

اب یہ پڑھنے والے پر ہے۔ کہ وہ پڑھ کے مولانا روم کے حوالے سے کس نوعیت کی شخصیت اپنے ذہن میں بناتا ہے۔ یا ان واقعات کو پڑھ کے پڑھنے والے کے ذہن میں کس نوعیت کی مولانا روم کی شخصیت بن جاتی ہے۔

سو اس حصے میں شبلی بتاتے ہیں کہ جب تک مولانا روم تصوف کے میدان میں نہیں آئے تھے۔ تب تک وہ اپنے دور کے بہت بڑے عالم دین تھے۔ اور اس دور کے عین رواج کے مطابق وہ بھی مختلف مناظروں میں مجادلوں میں شرکت کیا کرتے تھے۔ یہ وہ مناظرے ہیں جن کو ہم منفی انداز سے بھی کسی حد تک لے سکتے ہیں۔ ان میں اس نوعیت کے دینی مباحث چھیڑے جاتے تھے۔ اس نوعیت کی بحثیں ہوتی تھیں۔ جس نے مذہب اسلام کو قدرے، کسی حد تک نقصان بھی پہنچایا۔

ہمارے علامہ ان مباحث میں یوں کہہ لیجئے کہ ملوث ہو جاتے تھے ان میں وہ بہت سی حقیقی باتیں بہت سے حقیقی مواد کی طرف امت مسلمہ کی توجہ ہونی چاہیے تھی۔ اس دور میں نہیں ہو پائی۔ سو یہ اس دور کا رواج تھا۔ بہر حال عالم، علماء دین اس میں شرکت کرتے تھے۔ مولانا روم بھی تصوف کے میدان میں جانے سے پہلے ان میں شرکت کیا کرتے تھے۔ لیکن ان میں بھی بقول شبلی نعمانی ان کا طریقہ کار قدرے مختلف تھا۔ یعنی وہ ایسے نہیں تھے کہ صرف استدلال کے ذریعے اپنا کلمہ ثابت کرنا چاہیں۔ وہ ہمیشہ صحیح کے لئے جدوجہد کرتے تھے۔ اگر کوئی مان جاتا تو ٹھیک ورنہ بہت زیادہ استدلال نہیں کرتے تھے۔ یہ ایک الگ بات ہے کہ ان کا استدلال اس دور میں اس قدر مضبوط ضرور ہوتا تھا کہ ان کے سامنے کسی دوسرے کا ٹھہرنا کوئی آسان بات نہیں تھی۔ لیکن بہر حال جب وہ تصوف کی طرف راغب ہوتے تو پھر انہوں نے آہستہ آہستہ مناظروں اور مجادلوں سے بالکل کنارہ کشی اختیار کر لی۔ پھر تصوف کی سرشاری میں کھو کر رہ گئے۔

تصوف کیا ہے؟ تصوف دراصل دین ہی کی ایک صورت ہے۔ رستہ ہے ایک اسلام کا اللہ تبارک و تعالیٰ کے عرفان کا۔ وہ طریقہ کار کہ جس میں انسان دنیا داری میں تو ہوتا ہے لیکن اپنے نفس کو سوخت کرتا ہے۔ اپنی خودی کو زیادہ سے زیادہ محو کرتا ہے۔ ختم کرتا ہے۔ عموماً صوفی کرام کے نزدیک اس کی یہ خودی ہے جو یا انسان کی انانیت ہے جو اسے عرفان ذات سے دور رکھتی ہے۔ یعنی یہ وہ درمیانی پردہ ہے۔ رب اور انسان کے درمیان، جو اللہ سے انسان کو دور رکھتا ہے۔ اگر انسان اپنی انانیت کو ترک کر دے اگر فنا ہونے کا سبق سیکھ لے تو انسان رب تعالیٰ کا عرفان حاصل کرے گا۔ تو مولانا روم نے جب تصوف کے مراحل میں قدم رکھا تو پھر انہوں نے دنیا داری کے وہ روایتی مناظرے وہ مباحث بالکل ترک کر دیے اور آہستہ آہستہ رب تعالیٰ کی تلاش میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے محو ہو گئے۔ پھر ہم دیکھتے ہیں کہ وہ جب محو ہو گئے پھر اس کے بعد کیا ہوا۔ اس کے بعد وہی شخص جو دنیا داری کے معاملات میں الجھا رہتا تھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ استغراق میں چلا گیا۔ یعنی سماع کی محافل میں بھی وہ ہمیشہ اللہ تبارک و تعالیٰ کی یاد میں کھویا رہتا تھا اور عام لوگوں کی طرح جیسا کہ ہم لوگ ہیں ہم نیند پسند کرتے ہیں ہم سوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ لیکن ایک صوفی کیونکہ اپنی انا کو اپنی خواہشات کو، اپنی نفسانی خواہشات کو اور آرزوؤں کو تلف کرنا چاہتا ہے۔ ختم کرنا چاہتا ہے۔ لہذا وہ اس کے لئے مختلف النوع قسم کے طریقے اختیار کرتا ہے کبھی وہ اپنی نیند پر قابو پاتا ہے تاکہ وہ مجبور ہو جائے اور اس کو استغراق میں، اس کو محویت میں کھونے کی عادت پڑ جائے۔ لہذا وہ نیند پر قابو کرتا ہے۔ جیسا کہ مولانا روم کے حوالے سے ہم دیکھتے ہیں۔

پھر اس کے بعد جیسا کہ شبلی نعمانی نے کہا کہ آج تو اس پر کوئی یقین نہیں کرے گا کہ وہ دس دس، بیس بیس روزے مستقل رکھتے تھے۔ اب یہ بات نہ تو کسی عام انسان کے لیے ہے اور نہ ہی کوئی عام انسان اس پر عمل پیرا ہو سکتا ہے لیکن وہ شخص جو اپنی خواہشات کو سوخت کرنا چاہتا تھا۔ وہ شخص جو اپنی نفسانی آرزوؤں کو مارنا چاہتا تھا۔ جو یہ جانتا تھا کہ جب تک اپنے نفس سے آزاد نہیں ہوں گے ہم تب تک دراصل رب تعالیٰ کا وصل حاصل نہیں کر سکتے۔ لہذا وہ شخص ان تمام تر مشکلات پر، ان تمام تر مشکل باتوں پر بھی قادر ہو جاتا ہے۔

پھر اس کے بعد آپ نے دیکھا کہ وہ جب نماز میں غرق ہوتے تھے تو پھر انہیں دنیا و مافیہا کی بالکل خبر نہیں رہتی تھی اور اس سارے کے سارے تجربات کے بعد، ان سارے کے سارے اعمال کے بعد ہمارے سامنے ایک ایسا شخص آتا ہے جو لوگ تحائف پیش کرتے ہیں۔ جس کو لوگ زیادہ سے زیادہ مال و متاع دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن کیونکہ اس کی زندگی ان تحائف سے، ان آلائشوں سے بالکل پاک ہو چکی تھی۔ اس کے دل میں سے حرص و ہوس بالکل ختم ہو چکا تھا۔ لہذا وہ ان تحائف کو اپنے پاس رکھتے ہی نہیں تھے اور اس کے ساتھ ساتھ پھر آپ نے دیکھا کہ کس نوعیت کی عاجزی و انکساری ان کے اندر پائی جاتی تھی۔ وہ اگر کسی کے گھر گئے اور انہوں نے محسوس کر لیا کہ بہت دیر ہو گئی تو پھر وہ خود تو برف میں کھڑے رہے۔ وہ خود تو سردی میں ٹھہرتے رہے لیکن انہوں نے ان گھر والوں کو تنگ نہیں کیا۔ یہ باتیں آج کے انسان کو کیا آج کے عام طالب علم کو بہت عجیب لگیں گی۔ یا شاید منطق سے عاری لگیں لیکن وہ لوگ جو رب تعالیٰ کے رستے پر نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ جن کا اول و آخر مقصد صرف رب تعالیٰ کی تلاش بن جاتا ہے ان کے لئے یہ منازل اور یہ مراحل اور یہ طریقہ حیات کوئی مشکل بات نہیں رہتی آگے دیکھتے ہیں اس کے بعد مولانا شبلی نعمانی مولانا روم کے حوالے سے کیا بتاتے ہیں۔

اقتباس

ایک دفعہ بازار میں جا رہے تھے ’ لڑکوں نے دیکھا تو ہاتھ چومنے کے لیے آگے بڑھے۔ آپ کھڑے ہو گئے۔ لڑکے ہر طرف سے آتے اور ہاتھ چومتے جاتے۔ مولانا بھی ان کی دلداری کے لیے ان کے ہاتھ چومتے۔ ایک لڑکا کسی کام میں مشغول تھا ’ اس نے کہا، ”مولانا اور ٹھہر جائیے میں کام سے فارغ ہو لوں۔“ مولانا اس وقت تک وہیں کھڑے رہے [کہ لڑکا فارغ ہو کر آیا اور دست بوسی کی عزت حاصل کی۔ ایک دفعہ سماع کی مجلس تھی۔ اہل محفل اور خود مولانا پر وجد کی حالت طاری تھی۔ ایک شخص بے خودی کی حالت میں تڑپتا تو مولانا سے جاکر ٹکر کھاتا۔ چند دفعہ یہی اتفاق ہوا لوگوں نے بزور اس کو مولانا سے ہٹا کر دور بٹھا دیا۔ آپ نے ناراض ہو کر فرمایا: ”شراب اس نے پی ہے اور بد مستی تم کرتے ہو۔“

قونیہ میں گرم پانی کا ایک چشمہ تھا۔ مولانا کبھی کبھی وہاں غسل کرنے کے لیے جایا کرتے تھے۔ ایک دن وہاں کا قصد کیا۔ خدام پہلے ہی جاکر ایک خاص جگہ متعین کر آئے لیکن قبل اس کے کہ مولانا پہنچیں ’ چند جذامی پہنچ کر نہانے لگے، خدام نے ان کو ہٹانا چاہا مولانا نے خدام کو ڈانٹا اور چشمے میں اسی جگہ سے پانی لے کر اپنے بدن پر ڈالنا شروع کیا جہاں جذامی نہا رہے تھے۔

ایک دفعہ معین الدین پرانہ کے گھر سماع کی محفل تھی ’ کرجی خاتون نے شربنی کے دو طبق بھیجے۔ لوگ سماع میں مشغول تھے اتفاق سے ایک کتے نے آکر طبق میں منہ ڈال دیا۔ لوگوں نے کتے کو مارنا چاہا۔ مولانا نے فرمایا کہ اس کی بھوک تم لوگوں سے زیادہ تھی ’ اس نے کھایا تو اسی کا حق تھا۔

ایک دفعہ حمام میں گئے اور فوراً نکل آئے۔ لوگوں نے سب پوچھا ’ میں جو اندر گیا تو حمای نے ایک شخص کو جو پہلے سے نہا رہا تھا میری خاطر سے ہٹانا چاہا۔ اس لیے میں باہر چلا آیا۔ مولانا جس زمانے میں دمشق میں علوم کی تحصیل میں مصروف تھے ’ ایک دن مولانا کے والد شیخ بہاء الدین کا ذکر چھڑا۔ فقہانے کہا کہ خواہ مخواہ یہ شخص سلطان العلماء کہلاتا ہے اور اپنے آپ کو مقدس جتاتا ہے۔ مولانا چپکے سنا کیے۔ صحبت ختم ہونے کے بعد ایک شخص نے ان فقہاء سے کہا کہ آپ لوگوں نے ایک شخص کے باپ کو اسی کے سامنے بُرا کہا ’ شیخ بہاء الدین مولانا کے والد ہیں۔ فقہانے مولانا سے جاکر معذرت کی۔ مولانا نے فرمایا: ”تمہیں معذرت کی ضرورت نہیں۔ میں بار خاطر ہونا نہیں چاہتا۔“ ایک دفعہ مولانا کی زوجہ کر خاتون نے اپنی لونڈی کو سزا دی اتفاق سے مولانا بھی اسی وقت آگئے ’ سخت ناراض ہوئے اور فرمایا کہ اگر وہ آقا ہوتی اور تم لونڈی تو تمہاری کیا حالت

ہوتی۔ درحقیقت تمام آدمی ہمارے بھائی بہنیں ہیں۔ کوئی شخص خدا کے سوا کسی کا غلام نہیں۔ کراخاتون نے اسی وقت اسکو آزاد کر دیا اور جب تک زندہ رہیں ’ غلاموں اور کنیزوں کو اپنا جیسا کھلاتی اور پہنتی رہیں۔

ایک دفعہ مریدوں کے ساتھ راہ میں جا رہے تھے ’ ایک تنگ گلی میں ایک کتا سر راہ سو رہا تھا ’ جس سے رستہ رک گیا تھا۔ مولانا وہیں رک گئے اور دیر تک کھڑے رہے۔ ادھر سے ایک شخص آ رہا تھا اس نے کتے کو ہٹا دیا۔ مولانا نہایت آزر دہ ہوئے اور فرمایا کہ ناحق اس کو تکلیف دی۔

ایک دفعہ دو شخص سر راہ لڑ رہے تھے اور ایک دوسرے کو گالیاں دے رہے تھے۔ ان میں سے ایک نے کہا کہ اولعین! تو ایک کہے گا تو دس سنے گا۔ اتفاق سے مولانا کا ادھر سے گزر ہوا۔ آپ نے اس شخص سے فرمایا کہ بھائی جو کچھ کہنا ہے مجھ کو کہہ لو۔ مجھ کو اگر ہزار کہو گے تو ایک بھی نہ سنو گے۔ دونوں مولانا کے پاؤں پر گر پڑے اور آپس میں صلح کر لی۔ ایک دفعہ قلعے کی مسجد میں جمعہ کے دن وعظ کی مجلس تھی ’ تمام امراء اور صلیا خاصر تھے۔ مولانا نے قرآن مجید کے وقائق اور نکات بیان کرنے شروع کیے۔ ہر طرف سے بے اختیار واہ واہ اور سبحان اللہ کی صدائیں بلند ہوئیں۔ اس زمانے میں وعظ کا طریق یہ تھا کہ قاری ’ قرآن کی چند آیتیں پڑھتا تھا اور واعظ انہی آیتوں کی تفسیر بیان کرتا تھا۔ مجمع میں ایک فقیہ صاحب بھی تشریف رکھتے تھے ان کو حسد پیدا ہوا بولے کہ آیتیں پہلے سے مقرر کر لی جاتی ہیں ’ ان کے متعلق بیان کرنا کون سی کمال کی بات ہے؟ مولانا نے ان کی طرف خطاب کر کے کہا کہ آپ کوئی سورۃ پڑھیں میں اس کی تفسیر بیان کرتا ہوں۔ انہوں نے ’والضحیٰ‘ پڑھی۔ مولانا نے اس سورۃ کے وقائق اور لطائف بیان کرنے شروع کیے تو صرف ’والضحیٰ‘ کے ’واو‘ کے متعلق اس قدر شرح و بسط سے بیان کیا کہ شام ہو گئی۔ تمام مجلس پر ایک وجد کی حالت طاری تھی۔ فقیہ صاحب ایسے شرمسار ہوئے کہ کپڑے پھاڑ ڈالے اور مولانا کے قدموں میں گر پڑے۔ اس جلسے کے بعد مولانا نے پھر واعظ نہیں کیا۔ فرمایا کرتے تھے جس قدر میری شہرت بڑھتی جاتی ہے ’ میں بلا میں مبتلا ہوتا جاتا ہوں ’ لیکن کیا کروں ’ کچھ تدبیر بن نہیں پڑتی۔

حل لغت

الفاظ: معنی

وجد: بے خودی سرمستی

جدائی: کوڑھ کے مریض

طبق: تھال

سلطان العلماء: عالموں کا بادشاہ

لعین: جس پر لعنت کی جائے

دقائق: دقیقہ کی جمع یعنی باریک ’ نازک نکتے یا باتیں

شرح و بسط: تشریح و وضاحت

فقہاء: فقیہ کی جمع یعنی فقہ کا عالم ’ قانون دان

اس حصے میں شبلی نعمانی مختلف واقعات لے کر آئے ہیں مولانا روم کی زندگی کے، عام سے، مختصر سے واقعات جس پر شاید کوئی عام شخص غور بھی نہ کرنا چاہے۔ مگر ان تمام تر واقعات کو مجتمع کیا جائے تو ہمارے سامنے مولانا روم کی ایک شخصیت آتی ہے۔ وہ شخصیت جس کا سب سے پہلا، یا سب سے بڑا پایوں کہہ لیجئے کہ وصف در گزر کا آتا ہے۔ صبر و استقلال کہ کسی کو تکلیف میں نہیں دیکھنا چاہتے۔ اس کی وجہ سے خود تکلیف میں آنا

گوارا کر لیتے ہیں۔ جیسا کہ وہ بتاتے ہیں کہ ایک دفعہ یہ ہوا کہ بہت سے لڑکے ان کا ہاتھ چومنا چاہ رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس دور کے لوگ ان کی عزت کرتے تھے ان کا احترام کرتے تھے۔ تو ایک شخص نے کہا کہ میں کچھ کام کر لوں تو میرا کچھ انتظار کر لیں۔ شاید کوئی عام آدمی ہو تو یہ گوارا نہ کرے۔ لیکن اللہ والے وہ لوگ جو صرف اللہ تبارک و تعالیٰ کو دیکھتے ہیں کہ ان کے نزدیک اس کی رضائی کامیابی کا واحد چارہ ہے۔ اور وہ جانتے ہیں کہ دراصل اگر رب تعالیٰ کو راضی کرنا ہے تو اس کے بندوں کو راضی کرنا ہو گا۔ اس وقت بندوں کی شکایت گوارا نہیں ہوگی۔ لہذا وہ اس لڑکے کا انتظار کرتے رہتے ہیں کہ وہ آئے اور اپنی عقیدت کا اظہار کرے۔ پھر اسی طرح سے مختلف قسم کے واقعات ہمارے سامنے آتے ہیں۔ جس میں ہم دیکھتے ہیں کہ لوگ ان سے ٹکرانے والے لڑکے کو دور کرتے ہیں تو وہ کہتے ہیں کہ شراب اس نے پی ہے اور بد مست تم ہو رہے ہو۔ اس کا مطلب یہاں پر، شراب سے مراد شراب نہیں تصوف میں، اہل طریقت میں عموماً شراب کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ جس سے مراد وہ محویت ہے وہ سرشاری ہے جو تصوف سے بندوں پر طاری ہوتی ہے جس سے وہ دنیا مافیہا سے خود کو آزاد تصور کرتے ہیں۔ وہ عام لوگوں کی طرح عمل نہیں کرتے۔ کیونکہ انہیں خود پر قابو نہیں ہوتا۔

یہاں جب وہ کہتے ہیں کہ سماع کی محفل میں وہ لڑکا بار بار، وہ بندہ بار بار ان سے ٹکرا رہا تھا۔ اس وجد کے عالم میں تو لوگوں نے اسے منع کیا تو مولانا نے کہا کہ شراب تو اس نے پی ہے اور بد مست تم ہو رہے ہو۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ تو اپنی محویت کے عالم میں، اسے اپنی ذات پر اس وقت قابو نہیں ہے۔ لہذا اس پر کوئی خطا، اس پر کوئی سزا لگو نہیں ہوتی۔ لیکن تم جو اسے اس سے منع کرتے ہو۔ تو اس کا مطلب یہ ہے کہ تم بے راہ روی کا شکار ہو رہے ہو۔ وہ تو اپنی منزل پر، وہ تو اپنے رستے پر جاری و ساری ہے۔ چلتا جا رہا ہے۔ تم منع کر کے گناہ کے مرتکب اس طرح سے ہو گے۔ کہ تم اس کے وجہ میں، تم اس کی محویت میں خلل انداز ہوتے ہو۔ پھر اس کے بعد آپ نے دیکھا کہ مختلف واقعات جزامیوں کے نہانے کا واقعہ، یا حمام میں ان کے نہانے کا واقعہ، اس طرح سے کتے کا رستے میں سونا اور ان کا کافی دیر تک وہاں پر کھڑے رہنا۔ یہ سارے کی ساری چیزیں اسی لئے بیان کی گئی ہیں کہ ایک ایسا شخص جو دوسروں کی خاطر خود پر مشکلیں جھیلنا پسند کرتا تھا۔ لیکن دوسروں کو تکلیف میں نہیں دیکھنا چاہتا تھا۔ اپنی وجہ سے دوسروں کو مشکل میں نہیں ڈالنا چاہتا تھا۔ یہ وہ باتیں ہیں جیسا کہ ہم نے پہلے بھی کہا تھا کوئی عام دنیا دار افسانوی سی باتیں سمجھتا ہے۔ لیکن وہ لوگ جو اللہ تبارک و تعالیٰ سے لولگا لیتے ہیں۔ جو لوگ اسکی یاد میں کھوجاتے ہیں ان میں صبر بھی آجاتا ہے۔ اور انھیں درگزر کا سلیقہ اور قرینہ بھی آجاتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ رضائے الہی کا یہ واحد راستہ ہے کہ ہم اللہ تبارک و تعالیٰ کے بندوں کو خوش کریں۔ جب تک وہ خوش نہیں ہوں گے۔ تب تک کامیابی و کامرانی مقدر نہیں بنے گی۔ تب تک سکون نہیں آئے گا۔ پھر اسی حصے کے آخر میں وہ ایک اور واقعہ بیان کرتے ہیں۔ جس میں وہ وعظ فرما رہے ہیں، وعظ یعنی خطبہ دینا، وضاحت کرنا، مولانا حضرات آجکل بھی وعظ فرماتے ہیں۔ پرانے دور میں خاص طور پر یہ طریقہ کار تھا کہ خاصے طویل نوعیت کے وعظ ہوا کرتے تھے۔ جس میں قرآن پاک کی مختلف آیات مبارکہ پڑھنے کے بعد ان کی تفسیر کی جاتی تھی۔ اب کسی نے یہ کہہ دیا کہ وعظ کرنا تو کوئی مشکل بات نہیں کیونکہ آیات تو پہلے ہی منتخب ہوتی ہیں۔ ان کا انتخاب کر لیا جاتا ہے۔ لو مولانا روم اگر اسی اعلیٰ وارفع نوعیت کی تفسیر کر رہے ہیں تو اس میں کوئی کمال کی بات نہیں۔ تو مولانا نے فرمایا کہ ٹھیک ہے۔ اگر آپ ایسا سوچتے ہیں تو آپ مجھے کوئی سورت بتادیں جو آپ کہیں گے میں اس پر وعظ کروں گا۔ پھر مولانا نے جب وعظ کیا۔ تو وہ ایسا وعظ تھا جس کا جواب کسی کے پاس ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ اور تھا بھی نہیں۔ والضحیٰ کا حوالہ دیا۔ اس فقیہ نے جس نے اعتراف اٹھایا تھا۔ مولانا روم نے شبلی کی روایت کے مطابق اسکی کچھ ایسی وضاحت کی۔ والضحیٰ کے صرف ”واو“ کی وضاحت کرتے کرتے شام ہو گئی۔ اور ان کا وعظ ختم نہ ہوا۔ اس فقیہ کو بھی اپنے کہے پر شرمندگی ہوئی۔ لیکن مولانا روم نے اس کے بعد وعظ نہیں کیا کیونکہ وہ اپنی شہرت نہیں چاہتے تھے۔ انھیں تو اس رب کی تلاش تھی کہ جو نہ کسی

کو نظر آتا ہے۔ اور نہ غرور کو پسند کرتا ہے۔ لیکن وہ کہتے ہیں کہ میں اس شہرت سے تنگ تو ہوں۔ لیکن جتنی یہ شہرت ہوتی چلی جا رہی ہے۔ میں خود کو بلا میں مصیبت میں محسوس کرتا ہوں۔ لیکن میرے پاس اسکا کوئی حل نہیں۔ کیونکہ جس حد تک انسان تصوف کی، طریقت کے، مراحل طے کرتا چلا جاتا ہے۔ اس کے عقیدت مند بھی اتنے زیادہ ہوتے چلے جاتے ہیں اور اسکی خواہش اس قدر ہوتی ہے کہ وہ دنیا سے آزاد ہو جائے۔ دنیا داری سے دور ہو جائے۔ اور اپنے رب کی یاد میں محو ہو جاتے۔ اس کو تلاش کر پاتے۔ لیکن دنیا والے ہوتے ہیں کہ اسے اس رستے سے ہٹاتے ہیں۔ حالانکہ وہ اپنی ہی عقیدت کا اظہار کر رہے ہوتے ہیں۔ لیکن کیونکہ اس شخص کا بنیادی نکتہ نظر ہی بدل چکا ہوتا ہے۔ لہذا وہ اس عقیدت کو بھی اپنے لئے مصیبت کے مترادف تصور کرتا ہے۔ اور ہم دیکھتے ہیں کہ اس حصے میں جب وہ یہ کہتے ہیں کہ جس قدر میری شہرت ہو رہی ہے میں بلا میں مبتلا محسوس کرتا ہوں خود کو۔ اس کا دراصل مطلب ہی یہ ہے کیونکہ جس قدر انسان کی شہرت ہوتی چلی جاتی ہے۔ اسے پھر دنیا مافیہا سے آزاد ہونے میں مشکل ہو جاتی ہے۔ بہر حال بنیادی مطمع نظر یہاں پر مولانا روم کا یہی ہے یا شبلی نعمانی کا ان واقعات کو سامنے لانے کا یہی ہے کہ جب کوئی انسان مراحل درویشی یا مراحل تصوف کرنے لگ جاتا ہے۔ تو پھر صبر و استقلال در گزر اور استقامت اس میں آتی چلی جاتی ہے اور پھر وہ صرف یہی چاہتا ہے کہ نمبر ایک وہ حقوق العباد پورے کرے۔ وہ رب تعالیٰ کی مخلوق پر رحم کرے۔ ان کے ساتھ عنایت سے پیش آئے۔ ان کے ساتھ مہربانی کرے کہ وہ جانتا ہے کہ جب تک وہ اللہ تبارک و تعالیٰ کے بندوں کو خوش نہیں کرے گا۔ تب تک خشیت الہی ممکن نہیں اور اس کا دراصل سفر خشیت الہی کے بعد، رب تعالیٰ کے عرفان کی طرف ہوتا ہے۔ لہذا جب تک وہ اپنے محبوب کو راضی ہی نہیں کر پائے گا۔ تب تک اس کا حصول، اس کا وصل کس طرح ممکن ہو سکے گا۔ سو اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ مولانا روم ایک صابر و شاکر اور معاف کر دینے والی شخصیت کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اور ایک ایسی شخصیت کے روپ میں سامنے آتے ہیں جو دوسروں کو خوش دیکھنا چاہتے ہیں۔ جو کسی قسم کی تفریق پر یقین نہیں رکھتیں۔ جو یہ جانتی ہے کہ رضائے الہی صرف مخلوق الہی کو ہی خوش کر کے ہی ہو سکتی ہے اس کے بعد اگلے حصے میں شبلی نعمانی ہمیں کیا بتاتے ہیں آئیے دیکھتے ہیں:

ایک دفعہ شیخ صدر الدین قونوی کی ملاقات کو گئے۔ شیخ نے بہت تعظیم و تکریم سے لیا اور اپنے سجادے پر بٹھایا۔ آپ ان کے سامنے دو زانو ہو کر مراقبے میں بیٹھے۔ حاضرین میں سے ایک درویش نے جس کا نام حاجی کاشی تھا مولانا سے پوچھا کہ؛ ”فقر کس کو کہتے ہیں؟ مولانا نے کچھ جواب نہ دیا۔ تین دفعہ اس نے یہی سوال کیا۔ مولانا پھر بھی چپ رہے۔ جب اٹھ کر چلے آئے تو شیخ نے کاشی کی طرف مخاطب ہو کر کہا کہ بے ادب! یہ کیا سوال کا موقع تھا؟

چپ رہنے سے مولانا کا مقصد یہ تھا کہ الفقیر اذا عرف اللہ کل لسانہ یعنی فقر جب خدا کو انسان پہچان لیتا ہے تو ان کی زبان بند ہو جاتی ہے۔ یہ مناقب العارفین کی روایت ہے۔ ممکن ہے کہ شیخ کا قیاس صحیح ہو لیکن بظاہر مولانا کے سکوت کی وجہ یہ تھی وہ شیوخِ محدثین اور صوفیہ کے سامنے جواب میں تقدیم نہیں کرتے تھے۔ شیخ صدر الدین کا وہ اس قدر لحاظ کرتے تھے کہ ان کے ہوتے کبھی نماز نہیں پڑھاتے تھے۔ ایک دفعہ مدرسہ اتابکیہ میں مجمع تھا۔ شمس الدین مارونی مسند درس پر درس دے رہے تھے۔ قاضی سراج الدین اور شیخ صدر الدین دائیں بائیں تشریف رکھتے تھے۔ تمام امرا، مشائخ اور علمائے تہذیب سے بیٹھے ہوئے تھے۔ دفعۃً مولانا کسی طرف سے آئے اور سلام علیک کر کے فرش کے کنارے جہاں نقیب کھرا ہوا تھا سے بیٹھ گئے۔ یہ دیکھ کر معین الدین پروانہ اور مجد الدین اتابک اور دیگر امراء اپنی جگہ سے اٹھ اٹھ کر مولانا کے پاس آ بیٹھے۔ قاضی سراج الدین بھی اٹھ کر آئے اور مولانا کے ہاتھ چوم کر بڑی خوشامد سے مسند کے قریب لے جا کر بٹھایا۔ شمس الدین مارونی نے بہت عذر خواہی کی اور کہا کہ ہم سب آپ کے غلام ہیں۔

سراج الدین قنوی بڑے رتبے کے فاضل تھے لیکن مولانا سے ملال رکھتے تھے۔ کسی نے ان سے کہا کہ مولانا کہتے ہیں کہ میں تہتروں مذہبوں سے متفق ہوں۔ انہوں نے ایک مستعد شاگرد کو بھیجا کہ مولانا سے پوچھنا کہ واقعی آپ کا یہ قول ہے؟ اور اگر وہ اقرار کریں تو ان کی خوب خبر لینا۔ اس نے بھرے مجمع میں مولانا سے سوال کیا۔ آپ نے کہا: ”ہاں! یہ میرا قول ہے“ اس نے مغلف گالیاں دینی شروع کیں۔ مولانا نے ہنس کر فرمایا کہ جو آپ فرماتے ہیں ’میں اس سے بھی متفق ہوں۔ وہ شرمندہ ہو کر چلا گیا۔

معاش کا یہ طریقہ تھا کہ اوقاف کی مد سے پندرہ دینار ماہوار ’روزینہ‘ مقرر تھا۔ چونکہ مولانا صفت خودی کو نہایت ناپسند کرتے تھے ’اس لیے اس کے معاوضے میں فتوے لکھا کرتے تھے۔ مریدوں پر تاکید تھی کہ اگر کوئی فتوے لائے تو گو میں کسی حالت میں ہوں ’ضرور خبر کرو‘ تاکہ یہ آمدنی مجھ پر حلال ہو۔ چنانچہ معمول تھا کہ عین وجد اور مستی کی حالت میں مرید قلم اور دوات ہاتھ میں لیے رہتے تھے۔ اس حالت میں کوئی فتویٰ آجاتا تو لوگ مولانا سے عرض کرتے اور مولانا اسی وقت جواب لکھ دیتے۔

ایک دفعہ اسی حالت میں ایک فتویٰ لکھا۔ شمس الدین مارونی نے اس فتویٰ کی تغلیط کی۔ مولانا نے سنا تو کہلا بھیجا کہ فلاں کتاب کے فلاں صفحے میں یہ مسئلہ موجود ہے چنانچہ لوگوں نے تحقیق کی تو جو مولانا نے کہا تھا وہی نکلا۔

ایک دفعہ کسی نے کہا کہ شیخ صدر الدین کو ہزاروں روپے کا وظیفہ ملتا ہے اور آپ کو کل پندرہ دینار ماہوار ملتے ہیں؟ مولانا نے کہا: شیخ کے مصارف بھی بہت ہیں اور حق یہ ہے کہ یہ پندرہ دینار بھی انہی کو ملنے چاہئیں۔

حل لغت:

الفاظ: معنی

مرقبہ: گہری سوچ میں ڈوبنا

سکوت: خاموشی

مسند دار: تعلیم دینے کی نشست

مغلف: غلیظ

تغلیط: غلطی نکالنا

مصارف: مصرف کی جمع یعنی ضروریات

تقدیم: پہل کرنا

نقیب: منادی کرنے والا ’خبر دینے والا‘ دربان

عذر خواہی: معذرت چاہنا

روزینہ: اجرت ’تنخواہ‘

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ مولانا روم کی شخصیت میں عاجزی و انکساری بہت تھی وہ کس طرح سے اپنے جیسے دوسرے لوگوں کا ’علمائے دین‘ کا یا مشائخ کا احترام کرتے تھے۔ ان کو اس بات کا احساس نہیں تھا کہ وہ تصوف کی راہ میں تھے لہذا وہ کوئی بڑے آدمی تھے بلکہ وہ احترام جانتے تھے دراصل بات یہ ہے کہ کوئی بھی صوفی یا درویش اس وقت تک اکملیت کو نہیں پاسکتا جب تک اسے احترام نہیں آتا جب تک اسے جھکنا نہیں آتا ’اطاعت نہیں آتی اور یہی اطاعت ہے جو اسے بلند تر کر دیتی ہے۔ یہی جھکنا ہے جو اسے رفیع تر کر دیتا ہے۔ شبلی بتاتے ہیں کہ وہ اپنے جیسے یا اپنے

سے بڑے صوفیاء کرام اور مشائخ دین کے سامنے نہایت عاجزی سے پیش آتے تھے۔ جیسے شیخ صدر الدین سے ملاقات کے لیے جاتے ہیں تو وہ انتہائی عاجزی کے ساتھ ان کے سامنے بیٹھتے ہیں تو دنیا دار لوگ اس بات سے لطف اندوز ہوتے ہیں یا تنگ کرتے ہیں یا مختلف انداز میں بے عزتی کرتے ہیں جس سے کسی کی شخصیت کو نقصان پہنچایا جاسکتا ہے۔ ان میں سے ایک سوال کرتا ہے کہ یہ کیا ہے لیکن مولانا کی شخصیت کا یہ خاص تھا کہ وہ اپنے سے بڑوں کے سامنے کبھی پہل نہیں کرتے تھے وہ اپنی علمیت کا رعب نہیں جھارنا چاہتے تھے لہذا یہ سوال تین دفعہ دہرایا جاتا ہے کہ نفرت کیا ہے لیکن مولانا جواب نہیں دیتے۔ اور وہ جب وہاں سے چلے جاتے ہیں تو شیخ صدر الدین بذات خود اس شخص سے خطاب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ تم نے یہ سوال کیوں کیا تم جانتے نہیں ہو کہ وہ ایک ایسے درویش کامل ہیں کہ جس پر جب رب تعالیٰ کے راز کھل جاتے ہیں تو اس کی زبان بند ہو جاتی ہے تو وہ ایسے سوالات کا جواب نہیں دیتا۔ لیکن شبلی یہاں ایک دلیل لے کر آتے ہیں اور یہی ایک سواری نگار کا کمال ہوتا ہے کہ وہ مختلف واقعات سے مختلف حقائق سے کچھ نتائج بھی اخذ کرتے ہیں۔ شبلی کہتے ہیں کہ بہر حال یہ بات درست ہے کہ شیخ صدر الدین نے یہ بیان دیا لیکن بات یہ ہے کہ اس خامشی کا سبب یہ نہیں تھا کہ وہ درویش کامل ہو گئے تھے اور وہ ان باتوں سے پردہ نہیں اٹھانا چاہتے تھے۔ اصل میں بات یہ ہے کہ وہ اپنے سے بڑوں کے سامنے بولتے نہیں تھے وہ حفظ مراتب کا خیال رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ شبلی نے ہمیں بتایا کہ وہ انہوں نے صدر الدین کی موجودگی میں کبھی نماز بھی نہیں پڑھائی تھی۔ اور اس واقعہ کے بعد جو واقعہ ہمارے سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ ایک مرتبہ مختلف مشائخ اور علما بیٹھے تھے۔ شمس الدین مارونی درس و تدریس میں مصروف تھے اب مولانا روم وہاں آئے اور اس جگہ کے بالکل آغاز میں بیٹھ گئے جہاں دربان بیٹھے ہیں حالانکہ مولانا روم کو اپنے مرتبے کا احساس تھا لیکن وہ یہ جانتے تھے کہ مراتب تو دنیا داری کی باتیں ہیں۔ جب بڑے علما دین بیٹھے ہوں تو ان کی قربت داری اختیار کرنا کوئی ضروری نہیں کیونکہ مراتب کا تعین کرنے کا اختیار رب تعالیٰ کا ہے لہذا وہ یہ نہیں دیکھتے کہ مسند اولیٰ پر کون ہے اور فرش پر کون ہے۔ لہذا وہ نقیب اور دربان کی جگہ پر بیٹھ جاتے ہیں دوسرے لوگ ان کے پاس آکر بیٹھ گئے اور جب مصاحبین ان کو آگے لے گئے اور شمس الدین نیاور دیگر علمائے ان سے معذرت کی تو انہوں نے کہا کہ اس میں کوئی ایسی بات نہیں ہے۔ بات سادہ سی یہ ہے کہ جب باقی لوگ بیٹھے ہیں ایک معاملہ شروع ہو چکا تو اس میں آگے بیٹھ جانے میں یا پیچھے بیٹھ جانے سے کوئی فرق نہیں پڑتا تو انہوں نے معذرت پر بھی علما کی تسکین کی اور کہا کہ اس میں برا منانے کی کوئی ایسی بات نہیں۔

سراج الدین جو قدرے ان سے حسرت کرتے تھے یاں پہ نکتہ چینی کرتے تھے انھوں نے کہا کہ سننے میں آیا ہے کہ مولانا روم تہتروں مذہبوں پر یقین رکھتے ہیں۔ اسلام میں پائے جانے والے فرقہ جات کے متعلق ہم اور آپ جانتے ہیں اور مختلف روایات کے مطابق اسلام کے تہتر فرقے ہیں لیکن اگر ہم اس بات کو محاورہ بھی لے لیں کہ مختلف فرقے ہیں یا مختلف طبقات ہیں ہر شخص کسی ایک فرقے کی تقلید کرتا ہے۔ ظاہر ہے کوئی ایسا شخص تو نہیں ہونا چاہیے جو سب کی تقلید کرتا ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ سب کی تقلید کرنے والے مولانا رومی ہیں وہ اس طرح سے کہ تمام کے تمام فرقے فروغی نوعیت کے اختلاف کے باعث ہیں بنیادی طور پر اسلام ایک دین ہے طریق کار مختلف ہو سکتے ہیں لیکن منزل ایک ہی ہے لہذا وہ لوگ جن پر حقیقت آشکار ہو جاتی ہے جو راز حقیقت کو پالیتے ہیں وہ اس مسائل میں خود کو الجھا کر وقت ضائع نہیں کرتے اور اپنی منزل سے بھٹکنا گوارا نہیں کرتے۔

لہذا سراج الدین نے جب اپنے ایک شاگرد کو بھیجا اور مولانا روم سے پوچھے کہ کیا واقعی ہی وہ سارے فرقوں پر یقین رکھتے ہیں تو جب وہ گئے تو سراج الدین کے کہنے کے عین مطابق اگر وہ اس بات کا اقرار کر لیں تو وہ ان کی خوب خبر لے یعنی ان پر طعن و تشنیع کی جائے اب اس شاگرد نے ایسا ہی کیا مولانا سے پوچھا مولانا نے اقرار کیا تو اس نے اپنے انداز میں ان کی خبر گیری کی اور مولانا نے مسکرا کر کہا کہ جو کچھ آپ فرماتے ہیں میں

اس سے بھی اتفاق کرتا ہوں دراصل بہتر یا تہتر فرقوں کی بات نہیں بات یہ ہے کہ یہ فروغی سے معاملات ہیں ان میں پڑنا ضروری نہیں لہذا مولانا ان باتوں پر یقین ہی نہیں رکھتے اس میں سب کی پیروی کرنے یا نہ کرنے کا جواز نہیں ہے ظاہر ہے یہ سن کر مولانا کو شرمندگی ہوئی۔ اس سے آگے شبلی مولانا کے واقعات پر روشنی ڈالتے ہوئے کیا کہتے ہیں یہ اقتباس دیکھئے:

مولانا کے زمانے میں سیقہ الدین غیاث الدین کھیسر بن سیقہ الدین قلیج ارسلان یکے بعد دیگرے قونیہ کے تحت سلطنت پر بیٹھے۔ یہ سلاطین مولانا کے والد اور خود مولانا کی خدمت میں خاص امداد رکھتے تھے۔ اکثر حاضر خدمت ہوتے۔ کبھی کبھی شاہی محفل میں سماع کی مجلس منعقد کرتے اور مولانا کو تکلیف دیتے۔ رکن الدین کے دربار میں سیاہ و سفید کا مالک معین الدین پر وانا تھا جو دربار میں حجابت کے عہدے پر مامور تھا۔

اس کو مولانا سے خاص عقیدت تھی اور اکثر نیاز مند حاضر ہوتا لیکن مولانا کو باطین امر او سلاطین سے نفرت تھی صرف حسن خلق کی وجہ سے ان سے مل لیتے تھے ورنہ ان کی صحبتوں سے کوسوں بھاگتے۔ ایک دفعہ ایک امیر نے معذرت کی کہ اشتغال سے فرصت نہیں ہوتی اس لیے کم حاضر ہوتا ہوں معاف فرمائیے گا۔ فرمایا کہ معذرت کی ضرورت نہیں میں آنے کی بہ نسبت نہ آنے سے زیادہ ممنون ہوتا ہوں۔

درباریوں نے آگے بڑھ کر شیخ کو خبر دی لیکن وہ خبر نہ ہوئے، حسن مہمندی جو وزیر تھا اس نے کہا کہ حضرت! قرآن میں واطیعو اللہ واطیعوا الرسول ل واولی الامر منکم آیا ہے اور سلطان تو اولو الامر ہونے کے ساتھ عادل اور نیک سیرت بھی ہے۔ شیخ نے فرمایا کہ مجھ کو ابھ واطیعو اللہ سے فرصت نہیں کہ واطیعوا الرسول میں مشغول ہوں اولو الامر کا کیا ذکر ہے۔ معین الدین اور تمام امراء یہ حکایت سن کر رونے لگے اور اٹھ کر چلے آئے۔ مولانا پر اکثر استغراق و وجد اور محویت کی حالت طاری رہتی تھی۔ یکبارگی اٹھ کھڑے ہوتے اور رقص کرنے لگے کبھی کبھی چپکے کسی طرف نکل جاتے اور ہفتوں غائب رہتے۔ لوگ ہر طرف ڈھونڈتے پھرتے آخر کسی ویرانے میں پتا لگتا۔ مریدان خاص وہاں سے جا کر لاتے۔ سماع کی مجلسوں میں کئی کئی دن گزر جاتے کہ ہوش میں نہ آتے۔ راہ میں چلے جا رہے ہیں جکسی طرف سے کوئی آواز کانوں میں آگئی وہیں کھڑے ہو گئے اور مستانہ رقص کرنے لگے۔

معین الدین پر وانا نے ایک فاضل کو قونیہ کا قاضی کرنا چاہا انہوں نے تین شرطیں پیش کیں۔ رباب (باجے کا نام ہے) سرے سے اٹھا دیا جائے عدالت کے تمام پرانے چیز اسی نکال دیے جائیں اور جوئے مقرر ہوں ان کو حکم دیا جائے کہ کسی سے کچھ لینے نہ پائیں۔ معین الدین نے شرطیں منظور کیں۔ لیکن پہلی شرط اس وجہ سے قبول نہ کی کہ خود مولانا رباب سنتے تھے۔ فاضل مذکور بھی ہٹ کے پورے تھے قضا قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ مولانا نے سنا تو فرمایا کہ رباب کی ادنیٰ کرامت یہ ہے کہ فاضل صاحب کو قضا کی بلا میں پڑنے سے بچالیا۔

حل لغت

الفاظ: معنی

باطح: مزاجاً

اولو امر: واجب اطاعت اہل حکومت

واطیعو اللہ واطیعوا الرسول واولی الامر منکم: اور اطاعت کرو اللہ اور اس کے رسول کی اور ان کی جو تم میں امر والے ہیں

یکبارگی: اچانک

ہٹ: ضد۔

ادنی: معمولی

ارادت: عقیدت

مولانا تصوف کے میدان کے بندے تھے وہ دنیا کے معاملات میں خود کو الجھانا نہیں چاہتے تھے لہذا وہ مجالس میں اور خاص طور پر امراء کی مجالس میں نہیں جاتے تھے صرف وہی نہیں ان کے بعد کے بھی بہت سے صوفیا بھی دنیاوی مجالس کو پسند نہیں کرتے تھے۔ کوئی بھی وہ آدمی جو رب تعالیٰ کی تلاش چاہتا ہے جو دراصل عرفان الہی چاہتا ہے وہ اس قسم کے معاملات میں یاد دنیاوی شان و شوکت کے معاملات سے دور بھاگتے ہیں اور ظاہر ہے امر اوقت ان کو اپنے دربار میں بلاتا ہے اور مختلف قسم کے تقاضے کرتا ہے لہذا یہ لوگ ان تقاضوں میں الجھنے کی بجائے رب تعالیٰ کی یاد کو اہم سمجھتے ہیں اب یہاں پر وہ اپنی بات ثابت کرنے کے لیے شبلی نے اس واقعے کی طرف نشاندہی کی کہ معین الدین پروانہ ایک دفعہ ان سے ملنے گئے تو وہ چپ گئے اور نہ ملے لیکن جب وہ ملنے گئے تو انھوں نے واعظ کیا ' انھوں نے کلام فرمایا تو انھوں نے معین الدین پروانہ کے اس سوال کا جواب دے دیا کہ محمود غزنوی ایک مرتبہ ابوخرقانہ سے ملنے گئے۔ اب خرقانہ نے ان سے ملنے سے انکار کر دیا تو جو جواب خرقانی نے دیا اس کا حوالہ مولانا روم نے یہاں پر دیا کہ ابھی تو اللہ تعالیٰ کی اطاعت کے مرحلے کو پورا نہیں کر پایا اور پھر بعد میں مجھے رسول اللہ کی اطاعت کرنی ہے تو اولو امر تو ابھی دور کی بات ہے یعنی مسئلہ یہ ہے کہ ابھی تو اطاعت کا پہلا مرحلہ ہی پورا نہیں ہو پایا اور اس ترتیب میں اولو امر تو تیسرے نمبر میں آتا ہے پہلے ایک کی اطاعت تو پوری ہو جائے بعد میں دوسروں کی باری آئے گی۔

پھر اسی سلسلے میں ان کی محویت اور استغراق کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ معین الدین پروانہ ایک فاضل کو قاضی کے عہدے پر فائز کرانا چاہتے تھے اور انھوں نے جو شرائط رکھیں ان میں سے ایک شرط معین الدین پروانہ نے نہ مانی یعنی رباب کا استعمال۔ اب فاضل جانتے تھے کہ رباب مولانا کی پسند ہے لہذا ان کی باعث اسے قائم رکھا جا رہا ہے لہذا انھوں نے ضد میں آکر قضا قبول کرنے سے انکار کر دیا تو اس پر مولانا نے کہا کہ رباب کے حوالے سے تو بات درست ہوئی کہ فاضل قضا کی کرسی پر تو نہ بیٹھے ان کی اس بات کو آپ تقض طبع میں بھی لے سکتے ہیں۔ مجموعی طور پر ہم نے آپ کے سامنے ایک خاکہ سا پیش کرنے کی کوشش کی اس سبق میں بہت سے واقعات ہیں لیکن ہم نے چند ایک واقعات کو آپ کے سامنے پیش کیا اس سے ہم مولانا روم کی جو تصویر بناتے ہیں وہ یہ ہے کہ ایک ایسا عالم ' ایک ایسا صوفی منش انسان جو تصوف میں قدم رکھنے سے پہلے عام لوگوں کی طرح مناظرہ و مجادلہ میں شرکت تو فرماتے تھے لیکن ان کا انداز بحث و تلیکھص جیسا نہیں تھا ایک دفعہ جدوہ تصوف کی راہ پر چل نکلے تو پھر سرشاری اور استغراق ان کا اصل شعار حیات بن گیا اور پھر صبر ' شکر اور درگذری اس کی زندگی کے وہ عناصر بن گئے کہ جن کے بغیر وہ اپنی زندگی کو نامکمل تصور کرتے تھے کیونکہ وہ ان کے بغیر وہ رب تعالیٰ کا عرفان اور وصل حاصل نہیں کر سکتے تھے۔ یہ اس سبق کا خلاصہ ہے جو ہم ان مختلف واقعات کو پڑھ کر حاصل کرتے ہیں کیونکہ ہم اس ایک لیکچر میں اس کی پوری کی پوری معنویت سمیٹ نہیں سکتے تھے لہذا اس کا ایک تعارفی سامطالعہ آپ کے سامنے پیش کیا۔ اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے مولانا شبلی نعمانی کی سیرت نگاری کی خصوصیات کے حوالے سے۔ ہم کوشش کریں گے کہ اس لیکچر میں بھی اس کے حوالے سے مختصر سی بات کر کے اس لیکچر کی تفنکی کو ختم کر سکیں۔ یہاں مقصد یہی تھا کہ آپ جان سکیں کہ سیرت نگاری کا ایک انداز یہ بھی ہے۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

سبق نمبر۔ ۲۶ شبلی نعمانی کی سوانح نگاری کی خصوصیات

آج کا یہ لیکچر سوانح عمری کا تیسرا لیکچر ہے گذشتہ لیکچرز میں ہم سوانح عمری کے فن پر بات کی اور شبلی نعمانی کی سوانح نگاری کا مٹی مطالعہ کیا جس میں ہم نے مولانا روم کی سیرت و شخصیت کو جانا اور شبلی نعمانی کی سوانح نگاری کی خصوصیات کا جائزہ لیا اس لیکچر میں مولانا روم کے اخلاق و عادات پر مختصر سی بات کریں گے تاکہ وہ تشنگی جو پچھلے لیکچر میں وقت کی قلت کے باعث رہ گئی تھی اسکو ختم کیا جاسکے۔ جب ہم نے شبلی نعمانی کی سوانح مولانا روم کا مطالعہ کیا اور اس اقتباس کا خصوصی طور پر مطالعہ کیا جو آپ کے نصاب کا حصہ تھا تو ہم نے یہ دیکھا کہ مختلف واقعات ہمارے سامنے آئے۔ شبلی نے خود اس بات کا اعتراف کیا کہ یہ واقعات بلا ترتیب ہیں یعنی کسی ترتیب کے بغیر ہیں۔ مختلف نوعیت کے واقعات ایک کے بعد دوسرا ہمارے سامنے آتے ہیں۔ واقعات بلا ترتیب ہونے کے باعث ہم ایک تصویر ضرور اخذ کر لیتے ہیں۔ بسا اوقات سوانح نگار ہمارے سامنے تصویر کے مختلف عکس رکھ دیتا ہے جس کو پڑھنے والا اپنی عقل فہم اور سمجھ بوجھ کے مطابق اخذ کرتا ہے جیسا کہ ہم مولانا شبلی کے مجموعی اخلاق و عادات کی بات کریں تو اس متن کی روشنی میں جو کہ آپ کے نصاب میں شامل ہے اس کے حوالے سے ہم مولانا روم کے متعلق کہہ گے کہ مولانا روم ایسے درویش منش انسان تھے جو شریعت اور طریقت دونوں پر چل رہے تھے۔ وہ ان مجذوب لوگوں میں سے نہیں تھے جنہیں شریعت کی پروا نہیں ہوتی یا وہ شریعت سے بالکل بے گانہ ہو جاتے ہیں بلکہ وہ ان لوگوں میں سے تھے جو تصوف کے عالم میں عرفان الہی کے منصب پر فائز ہونے کے بعد اگر رب تعالیٰ کا وصل چاہتے ہیں تو دس دس بیس بیس روزے مسلسل رکھتے تھے۔ رب تعالیٰ کے بتائے ہوئے طریقے کے مطابق اپنی ذات کو سوخت کرنا اپنی انانیت کو ختم کرنا۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ وہ استغراق کی حالت میں نماز پڑھتے تھے اور جب نماز کا وقت آتا تھا تو ان کے چہرے کا رنگ بدل جاتا تھا پھر وہ دو دو رکعت عشاء سے شروع کرتے تھے تو فجر کا وقت آ جاتا تھا تو اس کا مطلب یہی ہے کہ وہ اپنی ذات کو اپنی نفسانی خواہشات کو بالکل ختم کرنا چاہتے تھے لیکن اس طریقے سے جو رب تعالیٰ نے بتایا ہے۔

پھر اس کے بعد جب چھوٹے چھوٹے مختلف نوعیت کے معاشرتی واقعات آئے تو آپ نے دیکھا کہ ہر جگہ در گذر ہر جگہ معاف کر دینا ہر جگہ صبر و استقلال اور ہر ظلم اپنی ذات پر سہہ لینا اور دوسروں کے لیے آسانیوں کی کوشش کرنا تو پھر انسانوں کی کیا جانوروں کی بھی آسانی دیکھنا اور کوشش کرنا کہ کوئی مشکل ان کو پیش نہ آئے ان کو تنگ نہ کیا جائے بلکہ اپنی ذات پر سب کچھ سہہ لیا جائے۔ یہ وہ محاسن ہیں یا یہ وہ اوصاف ہیں جو تصوف کے خاصا ہوتے ہیں اور اگر ہم ان چند واقعات کو ہی سامنے رکھ لیں تو ہمارے سامنے مولانا روم کی مکمل شخصیت آجائے گی۔ یہاں یہ ضروری نہیں کہ ہم یہ بات کریں کہ ان کی تصانیف کیا تھیں اور ان میں ان کے افکار کیا تھے وہ کہاں پیدا ہوئے انھوں نے تعلیم کے مختلف مراحل کس طرح سے طے کیے پھر عالم دین سے صوفی درویش کا سفر کیسا تھا اور ”مثنوی مولانا روم“ کی تفہیم کریں یقیناً ہم مختصر سے وقت میں سب نہیں جان سکتے۔ لیکن یہ وہ بنیادی تعارف ہے جو آپ کے لیے رستہ ہموار کر دیتا ہے کہ اگر آپ شبلی کی لکھی ہوئی سوانح پڑھیں یا آپ مولانا کے حوالے سے کوئی اور تحریر پڑھیں تو آپ کو پتہ ہو گا کہ مثنوی مولانا روم جو کہ مولانا روم کی ایک با قابل فراموش تخلیق ہے وہ کہنے والا دراصل کس شخصیت کا حامل ہے تو اس مختصر سے اقتباس میں ہمیں کم از کم یہ آگاہی ضرور ملتی ہے کہ درویشی پر چلنے والے کیسے ہوتے ہیں اور تصوف کی راہ اختیار کرنے کے بعد مولانا روم اپنا سلسلہ زندگی کس طرح آگے بڑھاتے ہیں؟ کس طرح دنیا میں رہتے ہوئے وہ دنیا سے دور ہو گے۔ کس طرح رہبانیت سے بچتے ہوئے وہ تارک الدنیا ہوئے۔ رہبانیت وہ طریقہ کار ہے کہ جس کے مطابق خاص طور پر غیر مسلم یہ تصور کرتے ہیں کہ اگر آپ نروان چاہتے ہیں اگر آپ حقیقت تک رسائی چاہتے ہیں اگر عرفان الہی مقصود ہے تو اس کے لیے دنیا کو ترک کرنا پڑے گا۔ لیکن یہ دین اسلام ہے جو ہمیں یہ بتاتا ہے کہ ترک الذات کا ہر گز یہ مطلب نہیں ہے کہ ہم دنیا کو ترک کر دیں چونکہ اسلام دنیا اور دین کو اکٹھا

اور ساتھ لے کر چلتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا شبلی نعمانی نے ایک جگہ لکھا کہ وہ بقول شخصے عموماً ہلیدہ رکھتے تھے اور اس کی وجہ یہ بتائی کہ وہ ترک الذات کے باعث اپنی منہ کی شیرینی کو بھی برقرار نہیں رکھنا چاہتے تھے۔ لیکن شبلی نے اس بات کی وضاحت کی کہ مولانا روم کے مجموعی حالات و واقعات اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ وہ ترک الذات کے قائل تو تھے وہ فنا فی اللہ کے لیے اپنی ذات کو سوخت کر سکتے تھے لیکن اس کا مطلب ہر گز یہ نہیں تھا کہ وہ کسی طور بھی رہبانیت کی طرف چلے جائیں۔ بہر حال مجموعی طور پر مولانا روم کی شخصیت ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ شبلی کی سوانح نگاری کی خصوصیات کو دیکھنے سے پہلے ہم شبلی کے حالات زندگی کا مختصر سا جائزہ لیتے ہیں:

مولانا شبلی نعمانی

سوانحی خاکہ:

مولانا شبلی نعمانی ۸ مئی ۱۸۵۷ء کو اعظم گڑھ کے ایک گاؤں میں بندوالی میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام حبیب اللہ تھا جو کہ الہ آباد ہائی کورٹ میں وکالت کرتے تھے۔ بچپن نہایت ناز و نعم میں گزرا۔ فطرتاً ذہین تھے۔ ابتدائی تعلیم گھر میں ہی ہوئی اور اس مقصد کے لیے راج پور کے بزرگ حکیم عبد اللہ کی خدمات حاصل کی گئیں، پھر مولانا شکر اللہ اعظم اللہ اعظم گڑھی اور ناظم اعلیٰ مدرسہ عربیہ فیض اللہ سے اعظم گڑھ میں عربی کی کتب پڑھیں۔ مولانا محمد چڑیا کوٹی سے فلسفہ، ادب، منطق، اور ریاضی کی تعلیم پائی اور درس حدیث و فقہ کی تحصیل مولوی عبدالحق خیر آبادی سے کی۔

والد کی خواہش پر وکالت کا امتحان پاس کرنے کے بعد مزید تعلیم کے لیے رام پور چلے گئے جہاں مولوی ارشاد حسین رام پوری، مولانا فیض الحسن سہارن پوری اور مولانا احمد علی سہارن پوری سے بالترتیب فقہ، عربی زبان و ادب اور علم حدیث کی مزید تعلیم پائی۔ وکالت کا امتحان پاس ضرور کیا تھا مگر طبیعت ادھر نہیں آئی اور والد کے ساتھ تجارت میں ہاتھ بٹانے لگے۔ چونکہ طبیعت حصول علم کی طرف مائل تھی اس لیے یہ سلسلہ بھی زیادہ دیر جاری نہ رہا چنانچہ وہ علی گڑھ کالج سے وابستہ ہو گئے، جہاں مغربی علوم سے آگہی حاصل ہو، یہاں ان کو پروفیسر آرنلڈ کا ساتھ میسر آیا، ان سے ہی فرانسیسی زبان سیکھی۔ پھر یہ مراسم اس حد تک بڑھے کہ پروفیسر موصوف جب انگلستان گئے تو مولانا رپورٹ سعید تک ان کے ہمراہ تھے۔

قسططنیہ میں تین ماہ قیام کیا اور علمی و ادبی مراکز کا نہایت قریب سے مشاہدہ کیا۔ ترکی سے بیت المقدس اور وہاں سے ہوتے ہوئے قاہرہ گئے اور جامعہ ازہر میں قیام کیا۔ ترقی میں قیام کے دوران حکومت ترکی نے انہیں تمنغہ مجیدیہ سے نوازا اور مراجعت کے وقت حکومت برطانیہ نے شمس العماء کے خطاب سے سرفراز کیا۔

سرسید کی وفات کے بعد علی گڑھ کالج چھوڑ کر اعظم گڑھ چلے گئے وہاں چند خانگی مسائل کے باعث زیادہ نہ ٹھہر سکے اور پھر علی گڑھ آ گئے۔ مولوی سید علی بلگرامی کے کہنے پر ریاست حیدر آباد میں نظامت علوم و فنون کا عہدہ سنبھالا۔ ۱۹۰۵ء میں یہاں سے سبکدوش ہو کر ندوۃ العلماء لکھنؤ کے معتمد مقرر ہوئے۔ کچھ عرصہ بعد اعظم گڑھ واپس آ گئے۔ جہاں اعلیٰ درجے کے تعلیمی و تحقیقی ادارہ ”دار المصنفین“ کی بنیاد رکھی اور اس مقصد کے لیے اپنی تمام جائیداد وقف کر دی۔ علامہ نے ۱۹۱۴ء میں وفات پائی۔

شبلی کا اسلوب:

مولانا شبلی نعمانی کی زندگی تحصیل علم کے ذوق سے بھرپور گزری۔ ان کی شخصیت کی کئی جہات ہیں۔ وہ بیک وقت انشا پر داز، سوانح نگار، مورخ، نقاد، صحافی، سیرت نگار، محقق، مکتوب نگار، شاعر، مضمون نویس اور سفر نامہ نگار ہیں۔ شبلی نے جس صنف تحریر پر قلم اٹھایا، اس کا پورا

پورا حق ادا کیا۔

مسلمانان ہند کی اصلاح اور نشاۃ ثانیہ کے لیے شبلی نے تاریخ اسلام کا سہارا لیا اور الفاروق، المامون، الغزالی اور ایسی دیگر سوانحی تحریروں کے ذریعے مختلف مشاہیر تاریخ اسلام کو از سر نو زندہ و جاوید کیا۔ شگفتگی بیان، جزئیات نگاری، تحقیقی استدلال، ماخذ کی نشان دہی اور مقصدیت ان کی سوانح تحریروں کی نمائندہ خصوصیات ہیں۔

ہم دیکھتے ہیں کہ شبلی کی زندگی مختلف مراحل سے گزرتی ہے ایک وقت تھا جب وہ علی گڑھ تحریک کا حصہ تھے پھر اس کے بعد ندوۃ الاسلام چلے گئے پہلے وہ سرسید کے قریبی رفقا کار میں سے تھے بعد میں ان میں کسی حد تک اختلافات بھی پیدا ہو گئے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اختلاف کے باوجود دونوں کا مطمع نظر ایک تھا، منزل ایک تھی بس فرق یہ تھا کہ دونوں کا اس منزل تک پہنچنے کا راستہ مختلف تھا یعنی سرسید احمد خان مغرب کے اتباع سے قوم کی فلاح چاہتے تھے۔ سرسید اپنے ماضی کی طرف نہیں جھانکنا چاہتے تھے بلکہ ان کے نزدیک یہ ضروری تھا کہ اب مسلمان بے دار ہونا چاہیں اگر ان مسلمان اپنا کھویا ہوا مقام حاصل کرنا چاہیں تو انہیں مغرب کی طرف دیکھنا ہو گا۔ شبلی نے اسی کامیابی و کامرانی کو تاریخ اسلام میں تلاش کرنا چاہا۔ سرسید احمد کی اہمیت اس بات میں ہے کہ انھوں نے مختلف جہات میں تحریریں رقم کیں تاکہ مسلمانوں کو بے دار کیا جاسکے تو شبلی نعمانی کا حال بھی یہی تھا۔ علی گڑھ تحریک کے ذریعے مضمون نویسی کا آغاز ہوا، سوانح عمریوں کا آغاز ہوا، تنقید کا آغاز ہوا، ناول کا آغاز ہوا تو شبلی کو ان مختلف اصناف میں قدرت حاصل تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں مضمون کے حوالے سے سرسید کا نام آتا ہے۔ پہلی تنقیدی کتاب حالی نے لکھی۔ تاریخ کی بات کریں تو سب سے پہلے ہمیں ”آب حیات“ نظر آتی ہے جو کہ ”آزاد“ کی تصنیف ہے۔ اگر سوانح نگاری کی بات کی جائے تو مولانا الطاف حسین حالی کی ”حیات سعدی“ بہت اہم ہے اس کے باوجود ناقدین اور محققین اس بات پر متفق ہیں کہ ان مختلف اصناف میں جو کام شبلی نے کیا وہ ان سے پہلے ”آزاد اور حالی“ جیسے لوگ نہیں کر سکے ان کی عظمت مبتدی یعنی پہلے ہونے میں تو ہے لیکن اس فن کو صحیح طور پر آسمان کی بلندیوں پر پہنچانے کا کام شبلی نے کیا۔ حامد حسن قادری، ”داستان تاریخ اردو میں لکھتے ہیں:

”اصول تذکرہ شعراء سب سے پہلے آزاد نے لکھا۔ جامع سیرت سب سے پہلے حالی نے مرتب کی۔ اصول تنقید اور نمونہ تنقید سب سے پہلے حالی نے پیش کیے لیکن جب شبلی نے ان چیزوں پر قلم اٹھایا تو اس زمین کو آسمان کر دیا۔ اردو میں پہلی مرتبہ یہ بات نظر آئی کہ ذوق سلیم سیرت اس طرح مرتب کرتا ہے اور تنقید اس طرح سے لکھتا ہے۔“

(حامد حسن قادری۔ داستان تاریخ اردو)

یعنی ہمیں پہلی مرتبہ پتہ چلا کہ تنقید یا سیرت صحیح طرح سے لکھنے کا کیا طریقہ ہے۔ شبلی زمانی اعتبار سے حالی یا آزاد کے بعد آتے ہیں لیکن اگر عظمت کی بات کی جائے تو تاریخ نویسی میں ’تنقید اور سوانح نگاری میں شبلی کا مقام مجموعی طور پر حالی اور آزاد سے بڑا ہے۔ بہر حال یہاں ہمیں حالی کی سیرت نگاری کے حوالے سے بات کرنی ہے کیونکہ اگر ہم ان کی تاریخ نویسی یا تنقید حوالے سے بات کرنا چاہے تو اس مختصر لیکچر میں ایسا ممکن نہیں۔

سیرت نگاری کے حوالے سے جو پہلی کتاب شبلی کی ہمیں نظر آتی ہے وہ ہے ”المامون“ یہ کتاب ۱۸۸۹ء میں منظر عام پر آئی پہلی بار جب یہ اشاعت میں تو ہاتھوں ہاتھ لی گئی اور اگلے سال ایسے دوبارہ شائع کیا گیا۔ یہ خلیفہ مامون الرشید کی سوانح عمری ہے اسے شبلی نعمانی نے دو حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلے حصے میں خلافت عباسیہ کے قیام کے حوالے سے حالات و واقعات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور مامون الرشید کے دور کی مختلف خانہ

جنگیوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ جبکہ دوسرے حصے میں شبلی ہمیں بتاتے ہیں کہ مامون الرشید کا نظام سلطنت کیا تھا۔ اس کے اپنے اخلاق و عادات کیا تھے۔ اس کی سماجی زندگی کیسی تھی۔ اس کی اپنی علییت کیسی تھی۔ گویا اس کی ذاتی سیرت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

