہ سے غالب کی حقیقی شخصیت کہیں کہیں چھپ جاتی ہے اور گلزار کا بیانیہ، غالب کی شخصیت پہ حاوی ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔

تحقیق غالب کے عہد، سوانح اور شخصیت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے کی گئی ہے، کوشش کی گئی ہے کہ تمام سوالات کا تسلی بخش جواب دیا جائے۔

تحریر سے پردے پہ منتقلی نظریہ تواخذ کے تحت عمل میں لائی جاتی ہے، نظریہ تواخذ کے حوالے سے ناقدین کے نظریات تقریباً ایک جیسے ہیں۔ لیکن تحقیق کے لیے لوئس جیانتی (Louis Giannetti) کی کتاب "انڈرسٹینڈ نگ موویز (Understanding Movies)" کا انتخاب کیا ہے ذیل میں تمام نکات کا جائزہ لیا جا رہا ہے۔

باب اول میں (Theory of Adaptation) یعنی نظریہ تواخذ کے نظریات اور بصری مواد کے تجزیے پہ سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے، "Adaptation" کے ترجمے کو طور پہ اردو میں اس کے لیے لفظ موافقت، مناسبت، میل، سنجوگ، بھی ملتے ہیں، لیکن اصطلاح کے طور پہ "تواخذ" کو اختیار کیا گیا ہے۔ تواخذ کے نظریات میں اس کی تین تکنیکوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ پہلی تکنیک، جس کے لیے "لفظی تواخذ" کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے، کے تحت مآخذ متون سے وفادار رہتے ہوئے متن کی ڈرامائی تشکیل ہے، جیسا کہ ایک سین میں غالب آم کے کھانے کے حوالے سے کہتے ہیں کہ واقعی گدھا آم نہیں کھاتا، اس سین کی پہلی تکنیک "لفظی تواخذ" کے تحت ڈرامائی تشکیل کی گئی ہے، دوسری تکنیک، جس کے لیے "وفادار تواخذ" کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے، میں مآخذ متون کے مرکزی خیال کو لے کر خود سے مکالمات تحریر کرنا شامل ہے جب کہ تیسری تکنیک، جس کے لیے "آزاد تواخذ" کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے، میں مآخذ متون سے صرف نظر کر کے تقریباً سارے مکالمات اور منظر خود سے تخلیق کرنا شامل ہے مگر اس احتیاط کے ساتھ کہ دیگر حالات بدستور رہیں۔ یعنی متن کو مدِ نظر رکھتے ہوئے دیگر ایسے واقعات و مکالمات تخلیق کرنا جو متن میں تو نہ ہوں مگر متن میں موجود دیگر واقعات سے میل ضرور کھاتے ہوں۔ سوانح کی عموماً تواخذ کی آخری قسم، "آزاد تواخذ" کے تحت ہیڈرامائی تشکیل کی جاتی ہے کیوں کہ عصری حالات اس بات کے متقاضی ہوتے ہیں کہ زبان اور لباس میں تبدیلی کی جائے مگر بحیثیت مجموعی یہ تبدیلی مذکورہ شخصیت پہ اثر انداز نہ ہو، مثلاً ڈرامے کے ایک سین میں، جب غالب لکھنو میں تھے، لوگوں نے مذکر مونث کے بارے میں، از رائے تفنن طبع، سوالات پوچھنا شروع کیے تو غالب میں کہا کہ اگر مرد لکھے تو قلم مذکر ہوگا اور اگر عورت لکھے تو مونث، اسی کے جواب میں ایک شخص نے کہا کہ

مرزا اس حساب سے اگر مرد پہنے تو جوتا اور اگر عورت پہنے تو جوتی، مرزا نے جواب دیا، نہیں، اگر زور سے پڑے تو جوتا اور اگر ہلکا پڑے تو جوتی۔ ماخذ متن کے مطالعہ سے پتا چلتا ہے کہ یہ واقعہ رتھ کے بارے میں تھا، نہ کہ جوتے اور قلم کے بارے میں، مگر عصری تقاضوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اور غالب کی بذلہ سنجی دکھانے کی کوشش میں گلزار نے سین کی تخلیق کی مگر اس احتیاط کے ساتھ کہ غالب کی شخصیت کا تاثر قائم رہے۔اس سین میں تواخذ کی آخری تکنیک "آزاد تواخذ" کا استعمال ہوا ہے۔

کچھ ناقدین نے، جن کی سربراہی میں "ورجینیا وولف" اور "رابرٹ سٹیم" پیش پیش تھے، تواخذ کو ادبی متون کے لیے مناسب نہیں سمجھا اور ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل کو ادب کے لیے نقصان دہ جانا، مگر لنڈا ہچین نے اس کا رد کیا۔ لنڈا کے مطابق تواخذ سے ادب کی اہمیت کم نہیں بلکہ دوچند ہو جاتی ہے اور یہ ضروری ہے کہ ادب کو فلمایا جائے تاکہ کلاسیکل ادبی متون عوام تک بھی پہنچ سکیں اور عوام بھی اس سے لطف اندوز ہو سکے۔ لنڈا نے تواخذ میں باقی ناقدین سے ایک قدم اور آگے بڑھایا اور ایک نیا طریقہ رائج کیا، اس طریقہ کے تحت متن کو نہ صرف بصری صورت میں پیش کیا جاتا ہے بلکہ ناظرین خود بھی اس کا حصہ بن جاتے ہیں، اس طریقہ کار کو گیموں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً ٹامب ریڈر (Tomb Rider) کو نا صرف فلمایا گیا بلکہ اس کی وڈیو گیم بھی بنی ایسے ہی ہیری پوٹر (Harry Potter)، پیراسائیٹ ایو (Parasite Eve) اور بائیو شاک (BioShock) وغیرہ کا دوہرا تواخذ ہوا۔ تواخذ کے حامی ناقدین، جن میں لنڈا ہچین سرفہرست ہیں، اس بات پہ مصر ہیں کہ ہر ادبی متن کو فلمایا جائے، ڈیوڈلی انڈریو (Dudley Andrew) تو فلم کو ادبی متن کو جانچنے کا پیمانہ قرار دیتے ہیں۔ گویا تواخذ آج کل کی اہم ترین ضرورت بن چکی ہے۔

پہلے باب کا دوسرا حصہ بصری مواد کی پیش کش کا ہے۔ تواخذ کی کامیابی یا ناکامی کا دار و مدار اس کی پیش کش پہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات ایک اچھے ادبی متن کی ڈرامائی تشکیل کو پذیرائی نہیں ملتی اور کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایسا ادبی فن پارہ جو ناقدین کے لیے اتنی دلچسپی کا باعث نہ ہو اور ناقدین اس ادبی فن پارے کو معیاری کہنے پہ آمادہ نہ ہوں، مگر اس کی ڈرامائی تشکیل اتنی زبردست ہوتی ہے کہ وہ ناظرین کے ذہنوں میں ان مٹ نقوش چھوڑ دیتا ہے، جیسا کہ آج کل پاپولر فکشن کی ڈرامائی تشکیل کا رواج ہے۔ آنگن ناول کو ناقدین نے اچھا ناول قرار دیا مگر اس کی ڈرامائی تشکیل کو اتنی پذیرائی نہیں مل سکی۔ اور اس کی ریٹنگز بہت کم آئیں۔ گویا تواخذ میں بصری مواد کی پیش کش ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ ایک فن پارے کی دو یا دو سے زیادہ تواخذی صورتوں کی کامیابی بھی بصری پیش کش کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ جیسا کہ غالب پہ ایک ٹیلی ڈراما اور ایک فلم بنی، گو کہ

اس فلم کی کہانی سعادت حسن منٹو نے تحریر کی تھی مگر اس میں فلم کو اتنی پذیرائی نہیں مل سکی مگر ڈراماہٹ ہوا، امراؤ جان ادا پہ بھی دو فلمیں بنیں اور دونوں کی ریٹنگز میں واضح فرق اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ بصری مواد کی پیش کش کسی بھی فلم یا ڈرامے کی کامیابی کے لیے کس قدر ضروری ہے۔