اس کے بعد شبلی کی دوسری سوانح عمری ۱۸۹۳ء میں شائع ہوئی اس کا نام ہے ”سیرت النعمان“۔ یہ سیرت یا سوانح عمری امام ابو حنیفہ پر لکھی گئی ہے۔ شبلی خود بھی حنفی تھے۔ لہذا ابو حنیفہ سے خاصی عقیدت رکھتے تھیاور اس سوانح عمری میں خاص طور پر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ عقیدت یا نیاز مندی کا رنگ خاصا غالب ہے۔ شبلی نے امام ابو حنیفہ کے عادات و خصائل پر اور ان کی زندگی پر خاصی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ اور پھر دوسرے حصے میں اصول فقہ کے حوالے سے اور حنفی فقہ کے حوالے سے انہوں نے جامع نوعیت کی گفتگو کی ہے اور علم الکلام سے بحث کی ہے۔ شبلی کی تیسری سوانح عمری ہے ”الفاروق“ یہ سوانح عمری ۱۸۹۸ء میں معرض اشاعت میں آئی۔ حضرت عمر فاروقؓ کے حالات و واقعات ان کی طریقہ خلافت، ان کی جنگوں کے حوالے سے تفصیل سے بات کی گئی ہے۔ دوسری سوانح عمریوں کی طرح اسے بھی شبلی نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں حالاتِ زندگی بیان کئے گئے ہیں۔ ملکی فتوحات کا تذکرہ کیا گیا ہے اور پھر دوسرے حصے میں ملکی انتظام و انصرام اور ذاتی کمالات پر قلم اٹھایا گیا ہے۔ یہ وہ کتاب ہے جسے خاصی زیادہ شہرت حاصل ہوئی اور ایسا کتابوں کی جان دوسرا حصہ ہی تھا دراصل جو مولانا شبلی نے لکھی۔

شبلی کی المامون کی بات کر لیں یا سیرت النعمان کی بات کر لیں یا الفاروق کی بات کر لیں۔ ان تینوں کتابوں کے دوسرے حصے جو ہی ان میں ہمیں علییت کے زیادہ جوہر نظر آتے ہیں۔ دراصل اس حصے میں ہی شخصیت پر کھل کر بات کی گئی ہے۔ اس کے بعد شبلی کی ایک اور سیرت کے حوالے سے کتاب ہے جس کا نام ہے ”الغزالی“، اس کتاب میں انہوں نے امام غزالیؒ کے حالات و واقعات پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور اس کے بعد آتی ہے ”سوانح مولانا روم“ جس پر ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی بات کی۔ اس لیکچر کے آغاز میں بھی ہم نے اس کا تذکرہ کیا۔ مولانا روم جو اپنے دور کے بہت بڑے صوفی، درویش گزرے ہیں۔ اور ان کی مثنوی روم آج بھی پڑھی اور سنی جاتی ہے۔ شبلی نعمانی کی اس تصنیف کی خصوصیت یہ ہے کہ اس مختصر سی سوانح عمری میں، انہوں نے مولانا روم کی فکر سے زیادہ تصانیف پر روشنی ڈالتے ہوئے۔ انہوں نے ان کے افکار سے زیادہ، فن پر زیادہ بات کی ہے۔ اسے آپ ان کی سیرت نگاری کی خامی کو کہہ سکتے ہیں لیکن بہر حال سیرت نگار کو کچھ آزادی یا کچھ اس کی اپنی منشا بھی ہوتی ہے۔ چونکہ شبلی نعمانی ذاتی طور پر علم الکلام پر لکھنے کے خاصے شوقین تھے۔ اس کا آغاز تو گو کہ سرسید احمد خان نے کیا تھا لیکن یہاں پر بھی ان کو یہ اہمیت حاصل تھی کہ جس جامعیت سے علم الکلام پر مباحث شبلی کے ہاں ہمیں ملتے ہیں وہ سرسید کے ہاں ہمیں نہیں ملتے اور شاید سرسید احمد خان اس کے متحمل بھی نہیں ہو سکتے تھے۔ کیونکہ اس کے زبان اور لسانیات پر جو عبور چاہیے تھا۔ وہ شبلی کے پاس تو تھا۔ سرسید احمد خان فارسی اور عربی پر اس طرح دسترس نہیں رکھتے تھے۔ جس قدر شبلی نعمانی کو حاصل تھی۔

شبلی نعمانی کی اگلی سیرت کی کتاب ”سیرت النبویؐ“ ہے۔ اس کتاب کے لکھنے کا ارادہ انہوں نے ۱۹۰۶ء میں کیا تھا اور وہ اس سلسلہ میں بڑی جامع معینت کی سیرت دینا چاہتے تھے۔ اردو میں اس وقت کم از کم اتنی زیادہ جامع سیرت موجود نہیں تھی۔ حضورؐ کے حوالے سے اگر میں بات کروں تو۔ اردو میں اس کی تشنگی محسوس کی جاتی تھی۔ لیکن بد قسمتی سے زندگی نے ساتھ نہ دیا۔ پہلے تو ۱۹۰۶ء میں یہ ارادہ کچھ دیر کے لئے ملتوی کرنا پڑا۔ بعد ازاں انہوں نے پھر اس کا ارادہ کیا اور اس کے لئے انہوں نے پانچ حصے تجویز کئے۔ لیکن ان پانچ حصوں میں سے صرف پہلا حصہ شبلی بذات خود مکمل کر پائے تھے کہ وہ دار فانی سے کوچ کر گئے اور اس سیرت کی اس کتاب کو بعد ازاں ان کے ایک بہت اعلیٰ اور بہت عظیم شاگرد ابن الرشید سید سلمان ندوی نے مکمل کیا۔ لیکن میں یہاں آپ کو بتانا ضرور چاہوں گا کہ شبلی نعمانی اس سیرت میں، اس جامع سیرت النبویؐ میں کن

پانچ حصوں پر بات کرنا چاہتے تھے۔ ان میں انہوں نے تقسیم کچھ یوں کی تھی۔
شبلی کی سیرت نبوی ﷺ کے مجوزہ موضوعات

۱۔ عرب و کعبہ کی تاریخ اور آنحضرت ﷺ کے حالات ’غزوات‘ اخلاق اور اولاد اطہار اور ازواج مطہرات

۲۔ منصب نبوت و فرائض و احکام

۳۔ قرآن مجید: تاریخ اور حقائق و اسرار

۴۔ معجزات جی حقیقت و تحقیق

۵۔ یورپین تصانیف سیرت پر تنقید

جیسا کہ ہم نے پہلے گزارش کی کہ اس میں سے پہلا حصہ شبلی نعمانی خود مکمل کر پائے تھے۔ جو دو جلدوں میں شائع ہوا۔ باقی ان کے شاگرد سید سلمان ندوی نے مکمل کیا۔ لیکن اس سلسلہ میں بھی پانچواں حصہ یعنی یورپین مصنفین نے جو کتابیں لکھیں تھیں سیرت کے حوالے سے ان پر جو تنقید چاہتے تھے۔ ان میں جو غلط بیانیوں کی گئی تھیں۔ ان میں جو Feak اور غلط قسم کے بیانات دی گئے تھے شبلی نعمانی ان پر تنقید چاہتے تھے ’ ان کا جواب چاہتے تھے۔ لیکن بد قسمتی کی بات یہ ہے کہ انہیں عمر نے اجازت نہ دی اور بعد میں ان کے شاگرد سید سلمان ندوی نے سیرت نبویؐ تو مکمل کر لی لیکن وہ اس حد تک نہ پہنچ سکے جہاں شبلی نعمانی اپنی سیرت کو پہنچانا چاہتے تھے۔ لیکن اس کے باوجود سیرت کی دو جلدیں جو شبلی نعمانی نے بذات خود لکھی تھیں وہ آج بھی سیرت النبویؐ پر لکھی جانے والی کتابوں میں معیاری اور مثالی نوعیت کی کتابوں کا درجہ رکھتی ہے۔ اگر ہم مجموعی طور پر ان کتابوں کا جائزہ لینے کی کوشش کریں تو ان سب سے پہلی خصوصیت جس نے شبلی نعمانی کی سوانح عمریوں کو دوسری سوانح عمریوں سے بالاتر اور میسر کیا ان میں سب سے پہلی اور بڑی بات ان کا شگفتہ بیان ہے۔ یعنی دیکھیں بات یہ ہے کہ سیرت اور تاریخ میں بہت تھوڑا سافرق ہوتا ہے۔ سوانح نگار بھی کو انف جمع کرتا ہے اور تمام کی تمام باتوں کو ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے تاکہ کسی شخص کو اس کے متعلق مکمل طور پر آگہی حاصل ہو سکے اور تاریخ دان یا مؤرخ کا بھی یہی کام ہے۔ لیکن تاریخ دان یا مؤرخ اور سوانح نگار میں فرق یہ ہوتا ہے کہ مؤرخ صرف واقعات کو اور حقائق کو جمع کرتا ہے جبکہ سوانح نگار ان حقائق کو واقعات کو اس طرح جمع کرتا ہے کہ ان میں دلچسپی کے عناصر پیدا ہوتے ہیں۔ شبلی سے پہلے حالی نے سوانح عمریاں لکھی ہیں۔ ”حیات جاوید“ کی بات کر لیں۔ حیات سعدی کی یا ”یادگار غالب“ کی کسی کی بھی بات کر لیں۔ ان میں واقعی ہمیں دلچسپی کے عناصر بھی کسی حد تک مل جاتے ہیں۔ لیکن کیونکہ حالی کے ہاں بہت زیادہ نیاز مندی اور انکسار پایا جاتا تھا اور وہ دراصل یوں کہہ لیجئے کہ اپنے ممدوح کی وکالت کرنا شروع کر دیتے تھے۔ اس کے باعث اس میں دلچسپی اور حقیقت کا وہ رنگ نہیں رہتا تھا۔ جو شاید سوانح عمری کا خاصا ہونا چاہیے۔

لیکن شبلی نعمانی کو چونکہ اسلوب پر خاصی دسترس حاصل تھی زبان کے حوالے سے، لسانیات کے حوالے سے وہ کافی مضبوط تھے۔ فارسی اور عربی پر ان کی دسترس بہت زیادہ مضبوط تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بیان میں ہمیں بہت شائستگی ملتی ہے وہ کسی کی بھی سیرت کے حوالے سے بات کر رہے ہوں وہ اپنے بیان کو دلچسپی سے عاری نہیں ہونے دیتے اور یہ دلچسپی واقعات کے، بیان کے، انداز کے حوالے سے بھی ہے اور تشبیہ و استعارہ کے حوالے سے بھی ہے۔ تراکیب کے حوالے سے بھی ہے۔ شستہ اور شائستہ زبان کے حوالے سے بھی ہے کہ ان کی تحریر ہمیشہ دلچسپی قائم رکھتی ہے اور قارئین اسے آگے سے آگے اور بہتر طور پر جاننا چاہتا ہے۔ اسے پڑھنا چاہتا ہے۔ سرسید احمد خان ان کی سی خصوصیت کا تذکرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

”اردو زبان نے بہت کچھ ترقی کی ہے مگر اس بات کا بہت کم لحاظ رکھا گیا ہے کہ ہر فن کے لیے زبان کا طرز بیان جداگانہ ہے تاریخ کی کتابوں میں ناول کو تاریخیانہ طرز کو کیسی ہی فصاحت و بلاغت سے برتا گیا ہو دونوں کو برباد کرتا ہے۔ ہمارے لائق مصنف (شبلی نعمانی) نے اس کا بہت خیال رکھا ہے اور باوجود تاریخیانہ مضمون ہونے کے ایسی خوبی سے اس کو ادا کیا ہے کہ عبارت بھی فصیح اور دلچسپ ہے اور تاریخیانہ اصلیت بدستور اپنی اصلی صورت پر موجود ہے۔“

(سر سید احمد خان بحوالہ داستان تاریخ اردو: حامد حسن قادری)

یعنی سر سید احمد خان کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں ہوائوں کے ناول کو تاریخ اور تاریخ کو ناول میں ضم کرنے کی کوشش کی گئی۔ یعنی جب تاریخ لکھنے بیٹھے تو جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ محمد حسین آزاد کا اسلوب کچھ اس نوعیت کا تھا کہ اس پر تخلیقیت کا گمان زیادہ ہوتا تھا۔ اگر ہم لوگ آپ حیات پڑھیں۔ تو اس میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بسا اوقات محمد حسین آزاد شعراء کے حالات و واقعات بیان کی بجائے کسی ناول میں شعراء کی کردار سازی کر رہے ہیں اور اسی طرح سے اگر ہم ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کی بات کریں یا شرر کے ناولوں کی خاص طور پر بات کریں تو ان ناولوں میں ہمیں تاریخ کا گمان ہونے لگتا ہے۔ ناول نگاری بھول جاتے ہیں کہ وہ ناول لکھ رہے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ تاریخ لکھنے پر اتر آتے ہیں۔ لیکن سر سید احمد کے بقول شبلی نعمانی نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ تاریخ، تاریخ ہے اور ناول، ناول ہے۔ لہذا جب انہوں نے سیرت کی کتابیں لکھیں تھی تو حالانکہ ان کا بنیادی مضمون یا ان کا بنیادی موضوع تاریخ تھا۔ یعنی کسی بھی شخص کی مکمل تاریخ اور واقعات کو بیان کرنا۔ لیکن اس کے باوجود انہوں نے دلچسپی قائم رکھی۔ لیکن اس تاریخ کو، اس سوانح کو، سیرت کو انہوں نے ناول نہیں ہونے دیا۔ اس کو افسانوی ادب نہیں ہونے دیا۔ اور یہ ہی ان کی دلچسپی کا سب سے بڑا (یوں کہہ لیجئے) محرک ہے کہ ہم ان کو پڑھتے ہوئے سپاٹ تحریر بھی محسوس نہیں کرتے کہ ان کی اور ہمیں کہیں پر بھی یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ کہیں تاریخ سے ہٹ کر وہ افسانیت پر اتر آئیں ہیں۔ باقاعدہ طور پر وہ سوانح کافن اور اس کا حق ادا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

شبلی نعمانی کی سیرت نگاری کی دوسری بڑی خصوصیت جزئیات ہے۔ جب ہم کسی شخص پر روشنی ڈالنا چاہتے ہیں خاص طور پر وہ شخصیات جو سینکڑوں سال پہلے کی تھیں۔ جو آج ہمارے درمیان موجود نہیں۔ ان کے حالات و واقعات آج سے بالکل مختلف تھے۔ ظاہر ہے ان کا رہن سہن، تہذیب و ثقافت، ان کے اٹھنے بیٹھنے کا انداز ان کا کلام، ان کے افکار، ان کے نظریات، ان کے عقائد ان کے عادات و خصائل سب سے بہت زیادہ مختلف تھے اور خاص طور پر شبلی کی سوانح کی بات کی جائے تو ان میں سے عموماً زیادہ طرح کا تعلق عرب کے، عربی علاقوں سے ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کی تہذیب و ثقافت، ان کا رہن سہن اور ان کے عادات و خصائل خاص طور سے ہمارے برصغیر کے لوگوں سے بالکل مختلف تھا یا خاصی حد تک مختلف تھا۔ ایسے میں یہ ضروری تھا کہ جس بات کو بیان کیا جائے اس پر کھل کر روشنی ڈالی جائے۔ اس کو جامع انداز میں پیش کیا جائے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ پڑھنے والا تشنہ کام رہ جائے کہ بات تو ہمارے سامنے آگئی لیکن یہ کیونکر ہوئی۔ اس کے محرکات کیا ہو سکتے تھے۔ اس کی جزئیات کیا تھیں؟ کیا اس میں کوئی فلاں کام فلاں انداز میں کیوں ہوا۔ جبکہ ہمارے ہاں تو ایسا نہیں ہوتا۔ شاید پڑھنے والا یہ بھی سوچتا کہ شبلی نے یہ بات لکھ تو دی۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہو گا۔ لہذا ضروری تھا کہ جو بات بھی یہاں کی جائے اسے تمام تر جزئیات کے ساتھ مکمل طور پر بیان

کیا جائے۔ یوں بھی سوانح عمری اس وقت تک مکمل نہیں ہوتی جب تک اس کا مکمل تاثر پڑھنے والے پر آشکار نہ ہو جائے۔ لہذا شبلی نعمانی نے اپنی تحریروں میں اس بات کو قائم و دائم رکھا اور جیسا کہ میں نے پچھلے نکتے میں عرض کیا تھا کہ (دلچسپی، شگفتگی بیان کے حوالے سے) دراصل شگفتگی اور دلچسپی بھی بیان میں اسی وقت آتی ہے جب آپ تمام ترجمانیات کو تسلسل کے ساتھ، مکمل طور پر جامع انداز میں بیان کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر حضرت عمر فاروقؓ کے دور میں جنگ کے ایک منظر کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں

”اب بہادروں کی حوصلہ آزمائی کا موقع ملا اور اس زوروں کا رن پڑا کہ نعروں کی گرج سے زمین دہل پڑتی تھی۔ چنانچہ اسی مناسبت سے اس معرکے کو لیلۃ الہدیٰ کہتے ہیں۔ ایرانیوں نے فوج نئے سرے سے ترتیب دی۔ قلب میں اور دائیں بائیں تیرہ تیرہ صفیں قائم کیں۔ مسلمانوں نے بھی تمام فوج کو سمیٹ کر یکجا کیا اور آگے پیچھے تین پڑے جمائے۔ سب سے آگے سواروں کا رسالہ ان کے بعد پیدل فوجی اور سب سے پیچھے تیر انداز۔“

(الفاروق۔ شبلی)

اب دیکھیے کہ سینکڑوں سال پہلے کا منظر بلکہ کم و بیش ہزار سال پہلے کا منظر ہمارے سامنے کچھ اس انداز میں آتا ہے کہ جیسے سوانح نگار اس منظر کو خود دیکھ رہا ہے۔ ظاہر ہے وہ اس منظر کو بذات خود دیکھ نہیں رہا۔ لیکن وہ ہمارے سامنے چشم تخیل کی بنیاد پر، وہ ہمارے اس منظر کو کچھ اس انداز میں زندہ و جاوید انداز میں اور اس کی تمام ترجمانیات کو بیان کر کے کچھ اس طرح مکمل طور پر لے کر آتا ہے کہ نہ صرف ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سوانح نگار جب اس واقعہ کو لکھ رہا تھا یا جب یہ واقعہ وقوع پذیر ہو رہا تھا۔ تب سوانح نگار وہاں پر موجود تھا اور ہم جب اس واقعہ کو آج پڑھتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ گویا یہ واقعہ ہماری اپنی نظروں کے سامنے ہو رہا ہے۔ یوں پتہ چلا کہ جزئیات کا صحیح طور پر بیان، یا استعمال دراصل کسی بھی منظر کو کسی بھی معلومات کو زندہ و جاوید اور متحرک صورت میں ہمارے سامنے لے آتا ہے اور یہی وہ بات ہے جو کسی بھی سوانح نگار کو عظیم کر دیتی ہے اور اس کی سوانح عمری بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لئے زندہ و جاوید ہو جاتی ہے۔

شبلی کی سوانح عمری نگاری کی اگلی خصوصیت استدلال ہے۔ استدلال دراصل علیگڑھ تحریک کے دیگر مصنفین کا بھی خاصہ تھا۔ اگر ہم بات کریں سر سید احمد خان کی تو انہوں نے اس کا آغاز کیا۔ یعنی وہ ایک خاص مقصد کے تحت چل رہے تھے اور وہ مقصد تھا قوم کی فلاح کا لہذا وہ جو بات بھی کرتے تھے۔ اس پر منطقی طور پر دلائل بھی لے کر آتے تھے۔ اور یہی طریقہ کار ہم ان کے بعد یا ان کے ساتھ حالی میں بھی دیکھتے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد میں بھی دیکھتے ہیں اور یہی چیز ہمیں شبلی نعمانی کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ وہ مختلف مقامات پر جب داخلی شواہد کے ذریعے کوئی نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یعنی جب وہ اس طریقہ سے (اگر ہم داخلی شواہد کا بتانا چاہیں) تو داخلی شواہد سے مراد یہ ہوتی ہے کہ جب آپ کے پاس بات کا باقاعدہ طور پر ثبوت نہیں اور آپ اس کے باوجود کوئی نتیجہ اخذ کرنا چاہتے ہیں تو آپ مختلف نوعیت کے واقعات کا مطالعہ کرتے ہیں آپ مختلف نوعیت کی باتیں یا کسی کے اعمال و عادات و خصائل کو دیکھتے ہیں اور ان کی روشنی میں یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ فلاں واقعہ یا فلاں بات یا فلاں حکم جو کسی بھی شخص سے موسوم کیا جا رہا ہے کیا واقعی اس کے اخلاق و عادات و خصائل اس بات کی اجازت دیتے تھے کہ وہ اس قسم کا عمل کریں اور اس قسم کی بات کریں یا فلاں حکم دیں تو ہم اس طریقہ کار کو داخلی شہادت کہتے ہیں۔ یعنی ہمارے پاس راویوں کے ذریعے ہمارے مختلف قسم کے مؤرخین یا محدثین کے حوالے سے کوئی ثبوت نہیں ہوتا لیکن مجموعی حالات و واقعات اس بات کی طرف اشارہ کرتے کہ وہ بندہ یا وہ

شخص جس کی ہم کوئی بات بتا رہے ہوں وہ کوئی کام کر سکتا یا نہیں کر سکتا تو داخلی شہادتوں پر خاص طور پر شبلی نعمانی نہایت استدلال سے کام لیتے تھے۔ اور انتہائی کوشش کرتے تھے کہ جس بات کا وہ دعویٰ کر رہے ہیں اس بات کو وہ ثابت کریں تاکہ وہ صرف پڑھنے والے ٹھونس دیں اور پڑھنے والا اسے صرف اس واسطے قبول کر لے کہ وہ شبلی نعمانی نے کہی ہے یہی وہ طریقہ کار ہے جو ان کے بیان کردہ معلومات کو مضبوط بھی کر دیتا ہے۔ اس کو یقین بھی آ جاتا تھا۔ ظاہر ہے اگر کوئی بھی بات اسے کسی ثبوت کے بغیر کسی دلیل کے بغیر پیش کی جاتی تو اس سے متعلق اس کے ذہن میں مختلف شکوک و شبہات آ سکتے تھے جیسا کہ ہم نے گذشتہ لیکچر میں پڑھا تھا۔ تو ہم نے بات کی تھی کہ سپہ سالار کا یہ کہنا تھا کہ مولانا روم جو تھے وہ ہلیدہ زبان پر اس وجہ سے رکھتے تھے کہ وہ ترک الذات کے باعث منہ کا ذائقہ بھی میٹھا برداشت نہیں کرتے تھے۔ کہ منہ کو بھی وہ بد ذائقہ رکھنا چاہتے تھے کہ وہ اپنی خواہشات کو بالکل ختم کرنا چاہتے تھے۔ اب شبلی نعمانی نے اس کے فوراً بعد جو جملہ لکھا ہے وہ یہ ہے کہ بہر حال یہ بات اپنی جگہ پر درست ہو سکتی ہے۔ لیکن ان کے مجموعی عادات و خصائل یا اخلاقیات اس بات کی دلالت کرتے ہیں کہ ان کا یہ ترک الذات اس طرح کی رہبانیت نہیں تھی۔ جس طرح کی رہبانیت کا اشارہ سپہ سالار کا بیان کرتا ہے کیونکہ مولانا بہر حال ترک الذات تو کر رہے تھے۔ لیکن وہ بالکل دنیا اور مافیہا سے آزاد نہیں ہو رہے تھے۔ یعنی تصوف کی سرشاری انہیں دنیا سے دور تولے کر جاتی تھی۔ لیکن وہ جانتے تھے کہ بہر حال دین و دنیا کو ساتھ لے کر چلنا ہی کامیابی و کامرانی ہے۔ سو اس کے نتیجے میں شبلی نعمانی نے داخلی شواہد کے ذریعے استدلال کیا کہ ہلیدہ رکھنے کی کوئی بھی اور وجہ ہو سکتی ہے۔ ایک شوق ہو سکتا ہے اسے ترک الذات سے تعبیر کرنا درست نہیں ہے۔

شبلی نعمانی کی سیرت نگاری کی ایک اور خصوصیت ہے ماخذ کی نشاندہی یعنی آپ جب بھی لکھ رہے ہیں۔ خاص طور پر ایسے لوگوں سے متعلق جو آپ کے دور سے بہت پرانے جو کافی پہلے کے ہیں۔ ہم نے سوانح کے پہلے لیکچر میں بھی گزارش کی تھی کہ ایسی صورت میں ہمارے پاس صرف ایک ذریعہ ہوتا ہے اور وہ ہوتی ہیں وہ دستاویزات جو کافی عرصہ گزرنے کے بعد ہمارے تک پہنچتی ہیں۔ ظاہر ہے ان میں استبذاد کا بھی مسئلہ ہوتا ہے اور یہ بات مشکل بات ہوتی ہے کہ کس روایت کو صحیح تصور کیا جائے۔ کس کو غلط تصور کیا جائے۔ کس روایت کو دوسری پر کیوں فوقیت دی جائے۔ ان ساری کی ساری باتوں کو طے کرنے کے لئے اسلام نے اسماء الرجال کے نام ایک بہت مضبوط نوعیت کا علم دیا چونکہ ہمارا اس وقت یہ موضوع نہیں۔ لیکن مختصر سے انداز میں اگر ہم آپ کو بتائیں کہ اس علم کے ذریعے یہ بتایا جاتا ہے کہ کس راوی یا کس جمع کرنے والی بات کو ماننا ہے اور کس کو نہیں ماننا اس میں راویوں کے مختلف اوصاف بھی بیان کیے گئے ہیں ان کی خصوصیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

شبلی نعمانی جب ماخذ بیان کرتے ہیں تو وہ یہاں پر ساتھ ہی ساتھ یہ بتا جاتے ہیں کہ یہ ماخذ درست ہیں یا نہیں ہیں۔ مضبوط ہیں یا نہیں اگر مضبوط نہیں ہیں تو ان پر کس حد تک ہمیں بھروسہ کرنا چاہیے مولانا روم کے اخلاق و عادات جیسا کہ آپ کے نصاب میں شامل تھا۔ اس کا پہلا جملہ ہی یہ تھا کہ تذکرہ نویسوں نے بہت زیادہ کچھ نہیں لکھا ہاں جو کچھ معلوم ہو پایا۔ اس کو بلا ترتیب درج کئے جا رہے ہیں۔ لہذا اس سے یہ توقع نہ رکھی جائے کہ یہ حقائق بعینہ ایسے ہی ہیں جیسا کہ لکھے گئے ہیں جس طرح ملے ان کو تقریباً ویسا ہی نقل کر لیا گیا اور شبلی کے ہاں مختلف مقامات پر ساتھ ہی ساتھ ان تمام کے تمام تراخذا کی نشاندہی بھی ہمیں مل جاتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ کچھ جگہوں پر ایسا بھی ہوا ہے کہ بعد میں ناقدین نے نشاندہی کی ہے کہ جن ماخذ کی نشاندہی شبلی نے کی تھی وہ ماخذ درست نہیں تھے۔ اس حوالے سے ہمیں بہر حال کسی بھی مصنف کو اتنا حسن ظن دینا چاہیے کہ وہ بھی غلطی کر سکتا ہے ظاہر ہے آج سے سو سال قبل ایک بندہ جو لکھ رہا تھا اور اپنے سے چار، پانچ سو یا ہزار سال قبل کے لوگوں پر لکھ رہا تھا۔ اسے آج کے مقابلے میں وہ تحقیقی ذرائع حاصل نہیں تھے جو آج ہمیں حاصل ہیں۔ لہذا اگر ہمیں اس نے کوئی دعویٰ کر دیا یا ماخذ کا تذکرہ کیا۔ آج ہمیں پتا چلتا ہے کہ وہ شبلی کے سامنے نہیں آیا ہو گا۔ یا

شبلی نے جو کچھ اس ماخذ کی رو سے روایت کی تھی۔ وہ اس ماخذ میں تھا ہی تو ممکن ہے انہوں نے بھی کسی ایسے ماخذ کا سہارا لیا ہو جس میں ایسا لکھا ہو۔ لیکن بعد کی تحقیق نے اسے غلط ثابت کر دیا۔ تو اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ شبلی نے جان بوجھ کر ایسا کیا تھا۔ تحقیق کا سفر ہمیشہ جاری و ساری رہنا ہے۔ جو کچھ میں آج کہہ رہا ہوں یا جو کچھ آج کی صداقت ہے ضروری نہیں کہ یہ کل بھی ایسی ہی رہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ لمحہ موجود میں کی گئی بات کو صرف اس وجہ سے رد کر دیا جائے کہ بعد میں یہ غلط ثابت ہو گئی تھی۔ اس وقت تک کی تاریخ، یا اس وقت تک کی تحقیق کے مطابق جو نتائج تھے۔ اگر مصنف نے ہم تک وہ پہنچا دیے۔ تو اس کی تحقیقی صلاحیتوں پر ہمیں بہر حال شک نہیں کرنا چاہیے۔

شبلی کی سوانح نگاری کی اگلی خصوصیت عزیز بنیادی تفصیل سے آگہی۔ بنیادی تفصیل سے آگہی سے مراد یہ ہے کہ مثال طور پر کسی بھی شخص کی جائے پیدائش کا تذکرہ اس کی پیدائش کے دور کا تذکرہ، پھر اس کے خاندان، اس کی تعلیم، اس کے حسب و نسب کا تذکرہ اس کی جوانی، بڑھاپے اور موت کا تذکرہ۔ وہ بنیادی تفصیل جو اس کی شخصیت کو واضح کر سکتی تھی۔ یعنی اس کے خیالات، اس کے افکار، ان تمام تر چیزوں سے جب ہم لوگ سمیٹے ہیں تو ایک جامع نوعیت کی سوانح عمری ہمارے سامنے آتی ہے اور شبلی کی تمام تر سوانح میں ہم دیکھتے ہیں کہ وہ کہیں بھی یہ کوشش نہیں کرتے کہ مختصر سے انداز میں بات کی جائے اور آگے نکل جائے۔ وہ خاص طور پر حسب و نسب، خاندان اور اس دور کے شاہ، امراء اس دور کے سوچنے کے انداز اس دور کے نظریات ان کا تذکرہ بھی عموماً ہمارے سامنے وہ کر لیتے ہیں۔ سوانح کی سوانح کی یہ ایک بہت بڑی خصوصیت بن جاتی ہے کہ وہ کسی تفصیل کو چھوڑنا نہیں چاہتے۔ کم از کم کسی ایسی تفصیل کو وہ قطعاً چھوڑنا نہیں چاہتے۔ خواہ وہ مثبت ہو یا منفی جو ان کے علم میں آگئی ہو اور اس کی جو بنیادی سی صورت ہے۔ آج کے لیکچر میں بھی ہم نے یہ بات کی ان کی تمام تر سوانح عمریوں میں یہ تناظر ایک اصول کے طور پر ہمیں ملتا ہے۔ اسی طرح سے شبلی کی سوانح عمریوں کی اگر ہم بات کریں تو ان کا ایک بہت بڑا نکتہ یا ان کا ایک بہت بڑا وصف ان کے وہ سوانحی مضامین ہیں جو ان کے مقالات میں شائع ہوئے۔ شبلی کے مقالات کے میرا خیال ہے کہ اب تک جو میرے سامنے سے گزرے یا اب تک کی جو تحقیق نے واضح کئے۔ آٹھ جلدیں اسکی چھپ چکی ہیں۔ مستقبل میں ممکن ہے باقیات شبلی کی اور صورت میں چھپ جائیں۔ لیکن اب تک آٹھ جلدیں اس کی شائع ہو چکی ہیں اور ان آٹھ جلدوں میں مختلف نوعیت کے سوانحی مضامین ہمیں ملتے ہیں اور سیرت نگاری کے حوالے سے سوانح عمریوں کے حوالے سے باقاعدہ کتب کے علاوہ ان سوانحی مضامین کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ ہم دیکھتے ہیں حتیٰ کہ ان مختصر نوعیت کے مضامین میں بھی انہوں نے ان بنیادی تفصیل سے آگہی لازمی تصور کی ہے۔ کیونکہ وہ جانتے تھے کہ کسی بھی ممدوح یا کسی بھی شخصیت کا مکمل خاکہ اس وقت تک سامنے نہیں آسکتا جب تک یہ بنیادی نوعیت کی تفصیل واضح نہ کر دی جائیں۔

شبلی نعمانی کا ایک اور بہت بڑا وصف ان کی سوانح عمریوں کا ایک بہت بڑا مقصدیت تھا۔ وہ اپنے دوسرے رفقاء کے کارِ یعنی سر سید احمد خان یا مولانا الطاف حسین حالی یا آزاد یا ڈپٹی نذیر احمد کی طرح وہ بھی اس بات کو جانتے تھے کہ وہ کسی خاص مشن سے کام کر رہے ہیں۔ ایک خاص مقصد کے تحت کام کر رہے تھے۔ لہذا ان کا کوئی سوانحی مضمون یا ان کی کوئی سوانح عمری صرف اور صرف لطفِ طبع کے لئے نہیں لکھی گئی۔ آپ دیکھتے ہیں کہ ان کی تمام کی تمام سوانح عمریاں تاریخ اسلام کے مشاہیر سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان بڑی ہستیوں سے، ان علماء سے، ان مشاہیر اسلام سے تعلق رکھتی ہیں کہ جنہوں نے ترقی میں اسلام کی سر بلندی میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ مولانا شبلی ہمیشہ ان شخصیات پر قلم اٹھاتے ہیں۔ تو اس کا مقصد کیا تھا؟ اس کا مقصد ظاہر ہے یہ تھا کہ ہم عموماً مغرب کو بڑا تصور کرتے ہیں ہم عموماً مغرب کی تقلید کرتے ہوئے یہ بات بھول جاتے ہیں کہ جب مشرق کا آفتاب علم طلوع تھا۔ جب مشرق کا سورج اپنی تابانی سے دنیا کو روشن کر رہا تھا۔ اس وقت اہل مغرب تاریکیوں میں جہالت کی تاریکیوں میں کھوئے ہوئے تھے۔ یہ وہی تاریکیاں ہیں جسے آج اہل مغرب Dark ages کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ اور یہ ہمارا یہ اہل مشرق کا آفتاب علم

تھا کہ جس کی کرنوں نے بلا سحر اہل مغرب کو روشنی اور وہاں صبح درخشندہ نمودار ہوئی۔ آج ہم ان تمام باتوں کو بھول جاتے ہیں کہ دراصل مشرق نے علم کی شمعیں یا مغرب نے علم کی شمعیں، مشرق ہی سے لے کر جلائی تھیں۔ لیکن آج ہم ہر بات میں ان کے اتباع کی کوشش کرتے ہیں۔ ہم ان کی پیروی کی کوشش کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ ہم ہی تھے جن سے دراصل اہل مغرب نے عظمت کا سبق سیکھا تھا۔ توشلی نعمانی کا اپنی تحریروں کے پیچھے ایک نیادی مقصد ظاہر ہے کہ تھا قوم کی فلاح کی جائے۔ قوم کو بیدار کیا جائے۔ لیکن اس سلسلے میں وہ سرسید کے برعکس کرنا کیا چاہتے تھے۔ وہ بتانا یہ چاہتے تھے کہ ہمیں آج بھی اپنی نشاۃ ثانیہ کے لئے اہل مغرب کی طرف دیکھنے کی ضرورت نہیں اگر ہم ایک مرتبہ پھر عظمتوں کا سفر طے کرنا چاہتے ہیں۔ یا ہم عروج کی طرف بڑھنا چاہتے ہیں۔ رفعتوں کی طرف بڑھنا چاہتے ہیں تو ہم اہل مشرق سے اور ان کے علوم سے اکتساب کر سکتے ہیں۔ ہم ان کے علوم سے استفادہ کر سکتے ہیں اور یہ علوم اور یہ شخصیات یقیناً ہمیں رفعتوں کی راہ سمجھائیں گی۔ اس بات کا اظہار کرتے ہوئے وہ اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

ایک نکتہ دان شخص نے کس قدر سچ کہا تھا کہ ہم کو صرف یہی رونا نہیں ہے کہ ہمارے زندوں کو یورپ کے زندوں نے مغلوب کر لیا ہے بلکہ یہ رونا بھی ہے کہ ہمارے مردوں پر بھی یورپ کے مردوں نے فتح پالی ہے۔ ہر موقع اور ہر محل پر جب شجاعت، ہمت، غیرت، علم و فن غرض کسی کمال کا ذکر آتا ہے تو اسلامی ناموں کی بجائے یورپ کے ناموروں کا نام لیا جاتا ہے۔۔۔ یہ سلسلہ مضامین اسی غرض سے قائم کیا گیا ہے کہ جن لوگوں کو عربی زبان پر دسترس نہ ہونے کی وجہ سے اسلاف کے کارناموں سے اطلاع نہیں وہ رفتہ رفتہ ان واقعات سے واقف ہو جائیں۔

(مقالات شبلی جلد پنجم: علامہ شبلی)

یوں مجموعی طور پر اگر ہم دیکھیں توشلی نعمانی کا یہ بیان اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ وہ ایک خاص مقصد کے تحت یہ سوانح عمریاں ترتیب دے رہے ہیں۔ خواہ کتابوں کی بات کی جائے یا سوانحی مضامین کی دونوں میں دراصل وہ اہل اسلام کے ذکر کے ذریعے ان کے کارہائے نمایاں کے ذریعے ان کے علوم کے ذریعے وہ اپنی قوم کو بیدار کرنا چاہتے تھے۔ اسلام اور اہل اسلام کی نشاۃ الثانیہ چاہتے تھے۔

یوں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سرسید احمد خان کا بنیادی مقصد یہ تھا یا ان کا نظریہ تھا کہ قوم کی فلاح اسی میں ہے کہ اب وہ اپنی روایات سے کس حد تک ہٹ جائیں اور اہل مغرب سے سیکھیں کہ کس طرح بلند یوں کا سفر کیا جاتا ہے۔ جبکہ شبلی نعمانی کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ ہم اسلام اور تاریخ اسلام کے ذریعے اپنی کامیابی و کامرانی کی شمعیں جلا سکیں۔

! شبلی نعمانی نے مختلف سوانح عمریوں اور سوانحی مضامین کے ذریعے مسلمان قوم کو بیدار کرنے کی کوشش کی آج کے لیکچر میں ہم نے شبلی نعمانی کی مختلف سوانح عمریوں کا تعارف دیا اور اس کے بعد مجموعی طریقہ پر ہم نے اس بات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی کہ شبلی نعمانی کی سوانح نگاری مجموعی نوعیت کے اوصاف کیا ہیں۔ اور ہمیں پتا چلا کہ وہ شگفتگی بیان، اپنی جزئیات نگاری، منطقیت، استدلال، مقصدیت اور سب سے بڑھ کر ماخذ کی تفصیل بتانے اور پھر ان ماخذ کے مطابق چلنے کے باعث اردو سوانح نگاروں میں اپنا ایک الگ، ممیز اور بلند مقام رکھتے ہیں۔ شبلی نعمانی نے اس دور میں سوانح نگاری کا آغاز کیا۔ جب ان کے سامنے کوئی مثال موجود نہیں تھی۔ انہوں نے اپنے مختلف سوانح مضامین میں یا اپنے مقالات میں۔ اس

بات کا اظہار تو کیا کہ وہ کارلائل یا ایسے سوانح نگاروں کو پڑھ چکے ہیں۔ لیکن آج کا ناقد اس نتیجے تک پہنچ چکا ہے کہ شبلی ہو یا حالی ہو۔ باقاعدہ طور پر یہ لوگ انگریزی سے بہت زیادہ روشناس نہ تھے۔ ان کو مہارت نہ تھی انگریزی زبان پر۔ لہذا یہ انگریزی مضامین یا انگریزی کتب سن کر، پڑھتے تھے۔ چنانچہ یہ کہنا کہ انہوں نے باقاعدہ طور پر مغربی سوانح نگاری کی روشنی میں اپنی سوانح نگاری کی بنیاد رکھی۔ یہ بات درست نہیں۔

محل پر جب شجاعت، ہمت، غیرت، علم و فن غرض کسی کمال کا ذکر آتا ہے تو

اسلامی ناموں کی بجائے یورپ کے ناموروں کا نام لیا جاتا ہے۔۔۔ یہ

سلسلہ مضامین اسی غرض سے قائم کیا گیا ہے کہ جن لوگوں کو عربی زبان پر

دسترس نہ ہونے کی وجہ سے اسلاف کے کارناموں سے اطلاع نہیں وہ رفتہ

رفتہ ان واقعات سے واقف ہو جائیں۔”

(مقالات شبلی، جلد پنجم، علامہ شبلی)

یوں مجموعی طور پر اگر ہم دیکھیں تو شبلی نعمانی کا یہ بیان اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ وہ ایک خاص مقصد کے تحت یہ سوانح عمریاں ترتیب دے رہے ہیں۔ خواہ کتابوں کی بات کی جائے یا سوانحی مضامین کی دونوں میں دراصل وہ اہل اسلام کے ذکر کے ریلے ان کے کارہائے نمایاں کے ذریعے ان کے علوم کے ذریعے وہ اپنی قوم کو بیدار کرنا چاہتے تھے۔ اسلام اور اہل اسلام کی نشاۃ الثانیہ چاہتے تھے۔

یوں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سر سید احمد خان کا بنیادی مقصد یہ تھا یا ان کا نظریہ تھا کہ قوم کی فلاح اسی میں ہے کہ اب وہ اپنی روایات سے کس حد تک ہٹ جائیں اور اہل مغرب سے سیکھیں کہ کس طرح بلند یوں کا سفر کیا جاتا ہے۔ جبکہ شبلی نعمانی کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ ہم اسلام اور تاریخ اسلام کے ذریعے اپنی کامیابی و کامرانی کی شمعیں جلا سکیں۔

! شبلی نعمانی نے مختلف سوانح عمریوں اور سوانحی مضامین کے ذریعے مسلمان قوم کو بیدار کرنے کی کوشش کی آج کے لیکچر میں ہم نے شبلی نعمانی کی مختلف سوانح عمریوں کا تعارف دیا اور اس کے بعد مجموعی طور پر ہم نے اس بات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی کہ شبلی نعمانی کی سوانح نگاری مجموعی نوعیت کے اوصاف کیا ہیں۔ اور ہمیں پتا چلا کہ وہ شگفتگی بیان، اپنی جزئیات نگاری، منطقیت، استدلال، مقصدیت اور سب سے بڑھ کر ماخذ کی تفصیل بتانے اور پھر ان ماخذ کے مطابق چلنے کے باعث اردو سوانح نگاروں میں اپنا ایک الگ، میز اور بلند مقام رکھتے ہیں۔ شبلی نعمانی نے اس دور میں سوانح نگاری کا آغاز کیا۔ جب ان کے سامنے کوئی مثال موجود نہیں تھی۔ انہوں نے اپنے مختلف سوانح مضامین میں یا اپنے مقالات میں۔ اس بات کا اظہار تو کیا کہ وہ کارلائل یا ایسے سوانح نگاروں کو پڑھ چکے ہیں۔ لیکن آج کا ناقد اس نتیجے تک پہنچ چکا ہے کہ شبلی ہو یا حالی ہو۔ باقاعدہ طور پر یہ لوگ انگریزی سے بہت زیادہ روشناس نہ تھے۔ ان کو مہارت نہ تھی انگریزی زبان پر۔ لہذا یہ انگریزی مضامین یا انگریزی کتب سن کر، پڑھتے تھے۔ چنانچہ یہ کہنا کہ انہوں نے باقاعدہ طور پر مغربی سوانح نگاری کی روشنی میں اپنی سوانح نگاری کی بنیاد رکھی۔ یہ بات درست نہیں۔

ہاں یہ ضرور ہے کہ انہوں نے سن سنا کر کسی حد تک استفادہ تو کیا تھا۔ لیکن یہ حالی یا شبلی جیسے سوانح نگاروں کی اپنی تخلیقیت تھی کہ جس نے انہیں ایسی امر نوعیت کی سوانح عمریاں لکھنے پر قادر کیا۔ لیکن شبلی نے حالی سے ایک قدم آگے بڑھ کر اپنے تخلیقی شعور اور اپنے تخلیقی اسلوب کی بنا پر وہ سوانح عمریاں لکھیں کہ جنہیں آج بھی اردو ادب کی، اردو زبان کی بے مثال اور معیاری نوعیت کی سوانح عمریاں قرار دیا جاتا ہے اور تمام تر ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ ان کے بعد شبلی کے بعد آج تک اردو ادب کو اس معیار کا سوانح نگار میسر نہیں آیا۔

بہر حال ہم یوں سوانح نگاری اور سوانح عمری کے سلسلے کے آخری لیکچر کے خاتمے پر پہنچ جاتے ہیں۔ ہم نے ان تین لیکچر میں مختصر سے انداز سے

سوانح عمری کے فن، متنی مطالعے اور شبلی نعمانی کے سوانح کے فن پر بات کرنے کی کوشش کی۔ ہم امید کرتے ہیں کہ ہم اس صنف کے حوالے سے کم از کم تعارفی نوعیت کی گفتگو مکمل کرنے میں کامیاب ہو گئے۔

آئندہ لیکچرز میں ہم افسانوی ادب کا آغاز کریں گے۔ اور ناول، افسانے اور اس کے بعد ڈرامے پر بات کریں گے۔ اور پھر سفر نامہ نگاری اور اردو میں مزاح کا تذکرہ ہو گا۔ اور یوں حصہ نثر اپنے اختتام کو پہنچ جائے گا۔ امید ہے ان لیکچرز سے تعارفی سطح پر کم از کم آپ لوگ اردو ادب اور نثری ارتقا سے کسی حد تک آگاہ ہو جائیں گئے۔

[Back to Conversion Tool](#)

[**Back to Home Page**](#)

ہم آج کل حصہ نثر کے خصوصی مطالعات سے گزر رہے ہیں اس سلسلے میں ہم اب تک بات کر چکے ہیں تین اصناف کی۔ ہم نے بات کی خطوط نویسی پر، اور اس سلسلہ میں ہم نے غالب کے خطوط کا متن بھی پڑھا اور ان کے نثری امتیازات کا جائزہ بھی لیا۔ بعد ازاں ہم نے سر سید احمد خاں کی اسلوبیاتی خصوصیات کا جائزہ لیا اور ان کا مضمون تکمیل پڑھا اور گذشتہ تین لیکچرز میں ہم نے بات کی سوانح عمری کے فن کے حوالے سے ہم نے جائزہ لیا سوانح عمری کے فن کا، اردو میں سوانح عمری کے ارتقا کا۔ پھر ہم نے شبلی نعمانی کا منتخب متن پڑھا۔ اور اس کے بعد شبلی نعمانی کے فن سوانح عمری کے حوالے سے بات کی۔

آج سے ہم ناول نگاری پر اپنی گفتگو کا آغاز کریں گے۔ یہ سلسلہ تین لیکچرز پر مشتمل ہو گا۔ آج کے لیکچر میں ہم بات کریں گے ناول کے فن پر اور اردو ناول کے ارتقا پر، اگلے لیکچر میں بات ہو گی منتخب متن کے حوالے سے ہم مرآۃ العروس سے لیا گیا ایک اقتباس پڑھیں گے۔ اور تیسرے لیکچر میں ہم ڈپٹی نذیر احمد کے ناول کے فن کا جائزہ لیں گے۔ تو بات کرتے ہیں ناول کے فن اور اردو ناول کے ارتقا کے حوالے سے۔ نثر کو بنیادی طور پر دو شاخوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک افسانوی ادب اور دوسرا غیر افسانوی ادب

افسانوی ادب

افسانوی ادب ہم اس ادب کو کہتے ہیں جس میں داستان، ناول افسانہ اور ڈراما جیسی اصناف آتی ہیں۔

غیر افسانوی ادب

غیر افسانوی ادب وہ ادب ہوتا ہے جس میں مضمون نویسی، انشا پر دازی، رپورٹ رائٹنگ Report writing رواد نویسی، خطوط نویسی یا ایسی دوسری اصناف آتی ہیں۔ جس میں افسانیت نہیں پائی جاتی۔

یہ سوال بڑی بنیادی نوعیت کا ہے کہ افسانوی ادب یا غیر افسانوی ادب کا بنیادی فرق کیا ہے۔ اس کا فرق ہم یوں سمجھ سکتے ہیں کہ افسانوی ادب کی بنیادی روح کہانی ہے۔ خواہ ہم بات کریں داستان کی ناول کی، یا افسانے کی، چاروں اصناف میں ہم دیکھتے ہیں کہ کہانی بنیادی نکتے کے طور پر سامنے آتی ہے۔ یعنی آپ ناول کی بات کر لیں، افسانے کی بات کر لیں، ڈرامے کا تذکرہ کر لیں۔ یا داستان کی بات کریں۔ ہر حوالے سے کہانی کا ہونا بہت ضروری ہے۔

اب یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کہانی کیا ہے؟ ایک بہت سادہ سا، عام سا، معمولی سا لفظ جس سے آپ ہم لوگ شاید بچپن ہی سے آگاہ ہیں۔ اگر میں یہ کہوں کہ ازمنہ قدیم کا انسان بھی کہانی کے فن سے یا کہانی کی ہیئت سے یا کہانی کی نوعیت سے بخوبی آگاہ تھا تو بے جا نہ ہو گا۔ کیونکہ شاید کہانی کا فن سکھایا نہیں جاتا۔ کہانی کا فن سیکھنا نہیں پڑھتا بلکہ ہر شخص اپنے طور پر کہانی کہتا اور کہانی بنانا جانتا ہے۔ تو کہانی اگر عام الفاظ میں یا اس کی لغت کے اعتبار سے تعریف کریں یا نصابی اعتبار سے جو اس کی تعریف کرنے کی کوشش کریں تو کہانی کا مطلب ہے واقعات کا تسلسل یا کسی ایک واقعہ کی جزئیات کا بیان۔ یعنی ایک ایسا واقعہ جس میں ایک خاص ابتداء موجود ہو۔ جس میں وسط ہو جس میں نقطہ عروج اور نکتہ اختتام ہو۔ یہ وہ اجزا ہیں جو ایک کہانی کو مکمل کرتے ہیں۔ اب یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے اگر داستان، ناول، ڈراما، افسانہ چاروں اصناف میں کہانی موجود ہے پھر وہ کون سے امتیازات ہیں دراصل جو ایک صنف کو دوسری سے الگ کرتا ہے۔ ہم آنے والے لیکچرز میں افسانے اور ڈرامے پر باقاعدہ طور پر بات کریں گے۔ لہذا فی الحال ہم افسانے، ڈرامے یا ان دونوں کا تقابل ناول سے نہیں کریں گے اور دونوں اصناف کی تعریف الگ سے بیان نہیں کریں گے۔ داستان اور ناول تک ہم اپنی بات کو محدود رکھیں گے۔

ہم نے ابھی گزارش کی تھی چاروں اصناف میں کہانی موجود ہوتی ہے۔ اب ہمیں دیکھنا یہ ہے کہ داستان کو ناول سے الگ کرنے والی چیز کون سی ہے تو بات یہ ہے کہ انسان روزِ اول سے (جیسا کہ میں نے پہلے کہا تھا) کہانی کہنے اور کہانی بنانے پر قادر رہا ہے اور جب آج کے جیسے تفریحِ طبع کے مواقع موجود نہیں تھے تو انسان کے پاس قصہ بیان کرنے کے علاوہ اور کوئی راستہ نہ تھا کہ وہ اپنی تفریح کے مواقع تلاش کر سکے اور جب راتیں بہت تاریک ہو جاتی تھیں اور انسان کے پاس تفریح کے لئے کچھ نہیں ہوتا تھا تو کہا جاتا ہے کہ ازمنہ قدیم کے لوگ آگ کے الاؤ کے گرد بیٹھ کے قصہ گوئی سے محفوظ ہوا کرتے تھے۔ یہ وہ آغاز تھا جہاں سے انسان نے حکایات کہنا سیکھا۔

یہ وہ داستانیں ہیں جو ضابطہ تحریر میں نہیں آتی تھیں بلکہ سینہ بہ سینہ انسان کے ساتھ آئندہ نسلوں تک پہنچتی چلی جاتی تھیں اور ان میں سے بہت سی داستانیں ایسی ہیں جنہیں ہم آج اپنی لوگ داستانوں کا درجہ بھی دیتے ہیں۔ اس کے بعد وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تحریر یا طریقہ تحریر ایجاد ہوا تو پھر وہی قصے وہی داستانیں ضابطہ تحریر میں آنے لگیں۔ اور پھر ان داستانوں کے محفوظ ہونے کا ایک مضبوط رستہ نکل آیا۔ یہ داستانیں آج بھی پڑھیں اور سنی جاتی ہیں۔ لیکن یہ بات حقیقی ہے کہ یہ داستانیں اب ماضی کا قصہ بن گئی ہیں یا یوں کہہ لیجئے ہمارا تہذیبی یا ثقافتی سرمایہ بن گئی ہیں۔ جنہیں ہم تہذیبی سرمایے کے طور پر، ثقافتی ورثے کے طور پر توجہ کرتے ہیں۔ لیکن آج داستان گوئی کا رواج ختم ہو گیا ہے۔

داستان کو ناول سے الگ کرنے والا اگر ہم کہیں کہ ایک ہی نکتہ ہے تو غلط نہیں ہو گا اور وہ نکتہ ہے ترتیب اور تسلسل، جیسا کہ میں نے پہلے کہا تھا کہ پہلے داستانِ زبانی طور پر کہی جاتی تھی۔ قصہ گوئی کی صورت میں۔ بعد ازاں داستانیں لکھی جانے لگیں۔ لیکن دونوں صورتوں میں ایک مسئلہ تھا کہ داستان کو تفصیل میں کچھ اس طرح چلے جاتے تھے۔ طوالت کچھ ایسی اختیار کرتے تھے کہ بسا اوقات انہیں خود یاد نہیں رہتا تھا کہ پچھلے قصے میں انہوں نے کیا کہا تھا۔ ناقدین اور محققین ایک دلچسپ بات اس حوالے سے بیان کرتے ہیں کہ

ایک ایرانی داستان گو کو کہیں جانا تھا اور اس نے دربار میں ایک داستان شروع کر رکھی تھی۔ لہذا وہ اپنے شاگرد کو یہ کہتے ہوئے کہ داستان کا باقی حصہ تم آگے چلاؤ اور میری واپسی تک اس کو جاری و ساری رکھنا تو شاگرد نے پوچھا استاد محترم داستان کا قصہ تو میں چلاؤں گا لیکن مجھے یہ بتادیں کہ مجھے کہاں سے کہاں تک جانا ہے۔ تو استاد نے جواب دیا کہ بات یہ ہے کہ میں نے اب تک دلہا کی بارات کو دلن کے گھر تک پہنچایا ہے تم یہاں کے واقعات بیان کرو تب تک میں واپس آ جاؤں گا۔

کہا یہ جاتا ہے وہ شاگرد دلہن کے گھر پر بارات کے واقعات بیان کرتا رہا۔ اب آپ خود سوچ سکتے ہیں کہ ایسے واقعات جو مہینوں تک چلتے ہیں۔ ان میں تسلسل بھی نہیں ہو گا اور ان میں تفصیل کچھ ایسی ہو گی کہ اسے مرتب بھی نہیں کیا جاسکتا۔ نتیجتاً داستانیں انتشار کا شکار ہوتی تھیں۔ داستانوں میں بکھراؤ پایا جاتا تھا۔ جب ایک داستان کو کہنے والے سینکڑوں ہو جائیں یا بہت سے لوگ ہو جائیں تو یقیناً اس سے ترتیب کی توقع رکھنا خاص محال ہو جاتا ہے۔ سو داستانوں کا ایک سب سے بڑا نقص، ناول اور داستان کا ایک سب سے بڑا فرق غیر ترتیبی یا تسلسل سے دور ہونا ہے۔ اس کے علاوہ داستانوں کا دوسرا بڑا نقص یا دوسرا بڑا فرق جو اسے ناول سے الگ کرتا ہے وہ ہے ان میں پائے جانے والے مافوق الفطرت عناصر، یعنی وہ غیر حقیقی عناصر جن پر جادوئیت کا یا طلسمات کا خاص رجحان ملتا ہے۔ وہ داستانوں کا خاصا تھی۔ اب ”الف لیلا“ ”پڑھ لیجئے آپ“ داستانِ امیر حمزہ ”پڑھ لیجئے“ ”طلسم ہوشربا“ ”پڑھ لیجئے“ ان داستانوں میں ہمیں طلسماتی ماحول ملتا ہے۔ اور یہی طلسماتی ماحول انہیں حقیقت سے بہت دور لے جاتا ہے اور یاد رہے جو چیز حقیقت سے دور ہو۔ وہ ہماری تسکین کا باعث تو ہو سکتی ہے وہ کچھ لمحے کے لئے مزہ یا لطف تو دے سکتی ہے لیکن بہر حال نہ ہماری زندگی پر اس کا مثبت اثر ہو سکتا ہے اور نہ ہی داستانوں کے ذریعے ہو۔

بہر حال داستانوں کا ایک بہت بڑا فائدہ یہ تھا کہ داستانوں نے ہماری تہذیب اور ہمارے ثقافتی ورثے کو محفوظ کیا۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ داستانوں

میں طوالت اختیار کی جاتی تھی تو ظاہر ہے اس پر معاشرتی قصے، معاشرتی واقعات، تہذیبی و ثقافتی رسوم و رواج اور روایات کو دل کھول کر بیان کیا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے جب ہم خاص طور پر باغ و بہار یا فسانہ عجائب جیسی داستانوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو ان میں تسلسل کی کمی تو اپنی جگہ برقرار رہتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اول الذکر یعنی باغ و بہار کو ہم دہلوی تہذیب کا عکاس اور ثانی الذکر یعنی فسانہ عجائب کو ہم لکھنوی تہذیب کا عکاس کہتے ہیں۔ کیونکہ میرامن دہلوی اور جب علی بیگ سرور نے اپنی دونوں داستانوں میں بالترتیب دہلوی اور لکھنوی تہذیب کو کچھ ایسا جمع کر دیا کہ شاید اس سے بہتر تہذیب و ثقافت کی مثالیں ہمیں کسی اور تہذیب میں نظر نہیں آتیں۔ لیکن اپنی طوالت، اپنی بے ترتیبی اور تسلسل کی کمی کے باعث داستانیں وقت کے ساتھ ساتھ ماند پڑ گئیں اور پھر انسان نے یہ محسوس کیا کہ اب نہ تو ہمارے پاس اتنا وقت ہے کہ ہم ضخیم نوعیت کی کتابیں پڑھ سکیں اور نہ ہم ایسے بے ترتیب قصوں سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جن کا ہماری زندگی سے کوئی تعلق نہ ہو۔ یا جو ہمیں کچھ سبق نہ دے سکیں۔ جس سے کوئی مقصد پورا نہ ہو سکے۔

سو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ داستانیں زوال کا شکار ہوئیں اور آہستہ آہستہ ناول کو عروج ملا یہاں یہ بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ صرف طوالت داستان کو ناول سے الگ نہیں کرتی۔ ناول کے کچھ خاص اجزاء ہیں کچھ خاص عناصر ہیں جن کا ہونا دراصل کسی کامیاب ناول کے لئے ضروری ہوتا ہے۔ لیکن اجزاء پر بات کرنے سے پہلے ہم یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ ناول کی لغوی تعریف کیا ہے ناول، عام طور پر آپ یہ جانتے ہیں کہ ناول انگریزی زبان کا لفظ ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ انگریزی سے اردو میں آیا ہے۔ لیکن یہ لفظ بنیادی طور پر انگریزی کا نہیں ہے یہ لفظ اطالوی ہے جس کے معنی ہیں ”نئے“ کے۔ اطالوی میں اسے Novela کہا جاتا ہے۔ آج ہماری اردو زبان میں ہم عموماً ایک اصطلاح استعمال کرتے ہیں نیا ناول۔ دراصل یہ نیا اردو میں (ناولہ) Novela سے لیا گیا۔ یعنی اس دور میں یہ ایک ایسی صنف تھی ایک ایسا انداز تھا جسے لوگوں نے نیا تصور کیا۔ جسے لوگوں نے مختلف تصورات کیوں تقریباً آج سے ایک ہزار سال قبل ناول کی Novela کی صورت میں ابتداء ہوئی۔ لیکن اس دور کا ناول آج کے دور کے ناول سے بہت مختلف تھا۔ اگر ہم یہ کہیں اس دور کا ناول، داستان کے بہت قریب تھا تو یہ غلط نہ ہو گا۔ لیکن بہر حال اس کے باوجود یہ ناول وہ ناول تھا جس میں مافوق الفطرت عناصر جو داستانوں کا خاصہ تھے۔ وہ بہر حال بہت کم پائے جاتے تھے۔ اس کے برعکس یہی قصہ گوئی کا انداز فرانس میں پہنچا تو اس میں دوبارہ خیالاتی عناصر آ گئے، تخیلات آ گئے مافوق الفطرت عناصر آ گئے۔ جس سے ایک نئی صنف (جسے وہاں پر Romanico کہا جاتا تھا) کا آغاز ہو گیا۔ جسے ہم اردو میں رومانس کہتے ہیں۔ واضح رہے یہ رومانس وہ پیار، محبت یا عشق کے قصوں کا بیان نہیں۔ بلکہ یہ رومانس وہ رومانس ہے جس میں مافوق الفطرت عناصر خاصی حد تک پائے جاتے تھے۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی کتاب ”اردو نثر کا فنی ارتقاء“ میں ناول اور رومانس کا فرق بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں

ایسا نثری قصہ جو حقیقت نگاری کا حامل ہوتے ہوئے بھی واقعی حالات انسانی کا بیان ہو عام گفتگو میں اور ادبی تنقید میں نمایاں طور پر ناول کہلانے کا مستحق ہے۔ ایسا نثری قصہ جو زندگی کو غلط یا غیر معمولی طریقے سے پیش کرے یا جہاں عجیب و غریب ماحول یا ناممکن الوقوع حالات پیش آجائیں یا جہاں فطرت انسانی کی خیر اور شر کے مثالی رنگ میں ابھارا گیا ہو رومانس کہلاتا ہے۔
(ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ”اردو نثر کا فنی ارتقاء“)

آپ نے دیکھا کہ حقیقت اور غیر حقیقت یا یوں کہہ لیجئے کہ حقیقت یا تخیلات کا فرق ناول اور رومانس کا امتیاز ہے۔ یہی وہ امتیاز ہے جو داستان کو

ناول سے الگ کرتا ہے۔

اس کے بعد ہم بات کریں گے ناول کے مقصد کے حوالے سے۔ بات یہ ہے کہ جب ہم ادب کی بات کرتے ہیں تو اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب بنیادی طور پر تسکین کا، لطف کا، سکون کا اور تفریح طبع کا نام ہے۔ لیکن بہر حال ادب کے کچھ مقاصد ہونے چاہئیں۔ ادب کے کچھ نظریات ہوتے ہیں۔ ادب لکھنے کا ادب تحریر کرنے کے کچھ اسباب ہوتے ہیں اور ہمارے کچھ نظریات ایسے ہونے چاہئیں کہ ہم کس طرح سے معاشرے کو متاثر کر سکتے ہیں یا متاثر کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے بات کی جائے تو ہم خواہ اس اصطلاح پر کہ ادب کے مقاصد، یا ادب برائے مقصد پر کیسی ہی تنقید کیوں نہ کر لیں۔ اس کے باوجود ہم اس سے جان نہیں چھڑا سکتے۔ اس سے ہم دامن نہیں چھڑا سکتے۔ کیونکہ بہر حال وہ ادب جو کسی مقصد کے بغیر تحریر کیا جاتا ہے ہو دیر پایا جاوداں کبھی نہیں ہوتا۔ لہذا ہم ناول کے حوالے سے بھی جب بات کریں گے تو ہم دیکھیں گے کہ ناول کا بنیادی طور پر مقصد کیا ہے؟

جب ایک صنف تفریح طبع کے لئے انسان داستان گوئی کی صورت میں استعمال کر رہا تھا اور وہ انسان کو خاصہ محفوظ بھی کر رہی تھی تو اس کے باوجود انسان کو ناول کی ضرورت پیش آئی۔ یا انسان نے داستان کی بجائے ناول کی طرف زیادہ رجوع کر لیا اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ داستانیں بالآخر زوال کا شکار ہونے کے بعد اب کم و بیش ختم ہو چکی ہیں تو ان کا مقصد کیا تھا۔ جس نے داستان سے انسان کو ناول کی طرف مبذول کر دیا۔ تو اس حوالے سے بات کرتے ہوئے اپنی کتاب دی ناول ٹوڈے میں فلپ ہینڈرسن کہتے ہیں:

”یہ امر مسلمہ ہے کہ عظیم ترین ناول کا مقصد جیسا کہ ہمیشہ رہا ہے آج بھی انسانیت کا انقلاب

ہے۔ تاکہ اس انسانیت کے انقلاب سے سوسائٹی یا سماج کو بدلا جاسکے۔ لہذا اس الم ناک

اور انقلابی دور میں جس میں سے ہم گزر رہے ہیں اور جہاں ہمارے بہترین دل و دماغ رکھنے

والے بھی اخلاقیات اور مذہب کے مسائل کے مقابلے میں سیاست سے مغلوب ہو چکے ہیں۔

یہی امید کی جاتی ہے کہ ہمارا سب سے موثر ناول نگار جس انقلاب کی کوشش کرے گا وہ بھی

خالص سیاسی ہو گا۔ دوسری طرف وہ اوسط درجہ کے مصنف ہیں جو زندگی کو صرف اس جاہلیا

مرہ سطح پر قائم رکھنا چاہتے ہیں جس کے وہ عادی ہیں۔“

(دی ناول ٹوڈے۔ فلپ ہینڈرسن)

انقلاب سیاسی ہو یا مذہبی فلپ ہینڈرسن کی بات اپنی جگہ درست لیکن بہر حال ہر ناول کا مقصد نہ انقلاب ہوتا ہے اور نہ ہونا چاہیے یہ الفاظ واضح طور پر اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ فلپ دراصل ماکسی مکتب ادب سے تعلق رکھتے ہیں۔ یا ماکسی فکر تنقید سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ ماکسیت جس میں ہمیشہ بات یہ جاتی تھی کہ انسان بنیادی طور پر روزاؤل سے جبلی مادیت کے سلسلے سے گزر رہا ہے۔ یعنی طبقاتی کشمکش کا شکار ہے اور نچلا طبقہ اوپری طبقے کے خلاف انقلاب کی کوششوں میں لگا رہتا ہے اور اوپری طبقہ ہمیشہ زیریں طبقے کو دبانے کی کوشش کرتا ہے۔

بہر حال یہ بات درست ہے کہ اشترافیہ زیریں طبقے کو دباتے ہیں۔ زیریں طبقہ اپنے حقوق کی جنگ لڑتا ہے۔ لیکن ہر ناول کا یہ منتہائے مقصود ہوتا نہیں ہے ہاں یہ درست ہے کہ ماکسی ادب کے قائل لوگ اسی کو بنیادی مقصد تصور کرتے تھے اور ان کے نزدیک صرف ناول کا ہی یہ مقصد نہیں

تھا بلکہ ان کے نزدیک ادب کا یہ مقصد تھا۔ اگر ہم فلپ ہینڈرسن کی بات کو قدرے Light انداز میں لیں۔ ایک تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں

انقلاب سے مراد اصلاحی انقلاب ہے۔ یعنی ہر ناول کا کم از کم یہ مقصد یا مطلب یہ ضرور ہونا چاہیے کہ وہ معاشرے کی بُری روایات کو پلٹ دے۔

یعنی ایک ایسی انقلابی صورت حال ہمارے سامنے لائے کہ جس کے نتیجے میں معاشرے کی بُری عادات و مسائل، معاشرے کے بُرے رجحانات یا منطقی رجحانات اور روایات کو ختم کیا جاسکے۔ یا کم از کم ان پر تنقید کی جاسکے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے۔ تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناول کا ایک مقصد معاشرے کی اصلاح ہے۔ اور اردو ادب میں ناول کا آغاز دراصل اصلاحی ناولوں سے ہی ہوا۔