باب دوم میں غالب کی سوانح کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ گلزار نے حسبِ ضرورت و موقع تواخذ کی تینوں تکنیکوں ا۔ لفظی تواخذ، ۲۔ وفادار تواخذ اور ۳۔ آزاد تواخذ کا استعمال کرتے ہوئے غالب کی سوانح کی ڈرامائی تشکیل کی ہے۔ غالب کے بچپن کے سین بہت کم فلمائے گئے ہیں اور سوانح میں بھی غالب کے بچپن کے واقعات نہیں ملتے۔ بصری پیش کش کے عمدہ تکنیک اور میک اپ کے ذریعے غالب کے خاندانی جاہ و جلال کی جھلک نظر آتی ہے۔ غالب کی بذلہ سنجی کو مدِ نظر رکھتے ہوئے گلزار نے بچپن کا ایک واقعہ تخلیق کیا ہے جس میں غالب، ایک بزرگ کو ترکی بہ ترکی جواب دیتے ہوئے اور لاجواب کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، یہاں تواخذ کی تیسری تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔ اس واقعہ سے غالب کی شخصیت مسخ نہیں ہوتی کیوں کہ غالب کی بذلہ سنجی مشہور ہے۔ غالب کی سوانح سے پتا چلتا ہے کہ غالب کے عائلی حالات سازگار نہیں تھے، امراؤ بیگم کے ساتھ ان بن رہتی تھی۔ شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ امراؤ بیگم متکبر اور مغرور تھیں، ڈرامے میں ایسا نہیں نظر آتا، عصری ضرورت اور ڈرامائی ضرورت کے تحت گلزار نے دونوں کے تعلقات کو مثالی دکھانے کی کوشش کی ہے اور امراؤ بیگم کو بھی سگھڑ اور عاجزانہ رویہ اپنائے ہوئے دکھایا ہے۔ گلزار نے غالب کو کسی خاص مسلک کا پیرو کار نہیں دکھایا جبکہ سوانح میں اس کی نفی ہوتی ہے۔ حالیؔ، کالی داس گپتا رضا اور مالک رام، غالب کے خطوط کے حوالوں سے غالب کو شیعہ لکھتے ہیں۔ کالی داس، غالب کے بارے میں محتاط رویہ اپناتے ہوئے لکھتے ہیں کہ غالب جیسا عظیم شخص اپنے مذہبی رجحان کی وجہ سے مشہور نہیں ہونا چاہتا تھا اس لیے کبھی شیعت کا پرچار بھی نہیں کیا۔ ڈرامے میں ناظرین کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے رومانوی اور باہمی کشاکش کے سینز ہونا بہت ضروری ہیں، گلزار نے ڈرامے میں دونوں قسم کے سین ڈالے ہیں۔ گلزار نے غالب کا ڈومنی کے ساتھ عشق کا واقعہ بڑھا چڑھا کر پیش کیا ہے اور غالب کو ڈومنی کو ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار دکھایا ہے ڈرامے میں اکثر سینز میں غالب نواب جاب کے کوٹھے کی طرف جاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں مگر کوٹھے پہ نہیں جاتے مگر جب بھی نواب جان ان کی کوئی غزل گنگناتی ہے تو مرزا جھوم جھوم جاتے ہیں، دوسری طرف نواب جان بھی جب غالب کو دیکھتی ہیں تو دل ہی دل میں ان پہ واری صدقے جاتی ہیں، نواب جان کے کوٹھا چھوڑ جانے کے بعد مرزا جب کوٹھے پہ جاتے ہیں تو اپنے اشعار سرخی سے آئینے پہ لکھے ہوئے دیکھ کر احساس ندامت اور پچھتاوا ان کے چہرے