جب ڈپٹی نذیر احمد نے اپنے اصلاحی ناولوں کے ذریعے ایک طرف تو اپنے گھروالوں کو دوسری طرف وسیع پہانے پر معاشرے کی اصلاح کے لئے مختلف نوعیت کے ناول لکھے۔ ہم ان پر بات بعد میں کریں گے۔ کیونکہ ہمارا پہلا نکتہ یا اس سے قبل ہمیں ناول کے اجزاء پر بات کرنی ہے۔ لیکن یہاں مقصد پر بات کرتے ہوئے میں یہ ضرور کہنا چاہوں گا کہ یہ ہمیں ذہن میں رکھنا چاہیے کہ ناول لکھنا یا کوئی بھی تحریر لکھنا۔ کسی بھی صنف پر کام کرنا بجائے خود ایک مقصد بھی ہوتا ہے۔ یعنی وہ لوگ جو ادب برائے ادب کے قائل ہیں۔ جو اس بات کے قائل ہیں کہ دراصل ادب کو طبع حساس کی تسکین کا باعث ہونا چاہیے۔ وہ لوگ اس کا سب سے بڑا مقصد یہ بیان کرتے ہیں کہ دراصل ادب کا مقصد یا ادب کا بنیادی مصرف یہی ہے کہ وہ انسان کو خوش کرے۔ انسان کی مسرت اور خوشی کا باعث بنے۔ یہ وہ نظریہ ہے جو رومانوی ادب نے دیا جو ادب برائے زندگی کے مخالفوں نے دیا۔ کوئی بھی چیز بذات خود ایک مقصد بھی ہوتی ہے۔ کیونکہ ہم صرف اور صرف یہ کہہ دیں کہ دراصل ناول کا مقصد یا کسی بھی صنف کا مقصد یہ ہے کہ انسان کی اصلاح کی جائے۔ تو ظاہر ہے وہ ہندو نصائح کے قصوں سے بڑھ کر کچھ بھی نہیں رہ جائے گا۔ لہذا ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ناول کا بھی کوئی مقصد ہے تو اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ کوئی بھی ناول نگار ادبیت کو یا ادبی چاشنی کو اسلوبیاتی شگفتگی اور چاشنی کو اپنے مقاصد کو کچھ ایسا قربان کر دے کہ وہ کسی خطیب کا خطاب تو معلوم ہو، کسی وعظ کا وعظ تو معلوم ہو۔ کسی ناصح کی نصیحتیں تو معلوم ہوں لیکن اس میں ادبیت یا نوپلاپن جو دراصل کسی بھی ناول کا خاصہ تھا وہ مفقود ہو جائے۔ یہ رویہ بہر حال کسی بھی طور پر قابل قبول نہیں ہو سکتا اور اس کا پرچار بھی ہمارے لئے ممکن نہیں۔ لہذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناول ایک ایسی ادبی تحریر ہے جس میں ناول نگار ادبیت کو قائم رکھتے ہوئے معاشرے حوالے سے مختلف نوعیت کے مقاصد کے حصول کی کوشش کرتا ہے۔

اب ہم بات کرتے ہیں ناول کے اجزاء ترکیبی پر۔ یعنی اس حصے میں ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ دراصل اردو ناول کے اور دنیا کے کسی بھی ناول کے بنیادی عناصر کیا ہوتے ہیں۔ تو اس سلسلے میں ہم بات شروع کریں گے پلاٹ سے۔

ادبی اصطلاح میں پلاٹ سے مراد واقعات کی کڑی در کڑی وہ زنجیر ہے جو ایک کہانی کو مسلسل کرتی ہے۔ جو کہانی میں تسلسل کا باعث بنتی ہے۔ ہم نے پہلے بات کی تھی کہ کہانی دراصل ہر افسانوی ادب میں موجود ہوتی ہے۔ کہانی ایک واقعہ ہو سکتی ہے۔ طویل واقعہ یا مختلف واقعات کا مجموعہ، جس میں ابتداء سے اختتام تک کا تاثر موجود ہو جب ہم پلاٹ کہتے ہیں تو دراصل وہ کہانی کے خاصہ قریب ہوتا ہے۔ لیکن یہاں میں یہ نہیں کہنا چاہتا کہ وہ ایک مکمل کہانی ہوتی ہے۔ بلکہ پلاٹ ایک ایسا غیر محسوس وجود ہے جس کے ذریعے کوئی بھی افسانوی ادب تحریر کرنے والا ادیب دراصل کرتا کیا ہے کہ واقعات کو تسلسل دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے کہا کہ واقعات کی کڑی در کڑی وہ زنجیر جو دراصل تسلسل کا باعث بنتی ہے۔ اب پلاٹ مختلف طرح کے ہو سکتے ہیں۔ جیسے مثال کے طور پر ہم ایک پلاٹ کی قسم ہے جیسے ہم مستقیم پلاٹ کہتے ہیں۔ مستقیم پلاٹ کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کہانی ایک خاص نکتے سے شروع ہوتی ہے اور سیدھی چلتے چلتے طویل قصے کے بعد بالآخر کسی اور کسی اپنے منطقی انجام کو پہنچتی ہے۔

دوسرا ایک محوری پلاٹ ہوتا ہے جس میں کہانی ایک خاص مرکز کے گرد گھومتی ہے اور جس نکتے سے کہانی شروع ہوتی ہے ایک دائرہ بناتے ہوئے ایک مکمل دائرہ بناتے ہوئے بالآخر اسی نکتے پر آکر ختم ہو جاتی ہے۔ اسی طرح سے بہت سے سادہ پلاٹ ہوتے ہیں۔ جس میں بالکل سیدھی

سادہ سی کہانی ہوتی ہے۔ کچھ پیچیدہ پلاٹس کہلاتے ہیں۔ بہر حال آپ کی سطح پر یہی جاننا کافی ہے کہ پلاٹ واقعات کی کڑی در کڑی زنجیر ہے۔ جس کے ذریعے دراصل ناول نگار یا افسانوی ادب کا کوئی بھی ادیب تسلسل پیدا کرتا ہے۔ اپنے واقعہ اور اپنے قصے میں اب پلاٹ کے کچھ اجزاء ہوتے ہیں۔

مثلاً ابتدا یا ابتدا یعنی جہاں سے بات شروع ہوتی ہے۔ پھر نکتہ عروج یعنی وہ حصہ جہاں پہ ناول نگار سسپنس قائم کرتا ہے۔ اور قاری یا ناظر یہ دیکھنے کی یا جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ آخر اس کے بعد کیا ہونے والا ہے اور پھر اختتامیہ یا انتہا۔ جس میں ناول نگار اپنی کہانی کو ختم کرتا ہے۔ یعنی وہ واقعات جو ابتدا کے بعد بکھرائے گئے تھے ’بکھیرے گئے تھے ان کو سمیٹتا ہے اور کچھ اس انداز میں سمیٹتا ہے کہ کہانی اپنے منتہائے مقصود کو پہنچ جاتی ہے۔ اس کے بعد دوسرا عنصر یا دوسرا جز جو ناول کے لئے ضروری ہے ’وہ ہے کردار، کوئی بھی کہانی کرداروں کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی افلاطون نے کہا تھا:

شاعری تقلید کی تقلید ہے۔ نقل کی نقل ہے۔ ایک عالم مثال ہے جس تک ہمارا تصرف نہیں۔ ہم وہاں تک نہیں پہنچ سکتے۔ ہاں اس کی نقل یہ دنیا ہے جسے ہم دیکھتے ہیں۔ جس میں ہم رہتے ہیں اور جب کوئی شخص صفحہ قرطاس پر کسی واقعے کو ناول، افسانے یا رزمیے یا ایسے یا طبریہ کی صورت میں اتارتا ہے تو دراصل وہ اس دنیا کی نقل کر رہا ہوتا ہے اس دنیا کے واقعات کی نقل کر رہا ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ جو کچھ بھی اٹھاتا ہے اس دنیا سے ہی اٹھاتا ہے۔ اس کی ہر کہانی کا خمیر دراصل ہمارے ماحول سے ہماری تہذیب و ثقافت سے، ہماری معاشرت سے ہی ہوتا ہے۔ لہذا بقول افلاطون عالم مثال کی نقل، دنیا کی نقل ہے۔ جو کہ ادب پارے کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہمارا یہاں پر مقصد افلاطون کے نظریہ تقلید کو زیر بحث لانا نہیں۔ لہذا یہاں سے تیزی سے آگے بڑھتے ہوئے یہ ضرور کہوں گا کہ جب معاشرے کے کردار، چنے جائیں گے تو بہر حال وہ کردار انسان ہوں گے۔ کوئی شخص جانوروں، پرندوں کے متعلق کوئی کہانی نہیں لکھے گا۔ اگر وہ کہانی لکھ بھی لے گا تو وہ تمثیلی قصہ تو ہو سکتا ہے لیکن اسے ناول نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ ناول جیتے جاگتے انسانوں کے کرداروں کا نام ہے۔ سونال کا دوسرا اہم ترین جزو کردار نگاری ہے۔

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ کون سے کردار کتنے کردار، کس نوعیت کے کردار یعنی وہ کون سے کردار ہوں گے جو کسی ناول کو مضبوط بنائیں گے۔ کتنے کردار ناول نگار اپنے ناول میں شامل کر سکتا ہے۔ اور کرداروں کا رویہ کس نوعیت کا ہونا چاہیے تو اس کا جواب یہ ہے کہ پہلی تو بات یہ کہ کردار زیادہ سے زیادہ حقیقت کے قریب ہونے چاہئیں۔ ارسطو نے ایک نظریہ دیا تھا جسے ہم نظریہ امکان کہتے ہیں۔ اس میں ہم دیکھتے ہیں کہ کوئی واقعہ حقیقتاً وقوع پذیر ہوا ہو یا نہ ہوا ہو لیکن اس کے وقوع پذیر ہونے کے امکانات ضرور ہوں۔ ہم نے ایک مرتبہ پہلے بھی تذکرہ کیا تھا جب ہم یہ کہتے ہیں کہ تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ چیزیں ہوئی نہیں۔ وہ معاملات وہ واقعات ہوئے نہیں نہ ہو رہے ہیں۔ بلکہ ہونے چاہئیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ واقعات ہو سکتے ہیں۔ تو کرداروں کو دراصل حقیقت کے اتنا قریب ہونا چاہیے کہ ان پر مافوق البشر ہونے کا اطلاق نہ کیا جاسکے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ ہم نے ایک نظریہ دیا تھا مافوق البشر کا جسے ہم سپر مین کے حوالے سے یاد کرتے ہیں۔ لیکن وہ سپر مین خواہ کیسا ہی سپر کیوں نہ ہو۔ وہ روئے زمین پر موجود نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ کرداروں کی سب سے پہلی خصوصیت تو یہ ہونی چاہیے کہ وہ حقیقت میں ہوں۔ واقعتاً وہ ہمارے گردا گرد نظر آئیں۔ دوسری بات یہ کہ کردار بہت زیادہ نہیں ہونے چاہئیں۔ کیونکہ ہم نے ناول کو داستان سے الگ کرتے ہوئے اس بات کا تعین کیا تھا کہ ناول میں تسلسل ہوتا ہے اور تسلسل کے لئے ضروری ہے کہ چند ایک کردار ہوں منتخب کردار ہوں وگرنہ ہو گا یہ کہ بہت سے کرداروں کی کردار نگاری کرتے ہوئے کردار نگار کسی ایک بھی کردار کو مکمل طور پر ہمارے سامنے پیش نہیں کر پائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ ناول کا ایک ہیرو اور ایک ہیروئن اور چند ایک مرکزی characters یعنی کردار ہوتے ہیں اور باقی ضمنی کردار ہوتے ہیں یا

ذیلی کردار ہوتے ہیں اور ان ذیلی کرداروں کی موجودگی دراصل ان کرداروں کی شخصیت کو نمایاں کرنے کے لئے نہیں ہوتی۔ بلکہ ان کی موجودگی بنیادی یا مرکزی کرداروں کو واضح کرنے کے لئے ہوتی ہے تاکہ ان ذیلی کرداروں کی مدد سے مرکزی کرداروں کی شخصیت کو واضح طور پر ہمارے سامنے لایا جاسکے۔

سو کردار نگاری کے حوالے سے ہم نے تین چیزیں طے کیں۔ ایک وہ حقیقی نوعیت کے ہوں۔ 2- تعداد میں محدود ہوں اور منتخب ہوں اور 3- ذیلی کردار ہوں لیکن مرکزی کردار بہت کم ہوں اور ذیلی کرداروں کا کام مرکزی کرداروں کی شخصیت اور کہانی کو واضح کرنا ہونہ ان کا اپنا ایسا مقام ہو کہ جس کو واضح کرنے میں یا منطقی انجام تک پہنچانے کے سلسلے میں ناول نگار یا توناول کو غیر ضروری طور پر طویل کر دے۔ یا اس کے مرکزی کردار کسی حد تک کم کر دے اس کے بعد ناول کا اگلا نکتہ یا جزو ہے۔ ماحول یا زمانا و مکاں

کہا یہ جاتا ہے کہ ناول کو ایک خاص دور کی تصویر کشی کرنی چاہیے۔ یعنی وہ داستانیں جس میں ہمیں اچانک ایک ہزار سال پہلے کے دور کے لوگ نظر آئے تھے۔ پھر اس کے بعد آج کے دور کے لوگ نظر آئے تھے۔ پھر وہ مافوق الفطرت قسم کے کردار، جو دراصل نہ ہمارے دور سے تعلق رکھتے تھے۔ نہ ماضی کے دور سے، بلکہ ان کا روئے زمین سے کوئی تعلق ہی نہیں ہوتا تھا۔ توناول میں یہ ضروری ہے کہ وہ کسی ایک دور کا عکاس ہو اور اسی طرح سے مکانی اعتبار سے وہ کسی خاص معاشرت کا عکاس ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید ناول نگاروں نے یا جدید ادیبوں نے افسانوی ادب میں بہت سے نئے تجربات کئے۔ جس میں ایک بہت بڑا تجربہ شعور کی رو کا تجربہ ہے۔ اس کے ذریعے ناول نگاروں نے یا افسانوی ادب کے ادیبوں نے خود کو اس قابل کیا کہ وہ یک لخت ماضی سے مستقبل اور پھر مستقبل سے حال میں چھلانگ لگا کر مختلف ادوار کو ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ اس کی مثال ہمیں قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں مل سکتی ہے۔ اور اگر ہم قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں بھی کسی ایک ناول کا تعین کریں تو اس کی بہترین مثال ہمیں ”آگ کا دریا“ میں مل جاتی ہے۔ جس میں انہوں نے کم و بیش ساڑھے چار ہزار سال کی تہذیب کو ہمارے سامنے پیش کر دیا ہے۔ ہندوستان کی ساڑھے چار ہزار سال کی تاریخ ہماری نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔

بہر حال شعور کی رو پر کام کرنا نہ تو ہر ایک کے بس کا روگ ہے اور نہ ہر شخص اس پر قدرت حاصل کر سکتا ہے۔ لہذا وہ لوگ جو اس سے ہٹ کر بات کریں تو ان کے لئے کم از کم تعین کرنا ضروری ہے کہ وہ کسی خاص دور کی بات کریں۔ کسی خاص معاشرت کی بات کریں۔ تاکہ اس خاص دور اور اس خاص معاشرت کو کم از کم مکمل طور پر قارئین کے سامنے لایا جاسکے۔

اس کے بعد مکالمات، ہم نے پہلے بات کی تھی کرداروں کی۔ ظاہر ہے جس ناول یا کہانی میں کردار موجود ہوں گے۔ وہ بات بھی کریں گے۔ وہ محو گفتگو ہوں گے۔ ان کی گفتگو کہانی کو آگے بڑھائے گی۔ وہ مختلف موضوعات پر روشنی ڈالیں گی۔ اس سے ایک طرف تو ناول نگار کے نظریات کا پرچار ہو گا تو دوسری کہانی آگے بڑھے گی۔ ظاہر ہے وہ کردار جنہیں ہم حقیقت کے قریب تردیکھنا چاہتے ہیں۔ اگر وہ بولیں گے نہیں تو ان کا ایک بڑا حقیقی عنصر ختم ہو کر رہ جائے گا۔ لہذا کردار نگاری کے ساتھ ساتھ ناول نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ مضبوط مکالمات تخلیق کرنے پر قدرت رکھتا ہو۔ یہاں ہمیں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی ہے کہ مکالمات کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ نہ تو اتنے کم ہوں کہ ماضی الضمیر بیان نہ ہو پائے اور نہ اتنے زیادہ کہ ناول پر ڈرامے کا گمان ہو جائے۔

ہم جب ڈرامے کی صنف پر آئیں لیکچر میں بات کریں گے تو ہم آپ کو بتائیں گے کہ ناول کے مکالمات اور ڈرامے کے مکالمات میں فرق کیا ہوتا ہے۔ لیکن یہاں صرف اتنا بتانا ضروری ہے کہ ناول کے مکالمات کہانی کا بنیادی جز نہیں بلکہ ایک سوانحی جز ہے۔ جبکہ ڈراما آگے بڑھتا ہی مکالمات اور عمل کے ذریعے سے ہے۔ کیونکہ ناول بنیادی طور پر ایک بیانیہ ہے۔ جبکہ ڈراما ایک عمل کا نام ہے۔ لہذا مکالمات اتنے ہونے چاہئیں

کہ وہ کہانی کو آگے بڑھانے میں معاونت تو کریں لیکن ناول نگار صرف مکالمات کے چنگل میں پھنس کر نہ رہ جائے۔ دوسری بات یہ کہ مکالمات مختصر نوعیت کے ہوں طویل مکالمات ظاہر ہے خطابیہ انداز پیدا کر دیں گے۔ ایسا محسوس ہو گا کہ ہر کردار اپنی اپنی تقریر کر رہا ہے۔ اس کے بعد وہ منظر سے غائب ہو جاتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ مکالمات فطری نوعیت کے ہونے چاہئیں۔ ظاہر ہے کہ ایک کردار فرض کر لیجئے کہ ناول میں ڈاکٹر کا کردار ہے۔ تو ہم اس سے توقع کر سکتے ہیں کہ اس کی زبان پڑھی لکھی نوعیت کی ہوگی۔ آج کے دور کی بات کریں تو وہ اپنی زبان میں انگریزی الفاظ کا استعمال بھی کرے گا۔ اسے زبان پر قدرے قدرت ہوگی۔ اس کے برعکس اگر کسی دکاندار کی بات کریں گے تو اس سے ہم فکر و فلسفہ کے موضوعات پر روشنی کی بات نہیں کر سکتے۔ لہذا ضروری ہے کہ مکالمات حقیقت پر مبنی ہوں ایسا نہ ہو کہ فرض کر لیجئے کہ کسی درجہ چہارم کے ملازم سے یہ سن رہے ہوں کہ وہ افلاطون کے نظریات پر بات کر رہا ہے۔ یا ہم یہ تصور کر لیں کہ ایک ڈاکٹر بالکل ہی ایسی عامیانہ گفتگو کر رہا ہے۔ جس کی اس سے توقع ہی نہیں کی جاسکتی ہو۔ مکالمات کے لئے ضروری ہے کہ وہ مختصر ہونے کے ساتھ ساتھ realistic ہوں۔

اس کے بعد باری آتی ہے منظر نگاری کی۔ کہانی کو آگے بڑھانے میں کردار اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ مکالمات کا ہونا ضروری ہے۔ اسی طرح منظر کا ہونا بھی بہت ضروری ہے۔ یعنی وہ ماحول جس میں کوئی ناول لکھا گیا ہے۔ ظاہر ہے اگر اس ماحول سے آشنائی نہیں ہوگی۔ اگر اس دور کی تصویریں لفظی طور پر ہمارے سامنے نہیں ہوں گی تو کوئی بھی قاری چشم تخیل کے بل بوتے پر خود کو اس ماحول کا حصہ محسوس نہیں کر پائے گا۔ اسے یہ تو محسوس ہو جائے گا کہ وہ کس دور کی کہانی پڑھ رہا ہے لیکن وہ یہ محسوس نہیں کر پائے گا کہ وہ اس میں خود موجود ہے۔ اور کوئی بھی قصہ اس وقت تک پُر لطف نہیں ہو تا جب تک ہم خود کو اس کا حصہ اپنے آپ کو محسوس نہیں کرتے۔ یعنی جب تک ہم اس میں جذب نہیں ہو جاتے۔ لہذا منظر نگاری پر قدرت ناول نگار کے لئے بہت ضروری ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ناول، ناول ہے ڈراما نہیں۔ لہذا اس میں منظر بھی بیانیہ نوعیت کے ہوں، محدود ہوں یہ نہ ہو کہ ناول نگار کے ناول کو پڑھتے وقت قاری یہ تو محسوس کرے کہ وہ ایک انتہائی مسکور کن نوعیت کے ماحول میں ہے یا اس ماحول کو تو وہ پورے طور پر محسوس کرے لیکن کہانی رک رک کر آگے بڑھے۔ اس سے اس کا تسلسل متاثر ہوتا ہے۔ سونا ناول میں منظر کا ہونا لیکن انتخاب سے، احتیاط سے، اور چنناؤ کے منظر نگاری کا ہونا نہایت ضروری ہے۔ یہ تو تھے ناول کی عناصر۔ ناقدین ان کے علاوہ بھی مختلف عناصر کی بات کرتے ہیں جیسے ناول نگار کی شخصیت کا پرتو یا مقصد کا تعین وغیرہ۔

لیکن ادبی اعتبار سے یا تکنیکی اعتبار سے ناول کے عناصر یہی ہیں۔ یعنی پلاٹ، کردار، ماحول، مکالمات اور منظر نگاری۔ اس کے بعد ایک نکتہ جس پر ہمیں بات کر لینی چاہیے وہ صرف بیانیہ یا اسلوب ہو سکتا ہے کہ ناول کا اسلوب اس نوعیت کا ہونا چاہیے کہ وہ آسان ہو۔ بے ساختگی اور سلاست اس میں پائی جائے اور ایسا حقیقی نوعیت کا تاثر ہو کہ ہر پڑھنے والا اسے اپنے دور کا حصہ سمجھ سکے اسے سمجھنے کے لئے لغت کا بہت زیادہ سہارا نہ لینا پڑے کیونکہ ورنہ وہ لفظی بازی گری تو ہو جائے گی لیکن معنی و مفہیم کی تفہیم مشکل ہو جانے کے باعث ناول کا مقصد بھی فوت ہو جائے گا اور ناول کی جاذبیت میں بھی خاصی کمی آجائے گی۔ سونا ناول کے عناصر یہ بات کر لینے کے بعد اب ہم بات کریں گے اردو ناول کے ارتقاء کی۔

پہلے داستان گوئی کا آغاز ہوا اور بعد ازاں ناول شروع ہوئے۔ دنیائے ادب میں بھی ایسا ہی ہوا۔ یعنی اطالوی ناولوں کی اگر ہم بات کریں یا فرانسیسی ناولوں کے بعد یورپین ناولوں کی بات کریں تو اس سے پہلے بھی داستانیں لکھی جاتی تھیں۔ جیسا کہ یونانی دور کی وہ داستان ہے۔ جس میں مختلف لوگوں نے جیسے سائکلس نے یا پولی پزیز نے مختلف نوعیت کے ڈرامے پیش کئے۔ لیکن اگر ہم سچی بات کریں تو ہومر کی اوڈیسی قدیم ترین

داستان کہلاتی ہے اور ایسی طویل ترین داستانیں تھیں جن کو کبھی ڈرامے کے روپ میں پیش کیا ہی نہیں جاسکتا۔ اس کے بعد یورپ میں کہیں بعد میں جا کے کم و بیش پندرہ سو سال کے بعد جا کے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ناول کا آغاز ہوا، اسی طرح اردو ادب میں بھی داستان گوئی کا رجحان شروع سے تھا اور بعد ازاں ناول نے داستان کی جگہ لے لی۔

ابتدائی لیکچر میں جب ہم نے مثنوی پر بات کی تھی تو آپ کو بتایا تھا کہ نظامی کی مثنوی ”پدم راؤ قدم راؤ“ جسے اردو کی قدیم ترین مثنوی ہونے کا، اردو کی پہلی کتاب ہونے کا بھی کم و بیش اعزاز حاصل ہے اس میں ایک قصہ بیان کیا گیا تھا۔ ایک داستان منظوم انداز میں بیان کی گئی تھی۔ اس کے بعد مثنویات کا سلسلہ تو اردو ادب میں جاری و ساری رہا اور خاص طور پر دکنی دور میں تو رہا ہی تھا۔ میر و سودا کے دور میں بھی بہت سی کامیاب مثنویاں لکھی گئیں۔ جس پر ہم نے تبصرہ کیا تھا، میر حسن کی ”سحر البیان“ کا۔ اور پھر اس کے بعد پنڈت دیاندر نسیم کی ”گلزارِ نسیم“ کا۔ یہ تمام کے تمام منظوم قصے بنیادی طور پر داستانیں ہی تھیں۔ لیکن اس دور تک، یعنی خاص طور پر میر و سودا کے دور تک، اردو میں نثر میں داستان لکھنے کا رواج زیادہ مقبول نہیں تھا۔

اردو نثر کی جب بات کی تھی تو ہم نے حوالہ دیا تھا ملاو جہی کی ”سب رس“ کا، ہم نے بات کی فضلی کی ”کر بل کتھا“ اور میر عطا حسین خان کی ”نوطر زمر صبح“ کی بات کی، یہ داستانیں نثر میں لکھی گئیں تھیں۔ لیکن ان داستانوں پر فارسیات یا مقامی اثرات بہت زیادہ تھے۔ اس کے باعث ہم باقاعدہ طور پر اردو نثر کا فورٹ ولیم کالج سے منسوب کرتے ہیں۔ فورٹ ولیم جو دراصل انگریزوں نے اپنی تحسین کے لئے یا اردو زبان سیکھنے کے لئے قائم کیا تھا۔ اس کالج نے اردو نثر اور بالخصوص اردو داستانوں کی ترقی میں اہم کردار ادا کیا۔ اور باغ و بہار جو اردو نثر یا اردو ادب بلکہ زندہ و جاوید داستانوں میں شمار کی جاتی ہے۔ دراصل فورٹ ولیم کالج ہی میں لکھی گئی۔ اس کے بعد مختلف قصے جیسے قصہ بے نظیر یا طوطا کہانی، چھوٹی چھوٹی کہانیوں کا مجموعہ جس کو حیدر بخش حیدری نے مرتب کیا تھا اور ایسی مختلف نوعیت کی داستانیں لکھی گئیں۔ جسے اردو ادب میں داستان گوئی کو رواج ہوا۔ میرامن کی باغ و بہار کے مقابلے پر رجب علی بیگ سرور نے فسانہ عجائب لکھی، باغ و بہار میں سادگی و سلاست رکھی گئی تھی۔ فسانہ عجائب میں تصنع اور بناوٹ اپنائی گئی تھی۔ لیکن بہر حال یہ داستانیں اپنی جاذبیت اپنی تہذیبی عناصر کے باعث آج بھی زندہ و جاوید ہیں اور مختلف نصابات میں شامل بھی ہیں۔

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جس طرح داستان گوئی دنیائے ادب میں زوال کا شکار ہوئی۔ ایسا ہی اردو ادب میں بھی ہوا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد جب مسلمان محکوم ہو گئے۔ انگریز کاراج قائم ہو گیا۔ تو پھر مغرب کے اثرات اردو پر تیزی سے پڑنے لگے۔ ان اثرات کے نتیجے میں آہستہ آہستہ ناول نے اردو میں جگہ بنائی۔ اردو کے پہلے ناول نگار کون تھے؟ اس سوال کا جواب تلاش کرتے ہوئے محققین نے پیارے لال آشوک اور ایسے چند دوسرے لوگوں کا نام لیا۔ لیکن ان کے افسانوی قصوں کو داستان تو کہا جاسکتا ہے ان پر ناول کا گمان کم ناقدین ہی کرتے ہیں اور زیادہ تر ناقدین اس امر سے متفق ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد اردو کے سب سے پہلے ناول نگار ہیں۔ جن کے ہاں ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ قصہ گوئی کے عناصر زیادہ ملتے ہیں ان کی کردار نگاری اتنی مضبوط نہیں جس کا تقاضا اردو ناول نگاری کرتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود نقاش اول ہونے کے باعث ان کو ہم کچھ استثنا دیتے ہیں۔ کچھ مستثنات کے باعث ہم یہ کہتے ہیں کہ خرابیوں یا کچھ نقائص کے باوجود اردو ناول کے نقاش اول ڈپٹی نذیر احمد ہیں جنہوں نے ۱۸۶۹ء میں مراۃ العروس کے نام سے ایک ناول لکھا۔ جس سے اردو میں ناول نگاری کی بناء پڑی۔

! مراۃ العروس وہ ناول ہے جو ڈپٹی نذیر احمد نے دراصل اپنی بیٹیوں کی تربیت کے لئے لکھا۔ ڈپٹی نذیر احمد سرسید تحریک کا حصہ تھے ہی اردو ادب کے، اردو نثر کے ان ارکانِ خمسہ میں (جن میں سرسید احمد خان، مولانا شبلی نعمانی، الطاف حسین حالی، محمد حسین آزاد کے ساتھ) ڈپٹی

نذیر احمد کا شمار تو ہوتا ہی ہے لیکن اس ناول کا مقصد جہاں وسیع پیمانے پر معاشرتی اصلاح ہو سکتا ہے وہیں اس کا ایک بنیادی مقصد اپنی بیٹیوں کی تعلیم و تربیت بھی تھا۔ لیکن اس قصے میں ڈپٹی نذیر احمد بہر حال ایک ایسا رنگ پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے کہ اسے بہت جلدی مقبولیت بھی حاصل ہوئی۔

پھر اسی کی طرز کے کچھ قصے لکھے جانے لگے۔ اس قصے کا حال کیا تھا۔ اس پر ہم تفصیل سے بات اگلے لیکچر میں کریں گے۔ کیونکہ آپ کے نصاب میں شامل اقتباس دراصل ڈپٹی نذیر احمد کے اسی ناول یعنی مراۃ العروس سے لیا گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ڈپٹی نذیر احمد کی خصوصیت کا خلاصہ پیش کریں تو ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کا ایک مسئلہ یہ تھا کہ ان کے کردار عموماً جامد تھے یعنی ان میں ارتقاء نہیں تھا۔ اگر کوئی کردار بُرا تھا تو مستقلاً بُرا تھا۔ اور اگر کوئی کردار اچھا تھا تو مستقلاً اچھا تھا۔ جبکہ ہم جانتے ہیں کہ انسان اور فرشتوں میں یہی فرق ہے کہ ہم غلطی کرتے ہیں۔ غلطی ہمارا خاصہ ہے۔ غلطی ہماری فطرت میں شامل ہے۔ لہذا کسی کردار کو اگر آپ بالکل ایک سا پیش کریں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ کردار کم اور کچھ پتلی زیادہ بن جاتا ہے۔ جو ناول کے آرٹ میں قدرے مختلف بات ہے۔ اس کے علاوہ ماحول کی عکاسی پر ڈپٹی نذیر احمد کو خاصی قدرت حاصل تھی۔ ان کے ناولوں کا مقصد اصلاح تھا۔ اخلاق اور پسند و نصح تھا۔ پھر اسی طرح سے انہوں نے اپنے ناولوں میں محاورات کا بے محابا استعمال کیا۔ اسلوب نگارش حالانکہ ان کا سادہ تھا۔ لیکن بسا اوقات عربی کا ایک ایسا (Trans) ٹرانس آتا تھا کہ وہ اچانک عربی کی اصطلاحات، عربی کی ضرب الامثال عربی کے محاورے کچھ ایسے نئے آتے تھے کہ بہر حال ایک سادہ اور سلیس اسلوب میں قاری پر خاصے گراں گزرتے تھے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اپنے مختلف ناولوں کے ذریعے ڈپٹی نذیر احمد نے اردو ناولوں کی نہ صرف بنیاد رکھی بلکہ آنے والے نثر نگاروں کو ایک نیا اسلوب تحریر دیا اور ان کے لئے افسانوی ادب میں ایک نیا راستہ نکالا۔

ان کے بعد نام ہے رتن ناتھ سرشار کا، ۱۸۶۹ء میں ڈپٹی نذیر احمد کے مراۃ العروس کے معرض اشاعت میں آنے کے کچھ دیر بعد ہی رتن ناتھ سرشار نے بالاقساط اخبار میں ”فسانہ آزاد“ کے نام سے ایک ناول لکھنا شروع کیا۔ اس کا بالاقساط ہونا ہی اس کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ یہ ناول کچھ ایسا طویل ہو گیا کہ آج اس کی چار جلدیں بن گئی ہیں۔ یعنی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ناول ہوتے ہوئے بھی داستان سے خاصہ قریب ہے۔ آج کل کے دور میں آپ عموماً ٹیلی ویژن پر سوپ ڈرامے دیکھتے ہیں۔ وہ سوپز جو ہفتے میں تین یا چار دن اقساط آتی ہیں اور جن کا قصہ یا ان کا سلسلہ کچھ ایسا طولانی ہو جاتا ہے کہ آپ چند مہینے ان کو چھوڑ بھی دیں تو اس کے باوجود جہاں سے آپ پکڑتے ہیں تو آپ کو احساس ہوتا ہے کہ معاملہ وہیں پر ٹھہرا ہوا ہے۔ بالکل اس دلہے کی بارات کی طرح جو مہینوں تک ٹھہری رہی اور داستان گو کو کوئی جگہوں سے چکر لگا کر کئی ملکوں سے ہو کر واپس بھی آگیا یہ سوپز دراصل افسانوی ادب کی پرانی قسم داستان تھی۔ جس میں غیر مرتب انداز میں تسلسل سے دوسری کہانیاں چلتی چلی جاتی تھیں اور سوپ دراصل اسی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔

رتن ناتھ سرشار کے فسانہ آزاد میں خاص طور پر ہم یہ عمل دیکھتے ہیں کیونکہ ان کے ناول میں ترتیب نہیں۔ ایسے کردار بسا اوقات غیر مرتب ہو جاتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سرشار بھول ہی جاتے ہیں کہ بعض اوقات کہ وہ پہلے کسی کردار کو کیسا پیش کر رہے تھے۔ بعد ازاں اس کا ایک اور رخ ہمارے سامنے آتا ہے۔ پھر کچھ ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شخص ماردیا جاتا ہے اور چند اوراق کے بعد یا چند ابواب کے بعد وہ اچانک پھر سے زندہ ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے یہ عنصر اسے حقیقت سے دور لے جاتا ہے۔ پھر کردار نگاری قدرے کمزور ہے۔ وہ اتنے زیادہ کردار اپنے ناول میں لے آتے ہیں کہ کوئی بھی کردار اپنی شناخت صحیح طور پر نہیں کر پاتا۔ پھر مصنوعی زبان ہے۔ لوگ کہتے ہیں یا ناقدین کہتے ہیں کہ اسے فسانہ عجائب جو رب علی بیگ سرور نے لکھا تھا۔ اس کی ایک ترقی یافتہ شکل کہہ سکتے ہیں۔

اس کے بعد بات کریں گے شر کے ناولوں کے حوالے سے، شر نے تاریخی ناول لکھے۔ ”فردوس بریں“ اور ”منصور ورجینا“۔ ان کے معروف ناول تھے۔ ان کے ناولوں میں کردار نگاری قدرے کمزور ملتی ہے۔ لیکن پلاٹ کے حوالے سے بہتری آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور وہ بہتر انداز میں منظر نگاری کرتے اور قصے کو بہتر انداز میں آگے بڑھانا جانتے ہیں۔

پھر باری آتی ہے اودھ پنچ کے ناولوں کی۔ جن کو تاریخی اہمیت تو حاصل ہے منشی سجاد حسین یا نواب آزاد یا جوالہ پرشاد کے ناولوں کا تذکرہ ہم کر سکتے ہیں۔ ان میں مزاح ملتا ہے۔ طنز ملتا ہے۔ لیکن ارتقائی حصہ یا ارتقائی عمل ناول کا بہر حال کوئی بہت زیادہ آگے بڑھتا ہوا ہمیں محسوس نہیں ہوتا۔ اصل میں ناول میں پہلا معیاری اور مثالی نمونہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ وہ مرزا ہادی رسوا کی کتاب یا مرزا ہادی رسوا کے ناول ”امراؤ جان ادا“ سے آتا ہے۔ یہ وہ ناول ہے جو آج بھی پڑھا جاتا ہے اور بار بار فلمایا بھی جا چکا ہے۔ جس کے باعث آج کے ناظرین بھی بخوبی اس سے آگاہ ہیں۔ آج کی نوجوان نسل بھی بخوبی اس سے آگاہ ہے۔ اس میں مرزا ہادی رسوا نے بخوبی انداز میں بڑے مثالی انداز میں اور بڑے معیاری انداز میں ایک کردار کی نفسیاتی حالت کو، ایک کردار کی باطنی کیفیت کو ہمارے سامنے پیش کیا اور یہی وجہ ہے کہ اسے اردو کا پہلا معیاری ناول کہا جاتا ہے۔

اس کے بعد ہم بات کر سکتے ہیں راشد الخیری کے حوالے سے لیکن ان کے ہاں بھی ہمیں ناول کی کوئی زیادہ بہتر صورت حال محسوس نہیں ہوئی۔ کیونکہ وہ عورتوں کی مظلومیت کا زیادہ تذکرہ کرتے ہیں اور ڈیپٹی نذیر احمد کی اپنے مقصد یا اصلاحی رویے سے باہر نہیں آتے۔ لیکن بہر حال تاریخی اعتبار سے ان کا کردار ناقابل فراموش ہے۔

ناول میں ایک بڑا نام پریم چند کا ہے انہوں نے افسانہ نویسی پہ بھی کام کیا اور بے مثال کام کیا۔ ان کے ناولوں کی سب سے بڑی خصوصیت حقیقت پسندی ہے۔ وہ دیہاتی قصوں سے اپنے ناول کے پلاٹ کا نمیر اٹھاتے ہیں۔ مقامی رنگ کو بخوبی واضح کرتے ہیں۔ ان کے ناولوں میں کوئی نفسیاتی کشمکش ہمیں زیادہ نظر نہیں آتی۔ کیونکہ وہ قصے سے زیادہ بحث کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ فارسیت یا ہندویت کا اختلاط اسلوب کو ایک نئی چاشنی دیتا ہے۔ مجموعی طور پر ان کا اسلوب بھی سادگی اور سلاست سے ہی عبارت ہے۔

اس کے بعد ترقی پسند ناول آتے ہیں۔ اس دور تک اردو ناول باقاعدہ طور پر ارتقائی مراحل طے کرتا ہوا۔ ترقی یافتہ شکل کی طرف بڑھ رہا تھا۔ اس دور میں سجاد ظہیر یا ان کے بعد علی عباس حسینی، عزیز احمد، کرشن چندر، عصمت چغتائی اور ایسے دوسرے ناول نگاروں کے نام آپ لے سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ہم بات کر سکتے ہیں قدرت اللہ شہاب کے حوالے سے یا قرة العین حیدر کے حوالے سے اور پھر اس کے بعد ناول باقاعدہ طور پر اردو میں رواج پا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ اس دور کے ناولوں میں بھی دیکھتے ہیں کہ باقاعدہ طور پر پختگی دیکھی جاسکتی ہے۔ کیونکہ اس دور کے ناول نگار مغربی ناولوں کا مطالعہ بخوبی کر چکے تھے۔ ان پر یہ بات آشکار ہو چکی تھی کہ ایک اچھا ناول، ایک جاذب نظر ناول لکھنے کے لئے ناول کے عمومی رجحانات اور عمومی عناصر کون سے ہیں۔ ایک پختہ ناول لکھنے کے لیے ان کو کن باتوں کا خیال رکھنا چاہیے۔ لہذا ان کے ہاں ہمیں مجموعی طور پر ناول کی ترقی یافتہ شکل نظر آنے لگتی ہے۔ گو کہ زیادہ تر ناولوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ پروگریسو موومنٹ Progressive movement کے تحت طبقاتی کشمکش کا تذکرہ ہمیں ان ناولوں میں زیادہ ملتا ہے۔ اور اس کے بعد تقسیم ہند کے وقت ہونے والے واقعات اور اس سے متعلق لکھے ہوئے ناول اور پھر جدید ناول۔

مجموعی طور پر نذیر احمد سے یہ سلسلہ شروع ہوا۔ رتن ناتھ سرشار، شر، ہادی رسوا، راشد الخیری اور پریم چند سے ہوتا ہوا ترقی پسند تحریک تک پہنچا اور پھر قیام پاکستان کے بعد بے شمار ناول لکھے گئے۔ اس مختصر سے اجمالی جائزے کا مقصد محض اتنا تھا کہ کم از کم آپ لوگ اردو ناول کے

ارتقاء سے آگاہ ہو سکیں۔ اور کم از کم یہ جان لیں کہ وہ کون سے نام ہیں جنہوں نے اردو ادب یا اردو ناول کی ترقی میں اہم کردار ادا کیا۔ آئندہ لیکچر میں ہم بات کریں گے ڈپٹی نذیر احمد کے ناول مراۃ العروس کے حوالے سے، شامل نصاب اقتباس کا مطالعہ کریں گے اور اگلے لیکچر میں ہم دیکھیں گے کہ ان کے ناول کا فن کیا تھا۔ اس وقت آپ جان پائیں گے کہ آغاز والا، یا نقاش اول کس نوعیت کی خرابیوں کا حامل ہو سکتا ہے اور ان سے ہم کیا سبق سیکھ سکتے ہیں تو دیکھیں گے کہ نذیر احمد ہمارے سامنے ناول نگاری کی حیثیت سے کیسے آتے ہیں۔

[Back to Conversion Tool](#)

[**Back to Home Page**](#)

سبق نمبر: ۲۸ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول کا مثنیٰ مطالعہ

گذشتہ لیکچر میں ہم نے ناول کے فن کے حوالے سے بات کی۔ ہم نے دیکھا کہ ناول کیا ہے۔ داستان اور ناول کا فرق کیا ہے؟ اور ناول کے اجزا کون کون سے ہوتے ہیں؟ اور آخر میں ہم نے مختصر اُجائزہ لیا اردو ناول کے ارتقا کا اور اس سلسلہ میں ہم نے مختصر سی بات کی ڈپٹی نذیر احمد سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کے ناولوں کی ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ ڈپٹی نذیر احمد سے لے کر راشد الخیری تک لکھے گئے ناول، ناول کی تاریخ پر مکمل تو نہیں اترتے تھے۔ لیکن آہستہ آہستہ اردو میں ناول نگاری کا آغاز ہو رہا تھا۔ اردو میں ناول نگاری کو رواج مل رہا تھا۔ اس کے بعد ہم نے دیکھا کہ پریم چند کے ناولوں میں حقیقت پسندی خاصی حد تک در آئی۔ ناول قدرے پنپنے لگا اپنا جداگانہ تشخص قائم کرنے لگا۔ پھر ترقی پسند تحریک نے جہاں دیگر بہت ساری اصناف کو عروج دیا وہیں جدید اصناف میں اردو ناول کو بھی ایک جداگانہ اور ایک باوقار مقام مل گیا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم نذیر احمد کے ناول مرآۃ العروس سے ایک اقتباس کا مطالعہ کریں گے اور دیکھیں گے کہ ڈپٹی نذیر احمد اس میں کہنا کیا چاہتے ہیں۔ عزیز طلبہ! نصاب سازی کے دوران بسا اوقات ایسا کیا جاتا ہے کہ ہم وقت کی قلت اور اختصار کے باعث پورا ناول شامل نہیں کر پاتے۔ لہذا ہم ناول کا ایک اقتباس شامل کرتے ہیں اور اس اقتباس کے ذریعے ہم یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ مجموعی طور پر ناول نگار نے اس ناول میں کیا کہنا چاہا ہو گا۔ تو آج ہم ڈپٹی نذیر احمد کے ناول مرآۃ العروس کے آخری باب کا مطالعہ کریں گے جس کے لئے ہم نے عنوان تجویز کیا ہے۔ لالچ کا انجام، یہ ناول (جیسا کہ میں نے پہلے بھی بتایا تھا) ڈپٹی نذیر احمد نے اپنی بیٹیوں کی تعلیم و تربیت کے لئے لکھا تھا۔ وہ یہ چاہتے تھے کہ آئندہ زندگی میں ان کو پیش آنے والے مسائل جن سے بہت سی لڑکیاں نمٹنے میں ناکام ہو جاتی ہیں یا مشکل کا شکار کم از کم ہو جاتی ہیں۔ ان کی بیٹیوں کو اس سے سابقہ نہ پڑے وہ انہیں پہلے ہی اس قسم کے مسائل سے آگاہ کرتے ہیں۔ تو اس ناول کا پہلا مقصد تو ظاہر ہے اپنے خاندان کے افراد کی تربیت ہے۔ وسیع پیمانے پر دیکھا جائے تو اس کا ایک بڑا مقصد اس دور کی بیٹیوں، بہنوں کی تربیت تھا اور معاشرے میں وہ دیکھنا یہ چاہتے تھے کہ کس طرح سے ہم اپنی بہو، بیٹیوں کو سلیقہ شعاری کا درس دے سکتے ہیں۔ اس ناول کا نام ”مرآۃ العروس“ ہے۔ اس کا مطلب ہے ”دلہن کا آئینہ“ مرآۃ یا مرۃ کا مطلب ہے عربی میں آئینے کو کہا جاتا ہے۔ جبکہ عروس کے لفظی معنی ہیں دلہن۔

قبل اس کے کہ ہم مثنیٰ مطالعہ شروع کریں۔ ہم آپ کو اس ناول کا مختصر سا تعارف پیش کرے گا تاکہ آپ سیاق و سباق سے آگاہ ہو جائیں۔ جیسا کہ بیٹیوں کے لئے لکھا گیا یہ ناول، معاشرتی اصلاح کے لئے تھا۔ اس کی کہانی کچھ یوں ہے کہ اکبری، اصغری دو بہنیں ہیں ان کا باپ ایک تحصیلدار ہے۔ دونوں بہنوں کی خصوصیات بالکل مختلف ہیں۔ بڑی بیٹی اکبری کافی حد تک پھوڑ ہے۔ سلیقہ شعاری اس کے پاس سے نہیں گزری اور وہ اپنی ان خرابیوں کے باعث اپنی ان کمزوریوں کے باعث زندگی بھر مشکلات کا شکار رہتی ہے۔ دوسری طرف اصغری ہے جو انتہائی سلیقہ شعاری لڑکی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ گھریلو زندگی کس طرح گزاری جاتی ہے۔ گھریلو زندگی کے مسائل سے کس طرح حتمٹا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ایک مثالی کردار کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ بنیادی طور پر قصہ اصغری اور اکبری کے گرد ہی گھومتا ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم نے ناول نگاری کے اجزا پر بات کرتے ہوئے عرض کیا تھا کہ ناول نگار مرکزی کرداروں کے ساتھ ساتھ کچھ ذیلی کردار شامل کرتا ہے۔ جس کے ذریعے وہ اپنا مقصد پورا کرنا چاہتا ہے۔ اور اسی طرح سے بنیادی یا مرکزی کرداروں پر مکمل طور پر روشنی ڈالنے کے لئے بھی ان ذیلی کرداروں کا ہونا ضروری ہوتا ہے۔ اس ناول کے ذیلی کرداروں میں کامل ہے جو اصغری کے شوہر ہیں۔ محمد عاقل ہے جو اکبری کا شوہر ہے۔ پھر اصغری کے سرسری یعنی مولوی فاضل حسین ہیں۔ پھر اس کے علاوہ ماما عظمت ہم جسے اس ناول کی ولن کہہ سکتے ہیں یا نذیر احمد کا معتبوب کردار ہے۔ جس کی بددیانتیوں کے ذریعے وہ ہمیں سبق دیتے ہیں کہ ہمیں کس طرح سے لوگوں سے بچنا چاہیے۔ اب پورے کے پورے ناول میں مختلف قسم کے واقعات

ہوتے ہیں۔ جن کی تفصیل کا ظاہر ہے کہ یہ وقت نہیں ہے۔

لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ایک طرف ناول نگار اکبری کی حماقتوں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ دوسری طرف اصغری کی سلیقہ شعاری کا ہمیں درس دیتے ہیں۔ یا ان کے متعلق ہمیں بتاتے ہیں۔ اور پھر بالآخر آخری باب میں ہم سمٹاؤ کی طرف بڑھتے ہیں۔ جیسا کہ ہم نے پچھلے لیکچر میں بھی کہا تھا کہ ناول نگار آخر میں نکتہ انتہا پر پہنچتے ہوئے ’’متہائے مقصود تک پہنچتے ہوئے‘‘ کر تا کیا ہے؟ کہ وہ واقعات جنہیں ابتداء کے بعد بکھیرا گیا تھا۔ آہستہ آہستہ پھر ان واقعات کو سمیٹتا ہے تو اس باب میں جس کا ہم مطالعہ کرنے جا رہے ہیں۔ واقعات سمٹ کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس میں ناول اپنے نتیجہ تک پہنچتا ہے منطقی اختتام ہوتا ہے۔ اور ہم دیکھتے ہیں وہ اصغری جو اپنی سلیقہ شعاری کے باعث مشہور تھی۔ اور سسرال میں اس کی عزت تھی۔ کس طرح اپنے سسرال کا خیال کرتے ہوئے سسرال کا بھلا سوچتے ہوئے کس قدر سلیقہ شعاری سے ماما عظمت سے جو کہ کافی عرصے سے اپنی بددیانتیوں کے باعث گھر کا نقصان کر رہی تھی۔ حتیٰ کہ اصغری کی زندگی میں اس نے بہت سے مسائل پیدا کئے تھے۔ ماما عظمت سے کس طرح سے چھٹکارا حاصل کرتی ہے اور یوں ہمارے سامنے ناول کا مقصد اور ناول کا بنیادی سبب بھی ہمارے سامنے آجاتا ہے اور ہم ایک نتیجہ اخذ کرنے کی پوزیشن میں آجاتے ہیں۔ تو اب چلتے ہیں ناول کے اقتباس کی طرف عنوان ہے اس کا ’’لاچ کا انجام‘‘ اور دیکھتے ہیں کہ اس اقتباس میں لاچ کس طرح اپنے بُرے انجام کو پہنچتا ہے۔

اقتباس

شبِ برات کے بعد اصغری کے باپ کی آمد شروع ہوئی اور نو دس دن بات کی بات میں گزر گئے۔ رمضان سے چار دن پہلے دور اندیش خاں صاحب دہلی میں داخل ہوئے۔ اصغری نے پہلے سے اپنے باپ کی سن رکھی تھی اور ساس اور میاں سے ٹھہر گیا تھا کہ جس دن تحصیل دار صاحب آئیں گے اسی دن میں ان سے ملنے جاؤں گی۔ جب اصغری کو باپ کے آنے کی خبر معلوم ہوئی تو فوراً ڈولی منگا جائیں۔ باپ نے گلے سے لگایا اور آبدیدہ ہوئے۔ دیر تک حال پوچھتے بتاتے رہے اور اصغری نے کہا آپ کے حکم کے مطابق خیر اندیش خاں لاہور گئے ہیں اور انشاء اللہ کل یا پرسوں سمدھی صاحب کو لے کر داخل ہوں گے۔ ان کا ایک خط بھی مجھ کو راہ میں ملا تھا۔ سمدھی صاحب کو رخصت مل گئی ہے۔ غرض اس رات بھر اور اگلے دن بھر اصغری ماں کے یہاں رہی اور شام کے قریب باپ کو کہا اگر اجازت دیجئے تو آج میں چلی جاؤں۔

باپ نے کہا ’’اجی ایک ہفتہ تو رہو۔ ہم سمدھن کا کہلا بھیجیں گے‘‘

اصغری نے کہا ’’جیسا آپ ارشاد فرمائیں تعمیل کروں لیکن ابا جان کے آنے سے پہلے گھر میں میرا موجود رہنا مصلحت معلوم ہوتا ہے۔‘‘

باپ نے سوچ کر کہا ’’ہاں بات تو ٹھیک ہے۔‘‘

غرض اصغری باپ سے رخصت ہو ’مغرب سے پہلے گھر آ موجود ہوئی۔ اگلے دن کھانے کے وقت مولوی محمد فاضل صاحب (محمد کامل کے باپ) بھی آ پہنچے۔ یہ مولوی صاحب لاہور کے

ایک رئیس کی سرکار میں مختار تھے۔ پچاس روپے مہینہ تنخواہ مقرر تھی اور مکان اور سواری رئیس کے ذمے۔ خیر اندیش خاں اصغری کی تحریر کے موافق لاہور گیا اور اصغری کا خط مولوی محمد فاضل صاحب کو دیا۔ مولوی صاحب بہو کا خط دیکھ کر باغ باغ ہو گئے اور یوں شاندرخصت نہ بھی لیتے اب بہو کے دیکھنے کے اشتیاق میں رئیس سے بہت کہہ سن کر ایک مہینے کی رخصت لے کر خیر اندیش کے ساتھ ہو لیے۔

چونکہ اصغری بیاہ کر سسرے کے سامنے نہیں ہوئی تھی، سسرے کو آتا دیکھ کر کوٹھے پر جا بیٹھی۔ محمد کامل کی ماں حیرت میں تھی کہ یہ کیونکر آگئے۔ غرض کھانے کے بعد باتیں شروع ہوئیں مولوی صاحب نے بیوی سے کہا، ”سنو صاحب مجھ کو تمہاری چھوٹی بہو نے کھنچ بلایا ہے۔“ پھر سب حال خط کا اور خیر اندیش خاں کے جانے کا بی بی سے بیان کیا اور کہا کہ بہو کو بلاؤ۔ ساس کو کوٹھے پر گئیں اور کہا، ”بیٹی چلو۔ شرم کی کیا بات ہے۔ تم ان کی گودوں میں کھیلی ہو۔“ ساس کے کہنے پر اصغری اٹھ کر ساتھ ہوئی اور سسرے کو جھک کر سلام کیا اور ادب سے علیحدہ بیٹھ گئی۔ مولوی صاحب نے کہا، ”سنو بھائی! ہم تو صرف تمہارے بلائے ہوئے ہیں۔ تمہارا خط دیکھ کر ہمارا جی بہت خوش ہوا۔ خدا تمہاری عمر اور نیک بختی میں برکت دے۔ حقیقت میں ہمارے گھر کے اچھے نصیب ہیں جو تم ہمارے گھر میں آئیں اور مجھے یقین ہوا کہ اس گھر کے کچھ دن پھرے۔ ان شاء اللہ تمہاری مرضی اور تمہاری رائے کے موافق سب انتظام کیا جائے گا۔“

حل لغت

الفاظ: معنی

ٹھہر جانا: طے پانا

سمدھن: دولہا اور دلہن کی مائیں آپس میں سمدھن کہلاتی ہیں

مصلحت: بھلائی یا دانش مندی کی باتیں

موافق: مطابق

بات کی بات میں: باتوں باتوں میں، اسی دوران میں

باغ باغ ہونا: خوش ہو جانا

اشتیاق: شوق

سسرے: سسر

یہ اقتباس کا ابتدائیہ ہے جس میں ہم دیکھتے ہیں جیسا کہ ہم نے سیاق و سباق بیان کرتے ہوئے کہا تھا کہ ماما عظمت اصغری کے سسرال میں اپنی بددیانتیوں کے باعث بہت سے مسائل کا باعث بن رہی تھی۔ بالاخر اصغری یہ فیصلہ کرتی ہے کہ وہ اپنے سسر کو بلائے اور اس کا حساب بے باک کر کے اس کو گھر سے نکال دیا جائے۔ کیونکہ اس کے علاوہ اس کا کوئی چارہ نہ تھا۔ اور دوسری بات یہ تھی کہ وہ مسائل جو اصغری کے لئے اپنے

سسرال میں پیدا ہو رہے تھے۔ ان کا حل بھی ضروری تھا اور اس کے لئے بھی یہ بات ضروری تھی کہ مولوی فاضل حسین آئیں اور وہ بذات خود حقیقت جان لیں تاکہ اکبری کے برعکس اصغری جو ایک سلیقہ شعار خاتون ہے۔ وہ خود کو صاف کر سکے، اپنی صفائی پیش کر سکے اور دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی ہو جائے تو اصغری کیا کرتی ہے کہ اپنے باپ یعنی دور اندیش خان کے ذریعے اپنے سسر کو ایک خط لکھتی ہے اور وہ خط دور اندیش خان صاحب خیر اندیش کو دیتے ہیں وہ خط فاضل حسین صاحب کے پاس پہنچتا ہے اور وہ اپنے گھر آنے کی تیاری کرتے ہیں۔

اس سے قبل کیا ہوتا ہے کہ دور اندیش اپنے گھر پہنچتے ہیں تو جب بیٹی کو یہ پتا چلتا ہے کہ باپ اپنے گھر آیا ہے تو وہ کچھ دن کے لئے اپنے باپ سے ملنے کے لئے اپنے سسرال سے اجازت لے کر آ جاتی ہے۔ اب ایک دن جب اس کی ملاقات ہو جاتی ہے اپنے باپ سے تو وہ اپنے باپ سے کہتی ہے کہ اسے اپنے سسر کے واپس آنے سے قبل اپنے گھر پہنچ جانا چاہیے۔ اگرچہ باپ اس بات کے لئے بنیادی طور پر تیار نہیں ہوتا۔ لیکن بالآخر اس بات کو محسوس کرتے ہوئے کہ شاید اصغری جو کچھ کہہ رہی ہے اس میں مصلحت ہے۔ اسی میں بھلائی اور اسی میں دانش مندی ہے۔ کیونکہ اصغری نے اپنے سسر کو معاملات کو درست کرنے کے لئے بلایا تھا۔ اب ہوتا کیا ہے کہ اصغری اپنے گھر یعنی اپنے سسرال میں واپس چلی جاتی ہے۔ سسر سے چونکہ اسکی پہلی ملاقات ہوتی ہے۔ سسر اس کو دیکھ کر بہت خوش ہوتا ہے۔ اصغری اس سے ملتی ہے۔ حالات و واقعات اس تک پہنچائے جاتے ہیں اور باپ یعنی کہ کامل کا باپ یعنی اصغری کا سسر اس کو یہ تسلی دیتا ہے کہ جو کچھ بھی ہو گا تمہاری مرضی اور تمہاری رائے کے عین مطابق ہو گا۔ کیونکہ وہ جانتا ہے کہ اس کی یہ بہوانتہائی سلیقہ شعار ہے اور اگر یہ کسی بات پر اعتراض کر رہی ہے یا اس کے کوئی شکوک و شبہات ہیں تو یقیناً اس میں کچھ نہ کچھ حقیقت ہوگی یہ ابتدائی حصہ ہے جس میں نذیر احمد واقعات کو سمیٹ رہے ہیں۔ یعنی وہ واقعات جو پچھلے ابواب میں بکھراؤ کا شکار تھے۔ جس میں ہمارے سامنے کشمکش آرہی تھی۔ سچ اور جھوٹ کی، صحیح اور غلط کی مثبت اور منفی کرداروں کی یعنی کہ عظمت، اور اصغری کی وہ اب اپنے انجام کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اس کے بعد کیا ہوتا ہے

اقتباس

غرض دو چار دن تو مولوی صاحب ملنے ملائے میں رہے پھر اول کے دو چار روز روزے کے سبب گھر کے کام کی طرف متوجہ نہ ہوئے۔ ایک دن بہو کو بلا کر پاس بیٹھایا اور ماما عظمت سے کہا، ”ماما ہمارے رہتے سب حساب کر لو۔ جس کو دینا ہے سب لکھ دو تاکہ جس کو جتنا مناسب ہو دیا جائیو اور جو باقی رہ جائے اس کی قسط بندی کر دی جائے۔“

ماما نے کہا، ”ایک حساب ہو تو یاد رکھا جائے بنیاداً ’قصائی‘ کنجڑا، حلوائی، سب کا ہی دینا ہے اور ہزاری مل کا بڑا بھاری حساب الگ ہے۔ جس کو جتنا دینا ہو مجھ کو دیجئے“

کہ جا کر آپ کے نام جمع کرادوں۔

مولوی صاحب تو سیدھے سادے آدمی تھے دینے کو آمادہ ہو گئے۔ اصغری نے کہا، ”یوں علی الحساب دینے سے کیا فائدہ؟ پہلے ہر ایک کا قرضہ معلوم ہو تب اسے سوچ سمجھ کر دینا چاہئے۔“

ماما نے کہا، ”کھانے سے فراغت پاؤں تو جا کر ہر ایک سے پوچھ آؤں گی۔“

اصغری: پوچھ آنے سے کیا ہو گا جس کو لینا ہو یہاں آکر حساب کر جائے۔

ماما: بیوی آپ نے تو ایک بات کہہ دی۔ اب میں کہاں کہاں بلاتی پھروں اور وہ لوگ

اپنے دھندے سے کب چھٹی پاتے ہیں جو میرے ساتھ چلے آئیں گے؟
 اصغری: کوئی روز روز کا بلانا نہیں ہے۔ ایک دن کی بات ہے۔ جا کر بلا لاؤ۔ شام کے
 کھانے کا کچھ بندوبست ہو جائے گا۔ تم آج یہی کام کرو اور لینے والے تو دینے والے کا
 نام سن کر ہی دوڑیں گے۔ ہزاری مل تابش کرنے دو دو کوس کچہری پر تو گیا یہاں
 آتے کیا اس کے پاؤں پر مہندی لگی ہے؟ اور دور کون ہے؟ کنجڑا قصائی 'نیا' حلوائی
 سب اسی گلی میں ہیں۔ صرف ہزار اور ہزاری مل دور ہیں۔ ان کو کل پر رکھو۔ یہ پھٹکل
 حساب آج طے ہو جائے۔

ماما عظمت کی کسی طرح مرضی نہ تھی کہ حساب نہ ہو لیکن اصغری نے باتوں میں ایسا دیا
 کہ کچھ جواب نہ بن پڑا۔ سب سے پہلے حلوائی آیا 'پوچھا' لالہ تمہاری کیا پانا ہے؟
 حلوائی: تیس روپے۔

پوچھا گیا، کیا کیا چیز تمہارے یہاں سے آئی؟ تیس روپے تو بہت زیادہ بتاتے ہو۔
 حلوائی: صاحب تیس روپے بھی کچھ بہت زیادہ ہوتے ہیں۔ ایک رقم دس سیر شکر
 تو اس شب برات کو آئی۔

محمد کامل کی ماں: ارے! کیسی شکر؟ اب کے ہمارے گھر میں جو کچھ پکا پکا بازار سے
 نقد آیا۔ یہ سن کر ماما کا رنگ فق ہو گیا اور حلوائی سے بولی، وہ دس سیر
 شکر تو نے ان کے حساب میں لکھی؟ وہ تو میں ان کے واسطے لے گئی تھی
 اور تجھ کو جتا بھی دیا تھا۔

حلوائی: مجھ سے تم نے کسی گھر کا نام نہیں لیا۔ اسی سرکار کے نام سے لائی ہو۔ ورنہ
 مجھے کیا فائدہ تھا کہ دوسرے کی چیز ان کے نام لکھ لیتا؟ اور مجھ سے تو کسی اور
 سرکار کی اچابت بھی نہیں۔

غرض ماما کھسیانی باتیں کرنے لگی۔ مولوی صاحب نے کہا، بھلا، شکر کی
 رقم تو رہنے دو اور چیزیں بتاؤ۔

غرض اس نے بہت سی چیزیں بتائیں جو عمر بھر گھر میں نہیں آئی تھیں۔ چار سیر
 بالوشاہی مولود شریف کے واسطے اور مزہ یہ کہ یہاں کسی نے مولود کی مجلس نہیں کی
 صرف چھ سات روپے تو سچ نکلے 'باقی سب جھوٹ۔ مولوی صاحب کا جی جل گیا
 اور بے طرح ان کو غصہ آیا۔ پوچھا کیوں ری نمک حرام! ایسا ہی دنیا بھر کا قرض
 تو نے اس گھر پر رکھا ہے اور یوں اس گھر کو تو نے خاک میں ملا یا ہے؟
 حلوائی ہو چکا تو کنجڑا آیا۔ اس نے کہا، میاں میرا حساب تو معمولی ہے۔ دو آنے کی

روز ترکاری۔”

محمد کامل کی ماں: ارے! سیر بھر کی ترکاری میرے گھر میں آتی ہے۔ دو آنے روز کے کیسے ہوئی؟

کنجڑا: حضرت ماما میری دوکان سے تین سیر لاتی ہے۔

ماما: ہاں تین سیر لاتی ہوں۔ سیر بھر تمہارے نام سے ’سیر بھر اپنی بیٹی کے واسطے اور سیر بھر دوسرے گھر کے واسطے۔ میں کیا کرتی ہوں؟ یہ موا سب تمہارے نام بتاتا ہے

کنجڑا: اری بڑھیا بے ایمان! ہمیشہ تو اسی گھر کے حساب سے تین سیر لاتی رہی اور جب روپیہ ملا تو اسی گھر سے ملا۔

قصائی اور بننے کا حساب ہوا تو امیں بھی ہزاروں فریب نکلے اور ثابت ہوا کہ ماما اسی گھر کے سودے میں اپنی بیٹی خیر اتن اور اپنی دو تین ہمسائیوں کے گھر پورے کرتی ہے۔ اسی گھر کے نام سے سودا لاتی اور دوسری جگہ بیچ ڈالتی۔ غرض شام تک پھنکل حساب ہوا اور اب بزار اور ہزاری مل باقی رہے۔ مولوی صاحب نے کہا ”اب نا وقت ہو گیا ہے۔ آج ملتی کرو کل دیکھا جائے گا۔“ لیکن مولوی صاحب نے آہستہ سے یہ بھی کہا کہ ایسا نہ ہو کہ عظمت بھاگ جائے۔

اصغر: گھر بار لڑکے بچے مکان چھوڑ کر کہاں بھاگ جائے گی؟ ہاں شاید غیرت مند ہو تو کچھ کھانی لے۔ مگر ایسی غیرت مند ہوتی تو ایسا کام کیوں کرتی؟ تاہم حفاظت ضرور ہے لیکن فقط اسی قدر کہ باہر آتی جاتی کو کوئی دیکھتا رہے۔

حل لغت

الفاظ: معنی

بنیا: پرچون فروش

بزار: کپڑے کا تاجر

کنجڑا: سبزی فروش

نالش: مقدمہ کرنا، پیروی کرنا

اچاپت: ادھار لین دین

رنگ فق ہونا: ڈر جانا، گھبرا جانا

مولود شریف: میلاد کی محفل

موا: غصے یا نفرت کا تاثر، کم بخت، نامراد

خاک میں ملانا: برباد کر دینا

جتنا دینا: یاد دہانی کرانا

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ مولوی صاحب جو ہیں وہ اپنے گھر واپس آ گئے۔ یعنی مولوی فاضل حسین اپنے گھر واپس آ گئے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ دن ملنے ملانے میں گزرتے ہیں اور اس کے بعد رمضان کا مہینہ آ جاتا ہے۔ پہلے دو چار روزے رمضان کی آمد آمد میں گزر جاتے ہیں اس کے استقبال میں گزر جاتے ہیں اور پھر اس کے بعد مولوی صاحب یہ کہتے ہیں کہ بھی جس کو بلانا ہے جس کا ہمیں قرض ادا کرنا ہے۔ سب کو بلالیا جائے۔ تاکہ ہم سب کے پیسے ادا کر سکیں۔ اب ہوتا یہ ہے کہ ماما عظمت اس بات کے لئے تیار نہیں کہ وہ گھر بلائے۔ لہذا وہ کہتی ہے کہ ایسا کرتے ہیں کہ میں جا کر پتا کر لیتی ہوں جس کا جتنا دینا ہے تو اس حساب سے آپ مجھے پیسے ادا کر دیجئے۔ جو جو آپ کہیں گے میں ویسا کر لوں گی۔ ایسے میں اصغری اس بات کو نہیں مانتی کیونکہ وہ جانتی ہے کہ اگر پھر یہ ترکیب آزمائی گئی تو ماما عظمت کا راز نہیں کھل پائے گا۔ وہ بات جس کا عیاں ہونا ضروری ہے وہ حقیقت جس کا واضح گاف ہونا ضروری ہے جس کا آشکار ہونا ضروری ہے سب پر وہ نہیں ہو پائے گی۔ لہذا وہ کہتی ہے کہ ایسا نہیں ہو گا پیسے نہیں دیئے جائیں گے۔ بلکہ ہم یوں کریں گے کہ جس جس کو پیسے لینا ہیں۔ ہمارے گھر آ جائیں تو ہم اس کا حساب چنتا کر دیں گے حساب چکا دیں گے۔ ماما عظمت ایسے میں کہتی ہے کہ ان لوگوں کے پاس تو وقت نہیں ہو گا۔ لہذا میری بات ہی مان لیں۔ لیکن اصغری اس پر زور دیتی ہے اصرار کرتی ہے کہ نہیں ایسا کیجئے کہ انہی کو بلا لیجئے شام کے کھانے کا بندوبست ہم ان کا کر دیں گے۔ تو آپ ان کو بلا لیں۔ جس کو جتنا ہم نے دینا ہو گا وہ ہم دے دیں گے۔ ظاہر ہے ماما عظمت کو مجبوراً اصغری کی بات ماننا پڑتی ہے۔ کیونکہ مولوی صاحب اصغری کی بات سے اتفاق کرتے ہیں اب ہوتا کیا ہے کہ جن لوگوں سے عام طور پر قرضہ لیا جاتا ہے یا جن سے ادھار گھر کی اشیاء خورد و نوش منگائی جاتی ہیں وہ گھر پر آ جاتے ہیں۔ ان سے حساب کا آغاز ہوتا ہے اور ہر ایک کے حساب میں پتا یہ چلتا ہے کہ بہت سے پیسے زائد شامل کر لئے گئے تھے۔

یعنی مثال کے طور پر حلوائی آتا ہے تو وہ بتاتا ہے کہ دس کلو شکر منگوائی گئی تھی یا بالو شاہی منگوائی گئی تھی جو کہ حقیقی طور پر اس گھر میں آئی ہی نہیں۔ اب ایسے میں ظاہر ہے مولوی صاحب کے لیے یہ بات ناقابل برداشت ہے کہ وہ چیزیں جو انہوں نے منگوائی ہی نہیں وہ ان کے حساب کے حصے میں کیوں لکھی گئی ہیں۔ یہی وہ بات تھی جو اصغری دراصل اپنے سسرال والوں پر واضح کرنا چاہتی تھی کہ یہ عورت جس پر کافی عرصے سے وہ اعتبار کئے چلے جا رہے تھے۔ وہ ان کے ساتھ اچھی نہیں۔ ان کے ساتھ وہ دیانت داری سے نہیں چل رہی۔ اب ہوتا کیا ہے کہ ہر ایک کا مثال کے طور پر بنیے گا، حلوائی کا، قضاائی کا، کنجڑے کا حساب کتاب کیا جاتا ہے تو پتا یہ چلتا ہے کہ تقریباً (آپ یہ کہہ لیجئے کہ) ایک چوتھائی حقیقی قرض تھا باقی تین چوتھائی وہ تھے جو کہ ماما عظمت نے اپنے کھاتے میں یا اپنے حصے کے پیسے بھی اسی گھر سے منسوب کر دیے تھے۔ اپنی بیٹی کے حصے کے معاملات بھی وہ اسی خرچے پر چلا رہی تھی وہ بھی اس نے انہی سے منسوب کر دیے۔ اب سارا حساب کتاب ہو جاتا ہے۔ پتا چل جاتا ہے کہ حقیقت کیا ہے لیکن ہزاری مل یعنی مہاجن جس سے سود پر پیسے لیے جاتے ہیں اسے اور بزاز یعنی کپڑے کا تاجر (جیسا کہ بتایا تھا کہ) ان دونوں کو نہیں بلایا جاتا کیونکہ وہ قدرے دور رہتے ہیں۔ تو مولوی صاحب کہتے ہیں کہ اب کافی وقت ہو گیا ہے۔ لہذا ان دونوں کو کل بلالیا جائے گا اور ان کا حساب کل چنتا کیا جائے گا۔ اب مولوی صاحب کو یہ خوف ہوتا ہے کہ شاید کہیں ایسا نہ ہو کہ یہ ماما عظمت ان کے آنے سے قبل گھر سے بھاگ جائے۔ یا کہیں چلی جائے اصغری کہتی ہے کہ یہ ایسا نہیں کرے گی۔ اگر غیرت مند ہوگی تو شاید کچھ کھاپی کر مر جائے۔ باقی ورنہ بچوں کو یا اپنے مکان کو چھوڑ کر یہ کہاں جائے گی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس کی نگرانی کی جانچا ہیے۔ چنانچہ مولوی صاحب اپنے ساتھ آئے ہوئے خدمتگاروں میں سے کسی ایک کو اس پر لگا دیتے ہیں۔ نگرانی کے لئے کہ وہ کہیں نہ جائے۔ لیکن اس کے علاوہ اس کو قید نہیں کرتے۔ اس کو محدود نہیں کرتے اور

دراصل یہ بھی ایک چال تھی اس بات کی کہ پتا چلے کہ اب یہ کیا کرتی ہے اب وہ کرتی کیا ہے اس کا جبر آتا ہے اگلے حصے میں۔ تو دیکھتے ہیں کہ اس کے بعد کیا ہوتا ہے۔

اقتباس

مولوی صاحب کے خدمتگار جو ساتھ آئے تھے 'ایک کو چپکے سے کہہ دیا کہ ماما کو آتے جاتے دیکھتے رہو۔ جب کھانے سے فارغ ہوئی 'ماما چپکے سے اٹھ باہر چلی۔ خدمت گار دبے پاؤں پیچھے پیچھے ساتھ ہوا۔ ماما پہلے تو اپنے گھر گئی اور وہاں سے کچھ بغل میں مارا اور تیر کی طرح سیدھی بزار کے مکان پر جا کر اس کو آواز دی۔ بزار گھبرا کر باہر نکلا کہ بڑی بی بی تم اس وقت کہاں؟ عظمت: مولوی صاحب آئے ہوئے ہیں۔ جس جس کا دینا ہے سب کا حساب ہوتا ہے کل تم بھی بلائے جاؤ تو ایسی بات مت کرنا جس سے میری فضیحت ہو۔

بزار: حساب میں تمہاری فضیحت سے کیا بات؟

ماما: لالہ تم تو جانتے ہو لالچ بہت بُرا ہوتا ہے۔ سرکار کے حساب میں اپنے واسطے بھی تمہاری دکان سے کبھی کبھی لٹھائیں سکھ اور دریس لے گئی ہو؟

بزار: کیا معلوم تم اپنے واسطے کیا لے گئی ہو؟

ماما: مجھ کو اس وقت تو حساب کرنے کا ہوش نہیں لیکن دو چار تھان دریس اور لٹھے نین سکھ کے اور دس گز اوداقت میرے حساب میں نکلے گا تو میرے ہاتھ کی چوڑیاں سولہ روپے کی ہیں گھس گھسا کر ایک روپیہ کم ہو گیا ہو گا۔ پندرہ روپے میرے حساب سے کم کر دینا اور دو چار روپے جو میرے نام سے نکلیں گے 'میں دینے کو موجود ہوں۔

بزار: چوڑیاں تم دیتی ہو۔ خیر میں لیے لیتا ہوں لیکن رات کا وقت ہے۔

عظمت: اس وقت میری عزت تمہارے ہاتھ میں ہے جس طرح ہو سکے بچاؤ بزار سے رخصت ہو کر سیدھی ہزاری مل کے گھر پہنچی۔ وہ بھی حیران ہوا اور بولا کہ تم اس وقت کہاں؟ اس کے پاؤں پڑ کر رو کر کہنے لگی کہ مجھ سے ایک خطا ہو گئی ہے

ہزاری مل: وہ کیا؟ عظمت: تم وعدہ کرو کہ معاف کر دو گے تو میں کہوں۔

ہزاری مل: بات تو کہو۔

عظمت: چار مہینے ہوئے لاہور سے خرچ آیا تھا اور مولوی صاحب نے سو روپے تم کو بھیجے تھے 'وہ میرے پاس خرچ ہو گئے اور سرکار میں ڈر کے مارے میں نے ظاہر نہیں کیا۔ اب مولوی صاحب آئے ہوئے ہیں۔ تم کو حساب کے واسطے طلب کریں گے۔

میں اس روپے کا ٹھکانہ لگا دوں گی۔ تم اس رقم کو ظاہر نہیں کرنا۔
ہزاری مل: دو چار روپے کی بات ہوتی تو میں چھپا بھی لیتا، اکٹھے سو روپے تو میرے
کیے چھپ نہیں سکتے۔

اما: کیا سو روپے کا بھی میرا اعتبار نہیں؟

ہزاری مل: صاف بات تو یہ ہے کہ تمہارا ایک کوڑی کا بھی اعتبار نہیں۔ جس گھر سے تم نے
عمر بھر پرورش پائی، ان ہی کے ساتھ تم نے یہ سلوک کیا تو دوسرے کے ساتھ
کب چوکنے والی ہو۔

عظمت: ہاں لالہ جب برا وقت آتا ہے تو اپنے دشمن ہو جاتے ہیں۔ خیر اگر تم کو
اعتبار نہیں تو لو، یہ میری بیٹی کی پہنچیاں اور جوشن رکھ لو۔

ہزاری مل: یہ معاملے کی بات ہے لیکن دن ہو تو مال پر کھا جائے۔ تب معلوم ہو کتنے کا
ہے لیکن اٹکل سے تو سب مال پچاس ساٹھ کا ہو گا۔

اما: اے ہے لالہ! ایسا غضب تو مت کرو۔ ابھی چار مہینے ہوئے نودہ ہوائے تھے۔
ہزاری مل: اس میں بُرا ماننے کی کیا بات ہے۔ تمہاری چیز سو کی ہو یا دو سو کی۔ کوئی
نکالے لیتا ہے؟ تو ان سے جتنی ٹھہرے معلوم ہو جائے گی۔

حل لغت

الفاظ: معنی

تیر کی طرح: بالکل سیدھا فوراً

فضیحت: بدنامی، رسوائی، ذلت

دریس: ململ کی طرح کا کپڑا

ادافتد: ایک قسم کا کپڑا

پہنچی: کلائی میں پہننے کا زیور

جوشن: کڑے جیسا زیور

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ اما عظمت اپنے بچاؤ کی کوشش کرتی ہے۔ وہ یہ کوشش کرتی ہے کہ بزاز اور ہزاری مل جن کو ابھی نہیں بلایا گیا ان
کے گھر جائے اور ان سے معاملات کچھ اس طرح سے طے کر لے کہ اگلے دن جب ان کو بلایا جائے تو اسے مزید ہزیمت نہ اٹھانی پڑے۔ کیونکہ
پہلے ہی اس کے لئے معاملات مشکل تر ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ اس حصے میں ہم دو باتیں دیکھتے ہیں کہ تو بات یہ کہ جب کسی پر مشکل آ جاتی ہے۔
تب اسے اس بات کا احساس ہو جاتا ہے کسی حد تک کہ اسے ایسا نہیں کرنا چاہیے تھا۔ لیکن یہ کہا جاتا ہے کہ اب کچھ متاویے کیا ہو تو جب چڑیاں
چگ گئیں کھیت، یعنی جب وقت گزر گیا پھر کچھ تنانے کا کیا فائدہ۔ جو کچھ ہونا تھا وہ تو ہو چکا۔ لہذا اب جو بھی کوشش کر لی جائے شاید بچت کا راستہ
کوئی بھی نہ نکلے۔ کچھ ایسا ہی ہم دیکھتے ہیں کہ ادھر بھی ہوتا ہے۔ ہزاری مل اور بزاز دونوں اس کے دیئے ہوئے زیورات تولے لیتے ہیں لیکن

ساتھ ہی ساتھ یہ کہتے ہیں کہ بھی رات کا وقت ہے اگر دن کا وقت ہو تا تو ہم بازار یا مارکیٹ میں جا کر ان کی قیمت لگو لیتے تو پھر ہمیں اندازہ ہوتا کہ اس میں وہ رقم پوری ہوتی بھی ہے کہ جسے چھپائے جانے کا تقاضا کیا جا رہا ہے۔ لیکن بہر حال وہ کیا کرتے ہیں کہ وہ اس سے لے تو لیتے ہیں۔ وہ چوڑیاں، وہ جوش، وہ پہنچیاں وغیرہ لیکن اگلے دن جب وہ آتے ہیں تو معاملہ انتہائی مختلف ہوتا ہے۔ معاملہ ہوتا کیا ہے کہ بات بن نہیں پڑتی لیکن وہ تو بات اگلے حصے میں آئے گی۔ لیکن اس حصے میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد کس قدر چابکدستی سے تمام تر واقعات کو سمٹا رہے ہیں۔ ناول کو واپس اختتامیہ کی طرف لے کر جا رہے ہیں اور وہ راز جو ناول کے درمیان میں نہیں کھل رہے تھے۔ وہ اب آہستہ آہستہ ہم پر کھلنے لگتے ہیں۔ اور آپ دیکھیے کہ کس قدر سلیقہ شعاری سے قصے کو انہوں نے بڑھایا کہ رات کے وقت وہ باہر نکلتی ہے۔ اور پھر وہ خدمت گار جو مولوی صاحب نے اس پر مقرر کیا تھا۔ وہ پاؤں دباتے ہوئے ان کو سارے کا سارا قصہ بتاتا ہے۔ یعنی کہانی باقاعدہ روانی کے ساتھ آگے بڑھتی ہے اور ہمیں کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ قصہ خواں یا قصہ گو یا ناول نگار نے شعوری طور پر یہ کوشش کی ہے کہ وہ کسی راز کو کھول دے۔ جس کو پہلے چھپایا جا رہا تھا۔ بلکہ ہم دیکھتے ہیں کہ فطری طور پر کہانی اپنے منطقی انجام کی طرف بڑھتی ہے۔ اب منطقی انجام کیا ہوتا ہے اس کے لئے ہم اقتباس کا آخری حصہ دیکھتے ہیں۔

اقتباس

یہ سب بند و بست کر کے ماما گھر واپس آئی۔ مولوی صاحب کے خدمت گار نے پاؤں دبانے میں یہ سب حال مولوی صاحب سے بیان کیا اور محمد کامل کی ماں کے ذریعے سے اصغری کو معلوم ہوا۔ صبح ہوئی تو بزار اور ہزاری مل طلب ہوئے۔ حساب میں کچھ جھٹ ہونے لگی۔ ماما چڑھ چڑھ کر بولتی تھی۔ بزار نے کہا، ”تو بڑھیا ٹر کیوں کرتی ہے؟ اٹھا اپنی چوڑیاں۔ تو پندرہ روپے کی بتاتی ہے، بزار مین نورپے کی آسکتے ہیں۔ ہزاری مل نے پہنچیاں اور جوشن سامنے رکھ دیئے اور عظمت سے کہا، ”نہیں صاحب! یہ مال ہمارے کام کا نہیں۔“ مولوی صاحب نے بزار اور ہزاری مل دونوں سے پوچھا، ”کیوں بھائی! یہ چیزیں کیسی ہیں؟ تب دونوں نے رات کی حکایت بیان کی اور عظمت کے منہ پر گویا لاکھوں جوتیاں پڑ رہی تھیں۔ جب حساب طے ہو گیا اور مولوی صاحب نے دینے کو روپیہ نکالا تو جتنا واجبی تھا سب کو آدھا آدھا دے دیا اور کہا کہ میں نے لاہور سے روپیہ منگایا ہے، دس پانچ دن میں آتا ہے تو باقی بھی دے دیا جائے گا۔ سب لوگوں نے پوچھا کہ ماما کی طرف جو ہمارا نکلا وہ ہم کس سے لیں؟“

مولوی صاحب نے لوگوں سے کہا کہ جو ماما سے لینا ہے وہ ماما سے لو اور عظمت کی طرف متوجہ ہو کر بولے۔ ”حضرت ان کا روپیہ ادا کرو۔“

عظمت نے نیچی آنکھیں کر کے کہا، ”میرے پاس بیٹی کا زیور ہے۔ اس میں یہ لوگ اپنا اپنا سمجھ بوجھ لیں۔ بیٹی کا تمام زیور کنجڑے، قصائی، بننے بزار کے حساب میں داموں لگ گیا۔ ہزاری مل کے سو روپے کے واسطے رہنے کا ٹھیکرا گروی رکھنا پڑا۔ لکھا پڑی کپکے کاغذ پر ہو کر چار بھلے

مانسوں کی گواہی ہو گئی۔ مولوی صاحب نے عظمت سے کہا، ”بس اب آپ خیر سے سدھاریئے تم جیسے نمک حرام، دغا باز، بے ایمان آدمی کا ہمارے گھر میں کچھ کام نہیں۔“

اصغری: ان میں نمک حرامی کے علاوہ ایک صفت اور بھی تھی۔ وہ کہ گھر میں فساد دلوانے کی فکر میں تھیں۔ کیوں عظمت! وہ کڑا ہی کی بات یاد ہے جو محمودہ کے بھائی نے فرمائش کی تھی اور تو نے میری طرف سے جھوٹ جا کر کہہ دیا کہ بہو کہتی ہیں میرے سر میں درد ہے؟ بول تو سہی، کب تم نے مجھ سے کہا تھا اور کب میں درد کا عذر کیا تھا؟

عظمت: بیوی، تم کو ٹھٹھے پر قرآن پڑھ رہی تھیں۔ میں کہنے کو اوپر گئی۔ تم کو پڑھتے دیکھ کر الٹی پھر آئی۔

اصغری: اور درد سر کی بات اپنے دل سے بنائی۔

عظمت: میں نے سوچا کہ صبح سے اب تک پڑھ رہی ہو، اب کہاں چولہے میں سرکھپاؤ گی۔

اصغری: بھلا پہاڑ پر جانے والی بات تو نے کس غرض سے کہی تھی؟ میں نے تجھ سے صلاح کی تھی یا تو نے مجھ کو کہتے سنا تھا؟ اس کا کچھ جواب عظمت کو نہ آیا۔ پھر اصغری نے اشتہار نکال کر مولوی صاحب کے سامنے ڈال دیا اور کہا، ”دیکھئے یہ بیوی عظمت ان گنوں کی ہیں خود تو محلے کے پھانک سے اشتہار اکھاڑ لائی اور خود اماں جان کو کہنے کو دوڑی گئی۔“

اصغری یہ باتیں کہہ رہی تھی اور مولوی صاحب کا چہرہ سرخ ہوتا جاتا تھا۔ مولوی صاحب نے کہا، ”تجھ کو نکالنا ہی کافی نہیں تو بڑی بد ذات عورت ہے۔“ یہ کہہ کر اپنے خدمت گار کو آواز دی اور کہا، ”بہارو! اس ناپاک کو کو توالی لے جا۔ رقعے میں اس کا سب حال ہم لکھے دیتے ہیں۔“

اصغری نے مولوی صاحب سے کہا کہ بس اب یہ اپنی سزا کو پہنچ گئی۔ کو توالی سے اس کو معاف رکھئے اور اماں کو اشارہ کیا کہ، ”چل دے“ بلکہ دروازے تک اماں کے ساتھ گئی۔

غرض ماما عظمت اپنے کو تکتوں کے پیچھے یہاں سے نکالی گئی۔ گھر پہنچی تو بیٹی بلا کی طرح لپٹی

”میں نہ کہتی تھی اماں! ایسی تو نہ مچاؤ۔ سودن چور کے تو ایک دن شاہ کا۔ ایسا نہ ہو کہ کسی دن پکڑی جاؤ۔ تم کسی کی نہ مانتی تھیں۔ خوب ہوا جیسا کیا ویسا پایا۔ اب سسرال میں میرا نام تو بد مت کرو۔ جہاں تمہارا خدا لے جائے چلی جاؤ میرے گھر میں تمہارا کام نہیں۔ زیور کو میں نے صبر کیا۔ تقدیر میں ہو گا تو پھر مل رہے گا۔“ اس طور خدا خدا کر کے اصغری نے اپنے دشمن کو نکال پایا اور گھر کو عذاب سے نجات دی۔

حل لغت

الفاظ: معنی

چڑھ چڑھ کر بولنا: جارحانہ انداز میں بولنا

آنکنا: کہنا، بتانا

رہنے کا ٹھیکرا: رہنے کی جگہ، چھوٹا سا مکان

لکھا پڑھی کرنا: لکھت پڑھت کرنا، تحریری طور پر طے کرنا

پکا پیپر: اسٹامپ پیپر

گن: صلاحیت، قابلیت

کو تکتے: بُرے کام، بُری حرکات

عذر: بہانہ کرنا

کو توالی: تھانہ

یہ تھا اختتامیہ اس میں کہانی اپنے منطقی انجام کو پہنچتی ہے۔ ماما عظمت رات کے اندھیرے میں اپنی طرف سے بندوبست کر کے آجاتی ہے کہ شاید صبح اسے مزید ہزیمت نہیں اٹھانی پڑے گی۔ لیکن صبح ایک نئے پیغام کے ساتھ آتی ہے۔ کیونکہ کہانی کو اپنے اختتامیہ تک پہنچنا ہے، کہانی کو ختم ہونا ہے لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ وہ باز جسے چوڑیاں دی گئیں تھیں۔ یا وہ ہزاری مل، مہاجن جس کو پہنچیاں، جوشن دیے گئے تھے۔ وہ اس کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ اور کہتے ہیں کہ وہ اتنے کا نہیں جتنے کا کہا گیا تھا۔ یعنی چوڑیوں کے متعلق اسے کہا گیا تھا کہ یہ پندرہ روپے کی ہوں گی تو وہ نو روپے کی نکلتی ہیں اور وہ پہنچیاں اور جوشن جس کے متعلق سوا سو کی بات کی تھی۔ وہ بھی ہزاری مل کہتا ہے کہ یہ ہمارے کام کا نہیں ہے یہ بھی اصلی نہیں ہے۔ اس کی قیمت اتنی نہیں جتنا کہ دعویٰ کیا گیا تھا۔

نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مولوی صاحب کے سامنے سارے کا سارا راز افش ہو جاتا ہے۔ ان پر یہ آشکار ہو جاتا ہے کہ جو کچھ کہا جا رہا تھا وہ واقعی سچ تھا۔ یعنی جو کچھ اصغری نے خط میں لکھا تھا جس کے لئے ان کو بلایا گیا تھا۔ وہ واقعی حقیقت تھی۔ چنانچہ اب ہوتا کیا ہے کہ اصغری کے سرسراہٹائی غصے میں آجاتے ہیں اور وہ کہتے ہیں کہ اسے کو توالی کے حوالے کر دیتے ہیں۔ اسے تھانے بھیج دیا جائے۔ اب اصغری بہر حال ایک عورت ہے وہ ماما عظمت کو اس کے کرتوتوں اس کے کرموں کا پھل تو دینا چاہتی ہے۔ اس کی غلطیوں کی سزا تو دینا چاہتی ہے لیکن وہ اس کی ذلت بھی نہیں چاہتی۔ لہذا وہ کہتی ہے کہ اس کے ساتھ جو کچھ ہونا تھا وہ ہو گیا ہے۔ اس کے لئے اتنی سزا ہی کافی ہے کہ اس کو یہاں سے نکال دیا جائے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ، اس کے پہلے کہ وہ اسے نکلوانے کی بات کرے۔ وہ ان چند واقعات کا تذکرہ کرتی ہے جو ظاہر ہے اس اقتباس میں تو شامل نہیں۔ لیکن اس سے پہلے آئے تھے۔ جیسے مثال کے طور پر وہ کہتی ہے اپنے سرسے کہ اس میں کچھ اور گن بھی ہیں، اس میں کچھ اور بھی صلاحیتیں ہیں۔ وہ یہ ہیں کہ یہ جان بوجھ کر اپنی طرف سے بہانے بازی کر کے گھر کے افراد میں تفرقہ ڈلوانا چاہتی تھی۔ جیسے وہ بتاتی ہے کہ محمودہ کا وہ قصہ جو اس کے بھائی نے اصغری سے کڑھائی کی فرمائش کی تھی۔ لیکن ماما عظمت اوپر گئیں اور نیچے آکر یہ کہہ دیا کہ چھوٹی بہو یہ کہہ رہی ہے کہ ان کے سر میں درد ہے۔ لہذا وہ یہ کام نہیں کر سکتی۔

حالانکہ ماما عظمت نے اصغری سے یہ بات کی ہی نہیں کہ نیچے اسے بلایا جا رہا ہے۔ اسی طرح سے اشتہار کا قصہ، اس میں آپ کو تھوڑا سا بتاتا چلوں کہ ہوا یہ تھا ایک باب میں کہ ماما عظمت جانتی تھی کہ بہت سارے ادھار چکانے کے معاملات بڑھتے چلے جا رہے ہیں۔ لہذا اسے پیسوں کی ضرورت تھی۔ وہ چاہتی تھی کہ گھر والوں کو کچھ ایسی پریشانی دی جائے ان کو ایسی جلدی ڈالی جائے کہ وہ اس کو پیسے دے دیں۔ وہ اپنی مرضی کے

مطابق جن لوگوں کو قرض دینا ہے ان کا منہ بھی بند کر دیا جائے۔ وہ پیسے لے جائے اور چلی جائے۔ اب ہوتا یہ ہے کہ ماما عظمت بھی ان پڑھ ہے۔ وہ پڑھنا لکھنا نہیں جانتی۔ شہر میں ایک اشتہار لگتا ہے کہ شہر کی صفائی کی جائے۔ گھر والوں کو کہا جاتا ہے کہ اپنی اپنی گلیوں اور محلے کی صفائی کریں۔ ماما عظمت یہ سوچتی ہے کہ یہ اشتہار اگر کوئی اور دیکھے گا تو یقیناً یہی سوچے گا کہ شاید ان کے خلاف ہے یعنی مولوی فاضل حسین صاحب کے خلاف ہے۔ لہذا وہ کرتی یہ ہے کہ وہ اشتہار کو لا کر گھر کے دروازے کے باہر لگا دیتی ہے اور اندر جا کر یہ شور ڈالتی ہے کہ ہزاری مل مہاجن نے نالاش کر دی۔ مقدمہ کر دیا ان پر پیسوں کے حوالے سے۔ اب اس کا یہ خیال ہوتا ہے کہ گھر میں تو کوئی پڑھنے لکھنے والا ہے نہیں۔ لہذا اس کی بات پر یقین کر لیا جائے گا۔ لیکن چونکہ اصغری پڑھنا لکھنا جانتی ہے۔ لہذا وہ اس اشتہار کو اندر منگواتی ہے ایک لڑکی کے ذریعے اور اس اشتہار کو پڑھتی ہے اور اسے یہ بتا چل جاتا ہے کہ دراصل یہ اشتہار نالاش کا نہیں ہے۔ یہ اشتہار محلے کی صفائی کا ہے۔ چنانچہ اسے یقین ہو جاتا ہے ماما عظمت نے اس کے گھر کو لوٹنے کی کوشش کی ہے، اس کے گھر والوں کو دھوکا دینے کی کوشش کی ہے۔

کہانی یا ناول کا یہ اقتباس جو نصاب میں شامل کیا گیا تھا۔ یہاں پر ختم ہو جاتا ہے اور ناول بھی اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ لیکن نذیر احمد جو درس دینا چاہتے تھے اپنی بیٹیوں کو، جو درس دینا چاہتے تھے اپنے ملک و قوم کی بیٹیوں کو وہ دینے میں بخوبی کامیاب ہو جاتے ہیں۔ کہ اگر انسان پڑھا لکھا ہو۔ یعنی بہو بیٹیاں جن کے حوالے سے اس دور میں یہ قیاس کیا جاتا تھا کہ لڑکیوں کو پڑھانا کوئی ضروری نہیں ہے۔ یہاں وہ اس نکتے کی وضاحت کرتے ہیں کہ بہر حال بہو، بیٹیوں کو پڑھانا انتہائی ضروری ہے۔ ورنہ ایسے مسائل آن پڑتے ہیں جن سے وہ نبرد آزما نہیں ہو پاتی۔ یعنی ہم دیکھتے ہیں کہ اگر وہ نہ پڑھی لکھی ہوتی تو ماما عظمت جو اشتہار کے ذریعے گھر والوں سے مزید پیسے لینا چاہتی تھی۔ اگر وہ پڑھی لکھی نہ ہوتی تو واقعی ماما عظمت اس میں کامیاب ہو جاتی۔ پھر وہ مختلف قسم کی چالیں جو ماما عظمت چل رہی تھی۔ شاید وہ صحیح طور پر ان سے عہدہ برآ نہ ہو پاتی اگر وہ پڑھی لکھی نہ ہوتی۔

پھر اسی طرح سے ہم دیکھتے ہیں کہ آخری حصے میں جہاں پر ماما عظمت کو نکال دیا جاتا ہے۔ وہ اپنی بیٹی کے پاس جاتی ہے اور بیٹی بھی اسے یہی کہتی ہے کہ اب میرے گھر میں تمہارا گزارہ ہونے کا نہیں۔ کیونکہ تم نے زیور تو مجھ سے لے لئے۔ ظاہر ہے کہ زیور اسے لٹانا پڑے کیونکہ اس کے بغیر ادھار والوں سے اس کی جان نہیں چھوٹ سکتی تھی اور اب وہ کہتی ہے کہ تم یہاں رہی۔ تو میرے سسرال میں بھی مسئلہ ہو گا۔ لہذا تم یہاں سے بھی جاؤ۔ سو نذیر احمد بتاتے ہیں کہ نذیر احمد اگر ہم دھوکہ دہی سے کام لیں گے تو بہر حال اس کا انجام اچھا نہیں ہو گا۔ یہ درست ہے کہ ہم ایک طویل عرصے تک اس بات سے لطف اٹھاتے رہیں گے لیکن آخر کار ہمارا انجام بُرا ہو گا۔ اور آپ یہ دیکھتے ہیں کہ ماما عظمت جو پورے کے پورے ناول میں مولوی صاحب کے گھر پر اپنی مرضی کا کام کرتی رہتی ہے۔ اپنی مرضی کے مطابق ان کو دھوکا دیتی رہتی ہے۔ اور وہ اس کے دھوکے میں آتی چلی جاتی ہے۔

لیکن جب اصغری ان کے گھر آتی ہے تو وہ کیونکہ پڑھی لکھی ہے۔ کیونکہ وہ سلیقہ شعار ہے وہ جانتی ہے کہ ایسے حالات سے کیسے نبرد آزما ہوا جاسکتا ہے۔ وہ ایک دانشمند خاتون ہے۔ حالانکہ وہ چھوٹی بہن ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ اپنی بڑی بہن کے بالکل برعکس، الٹ ہے۔ جو انتہائی پھوڑ ہے جو کام کرنا نہیں جانتی۔ جو گھر کو چلانا نہیں جانتی، سلیقہ شعار نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے سسرال سے بہت جلدی لڑکے الگ ہو جاتی ہے۔ اور الگ ہو کر بھی بہت سارے نقصانات کرتی ہے۔ لیکن اس کے برعکس اصغری موقع محل کے مطابق ان پر قابو کرنا جانتی ہے۔ لہذا وہ آہستہ آہستہ ایک ایسا پھندہ تیار کرتی ہے ایک ایسا جال بناتی ہے۔ جس میں ماما عظمت پھنستی چلی جاتی ہے۔ بالاخر ہم دیکھتے ہیں کہ ماما عظمت کا اختتام کیا ہوتا ہے۔ ایک اختتام تو ہے اصغری کے گھر سے ماما عظمت کا رخصت ہونا یعنی اصغری کے سسرال سے رخصت کا۔ دوسرا اختتامی نکتہ

ہے ماما عظمت کی وسیع پیمانے پر ذلت و رسوائی اور اس کا بے یار و مددگار ہو جانا۔ بڑھاپے کی حالت میں جب اس کی اپنی بیٹی یہ دیکھتی ہے کہ وہ اس گھر سے نکال دی گئی۔ جہاں پر ہوتے ہوئے وہ نہ صرف خود بہت زیادہ entertain ہو رہی تھی بلکہ اس کی بیٹی کو بھی اس کے وہاں ہونے سے بہت فائدہ ہو رہا تھا۔ جب وہ دیکھتی ہے کہ اب تو وہ گھر ہی نہیں رہا۔ یا اب وہ خزانہ ہی نہیں رہا جس کو دونوں مل کر لوٹ رہیں تھیں۔ تو اب ایسے میں اپنی ماں کو وہ اپنے اوپر بوجھ کیوں بنائے۔ لہذا ماما عظمت کا ٹھکانہ بھی جاتا ہے۔ اس کا خزانہ بھی ہاتھ سے نکل جاتا ہے۔ وہ چھوٹا سا مکان جہاں پر وہ رہا کرتی تھی وہ بھی رہن رکھنا پڑتا ہے۔ گروی رکھنا پڑتا ہے۔ نتیجتاً اس کے پاس کچھ بھی نہیں رہتا۔

تو نذیر احمد بتاتے یہ ہیں کہ بہر حال کسی بھی صورت میں ہمیں اپنی بیٹیوں کو تعلیم دینی چاہیے اور ہمیں کسی بھی صورت میں کسی بھی حال میں کام کرتے ہوئے لالچ نہیں کرنی چاہیے۔ کیونکہ بہر حال بُرائی کا انجام کُرائی پر ہی ہوتا ہے۔ اگلی لیکچر میں ہم نذیر احمد کے آرٹ کے متعلق بات کریں گے۔ لیکن اس ناول پر اگر ہم بات کریں تو آپ دیکھیے کہ ہم بار بار یہ لفظ ڈھونڈتے ہیں کہ غرض ایسا ہوا۔ غرض ویسا ہو یعنی کہانی کا سا انداز۔ یعنی داستان کا سا انداز ہے۔ کیونکہ نذیر احمد کے پاس اس سے قبل ناول کی کوئی مثال موجود نہیں تھی۔ وہ انگریزی پر بہت زیادہ دسترس تو رکھتے نہیں تھے کہ انہوں نے مغربی ناولوں کا مطالعہ کیا ہو۔ لہذا وہ داستانوی انداز میں ایک نئی صنف کا آغاز کر رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں بارہائی مقامات پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ ناول کم اور داستان زیادہ ہے۔ یعنی ایک ایسی داستان کہ جس میں قصہ گوئی تو ہے لیکن کردار نگاری نہیں ہے۔ جس میں مکالمہ نویسی ہوتی ہے تو بسا اوقات اتنی طویل ہو جاتی ہے کہ وہ تقریریں معلوم ہونے لگتی ہے۔ اور نہیں ہوتی تو بالکل ہی نہیں ہوتی۔ ہاں ایک چیز جو نذیر احمد کی ہر تحریر میں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہے۔ وہ ہے ان کا اسلوب۔

اسلوبیاتی اعتبار سے نذیر احمد کے ہاں سادگی و سلاست پائی جاتی ہے روانی پائی جاتی ہے۔ وہ قصہ گوئی کے فن سے بخوبی آگاہ ہیں لیکن کردار نگاری میں وہ انتہائی کمزور ہیں۔ اس کی وجہ کیا ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ نام رکھتے ہوئے بھی چاہتے ہیں کرداروں کے نام ہی ان کی خصوصیات کے عکاس ہوں۔ یعنی آپ دیکھیے کہ اصغری کا نام اس لئے اصغری نہیں کہ نذیر احمد کی یا اس کے باپ کی یہ خواہش ہوگی بلکہ اصغری اس لئے ہے کہ وہ چھوٹی ہے اصغر کا مطلب چھوٹا ہے۔ اکبری کا نام اس وجہ سے اکبری ہے کہ وہ بڑی ہے۔ اسی طرح محمد کامل،

ایک انتہائی شریف اور باکردار آدمی ہے۔ اس حوالے سے مکمل ہے۔ لہذا وہ کامل ہو گیا یا محمد عاقل یعنی کہ عقلمند، پھر اصغری اور اکبری کے باپ دوراندیش، دوراندیش کا مطلب ہوتا ہے وہ شخص کو دور بین ہوتا ہے۔ وہ شخص جس کی نظر مستقبل پر ہوتی ہے۔ اب نذیر احمد کا عکس ہم دور اندیش خان میں دیکھ سکتے ہیں۔ وہ دور اندیش خان کہ جس نے اپنی بیٹیوں کی تربیت نہایت اچھے انداز میں کی۔ تو وہ دوراندیش تھے یا مستقبل پر ان کی نظر تھی۔ وہ جانتے تھے کہ ان کی بچیوں کی اچھی تعلیم و تربیت ان کے لیے ضروری ہے۔ لہذا انہوں نے خاص طریقے کار اختیار کئے۔ گواکبری اس حوالے سے اچھی ثابت نہ ہوئی یا اس پر ان کے اثرات زیادہ نہ ہوئے۔

لیکن اصغری ان کی بہترین مثال بن گئی۔ سو کرداروں کے ناموں تک بھی جب کوئی ناول نگار یہ انداز اختیار کرے کہ ان کی صلاحیتیں یا ان کی نوعیت، ان کے ناموں سے ظاہر ہونے لگے تو اسے ہم تمثیلی انداز کہتے ہیں، یعنی تمثیل سے مراد وہ وجود جس کا گوشت پوست کا ہونا یا جس کا انسان ہونا ضروری نہیں۔ بلکہ صلاحیتیں از خود زباں پا جائیں۔ یعنی اکبری بڑی ہے۔ اصغری چھوٹی ہے۔ کامل مکمل ہے۔ عاقل، عقل مند ہے۔ دوراندیش، دور بین ہے۔ سو کرداروں کے نام انہیں تمثیلوں کی صورت دے دیں۔ لہذا ہم یہ کہتے ہیں کہ نذیر احمد کردار نگاری کے حوالے سے قدرے کمزور ہیں۔ پھر ایک اور مسئلہ جو ان کے ہاں اس ناول میں بھی ہم دیکھتے ہیں۔ بعد ازاں ان کے آرٹ میں بھی بات کریں گے کہ ان کے معقوب کردار یعنی ان کے بُرے کردار اس قدر بُرے ہوتے ہیں کہ ان میں کوئی اچھائی پائی ہی نہیں جاتی اب اگر وہ اکبری کو بُرا دکھانا چاہ رہے

تھے تو اس میں کوئی ایک بھی اچھی عادت نہیں تھی۔ شروع سے وہ شرارتی لڑکی تھی۔ بعد ازاں سسرال گئی تو وہاں مسائل پیدا کئے۔ وہاں سے الگ ہوئی تو اپنا گھر اجاڑ بیٹھی۔ لیکن عقل بہر حال اسے پھر بھی نہ آئی۔ سو بہر حال انسان اگر غلط ہو۔ اگر انسان قدرے کمزور ہو ذہنی سطح پر وہ سوچ نہ سکتا ہو اس میں سلیقہ شعاری نہ ہو تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ پورے کا پورا ہی جاہل ہو جائے۔

دوسری طرف اصغری ہے تو وہ بالکل ٹھیک ہے سو کردار جامد ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نذیر احمد کے کرداروں کے حوالے سے عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ نذیر احمد کے کردار متحرک نہیں ہوتے۔ جامد ہوتے ہیں اور خاص طور پر ان کے محبوب کردار ان کی کٹھ پتلیاں ہوتے ہیں۔ کیونکہ ان کے معتوب کرداروں میں کسی حد تک تحریک پایا جاتا ہے۔ لیکن مراۃ العروس اس کی مثال نہیں۔ کیونکہ یہاں پر کرداروں میں ہم تحریک بہر حال نہیں دیکھتے۔ اب ماما عظمت ہے اگر وہ بُری ہے تو وہ شروع سے لے کر آخر تک بُری ہی ہے۔ سو نذیر احمد کا یہ ناول دراصل اپنی بیٹیوں کے لئے لکھا گیا تھا۔ اصلاحی حوالے سے بات کی جائے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک بہت اچھا قصہ ترتیب دینے میں وہ کامیاب ہو گئے۔ جس سے وہ اپنے مقصد کے حصول میں بھی کرنے میں وہ کامیاب رہے۔ یہ ناول معروف بھی خاصہ ہوا اور ایک وقت یہ تھا کہ یہ عورتوں کو جہیز میں دیا جاتا تھا۔ خیال یہ تھا کہ اسے پڑھ کر وہ سبق سیکھ سیکھتی ہیں اپنی آئندہ زندگی میں کہ انہیں زندگی کیسے گزارتی ہے لیکن آرٹ کے حوالے سے ظاہر ہے کہ یہ پہلا نمونہ تھا۔ اردو ناول کے نذیر احمد نقاشِ اول ہیں۔ مراۃ العروس نقشِ اول ہے۔ لہذا اس میں ہمیں وہ مکمل عناصر نہ ملتے ہیں نہ ہی ہمیں تلاش کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ کیونکہ بہر حال کوئی بھی نقاشِ اول مکمل نہیں ہو سکتا۔ نقشِ اول، نقشِ کامل نہیں ہو سکتا اس کے باوجود نذیر احمد کو ہمیں خراجِ تحسین پیش کرنا چاہیے کہ انہوں نے اس دور میں ایک نئی صنف کی بنیاد ڈالی کہ جب ایک طرف سر سید احمد خان اصلاحی تحریک میں کچھ ایسے گم تھے کہ وہ افسانوی ادب یا افسانویت کی طرف توجہ ہی نہیں دینا چاہتے تھے مولانا حالی کا یہ میدان نہیں تھا۔ محمد حسین آزاد کا اسلوب اس قدر گاڑھا تھا وہ اسلوبیاتی مسائل کی طرف زیادہ توجہ دیتے تھے کہ وہ افسانوی ادب کے متحمل ہو ہی نہیں سکتے تھے۔ سو نذیر احمد نے اس دور میں اردو ادب کو وہ نئی صنف دی جو بعد ازاں اردو نثر کا اردو ادب کا باقاعدہ سرمایہ بن گئی۔

بہر حال نذیر احمد کے آرٹ پر ہم اگلے لیکچر میں بات کریں گے اس لیکچر میں ہم دیکھیں گے کہ مجموعی طور پر نذیر احمد نے جو مختلف ناول لکھے۔ انہوں نے مراۃ العروس کے بعد بناتِ النعش بھی لکھا۔ پھر توبۃ النصوح معرضِ اشاعت میں آیا۔ ابن الوقت آیا، رویائے صادقہ اور فسانہ مبتلا اور ایسے ناول، ہم دیکھیں گے کہ مجموعی طور پر نذیر احمد کا آرٹ کیا تھا ان کی اچھائیاں کیا تھیں۔ یعنی ان کے اوصاف کیا تھے۔ کہاں پر وہ کمزور تھے اور مجموعی طور پر ہم یہ تعین کرنے کی کوشش کریں گے اور اردو ناول کے نقاشِ اول کی حیثیت سے ان کا مقام کیا ہے۔ سواگلے لیکچر میں بات ہوگی نذیر احمد کے ناول نگاری کے فن پر اس میں ہم دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ انکا اصلاحی رویہ بھی مقصدیت بھی اور اسلوبیات کا بھی جائزہ لیا جائے گا۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

سبق نمبر: ۲۹ ڈپٹی نذیر احمد کی ناول نگاری

گذشتہ دو لیکچر سے ہم بات کر رہے ہیں ناول نگاری کی صنف کے حوالے سے۔ ہم پہلے ناول نگاری کے فن کا جائزہ لے چکے ہم نے ناول نگاری کی تاریخ دیکھی اور پھر اس کے اجزاء کا جائزہ لیا۔ اردو میں ناول کے ارتقا پر بات ہوئی اور گذشتہ لیکچر میں ہم نے مثنیٰ مطالعہ کرتے ہوئے مراۃ العروس کے ایک اقتباس کا مطالعہ کیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کی اس تحریر میں ہم نے دیکھا کہ کس طرح انہوں نے بچیوں کی اصلاح کے لیے ایک ناول لکھا اور اس سے کس طرح اپنے مقاصد کا حصول کیا۔ آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے ڈپٹی نذیر احمد کی زندگی کے حوالے سے اور گفتگو رہے گی ان کے ناول نگاری کے فن پر۔ سب سے پہلے ہم دیکھتے ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد کا سوانحی خاکہ اور ان کے اسلوبیات کا تعارف۔

مولوی نذیر احمد:-

حالات زندگی:

مولوی نذیر احمد کے والد کا نام سعادت علی تھا۔ آپ (مولوی نذیر احمد) کے نانائے مولوی سعادت علی کو گھر داماد بنایا تھا۔ اسی لیے وہ بجنور سے ہجرت کر کے موضع ریہڑ کی تحصیل نگینہ میں تھے۔ یہیں علی احمد اور نذیر احمد کی ولادت بالترتیب ۱۸۳۰ء اور ۱۸۳۶ء میں ہوئی۔ نذیر کے نانائے قاضی غلام علی شاہ کی وفات کے بعد جائیداد کی تقسیم پر تنازعات شروع ہوئے تو ان کے والد نگینہ کو خیر آباد کہہ دوبارہ بجنور آئے اور گزر اوقات کے لیے خاندانی پیشہ معاشی اختیار کیا۔

مولوی نذیر احمد کی تربیت والد نے کی۔ گھریلو ماحول کے باعث کم سنی میں ہی کتب بینی ان کی فطرت ثانیہ بن گئی۔ فارسی کتب انہوں نے اپنے والد سے پڑھیں اور آٹھ نو سال کی عمر میں موجود بیشتر کتب پڑھ لی۔ اسی دور میں ان کو مولوی نصر اللہ خورجوی جیسی نادر روزگار ہستی سے کسب فیض کا موقع ملا۔ مولوی صاحب (نصر اللہ خورجوی) سرکاری افسر تھے لیکن سرکار کی گونا گوں مصروفیات کے باوجود آپ ایک عالم دین، مصنف، شاعر اور ذوق تصوف بھی رکھتے تھے۔ انہی امتیازات کے باعث نذیر احمد کے دادا نجابت علی کو مولوی صاحب سے گہری عقیدت تھی۔ بجنور میں بطور ڈپٹی کلکٹر آئے تو نذیر احمد نے ان سے عربی، فلسفہ اور منطق کا علم حاصل کیا۔

کچھ عرصہ بعد نذیر احمد کو دہلی میں مولوی عبدالحق کے مدرسہ میں داخل کروادیا گیا۔ انہوں نے بھرپور محنت سے تعلیم حاصل کی۔ یہ زمانہ ان کی زندگی کا سخت ترین دور تھا۔ گھروں سے کھانا مانگ کر لاتے۔ خود بھی کھاتے اور مولوی صاحب کے گھر والوں کی گزر اوقات بی ایسے ہی ہوتی۔ اس کے بعد حصول علم کی غرض سے دہلی کالج میں داخل ہوئے۔ یہاں ان کو صدر الدین آزر دہ سور مولانا مملوک علی جیسی ہستیوں سے کسب فیض کا موقع ملا۔ انگریزی سیکھنے شروع کی لیکن والد کی مخالفت پر ترک کر دی۔ البتہ عربی، فارسی اور ریاضی میں مہارت حاصل کی۔ مولوی ذکا اللہ، حالی اور آزاد بھی ان کے ہم سبق تھے۔

فارح التحصیل ہونے کے بعد آپ سنجہ ضلع گجرات میں ۷ روپے ماہوار پر ملازم ہوئے۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں ایک انگریز مہم کی جان بچائی اور انعام و اکرام پایا۔ الہ آباد میں ڈپٹی انسپٹر تعینات ہوئے۔ وہیں میر ناصر علی خان کی وساطت سے سرولیم میسورے ملاقات ہوئی اور انڈین پینل کوڈ کے ترجمے کا آغاز کیا۔ ۱۸۲۳ء میں کلکٹر ہوئے ۱۸۷۷ء میں حیدر آباد کے نواب سالار جنگ نے ناظم بندوبست مقرر کیا اور صدر تعلق داری کے عہدہ پر فائز ہوئے۔ سالار جنگ کی وفات کے بعد استعفیٰ دے کر دلی چلے آئے۔ علی گڑھ تحریک کے مبلغ و مبصر کی حیثیت سے شہرت پائی۔ آخری عمر میں ضعفِ بصر کے باعث مطالعہ ختم ہو گیا لیکن تصنیف و تالیف کا کام جاری رہا۔ اپریل ۱۹۱۲ء میں فالج کے حملہ کے باعث ہسپتال میں داخل ہوئے اور اسی بیماری سے انتقال ہوا۔

نذیر احمد کی ناول نگاری:-

ڈپٹی نذیر احمد کا شمار تحریک علی گڑھ کے ارکانِ خمسہ میں ہوتا ہے۔ انہوں نے سرسید احمد خان 'حالی' آزاد اور شبلی کے ہمراہ مسلمانانِ ہند کی اصلاح کے لیے تخلیقی اور شعوری سطح پر کوششیں کیں۔ اس سلسلہ میں دیگر تحریروں کے ساتھ ساتھ معاشرتی اصلاح کے لیے ڈپٹی نذیر احمد نے ناول کی صنف کا سہارا لیا۔ یہی وجہ ہے کہ 'مرآۃ العروس'، 'بنات النعش'، 'ابن الوقت'، 'توبہ النصوح' اور دیگر ناولوں پر اصلاح کارنگ غالب نظر آتا ہے۔ یہی رنگ اس وقت ڈپٹی صاحب کا طرہ امتیاز قرار پایا اور آج ان کے ناولوں کا سب سے بڑا سقم شمار ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر سادگی و سلاست، جزئیات سے بھرپور منظر نگاری، طویل مکالمات، کامیاب نسوانی کردار نگاری، مقصدیت، محاورہ بندی، عربی ضرب الامثال اور محاورات کا استعمال ان کی ناول نگاری کی خصوصیات ہیں۔

آپ نے دیکھا ڈپٹی نذیر احمد شروع ہی سے مذہبی ماحول میں پلے تھے وہ دور جس سے ان کا تعلق ہے مسلمانوں کی زبوں حالی کا دور ہے۔ سرسید کے باب میں مرزا اسد اللہ غالب کے باب میں اور اردو شاعری کا ارتقائی جائزہ لیتے ہوئے ہم انیسویں صدی کے اس دور کا بخوبی احاطہ کر چکے ہیں۔ لہذا ہم اس کا احاطہ دوبارہ سے نہیں کریں گے لیکن بہر حال جب کوئی قوم زبوں حالی کا شکار ہو تو ایسے میں احتلاطی عمل سے گزرتے ہوئے بہت سے نئے نظریات پرانے نظریات سے ٹکراتے ہیں۔ اور ہم بہت سے نئے نظریات کو قبول کرتے ہوئے بھی پرانے نظریات کا پرچار ہی چاہ رہے ہوتے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں میں ہم ایسی صورت حال بخوبی دیکھتے ہیں۔ ان کی ادبی زندگی پر اگر ہم بات کریں تو انہوں نے صرف ناول نگاری نہیں کی۔ اس کے علاوہ انہوں نے کلام پاک کا ترجمہ بھی کیا۔ اسی طرح انہوں نے "تغزیرات ہند" کا ترجمہ بھی کیا۔ گویا انہیں زبان پر خاصہ عبور تھا۔ اس عبور کو انہوں نے ادبی پیرائے میں خاص طور پر ناول نگاری میں استعمال کیا۔ انہوں نے مختلف قسم کے ناول لکھے۔ مختلف ناولوں میں ان کے موضوعات تو مختلف تھے۔ لیکن جو بات ہمیں مشترک نظر آتی ہے وہ ہے ان کا اصلاحی رجحان۔ سرسید تحریک کا وہ ایک ناقابل فراموش رکن تھے۔ محمد حسین آزاد نے اپنے انداز میں اصلاح کی کوشش کی۔ مولانا حالی نے مسدسِ حالی لکھی اور اس کے علاوہ حیاتِ جاوید، حیاتِ سعدی، یادگار غالب جیسی سوانحِ عمریاں لکھیں۔ پھر مقدمہ شعر و شاعری میں انہوں نے اپنے تنقیدی رجحانات کا اظہار کیا۔ یوں اردو ادب میں سوانحِ عمری کا آغاز ہو گا اور پھر تنقید نگاری کی بنا پڑی۔ سرسید احمد خان تو اپنے انداز میں اپنے مضامین کے ذریعے اصلاح کا بیڑہ اٹھائے ہی ہوئے تھے۔ ان کے علاوہ شبلی نعمانی نے سیرتِ نبویؐ پر ایک کتاب لکھی جس میں انہوں نے اپنے خاص نظریات کا پرچار کیا۔ اگر ہم بات کریں ڈپٹی نذیر احمد کے حوالے سے تو انہوں نے ناول کے حوالے سے بات کرتے ہوئے یا انہوں نے ناول پر زور دیتے ہوئے خاص طور پر افسانوی ادب میں اپنا کردار ادا کیا۔ ان کا پہلا ناول جیسا ہم نے پہلے تذکرہ کر چکے جو مرآۃ العروس تھا جو ۱۸۶۹ء میں معرضِ اشاعت میں آیا اس کا بنیادی مقصد کیا تھا۔ ہم اس پر بھی روشنی ڈال چکے ہیں یہاں ہم ان کے اس ناول کے دیباچے کا اقتباس نقل کریں گے جس سے اس ناول کے بنیادی محرکات پر بخوبی روشنی پڑتی ہے۔

مجھ کو ایک ایسی کتاب کی جستجو ہوئی جو اخلاق و نصائح سے بھری ہوئی ہو اور ان معاملات میں جو عورتوں کی زندگی میں پیش آتے ہیں اور عورتیں اپنے توہمات اور جہالت اور گجرائی کی وجہ سے ہمیشہ ان میں مبتلائے رنج و مصیبت رہا کرتی ہیں، ان کے خیالات کی اصلاح اور ان کی عادات کی تہذیب کرے اور کسی دلچسپ پیرائے میں ہو جس سے ان کا دل نہ اکتائے، طبیعت نہ گھبرائے۔"

(دیباچہ مرآۃ العروس، مولوی نذیر احمد)

آپ دیکھ سکتے ہیں کہ اس سے ہمیں واضح طور پر پتا چلتا ہے کہ اس قصے کے پیچھے ناول نگاری، مقصد نہیں تھا۔ وہ تو محض اپنی بچیوں کی تعلیم و تربیت کرنا چاہتے تھے۔ لیکن بہر حال اس سے اردو ادب میں باقاعدہ طور پر ناول نگاری کا آغاز ہوا۔ بعد ازاں رتن ناتھ سرشار نے (جیسا کہ ہن نے گذشتہ لیکچر میں بھی تذکرہ کیا تھا) فسانہ آزاد لکھا اور نذیر احمد کے ناول وقتاً فوقتاً آتے رہے۔ گویا اس ناول کا مقصد اپنی بچیوں کی اصلاح تھا۔ اس سے اگلا ناول جس کا نام ”بنات النعش“ ہے۔ وہ اسی ناول کی extension ہے اسی ناول کی توسیع ہے۔ جس میں چھوٹی بیٹی یعنی اصغری جو مرآۃ العروس میں تھی۔ وہ بعد ازاں عورتوں کی تعلیم و تربیت کا بندوبست کرتی ہے۔ اور ہم دیکھتے ہیں کہ زمین کی کشش، زمین کی جسامت اور مختلف قسم کے اصول و ضوابط، لوازمات شہریت اور معاشرت، ہمیں کچھ اسی طرح ملتے ہیں کہ یہ ناول سے زیادہ علمیت کا ایک دریا معلوم ہوتا ہے۔ وہ نقائص جو مرآۃ العروس میں تھے وہ بنات النعش میں گو کہ قدرے زیادہ محسوس ہوتے ہیں۔ کیونکہ نذیر احمد اپنا وہ روایتی خطیبانہ انداز یا اپنا تبلیغی نظریہ یا اپنا تبلیغی انداز کو یہاں زیادہ اختیار کر جاتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ اس ناول کے ذریعے بھی انہوں نے معاشرتی اصلاح کی۔ اور ناول نگاری کا سفر قدرے آگے بڑھایا۔ پھر اس کے بعد ۱۸۷۷ء میں انہوں نے ناول شائع کیا جس کا نام تھا توبۃ النصوح۔ یہ ناول آٹھ افراد پر مشتمل ایک خاندان کا قصہ ہے۔ نصوح اس خاندان کا سربراہ ہے۔ جو ایک خواب دیکھتا ہے اور اس کے بعد اپنے کئے پر چھٹتا ہے اپنی گذشتہ زندگی پر شرمندہ ہوتا ہے اور عہد کرتا ہے کہ آنے والے دنوں میں اپنی زندگی کو سنوارنے کی کوشش کرے گا۔ اور یوں اپنے بچوں کو بھی راہ راست پر لائے گا۔ سلیم اور ظاہر دار بیگ اس کے لافانی کردار ہیں اور خاص طور پر ظاہر دار بیگ جو اگرچہ نذیر احمد کے نزدیک معتبوب کردار ہے ایک بُرا کردار ہے۔ لیکن ناول کے فن کے حوالے سے اگر ہم بات کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ ایک زندہ کردار ہمارے سامنے آتا ہے۔

بہر حال اس ناول کا بنیادی مصرف بھی معاشرتی اصلاح ہے۔ وہ کمزوریاں جو ہمیں دیگر ناولوں میں ملتی ہیں۔ یعنی کرداروں کے وہنام جو انہیں تمثیل بنادیتے ہیں۔ جیسے نصوح جو ہمیشہ نصیحت کرتا ہے جیسے کلیم وہ باتونی ہے اور باتوں پر بہت زیادہ عبور رکھتا ہے۔ یعنی گفتگو اس کی بہت زیادہ چاشنی سے بھرپور ہوتی ہے۔ یا ظاہر دار بیگ جو بنیادی طور پر ظاہر دار آدمی ہے۔ یعنی کہ appearance قائم و دائم رکھتا ہے۔ لیکن حقیقی طور پر وہ ایک کھوکھلا آدمی ہے۔ اس کے بعد انہوں نے ایک ناول لکھا فسانہ مبتلا، یہ ناول ۱۸۸۵ء میں معرض اشاعت میں آیا۔ یہ ایک سے زائد شادیوں کے نقصانات پر مبنی ہے۔ اس ناول میں انہوں نے بتایا کہ جب ہم لوگ ایک سے زائد شادیاں کرتے ہیں تو اس کے کیا نقصان ہوتے ہیں۔ پھر ان کا شہرہ آفاق ناول ابن الوقت ہے۔ یہ ان کا پہلا ناول ہے جسے ناول نگاری کی تاریخ میں پچھلے ناولوں کے مقابلے میں قدرے فوقیت اس لئے ہے کہ یہ ناول کے فن پر قدرے زیادہ پورا اترتا ہے۔ اس میں ایک ایسے شخص کی کہانی پیش کی گئی ہے جو انگریزوں کی تقلید کرتا ہے۔ اس خیال سے کہ شاید انگریز اسے اچھا تصور کریں گے۔ اس کی خوشیوں میں اضافہ ہو گا اس کی زندگی بہتر ہو جائے گی انگریزوں کی خوشنودی حاصل ہو جائے گی وہ بہت سی مراعات حاصل کرے گا۔ لیکن نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ نہ تو انگریز اسے تسلیم کرتے ہیں۔ کیونکہ وہ یہ دیکھ لیتے ہیں کہ وہ بہتے ہوئے دھارے میں بہتا چلا جا رہا ہے۔ اور نہ اہل مشرق اسے پسند کرتے ہیں۔ کیونکہ وہ ان کے مخالف جانے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں وہ نہ گھر کا رہتا ہے نہ گھاٹ کا نام۔

ابن الوقت بذات خود اس بات کا غماز ہے کہ وہ شخص جو وقت کے دھارے پر بہہ جاتا ہے نہ اسے خدا ملتا ہے نہ وصال صنم۔ اس کے بعد انہوں نے ناول لکھا ”ایامی“ کے نام سے۔ یہ ناول ۱۸۹۱ء میں معرض وجود میں آیا۔ اس ناول میں بیوہ عورتوں کی کسمپرسی کے حالات بیان کئے گئے ہیں اور بتایا گیا ہے کہ ان کی دوبارہ شادی کیوں ضروری ہے۔ اسی طرح ان کا ایک اور ناول ہے۔ رویائے صادقہ جس میں انہوں نے جدید تعلیم پر

تنقید کی ہے اور اوہام باطلہ کی تردید کی ہے۔ اور دینداری اور اخلاقیات کا درس دیا ہے۔ ان تمام ناولوں کا اگر ہم خلاصہ کریں۔ یا ان کا مرکزی خیال تلاش کرنے کی کوشش کریں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ نذیر احمد بنیادی طور پر ہر حوالے سے عورتوں کے معاملات ہوں، جو انوں کے معاملات ہوں، ارباب اختیار کے معاملات ہوں۔ وہ معاشرے کی اصلاح چاہتے تھے اور بہر حال انکا جھکاؤ جدیدیت کی طرف تھا۔ ان کے نزدیک معاشرے کی اصلاح اہم تھی۔ بہر حال ان کا جھکاؤ مشرقیت کی طرف تھا۔ ان کے نزدیک معاشرتی اصلاح یا مشرقی روایات کی پاسداری میں پنہاں ہے۔ لہذا ان کے تمام ناولوں میں کسی نہ کسی روایت کا پرچار ملتا ہے۔ اور وہ تمام کے تمام تر ناولوں میں کہیں پر بھی ناول نگاری کو اپنے مقصد پر فوقیت نہیں دیتے۔ یہی وہ سبب جس کے باعث ان کے ناول کمزور ہو جاتے ہیں۔ ان کے ناول وہ ناول نہیں رہ پاتے جو انہیں ہونا چاہیے۔ وہ نذیر احمد کے خطابات یا نذیر احمد کی بڑی بڑی تقریریں یا نذیر احمد کے وعظ بن کر رہ جاتے ہیں۔ اس کے باوجود نذیر احمد کے یہ مختلف ناول، اردو ناول کی تاریخ میں اس لئے اہم ہیں کہ نذیر احمد کو دیکھتے ہوئے دوسرے ناول نگاروں نے ناول لکھنے کا آغاز کیا۔

اگر ہم بات کریں نذیر احمد کی ناول نگاری خصوصیات کی تو جیسا کہ اب تک کی گفتگو میں، پچھلے لیکچر کی گفتگو میں یہ بات واضح رہی کہ مقصدیت ان کے پیش نظر ہمیشہ رہتا تھا تو نذیر احمد کی ناول نگاری کا سب سے پہلا امتیاز یا سب سے پہلے ان کی خصوصیت تھی مقصدیت وہ سرسید تحریک سے تعلق رکھتے تھے۔ وہ سرسید تحریک جس کے نزدیک ادب کا اچھا ہونا، ادب کا شائستہ اور شستہ ہونا، ادب میں تخیل آمیز یا ہونا تشبیہ و استعارہ کے کھیل کا ہونا، یا لفظی بازی گری کا ہونا ضروری نہیں تھا۔ ان کے نزدیک ادب ایسا ہونا چاہئے جو معاشرے کو درست کر دے۔ ظاہر ہے ہم اس سے اختلاف نہیں کر سکتے کہ یہ ایک مثبت بات تھی ناول کے پہلے لیکچر میں کہا گیا تھا۔ مقصد بہر حال ہونا چاہیے لیکن مقصد ادب کی ادبیت پر حاوی ہو جائے تو ظاہر ہے مقصد خواہ کیسا ہی ہو۔ خواہ کتنا ہی مضبوط ہو ادب کی خدمت زیادہ اچھے انداز میں نہیں ہو پاتی۔ سرسید کے مضامین میں بھی ہم یہی صورت حال دیکھتے ہیں۔ کہ ان کی اسلوبیات بسا اوقات ادبیت سے ہٹ جاتی ہے۔ یا اس میں ادبی چاشنی نظر نہیں آتی۔ لیکن وہ اپنا مقصد ضرور پورا کر جاتی ہے۔ نذیر احمد کے ہاں بھی یہی حالات ہیں کہ ان کے ناول، ناول نگاری کی تعریف پر پورا اتریں یا نہ اتریں ان میں ناول نگاری کے تمام تراجز آئیں یا نہ آئیں لیکن وہ اپنے مقصد سے ہمیشہ جڑے رہتے ہیں۔ ان کے ناول نگاری کی دوسری اہم خصوصیت ہے حقیقت پسندی۔ ہم نے جب ناول کی تعریف پر بات کی تھی اور داستان اور ناول کے فرق کی بات کی تھی تو ہم نے کہا تھا کہ ناول کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہونی چاہیے کہ وہ حقیقت پر مبنی ہو اس میں وہ کہانی ہو جو ہمارے معاشرے سے تعلق رکھتی ہو۔ جس میں ہمیں اپنے جیسے کردار ملیں جس کی کہانی مافوق الفطرت عناصر پر مبنی نہ ہو۔ جس میں جن، بھوتوں یا طلسمات کا تذکرہ نہ ہو۔ تو نذیر احمد کی کہانیاں، نذیر احمد کے ناول اس حوالے سے مکمل ہے کہ وہ حقیقت پر مبنی ہے۔ ہم ان میں کوئی غیر فطری یا مافوق الفطرت قسم کا کردار نہیں دیکھتے بلکہ ہر ہیرو پر وہ ہمارے سامنے کٹر حقیقت پسند کے روپ میں آتے ہیں۔ ایک ایسا حقیقت پسند جو کسی نہ کسی طریقے سے بلکہ ہر طریقے سے لوگوں کی اصلاح چاہتا ہے۔ وہ معاشرے کو درست کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ مقصدیت کے بعد ان کے ناول نگاری کا دوسرا اہم ترین وصف ان کی حقیقت پسندی ہے۔

نذیر احمد کی ناول نگاری کا تیسرا اہم وصف ہے۔ ان کی عوامی زبان، یعنی وہ عام زبان میں، عوام کی زبان میں بات کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ ہم نے جب ناول نگاری سے قبل اردو نثر کے ارتقا کا جائزہ لیا تھا۔ تو ہم نے بات کی تھی اردو میں لکھی جانے والی داستانوں کے حوالے سے۔ ہم نے بات میر عطا حسین خان کی کتاب ”نو طرز مرصع“ کے حوالے سے کی۔ ہم نے بات کی فسانہ عجائب کے حوالے سے، فضلی کی کر بل کتھا یا سب رس جو ملا وجہی کی تھی۔ اس کے حوالے سے اور ہم نے ہر حوالے سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ان کے ہاں مرصع سازی پائی جاتی تھی۔ یعنی لفظی بازی گری زیادہ ہوتی تھی۔ وہ ایسی زبان کا استعمال کرتے تھے جو عموماً ہمیں معاشرے میں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ لیکن نذیر احمد نے ایسی زبان اختیار نہیں

کی۔ اس کے بجائے انہوں نے میرامن دہلوی کا اتباع کیا ہے جو سادگی و سلاست پر یقین رکھتے تھے۔ عام فہم اور عوامی زبان پر یقین رکھتے تھے۔ یوں نذیر احمد کا انداز، نذیر احمد کا اندازِ مخاطب خواہ کیسا ہی ہو جائے۔ وہ عوامی زبان سے نہیں ہٹتے ڈاکٹر سید عبداللہ ان کے اسی وصف پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