سے عیاں نظر آتا ہے،اس عاشقی کا تاثر بڑھانے کے لیے نواب جان سے چہرے کے تاثرات کمال اداکاری کی ہے،ڈومنی کے ساتھ عشق کا واقعہ کو سوانح نگاروں نے سرسری سا بیان کیا ہے اور غالب کے خطوط میں بھی اس کا کوئی خاص تذکرہ نہیں ملتا۔ گلزار نے اس قصے کا منطقی انجام بھی دکھایا ہے، جس میں نواب جان کا انتقال ہو جاتا ہے اور نواب جان کی ماں مرزا کو ان کے انتقال کی وجہ مرزا کی محبت اور زمانے کے نامساعد حالات بتاتی ہیں اور مرزا کو نواب جان کی قبر تک لے جاتی ہے، قبر پہ دعا کرتے ہوئے بھی مرزا کے چہرے سے پچھتاوا اور احساسِ ندامت کا رنگ جھلک رہا ہوتا ہے،ڈرامے میں ناظرین کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے ہر واقعہ کا منطقی انجام دکھانا ضروری ہوتا ہے۔ لیکن اس واقعہ سے غالب کی شخصیت کا حقیقی رنگ ماند پڑ جاتا ہے۔ شعرا کی باہم معاصرانہ چپقلش کوئی نئی یا انہونی بات نہیں، مرزا کے دور میں بھی شعرا کے درمیان چپلقش تھی جس ابراہیم ذوق کے ساتھ غالب کی چپقلش بھی ڈرامے میں حقیقت سے زیادہ شامل کی گئی ہے ، جسے دربار میں مشاعرے کے دوران دیکھا جا سکتا ہے، استاد ذوق دہلی میں غریب الوطن ہونے کی وجہ سے شاعری میں جائز مقام دینے پہ تیار نہیں ہوتے جب کہ غالب، استاد ذوق کی شعری قابلیت کو اس قدر بہتر نہیں سمجھتے کہ ان کو دربار میں بادشاہ کا استاد مقرر کیا جائے یا "استاد" کا خطاب دیا جائے، ڈرامے میں ابراہیم ذوق اور مومن خان مومن کو رفیق اور مومن کو غالب کے حریف کے طور پہ بھی پیش کیا گیا ہے مگر تصانیف میں اس کی کوئی شہادت نہیں ملتی، گویا گروہ بندی اور چپلقش کے تمام مناظر محض ڈرامائی ضرورت کے تحت پہ فلمائے گئے ہیں۔

یہ کہا جا سکتا ہے گلزار نے غالب کی سوانح کی ڈرامائی تشکیل تواخذ کی تیسری تکنیک "آزاد تواخذ" کے تحت کی ہے اور بہت سے سین مآخذ متون سے ہٹ کر تخلیق کرنے کے باوجود عوام الناس میں غالب کی شخصیت کا حقیقی پرتو دکھانے میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔

باب سوم غالب کے ظاہری حلیے اور عادات و مشاغل کے بارے میں ہے۔ دستیاب تصاویر کے مدد سے نصیر الدین شاہ نے غالب کی کاپی بہتر انداز میں کی ہے۔ بچپن اور جوانی میں نصیر الدین شاہ غالب کا عکس نظر آتا ہے جب کہ بڑھاپے میں غالب کو بہ نسبت تصاویر اور متون کے ، بہتر حلیے میں دکھایا گیا ہے۔ کثرت شراب نوشی اور بیماریوں کی وجہ سے غالب بڑھاپے میں بہت مفلوک الحال اور کمزور ہو گئے تھے اور ایک خط میں بھی لکھتے ہیں کہ میرے آگے کے دو دانت ٹوٹ چکے ہیں مگر ڈرامے میں غالب تندرست و توانا نظر آتے ہیں۔اس کے علاوہ غالب کی خودداری مشہور ہے، ڈرامے میں نصیر الدین شاہ نے غالب کی خودداری اور انانیت کا بھرپور عکس پیش کیا ہے۔ایک مشہور واقعہ، جس کو تقریباً ہر سوانح نگار نے نقل کیا ہے، وہ دہلی کالج میں بطور مدرسِ فارسی تعنیاتی

سے متعلق ہے، گلزار نے اس واقعہ کو بہت کم وقت میں مکمل کیا ہے،اس سین کی طوالت سے زیادہ ہونی چاہیے تھی۔ گلزار نے سب سے اہم کام غالب کے استاد کے بارے میں کیا ہے جو نہ تو متن میں ملتے ہیں اور نہ ہی گلزار نے ڈرامے میں غالب کو کسی استاد کی شاگردی کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ عادات و مشاغل کے حوالے سے بھی گلزار نے غابل کی حقیقی شخصیت کا پرتو ناظرین کے سامنے پیش کیا ہے۔ بہت سے ایسے واقعات فلمائے ہیں جن کا تذکرہ حالیؔ کے ہاں ملتا ہے۔