”ان کی زبان عامیانہ نہ تھی ’عوامی تھی اور عوامی زبان وہ نہیں جو درجہ ادب سے گری ہوئی ہو۔ بلکہ وہ زبان ہوتی ہے جس کو عوام اور خواص دونوں طبقے سمجھتے ہوں اور زندگی کے عام استعمال میں لاتے ہوں‘ یہ زبان صرف مخصوص اشرفوں کی نہیں ہوتی۔ نہ یہ زبان ایسی ہوتی ہے کہ اشرفی منہ لگانا پسند کرے۔ یہ عام استعمال کی زبان ہوتی ہے جو بات چیت، بحث و مباحثہ اور معاملہ و استدلال کے ہر موضوع میں استعمال ہو جاتی ہے۔“

(ڈاکٹر سید عبداللہ)

یعنی ایک ایسی بان نہ تواتنی گری ہوئی ہوتی ہے کہ اچھے لوگ یا مہذب لوگ اسے پسند نہیں کرتے اور نہ ہی اس قدر تصنع سے بھرپور ہوتی ہے کہ عوام اسے سمجھ ہی نہ پائیں۔ ایک ایسا درمیانی انداز جو عوام اور خواص نہ صرف دونوں استعمال بھی کرتے ہیں بلکہ اسے سمجھ بھی سکتے ہیں سو نذیر احمد کے اسلوب کا، نذیر احمد کے ناول نگاری کا ایک وصف ان کی عوامی زبان ہے۔

نذیر احمد کا اگلا وصف ان کا خطابیہ انداز ہے۔ یعنی وہ انداز کہ جس میں وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ ناول تحریر کر رہے ہیں بلکہ وہ ایک ایسے انداز پر اتر آتے ہیں کہ جس میں وہ ایک خطیب ایک واعظ معلوم ہوتے ہیں۔ خاص طور پر ابن الوقت کی لمبی لمبی تحریریں اور پھر توبۃ النصوح میں نصوح کے فرمودات خطابیہ انداز کی بہترین مثال ہیں۔ جس میں نذیر احمد ابن الوقت کے حوالے سے بات کی جائے یا نصوح کے حوالے بات کی جائے۔ دونوں کرداروں میں وہ کچھ ایسی لمبی لمبی تقریریں کرتے ہیں۔ ایسے لمبے لمبے مکالمات لکھتے ہیں کہ ہم بہر حال یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ مکالمات ہیں۔ وہ واضح طور پر نذیر احمد کے اپنے نظریات ہیں وہ نظریات کہ جہاں کہیں وہ کسی چیز کا پرچار کرنا چاہ رہے ہیں کہیں وہ کسی چیز کو نکھارنا چاہتے ہیں کسی چیز کی وضاحت کرنا چاہتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں وہ ایسے لمبے مکالمات استعمال کرتے ہیں کہ بہر حال بات مکالمہ سازی یا مکالمہ نگاری سے نکل کر خطابت پر پہنچ جاتی ہے۔

نذیر احمد کی ناول نگاری کا اگلا وصف معاشرتی اصلاح یا معاشرتی عکاسی ہے۔ یعنی ان کے ناولوں میں ہمیں وہ کردار ملتے ہیں۔ جو ان کی معاشرت سے کم از کم خاصی حد تک لگکھاتے ہیں۔ یعنی وہ کردار جن میں اچھائیاں بھی ہیں جن میں برائیاں بھی ہیں۔ جو عام سے لوگ ہیں جو ہمارے گرد و گرد ہمیں بھی مل سکتے ہیں۔ وہ تمام کے تمام تر افراد ہماری معاشرت کا حصہ ہیں۔ لہذا وہ معاشرت کی عکاسی پر خاصی مہارت رکھتے تھے۔ ان کی صلاحیت اس بات میں خاصی زیادہ تھی کہ انہوں نے دہلوی معاشرت وہ لوگ جو اس وقت مغرب کا اتباع کر رہے تھے۔ وہ لوگ جو اس وقت مشرقیت کی بات کر رہے تھے۔ ان تمام کرداروں کو بخوبی ہمارے سامنے پیش کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ بسا اوقات ناقدین یہ کہتے ہیں کہ شاید انہوں نے ابن الوقت میں سرسید کا چرہ بنایا ہے۔ یعنی ابن الوقت کا کردار دراصل سرسید کے کردار کی عکاسی ہے کیونکہ سرسید احمد خان بالکل ابن الوقت کی طرح انہوں نے جنگِ آزادی میں ایک انگریز کی جان بچائی۔ پھر انہوں نے وقت کے ساتھ ساتھ اپنے نظریات بدلے۔

سرسید احمد خان وہ پہلے شخص تھے کہ جنہوں نے انگریزوں کی تعلیم پر زور دیا۔ انہوں نے پہلی مرتبہ مغربیت کو مثبت انداز میں پیش کیا۔ سواہن الوقت کی تمام تر خصوصیات ہمیں بخوبی ان میں دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔ ڈاکٹر عبدالحق نے ایک مرتبہ نذیر احمد پر بات کرتے ہوئے کہا تھا اور ان کی ناول نگاری پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا تھا۔

”ایک مسلمان پڑھنے والے کو رہ کر یہ شبہ ہوتا ہے کہ کہیں اس کے خاندان کے راز تو نہیں کھلنے والے“
(ڈاکٹر عبدالحق)

یہ احساس انسان کو تب بھی ہوتا ہے جب وہ اس تحریر کو پڑھ رہا ہو جس کے کردار اس کے مطابق ہوں اس کی معاشرت کے مطابق ہوں تو سرسید کے مطابق بات کی جائے یا ہم لوگ رویائے صادقہ کی بات کریں یا نصوص کی بات کریں یا اسی طرح سے ہم نے پچھلے لیکچر میں بات کی تھی اصغر کی اور ماما عظمت جیسے کرداروں کی، اکبری کی، یہ وہ کردار ہیں جو ہمیں اپنے گرد و نواح میں بخوبی مل جاتے ہیں۔ ابن الوقت کو ہم سرسید کا چربہ تسلیم کریں یا نہ کریں۔ اس کے باوجود ہمارے ہاں ایسے بہت سے کردار موجود ہیں۔ ہم اپنے گرد اگر ایسے بہت سے کردار دیکھ سکتے ہیں۔ جو نئی تہذیب کے پروردہ ہو کر اپنی تہذیب سے کچھ ایسا دور چلے جاتے ہیں کہ بہر حال نہ دنیا ان کی رہتی ہے اور نہ آخرت۔ اس اعتبار سے ہم البتہ ضروریہ بات ضرور کہے گے کہ سرسید کا چربہ ابن الوقت تھا یا نہیں تھا۔ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ سرسید احمد خان نے مسلمانوں کی اصلاح کے لئے کام کیا۔ مسلمانوں کو راہ راست پر لانے کے لیے کام کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے مغربی اتباع کی بات بھی کی۔ لیکن ایک طرف ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ نذیر احمد ارکانِ خمسہ یعنی سرسید احمد خان کی تحریک کے ارکانِ خمسہ کا ناقابل فراموش جزو ہیں۔ دوسری طرف ہم یہ کہتے ہیں کہ ابن الوقت میں نذیر احمد نے سرسید کا چربہ بنایا تو ہمارے نزدیک یہ دونوں باتیں ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ اگر ایک شخص کسی دوسرے شخص کا مشن لے کر چل رہا ہے۔ اگر اس کے خیالات کا پرچار چاہتا ہے تو وہ اسے بُرے انداز میں کیوں پیش کرے گا۔ بہر حال ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ یہ کردار سرسید کے کردار سے خاصی مماثلت رکھتا ہے۔ لیکن ڈپٹی نذیر احمد کے پیش نظر سرسید کو بُرا بھلا کہنا سرسید کو معطون کرنا تھا یا نہیں۔ اس کے متعلق ہم حتمی رائے نہیں دے سکتے۔

سرسید کے بعد اگر ہم ڈپٹی نذیر احمد پر واپس آئیں اور ہم ان کی ناول نگاری کی بات کریں۔ تو ان کی اگلی خصوصیت ہے محاورہ سازی۔ ہم نے گذشتہ لیکچر میں جب مرآة العروس کا اقتباس پڑھا تو دیکھا کہ جگہ جگہ پر اس میں محاورات آجاتے ہیں۔ وہ محاورات آسان بھی ہو سکتے ہیں وہ محاورات مشکل بھی ہو سکتے ہیں۔ نامانوس بھی ہوتے ہیں اور مانوس بھی، لیکن ڈپٹی نذیر احمد کو محاورے کے استعمال کا خاصہ شوق تھا۔ یہی وجہ ہے کہ فرحت اللہ بیگ نے ایک مرتبہ لکھا:

”محاوروں کی بھرمار کے متعلق اکثر میرا ان سے جھگڑا ہوا کرتا تھا۔ میں ہمیشہ کہا کرتا تھا کہ آپ کسی نہ کسی طرح محاورہ کو کسی نہ کسی جگہ پھنسا دینا چاہتے ہیں خواہ اس کی گنجائش ہو یا نہ ہو۔“

(فرحت اللہ بیگ)

یوں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد کے ہاں محاورات بہت زیادہ ملتے تھے۔ اور ان کے شاگرد یعنی فرحت اللہ بیگ بذاتِ خود اس بات کا احساس بھی کرتے ہیں اور اس اعتبار سے انہیں قدرے غلط بھی تصور کرتے ہیں کہ یہ ضروری نہیں ہوتا کہ اگر آپ کوئی ناول لکھ رہے ہیں یا کوئی بات کر رہے ہیں تو اس میں بر محل اگر کوئی محاورہ آ رہا ہے تو ہر جگہ محاورے کو استعمال بھی کیا جائے۔ سچ تو یہ ہے کہ ناقدین ان کی محاورہ سازی پر تنقید

کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ انہوں نے قرآن کریم کا ترجمہ کرتے ہوئے بھی محاورات سے پرہیز نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ بسا اوقات مفہوم بدل گیا یا مفہوم کا تاثر بدل گیا۔

ناول کا اسلوب انتہائی اہم ہوتا ہے۔ کیونکہ آپ کو ہمیشہ یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ آپ غیر افسانوی ادب تخلیق نہیں کر رہے۔ آپ کوئی مضمون نہیں لکھ رہے۔ آپ کوئی قواعد و انشاء کی کتاب نہیں لکھ رہے۔ آپ ایک تخلیقی قصہ لکھ رہے ہیں۔ اور اس تخلیقی قصے میں حقیقی تاثر ہونا ضروری ہے۔ اگر لوگ اپنی گفتگو میں محاورات کا استعمال کرتے ہیں۔ لیکن بہر حال ایسا نہیں ہوتا کہ ہمارا ہر دوسرا جملہ محاورے کے ساتھ آئے یا ہمارے ہر دوسرے جملے میں ضرب المثل کا استعمال ہو۔ ہم عام فہم انداز میں جملوں یا رواں جملوں میں گفتگو کرتے ہیں لہذا ہمیں ناول لکھتے ہوئے بھی محاورات کا استعمال کرنا چاہیے۔ خاص طور پر جب آپ عورتوں کی باتیں کر رہے ہوں۔ عورتوں کے قصے بیان کر رہے ہوں یا گھر کیلئے واقعات پر روشنی ڈال رہے ہوں تو اس میں محاورات آسکتے ہیں۔ لیکن ضرورت سے زیادہ محاورات کا آنا اسلوب کو بھی بناوٹی کر دیتا ہے۔ اور گفتگو اور بات چیت کو بھی قدرے مشکل اور بوجھل کر دیتا ہے۔ تو نذیر احمد کے ہاں محاورہ سازی ہمیں ملتی ہے یہ ان کے اسلوب کی خصوصیت تو ہو سکتی ہے لیکن ناول نگاری میں زیادہ محاورات کا استعمال ان کے اسلوب کو کسی حد تک متاثر ضرور کرتا ہے۔

نذیر احمد کی ناول نگاری کی اگلی خصوصیت ہے عربی الفاظ و محاورات کا استعمال۔ ہم نے جب ان کے حالات زندگی کا اس لیکچر کے آغاز میں جائزہ لیا تو ہم نے دیکھا کہ نذیر احمد شروع میں مدرسے میں پڑھتے تھے۔ انہوں نے عربی تعلیم حاصل کی، عربی پر انہیں خاصہ عبور تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے قرآن پاک کا ترجمہ بھی کیا۔ اور خاصہ مؤثر ترجمہ کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ محاورات ہونے کے باوجود اس کے مفہوم میں کچھ فرق پڑا۔ لیکن اس کے باوجود ان کے ترجمے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا سبب یہی تھا کہ انہیں عربی زبان پر خاصی مہارت حاصل تھی اور وہ عربی کا استعمال بخوبی جانتے تھے۔ لیکن مسئلہ یہ ہو گیا کہ انہوں نے ناول نگاری میں عربی ضرب الامثال کا استعمال کیا۔ عربی محاورات کا استعمال کیا۔ عربی کے الفاظ کو اس طرح سے استعمال کر گئے کہ ناقدین کہتے ہیں کہ بسا اوقات وہ عربی کا استعمال کرتے ہوئے سادہ اور رواں اسلوب میں گڑھے نہیں بلکہ پہاڑ کھڑے کر گئے۔ یعنی وہ پہاڑ عربی کے بھاری بھر کم اصطلاحات ضرب الامثال، محاورات، جنہیں ظاہر ہے کوئی شخص اس وقت سمجھ نہیں سکتا تھا۔ جب تک وہ عربی سے مکاحقہ واقفیت نہ رکھتا ہو۔ سو ڈپٹی نذیر احمد کا یہ وصف خواہ ان کا لسانیاتی مہارتوں کا وصف ہو ان کا امتیازی وصف ہو۔ لیکن ناول نگاری میں یہ ایک مسئلہ بن جاتا ہے ایک سقم کے طور پر سامنے آتا ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد کا اگلا وصف ان کے ہاں پائی جانے والی ظرافت ہے۔ اگرچہ اس بات کی توقع ڈپٹی نذیر احمد سے بہت کم ہی رکھی جاسکتی تھی کہ ان کے ہاں ظریفانہ لب و لہجہ پایا جائے۔ لیکن بات یہ ہے ایک ایسا مصلح جس کے پیش نظر یہ بات شروع دن سے ہو جو کچھ کہنا ہے دلچسپ پیرائے بیان میں کہنا ہے۔ اس کے ہاں ظرافت کا ہونا کچھ ایسے تعجب کی بات نہیں۔ اگر ہم توبہ النصوح کا مطالعہ کریں تو اس میں خاص طور پر مرزا ظاہر دار بیگ کا کردار اور پھر مرآۃ العروس میں اکبری کا کردار یا ماما عظمت کا کردار، یہ وہ کردار ہیں جن میں بخوبی ظرافت کے کچھ نمونے دیکھ سکتے ہیں اور نذیر احمد کی خوبی اس سلسلہ میں یہ ہے کہ جب وہ اپنے کرداروں سے کوئی ظریفانہ جملہ نکلوانا چاہتے ہیں۔ یا جب کوئی ظریفانہ بات کی جاتی ہے تو وہ اس حوالے سے مکمل طور پر بھرپور انداز میں سامنے آتی ہے۔ یعنی ایک ایسا شخص جس کے پیش نظر معاشرتی اصلاح تھی جو مقصدیت کا دامن کبھی نہیں چھوڑتا تھا اور اس حد تک مقصدیت کے ساتھ رہتا تھا کہ وہ ناول کے فن کو بھی بسا اوقات اس پر قربان کر جاتا تھا لیکن ظرافت کے اعتبار سے وہ انتہائی زندہ دل اور بھرپور آدمی کے طور پر اور ایک مزاح نگار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم انہیں باقاعدہ طور پر مزاح نگار یا شوخی و ظرافت کا اسلوب رکھنے والا شخص نہیں کہہ سکتے۔ لیکن پھر بھی جیسا کہ میں نے ابتدا میں ایک حوالہ دیا تھا۔ مرآۃ

العروس کے دیباچے کا اس میں انہوں نے کہا تھا کہ پیرایہ بیان اس طرح کا اختیار کیا جائے کہ طبعیت نہ اکتائے۔ کوئی گھبرائے نہیں۔ سوا چھی اصلاح اسی صورت میں ممکن ہے یا اصلاح اسی صورت میں مؤثر ہوتی ہے جب وہ بور نہ ہو بے رنگ نہ ہو۔ سپاٹ نہ ہو جائے یہ وہ بات ہے جس کا مظاہرہ سرسید کے ہاں بھی بخوبی دیکھنے کو ملتا ہے کہ وہ عموماً مقصدیت میں ایسے کھوجاتے ہیں کہ ان کی نثر انتہائی کھر در سیٹ اور بے رنگ ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نثر کے حوالے سے ادبی شبہات کئے جاتے ہیں کہ کیا یہ نثر ادبی زمرے میں آنے کے قابل ہے بھی کہ نہیں۔ لیکن ڈپٹی نذیر احمد کی بات کی جائے تو ان کی نثر کو بخوبی بآسانی ادبی نثر گردان سکتے ہیں۔ کیونکہ اس میں مقصدیت، اصلاح پسندی اور خطیبانہ انداز کے باوجود ہمیں ظرافت کی کچھ جھلکیاں اور کچھ اوصاف واضح طور پر دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔

سرسید احمد خان تحریک کا ہر شخص دراصل مقصدیت پسند تھا۔ سرسید احمد خان بنیادی طور پر خود معاشرے کی اصلاح کے متمنی تھے۔ لہذا جو لوگ ان کے ساتھ شامل ہوئے ان کے اصلاح کا پایا جان دراصل ایک واجبی ہی نہیں بلکہ ایک فرضی عمل تھا۔ ڈپٹی نذیر احمد نے سرسید تحریک کو شوری طور پر اپنایا۔ یا یوں کہہ لیجئے کہ ڈپٹی نذیر احمد جب اپنے کالج کے زمانے میں مولانا حالی سے ملے، مولوی ذکاء اللہ سے ملے یہ وہ لوگ ہیں جو بعد ازاں سرسید تحریک کا حصہ بنے تو ڈپٹی نذیر احمد کا بھی اس تحریک کا حصہ بننا ایک فطری سی بات تھی۔ ہم نے شروع میں بات کی تھی کہ ابن الوقت کسی کا چہرہ ہے۔ کیا نذیر احمد نے سرسید کا چہرہ اڑایا یا کوئی اور شخص ان کے ذہن میں تھا۔ تو یہاں پر ہمیں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے۔ اگر سرسید احمد خان نے اپنے دور میں کسی انگریز کی جان بچائی تھی تو اس کے بعد ان کو انعام و اکرام سے بھی نوازا گیا۔ اس کے بعد انہیں بہت ساری مراعات بھی حاصل ہوئیں تو یہی حال ڈپٹی نذیر احمد کا بھی تھا۔ یوں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد نے ابن الوقت میں سرسید کا نہیں بلکہ اپنا ہی خاکہ بنایا ہے۔ بہر حال وہ خاکہ کسی کا بھی ہو۔ ڈپٹی نذیر احمد کی ناول نگاری کا ایک بہت بڑا وصف ہمارے سامنے یہ ضرور آتا ہے کہ وہ اپنی شخصیت کا پر تو بھی ناول میں شامل کرتے ہیں۔ یعنی آپ دیکھیے اگر ہم مرآۃ العروس کا مطالعہ کریں تو اصغر فی نذیر احمد کا ہی پر تو ہے۔ یعنی جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں جو کچھ وہ سکھانا چاہتے ہیں اپنی بچیوں کو، اپنی بیٹیوں کو، بہوؤں کو وہ دراصل اصغر فی کی زبان کے ذریعے سکھاتے ہیں اور دراصل اصغر فی نذیر احمد کی زبان بولتی ہے۔ پھر اسی طرح سے اسی ناول میں پر تو کی بات کریں تو ناول نگار کی شخصیت کا پر تو، تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ دورانِ اندیش خان بذاتِ خود ڈپٹی نذیر احمد کا خاکہ ہے یعنی ایک ایسا شخص جو انگریزوں کی ملازمت کر رہا ہے۔ لیکن وہ اپنی بیٹیوں کی تربیت کرتا ہے اچھے انداز میں تربیت کرتا ہے۔ تو ہم واضح طور پر کہہ سکتے ہیں کہ اس ناول میں اگر ہم نذیر احمد کو تلاش کرنا چاہیں تو ہم دورانِ اندیش خان یا اصغر فی کے کرداروں میں انہیں تلاش کر سکتے ہیں۔

اسی طرح سے اگر تو بہ النصوح کی بات کی جائے تو واضح طور پر نصوح دراصل نذیر احمد کا خاکہ ہے۔ ایک ایسا شخص جو یہ جان چکا ہے کہ وہ راہِ راست پر نہیں۔ لہذا اسے اپنے آپ کو اور اپنے خاندان کو راہِ راست پر لانا ہے بالکل ایسی طرح سے جیسے ڈپٹی نذیر احمد اپنے خاندان اور من الحیث المجموعی معاشرے کو راہِ راست پر لانا چاہتے تھے۔ تو تو بہ النصوح میں نصوح دراصل نذیر احمد کا پر تو ہے۔ اسی طرح سے ابن الوقت کی اگر بات کریں بآسانی تو ابن الوقت پر بذاتِ خود نذیر احمد کا اطلاق کیا جاسکتا ہے۔ سو نذیر احمد کی ناول نگاری کی اور ایک اہم خصوصیت جو ہم گردان سکتے ہیں وہ ہے ان کی اپنی شخصیت کا پر تو۔

ناول نگار کا نفسیاتی مطالعہ کریں تو وہ کسی نہ کسی کردار کے ذریعے یا کسی نہ کسی صورت میں اپنے خیالات کا اظہار چاہتا ہے۔ اور خاص طور پر وہ ناول نگار جو اپنے مقاصد کا پرچار کرنا چاہتا تھا۔ وہ ناول نگار جو قوم کی اصلاح چاہتا تھا اس کے ہاں اس قسم کا تاثر ملنا ایک فطری سی بات ہے۔ سو یہ وہ وصف ہے جو بعد کے ناول نگاروں کے ہاں بسا اوقات نہیں ملتا۔ اردو ناول جب ترقی یافتہ شکل اختیار کر گیا تو اس میں ناول نگار کی شخصیت کا پر تو

ہمیں قدرے پیچھے جاتا ہوا محسوس ہوا۔ پھر بالخصوص جب یہ ہوا کہ ترقی پسند تحریک کے بعد جب اردو ناول جدید ادبی نظریات سے آشنا ہوا جب اس میں formlessness کی باتیں ہونے لگیں۔ جب ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کے نظریات کے نتیجے میں تخلیق کار پیچھے چلا گیا۔ پھر آج کے دور کی اگر ہم بات کریں تو Reader response theory نے تو یہ کہہ دیا کہ ”تخلیق کار دراصل تخلیق کے ساتھ ہی مر جاتا ہے“ یعنی ہمارا واسطہ بالکل صرف تخلیق سے پڑتا ہے۔ ہم تخلیق کو جانتے ہیں لہذا ہمیں تخلیق کار کی شخصیت سے متعلق آگہی نہ حاصل کرنے کی ضرورت ہونی چاہیے، اور نہ ہمیں تخلیق میں سے وہ کردار تلاشنے چاہیے جو دراصل تخلیق کار کا آئینہ یا تخلیق کار کا عکس ہو سکتے ہیں

لیکن جب نذیر احمد نے اپنی ناول نگاری کا آغاز کیا تھا اس وقت یہ Reader response theory یا ٹی ایس ایلٹ کے نظریات ظاہر ہے کہ آئے ہی نہیں تھے۔ ٹی۔ ایس ایلٹ نے اپنے نظریات کا پرچار بیسویں صدی میں کیا تھا۔ جبکہ ہم بات کر رہے ہیں انیسویں صدی کے ناولوں کی۔ اسی طرح سے Reader response theory نذیر احمد کے بعد کی تخلیق ہے۔ سونذیر احمد کے ہاں شخصیت کا پر تو ملنا ناولوں میں اس لئے فطری سی بات ہے کہ وہ مقصدیت پسند تھے اور اس لئے کہ وہ ابتدائی ناول نگار تھے۔ ارتقائی مراحل سے جب ایک صنف گزر رہی تھی تو اس وقت جو انہوں نے محسوس کیا جو انہوں نے اچھا سمجھا وہ لکھ دیا۔ بہر حال آج کے ناول میں یا ترقی یافتہ ناول میں مثبت یا مضبوط یا موثر قسم کا عمل تصور نہیں کیا جاتا۔ آج کے ناول نگار اپنے ناولوں میں اپنی شخصیت کا خاکہ بھی پیش کر دیں۔ لیکن ڈپٹی نذیر احمد کے ہاں ہم یہ وصف بخوبی دیکھتے ہیں۔

ڈپٹی نذیر احمد کی ناول نگاری کے فن کی بات کی جائے تو ان کا ایک اور بہت بڑا وصف نسوانی کردار ہیں۔ نذیر احمد کو نسوانی گفتگو اور نسوانی کرداروں کی تخلیق پر خاصی مہارت تھی۔ اگر ہم مجموعی طور پر ان کے تمام ناولوں کا جائزہ لیں تو آپ دیکھیں گے کہ مردانہ کرداروں کے مقابلے میں ان کے نسوانی کردار ہمیں زیادہ مضبوط موثر اور کسی حد تک متحرک نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگر صرف مرآۃ العروس کی مثال ہی کافی ہوگی۔ اکبری کی زبان ہو یا اصغری کی زبان، دونوں کا اسلوب، دونوں کی کردار سازی واضح طور پر اس بات کی غماز ہے ان کا بادشاہ گریا ان کا معمار یا ان کا سنگ تراش خاص طور پر نسوانی اعتبار سے مہارت رکھتا ہے۔ نذیر احمد کے یہ کردار ان کے مردانہ کرداروں کے مقابلے میں زندہ و جاوید اس لئے ہیں کہ ان کرداروں میں ان کا اسلوب ان کرداروں کی زبان ان کرداروں کے عادات و اطوار، ان کے سوچنے کا انداز، ان کی نفسیات اس حوالے سے نذیر احمد خاصے ماہر اور خاصے مکمل ناول نگار کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

مجموعی طور پر نذیر احمد کو نسوانی مکالمہ نگاری میں کوئی بہت زیادہ مہارت نہیں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بسا اوقات ان کے مکالمات خاصے زندہ اور حقیقی معلوم ہوتے ہیں لیکن یہ وہی مقامات ہوتے ہیں جہاں پر مکالمات مختصر ہوں۔ کیونکہ ناول نگاری کا بنیادی وصف یہ ہی ہے جیسا کہ ہم نے گذشتہ لیکچرز میں بات کی تھی کہ مکالمات ناول میں ہونے تو چاہئیں وہ ناول کا حصہ تو ہیں۔ لیکن اگر ہم طویل مکالمات کر دیں تو پھر وہ مکالمات نہیں رہتے تقریریں بن جاتی ہیں۔ جیسا کہ ابن الوقت میں خاص طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن جہاں کہیں نذیر احمد مختصر مکالمات کا استعمال کرتے ہیں وہاں پر وہ ہمارے سامنے ایک کامیاب اور ایک موثر ناول نگار کے روپ میں آتے ہیں۔ لیکن جہاں کہیں وہ وعظ پر اتر آتے ہیں یا انہیں یہ خیال آ جاتا ہے کہ انہیں اپنے مقصد کا حصول کرنا ہے تو پھر ناول کہیں پیچھے رہ جاتا ہے۔ مکالمہ کہیں دور نکل جاتا ہے اور بات تقریر، وعظ اور خطاب تک پہنچ جاتی ہے۔ اگر ناول کے اجزا اور ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کا تقابل کیا جائے تو واقعہ نگاری کے حوالے سے ڈپٹی نذیر احمد تو کسی حد تک اس لئے کامیاب ہیں کہ بہر حال وہ ناول کے اجزا سے واقفیت رکھتے ہوں یا نہ رکھتے ہوں انہیں قصہ کہنے پر خوب مہارت حاصل ہے۔ انہیں خوب پتا ہے کہ کس طرح قصے کو موثر دیا جاتا ہے۔ خاص طور پر مرآۃ العروس کی مثال ہم بخوبی دے سکتے ہیں۔ اس میں آپ جابجا

دیکھتے ہیں کہ وہ واضح طور پر قصہ گو کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس میں بعض اوقات یہ نقصان تو ضرور ہوتا ہے کہ وہ ناول کی بجائے کہانی کہتے ہوئے داستان کہتے ہوئے قصہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن بہر حال اس سے فائدہ یہ ضرور ہوا کہ بعد کے ناول نگاروں کو ناول میں قصے کو سمیٹنے کا طریقہ کار آگیا۔ انہیں یہ پتا چل گیا کہ کہانی کو Twist کیسے دیا جائے گا۔ انہیں یہ پتا چل گیا کہ کہانی کو کس موڑ پر کس انداز سے کس طرح کس انجام تک پہنچانا ہے۔

سو قصہ گوئی کے حوالے سے واقعہ نگاری کے حوالے سے نذیر احمد کو ہم مؤثر ہی گردانیں گے۔ اگر میں نذیر احمد کے پلاٹ کی بات کروں تو نذیر احمد کے پلاٹ بالکل سادہ اور یوں کہہ لیجئے صراطِ مستقیم پر چلتے ہوئے یا مستقیم جس کی ہم نے ابتداء میں بات کی تھی (گذشتہ لیکچر میں) ان کے پلاٹ مستقیم ہیں۔ یعنی ایک دائرہ نہیں بنتا۔ لیکن کہانی ایک خاص آغاز لیتی ہے۔ پھیلاؤ آتا ہے کہانی کے وسط میں اور پھر ایک خاص انجام کو پہنچ جاتی ہے کہانی اور اس کا نکتہ آغاز سے اس طرح تعلق نہیں ہوتا۔ جس طرح بعد کے ناولوں میں مثال کے طور پر ہم مرزا ہادی رسوا کے ناول امر اوجان ادا کی بات کریں۔ تو ہم دیکھتے ہیں کہ ناول جہاں سے شروع ہوتا ہے ختم بھی وہی ہوتا ہے۔ حالات، واقعات، نوعیت، نفسیات اور کردار کی حیثیت اور اصلیت بہت زیادہ بدل جاتی ہے۔ لیکن ناول کا آغاز اسی بستی سے ہوتا ہے جہاں پر ناول ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن ڈپٹی نذیر احمد کے کردار ایک خاص انداز سے شروع ہوتے ہیں اور ختم ہوتے ہوتے ان کی صورت یا کہانی کی صورت خاص طور پر بہت زیادہ بدل جاتی ہے۔ یعنی ایک مستقیم پلاٹ، سیدھا پلاٹ۔

پھر یہ پلاٹس پیچیدہ نہیں ہیں۔ ان میں کسی قسم کا الجھاؤ نہیں ہے کہانی بآسانی سمجھ آ جاتی ہے۔ کیونکہ نذیر احمد نفسیاتی اعتبار سے قدرے کمزور تھے یا ان کا تحلیل نفسی مطمع نظر ہی نہیں تھا۔ لہذا وہ کرداروں کی نفسیات سے بحث ہی نہیں کرتے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پلاٹ خاصہ سادہ اور عام فہم سا ہمیں معلوم ہوتا ہے۔ ناول نگار یا اردو ناول نگاری یہ دونوں وہ باتیں ہیں جنہیں ہم مختصر انداز میں بیان نہیں کر سکتے۔ مراۃ العروس پھر اس کے بعد نبات النعش، پھر اس کے بعد توبۃ النصوح یا ابن الوقت یا رویائے صادقہ، فسانہ مبتلا ہر ناول کی اپنی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ ہم نے آج کی اس گفتگو میں بات کی ڈپٹی نذیر احمد کی مجموعی خصوصیات کے حوالے سے یہ گفتگو قدرے تشنہ کام بھی محسوس ہو سکتی ہے۔ لیکن اگر ہم الگ الگ ناول نگار کا جائزہ لینے لگ جائیں، ناول کے حوالے سے تو شاید ہم ایک گفتگو میں بات سمیٹ نہیں سکتے۔ لہذا کہایہ جاتا ہے کہ ہم ان امتیازی خصائص کو لیتے ہیں جو دراصل ہر ناول میں ہمیں نظر آ سکتے ہیں۔ تو وہ خصوصیات جن پر آج ہم نے بحث کی وہ ڈپٹی نذیر احمد کے کسی ایک ناول کا خاصہ نہیں بلکہ وہ ڈپٹی نذیر احمد کے تمام تر ناولوں کا خاصہ ہیں۔

اگر ان خصوصیات کا مجموعی جائزہ لیا جائے اور ایک جملے میں بات کی جائے تو ہر نقاد یہ ضرور مانتا ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد کے پاس بہت سی کمزوریاں تھیں۔ لیکن اس کے باوجود ان کی ادبی حیثیت ان کمزوریوں کے باعث کم نہیں ہوتی۔ اس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ وہ اردو ناول کے نقاشِ اول ہیں۔ نقاشِ اول میں نے پہلے بھی کہا تھا کہ کبھی بھی مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس میں سقم پائے جاتے ہیں لیکن آپ دیکھیے کہ ان تمام اسقام کے باوجود، ان تمام تر کمزوریوں کے باوجود جو ڈپٹی نذیر احمد کے ہاں پائی جاتی تھیں بعد کے ناول نگاروں نے کسی حد تک ان کا اتباع کیا۔ عبدالحلیم شرر نے جو ناول لکھے۔ اگرچہ انہوں نے ناولوں میں تاریخی ناولوں کو اہمیت دی اور ان کے زیادہ تر ناول تاریخی ہیں۔ جیسا کہ ”فردوس بریں“ ہے۔ وہ دراصل فرقہ باطنیہ کے حوالے سے لکھا انہوں نے اور بتایا کہ کسی طرح سے فرقہ باطنیہ پھیلا اور کس طرح سے ختم ہوا۔ لیکن ان میں بھی واضح طور پر ہم دیکھتے ہیں کہ نذیر احمد کی خصوصیات، نذیر احمد کی ناول کی خصوصیات ہمیں بخوبی نظر آتی ہیں۔ مثال کے طور پر جب ہم نے کرداروں کی بات کی تھی تو ہم نے یہ بات کی تھی کہ ان کے کرداروں کا ایک مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ کرداروں کے نام اسم با مسمیٰ ہوتے ہیں۔ یعنی نام کردار کی

خصوصیات کا عکاس بھی ہوتا ہے۔ جیسے اصغری، اکبری، کلیم، یا ظاہر دار بیگ یا ابن الوقت جیسے کرداروں کا ہم نے تذکرہ کیا تھا۔ شرر کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے یعنی ان کا کردار زمر یعنی ایک حسین و جمیل لڑکی یا مثال کے طور پر حسین بذات خود ایک جنگجو قسم کا آدمی۔ جو شروع میں جنگیں لڑتا ہے اور بعد میں قید ہو جاتا ہے تو کمزور آدمی کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یا اس طرح سے “منصور ورجینا” کے ناول میں ہوتا ہے اس کے کردار بھی ہمیں اسم با مسمیٰ لگتے ہیں۔ اسی طرح بات کریں گے راشد الخیری کی ناول نگاری کی تو ان کے یہاں بھی نذیر احمد کی طرح عورتوں سے متعلق لکھے گئے ناول ملتے ہیں۔ وہ عورتوں کی مظلومیت کا رونا روتے ہیں اور عورتوں کے مسائل کی بات کرتے ہیں بالکل نذیر احمد کی طرح وہ بھی اصلاح پسند ہیں اور ان یے نزدیک بھی ناول کا فن اتنا اہم نہیں جتنا ان کا اصلاحی رویہ اور اس میں ان کا اپنا وعظ۔ سو مجموعی طور پر ڈپٹی نذیر احمد ناول میں کمزور ہونے کے باوجود، ناول نگاری کے فن میں کمزور ہونے کے باوجود ہمارے سامنے ایک ایسے ناول نگار کے روپ میں آتے ہیں۔ جن کا اتباع بہر حال بعد ازاں کیا گیا۔ اور اگر میں ان کے اسلوب کی بات کروں تو سچی بات یہ وہ اسلوب ہے جس کا اتباع بعد کے نثر نگار کے لیے شاید آسان بات نہیں۔ اس لئے کہ یہ اسلوب کمزور تھا۔ بلکہ اس لئے کہ اس میں پائی جانے والی محاورہ سازی، اس کے چست جملے، اس میں پائی جانے والی روانی، بے ساختگی اور سلاست، عربی اور فارسی کا اختلاط، یہ وہ خوبیاں تھیں جو ہر نثر نگار کے بس کا روگ ہو ہی نہیں سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ سبط حسن نے کہا تھا:

“ان کو اظہار مطلب پر بڑی قدرت ہے۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں تشبیہ و استعارہ کا سہارا لیے بغیر کہہ دیتے ہیں۔ وہ بات کو گھما پھرا کر کہنے کے قائل نہیں۔ نہ ان کے خیالات میں الجھاؤ پیچیدگی اور ابہام ہے۔ یہی وہ خوبیاں ہیں جن کے باعث مولانا اردو کے صاحب طرز ادیب مانے جاتے ہیں۔”

(سبط حسن)

صاحب طرز ادیب وہی ہوتا ہے جس کا اتباع بعد کے لوگوں کے لئے آسان ہو۔ یعنی ایک ایسا طرزِ خطاب، ایک ایسا اسلوب جس کا موجد بھی وہ خود ہو اور جس کا خاتم بھی وہ خود ہو۔ نذیر احمد دراصل ایک ایسا اسلوب رکھتے تھے جو انہوں نے خود ایجاد کیا تھا۔ کیونکہ ان سے پہلے ناول نگاری کے اسلوب کی کوئی مثال نہ تھی۔ ان سے پہلے داستانیں تو بہت سی لکھی گئی تھیں۔ لیکن ان داستانوں کا اسلوب رومانوی اور تخیلاتی نوعیت کا تھا۔ عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کی کچھ ایسی بھرمار کر دی جاتی تھی۔ اس اسلوب میں کہ اسے اردو کم ہی کہا جاسکتا تھا۔ نذیر احمد نے نہ صرف کچھ ایسا اسلوب دیا اردو نثر کو جس میں اردویت تھی۔ بلکہ ایک ایسا اسلوب دیا کہ بعد کے ناول نگاروں نے ان سے سیکھا کہ قصہ کہتے ہوئے کس طرح ادبیت قائم رکھی جاتی ہے۔ کس طرح دلچسپی قائم رکھی جاتی ہے۔ شیریں بیان، شگفتگی و شائستگی ناول میں کیا ہوتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناقدین جو لوگ خاص طور پر ادب برائے ادب کے قائل ہیں۔ وہ ان پر بہت سے اعتراضات بھی کرتے ہیں۔ لیکن میں ہمیشہ اس بات کا قائل رہا ہوں کہ ہمیں معمارِ اول کو تھوڑا سا ground space دینی چاہیے۔ کیونکہ بہر حال جو کچھ بھی کیا اس نے بغیر کسی نمونے کے کیا۔ آج اگر ہمارے سامنے قرۃ العین حیدر جیسے ناول نگار ہیں۔ اگر ہمارے سامنے جمیلہ ہاشمی جیسے ناول نگار ہیں۔ یا عبد اللہ حسین جیسے ناول نگار ہیں تو ان کی تعریف و توصیف اور ان کی عظمت سے انکار بالکل ممکن نہیں۔ مگر ہمیں یہ بات ملحوظ خاطر رکھنی چاہیے کہ بہر حال ان کے سامنے ناولوں کے نمونے تھے۔ انہوں نے مغربی ادبیات کا مطالعہ کیا۔ انہوں نے دیکھا کہ مشرقی ناول یا اردو ناول جو لکھے گئے وہ کس نوعیت کے تھے۔ ان میں کیسی کمزوریاں تھیں۔ لہذا ان تمام تر مطالعات کے بعد وہ اس بات پر قائل ہوئے تھے یا اس امر کے قابل ہوئے تھے کہ وہ تخلیقیت کے ساتھ

ہمارے سامنے آئیں وہ جدت کے ساتھ ہمارے سامنے آئیں۔ ان کے مضامین نادر ہوں ان کے کردار مکمل ہوں ان کے پلاٹ ترقی یافتہ صورت کے ہوں۔ ان کی منظر نگاری محدود لیکن مؤثر ہو۔ ان کے مکالمات مختصر اور زندہ و جاوید قسم کے ہوں۔ تو انہوں نے جو کچھ بھی کیا۔ انہوں نے معیارات کو سامنے رکھتے ہوئے کیا۔ جبکہ ڈپٹی نذیر احمد نے اپنی طرز خود اختیار کی۔

ان کے ناولوں پر ایک الزام یہ بھی ہے کہ وہ انگریزی سے مانوڈ ہیں کیسی حیرت انگیز بات ہے ایک شخص جو انگریزی سے بہت زیادہ واقفیت نہیں رکھتا تھا۔ شروع میں اور اس کی حالت یہ تھی کہ جب اس نے دلی کالج میں انگریزی سیکھنا شروع کی تو گھر والوں کی طرف سے مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔ اس کے باوجود بہر حال وہ جدید علوم حاصل کرنا چاہتے تھے۔ انہیں انگریزوں سے نفرت ہو سکتی ہے۔ انہیں مغربی تہذیب سے نفرت ہو سکتی ہے۔ لیکن بہر حال وہ جدید علوم کے خلاف تو نہیں تھے۔ بہر حال ایک شخص جو اتنی later age میں انگلش سیکھتا ہے۔ اگر وہ کسی ناول کا مطالعہ کرنے پر قادر نہیں تو اس سے یہ توقع کرنا کہ اس نے انگریزی ناولوں کا ترجمہ کیا۔ ظاہر ہے یہ خاصی بعید از قیاسی بات لگتی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ انہوں نے کچھ ناولوں سے استفادہ کیا۔ انہوں نے ان ناولوں کو پڑھا اور انہوں نے اس سے سیکھا کہ کس طرح سے ہم ناول کو اردو میں ڈھال سکتے ہیں۔ لیکن ان میں بہت سے ناول ایسے تھے جن کا انہوں نے ترجمہ سنایا جن کو انہوں نے کسی سے ان کی کہانی سن لی اور اس کے مطابق انہوں نے خود کو ڈھال لیا۔ تو ہمیں اس تنقید سے پہلے بہر حال یہ بات بھی ضرور ذہن میں رکھنی چاہیے کہ کس قدر کوشش، کس قدر جدوجہد اور کس نوعیت کی مشکلات کے بعد وہ اردو ادب کو ایک نئی صنف دینے پر قادر ہوئے تھے۔ اور میرے نزدیک ان کی تمام تر کمزوریوں پر بات حاوی ہے اور حاوی ہونی چاہیے کہ انہوں نے اردو ادب کو ایک بڑی اور جدید صنف سے روشناس کرایا۔

گذشتہ تین لیکچرز میں ہم نے ناول کے حوالے سے بات کی۔ پہلے ناول میں ہم نے ناول نویسی یا ناول نگاری کے فن اور ارتقا کا تذکرہ کیا۔ دوسرے لیکچر میں ہم نے مثنیٰ مطالعہ کیا۔ اور تیسرے لیکچر میں ہم نے ڈپٹی نذیر احمد کی زندگی اور ناول کے فن پر بات کی۔ آئندہ لیکچرز میں ہم اصنافِ ادب کا یہ مطالعہ جاری و ساری رکھیں گے۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

سبق نمبر: ۳۰ افسانہ اور افسانے کا ارتقا

گذشتہ تین لیکچرز میں ہم نے ناول کی صنف پر تفصیل سے گفتگو کی۔ سب سے پہلے ہم نے دیکھا کہ ناول کا فن کیا ہے؟ اس کے اجزائے ترکیبی کون کون سے ہیں؟ اور بعد ازاں ہم نے مختصراً اردو ناول کے آغاز اور ارتقا کا جائزہ لیا۔ اس کے بعد ہم نے نذیر احمد کے ناول ”مراۃ العروس“ سے منتخب کردہ اقتباس، جو آپ کے نصاب میں شامل ہے، کا مطالعہ کیا۔ اور گذشتہ لیکچرز میں ہم نے نذیر احمد کے حالات زندگی اور ان کے ناول کے فن پر بات کرتے ہوئے دیکھا کہ ان کے ناول لکھنے کا اسلوب کیا تھا؟ ان کے محبوب کردار کون کون کون سے تھے؟ ان کے نمائندہ موضوعات کیا تھے؟ ان کے ہاں کون سی وہ خوبیاں تھیں جو ناول کے ارتقاء کا باعث بنیں؟ اور وہ کون سے نقائص تھے جن کے باعث آج بھی ان پر کسی حد تک تنقید کی جاتی ہے

ناول کے سلسلے کے پہلے لیکچر میں ہم نے بات یہ کی تھی کہ اردو نثر کو باآسانی دو ذیلی شاخوں یعنی افسانوی نثر اور غیر افسانوی نثر میں تقسیم کیا جاسکتا ہے اور دیگر تمام تر اصناف دراصل انہی دو شاخوں میں سے کسی ایک سے تعلق رکھتی ہیں۔ جیسے مثال کے طور پر ہم نے یہ کہا تھا کہ داستان، ناول، افسانہ اور ڈرامہ، دراصل افسانوی نثر میں شامل ہوتے ہیں جبکہ خطوط نویسی، مضمون نویسی، سیرت نگاری یا سوانح عمری جس کا دراصل ہم گذشتہ لیکچر میں مطالعہ کر چکے ہیں، غالب، شبلی اور سرسید کے حوالے سے، یہ غیر افسانوی نثر میں آتی ہیں۔ تو آج ہم افسانوی نثر کی دوسری منتخب صنف یعنی افسانوی ادب کی بات کریں گے۔

افسانہ ناصر فہر دنیائے ادب کی بلکہ اردو نثر کی معروف ترین صنف ہے اور اگر ہم یہ کہیں اردو ادب میں سب سے زیادہ تیزی سے ترقی دراصل اسی صنف میں ہوئی تو کوئی غلط بات نہ ہوگی۔ اردو افسانہ محض ایک صدی پرانا ہے۔ لیکن آج ہم دیکھ سکتے ہیں کہ کرداری، نفسیاتی اور معاشرتی نوعیت کے افسانوں سے لے کر تجربی، علامتی اور formlessness تک کے افسانوں تک اس صنف کا اثر پہنچ چکا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ دراصل بیسویں صدی میں مغربی علوم یا مغربی کتب تک ہمارے ادیبوں کی رسائی قدرے آسان ہو گئی تھی اور پہلے کے مقابلے میں اب یہ قدرے آسان بات تھی کہ وہ لوگ انگریزی ادب کے اقتباس کے ذریعے انگریزی ادب سے کسب فیض کرتے ہوئے وہ دراصل ان ادب کا یا ان اصناف کا یا دراصل ان تحریروں کا مطالعہ کر سکتے تھے جو پہلے کے ادیبوں کے لیے قدرے مشکل بات تھی۔

یہی وجہ تھی کہ ارتقائی عمل میں ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ دیگر اصناف ادب کے مقابلے میں اردو ادب میں تیزی سے ترقی کے عمل سے گزرا۔ افسانہ کیا ہے؟ یہ دراصل ایسا سوال ہے جس کا جواب آج تک مؤثر انداز میں یا جامع انداز میں کوئی نہیں دے سکا۔ افسانے کے حوالے سے سب سے معروف بات جو عموماً عالمی ناقدین کرتے ہیں وہ ”ایڈگر ایلن پو“ کا وہ بیان ہے کہ جس میں انہوں نے کہا تھا کہ افسانہ وہ تحریر ہے جس میں انہوں نے کہا تھا کہ افسانہ وہ تحریر ہے جو دس منٹ میں مکمل ہو جائے۔ اب دس منٹ سے یہ تعصب پڑتا ہے کہ شاید وہ مختصر کہانی کی بات کرنا چاہتے ہیں لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا آپ کے پڑھنے کا انداز، میرے پڑھنے کا انداز اور کسی کے پڑھنے کا انداز، ہماری رفتار، ہماری

سہولت، دراصل جس سہولت سے افسانے کو پڑھتے ہیں یا کسی بھی چیز کو پڑھتے ہیں کیا وہ ایک جیسے ہو سکتے ہیں؟

ممکن ہے کہ آپ دس منٹ میں آٹھ صفحات پڑھ لیں اور میں چار سے زائد صفحات نہ پڑھ سکوں تو پھر یہ تعین کرنا خاصا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان دس منٹ سے مراد کیا ہے؟ لیکن ہم اپنی آسانی کے لیے کہہ سکتے ہیں کہ دراصل وہ افسانے کے اختصار پر روشنی ڈالنا چاہتے تھے کہ ان کا افسانے کے حوالے سے، افسانے کی ہیئت کے حوالے سے سب سے زیادہ دھیان اس کے اختصار پر تھا۔ پھر اس سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا صرف اختصار نے ناول کو افسانہ بنا دیا؟ اور اسی طریقے سے کیا یہ اختصار تھا جس نے داستان کو ناول میں بدل دیا؟ تو ظاہر ہے کہ اس کا جواب صرف نفی

میں ہی دیا جاسکتا ہے۔

ہم نے ناول کے سلسلہ میں بات کرتے ہوئے بھی کہا تھا کہ دراصل داستان اور ناول کو ایک دوسرے سے الگ کرنے والی چیز محض اختصار نہیں تھا بلکہ وہ مافوق الفطرت، وہ غیر حقیقی واقعات، وہ تسلسل کی کمی، جو داستانوں کا خاصہ تھی ناول نے ان تمام آسانشوں سے ہٹے ہوئے یا دور ہوتے ہوئے ایک ایسا حقیقی ماحول دیا، ایک ایسا مقصدیت کا راستہ دیا، حقیقت پسندی کو اختیار کیا جس میں مافوق الفطرت عناصر یا وہ غیر حقیقی عناصر جن پر ہم طلسماتی ماحول کا اطلاق کر سکتے ہیں، ان کو دراصل اس نے ختم کیا۔ یوں حقیقت پسندی بذات خود، داستان اور ناول کو ایک دوسرے سے الگ کرنے کی بنیاد بنی۔ اب یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر حقیقت پسندی کا سفر افسانوی نثر میں داستان سے ناول تک پہنچتے ہوئے ہی کر لیا تھا تو پھر ناول کے بعد افسانے اور ناول کو ہم دراصل ایک دوسرے سے کس طرح جدا کریں گے؟

اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ جس طرح ”ایڈگر ایلن پو“ نے کہا ایک اختصار اور دوسرا منتخب کرداروں کا چناؤ زیادہ ضروری ہے، یعنی اگر ہم ناول میں پندرہ یا بیس کرداروں کے متحمل ہو سکتے ہیں تو شاید ہم افسانے میں دو تین یا چار سے زیادہ کرداروں کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اسی طرح سے زماں و مکاں کی تحریر یعنی اگر ہم ناول میں صدیوں کے واقعات رقم کر سکتے ہیں تو ظاہر ہے کہ آٹھ یا دس صفحات میں ایک مختصر سی تحریر میں ہم صدیوں کے واقعات پر اگر روشنی ڈالیں تو یہ تشنہ کام ہو گا۔ اس سے ہم دراصل کچھ حاصل نہیں کر سکیں گے یا جو تاثر ہم قائم کرنا چاہتے ہیں وہ قائم نہیں ہو سکے گا۔ سو ناول اور افسانے کو ایک دوسرے سے الگ کرنے والی چیز صرف اختصار نہیں ہے ناول کے بعد افسانہ اردو ادب میں ہی نہیں بلکہ عالمی ادب میں بھی ایک جدید صنف ہے۔ ناول کے بعد ”معافہ“ نے فرانس میں، روس میں، ”ہنٹن شکاف“ نے اور انگریزی ادبیات میں ”ایڈگر ایلن پو“ نے افسانے کے ابتدائی نقوش کو ابھارنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اور اس کے بعد بیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے ہم نے دیکھا کہ اردو افسانہ معرض وجود میں آگیا۔

اب یہاں یہ سوال بھی ہے کہ اردو افسانہ بیسویں صدی میں ہی کیوں؟ اس سے پہلے مختصر کہانی کا وجود ہمارے ادب میں نہیں تھا؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب ہم با آسانی نفی میں نہیں دے سکتے کیوں کہ اگر آپ فورٹ ولیم کالج میں معرض اشاعت میں آنے والی کتابوں کا مطالعہ کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ حیدر بخش حیدری کی ”طوطا کہانی“، ”پیتال پچپی“ یا اس طرح کی وہ کتابیں جن میں ہم مختصر حکایتیں یا مختصر کہانیاں دیکھتے ہیں، با آسانی ہم ان پر بھی افسانے کا اطلاق کر سکتے ہیں یا اگر ہم لوگ اس نوعیت کی کہانیوں پر افسانے کا اطلاق کرنے کی بات کریں تو کیا ہم شیخ سعدی کی حکایات پر افسانے کا اطلاق نہیں کر سکتے کہ جن میں ایک مکمل کہانی بھی ملتی ہے، ارتقاء بھی ملتا ہے، پھیلاؤ بھی ہے اور عروج بھی ملتا ہے اور سب سے بڑھ کر ان میں اخلاق آموزی بھی ہمیں ملتی ہے۔ اخلاقیات کا درس بھی ہمیں ملتا ہے تو کون سی ایسی چیز ہے جس کے باعث ہم یہ کہتے ہیں کہ افسانہ بیسویں صدی میں اردو میں آیا؟

اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ جیسے ہم نے ابھی پیتال پچپی کی بات کی تو اس میں اگرچہ مختصر نوعیت کی کہانیاں یا حکایتی نوعیت کی چیزیں ہمیں ملتی ہیں لیکن بات یہ ہے کہ ان میں مافوق الفطرت عناصر کی کثرت اور تسلسل کی کمی ہے، تسلسل کی کمی سے یہ مراد ہے کہ اگر داستان گو کا یہ دل کر آیا کہ وہ کسی چیز پر روشنی ڈالنا شروع کرے یا کوئی منظر بیان کرنے لگے تو وہ یہ اس بات کا احساس کئے بغیر دس صفحات پر مشتمل ایک حکایت یا ایک کہانی کہہ ڈالی۔ دراصل تناسب کیا ہونا چاہئے منظر کا، مکالمے کا، بیانے کا، اس بات کو قطع نظر کرتے ہوئے، وہ اپنے جولانیء طبع کے مطابق لکھتے چلے جاتے تھے جس سے ایک تو تحریر کا تناسب خراب ہو جاتا دوسرا کہانی کہیں پیچھے رہ جاتی تھی، تسلسل ٹوٹ جاتا تھا۔

اگرچہ فرض کیجئے کہ ہم فورت ولیم کالج کی ”طوطا کہانی“ جیسی کتابوں کی بات نہیں کرتے تو پھر کیا وجہ ہے کہ ہم سر سید احمد خان کے مضامین

جیسے مثال کے طور پر ”گزر اہوا زمانہ“ یا ”بحث و تکرار“ یا اس نوعیت کے دوسرے وہ مضامین جن میں باقاعدہ طور پر کہانی ہے، ایک ابتدا یا ہے ہم ان پر افسانے کا اطلاق کیوں نہیں کرتے یا محمد حسین آزاد کی کتاب ”نیزنگ خیال“ جو بنیادی طور پر تمثیل پر مشتمل ہے جسے ہم تمثیل کا نام دے دیتے ہیں۔ ان کے مضامین میں باقاعدہ طور پر کردار نگاری بھی ہمیں ملتی ہے، مکالمات بھی ملتے ہیں تو اس کا جواب یہ ہے کہ دراصل یہ تمثیلیں ہیں افسانے نہیں۔ تمثیل اور افسانے میں فرق دراصل یہ ہوتا ہے کہ افسانے میں ہم حقیقی ہو کر کرداروں کے ذریعے، گوشت پوست کے انسانوں کے ذریعے کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ جبکہ سرسید کی تمثیلیں ہوں یا محمد حسین آزاد کی تمثیلیں، ان میں دراصل کردار ہے، اوصاف ہے، خوبیاں ہیں، انسانی امتیازات ہیں ہمارے جذبات، ہماری کیفیات اور وہ غیر مرعی وجود جنہیں ہم دیکھ نہیں سکتے صرف محسوس کر سکتے ہیں۔ لیکن آزاد یا سرسید نے اپنے مخصوص مقاصد کے حصول کے لیے دراصل ان کو متشکل کر دیا، ان کو متجسم کر دیا۔ ہمارے سامنے کرداروں کی صورت میں پیش کر دیا بہر حال اردو افسانہ تمام تر ناقدین، محققین اور مورخین ادب، اس بات سے متفق ہیں کہ اردو افسانہ بیسویں صدی کی ایجاد ہے کیونکہ اس سے پہلے اور کوئی مضامین لکھے گئے، جن میں کہانیاں ملتی تو ہم ان پر تمثیلوں کا اطلاق کرتے ہیں اگر اس سے پہلے چلے جائیں ۱۸۰۰ کی بات کریں تو اس میں مافوق الفطرت عناصر اور تسلسل کی کمی کے باعث ہم ان پر افسانوں کا اطلاق نہیں کر سکتے۔

لیکن بیسویں صدی کا آغاز دراصل وہ نقطہ آغاز ہے جہاں سے افسانے نے اپنے پاؤں پر چلنا سیکھا یا افسانے کا آغاز ہوا ایک طویل عرصہ تک یہ خیال کیا جاتا رہا ہے کہ پریم چند جو آپ کے کورس کا حصہ بھی ہیں آپ کے نصاب میں بھی آئندہ لیکچرز میں ہم ان کا ایک افسانہ پڑھیں گے۔ تو انہیں ایک طویل عرصہ تک اردو کا پہلا افسانہ نگار شمار کیا جاتا رہا۔ ان کی پہلی کہانی ۱۹۶۰ میں معرض اشاعت میں آئی لیکن اس کے بعد تحقیقات نے ثابت کیا دراصل سجاد حیدر کی کہانی یا ان کا افسانہ ”نشے کی پہلی ترنگ“ پریم چند کے مذکورہ افسانے سے کہیں پہلے ۱۹۰۱ میں علی گڑھ سے شائع ہوا تھا۔ اب اس بات سے قطع نظر کہ یہ افسانہ ہے کہ نہیں یہ ایک علیحدہ بات ہوگی لیکن اگر تاریخی اعتبار سیات کی جائے تو یقیناً یہ ۱۹۶۰ کے مقابلے میں ۱۹۰۱ میں وجود میں آنے والا افسانہ تب آزاد افسانہ نہیں تھا یعنی دراصل سجاد حیدر کی اپنی تخلیق نہیں تھی یا اپنی ایجاد نہیں تھی بلکہ ایک ترکی افسانہ نویس تھے ”کلیل مشتی“ جن کا انہوں نے ترجمہ کیا تھا لیکن ڈاکٹر معین الرحمن نے ”مطالعہ یلدرم“ کے نام سے سجاد حیدر کے حوالے سے کتاب لکھی۔ اسی طرح انہوں نے ان کا افسانوی مجموعہ ”خیالستان“ کے نام سے جو شائع ہوا تھا کافی پہلے اس کی تدوین کی اور یہ دعویٰ کیا کہ دراصل اس افسانے کو ہم مکمل افسانے کا نام دے سکتے ہیں یقیناً تاریخی اعتبار سے پریم چند کی کہانیوں سے کہیں پہلے کی ایجاد ہے یا اس کا وجود اس سے کہیں پہلے سے ہے لہذا یہ اردو کا پہلا افسانہ ہے اور اس کے تخلیق کار ہونے کی حیثیت سے سجاد حیدر یلدرم اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں ان کے مطابق

”یہ کرداری افسانہ تاثر کی وحدت، کشمکش، ابتداء، عروج اور انجام کے واضح تصور

یا الفاظ دیگر اپنی افسانویت کے لحاظ سے بڑا مؤثر اور بھرپور ہے“

اب ڈاکٹر معین الرحمن واضح طور پر اس مختصر سے بیان میں یہ دعویٰ کرتے نظر آ رہے ہیں کہ اس افسانے میں یعنی کہ نشے کی پہلی ترنگ میں دراصل افسانے کے تمام کے تمام عناصر موجود ہیں۔ اب ہم اس افسانے کے عناصر کی بات کریں تو بہر حال ہمیں اس بیان سے ایک مدد ضرور ملتی ہے کہ ہم افسانے کے عناصر پر قدرے بات کر سکتے ہیں یعنی افسانے کے عناصر میں جیسا کہ پہلے انہوں نے کہا کہ تاثر کی وحدت یعنی ایک تاثر افسانے میں ہونا چاہئے پھر اس کے بعد انہوں نے خاص کشمکش جس میں قاری کی دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ ایک خاص قسم کا suspense جو کہانی میں پایا جاتا ہے پھر اس کے بعد ایک خاص عروج یعنی کہانی اپنے عروج کو جانچنے جہاں ہم یہ محسوس کریں کہ آگے کیا ہونے والا ہے اور اس کا ایک

منطقی انجام ہو یہ ساری کی ساری چیزیں بقول ڈاکٹر معین الرحمن کے افسانہ ”نشے کی پہلی ترنگ“ میں موجود ہیں۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ جیسا کہ ہم نے پہلے بھی کہا کہ یہ ایک ترجمہ ہے طبع زاد افسانہ نہیں۔ اس اعتبار سے ہم یہ ضرور کہیں گے کہ سجاد حیدر نے مترجمہ افسانے کا آغاز کیا یا اردو کا پہلا مترجمہ افسانہ یا اردو افسانے کے پہلے مترجم کہہ لیجئے کہ سجاد حیدر یلدرم ہیں۔ اب یہ ایک الگ بات ہے کہ ان کے بعد باقی افسانوں میں یا اس افسانے میں واقعی افسانے کہ یہ تمام عناصر مکمل طور پر ملتے بھی ہیں کہ نہیں۔ ”خیالستان“ یعنی سجاد حیدر کا وہ مجموعہ جس میں تیرہ (۱۳) مختلف نوعیت کے نثر پارے موجود ہیں اسے اردو ادب کا یا اردو نثر کا یا اردو افسانے کا پہلا افسانوی مجموعہ کہا جائے۔ ان تیرہ (۱۳) نثر پاروں میں سے چار (۴) نثر پارے ترکی سے تراجم ہیں، ایک نثر پارہ انگریزی افسانے کا ترجمہ ہے اور اس کے علاوہ آٹھ (۸) ایسی تحریریں ہیں جن پر ہم اصل ہونے کا اطلاق کر سکتے ہیں۔ ابھی یہ بات پایہ اسناد کو نہیں پہنچی کہ واقعی وہ تو اصل ہیں کہ یا نہیں۔ فرض کر لیجئے کہ وہ اصل ہیں بھی تو ان میں سے بہت سی کہانیاں یا بہت سے ایسے نثر پارے مثال کے طور پر حکایات، ”لیلیٰ مجنوں“ یا مثال کے طور پر ”مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ“ یا اس طرح کے ایک دو خط۔ اب ان نثر پاروں پر باقاعدہ طور پر افسانے کا اطلاق بھی کر سکتے ہیں یا نہیں۔ کیونکہ محض ایک تحریر میں دو خط جوڑ دینا یا حکایات لیلیٰ مجنوں کو جدید کر کے پیش کر دینا یا باقاعدہ طور پر کوئی آغاز اور اختتام بھی نہ ہو جیسا کہ ”چڑی چڑے کی کہانی“ جس پر آسانی ہم ایک حکایت کا اطلاق بھی کر سکتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ اگر اس نوعیت کی حکایات یا اس نوعیت کے انشائیوں کی بنیاد پر ہم نے کسی افسانہ نگار کسی ادیب کو افسانہ نگار یا اولین افسانہ نگار قرار دینا ہے تو یقینی طور پر پھر ہماری نظر سر سید احمد خان کی تمثیلوں یا محمد حسین آزاد کی تمثیلوں یا حیدر بخش حیدری کی طوطا کہانی پر بھی ہماری نگاہ جانی چاہیئے۔

بہر حال ناقدین اس بات کے حوالے سے متفق ہیں کہ ہم یہ ضرور کہیں گے کہ سجاد حیدر کا اردو افسانے کے ارتقاء میں کردار تاریخی نوعیت کا ضرور ہے، تاثری نوعیت کا نہیں ہے یعنی یہ وہ کردار نہیں جس کے حوالے سے ہم یہ کہہ سکیں کہ اس میں اردو افسانے کو پنپنے میں بہت زیادہ مقام عطا کیا یا اس کے حوالے سے یا اس کی وجہ سے اردو افسانہ بہت تیزی سے آگے کو بڑھنے لگا۔ دراصل یہ کہانیاں تین بنیادی سی نوعیت کی ہیں جس میں سجاد حیدر نے یہ اہتمام کرنے کی کوشش کی کہ وہ افسانے کی روایت میں اردو ادب کے ابتدائی نقوش ابھارنے میں اپنا کردار ادا کریں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ سجاد حیدر کے افسانے جیسا کہ مثال کے طور پر ”خیالستان و گلستان“ جس میں وہ ایک فطری جذبے کی بات کرتے ہیں، ایک جنسی جذبے کی بات کرتے ہیں جس کے بغیر کوئی بھی انسان اپنا وجود برقرار نہیں رکھ سکتا۔ اسی طرح سے وہ یہ کوشش کرتے ہیں کہ وہ اس بات کا درس دیں کہ ہم کسی کو فطرت سے دور رکھتے ہوئے زندہ رہنے پر قادر نہیں کر سکتے۔ یا اسی طرح سے ان کا تیسرا محبوب موضوع یہ ہے کہ ہم معاشرے میں کس طرح سکون، اطمینان، امن اور مسرت یا خوشی کو زیادہ سے زیادہ بڑھا سکتے ہیں۔ دراصل افسانے میں سجاد حیدر نے جو کردار ادا کیا وہ ایک الگ بات ہے لیکن ان کا ایک بہت بڑا کارنامہ اردو ادب میں رومانوی تحریر کو فروغ دینا ہے

ہم نے جب اقبال پر بات کی تھی یا جب حفیظ جالندھری پر بات کی تھی تو تب بھی رومانوی تحریر کا پس منظر پیش کیا تھا۔ لہذا یہاں پر اس کا آعادہ ضروری نہیں لیکن وہ خیالی باتیں، وہ رومان انگیز ماحول، وہ فطرت پسندی، وہ فطری عناصر یا مناظر کا بیان، انسان کے فطری جذبات اور کیفیات کا بیان، جو ہمیں رومانوی تحریر میں ملتا ہے وہ ہم خیالستان کے صفحات پر جا بجا بکھرا ہوا دیکھ سکتے ہیں اور بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ سجاد حیدر کا بہت اہم کردار ہے

اس کے بعد اہم ترین کردار اردو افسانے کی ترقی میں منشی پریم چند نے ادا کیا۔ ان کی پہلی کہانی ۱۹۶۰ء میں معرض شاعت میں آئی۔ کتنی دلچسپ بات ہے کہ پریم چند اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں جس میں رومانوی تحریر بنی بھی اور ترقی بھی کی۔ لیکن اس کے باوجود ہم پریم چند کی تحریروں پر

رومانویت کا اطلاق بہت کم کرتے ہیں یا بہت کم کر سکتے ہیں۔ ہم یہ طے نہیں کرتے کہ انہوں نے رومانویت سے کوئی اثر ہی قبول نہیں کیا یا ان کے ہاں اس حوالے سے ایسی کوئی بات نہیں ملتی لیکن بات یہ ہے کہ نہ تو رومانویت ان کا نقطہ نظر تھی نہ وہ اس نظریے پر بہت زیادہ یقین رکھتے تھے۔ شاید ان کی پرورش بھی کچھ ایسے حالات و واقعات میں ہوئی تھی کہ وہ رومانوی ماحول کو اپنی تحریروں کا بہت زیادہ جزو بنا نہیں سکتے تھے۔ اردو افسانے میں پریم چند کی تخلیقات کی اہمیت ابتدا کے حوالے سے بھی ہے اور ترقی کی تحریک کے حوالے سے بھی ہے۔ کیونکہ یہ آپ کے نصاب میں بھی شامل ہے اور آگے ترقی پسند افسانے کے حوالے سے بھی ان پر گفتگو ہوگی۔

جب پریم چند نے افسانہ نویسی کا آغاز کیا تو اس سے ہنگامی میں افسانہ معرض اشاعت میں آنے لگا تھا اور دراصل اردو کے ادیب ہنگامی افسانے کے ذریعے، افسانے کی ہیئت، افسانے کی صنف، اس کے مزاج اور اس کے تضاموں سے بخوبی آشنا ہو چکے تھے۔ چنانچہ پریم چند نے دراصل جو افسانہ لکھا وہ ہنگامی افسانہ کے زیر اثر تھا یعنی اس پر وہ رومانویت کے آثار تو تھے ہی، کسی حد تک جزوی سے، دس بیس فیصد کہہ لیجیے لیکن دراصل وہ اس معاشرتی پس منظر میں لکھا گیا تھا جس میں ہم نے عام انسان کے غم، دکھ، مصائب و آلام، دیہاتی زندگی، دیہی زندگی میں کسانوں اور مزدوروں کے مسائل اور اس قسم کی دوسری چیزیں، ہمیں ان کے ہاں بہت زیادہ ملتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ پریم چند اپنے افسانوں میں کہانی کی بنت پر کتنی توجہ دیتے ہیں تو ایک الگ بات ہوگی۔ لیکن ان کے ہمیشہ پیش نظر یہ بات ضرور ہوتی ہے کہ انہوں نے معاشرت کی عکاسی کرنی ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوں کے ذریعے کسی نہ کسی نوعیت کی اصطلاح کا کام بھی لینا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کئی مرتبہ ایسا ہوتا ہے کہ وہ اپنے افسانے کے آرٹ پر کم اور اصطلاح پر زیادہ توجہ دیتے ہیں لیکن کیونکہ شاید ان کی طبیعت میں تخلیقیت، نذیر احمد سے کہیں زیادہ تھی یا یوں کہہ لیجیے کہ وہ تخلیقی اعتبار سے بہت بھرپور اور بہت ذرخیز واقع ہوئے تھے۔ لہذا نذیر احمد کی طرح ناول کا فن ان کی مقصدیت کی بھیٹ نہیں چڑھا بلکہ یہاں پر افسانے کے فن کو بھی پریم چند بخوبی نبھانے میں کامیاب ہو گئے۔ اور اپنی مقصدیت کو بھی کیونکہ ان کے ہاں ہمیں معاشرت کی عکاسی ملتی ہے، اصطلاح کا رویہ ملتا ہے اور ایک ایسا ادیب ہمارے سامنے آتا ہے جو معاشرت کو اپنے خیالات کے مطابق بہت سی خرابیوں سے دور کرنا چاہتا ہے بہت سی خرابیاں اس معاشرے سے ختم کرنا چاہتا ہے۔ یوں مقصدیت، اصطلاح اور تخلیقیت، تینوں چیزوں کو ساتھ لے کر چلتا ہے اور ہمارے سامنے بقول سلیم اختر کہ ایک committed ادیب کے روپ میں آیا۔ ڈاکٹر سلیم اختر، پریم چند کی اس خصوصیت کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

”جدید ادبی مباحث میں کمیونٹ کا بہت چرچا ہے اور اس کے ڈانڈے جنگ عظیم دوم میں یورپ کی زیر زمین تحریکوں سے ملائے جاتے ہیں جبکہ اردو ادب میں کمیونٹ کی اولین مثال پریم چند کی صورت میں ملتی ہے۔ اور انہی مقاصد کے حصول کے لیے وہ قلم کو بطور ہتھیار استعمال کرتا ہے اور یہی کام پریم چند نے اس زمانے میں کیا جب

نہ شو شلزم کا تصور تھا، نہ ترقی پسندی تھی۔ کمیونٹ کی اصطلاح۔“

ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں کہ دراصل کمیونٹ کا آغاز اردو ادب میں پریم چند سے ہوا شاید بہت سے ناقدین اس بات سے اختلاف بھی کر سکتے ہیں۔ شاید جس قدر کمیونٹ سر سید احمد خان تھے اپنے ادب سے یا جس قسم کی کمیونٹس ہمیں نذیر احمد کے نقطہ نظر کے حوالے سے نظر آئی اتنی زیادہ کمیونٹ پریم چند نے نہیں دی۔ کیونکہ یہ دو بزرگ یعنی سر سید احمد خان اور ڈپٹی نذیر احمد وہ لوگ ہیں کہ جنہوں نے اپنے کمیونٹ رویے پر دراصل آر

ٹ تک کو قربان کر دیا تھا لیکن ڈاکٹر سلیم اختر کی بات سے ہم اس حوالے سے ضرور اتفاق کریں گے کہ اس حوالے سے ان کی بات بہت زیادہ موثر ہے کہ پریم چند ایک ایسے ادیب تھے جو اپنی کمٹمنٹس کو بھی ساتھ لے کر چلے اور کسی بھی موقع پر، کسی بھی بیان پر ہم یہ نہیں دیکھتے کہ ان کا فن ان کے ہاتھ سے نکل گیا، ان کے پیش نظر نہیں رہا۔ کیونکہ افسانے کے تمام تر عناصر، افسانے کے تمام تراجزاء، اس کی تمام تر خصوصیات اور بہتر نوعیت کے افسانے ہمیں پریم چند کے ہاں بخوبی دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ سو ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے کے مطابق پریم چند ایک ایسے کمٹڈ آدمی ہیں جو یہ جانتے ہیں کہ اصطلاح کیا ہے؟ معاشرت کی عکاسی کیا ہے؟ اور آرٹ کا تقاضہ کیا ہے؟ لہذا وہ اپنے آرٹ کے ساتھ بھی اتنے ہی کمٹڈ ہیں جتنے اپنے نظریہ حیات کے حوالے سے۔ پریم چند کے افسانوں کو ناقدین بنیادی طور پر دو ادوار میں تقسیم کر دیتے ہیں ایک ابتداء سے ۱۹۳۲ تک اور دوسرا ۱۹۳۱ سے ۱۹۳۶ تک کا دور ہے۔ لیکن بہر حال چونکہ ان کے افسانے کا فن ایک خاص ارتقائی عمل سے گزرا اور ابتدائی افسانہ نگار ہونے کے ناطے وہ بہت سی خرابیاں یا بہت سی کمزوریاں جو ان کی ابتدائی نوعیت کی کہانیوں میں ہمیں قدرے دیکھنے کو مل سکتی ہیں، وہ آہستہ آہستہ ان کو درست کرتے چلے گئے۔ لہذا یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کے پہلے دور میں دراصل تین ذیلی دور بنائے جاسکتے ہیں۔

یعنی پہلا وہ دور کہ جس میں انہوں نے ابتداء کی کہانی نویسی یا افسانہ نویسی کی اور یہ دور ۱۹۰۹ تک محیط ہے۔ اس کے بعد دوسرا وہ دور جسے ہم ۱۹۰۹ سے ۱۹۲۰ تک محیط کر سکتے ہیں جس میں وہ معاشرت کی عکاسی پر قدرے زیادہ قادر نظر آتے ہیں اور بہتر انداز میں اپنے اصطلاحی رویے کو بھی پیش کرتے ہیں۔ تیسرا وہ دور ہے جسے ہم ۱۹۲۰ سے ۱۹۳۲ تک محدود کر سکتے ہیں۔ اس دور میں ملازمت سے استعفیٰ دے دینے کے بعد پریم چند کے افسانوں میں سیاسی اصطلاحی رنگ قدرے بہتر انداز میں ہمیں دیکھنے کو ملتا ہے اور ”جیل“ یا ”بھاڑے کا ٹو“ اور ”قاتل“ وغیرہ اس دور کے معروف افسانے کہے جاسکتے ہیں۔ اس کے بعد ہم ذیلی ادوار کو اگر مکمل ادوار تصور کر لیں تو چوتھا دور یا صریحاً حقیقتاً بات کی جائے تو دوسرا دور ان کا ۱۹۳۲ سے ۱۹۳۶ تک محیط ہے۔ یہ دور وقت کے اعتبار سے بہت مختصر معلوم ہوتا ہے کہ ہم ان سے پہلے دور کو تقریباً پچیس تیس (۲۵،۳۰)

سالوں تک محیط کر رہے ہیں اور دوسرے دور کو ہم صرف چار (۴) سالوں تک محیط کرتے ہیں لیکن مسئلہ یہ ہوا کہ ۱۹۳۲ کا سن بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس دور میں افسانوں کا ایک مجموعہ معرض اشاعت میں آیا۔ جس کا نام ہے ”انگارے“ انگارے ایک ایسا افسانوی مجموعہ ہے جس میں سجاد ظہیر، رشید جہاں، محمود الظفر اور احمد علی نے مل کر تشکیل دیا۔ یعنی اس مجموعے میں ان چاروں افسانہ نویسوں کے افسانے ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ”انگارے“ اسم بہ مسمیٰ تھا یعنی واقعی اس مجموعے نے اردو ادب کی دنیا میں آگ لگا کر رکھ دی۔ یایوں کہہ لیجیے کہ ایک تہلکہ برپا کر دیا۔ اس کے مضامین یعنی اس کے موضوعات، اس کا انداز، اس کی اسلوبیات پہلے کے افسانے سے بالکل مختلف تھی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس سے پہلے اردو افسانہ رومانوی تحریر میں زیادہ تر ڈوبا ہوا تھا اور صرف ایک پریم چند تھے جو اس رومانوی سمندر کے ساتھ ایک جداگانہ لہر کی صورت میں چل رہے تھے ورنہ باقی افسانہ نویس جو ہمیں نظر آتے ہیں، جن میں ہم شامل کر سکتے ہیں مختلف نوعیت کے افسانہ نویسوں کو جیسے مثال کے طور عظمت اللہ بیگ یا اسی طرح کے دوسرے افسانہ نویس جن میں ہم شامل کر سکتے ہیں مثال کے طور پر حجاب امتیاز علی جو دراصل امتیاز علی تاج کی

زوجہ تھیں یا حیدر علی جوش، سلطان حیدر علی جوش کو بھی اس میں شامل کر سکتے ہیں یہ وہ افسانہ نویس تھے کہ جنہوں نے زیادہ تر افسانے کو رومانویت دی تھی۔ یعنی رومانوی انداز میں یہ لکھتے تھے ان میں نیاز فتح پوری بھی شامل تھے مجنوں گورکھ پوری نے بھی رومانوی تحریر میں اہم کردار ادا کیا۔ لیکن پریم چند تنہا، بالکل اکیلے افسانے کی حقیقت پسندی کی روایت کو ساتھ لے کر چل رہے تھے۔ لیکن انگارے جب وجود میں آیا جس میں چار افسانہ نویسوں نے حصہ ڈالا، اس سے اردو افسانے کے ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ یعنی کہ پریم چند کے افسانوں کا ایک نیا دور شروع ہوا۔

اس سے ناصر فہر پریم چند کا افسانہ بلکہ پورا اردو افسانہ، اردو افسانے کی روایت اس دور میں بدل گئی تھی۔ ہوا یہ تھا کہ انگارے میں رشید جہاں نے ، محمود الظفر نے، سجاد ظہیر اور علی احمد نے کیا یہ کہ اردو افسانے کو نئے نئے موضوعات دیئے۔ یعنی انقلاب کی بات کی، باغیانہ انداز مخاطب کو اپنایا، اسلوبیات میں قدرے سختی آگئی، ترقی کی آگئی۔ اس کے نتیجے میں اردو افسانہ دیکھتے ہی دیکھتے رومانویت کی محو فضاؤں سے نکل کر ترقی پسندیدیت کے دشت و صحرا میں سفر کرنے لگا۔ سو ظاہر ہے کہ جب پورے اردو افسانے پر اثرات مرتب ہوں گے تو پریم چند پر بھی اثرات مرتب ہونا ہی تھے۔ چنانچہ ۱۹۳۲ء کے بعد کے افسانوں میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ پریم چند ایک خاص انقلابی انداز اپنالیتے ہیں اور قدرے منفرد انداز میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

اس دور کے افسانوں میں ”کفن“ ان کا بہت معروف افسانہ ہے۔ اس کے علاوہ ”زادراہ“ بھی ان کا معروف افسانہ ہے۔ اسی طرح سے ”واردات“، ”زادراہ“ میں شامل ہیں یہ مجموعوں کے نام ہیں انھوں نے بہت سے افسانے اسی دور میں لکھے گئے۔ اگر پریم چند کے بعد ہم کرشن چندر کا نام لے سکتے ہیں، عصمت چغتائی کی بات ہو سکتی ہے، قاضی نسیم کے حوالے سے گفتگو ہو سکتی ہے۔ ہم سعادت حسن منٹو کے ذکر کے بغیر اردو افسانے کی روایت اور تاریخ کو مکمل نہیں کر سکتے، عزیز احمد نے اردو افسانے کی ترقی میں بہت اہم کردار ادا کیا، احمد علی جن کا بھی میں نے تذکرہ کیا ہے کے انہوں نے بنیادی طور پر انگارے کے نام سے جو کتاب آئی اس میں کچھ افسانے لکھے۔ اسی طرح سے ممتاز مفتی یا حسن عسکری یا احمد ندیم قاسمی، یہ وہ سارے نام ہیں جنہوں نے ترقی پسند تحریک میں بڑھ چڑھ کر حصہ ڈالا اور پھر ان میں بہت سارے وہ نام ہیں جیسے غلام عباس، احمد ندیم قاسمی یا سعادت حسن منٹو کا، یہ وہ لوگ تھے جن کے ساتھ اردو افسانہ تقسیم کے بعد پاکستان میں داخل ہوا۔ لیکن ابھی ہم پاکستان کے بعد کے افسانوں کا یہاں تذکرہ نہیں کرے گے کیونکہ اس سے ہماری گفتگو بہت پھیل جائے گی۔

اگر ہم سجاد حیدر یلدرم سے شروع ہونے والی تاریخ پر بات کرتے ہوئے اردو افسانے کی ترقی پسند اور ترقی پسند تحریک کے دور کی بات کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند کے بعد ایک بڑی آواز، ایک مکمل موثر آواز جو ہمیں ملتی ہے وہ کرشن چندر کی ہے۔ کرشن چندر کا تذکرہ ہم دیگر افسانہ نگاروں کے مقابلے میں خاص طور پر امتیازی حوالے سے اس وجہ سے کر رہے ہیں کہ باقی افسانہ نویسوں کے ہاں تو وہ بہت سے ترقی پسندیدیت کے اجزاء یعنی کہ مقصدیت، باغیانہ پن، انقلاب کی بات، طبقاتی کشمکش کو دکھانا، یہ ہمیں باقی افسانہ نگاروں کے ہاں مجموعی طور پر ملتے ہیں لیکن کرشن چندر اور باقی افسانہ نویسوں میں ایک فرق یہ ہے کہ جو انہیں دوسروں سے قدرے بڑھا بھی دیتا ہے اور ان میں امتیاز بھی آجاتا ہے وہ یہ ہے کہ ان کی شاعرانہ زبان، یعنی کرشن چندر ایک ترقی پسند افسانہ نویس تھے کہ جن کے موضوعات انقلابی ہیں، ترقی پسند ہیں، تحریک کے عین مطابق ہیں۔ لیکن ان کا اسلوب شاعرانہ ہے ان کے افسانے کسی حد تک رومانویت کے قریب بھی لے جاتا ہے۔ یوں رومانیت اور ترقی پسندیدیت کے بہترین امتزاج کو اردو افسانے میں دیکھنا مقصود ہو تو ہم بات کریں گے کرشن چندر کی۔ کیونکہ ناقدین ان کو اردو افسانے کا سب سے بڑا شاعر بھی کہتے ہیں۔ انہیں کشمیر سے شدید محبت تھی اور کشمیر کے حوالے سے بہت سی کہانیاں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ان کے نمائندہ افسانوں میں، جہلم ناؤ پر ہے، ”، بالکونی“ شامل ہیں دراصل تکنیک کے اعتبار سے ’جوان کا دوسرا امتیاز ہے تکنیک کے اعتبار سے انہوں نے افسانے کو بہت زیادہ وسعت دی۔ ممتاز شیریں اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتی ہیں جن میں وہ دراصل بالکونی کا جائزہ لیتی ہیں اور ہمارے سامنے کرشن چندر کے افسانے کی بہت سی خصوصیات آجاتی ہیں کہ

”بالکونی بھی ایک طرح کا خاکہ ہی ہے گل مرگ کے ایک ہوٹل کا کراس سیکشن، ہوٹل کے کمرے،

ان کمروں میں رہنے والے، او برائن، مینجر، بہشتی اور بیرے۔ کرشن چندر نے ان سب کرداروں

کا ایک الگ خاکہ کھینچا ہے۔ یعنی زندگی ازل سے ہے اور ابد تک رہے گی۔”

ممتاز شیریں کے ایک مختصر سے بیان سے پتا چلتا ہے کہ کرشن چندر کو کردار نگاری پر خاص عبور تھا۔ یعنی وہ جس شخص کا تذکرہ کرتے تھے اس شخص کا خاکہ بخوبی کھینچ کر رکھ دیتے تھے۔ اسی طرح سے انہیں اس بات پر بھی عبور تھا کہ وہ اپنے منظر کو واضح طور پر بیان کر سکیں اور پھر موضوعات کا تنوع، تکنیک کے حوالے سے ان کی گرفت، یہ وہ خصوصیات تھیں جنہوں نے کرشن چندر کو ان ترقی پسند افسانہ نویسوں سے جداگانہ مقام دلایا جو کہ آپ یوں کہہ لیجیے کہ عموماً ترقی پسند افسانہ نویس تھے وہ انقلاب کی ایک ہی لہر میں بہہ نکلے تھے لیکن کرشن چندر نے افسانے کے فن، اپنے ذاتی نظریے اور ترقی پسند نظریے تینوں کو لے کر چلنے کا ہنر دیا، دکھایا بھی اور عملی طور پر نہ صرف اس چیز کا مظاہرہ کیا بلکہ دوسرے افسانہ نویسوں کو ان سے سیکھنے کا موقع ملا کہ کس طرح سے آپ تینوں چیزوں کو ساتھ لے کر چلتے ہیں ظاہر ہے ایک اجتماعیت ہے جس کے حوالے سے کوئی بھی فکر یا کوئی بھی نظریہ یا کوئی بھی فلسفہ ذیست جب بہت زیادہ معروف ہو جاتا ہے تو تمام کے تمام تر لوگ شعوری یا غیر شعوری طور پر اس کی row میں کسی حد تک بہتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہمارا اپنا بھی ایک ذاتی نظریہ ہونا چاہیے ہمیں اس حوالے سے بھی سوچنا چاہیے کہ ہم اپنا امتیاز کیسے قائم کریں گے۔ ہماری شخصیت کا برتاؤ کیونکر ہماری تحریر میں آئے گا پھر تیسری بات تخلیق یعنی جس صنف پہ ہم کام کر رہے ہیں جس کے حوالے سے ہم بات کرتے ہیں، جس نے دراصل بعد ازاں ہمیں زندہ رکھنا ہے، اس کی تکنیک میں کس حد تک مہارت حاصل ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کرشن چندر کے ہاں ہمیں یہ تینوں چیزیں ملتی ہیں، تکنیک پر ان کی مضبوط گرفت ہے، وہ اجتماعی نظریات پر ذاتی نظریات یا ذاتی انداز تخم کو قربان نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا اسلوب ترقی پسند ہونے کے باوجود شاعرانہ نظر آتا ہے اور ظاہر ہے کہ اجتماعیت ان کے ہاں بھی ہے لہذا وہ بھی ترقی پسند موضوعات پر لکھتے ہیں اور بخوبی لکھتے ہیں۔

کرشن چندر کے بعد جس افسانہ نویس کا نام آتا ہے وہ اردو افسانے کا سب سے معروف نام بھی ہے اور سب سے متنازع نام بھی، ہم بات کر رہے ہیں سعادت حسن منٹو کے حوالے سے، سعادت حسن منٹو کٹر ترقی پسند ادیب تھے اور ان کے افسانوں میں ہم کسی طور بھی رومانیت کی کوئی رفق نہیں دیکھتے وہ لکھتے تھے اور کھل کر لکھتے تھے اور اس حد تک کھل کر لکھتے تھے کہ ان کی تمام تر آفادیت ان کی تمام تر عظمت اور ان کی تمام تر آرٹ کی مضبوطی کے باوجود ان کی شخصیت متنازع ہی رہی کیونکہ انہوں نے حقیقت کا وہ رخ ہمارے سامنے پیش کیا کہ جس کو پیش کرتے ہوئے شاید کوئی ادیب ان سے پہلے بہت زیادہ ڈرتا تھا یا انہوں نے ان موضوعات پر قلم اٹھایا کہ جن کے حوالے سے ہم عموماً یہ خیال کرتے تھے کہ شاید ان پر بات کرنا یا یوں کہہ لیجے کہ ان پر خلوت میں تو بات کی جاسکتی ہے لیکن اسے معرض اشاعت میں لانا یا عوام تک پہنچانا کسی کے لیے قابل قبول نہ تھا لوگ اپنے حوالے سے ڈرتے تھے لیکن سعادت حسن منٹو نے حقیقت کی وہ کری تصویر ہمیں دکھائی اور خوب دکھائی۔ ان کے افسانے کا کہا جاتا ہے کہ سب سے بڑا موضوع طوائف تھی۔ حالانکہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ان کے بہت سی ایسے افسانے ہیں جن میں طوائف نہیں ہے مثال کے طور پر ”نیا قانون“ جو کہ انہوں نے ۱۹۳۵ء کے ایکٹ کے تناظر میں لکھا تو وہ استاد منگو کے کردار پر مبنی ہے۔ ایک ایسا کردار جو تا نگہ چلاتا تھا مثال کے طور پر ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“ کی جو دراصل ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جس پر تقسیم نے بہت برے یا بہت عجیب و غریب اثرات مرتب کیے سو سعادت حسن منٹو ہمارے سامنے صرف طوائف کا کردار نہیں لاتے اس کے علاوہ بھی ان کے موضوعات بکھرے ہوئے ہیں متنوع موضوعات، ان کے ہاں ہمیں ملتے ہیں لیکن بہر حال اس حوالے سے ان پر تنقید ہوئی اور خوب تنقید ہوئی۔ خیر سعادت حسن منٹو نے اپنی افسانہ نویسی کا ترجمے سے آغاز کیا۔ انہوں نے روسی تراجم بھی کیے اور انگریزی بھی، پھر ۱۹۴۷ء تک ان کے چار مجموعے افسانوں کے سامنے آچکے تھے اور ان کے نمائندہ افسانوں میں نیا قانون، حد تک، دس روپے، خوشیا، دھواں اور پہچان جیسے افسانے تھے۔ اس کے بعد بھی انہوں نے اپنے

افسانوں کا سلسلہ جاری و ساری رکھا اور پاکستان کے قیام کے بعد بھی افسانے لکھتے رہے۔ لیکن بہر حال ہر افسانے میں ایک نئی حقیقت، ایک کری حقیقت ایک ایسی حقیقت کہ جس پر شاید ہر شخص بات کرنے کی جرأت نہیں رکھتا انیس ناگی ان کی افسانہ نویسی کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

”ہنک، نیا قانون، کالی شلوار، پہچان، سجدہ، دھواں، دس روپے، خوشیا وغیرہ

اردو افسانے کی تاریخ میں ایک نئے اسلوب کو متعارف کرواتے ہیں۔

ان کے موضوعات غیر روایتی اور چونکا دینے والے تھے۔ ان میں وہ لسانی

اسلوب مخترع کیا گیا تھا جو اردو افسانے کے لیے بالکل نیا تھا منٹو کے

افسانے اپنے عہد کے تناظر سے منسلک ہیں اس کے کرداروں کی

نفسیاتی حالتیں اور ان کے عوامل و محرکات ان کی معاشرت میں ہیں”

ایک ایسا شخص جس نے ہمیں ایک نیا اسلوب دیا نئے موضوعات دیئے جن پر بعد ازاں بہت سا کام ہوا، افسانے میں ہونا اول میں ہوا، movies بنائی گئیں۔ تو ایک ایسا شخص جس نے اس کا آغاز کیا ہم صرف اس وجہ سے اس پر تنقید کرتے ہیں شاید وہ شوقیا طور پر جانتے بوجھتے ہوئے یا عامیانہ

لطف اندوزی کے لیے ایسا کرتا تھا، تو ظاہر ہے کہ ایسا نہیں تھا۔ سعادت حسن منٹو بذات خود یہ کہتے ہیں کہ میں وہ کچھ دکھاتا ہوں جو میں دیکھتا

ہوں جو ہمارے معاشرے میں ہے تو ہم نے بہر حال اتنی جرأت ضرور ہونی چاہیے یا اتنی قوت یا اتنی برداشت ضرور ہونی چاہیے جو ہم اپنی خلوتوں

میں کرتے ہیں جو ہم چھپ کر کرتے ہیں اگر کوئی شخص ہمارے سامنے لائے یا ہمارا آئینہ بن جائے تو پھر کم از کم ہم اسے سننے کا حوصلہ تو خود میں

پائیں۔ ظاہر ہے کہ آپ بھی جانتے ہیں اور میں بھی جانتا ہوں کہ اس بات کا انداز انجوبی ہو جاتا ہے کہ کوئی شخص لطف اندوزی کی کوشش کر

رہا ہے اور کہاں کوئی شخص کسی کری تصویر کے ذریعے ہم پر حقیقت آشکار کرنا چاہتا ہے مثال کے طور پر عصمت چغتائی کے متعلق بھی یہ الزام

لگایا جاتا ہے ان کے افسانوں میں بھی زیادہ تر وہی موضوعات ملتے ہیں اور اس میں کسی حد تک اس بات سے متفق ہوں کہ عصمت چغتائی نے

شعوری طور پر یہ کوشش کی کہ وہ اپنے افسانوں میں وہ موضوعات لے کر آئیں جن میں جبلت اور جنس زیادہ تھی۔ بہر حال ہم یہ نہیں کہیں گے

کہ ان کے پورے کے پورے افسانے یا ان کے تمام کے تمام تر افسانے اس کی مثال تھے لیکن ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ ان کے ہاں کئی دفعہ

ایسے موضوعات یا کئی دفعہ ایسا تاثر ملتا ہے کہ جس میں شاید اس تصویر کا کوئی خاص مقصد نہ تھا جو برہنہ صورت میں ہمارے سامنے پیش کر دی گئی

۔ لیکن اگر میں آرٹ کے حوالے سے بات کروں تو انہیں مکالمہ نگاری پر خاص عبور تھا وہ بے رحمانہ انداز میں حقیقت ہمارے سامنے لے کر آتی

تھیں۔ ”بہو بیٹیاں“ اور ”لحاف“ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

ان کے بعد ایک بہت بڑا نام جن کے بغیر شاید ۱۹۴۷ء سے پہلے کی افسانے کی روایت مکمل نہیں ہوتی وہ ہے راجندر سنگھ بیدی کا نام ہے۔ راجندر

سنگھ بیدی ترقی پسند تحریک سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ایک ادیب ہیں کہ جنہوں نے موضوعات کا تنوع یا اردو افسانے کو تکنیک کی مضبوطی دکھائی

، معاشرت کی کشمکش دکھائی، طبقات کو ایک دوسرے سے الجھتے ہوئے دکھایا، جلی مادیت کا فلسفہ پیش کیا، حقیقت کی تصویریں ہمارے سامنے

لائے اور افسانے کو اس نہج پر پہنچا دیا جس کے بعد شاید کبھی بھی اردو افسانے کو زوال نہیں آئے گا وہ اپنے ہی افسانے پر بات کرتے ہیں۔ ان کا

ایک افسانہ تھا ”دس منٹ بارش میں“ جس پر بات کرتے ہوئے وہ خود کہتے ہیں کہ ان کی یہ مختصر سی تحریر دراصل ان کی افسانوی خصوصیات کو

ہمارے سامنے لے آتی ہے۔

‘افسانہ’ دس منٹ بارش میں ”مجھے اس لیے پسند ہے کہ اس میں طبقاتی کشمکش اور سرمایہ دار کی ہوس رانی اور غریب کی بے چارگی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ افسانہ تکنیک کے اعتبار سے مغربی معلوم ہونے کے باوجود پس منظر کے نقطہ نگاہ سے ایک خاص مشرقی چیز ہے۔“

ایک بات اس کے اندر طبقاتی کشمکش ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ مغربی معلوم ہونے کے باوجود مشرقی ہے پس منظر کے اعتبار سے اب آپ یہ دیکھئے کہ ایک افسانہ نگار خود ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اس کا سب سے محبوب موضوع کیا ہے؟ طبقاتی کشمکش اور ترقی پسند تحریک کا محور و مرکز تھا۔ کیونکہ مارکس نے اپنے نظریات کا پرچار کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ معاشرے کی سب سے بڑی حقیقت ہی یہی ہے کہ دراصل زیریں طبقے اور بالائی طبقے کے درمیان ہمیشہ جنگ رہے گی۔ یہ لوگ ایک دوسرے کو دبانے کی کوشش کرتے رہیں گے۔ کیونکہ سرمایہ دار طبقہ ہمیشہ زیریں طبقے کو دباتا ہے اور دراصل انقلاب اسی وقت آتا ہے جب زیریں طبقہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے اور بالائی طبقے کا تختہ الٹ دیتا ہے۔ تو ان کا محبوب موضوع طبقاتی کشمکش تھا اور یہی بات انہیں ‘دس منٹ بارش میں’ افسانے میں پسند آئی۔ دوسری بات مغربی ہونا یعنی اس سے ہمیں یہ پتا چلتا ہے کہ وہ یہ چاہتے تھے کہ ان کے افسانے کی تکنیک مغربیت کے عین مطابق ہے۔ عام طور پر ہمارے برصغیر کے ادیبوں یا ہماری عام سوچ کے مطابق جو ہماری ایک اجتماعی سوچ ہے کہ جو چیز مغرب سے آتی ہے تو ظاہر ہے کہ ہمیں زیادہ اچھی لگتی ہے۔ ہم یہ تصور کرتے ہیں کہ شاید وہ زیادہ ترقی یافتہ شکل ہے۔ تو وہ کہتے ہیں کہ اس کی تکنیک مغربی ہے لیکن کیونکہ پس منظر مشرقی ہے۔ لہذا یہ بات اچھی ہے یعنی ہمارے سامنے تین باتیں آگئی ایک طبقاتی کشمکش کا ہونا، دوسرا مغربی تکنیک کا ہونا اور تیسرا مشرقی پس منظر کا ہونا۔ راجندر سنگھ بیدی اپنے افسانوں کی بنت کیسی کرنا چاہتے تھے؟ وہ یہ چاہتے تھے کہ ان کے افسانوں میں حقیقت پسندی ہو، انقلاب کی باتیں ہوں، بتایا جائے کہ کشمکش طبقوں میں کس طرح ہوتی ہے۔ افسانے کی نوعیت، افسانے کی بنت جو ہے وہ مغرب کے عین مطابق ہو کہ ان کے نزدیک وہ معیار کا ہو گا کہ ان کے افسانے کا پس منظر مشرق ہو کیونکہ دراصل جو کچھ انقلاب آنا ہے، جو بغاوت ہونی ہے، جو تبدیلی لانا مقصود ہے وہ دراصل مشرق میں ہے لہذا طبقاتی کشمکش مغربی تنقید یا مغربی تکنیک اور مشرقی پس منظر ان کے افسانوں کا خاصہ بن جاتے ہیں اس کے بعد اردو افسانے نے ترقی کا عمل تیزی سے شروع کیا، وہ ترقی کا راستہ، وہ عروج جو پریم چند اور ان کے بعد کے ترقی پسند ادیبوں نے اردو افسانے کو دکھادیا تھا۔ شاید اس کے بعد اس سے واقعتاً جیسا کہ ہم نے پہلے بھی گزارش کی تھی کہ اس کو زوال نہیں آسکتا تھا۔ کیونکہ ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے کے موضوعات کو خاصی وسعت دی تھی۔ خاندانی زندگی سے لے کر اجتماعی معاشرتی زندگی تک، اجتماعی معاشرت کی زندگی سے لے کر سیاسی عبور، سیاسی عبور سے لے کر امرائے وقت کی ذاتی زندگی، امرائے وقت کی ذاتی زندگیوں سے لے کر طوائف اور پھر وہ بد نما طبقات یا وہ بد نما دھبے زندگی کے، جنہیں شاید ہم دیکھنا نہیں چاہتے، وہ سب کچھ اردو افسانے میں در آئے تھے۔ اب اس کے بعد جب ۱۹۴۷ کا واقع ہوا جب تقسیم ہند کا عمل ہوا تو اردو افسانے کو بہت سے نئے موضوعات ملے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناول کی بات کی جائے یا اردو نظم کی یعنی شاعری کی بات کی جائے ہر ایک کو دراصل ہر صنف ادب کو بہت سے نئے موضوعات ملے تھے۔ چونکہ تقسیم ایک بہت بڑا واقع ہو گیا تھا ایک طرف کہ مسلمانان ہند کے لیے مسرتوں کی نوید تھی کہ انہیں آزاد فضاؤں میں سانس لینے کا موقع مل جائے گا تو دوسری طرف تقسیم کے عمل کے نتیجے میں ہجرت کے دوران بہت سے ایسے واقعات ہوئے تھے جنہیں ضابطہ تحریر میں لایا جاسکتا تھا اور لایا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ جب بھی ہم کسی بھی صنف ادب کی بات کرتے ہیں تو ہم زمانی اعتبار سے تقسیم کریں ہم ۱۹۴۷ کو ایک الگ نقطے کے طور پر لیتے ہیں۔ کیونکہ اس دور میں ایک دو سال یا تین سال کے عرصہ میں ۱۹۴۷ سے لے کر اگر آپ فرض کر لیں

۱۹۵۰، ۱۹۵۲ء تک کی بات کر لیں تو بہت سے واقعات ہوئے انفرادی زندگی کے وہ بہت سے گمنام کردار جن کا تذکرہ گذشتہ لیکچرز میں بھی کیا تھا کہ جن کے ناموں سے ہم واقف نہیں ہیں۔ جن کے متعلق ہم کچھ جانتے نہیں ہیں۔ لیکن ان پر وہ قیامتیں گزری تھیں وہ حشر برپا ہوئے تھے کہ جنہیں افسانہ نویسوں نے قلم سے امر کر دیا۔ جنہیں ناول نگاروں نے تفصیلی انداز میں بیان کر کے کم از کم ان کے نام نہیں تو ان کی کیفیات، ان پر ہونے والے وہ مظالم، ان کے وہ دکھ کہ جن سے شاید آج میں اور آپ آگاہ بھی نہ ہو پاتے، ہم آشنا بھی نہ ہو پاتے اور شاید اس کے نتیجے میں ہمیں اس اہمیت کا، تقسیم کی اس اہمیت کا احساس ہی نہ ہو پاتا جو شاید آج ہمیں ہے۔ یہ تقسیم، یہ آزادی ہمیں کس قدر مشکلوں سے ملی ہے۔ آپ سعادت منٹو کے افسانے پڑھیے۔ یعنی جس کا میں نے ابھی ذکر کیا تھا، ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“ یا ان کا افسانہ ”کھول دو“ یا اسی طرح سے آپ عصمت چغتائی کے افسانے یا احمد ندیم قاسمی یا غلام عباس اور دیگر افسانہ نگاروں کے کسی بھی افسانہ نویس کے کسی بھی افسانے کو آپ اٹھا کہ دیکھ لیجیے۔ ۱۹۵۰، ۱۹۵۲ء کے دوران جو لکھا گیا ہو اس میں آپ کو پتا چلے گا کہ کسی فیملی پر یا کسی خاندان پر یا کسی فرد پر، تقسیم نے کیا اثرات مرتب کیے تھے؟ سو تقسیم کے بعد اردو افسانے کو ایک بہت بڑا موضوع تقسیم ہند کا ملا۔ اور پھر اس کے بعد جدید افسانہ جس نے علامت کا فن سیکھا اور آج افسانہ اس مقام پر کھڑا ہے کہ جس میں ہمارے سامنے اشفاق احمد، بانو قدسیہ، امتیاز حسین، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور یا قراۃ العین حیدر اور ایسے چند دوسرے ناموں کو پڑھ لیں تو کو کم از کم یہ احساس ہو جائے گا کہ اردو افسانہ وہ صنف ہے جس کا تقابل ہم عالمی ادبیات میں کسی بھی افسانے سے کر سکتے ہیں، کسی بھی زبان کے افسانے سے کر سکتے ہیں سو اردو افسانے کا آغاز بیسویں صدی کے آغاز یعنی ۱۹۰۱ء میں جب بقول ڈاکٹر معین الرحمن ”نشے کی پہلی ترنگ“، سجاد حیدر کا افسانہ معارف علی گڑھ میں شائع ہوا۔ اس کے بعد پریم چند نے اسے پاؤں پاؤں چلنا سکھا یا اور پھر رومانوی تحریک کے ذریعے اردو افسانے نے اپنے ارتقائی مراحل طے کیے اور بعد میں ”انگارے“ نے اردو افسانے کی صنفوں کو بدل کر رکھ دیا اور ترقی پسند تحریک میں اردو افسانہ گویہ صنفی اور تکنیکی دونوں اعتبار سے ترقی کی بلندیوں تک جا پہنچا اور آج اردو افسانہ عالمی ادب میں فخریہ انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ روسی، جرمن، فرانسیسی، ترکی اور انگریزی اور دیگر فارسی زبانوں میں اس کے ترجمے اس کی زندہ مثال بھی ہیں اور شہادت بھی۔

ہم امید کرتے ہیں کہ آپ اس لیکچر میں اردو افسانے کے رجحان ساز افسانہ نویسوں کے ناموں سے واقف ہو پائے ہوں گے۔ چند ایک کے بنیادی رجحانات آپ پر آشکار ہوئے ہوں گے اور آپ کو شش کریں گے کہ خود سے ان کا مطالعہ کریں اور دیکھیں کہ موضوعات، افکار اور کہانیوں کا کیسا سمندر ہمیں ملتا ہے؟ کیسی سمندر کی وسعت ہمیں ملتی ہے۔ اردو افسانے کی روایت میں اگلے لیکچرز میں ہم بات کریں گے کہ نصاب میں شامل منشی پریم چند کے افسانے ”حج اکبر کے حوالے سے۔“

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

سبق نمبر ۳۱ پریم چند کا مثنیٰ مطالعہ

گذشتہ لیکچر میں ہم نے بات کی افسانے کے فن کے حوالے سے اور پھر ہماری گفتگو ختم ہوئی اردو افسانے کے آغاز و ارتقا پر۔ اس سلسلہ میں ہم نے ۱۹۰۱ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کے افسانہ نویسوں کا مختصر اُجائزہ لیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اردو افسانہ اردو افسانوی نثر میں سب سے تیزی سے سفر کرنے والی صنف تھا اور اس نے دیکھتے ہی دیکھتے ایک سو سال کے عرصے میں وہ مقام حاصل کر لیا کہ آج عالمی ادب میں ہم کسی بھی زبان میں لکھے افسانے سے اردو افسانے کا تقابل کر سکتے ہیں آج اس لیکچر میں ہم نصاب میں شامل مثنیٰ پریم چند کے افسانے، ”جگ اکبر“ کا مطالعہ کریں گے اور دیکھیں گے کہ مثنیٰ پریم چند نے اردو افسانے میں کیا کردار ادا کیا؟ اور بالخصوص اس افسانے کے معنی و مفاہیم اور اس کے پیچھے ان کا مقصد کیا تھا؟ سب سے پہلے ہم بڑھتے ہیں مثنیٰ پریم چند کے افسانے، ”جگ اکبر“ کی طرف جس کا ہم مختلف اجزائیں مطالعہ کریں گے ہم آپ کو اس کے مشکل الفاظ کے معانی بتائیں گے اور پھر ہم ان کے معانی و مفاہیم کے سمندر میں غوطہ زن ہونے کی کوشش کریں گے مثنیٰ پریم چند نے یہ افسانہ خود ہی چھ حصوں میں تقسیم کر کے لکھا ہے، چھ مختلف ٹکروں میں یہ افسانہ لکھا گیا ہے اور ہم ایک ایک کر کے ہر ایک کا مطالعہ کریں گے تو آئیے سب سے پہلے دیکھتے ہیں کہ افسانے کے پہلے حصے میں کیا کہتے ہیں:

پہلا حصہ

مثنیٰ صابر حسین کی آمدنی کم تھی اور خرچ زیادہ۔ اپنے بچے کے لیے دایا رکھنا گوارہ نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن ایک تو بچے کی صحت کی فکر اور دوسرے اپنے برابر والوں سے بیٹے بن کر رہنے کی ذلت اس خرچ کو برداشت کرنے پر مجبور کرتی تھی۔ بچہ دایا کو بہت چاہتا تھا ہر دم اس کے گلے کا ہار بنا رہتا۔ اسی وجہ سے دایا اور بھی ضروری معلوم ہوتی تھی۔ مگر شاید سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ وہ مروت کے باعث دایا کو جواب دینے کی جرأت نہ کر سکتے تھے۔ بڑھیا ان کے یہاں تین سال سے نوکر تھی۔ اس میں ان کے اکلوتے بچے کی پرورش کی تھی اپنا کام دل و جان سے کرتی تھی۔ اسے نکالنے کا کوئی حیلہ نہ تھا۔ اور خواہ مخواہ کیچڑ نکالنا صابر جیسے حلیم شخص کے لیے غیر ممکن تھا مگر شا کرہ اس معاملے میں اپنے شوہر سے متفق نہ تھی۔ اسے شک تھا کہ دایا ہم کو لوٹے لیتی ہے۔ جب دایا بازار سے لوٹی تو وہ دہلیز میں چھپی رہتی کہ دیکھوں کہ آٹا چھپا کر تو نہیں رکھ لیتی، لکڑی تو نہیں چھپا دیتی، اس کی لائی ہوئی چیز کو گھنٹوں دیکھتی، بار بار پوچھتی اتنا ہی کیوں؟ کیا بھلاؤ ہے؟ کیا اتنا مہنگا ہو گیا؟ دایا کبھی تو ان بدگمانیوں کا جواب ملائمت سے دیتی لیکن جب بیگم زیادہ تیز ہو جاتی تو وہ بھی کڑی پڑھ جاتی تھی، قسمیں کھاتی، صفائی کی شہادتیں پیش کرتی تردید اور حجت میں گھنٹوں لگ جاتے۔ قریب قریب روزانہ یہی کیفیت رہتی تھی اور روزیہ ڈرامہ دایا کی خفیف سی اشک ریزی کے بعد ختم ہو جاتا تھا۔ دایا کا اتنی سختیاں جھیل کر پڑے رہنا شا کرہ کے شکوک کی آبریزی کرتا تھا۔ اسے کبھی یقین نہ آتا تھا کہ یہ بڑیا محض بچے کی محبت سے پڑی ہوئی ہے۔ وہ دایا کو ایسے لطیف جذبے کا اہل نہیں سمجھتی تھی۔

سب سے پہلے ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کے اس حصے میں کون سے مشکل الفاظ استعمال کرتے ہیں؟ اور ان کے معانی و مفاہیم کیا ہیں؟

حل لغت

الفاظ معنی

بیٹا یا بیٹہ ہونا نام تر ہونا، گھٹیا ہونا

اشک ریزی آنسو بہانہ

حجت بحث، دلیل

خفیف ہلکی، معمولی سی

آبریزی بڑھاوہ دینا، مضبوط کرنا

دلیز میں چھینا دروازے کی اوڑ میں چھینا

آپ نے دیکھا کہ ہمارے سامنے ایک کہانی کھل رہی ہے، ایک کہانی کا آغاز ہو رہا ہے۔ اس حصے میں ہمارے سامنے بنیادی طور پر چار کردار آتے ہیں۔ ایک صابر حسین جو پیشے کے اعتبار سے منشی ہے اور متوسط یا ذیلی متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ شاکرہ ان کی بیوی جو ایک روایتی گھریلو خاتون ہے دایہ جو کہ ان کے بچے نصیب کی دیکھ بھال کرتی ہے اور اس سے بہت محبت کرتی ہے۔ اور نصیر جس کا تعارف بعد کے حصوں میں آئے گا وہ صابر حسین اور شاکرہ کا بیٹا ہے۔ منشی پریم چند بتاتے ہیں کہ صابر حسین ایک زیریں طبقے سے تعلق رکھتے تھے یا متوسط ذیلی طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ اور وہ مختلف وجوہ کی بنا پر دایہ رکھنے پر مجبور تھے۔ ایک تو وجہ یہ تھی کہ وہ طبقاتی کشمکش میں خود کو دوسروں سے نیچے نہیں دیکھنا چاہتے تھے۔ دوسری بات یہ تھی کہ بچہ دایہ سے محبت کرتا تھا اور تیسری بات یہ تھی کہ وہ مروت کے مارے ایک اچھی حاصی کام کرنے والی دایہ کو نکالنا نہیں چاہتے تھے۔

اس حصے میں کہانی دراصل اوپن ہو رہی ہے اس میں کوئی سپینس یا ایسی کوئی گہری بات نہیں۔ ہاں ہمیں یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ ایک فیملی ہے جس میں ایک دایہ رکھی گئی ہے اور دراصل اس فیملی کی خاتون یعنی کہ صابر حسین کی جو زوجہ ہیں وہ ایک گھریلو خاتون ہونے کے باعث وہ بالکل اسی طرح سے اس دایہ کے ساتھ سلوک کرتی ہیں جیسا کہ ہمارے گھر کی عموماً خواتین اپنی نوکرانیوں کیساتھ پیش آتی ہیں اس بات سے قطع نظر کہ وہ دایہ نصیر کے ساتھ جو کہ صابر اور شاکرہ کا بیٹا ہے، کس قدر محبت کرتی ہے وہ ہر لمحہ اس تلاش میں رہتی ہے کہ کون سا ایسا موقع ہو، کون سی ایسی بات ہو کیا ایسا طریقہ کار اختیار ہو جائے کہ اس دایہ کو گھر سے نکالا جائے یہی وجہ ہے کہ وہ عموماً اس پہ مختلف قسم کے شکوک کرتی ہے یا یہ سوچتی ہے کہ شاید وہ گھر کا سودا سلف لاتے ہوئے اس میں سے کچھ کھاپی جاتی ہوگی یا اس میں سے کچھ اپنے لیے بچالیتی ہوگی جیسا کہ ہم نے ڈپٹی نذیر احمد کا جب ناول کا مطالعہ کیا تھا تو ماما عظمت کے حوالے سے یہ تحفظات تھے کہ لیکن وہ تحفظات بہر حال درست تھے۔ لیکن یہاں پر ہم دیکھتے ہیں کہ ایک ایسی دایہ ہے جو پر خلوص انداز میں واقعی بچے سے محبت کرتی ہے لیکن شاکرہ کا یہ خیال ہے کہ ایک دایہ اس لطیف جذبے کی اہل نہیں ہو سکتی یعنی ایک دایہ وہ تو نوکری کر رہی ہے لہذا اسے اس بات سے کیا عمل دخل یا کیا کام کہ وہ بچے سے کیوں محبت کرنے لگی وہ تو صرف اپنی نوکری کو بہتر انداز میں نبھا رہی ہے حالانکہ افسانے میں بعد میں ہمارے اوپر یہ بات آشکار ہوتی ہے کہ وہ دایہ واقعتاً اس بچے سے شدید محبت کرتی تھی اگلے حصے میں پریم چند اپنی کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں اور بتاتے ہیں

دوسرا حصہ

اتفاق سے ایک روز دایہ کو بازار سے لوٹنے میں ذرا دیر ہو گئی۔ وہاں دو کنجڑوں نے بڑے جوش و خروش سے مناظرہ تھا۔ ان کا مصور طرز ادا، ان کا اشتعال انگیز استدلال، ان کی مشکل تفحیک، ان کی روشن شہادتیں اور منور روایتیں، ان کی تعریض اور تردید سب بے مثال تھیں، زہر کے دو دریا تھے یا دو شعلے جو دونوں طرف سے امنڈ کر باہر گھٹ گئے تھے۔ کیا روانی زبان تھی گویا کوزے میں دریا بھر ہو۔ ان کا جوش اظہار، ایک دوسرے کے بیانات کو سننے کی اجازت نہ دیتا تھا۔ ان کے الفاظ کی ایسی رنگینی، تخیل کی ایسی نوعیت، اسلوب کی ایسی جدت مضامین کی ایسی آمد تشبیہات کی ایسی موزونیت اور فکر کی ایسی پرواز پر ایسا کون سا شاعر ہے جو رشک نہ کرتا۔ صفت یہ تھی کہ اس مباحثہ میں تلخی یا دلآزاری کا

شانہ بھی نہ تھا۔ دونوں بلبلیں اپنے اپنے ترانوں میں محو تھیں۔ ان کی متانت، ان کا ضبط، ان کا اطمینان قلب حیرت انگیز تھا۔ ان کے ظرف دل میں اس سے کہیں زیادہ کہنے کی اور بدرجہا زیادہ سننے کی گنجائش معلوم ہوتی تھی۔ الغرض یہ خالص دماغی، ذہنی مناظرہ تھا۔ اپنے اپنے کمالات کے اظہار کے لیے ایک خالص زور آزمائی تھی اپنے اپنے کرتب اور فن کے جوہر کھانے کے لیے۔ تمثالیوں کا نجوم تھا وہ منتزل کنایات و اشارے جن پر بے شرم کو شرم آتی، وہ کلمات رقیق جن سے عفونت بھی دور بھاگتی، ہزاروں رنگین مزازوں کے لیے محض باعث تفریح تھے۔ دایہ بھی کھڑی ہو گئی کہ دیکھوں کیا ماجرہ ہے پر تماشا اتنا دلآویز تھا کہ اسے وقت کا مطلق احساس نہ ہوا۔ یکایک نوبت کی آواز کان میں آئی تو سحر ٹوٹا۔ وہ لپکی ہوئی گھر کی طرف چلی شاکرہ بھری بیٹھی تھی۔ دایہ کو دیکھتے ہی تیور بدل کر بولی: ”کی! بازار میں کھو گئی تھی دایہ نے خطا واراندہ انداز سے سر جھکا لیا اور بولی: ”بیوی ایک جان پہچان کی ماما سے ملاقات ہو گئی اور باتیں کرنے لگی شاکرہ جواب سے اور بھی برہم ہوئی، ”یہاں دفتر جانے کو دیر ہو رہی ہے تمہیں سیر سپاٹے کی سوچھی ہے۔ مگر دایہ نے اس وقت دبنے میں خیریت سمجھی۔ بچہ کو کوڈ میں لینے چلی پر شاکرہ نے جھٹک کر کہا: ”رہنے دو تمہارے بغیر بے حال نہیں ہوا جاتا“ دایہ نے اس حکم کی تعمیل ضروری نہ سمجھی۔ بیگم صاحب کا غصہ فرو کرنے کی اس سے زیادہ کارگر کوئی تدبیر ذہن میں نہ آئی۔ اس نے نصیر کو اشارے سے اپنی طرف بلایا۔ وہ دونوں ہاتھ پھیلائے، لڑکھڑاتا ہوا اس کی طرف چلا۔ دایا نے اسے گود میں اٹھالیا اور دروازے کی طرف چلی لیکن شاکرہ باز کی طرح چھٹی اور نصیر کو اس کی گود سے چھین کر بولی: ”تمہارہ یہ مکر بہت دنوں سے دیکھ رہی ہوں۔ یہ تماشا کسی اور کو دکھائیے یہاں طبیعت سیر ہو گئی۔ دایہ نصیر پر جان دیتی تھی اور سمجھتی تھی کہ شاکرہ اس سے بے خبر نہیں ہے اس کی سمجھ میں شاکرہ اور اس کے درمیان یہ ایسا مضبوط تعلق تھا جسے معمولی ترشیاں کمزور نہ کر سکتیں تھیں۔ اسی وجہ کے باوجود شاکرہ کی سخت زبانوں سے اسے یقین نہ آتا تھا کہ وہ واقعی مجھے نکالنے پر آمادہ ہے۔ پر شاکرہ نے یہ باتیں کچھ اس بے رخی سے کیں اور بالخصوص نصیر کو اس بے دردی سے چھین لیا کہ دایہ سے ضبط نہ ہو سکا بولی: ”بیوی! مجھ سے کوئی ایسی بڑی خطا تو نہیں ہوئی۔ بہت ہو گا تو پاؤ گھنٹا کی دیر ہوئی ہوگی۔ اس پر آپ اتنا جھلرا رہی ہیں۔ صاف صاف کیوں نہیں کہہ دیتیں کہ دوسرا دروازہ دیکھو۔ اللہ نے پیدا کیا ہے تو رزق بھی دے گا مزہ دوری کا کال تھوڑا ہی ہے۔“

شاکرہ: ”یہاں تمہاری کون پرواہ کرتا ہے۔ تمہاری جیسی ماماں گلی گلی ٹھوکریں کھاتی پھرتی ہیں۔“

دایہ: ”ہاں! خدا آپ کو سلامت رکھے۔ ماماں دایاں بہت ملیں گی۔ جو کچھ خطا ہوئی ہو، معاف کیجیے گا۔ میں جاتی ہوں۔“

شاکرہ: ”جا کر مردخانے میں اپنی تنخواہ کا حساب کر لو۔“

دایہ: ”میری طرف سے نصیر میاں کو اس کی مٹھائیاں منگوادیجئے گا۔“

اتنے میں صابر حسین بھی باہر آگئے، پوچھا: ”کیا ہے؟“

دایہ: ”کچھ نہیں، بیوی نے جواب دے دیا ہے، گھر جاتی ہوں۔“

صابر حسین خانگی ترددات سے یوں بچتے تھے جیسے کوئی برہنہ پکانٹوں سے بچے۔ انہیں سارے دن ایک ہی جگہ کھڑے رہنا منظور تھا پر کانٹوں میں پیر رکھنے کی جرأت نہ تھی۔ چیں بہ جیں ہو کر بولے: ”بات کیا ہوئی؟“

شاکرہ: ”کچھ نہیں، اپنی طبیعت۔ نہیں جی چاہتا نہیں رکھتے، کسی کے ہاتھوں تک تو نہیں گئے۔“

صابر: ”تمہیں بیٹھے بٹھائے ایک نہ ایک کچھڑ سو جھتی رہتی ہے۔“

شاکرہ: ”ہاں مجھے تو اس بات کا جنون ہے۔ کیا کروں خصلت ہی ایسی ہے۔ تمہیں یہ بہت پیاری ہے تو لے جا کر گلے باندھو! میرے یہاں ضرورت

نہیں۔”

دایہ گھر سے نکلی تو اس کی آنکھیں لبریز تھیں۔ دل نصیر کے لیے تڑپ رہا تھا کہ ایک بار بچے کو گود میں لے کر پیار کر لوں۔ پر یہ حسرت لیے اسے گھر سے نکلنا پڑا۔

حل لغت

الفاظ معنی

کنجڑن سبزی بیچنے والی

متشکل شکل دینا، تشکیل دینا

تفحیک مضحکہ، مذاق اڑانا

تعریض طنز کرنا

متنزل گھٹیا، عامیانہ

شائبہ شک، گمان

کلمات رقیق گھٹیا باتیں، باعث شرم باتیں

ترددات تردد کی جمع یعنی پریشانی میں پڑھنا

موزونیت موزوں، مناسب ہونا

فرو کرنا دور کرنا

طبیعت سیر ہونا جی بھر جانا

چیں بہ جبیں ہونا تنگ آنا، ناراضی کا اظہار

عفونت بدبو

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند اپنی کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں اور قدرے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک غیر ضروری واقعہ کو خاصی تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ شاید ان کے ذہن میں یہ بات تھی کہ وہ اپنے منظر نگاری کے حق کو ادا کرنا چاہتے ہیں۔ منظر نگاری جو افسانے کا ایک بہت اہم جزو ہے، اس کا حق ادا کرنا چاہتے ہیں۔ وہ دکھاتے ہیں کہ دایہ ایک دن بازار جاتی ہے جہاں پر دو سبزی فروش خواتین سے اس کا سامنا ہوتا ہے جو آپس میں لڑ رہی ہوتی ہیں۔ اب ان کی لڑائی کے کلمات ہمارے سامنے نہیں آ رہے۔ انہوں نے کیا کہا ان کے باقاعدہ مکالمات ہمارے سامنے نہیں آ رہے لیکن منشی پریم چند ہمیں یہ ضرور بتاتے ہیں کہ ان کی لڑائی انتہائی دلچسپ تھی۔ وہ بہت ایک دوسرے کی تذلیل کے لیے ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کے لیے مختلف نوع قسم کے کلمات رقیق یعنی گھٹیا کلمات کا استعمال بھی کر رہی تھیں لیکن حیرت انگیز بات ہے کہ ایک جگہ پر وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ اس میں انہیں اپنے آپ پر ضبط بھی تھا۔ بہر حال یہ عبارات آپس میں مل سکتی ہیں۔ لیکن کیونکہ یہ افسانے کا کوئی لازمی جزو نہیں ہے یا افسانے کی کہانی کا لازمی یا اہم حصہ نہیں ہے۔ اس میں محض یہ دکھانا مقصود تھا کہ دایہ کو ایک روز گھر پہنچنے میں دیر ہو گئی۔ جس کا نتیجہ کیا ہوا کہ شاہرہ جو دراصل موقع تلاش کر رہی تھی اس بات کا کہ وہ کسی نہ کسی طریقے سے اس دایہ سے جان چھڑالے یا پھر دایہ کو اپنے گھر سے نکال دے۔ کیونکہ بہر حال شاہرہ ایک عورت تھی دایہ بھی ایک عورت تھی اور ایک عورت جو حقیقی ماں تھی وہ یہ دیکھ رہی تھی کہ

اس کا بچہ اس کے مقابلے میں اس دایہ سے جو اس کی حقیقی ماں نہیں ہے، کہیں زیادہ محبت کر رہا تھا۔ آج ہوا کچھ یوں کہ شاکرہ کو وہ موقع جس کی اسے تلاش تھی اس کے ہاتھ آگیا تو اتنی سی بات پر اس نے دراصل دایہ کو گھر سے نکال دیا اب ہو تا یا ہے۔ دایہ یہ سوچتی یہ کہ شاید یہ اتنا بڑا عذر نہیں ہے، اتنا بڑا کوئی بہانہ نہیں ہے۔ دوسرا دایہ کے نزدیک ان کا ایک ایسا تعلق تھا۔ یعنی نصیر کے باعث جس میں چھوٹی سی ترشیاں، چھوٹے چھوٹے سے مسائل اتنے زیادہ سنجیدہ نہیں ہو سکتے تھے کہ وہ اسے گھر سے نکال دیا لیکن بہر حال ایسا ہم نے دیکھا کہ ہو گیا۔ دایہ نے بہت کوشش کی کہ وہ نصیر کو منا کر اپنے پاس لے جائے یوں شاید بیگم صاحب کا غصہ ہلکے ہو جائے لیکن بیگم نہ چونکہ طے کر لیا تھا۔ لہذا وہ اپنے فیصلے پر قائم رہی اور بالآخر ہم نے دیکھا کہ دایہ کو وہ گھر چھوڑنا پڑا۔

تیسرا حصہ

نصیر دایہ کے پیچھے پیچھے دروازے تک آیا۔ لیکن جب دایہ نے دروازہ باہر سے بند کر دیا تو پچل کر زمین پر لیٹ گیا اور انا نا کہہ کر رونے لگا۔ شاکرہ نے چکارا، پیار کیا، گود میں لینے کی کوشش کی، مٹھائی کا لالچ دیا، میلہ دکھانے کا وعدہ کیا، اس سے کام نہ چلا تو بندر اور سپاہی اور لولو اور ہوا کی دھمکی دی۔ مگر نصیر پر مطلق اثر نہ ہوا۔ یہاں تک کہ شاکرہ کو غصہ آگیا اس نے بچے کو وہیں چھوڑ دیا اور گر گھر کے دھندوں میں مصروف ہو گئی۔ نصیر کا منہ اور گال لال ہو گئے، آنکھیں سوج گئیں، آخر وہ وہیں زمین پر سستے سستے سو گیا۔ شاکرہ نے سمجھا تھوڑی دیر میں بچہ رو دھو کے چپ ہو جائے گا پر نصیر نے جاگتے ہی پھر انا کی رٹ لگائی۔ تین بجے صابر حسین دفتر سے آئے اور بچے کی یہ حالت دیکھی تو بیوی کی طرف قہر کی نگاہوں سے دیکھ کر اسے گود میں لے لیا اور بہلانے لگے۔ آخر نصیر کو جب یقین ہو گیا کہ دایہ مٹھائی لینے گئی ہے تو اسے تسکین ہوئی مگر شام ہوتے ہی اس نے پھر چیخا شروع کر دیا، انا مٹھائی لائی؟ اس طرح دو تین دن گزر گئے۔ نصیر کو انا کی رٹ لگانے اور رونے کے سوا کوئی کام نہ تھا۔ وہ بے ضرر کتاب جو ایک لمحے کے لئے اس کی گود سے جدا نہ ہوتا تھا، وہ بے زبان بلی جسے طاق پر بیٹھے دیکھ کر وہ خوشی سے پھلولا نہ سماتا تھا، وہ طائر بے پرواز جس پر وہ جان دیتا تھا، سب اس کی نظروں سے گر گئے۔ وہ ان کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی نہ دیکھتا۔ انا جیسی جیتی جاگتی، پیار کرنے والی، گود میں لے کر گمانے والی، تھپک تھپک کر سلانے والی، گا گا کر خوش کرنے والی چیز کی جگہ ان بے جان، بے زبان چیزوں سے پر نہ ہو سکتی تھی۔ وہ اکثر سوچتے سوچتے چونک پڑتا اور انا نا پکار کر رونے لگتا۔ کبھی دروازے پر جاتا اور انا نا پکار کر ہاتھوں سے اشارے کرتا گویا اسے بلا رہا ہے۔ انا کی خالی کوٹھڑی میں جا کر گھنٹوں بیٹھا رہتا۔ اسے امید ہوتی تھی کہ انا یہاں آتی ہو گی۔ اس کوٹھڑی کا دروازہ بند پاتا تو جا کر کوڑ کھٹکھٹاتا کہ شاید انا اندر چھپی بیٹھی ہو۔ صدر دروازہ کھلتے سنتا تو انا نا کہہ کر ڈوڑتا۔ سمجھتا کہ انا آگئی۔ اس کا گد رایا ہوا بدن گھل گیا۔ گلاب کے سے رخسار سوکھ گئے۔ ماں اور باپ دونوں اس کی موہنی ہنسی کے لئے ترس ترس کر رہ جاتے۔ اگر بہت گد گد انے اور چھڑنے سے ہنستا بھی تو ایسا معلوم ہوتا کہ دل سے نہیں محض دل رکھنے کے لئے ہنس رہا ہے۔ اسے اب دودھ سے رغبت نہ تھی نہ مصری سے۔ نہ میوہ سے نہ میٹھے بسکٹ سے، نہ تازی امرتوں سے۔ ان میں مزہ تھا جب انا اپنے ہاتھوں سے کھلاتی تھی۔ اب ان میں مزہ نہ تھا۔ دو سال کا ہونہار لہلہا تا شاداب پودا مر جھا کر رہ گیا۔ وہ لڑکا جسے گود میں اٹھاتے ہی نرمی گرمی اور وزن کا احساس ہوتا تھا اب استخوان کا ایک پتلہ رہ گیا تھا۔ شاکرہ بچے کی یہ حالت دیکھ کر اندر ہی اندر کڑھتی اور اپنی حماقت پر پچھتاتی۔ صابر حسین جو فطرتاً خلوت پسند آدمی تھے اب نصیر کو گود سے جدا نہ کرتے تھے۔ اسے روز ہو اٹھلانے جاتے نت نئے کھلونے دلاتے، پر مر جھایا ہوا پودا کسی طرح نہ پنپتا تھا۔ دایہ اس کی دنیا کا آفتاب تھی۔ اس قدر ترقی حرارت اور روشنی سے محروم ہو کر سبزی کی بہار کیونکر دیکھتا؟ دایہ کے بغیر اسے چاروں طرف اندھیرا سا ناظر آتا۔ دوسری انا تیسرے ہی دن رکھ لی تھی، پر نصیر اس کی صورت دیکھتے ہی منہ چھپا لیتا تھا گویا وہ کوئی دیو نی یا بھتی ہے۔ عالم وجود میں دایہ کو نہ دیکھ کر نصیر اب زیادہ تر عالم خیال میں رہتا۔ وہاں اس کی اپنی انا چلتی پھرتی نظر آتی تھی۔ اس کی وہی گود تھی،

وہی محبت، وہی پیاری باتیں وہی پیارے گیت، وہی مزے دار مٹھائیاں، وہی سہانا سنسار، وہی دلکش لیل و نہار، اکیلے بیٹھے انا سے باتیں کرتا۔ “انا کتا بھونکتے۔” انا گائے دودھ دیتی۔” انا اجلا اجلا گھوڑا دوڑاتا۔” سویرا ہوتے ہی لوٹالے کر دایہ کی کوٹھڑی میں جاتا اور کہتا “اناپانی پی۔” دودھ کا گلاس لے کر اس کی کوٹھڑی میں رکھ آتا اور کہتا “انا دودھ پلا۔” اپنی چار پائی پر تکیہ رکھ کر چادر سے ڈھانک دیتا اور کہتا “اناسوتی۔” شاکرہ کھانہ کھانے بیٹھتی تو رکابیاں اٹھا اٹھانا کی کوٹھڑی میں لے جاتا اور کہتا “اناکھانا کھائے گی۔” انا اب اس کے لئے ایک آسمانی وجود تھی جس کی واپسی کی اسے مطلق امید نہ تھی۔ وہ محض گذشتہ خوشیوں کی دلکش یادگار تھی جس کی یاد ہی اس کا سب کچھ تھی۔ نصیر کے انداز میں رفتہ رفتہ طفلانہ شوخی اور بے تابی کی ایک جگہ ایک حسرت ناک توکل، ایک مایوسانہ خوشی نظر آنے لگی۔ اس طرح تین ہفتے گزر گئے۔ برسات کا موسم تھا کبھی نشدت کی گرمی، کبھی ہوا کے ٹنڈے جو نکلے۔ بخار اور زکام کا زور تھا۔ نصیر کی نزاکت ان موسمی تغیرات کو برداشت نہ کر سکی۔ شاکرہ احتیاطاً اسے فلائین کا کر تا پھنائے رکھتی اسے پانی کے قریب نہ جانے دیتی، ننگے پاؤں ایک قدم نہ چلنے دیتی مگر رطوبت کا اثر ہو ہی گیا، نصیر کھانسی اور بخار میں مبتلا ہو گیا۔