باب چہارم غالب کے عہد پہ مبنی ہے۔اس میں غالب کی مالی مشکلات، سیاسی حالات اور معاشرتی حالات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ گلزار نے غالب کی مشکلات کی بہترین عکاسی کی ہے، نصیر الدین کے چہرے پہ چھائی گئی پژمردگی، ژولیدگی اور بے چارگی کو بہترین طریقے سے پیش کیا ہے۔ جس سے عوام الناس میں غالب کے لیے نرم گوشہ پیدا ہو جاتا ہے۔تاریخ کی کتب میں بیان کردہ برِصغیر کی معاشرتی حالات کی ابتری کا نقشہ بھی اچھے طریقے سے کھینچا گیا ہے،جوان چوراہوں پہ سگریٹ نوشی، چلم اور چوسر میں مشغول نظر آتے ہیں، آتے جاتے لوگوں پہ فقرے کسنا عام سی بات ہے۔ غالب کو بھی اسی معاشرت میں رچا بسا دکھایا گیا ہے۔ جس میں غالب استاد ذوق پہ فقرہ کستے ہوئے، چلم بازی کرت ہوئے اور جوا کھیلتے ہوئے دکھائی دے رہے ہیں۔اس کے علاوہ کوٹھے پہ جانا یا طوائف کے ساتھ تعلقات بڑھانا بھی اس وقت عام تھا اسی لیے غالب کو نواب جان کے کوٹھے پہ جاتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے یہ تواخذ کی آخری تکنیک میں آتی ہے، جہاں ماخذ متن سے مرکزی خیال لے کر سین کی تخلیق کی جاتی ہے۔

۲۔ نتائج

تحقیق سے مندرجہ ذیل نتائج سامنے آتے ہیں۔

- اس ڈرامے کا اہم مقصد مرزا غالب کو متعارف کروانا تھا۔
- ڈراما میں مرزا غالب کی عہد کی ترجمانی بہتر انداز میں کی گئی ہے۔ سیاسی کشاکش، مقامی لوگوں کا استیصال، انگریزوں کی اجارہ داری اور مقامی حکمرانوں کی بے بسی دکھائی گئی ہے۔
- غالب کی نجی زندگی سے متعلق چند واقعات کی پیش کش درست انداز میں کی گئی ہے، جب کہ بعض جگہ نجی زندگی سے متعلق ماخذ متون سے متصادم واقعات نظر آتے ہیں۔
- غالب کا بچپن اور جوانی کی قدرے بہتر ترجمانی کی گئی ہے مگر بڑھاپے میں غالب کی جسمانی حالت کمزوری اور نحافت کو درست طریقے سے پیش کرنے میں ڈرامانویس کامیاب نہیں ہوسکے۔
- معاشرتی ابتری اور باہمی نفاق، جو کہ ہندوستان میں انگریزوں کی راج کا سبب بنا، کو بہتر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔
- تاریخی کتب سے استفادہ کر کے ناظرین کے سامنے لکھنؤ، بنارس، اور بنگال کی معاشرت کو بہتر انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، غالب نے بنارس کو اپنی پسند کا شہر قرار دیا ہے، اسی شہر پہ ان کی مثنوی "چراغِ دیر" بھی ان کے فارسی دیوان میں شامل ہے۔
- اس وقت سفر کرنا جان جوکھوں کا کام تھا، گلزار نے ان تمام مشکلات کا بخوبی احاطہ کیا ہے، غالب کو تانگے اور کشتی کا سفر کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔
- زیادہ کوشش یہی کی گئی ہے کہ غالب کے اشعار کو ہر موقع کی سے پیش کیے جائیں۔
- ڈرامے کو بہ حیثیت مجموعی غالب کی شخصیت اور زندگی کے حوالے سے نمونہ بنا کر پیش نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ اس میں گلزار کے بیانیے کی جھلک زیادہ نظر آتی ہے۔