حل لغت

الفاظ معنی

استخوان ہڈیاں

انادایا

گدرا یا ہوا جسم بھرا ہوا جسم

عالم وجود حقیقی دنیا

رکابی پلیٹ، تھالی

مطلق بالکل، ہر گز

توکل بھروسہ

اس سلسلے میں ہم دیکھتے ہیں کہ نصیر کوشش یہ کرتا ہے کہ وہ دایا کو روک لے اس کے پیچھے پیچھے دروازے تک جاتا ہے لیکن کیونکہ اس کی ماں کا حکم تھا لہذا دایہ کے پاس اس کے سوا کوئی چارہ نہ تھا لہذا دایہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اس گھر سے چلی جاتی ہے اس حصے میں ہمارے سامنے نصیر کا کا کردار واضح طور پر آتا ہے جیسا کہ میں نے شروع میں کہا تھا کہ پہلے حصے میں مصنف ہمیں صابر حسین کے کردار سے آگاہی داتا ہے شاکرہ ہمارے سامنے آتی ہے اور کافی حد تک دایہ لیکن نصیر کا کردار اس حصے میں یعنی تیسرے حصے میں کھل کر ہمارے سامنے آتا ہے ہم دیکھتے ہیں کہ نصیر کوشش کرتا ہے کہ اسے روک لے ظاہر ہے کہ دو سال کا ایک بچہ کس حد تک کوشش کر سکتا ہے وہ اس کے پیچھے پیچھے جاتا ہے اور بالآخر اسے احساس ہو جاتا ہے کہ یہ ممکن نہیں ہے وہ وہاں سے چلی جاتی ہے نصیر اچھا خاصہ روتار ہوتا ہے، بلکتا ہے لیکن ماں اس وقت بچے کی کیفیت صحیح طور پر سمجھ نہیں پاتی وہ یہ سوچتی ہے کہ شاید بچے کی فطرت ہے کہ وہ ایک مرتبہ آشنا ہو جاتا ہے جس کے قریب آ جاتا ہے اس کے لئے خاصا وہ تڑپتا ہے لیکن بہر حال بچہ جلد ہی بہت سی باتوں کو بھول بھی جاتا ہے لہذا وہ اپنے کاموں میں مصروف ہو جاتی ہے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ نصیر تو واقع ہی اس دایہ سے والہانہ محبت کرتا ہے صرف یہ محبت دایہ کی طرف سے نہیں تھی بلکہ یہ رشتہ محبت ایک ماں اور بیٹے کا سار شیر محبت دایہ اور نصیر دونوں میں یکساں تھا دونوں ایک دوسرے کی طرف کھینچتے تھے یہی وجہ ہوتی ہے کہ شاکرہ کے خیالات کے بالکل

برعکس ہم دیکھتے ہیں کہ نصیر چند روز کیا چند ہفتوں کے بعد بھی اسے بھول نہیں پاتا بلکہ منشی پریم چند یہ کہتے ہیں کہ ایک وقت ایسا آ جاتا ہے کہ بچہ اسے خیالوں میں محسوس کرنا شروع کر دیتا ہے یہاں ہم منشی پریم چند کے اسلوب پر ان کے انداز تحریر پر کسی حد تک رومانویت کے اثرات بھی دیکھ سکتے ہیں کیونکہ یہ افسانہ ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء کے دوران لکھا گیا تھا یہ وہ دور تھا جب اردو افسانہ رومانوی تحریک کے دور سے گزر رہا تھا شاید غیر شعوری طور پر ان سے یہ ہو گیا بہر حال واضح طور پر وہ لکھتے ہیں کہ جب نصیر احمد یہ محسوس کر لیتا ہے کہ اب وہ عالم وجود میں اسے نہیں پاسکتا تو پھر وہ اس کے عالم خیالات میں غرق ہو جاتا ہے اور جب وہ حقیقت میں اسے محسوس نہیں کرتا تو اسے اپنے خیالوں میں اپنے ساتھ محسوس کرنے لگتا ہے اب بہر حال ایک دو سال کے بچے کی یہ کردار نگاری کرتے ہوئے ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے شاید کہ دو سال کا ایک بچہ اتنا پختہ کردار یا اتنا پختہ خیالات کا مالک مشکل ہی سے ہو سکتا ہے لیکن بہر حال ہم یہ ہمیشہ مانتے ہیں کہ افسانہ ہویاناوول ہو اس میں حقیقت مکمل نہیں ہوتی کسی نہ کسی طرح incomplete انداز میں ہمارے سامنے آتی ہے کیونکہ افسانہ نگار یاناوول نگار ہمیشہ اس کہانی یا اس کردار کے ذریعے چند خاص مقاصد کو پورا کرنا چاہ رہا ہوتا ہے تو ہم یہ دیکھتے ہیں کہ نصیر خیالات میں کھو کر اس انا کو اس دایہ کو اپنے پاس محسوس کرتا ہے اس کے لئے دودھ لے کر جاتا ہے، اس کے لئے پانی لے کر جاتا ہے۔ ماں اس کو اس خیال سے بٹانے کی حتی المقدور کوشش کرتی ہے لیکن نہ صرف اس کے خیالات سے باہر نہیں آتا بلکہ تیزی سے اس کی صحت کمزور ہونے لگتی ہے اور پھر بالآخر ایک دن ایسا آتا ہے کہ وہ بخار اور کھانسی کے مرض میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

حصہ چہارم

صبح کا وقت تھا نصیر چارپائی پر آنکھیں بند کئے پڑا تھا۔ ڈاکٹروں کا علاج بے سود ہو رہا تھا۔ شاکرہ چارپائی پر بیٹھی اس کے سینہ پر تیل کی مالش کر رہی تھی۔ صابر حسین صورت غم بنے ہوئے بچہ کو پر در در نگاہوں سے دیکھ رہے تھے۔ اب وہ شاکرہ سے بہت کم بولتے تھے۔ انہیں اس سے ایک نفرت سی ہو گئی تھی۔ وہ نصیر کی اس بیماری کا سارا الزام اسی کے سر رکھتے تھے۔ وہ ان کی نگاہوں میں نہایت کم ظرف، سفلہ مزاج، بے حس عورت تھی۔

شاکرہ نے ڈرتے ڈرتے کہا: ”آج بڑے حکیم صاحب کو بلا لیتے، شاید انہیں کی دوا سے فائدہ ہو۔“

صابر حسین نے کالی گھٹاؤں کی طرف دیکھ کر ترشی سے جواب دیا: ”بڑے حکیم کیا لقمان بھی آئیں تو اسے کوئی فائدہ نہ ہو گا۔“

شاکرہ: ”تو کیا اب کسی کی دوا ہی نہ ہو گی۔“

صابر حسین: ”بس اس کی ایک ہی دوا ہے وہ نایاب ہے۔“

شاکرہ: ”تمہیں تو وہی دھن سوار ہے، کیا عباسی امرت پلا دے گی؟“

صابر: ”ہاں تمہارے لئے چاہے زہر ہی ہو لیکن بچے کے لئے امرت ہی ہو گی۔“

شاکرہ: ”میں نہیں سمجھتی کہ اللہ کی مرضی میں اسے اتنا دخل ہے۔“

صابر: ”اگر نہیں سمجھتی ہو اور اب تک نہیں سمجھا تو روؤ گی۔ بچے سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔“

شاکرہ چپ بھی رہو کیسا شکن منہ سے نکالتے ہو۔ اگر ایسی جلی کٹی سانی ہیں تو یہاں سے چلے جاؤ۔“

صابر: ”ہاں تو میں جاتا ہوں۔ مگر یاد رکھو اس کا خون تمہاری گردن پر ہو گا۔ اگر لڑکے کو پھر تندرست دیکھنا چاہتی ہو تو اس عباسی کے پاس جاؤ

، اس کی منت کرو، التجا کرو، تمہارے بچے کی جان اسی کے رحم پر منحصر ہے۔“

شاکرہ نے کچھ جواب نہ دیا اس کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔

صابر حسین نے پوچھا: ”کیا مرضی ہے؟ جاؤ؟ اسے تلاش کرو؟“

شاکرہ: ”تم کیوں جاؤ گے، میں خود چلی جاؤ گی۔“

صابر: ”نہیں معاف کرو، مجھے تمہارے اوپر اعتبار نہیں ہے۔ نہ جانے تمہارے منہ سے کیا نکل جائے کہ وہ آتی بھی ہو تو نہ آئے۔“

شاکرہ نے شوہر کی طرف نگاہ ملامت سے دیکھ کر کہا: ”ہاں اور کیا! مجھے اپنے بچے کی بیماری کا قلق تھوڑے ہی ہے۔ میں نے شرم کے مارے تم سے کہا نہیں لیکن میرے دل میں بار بار یہ خیال پیدا ہوا ہے کہ اگر مجھے دایہ کے مکان کا پتہ معلوم ہوتا تو میں اسے کب کی منالائی ہوتی۔ وہ مجھ سے کتنی ہی ناراض ہو لیکن نصیر سے اسے محبت تھی، میں آج ہی اس کے پاس جاؤ گی اس کے قدموں کو آنسوؤں سے تر کر دوں گی اور وہ جس طرح راضی ہو گی اسے راضی کروں گی۔“

شاکرہ نے بہت ضبط کر کے یہ باتیں کہیں مگر اڈتے ہوئے آنسو اب نہ رک سکے۔

صابر حسین نے بیوی کی طرف ہمدردانہ نگاہ سے دیکھا اور نادم ہو کر بولے: ”میں تمہارا جانا مناسب نہیں سمجھتا۔ میں خود ہی جاتا ہوں۔“

حل لغت

الفاظ معنی

سفلہ مزاج گھٹیا

جلی کٹی سنا ہوا بھلا کہنا

قلق دکھ

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ آگے بڑھتا ہے اور نصیر باقاعدہ طور پر بیمار پڑھ جاتا ہے پہلے حصے میں نشی پریم چند کرداروں کا تعارف کرواتے ہیں دوسرے حصے میں وہ کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں اور وہ دایہ جس سے نصیر محبت کرتا ہے اور نصیر کی محبت میں وہ دایہ مبتلا تھی اسے گھر سے نکال دیا جاتا ہے تیسرے حصے میں ہمارے سامنے آتا ہے نصیر کا کردار، جس میں اس کی نفسیات پر روشنی پڑتی ہے اور ہمیں پتا چلتا ہے کہ نصیر بالآخر بیمار پڑھ جاتا ہے جو تھے حصے میں افسانہ اپنے سمنائوں کی طرف آتا ہے نصیر انتہائی بیمار ہوتا ہے اس کے والدین اس کی فکر میں ہلکان ہوئے جاتے ہیں ان پر یہ بات آشکار ہو جاتی ہے کہ شاید اس کی بیماری کا علاج اب کسی اور حکیم کے پاس ہو ہی نہیں سکتا اب اس کا علاج ہو گا تو وہ دایہ ہی ہو گی صابر حسین سے شاکرہ کہتی ہے کہ بڑے حکیم صاحب کو بلا لیجئے شاید ان کی دوا سے کوئی فرق پڑھ جائے تو صابر حسین کہتے ہیں کہ اب تو حکیم لقمان کے پاس بھی اس کا علاج نہیں ہو گا پھر ان کا آپس میں بحث و مباحثہ ہوتا ہے، تکرار ہوتی ہے صابر حسین پہلی مرتبہ کھلے لفظوں میں شاکرہ کو یہ احساس دلاتے ہیں کہ شاید یہ وہی تھی یا اس کی حماقت تھی، غلطی تھی کہ جس نے ان کے بچے کو یہ دن دکھائے اب شاکرہ کو بھی اس بات کا احساس ہو جاتا ہے تو وہ کہتی ہے کہ ٹھیک ہے کہ ہم اسے ڈھونڈ نکالتے ہیں صابر حسین پہلے تو اس پر حیل و حجت کرتے ہیں بعد میں جب شاکرہ یہ کہتی ہے کہ ٹھیک ہے میں خود اسے ڈھونڈنے چلی جاؤں گی تو پھر صابر حسین کہتے ہیں کہ نہیں میں اس

بات کو مناسب نہیں سمجھتا لہذا بہتر ہے کہ میں خود ہی جاؤں ایک تو اس وجہ سے کہ تمہارا گھر سے باہر نکلنا اور اس کی تلاش کرنا کوئی اچھی بات نہیں اور دوسری بات یہ کہ تم عورتوں کا کیا بھروسہ کے اب کے اسے کیا کہہ ڈالوں اور بجائے اس کے کہ بات بنے بات بگڑ جائے سو اس جو تھے حصے میں کہانی سمنائوں کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے

پانچواں حصہ

عباسی دنیا میں اکیلی تھی۔ کسی زمانے میں اس کا خاندان گلاب کا سرسبز و شاداب درخت تھا مگر رفتہ رفتہ خزاں نے سب پتیاں گرا دیں۔ بادِ حوادث نے درخت کو پامال کر دیا اور اب یہی ایک سوکھی ٹہنی ہرے بھرے درخت کی یاد گار باقی تھی۔

مگر نصیر کو پا کر اس کی سوکھی ٹہنی میں جان سی پڑھ گئی تھی۔ اس میں ہری ہری پتیاں نکل آئیں تھیں۔ وہ زندگی جواب تک خشک اور پامال تھی اس میں پھر رنگ و بو کے آثار پیدا ہو گئے تھے۔ اندھیرے بیابان میں بھٹکتے ہوئے مسافر کو شمع کی جھلک نظر آنے لگی تھی۔ اب اس کا جوئے حیات سنگ ریزوں سے نہ ٹکراتا تھا۔ وہ اب ایک گلزار کی آبیاری کرتا تھا۔ ان اس کی زندگی مہمل نہیں تھی، اس میں معنی پیدا ہو گئے تھے۔ عباسی نصیر کی بھولی بھالی بایوں پر شمار ہو گئی مگر وہ اپنی محبت کو شاکرہ سے چھپاتی تھی اس لئے کہ ماں کے دل میں رشک نہ ہو۔ وہ نصیر کے کئے ماں سے چھپ کر مٹھائیاں لاتی اور اسے کھلا کر خوش ہوتی۔ وہ دن میں دو دو تین تین بار اسے ابٹن ملتی کہ بچہ خوب پڑوان چڑھے۔ وہ اسے دوسروں کے سامنے کوئی چیز نہ کھلاتی کہ بچے کو نظر نہ لگ جائے۔ ہمیشہ دوسروں سے بچے کی کم خوری کا رونا رویا کرتی۔ اسے نظر بد سے بچانے کے لئے تعویذ اور گنڈے لاتی رہتی۔ یہ اس کی خالص مادرانہ محبت تھی جس میں وہ اپنے روحانی احتیاط کے سوا اور کوئی غرض نہ تھی۔

اس گھر سے نکل کر عباسی کی وہ حالت ہو گئی جو تھیر میں یکایک بجلی کے گل ہو جانے سے ہوتی ہے۔ اس کی آنکھوں کے سامنے وہی صورت ناچ رہی تھی۔ کانوں میں وہی پیاری پیاری باتیں گونج رہی تھیں، اسے اپنا گھر پھاڑے کھاتا تھا، اس کال کو ٹھٹھری میں دم گھٹتا جاتا تھا۔

رات جوں توں کر کے کئی۔ صبح کو وہ مکان میں جھاڑو دے رہی تھی۔ یکایک تازہ حلوے کی صدا سن کر بے اختیار باہر نکل آئی۔ معایاد آگیا، آج حلوہ کون کھائے گا؟ آج گود میں بیٹھ کر کون چپکے گا؟ وہ غمرہ مسرت سننے کے لئے جو حلوہ کھاتے وقت نصیر کی آنکھوں سے، ہونٹوں سے اور جسم کے ایک ایک عضو سے برستا تھا، عباسی کی روح تڑپ اٹھی۔ وہ بے قراری کے عالم میں گھر سے نکلی کہ چلوں نصیر کو دیکھ آؤں پر آدھے راستہ سے لوٹ گئی۔ نصیر عباسی کے دھیان سے ایک لمحہ کے لئے بھی نہیں اترتا تھا۔ وہ سوتے سوتے چونک پڑتی، معلوم ہوتا تھا نصیر ڈنڈے کا گھوڑا دبائے چلا آتا ہے۔ پڑوسنوں کے پاس جاتی تو نصیر ہی کا چرچا کرتی، اس کے گھر کو کوئی آتا تو نصیر کا ذکر کرتی، نصیر اس کے دل اور جان میں بسا ہوا تھا۔ شاکرہ کی بے رخی اور بدسلوکی کے ملال لے لئے اس میں جگہ نہ تھی۔

وہ روز ارادہ کرتی کہ آج نصیر کو دیکھنے جاؤں گی؛ اس کے لئے بازار سے کھلونے اور مٹھائیاں لاتی؛ گھر سے چلتی لیکن آدھ راستے سے لوٹ آتی کبھی دو چار قدموں سے آگے نہ بڑھاتا۔ کون منہ لیکر جاؤں؟ جو محبت کو فریب سمجھتا ہو، اسے کون منہ دکھاؤں؟ کبھی سوچتی کہیں نصیر مجھے نہ پہچانے تو، بچوں کی محبت کا اعتبار؟ نئی دایہ سے پرچ گیا ہو؟ یہ خیال اس کے پیروں پر زنجیر کا کام کر جاتا تھا۔

اس طرح دو ہفتے گزر گئے۔ عباسی کا دل ہر دم اچاٹ رہتا جیسے اسے کوئی لمبا سفر درپیش ہو۔ گھر کی چیزیں جہاں کی تہاں پڑی رہتیں۔ ہنکھانے کی فکر نہ پکڑے کی۔ بدنی ضروریات بھی خلاء دل کو پر کرنے میں لگی ہوئی تھیں۔

اتفاق سے اسی اثنا میں حج کے دن آگئے۔ محلہ میں کچھ لوگ حج کی تیاریاں کرنے لگے۔ عباسی کی حالت اس وقت پالتو چڑیا کی سی تھی جا قفس سے نکل کر پھر کسی گوشہ کی تلاش میں ہو۔ اسے اپنے تئیں بھلا دینے کا یہ ایک بہانہ مل گیا۔ آمادہ سفر ہو گئی۔

حل لغت

الفاظ معنی

بادِ حوادث زمانے کا گرم سرد

مہمل بے معنی

اختفاظ مزہ پانا

معاچانک

قفس قید خانہ، پنجرہ

کم خوری کم کھانا

اس حصے میں دایہ کا مکمل کردار ہمارے سامنے آتا ہے یہ قدرے حیرت انگیز بات ہے کہ پانواں حصہ جہاں افسانہ اپنے عروج کی طرف جا رہا ہے وہاں پر آکر ہمیں پتا چلتا ہے دایہ کا نام حالانکہ دایہ کا کردار پہلے حصے ہی سے شروع ہو جاتا ہے اور دراصل اس افسانے کے دو بنیادی کردار یا مرکزی کردار دایہ اور نصیر یعنی شا کرہ اور صابر کا بیٹا ہی ہیں پہلے چار حصوں میں افسانہ نگار دایہ کو دایہ ہی کہتا ہے یا نوکرانی کو دایہ ہی کہتا ہے اس کا نام ہمارے سامنے نہیں آتا لیکن چوتھے حصے کے آخر میں اور پانچویں حصے میں باقاعدہ طور پر کہ دایہ کا نام عباسی تھا بہر حال دایہ بذات خود ہمارے سامنے ایک دکھوں اور غموں کو سہتی ہوئی خاتون کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے پتا یہ چلتا ہے کہ ایک وقت تھا کہ ان کے گھر شا کرہ اور صابر کے گھر آنے سے پہلے وہ دراصل غم و آلام میں گری ہوئی تھی اور ایک سوکھی ٹہنی کی مانند ہو گئی تھی لیکن اس گھرنے اور بالخصوص نصیر نے اس کی زندگی کو ایک دفعہ پھر بدل کر رکھ دیا تھا وہ زرائیں کہ جنہوں اس کی زندگی پر ڈیرے ڈال لئے تھے وہ ایک دفعہ پھر فصل گل میں بدل گئی تھی کیونکہ وہ اب ایک نازک پودے کی پرورش کر رہی تھی اس کو متکا کا احساس تھا اس کی ممتا ایک دفعہ پھر جاگ اٹھی تھی اور اب وہ اپنے خوابوں کو نصیر میں پورا ہوتا دیکھنا چاہتی تھی لیکن ہوا کیا کہ اسے اس گھر سے نکال دیا گیا اس حصے میں کہانی آگے نہیں بڑھتی بلکہ یہ بتایا جاتا ہے کہ دایہ یعنی عباسی کی حقیقت کیا تھی وہ کس طرح سے نصیر کی پرورش کر رہی بھی اور وہ خیالوں میں نصیر کو اپنے پاس محسوس کرتی ہے اس کے متعلق سوچتی ہے اپنے گھر پر آنے والوں سے اس کا تذکرہ کرتی ہے یا کہیں جاتی ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کی نظریں نصیر کو ڈھونڈ رہی ہیں اگر کوئی باہر تازہ حلوے والا آ جاتا ہے تو اسے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ وہ بچہ نجانے کیا کھاتا ہو گا اب یہ تازہ حلوہ کون کھائے گا یعنی ہر لحظہ اسے اب نصیر کی کمی محسوس ہوتی تھی جب کچھ اور نہیں بن پڑتا تو پھر وہ حج کا ارادہ کرتی ہے کہ شاید رب تعالیٰ کے کی حاضری سے اس کے اس غم میں، اس کی اس بے چینی میں، اس کے اضطراب میں کوئی کمی آجائے یوں بھی اس گھر کے بعد اس کے کرنے کو کچھ بھی نہیں تھا لہذا وہ حج کا ارادہ کرتی ہے ادھر نصیر کی طبیعت دن بدن بگڑتی چلی جاتی ہے

آخری حصہ

آسمان پر کالی گھٹائیں چھائی ہوئیں تھیں اور ہلکی ہلکی پھواریں پڑ رہی تھیں۔ دہلی اسٹیشن پر زائرین کا ہجوم تھا کچھ گاڑیوں میں بیٹھے تھے کچھ اپنے گھر والوں سے رخصت ہو رہے تھے۔ چاروں طرف ایک کہرام سما چھا ہوا تھا۔ دنیا اس وقت بھی جانے والوں کے دامن پکڑے ہوئے تھی۔ کوئی بیوی سے تاکید کر رہا تھا: ”دھان کٹ جائے تو تالاب والے کھیت میں مٹر بودینا اور باغ کے پاس گیہوں“؛ کوئی اپنے جوان لڑکے کو سمجھا رہا تھا: ”اسامیوں پر بقیایا لگان کی نالاش کرنے میں دیر نہ کرنا اور دو روپیہ سود ضرور مچرا کر لینا۔“

ایک بوڑھے تاجر صاحب اپنے منعم سے کہہ رہے تھے: ”مال آنے میں دیر ہو خود چلے جائیے گا اور چلتو مال لیجیے گا، ورنہ روپیہ پھنس جائے گا۔“ مگر خال خال ایسی صورتیں بھی نظر آتی تھیں جن پر مذہبی ارادت کا جلوہ تھا۔ وہ یا تو خاموش آسمان کی طرف تاکتی تھیں یا محو تسبیح خوانی تھیں۔ عباسی بھی ایک گاڑی میں بیٹھی سوچ رہی تھی، ان بھلے آدمیوں کو اب بھی دنیا کی فکر نہیں چھوڑتی، وہی خرید و فروخت، لین دین کے چرچے۔ نصیر اس وقت یہاں ہوتا تو بہت روتا۔ میری گود سے کسی طرح نہ اترتا۔ لوٹ کر ضرور اسے دیکھنے جاؤں گی۔

یا اللہ! کسی طرح گاڑی چلے گرمی کے مارے کلیجہ بھنا جاتا ہے۔ اتنی گھٹا امنڈی ہوئی ہے برسنے کا نام ہی نہیں لیتی۔ معلوم نہیں یہ ریل والے کیوں دیر کر رہے ہیں؟ جھوٹ موت ادھر ادھر دوڑتے پھرتے تھے۔ یہ نہیں کہ چٹ پٹ گاڑی کھول دیں مسافروں کی جان میں جان آئے۔ یکایک اس نے صابر حسین کو بایسکل لیے پلیٹ فارم پر آتے دیکھا۔ ان کا چہرہ اترا ہوا تھا اور کپڑے تر تھے۔ وہ گاڑیوں میں جھانکنے لگے۔ عباسی صرف یہ دکھانے کے لئے کہ میں بھی جج کرنے جا رہی ہوں، گاڑی سے باہر نکل آئی۔ صابر حسین اسے دیکھتے ہی لپک کر قریب آگئے اور بولے: ”کیوں عباسی! تم بھی جج کو چلی؟“

عباسی نے فخریہ انکسار سے کہا: ”ہاں! یہاں کیا کروں؟ زندگی کا کوئی ٹھکانا نہیں۔ معلوم نہیں کب آنکھیں بند ہو جائیں۔ خدا کے یہاں منہ دکھانے کے لیے بھی تو کوئی سامان چاہیے۔ نصیر میاں تو اچھی طرح ہیں؟“

صابر: ”اب تو تم جا رہی ہو نصیر کا حال پوچھ کر کیا کرو گی۔ اس کے لئے دعا کرتی رہنا۔

عباسی کا سینہ ڈھڑکنے لگا۔ گھر آکر بولی: ”کیا دشمنوں کی طبیعت اچھی نہیں ہے؟“

صابر: ”اس کی طبیعت تو اسی دن سے خراب ہے جس دن تم وہاں سے نکلیں۔ کوئی دو ہفتہ تک تو شب و روز انا ناکی رٹ لگاتا ہوا اور اب ایک ہفتہ سے کھانسی اور بخار میں مبتلا ہے۔

ساری دوائیں کر کے ہار گیا کوئی نفع ہی نہیں ہوتا۔ میں نے ارادہ کیا تھا چل کر تمہاری منت ساجت کر کے لے چلوں، کیا جانے تمہیں دیکھ کر اس کی طبیعت کچھ سنبھل جائے۔ لیکن تمہارے گھر آیا تو معلوم ہوا کہ تم حج کرنے جا رہی ہو، اب کس منہ سے چلنے کو کہوں۔ تمہارے ساتھ سلوک ہی کون سا اچھا کیا تھا کہ اتنی جرات کر سکوں اور پھر کارِ ثواب میں رخنہ ڈالنے کا بھی خیال ہے۔ جاؤ اس کا خدا حافظ ہے حیات باقی ہے تو صحت ہو جائے گی۔ ورنہ مشیت ہو ایزدی سے کیا چارہ؟“

عباسی کی آنکھوں میں اندھیرا چھا گیا۔ سامنے کی چیزیں تیرتی ہوئی معلوم ہوئیں۔ دل پر ایک عجیب وحشت کا غلبہ ہوا۔ دل سے دعا نکلی، ”اللہ میری جان کے صدقے میرے نصیر کا بال بیکانہ ہو“ رقت سے گلا بھر آیا۔ میں کیسی سنگ دل ہوں، پیارا بچہ رو رو کر ہلکان ہو گیا اور اسے دیکھنے تک نہ گئی۔ شاکرہ بد مزاج سہی، بد زبان سہی۔ نصیر نے میرا کیا بگاڑا تھا؟ میں نے ماں کا بدلہ نصیر سے لیا۔ یا خدا! میرا گناہ بخشیدو۔ پیارا نصیر میرے لئے ہڑک رہا ہے۔ (اس خیال سے عباسی کا کلیجہ مسوس اٹھا اور آنکھوں سے آنسو بہ نکلے۔)

مجھے کیا معلوم تھا کہ اسے مجھ سے اتنی محبت ہے ورنہ شاکرہ کی جو تیاں کھاتی اور گھر سے قدم نہ نکالتی۔ آہ! نہ معلوم بچارے کی کیا حالت ہے؟ بہ انداز وحشت بولی: ”دودھ تو پیتے ہیں نا؟“

صابر تم دودھ پینے کو کہتی ہو، اس نے دودھ سے آنکھیں تو کھولی نہیں۔“

عباسی: ”یا میرے اللہ! ارے او قلی۔ قلی بیٹا! آ کے میرا سبب گاڑی سے اتار دے۔ اب مجھے حج و حج کی نہیں سوچتی۔ ہاں بیٹا! جلدی کر۔ میاں دیکھئے! کوئی یکہ ہو تو ٹھیک کر لیجئے۔“

یکہ روانہ ہوا۔ سامنے سڑک پر کئی بگھیاں کھڑی تھیں۔ گھوڑا آہستہ آہستہ چل رہا تھا۔ عباسی بار بار جھنجھلاتی تھی اور یکہ بان سے کہتی تھی، بیٹا! جلدی کر، میں تجھے کچھ زیادہ دے دوں گی۔ راستے میں مسافروں کی بھیڑ دیکھ کر اسے غصہ آتا تھا اور اس کا جی چاہتا تھا کہ گھوڑے کے پر لگ جاتے۔ لیکن جب صابر حسین کا مکان قریب آگیا یوں عباسی کا سینہ زور سے اچھلنے لگا۔ بار بار دل سے دعا نکلتے لگی: خدا کرے سب خیر و عافیت ہو۔ یکہ صابر حسین کی گلی میں داخل ہوا دفعتاً عباسی کے کان میں کسی کے رونے کی آواز آئی۔ اس کا کلیجہ منہ کو آگیا۔ سر تپوڑا گیا۔ معلوم ہوا دریا میں

ڈوبتی جاتی ہوں۔ جی چاہا یکہ سے کو پڑوں مگر ذرا دیر میں معلوم ہوا کہ عورت میکہ سے بد اہور ہی ہے۔ تسکین ہوئی۔ آخر صابر کا مکان آپہنچا۔ عباسی نے ڈرتے ڈرتے دروازے کی طرف تاکا جیسے کوئی گھر سے بھاگا ہو ایتیم لڑکا شام کو بھوکا پیاسا گھر آئے اور دروازے کی طرف سہمی ہوئی نگاہ سے دیکھے کہ کوئی بیٹھا تو نہیں ہے۔

دروازے پر سناٹا چھایا ہوا تھا۔ باورچی بیٹھا حقہ پی رہا تھا۔ عباسی کو ذرا ڈھارس ہوئی۔ گھر میں داخل ہوئی تو دیکھا کہ نئی دایہ بیٹھی پولٹس پکار رہی ہے۔ کلیجہ مضبوط ہوا۔ شاکرہ کے کمرے میں گئی تو اس کا دل گرما کی دوپہری دھوپ کی طرح کانپ رہا تھا۔ شاکرہ نصیر کو گود میں لئے دروازے کی طرف ٹنگی لگائے تاک رہی تھی، غم اور یاس کی زندہ تصویر۔

عباسی نے شاکرہ سے کچھ نہیں پوچھا۔ نصیر کو اس کی گود سے لیا اور اس کے منہ کی طرف چشم پر نم سے دیکھ کر کہا: بیٹا نصیر! آنکھیں کھولو۔

نصیر نے آنکھیں کھولیں۔ ایک لمحہ تک دایہ کو خاموش دیکھتا رہا۔ تب یکایک دایہ کے گلے سے لپٹ گیا اور بولا، انا آئی، انا آئی۔

نصیر کا زرد مرجھا ہوا چہرہ روشن ہو گیا جیسے بجھتے ہوئے چراغ میں تیل جائے، ایسا معلوم ہوا گویا وہ کچھ بڑھ گیا ہے۔

ایک ہفتہ گزر گیا۔ صبح کا وقت تھا۔ نصیر آنگن میں کھیل رہا تھا۔ صابر حسین نے آکر اسے گود میں اٹھالیا اور پیار کر کے بولے: تمہاری انا کو مار کر بھگادیں؟

نصیر نے منہ بنا کر کہا، نہیں! روئے گی۔

عباسی بولی: کیوں بیٹا! مجھے تو نے کعبہ شریف نہ جانے دیا، میرے حج کا ثواب کون دے گا؟

صابر حسین نے مسکرا کر کہا: تمہیں اس سے کہیں زیادہ ثواب ہو گیا اس حج کا نام حج اکبر ہے۔

حل لغت

الفاظ معنی

زارین کسی مقدس مقام کی زیارت کرنے والے

چلتو مال زیادہ بکنے والا

ڈھارس تسلی

دھان چاول

گہیوں گندم

لگان زرعی ٹیکس

نالش مقدمہ کرنا

مجرأ کرنا جاری کرنا

رنخنہ ڈالنا داخل اندازی کرنا

ہڑکنا ترپنا

کلیجہ مسوس اٹھنا رنجیدہ ہو جانا

مشیت ایزدی اللہ کی مرضی

یکاتا نگہ

سرتیو راجانا چکر ارجانا

صابر حسین بالآخر عباسی یعنی اس دایہ کی تلاش شروع کرتے ہیں اس کے محلے میں جاتے ہیں انہیں پتا چلتا ہے کہ دایہ تادراصل حج کے لیے روانہ ہو رہی ہے چنانچہ وہ جلدی جلدی اسٹیشن کی طرف جاتے ہیں کیونکہ ان کو یہ بتایا جاتا ہے کہ کچھ دیر قبل ہی وہ اسٹیشن کی طرف روانہ ہوئی ہیں اور ہم دیکھتے ہیں اسٹیشن پر حج کے لئے روانہ ہونے والوں کا حال۔ حالانکہ یہ افسانے کا مضبوط حصہ نہیں ہے لیکن ہر افسانے کا، ہر اچھی تخلیق کا دراصل ایک بنیادی مقصد ہوتا ہے اور ایک ذیلی مقصد۔ بنیادی مقصد تو اس افسانے کا جو ہے اس پر ہم آخر میں گفتگو کریں گے ادھر ذیلی مقصد کے طور پر منشی پریم چند ہمیں بتاتے ہیں کہ وہ کہ وہ لوگ جو گھر میں اللہ تعالیٰ کے حضور حاضری کے لیے جاتے ہیں رب

تعالیٰ کے حکم کی بجا آوری کے لئے جاتے ہیں وہ لوگ بھی آخری دم تک زندگی کے مسائل سے نہیں نکلتے یعنی جب ہم حج کے لیے گھر سے روانہ ہو گئے ہیں تو اصول تو یہ کہتا ہے کہ یا منطق یہ کہتا ہے کہ ہمیں اس وقت صرف اپنی عبادات یاد ہونی چاہیں ہمیں وہ رب یاد آنا چاہیے جیسے ہم اپنی عام زندگی میں بالکل بھلا دیتے ہیں لیکن ہوتا کیا ہے ہوتا یہ ہی ہے کہ وہ لوگ جو حج کے لئے اسٹیشن پر موجود ہیں ٹرین کے چلنے کا انتظار کر رہے ہیں وہ آخری لمحہ بھی اپنی انہی مادی زندگی سے دور نہیں ہونا چاہتے کوئی شخص اپنے گھر والوں یہ بتاتا ہے کہ جب دھان کی فصل ہو جائے تو فلاں چیز اگالینا کوئی یہ کہتا ہے کہ جی اب چلتو مال لینا یعنی کہ وہ مال لینا جو بکاؤ ہو ورنہ یہ مسئلہ ہو گا کہ پیسہ رل کے رہ جائے گا۔ کوئی اپنے خاندان کے حوالے سے آخری بات کرتا ہے یعنی مختلف نوعیت کے معاملات چل رہے ہوتے ہیں جو بات یاد ہونی چاہیے وہ ہم بھول جاتے ہیں یعنی یاد کیا ہونا چاہیے کہ ہم رب تعالیٰ کے حضور حاضری دینے کے لیے جارہے ہیں لیکن ہم آخری لمحے تک اپنے مسائل اپنی مادی زندگی کے معاملات ہی سے نہیں نکل پاتے

-

بہر حال ہوتا یہ ہے کہ صابر حسین اسٹیشن پر پہنچ جاتے ہیں عباسی یعنی دایہ اسے دیکھ لیتی ہے اور پھر وہ ان کو یہ دکھانے کے لئے کہ میں بھی حج کو جا رہی ہوں کیونکہ وہ تو نہیں جانتی کہ صابر حسین کس ارادے سے وہاں آئے ہیں اسے ڈھونڈتے یا اسے تلاش کرتے ہوئے وہاں تک آئے ہیں وہ گاڑی سے باہر نکل آتی ہے صابر حسین سے اس کی ملاقات ہوتی ہے وہ اسے بتاتی ہے کہ وہ حج کو جا رہی ہے صابر حسین سے نصیر کے متعلق پوچھتی ہے اور نصیر کے متعلق صابر اسے بتاتے ہیں کہ بھی اب تو تم حج پر جاتی ہو تو تمہیں اس کے حال کے متعلق کیا بتانا بس یہ ہے کہ دعا کر دینا تفصیلات معلوم کرنے پر پتا یہ چلتا ہی کہ نصیر انتہائی بیمار ہے اور دایہ کی وہی محبت جو دراصل اسے کہیں چین نہیں لینے دیتی اسے کہیں سکون نہیں لینے دیتی وہ ایک مرتبہ پھر بھڑک اٹھتی ہے اور وہ یہ احساس کرتی ہے کہ شاید اس کے لئے حج سے زیادہ اس بچے کی نگہداشت ضروری ہے چنانچہ وہ قلی کو آواز دیتی ہے اور حج کا ارادہ ترک کرتے ہوئے وہ صبر حسین کے ہمراہ واپس گھر جانے کی تیاری کرتی ہے، گھر کو روانہ ہو جاتی ہے صابر حسین کے گھر جاتی ہے تاکہ وہ نصیر کا حال دیکھ سکے نصیر کو ایک مرتبہ دیکھ سکے آہستہ آہستہ تانگہ چلا چلتا ہے بالآخر صابر حسین کا گھر قریب آ جاتا ہے اسے گلی سے رونے کی کچھ آواز آتی ہے آپ یہ دیکھیے کہ افسانے کے ابتدائی دور میں بھی منشی پریم چند کو اس بات کا احساس ہے کہ ایک ایک لمحہ موڑ جو ہے کہانی میں بہت اچھا ایک حسن پیدا کرتا ہے ایک سسپنس پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے تجسس پیدا کرتا ہے اب آپ یہ دیکھئے کہ ہوتا کیا ہے کہ گلی میں داخل ہوتے ہی اسے یعنی دایہ کو رونے کی آواز آتی ہے لوگوں کے رونے کی آواز آتی ہے شاید اسے یہ گمان ہوتا ہے کہ

خدا نخواستہ نصیر اس دنیا سے چل بسا ہے لیکن بعد ازاں پتا یہ چلتا ہے کہ دراصل ایک لڑکی کی ودائی کا وقت تھا لہذا اس کے گھر والے اہل خانہ رو رہے تھے بہر حال وہ بالآخر گھر پہنچتی ہے گھر جا کر نصیر کو دیکھتی ہے اور نصیر کو دیکھتے ہی اس کا چہرہ کھل اٹھتا ہے اور ایک ہفتے کے دوران ہی ہم دیکھتے ہیں کہ نصیر چند دن کے اندر صحت یاب ہو جاتا ہے پھر ایک دن دایہ نصیر سے کہتی ہے کہ تو نے تو مجھے حج بھی نہیں کرنے دیا تو اس کا ثواب اب مجھے کون دے گا تو صابر حسین یہ کہتے ہیں کہ جو کام تم نے کیا ہے وہ ”حج اکبر“ کے مترادف ہے یہاں پر یہ افسانہ ختم ہو جاتا ہے

مجموعی طور پر یہ بات واضح طور پر ہمارے سامنے آتی ہے کہ منشی پریم چند اس افسانے میں بنیادی طور پر انسان دوستی کا سبق دینا چاہتے ہیں وہ یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اس میں کوئی شک نہیں کہ عبادت بہت ضروری ہیں فرانس اللہ تبارک و تعالیٰ نے ہم پر عائد کئے ہیں ان کی بجا آوری بہت ضروری ہے لیکن اگر ہم انسانوں کی خدمت کریں اگر ہم کسی کی جان بچالیں تو وہ کسی بھی حج سے بڑھ کر ہے یہی وجہ ہے کہ صابر حسین کہتے ہیں کہ یہ حج اکبر ہے سو ایک تویہ مقصد اس افسانے کو لکھنے میں بنیادی طور پر جو منشی پریم چند کے پیش نظر تھا۔ اس پر ہم قدرے اور بات کریں گے لیکن اس سے پہلے اگر ہم مجموعی طور پر افسانے کا جائزہ لیں افسانے کے فن کے لحاظ سے تو آپ دیکھنے کہ چھ حصوں میں چھ نثر پاروں میں تقسیم ہے آج کا جدید افسانہ ایسا نہیں ہوتا ہم پیرا گرافس میں لکھتے ہیں ہم نمبر زپر نہیں لکھتے کیونکہ کہانی کا ایک حصہ دوسرے حصوں سے جڑا ہوا ہوتا ہے ایک واقع دوسرے سے کچھ اس طرح سے جوڑ دیا جاتا ہے کہ اس میں ہمیں نمبر زدینے کی ضرورت نہیں پڑتی لیکن شاید یہ ایک ابتدائی حصہ تھا یا پھر ایک تو ابتدائی دور تھا تو پریم چند نے یہ ضرورت محسوس نہ کی دوسری بات یہ کہ پریم چند ہمیں مختلف حصوں میں مختلف کرداروں کے متعلق تفصیل سے بتاتے ہیں یعنی پہلے حصے میں پورے طور پر ہمارے سامنے صابر حسین اور شاکرہ کا کردار آتا ہے یعنی صابر حسین ایک ایسا شخص ہے جو کم گو ہے جو زیادہ تر خانگی معاملات میں حصہ نہیں لینا چاہتا وہ اس حوالے سے زیادہ bother نہیں کرتا اس کا یہ خیال ہے کہ خواتین کو یہی ایسے معاملات کو ڈیل کرنا چاہیے وہ ایک مروت پسند آدمی ہے واضح دار آدمی ہے جو کسی نوکری کو یا کسی نوکر ملازم کو کسی وجہ کے کسی سبب کے بغیر نکالنا نہیں چاہتا کیونکہ اس کی وضاحت داری اس کی تہذیب اور اس کی اخلاقیات اسے اس بات کی اجازت نہیں دیتیں دوسری طرف شاکرہ کا کردار ہے جو کہ دراصل ایک گھریلو خاتون ہے جو کسی حد تک حاسد عورت کے روپ میں بھی سامنے آتی ہے کہ اس کی نوکری اس کے مقابلے میں اس کے بچے سے زیادہ محبت کرنے لگی اور اس کا بچہ اپنی ماں کے مقابلے میں اس کی طرف زیادہ مبذول ہوتا ہے پھر اسی طرح سے خواتین کی طرح شک کرنا چھوٹی چھوٹی باتوں کا بنگلہ بنالینا اور اس سے نقصان اٹھانا یہ عموماً زیریں اور متوسط زیریں طبقے کی خواتین کی خصوصیات ہوتی ہیں جو کہ ہمیں شاکرہ میں دیکھنے کو ملتیں ہیں۔

اس کے بعد تیسرے حصے میں ہمارے سامنے نصیر کا کردار آتا ہے اور پانچویں حصے میں ہمارے سامنے دایہ کا کردار آتا ہے ہوں شاید پریم چند نے کہانی کو مختلف کرداروں میں مختلف حصوں میں اس وجہ سے تقسیم کیا کہ وہ مختلف کرداروں پر مکمل طور پر روشنی ڈالیں پھر ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ غیر ضروری اجزاء افسانے میں در آتے ہیں جیسے دوسرے حصے میں سبزی فروشوں کی لڑائی یا چھٹے حصے میں حاجیوں کے عمومی خیالات یا پانچویں حصے میں دایہ کی رومان انگیز قسم کی کیفیات کہ جس میں وہ نصیر کی غیر موجودگی میں بھی اس سے محبت کرتی نظر آتی ہے اور یوں اسی طرح سے تیسرے حصے میں جس میں ایک چھوٹا سا بچہ جو ہے وہ ہمارے سامنے ایک مضبوط ایک پختہ کار قسم کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے جس کے مکمل نفسیات رکھتا ہے کسی کی جدائی کو محسوس کرتا ہے وہ ایک عام ایسا بچہ نہیں ہے کہ جسے کسی کے چلے جانے کے چند روز بعد بھول جائے بلکہ وہ مکمل طور پر اسے یاد رکھتا ہے سو کردار کو خاص طور پر ہر کردار کو پریم چند پورے طور پر پیش کرتے ہیں اور اس کو شش میں بسا اوقات کہانی سے دور بھی جاتے ہیں یوں افسانہ قدرے غیر ضروری انداز میں طویل ہو جاتا ہے جہاں تک رہی بات مقصد کی تو ہم نے جیسا کہ آپ سے کہا کہ ایک

تو ان کا مقصد بنیادی تھا یہ بتانا کہ انسان کو انسانوں کے کام آنا چاہیے یقیناً رب تعالیٰ یہ کہتے ہیں کہ شاید حقوق اللہ تو معاف ہو جائیں لیکن حقوق العباد نہیں لہذا ہمیں اللہ تبارک و تعالیٰ سے حقوق اللہ کے حوالے سے تواستغفار کرنی چاہیئے ہمیں معافی مانگنی چاہیئے کہ وہ مغفرت کر دے گا کہ وہ غفور الرحیم ہے لیکن ہمیں انسانوں کے کام لازمی آنا چاہیئے کہ اسی صورت میں ہماری بقاء ہماری سلامتی اور ہماری کامیابی ہے دوسرا آپ دیکھئے کہ پہلے ہی حصے میں وہ بتاتے ہیں کہ تین چار مقاصد ہیں جس کے باعث وہ دایہ کو نہیں نکالتا ایک یہ کہ وہ دوسروں سے کم تر نہیں ہونا چاہتا طبقاتی کشمکش حالانکہ اس وقت ترقی پسند تحریک شروع نہیں ہوئی تھی لیکن پریم چند کے شعور نے محسوس کر لیا تھا کہ دراصل یہ طبقاتی کشمکش انسان سے بہت کچھ کرواتا ہے جو کچھ وہ نہیں بھی کرنا چاہتا۔

تیسری بات کہ وہ بچہ اس سے محبت کرتا تھا یعنی کہ وہ اپنے بچے کی محبت میں وہ خرچ بھی اٹھانے کو تیار تھا جو کہ وہ عموماً برداشت نہیں کر سکتا تھا گویا والدین کی بچوں سے والہانہ محبت سو مجموعی طور پر پریم چند اس افسانے میں جو مقصد حاصل کیے اس میں ایک تو یہ دکھایا کہ زیریں طبقہ کس طرح مجبور ہو کر بھی اپنی خوشیوں کو اور اپنی ضروریات کو بسا اوقات ناچاہتے ہوئے بھی پورا کرتا ہے کہ وہ دوسروں سے خود کو کمتر نہیں شو کرنا چاہتا تھا دوسری بات کہ ہماری حماقتیں بسا اوقات جنہیں ہم عام سی حماقتیں ہم سمجھتے ہیں وہ کس قدر ہمارے لیے عذاب بن سکتی ہیں اور تیسری بات یہ کہ کوئی نوکر ملازم خواہ کتنا ہی گھٹیا درجے کا ہو خواہ کتنا ہی زیریں طبقے سے تعلق رکھتا ہو اس کے سینے میں بھی انسانی دل ڈھرتا ہے اور وہ بھی محبت کر سکتا ہے وہ صرف روپے پیسے کے لیے نہیں کام کرتا بلکہ اس میں بھی انسانیت کے جذبات ہو سکتے ہیں اور آخر میں وہی بات کہ اگر ہم انسان کے کام آئیں اگر انسان انسان کے کام آجائیں تو پھر اس سے بڑھ کر اس سے زیادہ فضیلت نہیں ہو سکتی سو اس افسانے میں ہمیں انسان دوستی انسانی جذبات کی قدر کرنے کا درس دیا ہے۔

اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے منشی پریم چند کے حالات زندگی کے بارے میں اور ہم دیکھیں گے کہ افسانے کے حوالے سے ان کا اسلوب کیا تھا ان کے نمائندہ موضوعات کون کون سے تھے ان کے افسانوں کی بنیادی خصوصیات کیا تھیں؟

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

گذشتہ دو لیکچرز سے ہم افسانوی اور اردو افسانے کے ارتقاء پر بات کر رہے ہیں۔ پہلے لیکچر میں ہم نے اردو افسانے کے فن پر بات کی۔ اور بعد ازاں ہم نے جائزہ لیا اردو افسانے کے آغاز و ارتقاء کا اور دوسرے لیکچر میں ہم نے شامل نصاب افسانہ ”جج اکبر“ پڑھا۔ جس کے تخلیق کار منشی پریم چند ہیں۔ ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ منشی پریم چند حالانکہ ابتدائی افسانہ نگاروں میں آتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کے ہاں فن کی پختگی بھی ملتی ہے، کردار نگاری کا نکھار بھی ملتا ہے، منظر نگاری بھی ملتی ہے اور اسلوبیاتی اعتبار سے بھی وہ ایک پختہ کار افسانہ نویس کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ابتدائی افسانہ نگار ہونے کے باعث کہیں کہیں ان کے ہاں کئی مسائل بھی ملتے ہیں کچھ نقائص کی نشاندہی بھی کی جاسکتی ہے لیکن ایسا ہمیں ان کے ابتدائی ادوار میں جسے ہم ابتدا سے ۱۹۰۹ء تک یا ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء تک محدود کر سکتے ہیں۔ ان میں ہمیں قدرے کچھ نقائص ملتے ہیں لیکن بعد ازاں وہ بہت تیزی سے ایک پختہ کار افسانہ نویس کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے ان کے حالات زندگی کے حوالے سے، ان کی زندگی پر اور پھر اس کے بعد ہم جائزہ لیں گے کہ ان ان کی افسانہ نویسی کی امتیازی خصوصیات کا اور ان کے تصور خلق کا۔ تو سب سے پہلے آئیے دیکھتے ہیں کہ منشی پریم چند کے شب و روز کس طرح گزرے۔ سوانحی خاکہ:-

منشی پریم چند کا اصل نام دھپت رائے تھا۔ وہ ۳۱ جولائی ۱۸۸۰ء کو بنارس میں پیدا ہوئے۔ ان کی ابتدائی تعلیم روایتی طریقہ کے مطابق ہوئی۔ منشی پریم چند کا بچپن اور لڑکپن مشکلات میں گزرا۔ سات سال کی عمر میں والدہ اور سولہ سال کی عمر میں والد داغ مفارقت دے گئے۔ والد کی وفات کے بعد وہ سلسلہ تعلیم جاری نہ رکھ سکے اور انٹر میڈیٹ ادھورا چھوڑ دیا، اور سوتیلی ماں اور بہن بھائیوں کی ذمہ داری پریم چند کے ناتوں کندھوں پر آگئی۔ اگلے سال انہوں نے انٹر میڈیٹ کا امتحان پاس کر لیا لیکن کالج میں داخلہ نہ لے سکے۔ کچھ عرصہ ایک اسکول میں بطور معلم فرائض سرانجام دیئے اور اس دوران ہی انہوں نے گریجوایشن کا امتحان پاس کر لیا۔ چودہ سال کی عمر میں ان کی پہلی شادی ہوئی جو کامیاب نہ ہو سکی اور نوبت علیحدگی تک آگئی۔ ۱۹۰۹ء میں دوسری شادی ایک بیوہ سے کی، اس بنا پر اس کو مخالفت کا سامنا بھی کرنا پڑا۔

۱۹۲۱ء میں انہی وجوہات کی بناء پر مالی حالات خراب ہونے کے باوجود ملازمت سے استعفیٰ دے دیا۔ فرنگی سامراج سے آزادی کے لے انہوں نے دو اور دو روزناموں ”تحقیق“ اور ”سودیش“ میں لکھنا شروع کیا۔ بعد ازاں وہ رسالہ ”مریاد“ کے مدیر مقرر ہوئے: اس کے بعد ”کاشی ویاپتھ“ اسکول کے پرنسپل، کے عہدے پر فائز ہوئے۔ انہوں نے ایک چھاپہ کھانا بھی کھولا۔ جو مالی لحاظ سے منفعت بخش ثابت نہ ہوا۔ پھر دو سالہ ”مادھوری“ کے مدیر مقرر ہوئے۔ چھ سال لکھنؤ میں قیام کیا اور ”ہنس“ کے نام سے ایک رسالہ جاری کیا جو بنارس سے شائع ہوتا تھا۔ ۱۹۳۲ء میں وہ بنارس واپس آگئے اور ایک اور رسالہ ہفت روزہ ”جگران“ جاری کیا۔ لیکن دونوں کو ایک ساتھ لے کر نہ چل سکے۔ ان رسائل نے ان کو بہت مقروض کر دیا تھا اور اسی قرض سے بجات حاصل کرنے کے لئے انہوں نے ممبئی کی ایک فلم کمپنی کے لئے اسکرپٹ لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی اور اس کے پہلے صدر مقرر ہوئے۔ انہوں نے ۸ اکتوبر ۱۹۳۶ء کو ۵۶ سال کی عمر میں وفات پائی۔

پریم چند کی افسانہ نگاری:-

داستانوی ادب بچپن ہی سے پریم چند کو بہت محبوب تھا۔ اور بہت سی قدیم داستانے اور مقامی کہانیاں انہوں نے بچپن میں ہی پڑھ لیں تھیں۔ ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۰۱ء میں مضمون نویسی سے ہوا، تاہم فطری میلان چونکہ افسانوی ادب کی طرف تھا، لہذا مضمون نویسی کا یہ سلسلہ زیادہ دیر جاری نہ رہا اور پریم چند افسانہ اور ناول کی طرف متوجہ ہو گئے۔ بیسویں صدی کے پہلے عشرے میں اردو ادب تیزی سے رومانویت لے سحر میں گرفتار ہو

رہا تھا لیکن پریم چند نے اس مسکور کن رویے کے بجائے اپنے افسانوں اور ناول کی بنیاد حقیقت پسندی پر رکھی اور معاشرے کے وہ نقوش کہانیوں کی صورت میں سپرد قلم کئے جو ان کے ہم عصر ادیبوں کے ہاں کافی حد تک مفقود تھے۔ فنی اعتبار سے سادگی و سلاست، جزئیات سے بھرپور منظر نگاری، موثر مکالمہ نگاری اور مضبوط کردار نگاری پریم چند کے افسانوں کا خاصا ہے۔ جبکہ فکری اعتبار سے دیہی زندگی، منفی معاشرتی روایات پر تنقید، کسانوں اور مزدوروں کے مسائل اور زیریں طبقے کا استحصال پریم چند کے نمائندہ موضوعات ہیں۔

منشی پریم چند ایک متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ ایک زیریں طبقے سے، تو بے جا نہ ہو گا۔ کیونکہ ان کی زندگی بہت زیادہ متدول نہ تھی۔ انہوں نے زندگی جینے کا فن خود اختیار کیا، خود سیکھا، انہیں زندگی سے لڑنا آتا تھا، ان کی زندگی میں بہت سے مسائل بھی آئے۔ لیکن کیونکہ وہ ایک وسیع النظر آدمی تھے، وہ ایک پختہ فکر رکھتے تھے لہذا انہوں نے مشکل کے موسموں میں بھی آسانیوں اور راحت و فرحت کی ہواؤں کے جھونکے ڈھونڈ ہی نکالے۔

اگر ہم ان کے فن کے حوالے سے بات کریں تو منشی پریم چند نے افسانہ نویسی بھی کی، ناول نگاری بھی کی، ان کے مقالات بھی ہیں لیکن ناول اور افسانے کے اعتبار سے منشی پریم چند اردو ادب کا ایک ناقابل فراموش نام ہے۔ ہمارا موضوع بحث اس لیکچر میں ان کی افسانہ نویسی تک محدود رہے گا کہ ہمیں نصاب سے تعلق رکھنے والی چیز یعنی نصاب میں ہم نے ان کا افسانہ ”ج کبر“ پڑھا تھا تو ہم ان کی افسانہ نویسی تک محدود رہیں گے کیونکہ ایک لیکچر میں ان کے دونوں اصناف پر یا ان کی دونوں جہات پر بات کرنا اور پھر بات کا حق ادا کرنا ممکن نہیں۔ منشی پریم چند کی افسانہ نویسی کے حوالے سے بات کی جائے تو ہم نے افسانہ نویسی کے ارتقاء کے حوالے سے جب بات کی تھی تو تب بھی ہم نے کہا تھا کہ ان کی افسانہ نویسی کو ناقدین بنیادی طور پر دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ پہلا حصہ ابتدا سے ۱۹۳۲ء تک کی کاوشوں پر مشتمل ہے اور دوسرا دور ۱۹۳۲ء سے ۱۹۳۶ء تک کا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ کم و بیش تمام ناقدین اس بات پر بھی متفق ہیں کہ ان کے پہلے دور کے تین ذیلی ادوار بنائے جاسکتے ہیں۔ ان کی افسانہ نویسی کا پہلا ذیلی دور ابتدا سے ۱۹۰۹ء تک کا ہے یہ وہ دور ہے جب افسانہ آہستہ آہستہ اردو ادب میں اپنی جگہ بنا رہا تھا اردو کے ادیبوں کے پاس اردو زبان میں افسانے کی بہت زیادہ مثالیں موجود نہیں تھیں۔

سجاد حیدر ریلدرم کے فن پارے ہمارے سامنے تھے راشد الخیری نے کچھ کوششیں کیں لیکن بنگال میں بنگالی افسانہ ابتدائی مراحل سے گزر کر ٹیگور کے کے فیض سے خاصہ ترقی پا چکا تھا چنانچہ پریم چند نے ٹیگور کے افسانہ نویسی کے فن سے کسب فیض کیا اور افسانہ نویسی کی بنیاد انہی کے تصور فن پر رکھی پھر ہوا کچھ یوں کہ اگر ہم جائزہ لیں ابتداء سے ۱۹۰۹ء تک کی کوششوں کا اس میں ہم اس دور کے سیاسی عوامل کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے آپ جانتے ہیں کہ ۱۹۰۵ء میں انگریزوں نے بنگال کو تقسیم کر کے دو صوبوں میں بانٹ دیا تھا۔ ایک صوبے میں مسلمانوں کی اکثریت تھی اور دوسرے صوبے میں ہندوؤں کی اکثریت تھی۔ مسلمانوں کے لیے قدرے یہ بات سکون کی تھی یا انہوں نے چین کا سانس لیا کہ انہیں یہ توقع پیدا ہوئی تھی کہ شاید اب ان کے لئے بھی کسی حد تک ترقی کے موقع ہوں گے۔

لیکن پھر کیا ہوا کہ ۱۹۱۱ء میں تقسیم بنگال کی نتیجہ کر دی گئی کیونکہ اس چھ سال کے عرصہ میں ہندوؤں نے آسمان سر پر اٹھا لیا اور مستقل اس بات کی جدوجہد کی کہ اس تقسیم کی نتیجہ کر دی جائے۔ اس تقسیم کو ختم کر دیا جائے۔ اس سے جہاں بہت سے نقصان ہوئے ہونگے، بہت سے فسادات ہوئے ہونگے وہیں یہ فائدہ ہوا تھا اہل ہند میں اپنے حق کے لیے لڑنے کا شعور پیدا ہوا تھا اگرچہ یہ لڑائی اس وقت حاکم کے خلاف نہیں تھی اس لڑائی کا بنیادی نقطہ ہندوؤں اور انگریزوں کے باہمی منافرت پر تھی لیکن اس کے باوجود اہل ہند مجموعی طور پر اپنے حقوق کے لئے لڑنا آیا تھا یہی وہ دور ہے جب ۱۹۰۶ء میں آل انڈیا مسلم لیگ کا قیام عمل میں آیا تھا اور مسلمانوں نے پہلی دفعہ اس نے جدوجہد کا رنگ ڈھنگ اختیار کیا اور سیاسی

جدوجہد کا آغاز کیا تھا سو اس دور کی اہمیت اس حوالے سے بہت زیادہ ہے کہ پہلی مرتبہ ٹھہرے پانیوں میں ہلچل ہو وہ تھی وہ ٹھہرے پانی جو ۱۸۵ء کی جنگ آزادی میں ناکامی کے بعد مسلمانوں کی زبوں حالی مایوسی کے باعث بالکل جمود کا شکار تھے جب کوئی ایسی جدوجہد کرنے کی مسلمانوں میں ہمت یہ تھی اور پھر سرسید احمد خان نے اپنی تعلیمات میں تبلیغ بھی اسی بات کی تھی کہ ابھی مسلمانوں کو دراصل سیاسی معاملات میں الجھنا نہیں چاہیے بلکہ اس سے پہلے انہیں خود کو مضبوط کرنا چاہیے فکری اعتبار سے، عملی اعتبار سے، تعلیمی اعتبار سے اور معاشرتی اعتبار سے کہ اس کے بغیر وہ سمجھتے تھے کہ ایک کمزور قوم کبھی بھی یوں کہہ لیجئے کہ سامراج کا مقابلہ نہیں کر سکتی کیونکہ سامراج کا مقابلہ کرنے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ آپ کا سیاسی شعور بیدار ہو، آپ کو پتا ہو کہ آپ کا حقیقی دوست کون ہو سکتا ہے، آپ کا درپردہ دشمن کون ہے؟ اور اس دشمن سے نمٹنے کا طریقہ کار کیا ہو سکتا ہے؟ چنانچہ اس پانچ سال کے عرصہ میں یعنی کہ ۱۹۰۵ء سے ۱۹۱۱ء مسلمانوں اور ہندوؤں کی باہمی منافرت بیسویں صدی میں ہی پہلی مرتبہ منظر عام پر آئی تھی اور پھر اس کا نتیجہ یہ ہوا تھا کہ ہندوؤں اور مسلمانوں نے اپنے اپنے حقوق کے لئے جدوجہد شروع کر دی تھی۔

سوادب کے لیے ایک نیا موضوع آگیا تھا۔ افسانہ چونکہ ایک نئی صنف تھی۔ لہذا افسانہ نویسوں نے اس پر لکھنا شروع کیا۔ لیکن کیونکہ زیادہ تر لوگ اس وقت رومانوی تحریک میں شامل تھے اور رومانوی ادب کی ہی تخلیق کر رہے تھے۔ لہذا اس دور میں بہت زیادہ حقیقت پسندی کے حوالے سے نہیں لکھا گیا۔ صرف پریم چند ہیں جنہوں نے اس بات پر غور کیا اور ان حالات سے اپنے افسانوں کے موضوعات کشیدہ کیے۔ بہر حال یہ دور کیونکہ ان کا اپنا ابتدائی دور تھا، ان کی ابتدائی کاوشیں تھیں لہذا اس دور میں ان کے ہاں کسی حد تک رومانویت بھی نظر آتی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے ہاں وطن پرستی کے جذبات بھی ہیں اور افسانے کی تکنیک کو اپنانے کی کوشش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ”سوز و وطن“ اسی دور کی تخلیق ہے ان کی افسانہ نویسی کا دوسرا دور ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء تک کا ہے یعنی جیسا کہ میں نے پہلے کہا تھا کہ ہم ان کے پہلے دور کے تین ذیلی ادوار بناتے ہیں تو یہ دوسرا ذیلی دور ہے۔ اس دور میں پریم چند نے ”پریم چکیسی، پریم بیتیسی، پریم چالیسی“ جیسے بہت سے افسانے لکھے اور حب الوطنی قدیم ہندی روایات اور قدیم ہندویت کی عظمت اور قدیم قومی روایات کا اور رجحانات کا پرچار ان کے ہاں ان افسانوں میں ہمیں بخوبی دیکھنے کو ملتا ہے۔ منشی پریم چند کو اپنے ہندو ہونے پر اور اپنی ہندوی روایات پر اور تہذیب پر خاصاً فخر تھا جس کا اظہار اس دور میں خاص طور پر دیکھنے میں ملتا ہے۔ مسود حسین خان ان کی اسی خصوصیت پر لکھتے ہیں:

”اکثر جگہ جذبات کا طوفان پلاٹ کے کناروں پر سے ہو کر بہہ نکلا ہے اور اس طرح اس کی شکل کو مسخ کر دیا ہے۔“

یعنی ہوتا کیا تھا کہ وہ اپنی روایات، اپنی تہذیب کے پرچار کے لیے ابتدائی دور میں افسانے کے فن سے بہت زیادہ ان کو رغبت نہیں رہتی تھی۔ وہ اس کے پرچار کے پیچھے افسانے کے فن کو قربان کر دیتے تھے یا شاید غیر شعوری طور پر ان سے ایسا ہو جاتا تھا بہر حال منظر نگاری اس دور میں ہمیں کمال کی ملتی ہے، تشبیہات و استعارات پریم چند کا میدان نہ تھا کسی حد تک وہ تشبیہات و استعارات سے کام لیتے ہیں لیکن عموماً انہیں واضح طور پر، صاف الفاظ میں، سادہ اور سیدھے پیرائے میں کیونکہ ہر بات کہنے پر قدرت تھی لہذا وہ تشبیہات و استعارات کے گورکھ دھندوں میں جانے کی بجائے سادہ اور عام فہم انداز میں اپنا مقصد بیان کرنے کی قدرت رکھتے ہیں۔

”جج اکبر“، ”سوتیلی ماں“، ”نجات“، ”مندر“ اور ”مستعار کا گھر“ اور ”بازیاں“ اس دور کے نمائندہ افسانے ہیں۔ ہم نے گذشتہ لیکچر میں جج اکبر کا مطالعہ کیا تھا اور آپ نے دیکھا کہ اس میں منظر نگاری بھی خوب ملتی ہے اور کہانی کی پختہ پر بھی کم و بیش کافی حد تک قدرت رکھتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ میں کوئی شک نہیں کہ وہ کہانی کو جوڑنے کی کوشش میں sometimes numbers کا سہارا لیتے ہیں یعنی کہ آج کے افسانے

میں ہم جو بات پیرا گراف میں کر لیتے ہیں اس کے لیے وہ اپنی تحریر کو مختلف ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتے تھے۔ شاید انہیں ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اس کے بغیر ان کا تسلسل برقرار نہیں رہے گا یا وہ تسلسل کو پوری طرح قائم نہیں کر پائیں گے۔ لہذا وہ نمبرز میں تقسیم کرتے۔ اسی طرح سے ان کا ایک اور افسانہ تھا ”ادیب کی عزت“ اس میں بھی انہوں نے اپنے افسانے کو نمبرز میں تقسیم کیا تھا یعنی کہ پیرا گرافس کو انہوں نے numbering دے دی تھی گو کہ جدید افسانے میں ایسا ہمیں نہیں ملتا اگر ہم پریم چند کے بعد کے دور کے افسانوں کا مطالعہ کریں تو ان میں بھی ہمیں یہ صورت حال بہت کم ہی دیکھنے کو ملتی ہے۔