۳۔ سفارشات

تحقیق کے بعد مندرجہ ذیل سفارشات پیش کی جاتی ہیں

ا۔ دیگر مشہور شخصیات پہ بنائی گئی فلموں یا ڈراموں کا تواخذ کے نظریے کے تحت تجزیہ ہونا چاہیے۔

۲۔ کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ کرنے اور ان پہ تحقیق کرنے کی ضرورت ہے۔

کتابیات

بنیادی مآخذ

الطاف حسین، حالیؔ، یادگارِ غالب، زاہد بشیر پرنٹر، لاہور، پاکستان، ۲۰۰۲

خلیق انجم، غالب کے خطوط، جلد چہارم، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۹۵

سمپورن سنگھ کالرا، گلزار، مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵

کالی داس گپتا رضا، غالب درونِ خانہ، ساکار پبلیشرز، بمبئی، انڈیا، ۱۹۸۹

محمد اکرام، شیخ، حیات غالب، محبوب المطابع برقی پریس، دہلی، انڈیا، س ن

https://www.youtube.com/watch?v=NfNOXyPVjxk&t=867s

Louis Giannetti, Understanding Movies, Thirteenth Edition, Pearson Education, 2014

ثانوی مآخذ

انوار احمد، غالب کے بہتر خطوط، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، پاکستان، ۲۰۱۵

خلیق انجم، غالب کے خطوط، جلد چہارم، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۹۵

شوکت سبزواری، غالب: فکر و فن، انجمن پریس لارنس روڈ، کراچی، پاکستان، ۱۹۶۱

عبادت بریلوی، ڈاکٹر، غالب اور مطالعہ غالب، سکینہ پبلشنگ ہاوس، ۱۹۷۰

غلام رسول، مہر، غالب،، غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، انڈیا، ۲۰۰۵

کالی داس گپتا رضا، غالب درونِ خانہ، ساکار پبلیشرز، بمبئی، انڈیا، ۱۹۸۹

مالک رام، ذکر غالب، مکتبہ جامعہ لمٹڈ، دہلی، انڈیا، ۱۹۵۰

مرتبہ، غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور: سرکاری اسناد و دستاویزات، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷

محمد اکرام، شیخ، حیات غالب، محبوب المطابع برقی پریس، دہلی، انڈیا، س ن

نتالیا پری گارینا، مرزا غالب، ذکی سنز پرنٹرز، کراچی، پاکستان، ۱۹۹۸

Dudley Andrew, Concepts in Film Theory, Oxford University Press, Oxford, 1984

James Monaco, How to Read a Film, Oxford University Press, New York, 2000

Linda Hutcheoun/Siobhan O'Flynn, A Theory of Adaptation, Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxen, 2013

ویب گاہیں

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/

https://www.rekhta.org

https://dictionaryenglishtourdu.com

ضمیمہ

نمبر شمار	انگریزی اصطلاح	اردو اصطلاح
۱۔	Adaptation Theory	نظریہ تواخذ
۲۔	Camera Techniques	کیمرا تکنیکیں
۳۔	Sound	آواز
۴۔	Duration	دورانیہ
۵۔	Transposition Mode	میڈیم کی تبدیلی
۶۔	Commentary Mode	بتانا
۷۔	Analogy Mode	مشابہت
۸۔	Borrowing Mode	تضمینی ڈھانچہ
۹۔	Intersection Mode	طریقہ انقطاع
۱۰۔	Fidelity Mode	پیروِیانہ ڈھانچہ
۱۱۔	Literal Adaptation	لفظی تواخذ
۱۲۔	Faithfull Adaptation	وفادار تواخذ
۱۳۔	Loose Adaptation	آزاد تواخذ
۱۴۔	Telling Mode	بتانا
۱۵۔	Showing Mode	دکھانے کا عمل
۱۶۔	Interactive or Participatory Mode	باہمی ذریعہ

نوٹ: مقالے میں تمام انگریزی اصطلاحات کے تراجم کے حوالے سے نمل اور بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی کے منظور شدہ مقالہ جات سے رہنمائی لی گئی ہے۔