پریم چند کے افسانہ نویسی کا تیسرا ذیلی دور ہے ۱۹۲۰ سے ۱۹۳۲ تک کا دور ہے اس دور میں انہوں نے ملازمت سے استعفیٰ دے دیا اور ادبی زندگی اختیار کر لی۔ اس دور کے افسانوں میں اصطلاح اور سیاسی رنگ نظر آتا ہے لیکن اس سیاسی رنگ میں انقلاب یا کشمکش نظر نہیں آتی، وہ باغیانہ پن، وہ ایک طرح سے کہہ لیجئے کہ جارحانہ رویہ اور جارحانہ اسلوب نگاری جو بعد ازاں ہم دیکھتے ہیں ترقی پسند تہذیب کے دور میں یا ۱۹۳۲ کے بعد کے دور میں، وہ ہمیں یہاں پر نشتر نہیں آتا ہاں یہ ضرور ہے کہ اس کی ابتدائی جھلکیاں یا اس کے ابتدائی نقوش دیکھ سکتے ہیں جیسا کہ ”جیل“، ”بھڑے کاٹھو“ اور ”قاتل وغیرہ جیسے افسانوں میں یہ صورت حال واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ ۱۹۳۲ سے ۱۹۳۶، یہ ان کی افسانہ نویسی کا بنیادی طور پر دوسرا دور ہے اور اگر ہم یہ کہیں کہ اگر پہلے تین ادوار کو ذیلی ادوار تصور کریں تو یہ ان کا چوتھا دور قرار پائے گا بہر حال ۱۹۳۲ سے ۱۹۳۶ تک کی تقسیم جیسا کہ ہم نے افسانے کے پہلے لیکچر میں گزارش کی تھی یہ دور وہ دور ہے کہ جب اردو افسانہ نویس تیزی سے رومانویت کے نشے سے نکل کر حقیقت پسندی کی طرف آرہے تھے اور اب ان کا پڑاؤ ترقی پسند تحریک ہونا تھی ترقی پسند تحریک سے قبل گہرے پانیوں میں پتھر کا کام یا کنکر کا کام کیا تھا“ انکارے ”نے جس کا تذکرہ میں ہم گذشتہ لیکچر میں بھی کیا تھا رشید جہاں، محمود الظفر اور احمد علی اور ان کے ساتھ سجاد ظہیر نے افسانوں کا ایک ایسا مجموعہ شائع کیا تھا جس میں انقلاب، بغاوت اور جارحانہ اسلوب نگاری استعمال کیا تھا یہ چاروں مصنفین دراصل روسی ادب سے بہت زیادہ متاثر تھے۔ روس کا ۱۹۱۷ کا انقلاب اور اس کے بعد کے عوامل بھی اہل ہند کے سامنے تھے ادیب ان سے بھی بہت کچھ سیکھ رہے تھے اور شعوری اور غیر شعوری سطح پر ان پر ان کے اثرات بھی مرتب ہو رہے تھے پھر مارکسی فلسفے کا پرچار بھی عام تھا اور بہت سے لوگ مارکسی فلسفے سے کچھ زیادہ ہی متاثر ہو رہے تھے اور اس حد تک متاثر ہو رہے تھے کہ اس چکر میں وہ اپنی اصل تہذیب، اپنے اصل موضوعات اور اپنے اصل فلسفہ حیات کو بھولتے چلے جا رہے تھے۔

یہی وجہ ہے کہ بعد کی ترقی پسند تحریک میں ہم دیکھتے ہیں کہ بہت سے مقامات پر اصل بات کو یا اصل معنی کو فراموش کرتے ہوئے صرف ادب اس وجہ سے تخلیق کیا گیا کہ اس میں انقلاب کی بات ہو جائے، اس میں باغیانہ عناصر کو پیش کر دیا جائے جو ملی آبادی اس دور کے ایک بہت بڑے شاعر گزرے ہیں جن کے حوالے سے یہ کہا جاتا تھا کہ جوش کی شاعری کچھ ایسی شاعری ہے کہ وہ نعرہ لگاتے لگاتے کہیں آگے نکل جاتے ہیں اور قافلہ ان سے کہیں پیچھے رہ جاتا ہے اور پیچھے مڑ کر جب وہ دیکھتے ہیں تو وہ خود کو تنہا ہی پاتے ہیں اس کا مطلب ہی ہے کہ وہ لوگ انقلاب کے نشے میں مست ہونے لگے تھے یعنی جب آپ کسی چیز کو شعوری طور پر اپناتے ہیں تو پھر اس میں کسی خاص حد تک مصنوعی بہر حال اس میں آجاتی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ آپ کا ادب متاثر ہوتا ہے اور ہم نے دیکھا کہ ترقی پسند تحریک میں بہت سے ادیبوں کا ادب صرف اس وجہ سے متاثر ہوا کہ وہ شعوری طور پر ترقی پسند ہونا چاہتے تھے۔

ترقی پسندیدیت اپنی ذات میں یا اپنے احساس میں یا اپنی نوع میں منفی فکر نہیں آج بھی ہم بہت سے افسانہ نگاروں کے ہاں، ناول نگاروں کے ہاں نظم گو کے ہاں یہ دیکھ سکتے ہیں کہ ان کے ہاں ترقی پسند فکر پائی جاتی ہے لیکن اب اس میں وہ شعوری کاوش نہیں رہی اب یہ ہمارے فطری جذبات

یافطری کیفیات کا ایک حصہ بن گئیں ہیں اور یہی ترقی پسندیدیت اصل ترقی پسندیدیت ہے بہر حال پریم چند کے چوتھے دور کا آغاز انگارے کے بعد ہوا اور پھر ہم نے دیکھا کہ انہوں نے بالکل اشتراکی رنگ اختیار کیا ”زادراہ“، ”واردات“ ان کے افسانوں کے دو مجموعے ہیں اس کے علاوہ کچھ اور متفرق افسانے انہوں نے لکھے جن میں ہمیں نفسیاتی نقوش بھی ملتے ہیں مثلاً ”بڑے بھائی صاحب“ ”یا“ ”کفن“ ”میں“ ”گیسو“ ”اور“ ”مادھو“ کے کرداروں کی نفسیاتی کیفیات کو بڑے جامع انداز میں پیش کیا گیا ہے ہوا کچھ یوں تھا کہ اس دور میں سگمنڈ فرائڈ اور پھر اس کے بعد کے نفسیاتی تبلیغ اور ان کے مطالعات اور ان کی کتابیں اور اب کے افکار عام طور پر سامنے آنے لگے تھے اور لوگ دیکھ رہے تھے کہ ادب میں نفسیات کے لیے بہت جگہ ہے کیونکہ ادب خاص طور پر افسانوی نثر کی بات اگر کی جائے تو اس میں کیونکہ ہم مختلف کردار پڑھتے ہیں 8 مختلف کردار ہمارے سامنے آتے ہیں تو ان کی نفسیات کو اگر مکمل طور پر بیان کیا جائے تو اس سے بھی بہت سے نئے معنی و مفہیم کشید کیے جاسکتے ہیں سو ہم پریم چند کے ہاں بھی اس قسم کی کیفیات دیکھے ہیں جیسا کہ ہم نے ابھی کہا کہ اس سلسلہ کی بہترین مثال ”بڑے بھائی“ ہو سکتی ہے یا ان کا ایک اور افسانہ ”کفن“ یا اسی طرح سے ان کا ایک افسانہ تھا ”نئی بیوی“۔ اب نئی بیوی دراصل انہوں نے لکھا تھا بوڑھے مرد اور نوجوان لڑکیوں کی شادی کے نقصانات پر مشتمل ہے۔ اب اس میں وہ لہجہ دیکھنے کو ہمیں ملتا ہے کہ شاید اس سے پہلے پریم چند بذات خود اختیار کرنے کی جرات نہیں کر سکتے تھے مثال کے طور پر اس افسانے میں ایک جگہ وہ کہتے ہیں کہ

”اس نے جلدی سے سر پر آنچل کھینچ لیا اور نوکر سے یہ کہتے ہوئے اپنے کمرے میں چلی۔“

لالا کھانا کھا کر چلے جائیں گے۔ تم ذرا آجانا۔“

ظاہر ہے کہ یہ لب و لہجہ اس سے قبل پریم چند کے ہاں ہمیں نہیں ملتا تھا وہ اصطلاح کرنا چاہتے تھے وہ منفی روایات کی تنبیخ چاہتے تھے لیکن اس کے باوجود وہ اس قدر مضبوط نہیں تھے لیکن جب انہوں نے دیکھا کہ روسی ادب میں کیا ہو رہا ہے جب انہوں نے دیکھا کہ انگارے میں کیا ہوا تھا جب انہوں نے دیکھا کہ جدید افسانہ نویس اس نوعیت کا اسلوب اختیار کر رہے ہیں تو انہوں نے خود کے لئے بھی یہ لازم سمجھا کہ اب شاید وہ وقت آگیا ہے کہ ہم اپنی حقیقتیں جو پہلے یوں کہہ لیجئے کہ مجرم عام میں عام نہیں کر سکتے تھے اب ان کو برسر بازار کہنے کا وقت آگیا ہے بہر حال یہ ایک مختصر سا جائزہ تھا ان کے ذہنی اور فکری ارتقاء کا۔

اس کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ ہم جان سکیں کہ پریم چند کی افسانہ نویسی کی تاریخ میں یا ان کی زندگی میں کون سے زیر و بم آئے کس نوعیت کے نشیب و فراز سے ان کا یہ فن گزرا اور بالآخر اس کی اجتماعی تصویر کس نوعیت کی بنتی ہے اب ہم بات کریں گے پریم چند کے مجموعی اسلوب نگارش کے حوالے سے اور دیکھیں گے کہ ان کی افسانہ نویسی میں ہمیں نمائندہ موضوعات کون کون سے ملتے ہیں

سب سے پہلی بات جو ہم پریم چند کے حوالے سے اہم ہے ان کے اسلوب میں پائی جانے والی سادگی و سلاست۔ سادگی و سلاست دراصل غالب کے دور ہی سے اردو نثر کا خاصہ بننے لگی تھی لیکن اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کی نثر میں کہیں کہیں سرسید احمد خان کی نثر میں اور بعد ازاں ڈپٹی نذیر احمد کی نثر میں ہمیں مقامی الفاظ زیادہ تر ملتے تھے یا یوں کہہ لیجئے کہ قدیم الفاظ کا استعمال ملتا تھا جیسے کہ جاوے کا استعمال ہو گیا آوے کا استعمال ہو گیا اور پھر یہ بھی ہوتا تھا کہ خاص طور پر ڈپٹی نذیر احمد کے حوالے سے اگر بات کریں تو تو ان کے ہاں عربی ضرب الامثال کا استعمال بہت زیادہ مل جاتا تھا لیکن مجموعی طور پر سادگی کا آغاز غالب کی نثر ہی سے ہو چکا تھا پریم چند نے اسی سادگی و سلاست کو اختیار کیا یہ سادگی و سلاست سرسید احمد خان کی سادگی و سلاست نہ تھی کہ جس میں ادبیت کم ہو جاتی تھی بلکہ یہ سادگی و سلاست مرزا اسد اللہ خان کی سادگی و سلاست نہیں تھی یہ سادگی و سلاست مولانا حالی کی سی سادگی و سلاست تھی کہ جس میں متانت ملتی ہے ہمیں جس میں ہمیں ادبیت تو ملتی ہے

لیکن اس ادبیت کو ظاہر کرنے کیلئے کوئی افسانہ نویس یا کوئی بھی ادیب مشکل پسندی اختیار نہیں کرتا سو پریم چند کے ہاں بھی ہمیں ایسا ہی ملتا ہے وہ بسا اوقات مقامی زبان کے الفاظ کا استعمال بھی کرتے ہیں ہندی الفاظ کا استعمال بھی کرتے ہیں لیکن یہ الفاظ وہ الفاظ نہیں جو ہماری اردو کے لئے غیر مانوس ہوں یا متروک ہو چکے ہوں بلکہ وہ انہی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جو اس دور کی معاشرت میں بالخصوص عام تھے ان کے ہاں ہمیں مقامی بولیوں کے کچھ رنگ بھی ملتے ہیں جیسے مثال کے طور پر ان کے ہاں ہندی الفاظ اور بسا اوقات پنجابی الفاظ کا استعمال بھی ملتا ہے کیونکہ ان کے حوالے سے جب ہم آگے جا کر بات کریں گے تو وہ ہمیشہ اسی کردار کی زبان میں بات کرنا پسند کرتے تھے جس کی وہ تشکیل کر رہے ہوتے تھے ظاہر ہے کہ اگر وہ زیریں طبقے کی بات کرتے ہیں یا دیہات کی بات کرتے ہیں تو یقینی طور پر اس میں دیہی زبان کا آنا ایک فطری سی بات تھی اگر وہ اپنے کرداروں کو فطرت کے زیادہ قریب کرنا چاہتے تھے اگر وہ اپنے کرداروں کو زیادہ تر حقیقی بنانا چاہتے تھے تو ان کے لئے لازم تھا کہ وہ مقامی الفاظ کا کسی حد تک استعمال کریں لیکن انہوں نے اس سلسلے میں بہر حال نامانوس الفاظ کا استعمال کبھی نہیں کیا کیونکہ وہ جانتے تھے کہ ادب وہی زندہ رہتا ہے جو اپنی اسلوبیات کے اعتبار سے آنے والی نسلوں کے لیے بھی قابل قبول ہو لہذا ہم یہ کہتے ہیں کہ ان کی سادگی و سلاست ادبی نوعیت کی تھی وہ کرداروں کی اصل زبان میں بات کرتے تھے اور اس سلسلے میں لفظی بازی گری کے قائل نہیں تھے۔

ان کی افسانہ نویسی کا دوسرا اہم ترین پہلو ہے معاشرت کی عکاسی۔ اردو افسانے کے ارتقاء پر بات کرتے ہوئے اس پر مختصر سی بات کی تھی ہم نے آپ کو بتایا تھا کہ مزدوروں کی زندگی ہو، سیاست دانوں کی زندگی ہو، خانگی زندگی ہو یا بسا اوقات اہل مغرب کی زندگی ہو، وہ سب پر بات کرتے تھے لیکن وہ یہ بات ذہن میں رکھتے تھے کہ اگر مغرب کے لوگوں کی بات کرنا ہے تو وہ مغرب کے ان لوگوں کا تذکرہ کریں گے جو ہماری معاشرت سے تعلق رکھتے ہوں گے یعنی وہ حکام بالا جو دراصل ہندوستان میں آکر آباد ہو گئے تھے اور ہندوستانیوں کی زندگی کو انہوں نے اجیرن بنا دیا تھا ان کے ہاں بہت سے مقامات پر وہ احتجاج ملتا ہے جو ۱۹۱۰ء سے ۱۹۳۰ء کے افسانوں کے دوران ہمیں کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملتا ہم دیکھتے ہیں کہ وہ مزدوروں کی بات کرتے ہیں، سیاست دانوں کی زندگی کی بات کرتے ہیں خانگی زندگی کی بات کرتے ہیں تو ہر لحظہ وہ اپنی معاشرت سے جڑے رہتے ہیں ہر لحظہ وہ ان موضوعات کو چنتے تھے، ان معاشرتوں کی بات کرتے تھے جو ہمیں ہندوستان کی مختلف دیہاتوں میں نظر آتی ہے ہمیں ہندوستان کے دور افتادہ علاقوں میں نظر آتی ہے اور ہمیں خاص طور پر زیریں طبقے میں نظر آتی ہیں اور اس کا مقصد یہ تھا کہ وہ یہ چاہتے تھے کہ وہ ان لوگوں کی تربیت کریں جو لوگ دراصل شہری زندگی سے اور شہری تقاضوں سے صحیح طور پر آگاہ نہیں جو زیور تعلیم سے زیادہ آراستہ نہیں تا کہ ان لوگوں کو شعور دیا جائے۔

ادب کا ایک بنیادی اور شاید سب سے اہم ترین وظیفہ کہ ہم ان لوگوں تک پہنچیں جو رسمی تعلیم کے ذریعے جدید تقاضوں تک نہیں پہنچ پاتے جو رسمی تعلیم کے ذریعے دراصل ترقی کا سفر طے نہیں کر پاتے اور انہیں یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اب معاشرہ ان سے کیا تقاضا کرتا ہے، اب اپنے حقوق کے حصول کے لیے انہیں کس نوعیت کی جدوجہد کرنا ہے کون سے طریقہ ہائے کار اختیار کرنے ہیں لہذا انہوں نے خاص طور پر دیہی زندگی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا اور ان لوگوں کو ان کے حقوق سے آشنا کروایا اور دراصل ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک مشن سے تھے، ایک مشن لے کر چل رہے تھے کہ میں کسی نہ کسی طریقے سے ان لوگوں کو بھی بنیادی طور پر مرکزی دھارے میں لائیں تاکہ شاید ان کی تحریروں کے ذریعے وہ لوگ جو اپنے حقوق سے آشنائی نہیں ان کا ادراک ہو ان کا ادراک کر سکیں اور ان کے لئے جدوجہد کر سکیں ڈاکٹر سلیم اختر نے اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہا تھا:

“جدید ادبی مباحث میں لمٹنٹ کا بہت چرچا ہے اور اس کے ڈانڈے جنگ عظیم دوم

میں یورپ کی زیر زمین تحریکوں سے ملائے جاتے ہیں جبکہ اردو ادب میں کمٹمنٹ کی اولین مثال پریم چند کی صورت میں ملتی ہے ایک کمٹڈ ادیب اپنے اثر اور معاشرہ اور سیاسی صورتحال میں تبدیلی کا خواہاں ہوتا ہے اور انہی مقاصد کے لیے وہ قلم کو بطور ہتھیار استعمال کرتا ہے۔ اور یہی کام پریم چند نے اس زمانے میں کیا جب نہ شوشلزم کا تصور تھانہ ترقی پسندی تھی اور نہ ہی کمٹمنٹ کی اصطلاح۔”

دیباچہ: مجموعہ منشی پریم چند

اس اقتباس کا حوالہ ہم نے افسانے کے پہلے لیکچر میں بھی دیا تھا اس وقت اس پر ہم نے مختصر سی بات کی تھی لیکن اس کا آعادہ اس وجہ سے کیا کہ اب میں اس پر قدرے تفصیل سے بات کر سکیں دیکھئے کمٹڈ ادیب، ہر ادیب اپنے اعتبار سے کمٹڈ ہوتا ہے یعنی جس مکتبہ فکر سے بھی وہ تعلق رکھتا ہے وہ اس سے کمٹڈ ہوتا ہے جیسے مثال کے طور پر اگر اختر شیرانی رومانوی تحریک سے کمٹڈ تھے تو رومانویت کی جھلک ہمیں ان کے ہاں جا بجا دیکھنے کو ملتی ہے اگر فیض احمد فیض انقلاب سے کمٹڈ تھے تو ان کی ہر دوسری نظم میں، ہر دوسری غزل میں انقلاب، بغاوت، اپنے حقوق کی بات ملتی ہے اگر ہم یہ بات کریں کہ ”میں یہ بات تھی تو ان کی شاعری پوری کی پوری اس سے بھری ہوئی ہے اگر علامہ اقبال کے قومی وطنی شعور کی بات کریں تو آپ جانتے ہیں کہ انہوں نے اپنی شاعری کے ذریعے کس طرح سے مسلمانان ہند کو بیدار کیا تھا تو ہر ادیب اپنے اعتبار سے کمٹڈ ہوتا ہے لیکن دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ وہ کمٹڈ ہے کس حوالے سے۔ یعنی کچھ لوگ اس حوالے سے کمٹڈ ہوتے ہیں کہ وہ ادب برائے ادب تخلیق کریں ایسا ادب تخلیق کریں کہ جس کو پڑھ کر قارئین کے طبع حساس کی تسکین ہو سکے جسے پڑھ کر مسرت پوشی کے احساس و جذبات ابھارے جاسکیں، جسے پڑھ کر احساس لطافت ابھرے اور کچھ ادیب وہ ہوتے ہیں جو اصطلاح چاہتے ہیں اب اصطلاح پسند ادیبوں کی بات کریں جیسے مثال کے طور پر سر سید احمد خان یا مولانا حالی یا ڈپٹی نذیر احمد یا شبلی نعمانی جیسے ادیب جو جو ملک و قوم کی، اس ملک و ملت کی اصطلاح چاہتے ہیں اب پریم چند بھی اصطلاح چاہتے ہیں اس حوالے سے وہ بھی کمٹڈ تھے اور ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ان کے ہر دوسرے افسانے میں ہمیں کوئی نہ کوئی سبق، کسی نہ کسی اخلاقیات کا درس بھی دیکھنے کو ملتا ہے اب ڈاکٹر سلیم اختر یہ کہتے ہیں کہ وہ سب سے پہلے کمٹڈ ادیب ہیں تو کمٹڈ ادیب جیسے میں نے ابھی یہ بات کی تھی کہ وہ اس حوالے سے ان کو کمٹڈ ادیب ہیں کہ وہ ایسے کمٹڈ ادیب ہیں کہ وہ کسی بھی موقع پر ادب کو بھی اپنے ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے، ادب کا دامن بھی نہیں چھوڑتے تھے اور معاشرتی مقاصد کا حصول بھی ہمیشہ ان کے پیش نظر رہتا تھا اور یہاں پر جو انہوں نے بات کی کہ انہوں نے اس وقت کمٹمنٹس کی بات کی جب شوشلزم کی بات نہیں ہوئی تھی جب ترقی پسندیدیت کا راگ نہیں الاپا جا رہا تھا جب کمٹمنٹ کی اصطلاح نہیں نکلی تھی تو اس کی اہمیت دراصل یہ ہے کہ ہم لوگ ہر چیز کو مغرب سے منسوب کرتے ہیں جب ہمارے ہاں ترقی پسندیدیت آئی تو ہم نے کہا کیونکہ کال مارکس کے نظریات عام ہو چکے تھے کیونکہ ۱۹۱۷ء میں روسی انقلاب ہمارے ادیبوں کے سامنے تھا کیونکہ انہوں نے دیکھ لیا تھا کہ کال مارکس کینظریات کے نتیجے میں کس طرح تبدیلی آگئی ہے تو شاید ہندوستان میں بھی انہی نظریات کو اپنا کر تبدیلی لائی جاسکتی ہے حالانکہ ترقی پسند تحریک یا ترقی پسند فکر صرف کال مارکس کی ہی نہیں نے احسان نہیں کیا اگر آپ غور کریں تو سر سید تحریک ساری کی ساری ترقی پسند تحریک ہے کیوں؟ کیونکہ اس میں بھی اصطلاح کی گئی ہو اس میں بھی مرو جانہ رجحان سے ہٹ کر بات کی گئی تھی ادب کا ڈانڈا ہی بدل کر رکھ دیا گیا تھا ادب کا تناظر ہی بدل کر رکھ دیا گیا تھا اور پہلی مرتبہ اس بات کو فروغ دیا گیا تھا کہ وہ ادب ہمارے لیے مفید نہیں کہ جس میں صرف اور صرف تسکین کی بات ہو جو صرف محبوب کو رجحانے اور لبھانے کی بات کریں تو صرف محبوب کے بھر و وصال کے قصے رقم

کئے جائیں ناز و ادائیگی کی بات کی جائے بلکہ ہمارے لئے وہ ادب مفید ہے، ہمارے لئے وہ شاعری اچھی ہے، ہمارے لیے وہ نثر بہتر ہے کہ جس میں ہم کوئی مقصد حاصل کریں ہماری قوم جو اس وقت مشکلات کا شکار ہے اسے اس مایوسی کے گڑھے سے نکالا جاسکے ہماری ادبی تحریروں کے ذریعے۔ تو یہ بذات خود ایک ترقی پسند فکر تھی لیکن ہمارے ہاں جب کبھی بھی بات ہوتی ہے تو ترقی پسند تحریک کے پس منظر کی، ہم اس کے ڈانڈے یا اس کے ماخذ ہمیشہ تلاش کرتے ہیں مارکسیزم میں، ہمیشہ تلاش کرتے ہیں ماہرین عمرانیات کی تحریروں میں جو یورپ سے آئی تھی۔

تو ڈاکٹر سلیم اختر کہنا یہ چاہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ ادیب صرف دوسرے زبانوں کے ادب سے متاثر نہیں ہوتا ادیب دوسرے فلاسفوں سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ اس کی اپنی سوچ بھی ہوتی ہے اور اس کے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ وہ کسی نئی سوچ کو امپورٹ کریں کسی نئی سوچ کو باہر سے آنے دیں بلکہ اس کی اپنی تخلیق طبع بھی اس کو اس بات پر عموماً قادر کر دیتی ہے۔

بہر حال اس سے ہمیں پتا یہ چلا کہ منشی پریم چند کی افسانہ نویسی کا دوسرا اہم ترین پہلو معاشرت کی عکاسی تھا۔ منشی پریم چند کی افسانہ نویسی کا تیسرا پہلو ان کی کامیاب مکالمہ نگاری ہے جیسا کہ ہم نے اسلوب نگارش کے حوالے سے بات کرتے ہوئے شروع میں کہا تھا کہ وہ سادگی و سلاست کو پیش نظر رکھتے تھے اور اس سلسلہ میں ہر اس کردار کے لہجے میں بات کرتے تھے جس کی وہ تشکیل کر رہے ہوتے تھے ہم دیکھتے ہیں کہ اس سلسلہ میں وہ کبھی انگریزی کردار تراشتے ہیں تو ان کی اردو یا اس کی زبان گلابی اردو کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے جب وہ کبھی دیہی کردار کی تشکیل کرتے ہیں تو تو اس کی اردو میں وہ دیہی انداز ہمیں دیکھنے کو ملتا ہے مثال کے طور پر اگر ”کفن“ کی بات کریں جو ان کا ایک معروف افسانہ ہے جس میں وہ مادھو اور گیسو دیہاتی علاقے سے تعلق رکھتے ہیں ان کا لب و لہجہ بالکل ویسا ہی ہے اگر ”زادراہ“ کی بات کریں تو وہ پنڈتوں کے اوپر لکھا گیا تھا لہذا ان کی زبان یہاں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہے یا اگر ”جج اکبر“ کی بات بھی کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ ایک متوسط طبقے کے اوپر لکھا گیا تھا ایک ایسا متوسط طبقہ جو کہ کسی حد تک پڑھا لکھا بھی تھا وہ شہری تھا اور شہری زبان بولتا تھا تو آپ نے دیکھا کہ اس میں صابر حسین ہو یا شا کرہ ہوا دایہ عباسی ہو ان کے ہاں ہمیں بالکل نارمل سی بالکل سادہ سی سلیس کی ایسی زبان ملتی ہے کہ جو مشکل الفاظ کا استعمال بھی نہیں اس میں مقامی الفاظ بھی نہیں کیونکہ وہ قدرے پڑھے لکھے ہیں لیکن کہیں پر بھی ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ مثال کے طور پر دایہ کسی فلسفی کی زبان بولنے لگے یا شا کرہ کسی خاتون پر و فیسر کی زبان بولنے لگے یا صابر حسین کسی ایسے ادیب کی زبان بولنے لگے جس میں جگہ جگہ جملوں میں ہمیں تخلیقیت نظر آئے بلکہ بالکل گھریلو نوعیت کی زبان ہمیں دیکھنے کو ملتی ہے اسی طرح سے جیسا کہ میں نے کفن کا حوالہ دیا جو کہ دیہی لوگوں پر لکھا گیا تھا ان میں آپ دیکھئے کہ گیسو اور مادھو آپس میں کیسی زبان استعمال کرتے ہیں کیونکہ وہ جو فری طور پر وہ ادا کر سکتا ہے اور دوسرا اس کی کردار نگاری میں، اس کے اوصاف میں، اس کی کیفیات اس کے سوچنے کا انداز اس کے جذبات، اس کے رہن سہن کا انداز، یہ ساری کی ساری چیزیں جو ہیں کسی بھی کردار کو مؤثر اور بھرپور بنادیتیں ہیں ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند جو کردار بھی تراشتے ہیں اس کی شعوری طور پر وضاحت کرتے ہیں جیسا کہ ابھی گذشتہ لیکچر میں ہم نے پڑھا تھا جج اکبر میں نے اس وقت بھی کہا تھا کہ وہ شروع میں ہی اپنے کرداروں کو مکمل طور پر قاری کے سامنے لاتے ہیں یعنی اگر گذشتہ لیکچر کے مطابق جج اکبر کے آغاز میں صابر حسین کی شخصیت کو سامنے لانا مقصود تھا یا شا کرہ کی شخصیت کو سامنے لانا مقصود تھا تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہ مکمل طور پر ان کا شروع ہی میں تعارف کروادیتے ہیں پھر جب وہ نصیر کی بات کرتے ہیں تو جو کہ دو سال کا ایک بچہ ہے تو اس کی کردار نگاری بھی وہ مکمل طور پر کرنا چاہتے ہیں اس کے اٹھنے بیٹھنے کا انداز جیسا کہ اس میں کہا گیا کہ جب دایہ جا رہی تھی تو وہ ہاتھ پھلائے لڑکھڑاتا ہوا اس کی طرف گیا یا بعد ازاں دایہ کے کردار کی جب انہوں نے تصویر کھینچی تو اس کے مکمل شب و روز، اس کے مکمل سوچنے کا انداز، اس کا اٹھنا بیٹھنا، اس کی حرکات و سکنات کی تصویر کشی مکمل طور پر کرتے ہیں یوں کردار نگاری اچھی کردار نگاری ہم کہتے ہیں اسے کہ وہ جو کردار بھی

ترائے اسے نامکمل نہ چھوڑیں یعنی اگر آپ اس کے اوپر بات کرنا چاہتے ہیں تو اس کے اوپر مکمل طور پر بات کریں کہ اسی صورت میں کسی کردار کا مکمل تعارف قاری کو ملتا ہے اور جب تک قاری کو کسی کردار کا مکمل تعارف نہیں ملتا وہ اسے چشم تخیل کے بل بوتے پر دیکھ نہیں سکتا کیونکہ ہمارے سامنے تو صفحات ہوتے ہیں ہم تو پڑھ رہے ہوتے ہیں ہمارے سامنے وہ کردار موجود نہیں۔

اگر آج ہم سو سال بعد پریم چند کے افسانے پڑھتے ہیں تو ظاہر ہے وہ بہت سی صورت حال، وہ بہت سا ماحول، ان کے بولنے چالنے کا انداز آج کے انداز سے بالکل مختلف ہو چکا ہے لیکن اگر انہوں نے اپنے کرداروں کو زندہ کیا ہے تو اس کا بنیادی نقطہ ہی یہی ہے کہ ان کی تمام تر جزئیات ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں جس کے نتیجے میں ہمارے سامنے وہ کردار چلتا پھرتا یا حقیقی روپ میں ہمارے سامنے آجاتا ہے سو کرداروں میں آپ دیکھ لیجئے کفن گیسو یا مادھو، حج اکبر کی دایہ ہو یا نجات یا عید گاہ کا بچہ ہو ہمارے سامنے ہر کردار مکمل طور پر آتا ہے پریم چند کی افسانہ نویسی کا اگلا پہلو ان کی حقیقت پسندی، مقصدیت یا اصطلاح جیسے پہلوؤں پر بات کر لینے کے بعد شاید حقیقت پسندی کی بہت زیادہ ضرورت نہیں رہتی لیکن اس کا تذکرہ اس لیے ضروری ہے کہ پریم چند نے حقیقت پسندی اس دور میں اختیار کی تھی جب اردو افسانہ رومانویت میں محور تھا جب لوگ فطری جذبات کی بات کرنا تو پسند کرتے تھے جب انسان کے فطری احساسات اور جبلی خواہشات کو پورا کرنے کی بات تو کرتے تھے جب ہمیں کھلے وسیع و عریض لہلہاتے ہوئے مناظر تو نظر آتے تھے جب ہم فطرت کی رنگارنگی تو دیکھتے تھے لیکن ہم یہ بھول جاتے تھے کہ حقیقت تو اس سے کہیں زیادہ تلخ ہے ہم اس معاشرے سے تعلق رکھتے ہیں اگر میں اس دور کی بات کروں اس وقت ہم اس معاشرے میں تھے یا پریم چند اور دیگر ادیب اس معاشرے میں جی رہے تھے جو ایک محکوم معاشرہ تھا جس میں غریبوں کا استحصال کیا جا رہا تھا جس میں زیریں طبقے کو اس کے حقوق نہیں مل رہے تھے تو ایسے میں آپ خواہ کیسی ہی جبلی خواہشات کو پورا کرنے کی بات کر لیں خواہ کیسے ہی دل نشین اور دل پذیر قسم کے منظر کھینچ لیں بات یہ ہے کہ جب کوئی بھی قاری اس خیالی دنیا سے، اس رنگ و نور سے بھرپور دنیا سے آتا تھا تو تلخیاں اس کے سامنے ہوتی تھیں پھر کوئی پھول اسے نظر نہیں آتا تھا بلکہ اسے اپنی زندگی خیالستانی لگتی تھی تو ایسے میں صرف اور صرف زندگی کے ایک پہلو کی نشاندہی کر دینا کہ جس کے متعلق ہم شاید ہم اپنی خلوتوں میں تو سوچتے ہوں گے لیکن زندگی کا کاروبار کہیں تلخ تھا ایسے میں پریم چند نے اس مروجہ رجحان کے باوجود انہوں نے اپنا ایک الگ راستہ اختیار کیا اور انہوں نے حقیقت پسندی سے کام لیا وہ حقیقت پسندی کہ جس کے کے نتیجے میں انہوں نے اپنے مقاصد کا حصول بھی کیا اور معاشرے کی اصطلاح بھی۔ مولوی عبدالحق اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

”ہندوستانی ادب پر پریم چند کے بڑے احسانات ہیں۔ انہوں نے ادب کو زندگی کا ترجمان بنایا ہے، زندگی کو شہر کے تنگ گلی کو چوں میں نہیں بلکہ دیہات کے لہلہاتے کھیتوں میں جا کر دیکھا ہے۔ انہوں نے بے زبانوں کو زبان دی اور ان کی بولی میں بولنے کی کوشش کی پریم چند کے نزدیک ادب ایک کھونٹی تھا حقیقت کو لٹکانے کے لیے۔“

(مولوی عبدالحق)

یوں پریم چند نے حقیقت پسندی اختیار کی اور بہت لوگوں کو جو اپنا حق لینا نہیں جانتے تھے اپنا حق چھیننے کا فن نہیں رکھتے تھے پریم چند کے افسانوں کا ایک اور اہم پہلو ”موضوعات کا تنوع“ ہے۔ وہ جاگیر داروں، سیاست دانوں یا معاشرتی برائیوں اور رسم و رواج، ہندو طبقات، مسلمانوں کے حالات و واقعات ہر حوالے سے بات کرتے تھے۔ پریم چند نے موضوعات کو وسعت دے کر دراصل ترقی پسندوں کے لیے بہت زیادہ رستہ

ہموار کیا تھا آج جسے ہم کہتے ہیں کہ یہ کارل مارکس کے نظریات کی دین ہے۔ ہمیں اس موقع پر یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے ان کی ناول نگاری کی بات ہو یا افسانہ نویسی کی بات ہو پریم چند نے بھی دراصل زیریں طبقے کی نشاندہی کر کے، زیریں طبقے کی تصور کشی کر کے ہمیں بہت سے نئے موضوعات دیئے ایک ایسا ادیب جو زندگی کو حقیقت کی عینک سے دیکھنے کی کوشش کرتا تھا اس کا تصور فن ظاہر ہے برائے زندگی ہی ہو گا اور پریم چند کا تصور فن بھی یہی تھا انہوں نے اپنے افسانوں کے ذریعے یہ ثابت کیا کہ وہ ادب جو ہماری زندگی میں معاون نہیں وہ ہمارے کام کا نہیں اور جب ترقی پسند تحریک کا آغاز اور انہیں اس کی پہلی کانفرنس کی صدارت کے لیے چنا گیا تو اس کے صدارتی خطبے میں بھی انہوں نے یہی کہا تھا اس کا ایک ٹکڑا آپ کے لئے پیش کیا جا رہا ہے جس سے آپ کو بخوبی اس بات کا اندازہ ہو جائے گا کہ پریم چند کا تصور فن تھا کیا:

”جس ادب سے ہمارا ذوق بیدار نہ ہو، روحانی اور ذہنی تسکین نہ ملے،

جسم میں قوت و حرکت پیدا نہ ہو، ہمارا جذبہ حسن نہ جاگے، جو دل مہر

میں سچا ارادہ اور مشکل پر فتح پانے کے لیے سچا استقلال پیدا نہ کرے

----- وہ آج ہمارے لئے بے کار ہے۔ اس پر ادب کا اطلاق نہیں

ہو سکتا۔“

وہ کسی بھی ایسے ادب کو، کسی بھی ایسے اسلوب کو، کسی بھی ایسی تخلیق کو ادب کا درجہ نہیں دینا چاہتے کہ جس میں زندگی دوڑتی، پھرتی، چلتی ہوئی نظر نہ آئے کیونکہ ایسا ادب ہمیں تسکین تو دے سکتا ہے لیکن ہماری رہبری کی طرف نہیں آسکتا اور اب بقول ان کے اس دور میں وہ وقت تھا کہ جس میں ہمیں آگے بڑھنا تھا اور آگے بڑھنے کے لیے ادب برائے زندگی ہی ہمارا رہبر ہو سکتا تھا مجموعی طور پر پریم چند نے اردو افسانے میں اور دناول میں حقیقت پسندی کو رواج دیا اور بعد ازاں انہی خطوط پر، انہی راستوں پر چلتے ہوئے بعد میں ترقی پسند تحریک کے لوگوں نے اپنے موضوعات کو انہیں موضوعات سے دراصل کشید کیا:

”شرافت پریم چند کے قلم کی جان اور روحانیت کی بیداری اس کے افسانہ کا عنوان ہے۔

اس کے افسانے اس کام کے نہیں کہ نوجوانوں کے نفسیاتی خیالات کو بھڑکائیں، اکسائیں

، وہ اس غرض کے لیے ہیں کہ روح کی پاکیزگی کو جگائیں گرمائیں، منظر کیسا ہی گندہ ہو،

اس کی نظر انتخاب ہمیشہ انہی عصروں کو چن لیتی ہے جو نفس کو نہیں روح کو تڑپائیں، جذبے

کے سلفی نہیں علوی حصے کو گرمائیں، اور بدی کی نہیں، نیکی کی قوت کو حرکت میں لائیں۔“

(مضامین ماجد: عبد الماجد دریابادی)

مجموعی طور پر ہر اعتبار سے دیکھا جائے تو پریم چند نے ہمیں اخلاقی، معاشرتی اور سیاسی اعتبار سے بیدار کرنے کی کوشش کیا اور دراصل یہ انہی کی کاوش تھی کہ بعد میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا اور پھر ہم نے دیکھا کہ وہ ادب جو رومانوی دور میں صرف تسکین کا ایک ذریعہ بن گیا تھا بعد ازاں قوموں کو بیدار کرنے کے لیے استعمال ہوا اور ہم نے سیکھا کہ اپنا حق چھینا کیسے جاتا ہے آج بھی ہمارے سامنے ایسے بہت سے ادیب موجود ہیں جو ہمیں حق چھیننے کا درس دیتے ہیں صرف ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم ادب سے استفادہ کریں اور اپنی زندگیوں میں اس کے افکار کو اپنانے کی کوشش کریں۔

[Back to Home Page](#)

آج کے اس لیکچر سے ہم ڈرامہ کی صنف کا آغاز کریں گے۔ یہ تین لیکچرز پر مشتمل ہو گا اس میں آج ہم بات کریں گے اور دیکھیں گے کہ اردو ادب میں اس صنف کا آغاز و ارتقاء کیونکر ہوا۔ اگلے لیکچر میں بات ہوگی امتیاز علی تاج کے ایک ڈرامے ”نئے سال کے تحفے“ کے حوالے سے۔ ہم دیکھیں گے کہ وہ ڈرامے کے فن پر کیونکر بات کرتے ہیں اور ڈرامے کے فن کو کس طرح نبھاتے ہیں اور تیسرا لیکچر ہو گا امتیاز علی تاج کے حالات زندگی کے حوالے سے اور ڈرامے کے حوالے سے ان کے امتیازی خصائص بھی۔ جیسا کہ ہم نے پہلے کہا کہ آج کے لیکچر میں ہمیں بات کرنا ہے ڈرامے کے فن کے حوالے سے۔ تو ڈرامہ کیا ہے؟

ڈرامے کے مختلف نام

۱۔ رہس

۲۔ نائلک

۳۔ جلسہ

۴۔ ناٹیا

۵۔ کھیل

یہ نام ڈرامہ میں عموماً مستعمل رہے ہیں یہ وہ اصطلاحات ہیں جو مختلف ادوار میں اردو نثر میں اس صنف کو دی گئیں۔ انگریزی میں ”لفظ ڈرامہ“ انگریزی زبان کے لفظ ’Draw‘ سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں کر کے دکھانا، کھینچنا، یا عمل کرنا۔ ”کر کے دکھانہ، عمل کرنا، کھینچنا۔ یعنی یہ وہ امتیازی خصائص ہیں دراصل جو ڈرامے کی صنف کو افسانوی نثر یعنی داستان، ناول اور افسانے سے ممیز کرتے ہیں۔ آپ جانتے ہیں کہ داستان، ناول اور افسانے میں کہانی بنیادی محرک کے طور پر سامنے آتی ہے۔ یعنی یہ کہانی ہی ہے جو دراصل کسی نثر پارے کو افسانوی نثر میں تبدیل کرتی ہے وہ کبھی ہمارے سامنے ناول کے روپ میں آتی ہے، کبھی ہمارے سامنے افسانے کی طرز پر آجاتی ہے اور کبھی ہم دیکھتے ہیں کہ طویل داستانوں کا روپ دھار کر ہمارے سامنے کہانی نت نئے تلمعات دکھاتی ہے ڈرامہ بھی کہانی کے بغیر مکمل نہیں ہوتا لیکن فرق یہ ہے کہ ڈرامہ دراصل پڑھنے کی نہیں، دیکھنے کے چیز ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ ڈرامہ دراصل ضابطہ تحریر میں لانے سے پہلے کر کے دکھانے کی چیز ہے اور یہی وہ بات ہے جو افسانوی نثر سے ڈرامے کی صنف کو کسی قدر الگ کر دیتی ہے۔ ورنہ داستان ہو، ناول ہو، افسانہ ہو، ڈرامہ ہو یا فلم ہر ایک کا بنیادی محرک، بنیادی عنصر، داستان یعنی کہانی ہے کوئی بھی صنف خاص کر داستان، ناول، ڈرامہ، افسانہ، یا فلم ہو، کہانی کے بغیر، قصے کے بغیر مکمل نہیں ہوتی۔ بہر حال ڈرامہ ان دوسری اصناف سے اس لیے مختلف ہے کہ اس میں کچھ بھی سنایا نہیں جاتا یا لکھ کر نہیں دکھایا جاتا بلکہ کر کے دکھایا جاتا ہے۔ یہ عملیت دراصل اس صنف کو افسانوی نثر کی دوسری اصناف سے الگ کر دیتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس میں ہم زیادہ آرائش، زیادہ تصنع، تکلف یا بناوٹ یا یوں کہہ لیجئے کہ مقفیٰ و مسجع قسم کی زبان کا استعمال نہیں کرتے بلکہ عام فہم اور عمومی عوامی زبان کا استعمال کیا جاتا ہے اگر ہم بضابطہ طور پر ڈرامے کے فن کے حوالے سے بات کریں تو دیگر مختلف علوم کی طرح یا دیگر مختلف اصناف کی طرح ڈرامے کے فن کے حوالے سے بھی ہمیں سب سے پہلی روشنی اہل ہونان سے ملتی ہے ہم دیکھتے ہیں کہ ارسطو نے افلاطون کے جب مختلف افکار کا جواب دیا یعنی جب افلاطون نے اپنی کتاب republic یا جموریہ میں یہ کہا کہ شاعر کیونکہ لوگوں کے جذبات کو برا نگختہ کرتے ہیں، لوگوں کے جذبات کو انتہا کی طرف لے کر جاتے ہیں۔ اشتہا کی طرف لے کر جاتے ہیں تو ارسطو نے بعد ازاں اپنی ایک کتاب، جس کا عربی میں ترجمہ کیا گیا ”بوطیقا“ کے نام سے اور بعد ازاں اسی

نام سے یہ کتاب اردو میں بھی رواج پاگئی ار سٹونے دراصل جواب دیا فلاطون کا، ان کے اعتراضات کا اور ان اعتراضات کے جواب کے ذریعے ہمارے سامنے باقاعدہ طور پر شاعری پر لکھی گئی یا اصول شاعری پر لکھی گئی تنقید کی پہلی کتاب آگئی اور اسی کتاب میں یعنی بوطیقہ میں ار سٹونے ڈرامے کے مختصر عناصر کا تجزیہ کیا یا تجربہ کیا اور ہمیں بتایا کہ دراصل کون سا ڈرامہ کس طرح کا ڈرامہ کامیاب ڈرامہ ہے؟ اس نے اگرچہ اپنی کتاب میں ڈرامے کے فن پر بات کرتے ہوئے ڈرامے کی مختلف اقسام کا بھی تذکرہ کیا۔ اس میں اس نے بات کی المیہ پر، غنایہ پر، طربہ پر، لیکن بد قسمتی سے ہمارے سامنے بوطیقہ کے تمام تر حصے نہیں آسکے بہت سے صفحات وقت کی دھول میں کچھ ایسے اٹ گئے کہ ہم ان تک پہنچ ہی نہ پائے لیکن بہر حال المیہ کے عناصر کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم ڈرامے کے مختلف عناصر تک پہنچ سکتے ہیں یا ہمیں پتا چل جاتا ہے کہ دراصل ڈرامے کے بنیادی عناصر کون کون سے ہوتے ہیں؟ تو ار سٹو اپنی کتاب بوطیقہ میں ڈرامے کے مختلف عناصر پر بات کرتے ہوئے چھ عناصر کی نشاندہی کرتے ہیں۔

۱۔ کہانی

۲۔ کردار

۳۔ الفاظ

۴۔ خیال

۵۔ آرائش

۶۔ موسیقی

بعد ازاں ناقدین نے ڈرامے کے فن پر بات کی اور کچھ مزید عناصر کو اس کا حصہ بنایا اور یوں پلاٹ ”۔“ مکالمہ ”۔“ آغاز ”۔“ انتہا ”۔“ انجام ”۔“ تذبذب ”۔“ تصادم ” جیسے عناصر بھی ڈرامے کے لازمی عناصر قرار پائے۔ اب اگر ہم ان دونوں طرح کے عناصر کا جائزہ لیں تو ہم کہتے ہیں کہ کہانی ار سٹو کے نزدیک ڈرامے کا پہلا عنصر تھی تو بعد کے ناقدین کا میں نے حوالہ دیا تو انہوں نے کہا کہ پلاٹ ضروری ہے تو ظاہر ہے کہ کہانی اور پلاٹ ایک دوسرے کے بہت قریب ہیں کیونکہ پلاٹ واقعات کے تسلسل کا نام ہے اور کہانی بھی دراصل واقعات کے رچاؤ کو ہی کہتے ہیں سو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ار سٹو اور بعد کے ناقدین کہ یہ بیان کردہ عناصر ایک دوسرے سے بالکل الٹ یا مختلف نہیں ہیں جب ار سٹو کرداروں کی اور الفاظ کی بات کرتا ہے اور بعد کے ناقدین مکالمے کی بات کرتے ہیں ہم تو یقینی طور پر مکالمات کردار ہی ادا کرتے ہیں زبان کا استعمال دراصل کردار ہی کر رہے ہوتے ہیں پھر جب وہ آرائش یا موسیقی کی بات کرتا ہے تو دراصل وہ ڈرامے کے ان صوری عناصر اور صوتی عناصر کا تذکرہ کر رہا ہوتا ہے ان کے بغیر کوئی ڈرامہ مکمل نہیں ہوتا یعنی صوری عناصر سے مراد کہ آپ دیکھتے کیا ہیں؟ آپ کے سامنے سٹیج پر کوئی چیز آئے گی تو اس کا تاثر کچھ اور ہو گا۔ اگر آپ کے سامنے ایک آرائشی قسم کا سٹیج آئے گا تو اس کا تاثر کچھ اور ہو گا۔ اگر آپ بیابان قسم کا کوئی منظر بیان دکھانا چاہتے ہیں تو اس کے لئے وہ بیابانی اپنے سٹیج یا اپنے کیمرہ سے شوٹ کرنا ہو گی۔

تو ار سٹو نے آرائش کا تذکرہ کیا اور بعد کے ناقدین نے اسے منظر یایوں کہہ لیجئے کہ تصادم اور پلاٹ کے اندر مکس کر کے دکھا دیا۔ بہر حال اگر مختصر انداز میں بات کی جائے تو ڈرامے کے بنیادی طور پر ہم تین عناصر گنوا سکتے ہیں۔ یعنی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تین وہ بنیادی عناصر ہیں جو ڈرامے کے لیے لازمی ہیں ظاہر ہے کہ ہم اسلوب کے حوالے سے پہلے بات کر چکے جب ہم نے افسانوی ادب یا افسانوی نثر میں، افسانے پر، ناول پر بات کی، اسی طرح سے ہم نے تذکرہ لیا کرداروں کا ظاہر ہے کہ وہ بھی ضروری ہے پھر ہم نے مکالمات کی بات کی، منطقی انجام کی بات کی۔ یہاں پر

تین چیزوں پر بات ہوگی۔ ایک پلاٹ، دوسرا کردار اور تیسرا مکالمہ۔ ہم پلاٹ کردار اور مکالمہ کا اعادہ کیوں کر رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ہم ناول اور افسانے میں بھی اس پر بات کر چکے ہیں۔ اس کے باوجود ہمیں دیکھنا یہ ہے کہ کس طرح سے ڈرامے کا پلاٹ، ناول اور افسانے سے مختلف ہے؟ کس طرح ڈرامے کے کردار، ناول اور افسانے سے قدرے مختلف ہو جاتے ہیں؟ اور کس طرح مکالمات افسانے کے مقابلے میں ڈرامے کے لئے روح کا کردار ادا کرتے ہیں۔

تو سب سے پہلے پلاٹ۔ اتنی بات تو ہم نے پہلے بھی کی کہ پلاٹ واقعات کا تسلسل ہے، منطقی ربط ہے، اسکے ذریعے کہانی آگے بڑھتی ہے اور اگر کسی کہانی کا یا کسی ڈرامے کا یا ناول، افسانے کا پلاٹ مضبوط نہ ہو تو دراصل یہ اصناف افراط و تفریط کا شکار ہو جاتی ہیں، واقعات بکھر کر رہ جاتے ہیں ایک تاثر باقاعدہ طور پر قائم نہیں ہو پاتا لیکن ڈرامے کے پلاٹ کے حوالے سے بات کرتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ ناول اور افسانے میں چونکہ ناول نگار اور افسانہ نویس نے کچھ بھی قاری کو دکھانا ہوتا ہے یا جو کچھ بھی قاری پر وہ آشکار کرنا چاہتا ہے وہ صرف ضابطہ تحریر کے ذریعے ہو رہا ہوتا ہے۔ اس میں آپ کی سٹیج کی ضروریات، آپ کی شوٹنگ کی ضروریات اور اگر ریڈیائی ڈرامہ ہے تو صوتی ضروریات ناول نگار یا افسانہ نگار کے سامنے نہیں ہوتیں جبکہ ایک ڈرامہ نگار کو اس بات کو ذہن میں رکھنا پڑتا ہے کہ یہ اگر سٹیج کے لیے لکھا جا رہا ہے تو ظاہر ہے کہ واقعات کا تسلسل ضروری ہے لیکن واقعات کی وقوع پذیر ہونے کی جگہ کچھ ایسی نہیں ہونی چاہئے کہ وہ سٹیج پر ہم دکھانہ سکیں چونکہ ایک سٹیج بہر حال بہت سے مختلف مناظر کو دکھانے کا متحمل نہیں ہو سکتا لہذا پلاٹ میں ان واقعات کو شامل کیا جاتا ہے جن میں کم سے کم مختلف مناظر آئیں آپ دیکھتے ہیں کہ بسا اوقات سٹیج ڈرامہ میں اہم ہوں، بھی دیکھتے ہیں کہ پورا کاپورا ڈرامہ ایک ایک ڈیڑھ ڈیڑھ گھنٹے کا ڈرامہ ہم دیکھتے ہیں کہ ایک یاد و کمروں میں آجاتا ہے کیوں؟ دراصل ضرورت اس امر کی ہوتی ہے کہ واقعات کو اس انداز میں جوڑا جائے کہ کشش تو آجائے ربط تو آجائے لیکن ہمیں زیادہ مناظر کی تخلیق نہ کرنی پڑے کیوں کہ ہم سٹیج پر بہت زیادہ مناظر afford نہیں کر پاتے سو واقعات کا تسلسل پلاٹ میں تو ضروری ہے جیسا کہ ناول اور افسانے میں بھی تھا لیکن ڈرامے کے پلاٹ میں ہمیں اس بات کا خیال رکھنا ہوتا ہے کہ اس میں زیادہ مناظر نہ آئیں۔ پھر پلاٹ میں کشش ہوگی، داخلی کشش اور خارجی کشش۔ یعنی داخلیت سے مراد جیسے مثال کے طور پر نیکی اور بدی کے درمیان ہونے والی کشش جو ایک انسان میں باطنی طور پر جاری ہوتی ہے۔ ایک افسانہ نویس یا ناول نگار جب داخلی کشش پر بات کرتا ہے تو وہ اپنے انداز مخاطب سے دراصل اس داخلی کشش کو بیان کرتا ہے جبکہ ایک ڈرامہ نگار کیونکہ سوچ کو دکھانے نہیں سکتا۔ لہذا اس کے لئے یہ لازمی ہوتا ہے کہ وہ مکالمات کا سہارہ لے یا وہ خود کلامی کا سہارہ لے کر دراصل اس کشش کو دکھاتا ہے۔ لہذا یہ کشش پلاٹ میں اس حد تک ہونی چاہیے۔ جسے ہم سٹیج پر دکھا سکیں پھر ایک ہوتی ہے داخلی کشش، یہ تو ہم نے بات کر لی۔

اب خارجی کشش کی ہم بات کریں تو خارجی کشش سے مراد ہے کہ جیسے مثال کے طور پر ایک شخص کے سامنے دور سے ہیں۔ اس میں سے اس نے ایک رستے کا تعین کرنا ہے۔ جیسے مثال کے طور پر اگر ہم محبت کی بات کریں تو وطن اور محبوب کی محبت کے درمیان کشش یعنی والدین اور محبوب کے درمیان ہونے والی کشش، جو عموماً ہمارے ڈراموں میں ہماری فلم میں دیکھنے میں آتا ہے کہ والدین کی محبت اور ان کا احترام ہوتا ہے تو دوسری طرف محبوب کی محبت اور عشق کا مسئلہ ہوتا ہے تو ایسے میں کردار مختلف نوعیت کی کشش سے گزرتا ہے تو ضروری ہوتا ہے کہ کشش ایسی ہی ہو جو سٹیج پر صحیح طور پر، مؤثر انداز میں دکھائی جاسکے۔ ایسا محسوس نہ ہو کہ ہم کچھ چیزوں کا صرف تاثر دے رہے ہیں۔ جیسا کہ عموماً ہوتا ہے کہ ہم مختلف چیزوں کا تاثر دیتے ہیں حقیقت میں وہ ہمارے سامنے نہیں آتیں لیکن ڈرامہ ایک مکمل چیز ہے۔ لہذا اس میں ہر چیز کا تعین واضح اور مکمل ہونا ضروری ہے

اس کے بعد ہم بات کرتے ہیں کردار کی۔ کردار پر ناول نگاری اور افسانہ نویسی کے باب میں بھی ہم بات کر چکے۔ اب دیکھنا ہے کہ ڈرامے کے کردار، افسانے اور ناول کے کردار سے کیوں کر مختلف ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم ڈرامے کے پلاٹ کو قدرے محدود پاتے ہیں ناول اور افسانے کے مقابلے میں اسی طرح سے کردار بھی دراصل افسانے اور ناول کے مقابلے میں محدود ہوتے ہیں نہ صرف اپنی تعداد میں بلکہ اپنی حرکات و سکنات کے حوالے سے ان کرداروں کی جب ہم کردار نگاری کرتے ہیں تو حرکات و سکنات کے حوالے سے بھی ان کو محدود ہونا پڑتا ہے۔ جیسے مثال کے طور پر ایک کردار ہمارے سامنے افسانے میں آتا ہے تو وہ نت نئے لباس بھی بدل سکتا ہے، اس کا میک اپ بھی مختلف نوعیت کا ہو سکتا ہے اس کا تاثر مختلف نوعیت کا ابھاراجا سکتا ہے کیونکہ جو کچھ بھی کرنا ہے بہر حال وہ الفاظ کے ذریعے کرنا ہے جبکہ ڈرامے میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ہمیں ہر شے دکھانی ہے۔

اب فرض کیجئے کہ ایک ڈرامہ ہے جس میں دو کردار ہیں ایک سٹیج پر وہ یہ ڈرامہ پلے کر رہے ہیں تو ظاہر ہے کہ وہ انورٹ نہیں کر سکتے کہ وہ تھوری دیر بعد لباس بدل کہ آئیں اگر ان میں سے کوئی بھی لباس بدلنے جاتا ہے تو دوسرے کردار تو یا تو خود کلامی کرنا ہوگی یا ایک خاص نوعیت کی سٹیج کا ساتھ دینا ہوگا جو بار بار ڈرامے میں انورٹ نہیں کیا جاسکتا لہذا کردار نگاری کرتے ہوئے ڈرامے کی خاص طور پر کردار نگاری کرتے ہوئے یہ بات ذہن میں رہنی چاہیے کہ ڈرامے کے کرداروں کا لباس، ان کی شخصیت یا ان میں آنے والا تغیر جو ہے، وہ فی الفور ہونا چاہئے اگر وہ سٹیج ہے تو اسے تبدیل کیا جاسکے اور اگر کیمرہ ہے تو اس کے لئے کم از کم وہ ضروریات ہم باہم پہنچا سکیں جو اس کے تاثر کو بدلنے کے لئے ضروری ہیں پھر اگر مکالمات کے حوالے سے بات کریں تو جیسا کہ افسانے اور ناول کا بھی حصہ ہے لیکن ناول اور افسانہ بنیادی طور پر بیانے ہیں یعنی ایک ایسی کہانی ہے جو ہمارے سامنے راوی لے کر آتا ہے راوی یعنی ناول نگار یا افسانہ نویس یعنی وہ شخص جو ہمیں کہانی سنارہا ہے خواہ وہ راوی third person singular کی صورت میں آئے یا واحد متکلم کی یعنی کہ میں کی صورت میں آجائے یعنی افسانے اور ناول کا کردار بن جائے لیکن وہ ہمارے سامنے کہانی کھول رہا ہوتا ہے، ہمارے سامنے کہانی لیکر آتا ہے جبکہ ڈرامے میں کہانی لے کر کوئی نہیں آتا بلکہ خود کہانی ہمارے سامنے آتی ہے اور ڈرامہ نگار کے پاس بیانیہ والی خصوصیت یا بیانیہ والا اختیار نہیں ہوتا اس کے پاس یہ راستہ نہیں ہوتا کہ وہ آکر narrate کرے جو کچھ بھی ہے وہ دو

صورتوں میں ہمارے سامنے آئے گا ایک جو کچھ عمل کیا جائے گا اور دوسرا جو کچھ بولا جائے گا اور ڈرامے میں مکالمات کی حیثیت کلیدی نوعیت کی ہو جاتی ہے مثال کے طور پر فرض کر لیجئے کہ ایک افسانہ ہے جس کا ابتدائیہ کچھ یوں ہے کہ فرض کریں کہ سورج ڈوب رہا تھا پرندے چہچہا رہے تھے سورج کے سائے درختوں کے سائے آہستہ آہستہ طویل ہوتے جا رہے تھے کہ علی اپنے کمرے سے نکلا اور باغ میں آرام کرسی پر آکر بیٹھ گیا اب یہ افسانے کا ابتدائیہ ہے لیکن ڈرامہ نگاریہ بیانیہ، یہ اطلاع ظاہر ہے کہ انورٹ نہیں کر سکتا اس نے جو کچھ بھی ہے وہ دکھانا ہے۔ فرض کیجئے کہ یہ ایک کیمرہ شوٹ ہے یعنی ٹیلی ویژن یا بڑی سکرین سلور سکرین پر دکھایا جانے والا ایک شوٹ ہے تو اس کو جب ہم ڈرامے کے سکرپٹ میں اسی ابتدائیے کو بدلیں گے تو ہم اسے منظر کاروپ دے دیں گے جو صرف سکرپٹ میں تو لکھا ہوگا لیکن ناظر کے سامنے سکرین کی صورت میں آئے گا یعنی مثال کے طور پر ہم ایک ڈرامے کے سکرپٹ کے حوالے سے اگر بات کریں تو اوپر لکھا جائے گا ”منظر“ اور اس کے بعد ہوگا کیا نمبر ایک سورج ڈوب رہا ہے، نمبر ۲ طویل سائے، نمبر ۳ آرام کرسی، نمبر ۴ علی کمرے سے نکلتا ہے اور آرام کرسی پر بیٹھ جاتا ہے اب یہ سین جو کہ دراصل لکھنے میں ۴ یا ۶ سطور لیتا ہے دکھانے میں صرف ایک یا دو یا پانچ سیکنڈ میں آجاتا ہے کیونکہ ظاہر ہے کہ اس میں کوئی مکالمہ نہیں سوا افسانہ نویس اور ناول نگار کے برعکس ڈرامہ نگار ایک تو مناظر کا سہارا لیتا ہے اور دوسرا مکالمات کا۔

اب ہم بات کر رہے تھے مکالمات کے حوالے سے تو اگر ڈرامہ نگار، افسانہ نویس اور ناول نگار کہ ذہن میں کوئی کشش ہے جو کرداری کشش کی

صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے جیسے میں نے تھوڑا پہلے بھی لکھا تھا کہ اب وہ کشش ناول نگار تو یہ کہہ سکتا ہے کہ مثال کے طور پر وہ سوچ رہا تھا کہ آخر اسی کے ساتھ ایسا کیوں ہوتا ہے اس کے لیے اس قسم کے مسائل کیوں پڑتے ہیں زندگی اسی سے اس قسم کے بدلے کیوں لیتی ہے یہ سارا کا سارا بیانیہ ڈرامے میں افورٹ نہیں کی جاسکتا اس کے لئے ہو گا کیا کہ مکالمات کا سہارا لینا پڑے گا یا ڈرامہ نگار دو کریکٹرز کی تشکیل کرے گا جو آپس میں بات کریں گے یا ہمارے سامنے کسی ایک کردار کی ذہنی کشش آجائے گی یا ہو گا کیا کہ ایک کردار مثال کے طور پر فرض کر لیجئے کہ آئینے کے سامنے کھڑا ہو کے یا کسی بھی خاص اضطرابی کیفیت میں چلتے پھرتے ہوئے کسی جگہ پر بیٹھ کر خود کلامی کرے گا تو اس کے مکالمے کے ذریعے دراصل ہمارے سامنے اس کی ذہنی کشش آئے گی تو ہم نے اخذ کیا کیا؟ ہم نے اخذ یہ کیا کہ پلاٹ دیگر افسانوی نثر کے مقابلے میں ڈرامے کا محدود ہونا چاہیے کیونکہ ہم زیادہ تر مناظر، واقعات کے لئے مختلف قسم کی جگہوں کے انتخاب کے متحمل نہیں ہو سکتے دوسرا کردار اس نوعیت کے ہوں کہ انہیں فوری طور پر تبدیل کیا جاسکے تغیرات سے وہ گزر سکے خاص طور پر اگر سٹیج پہلے ہے تو، اور دوسرا محدود ہوا اپنے تغیرات میں اور تیسرا مکالمہ یعنی مکالمات بنیادی روح ہیں کیونکہ اور ڈرامے کی کہانی انہیں مکالمات کے ذریعے منکشف ہونا ہے لہذا مکالمات مختصر ہوں، مکالمات مؤثر بھی ہوں اور مکالمات ایسے ہوں کہ وہ کہانی کو آگے بڑھائیں نہ کہ صرف ایک بات ایسی کریں جو ایک منظر کے لیے تو مکمل ہو لیکن کہانی کو آگے نہ بڑھا سکے کیونکہ کہانی بیانے کے ذریعے نہیں مکالمے کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔ تو یہ تو تھے بنیادی وہ عناصر جن کا ہم نے تذکرہ کرنا تھا ڈرامے کے حوالے سے۔

ظاہر ہے کہ افسانوی نثر کے باقی عناصر یعنی جس میں ہم نے منتہائے مقصود کا تذکرہ بھی کیا تھا، تصادم کا تذکرہ بھی کیا تھا وہ ساری کی ساری چیزیں یقینی طور پر ان کا اطلاق افسانوی ادب کے ساتھ ڈرامے کی صنف میں بھی با آسانی کر سکتے ہیں۔ اب ان پر ہم آتے ہیں ڈرامے کے ارتقاء کی طرف۔ اگر میں یہ کہوں کہ ڈرامہ دنیائے ادب کی قدیم ترین صنف ہے تو یہ بات غلط نہیں ہوگی حضرت انسان روز ازل ہی سے تقلید اور نقل کرنے کا شائق رہا ہے آپ جانتے ہیں کہ پیدا ہونے والا بچہ جب عہد طفولیت سے گزرتا ہے تو دراصل یہ نقل کرنے کی صلاحیت یا حرص ہے جو اسے اس بات پر قادر کرتی ہے کہ وہ اپنے والدین اپنے بہن بھائیوں اور اپنے گرد و نواح کے لوگوں کی طرح حرکات و سکنات کرنی سیکھتا ہے وہ بولنا سیکھتا ہے وہ زبان جسے آپ اور میں آج اگر سیکھنے بیٹھیں تو ہمیں بہت مشکل لگے گی اگر کوئی بھی زبان جو ہمیں نہیں آتی تو ہمارے لیے اس کو سیکھنا مشکل ہو گا لیکن آپ دیکھئے کہ بچہ دیکھتے ہی دیکھتے وہ زبانیں بہت تیزی سے سیکھ لیتا ہے جو ہم بڑے ہو کر مشکل سے سیکھتے ہیں کیونکہ نقل کرنے کی صلاحیت، تقلید کی صلاحیت دراصل بچوں میں بڑوں سے کہیں زیادہ ہوتی ہے آپ جانتے ہیں کہ بچے مختلف خاص طور پر سکولوں اور کالجوں کے بچے مختلف جگہوں پر جب الودائی تقاریب ہوتی ہیں یا خوش آمدیدی تقاریب ہوتی ہیں تو اس میں ہم دیکھتے ہیں کہ اساتذہ کی نقل کرنا یا والدین کی یا مختلف لوگوں کی نقل کرنا مختلف خاکوں کی صورت میں خاص طور پر اس میں شامل ہوتا ہے کیونکہ انسان نقل کرتے ہوئے دیکھنا اور ہذا خود نقل کرنا جبلی طور پر پسند کرتے ہیں اور یہ بات آج نہیں کچھ عرصہ پہلے سے نہیں بلکہ انسان میں ازمنہ قدیم سے ہے سو ڈرامے کا آغاز نقل کے حوالے سے تو شاید ہزاروں سال قبل ہو گیا تھا اور اس وقت ہم یہ بھی نہیں جانتے تھے کہ نقل کا یہ فن جو انسان نے فطرت سے کشید کیا ہے فطرت سے حاصل کیا ہے بالآخر بعد ازاں جا کر باقاعدہ طور پر ایک صنف کی صورت اختیار کر جائے گا بہر حال اگر ہم ڈرامے کے فن کے حوالے سے بات کریں تو فنی طور پر ڈرامے کا آغاز اہل یونان سے ہوا جہاں ”سفو کلیمز“، ”سکا نکلو“، ”یورپیڈیز“ اور ایسے دوسرے بہت سے ڈرامہ نگار ہمارے سامنے آئے اور پھر بعد ازاں ارسطو نے باقاعدہ طور پر بوطیقہ میں ڈرامے کے مختلف عناصر کی وضاحت کر کے ڈرامے کو ایک صنف کے طور پر باقاعدہ ایک مکمل صنف کے طور پر، فن کے طور پر ابھارنے میں اہم کردار ادا کیا یوں چھٹی صدی قبل از مسیح میں ڈرامہ اہل یونان میں آیا

بعد ازاں اس کی اصول و ضوابط کا تعین کیا گیا افلاطون نے تو اس کو بیان کیا تھا اس کے نتیجے میں ارسطو کو یہ موقع ملا کہ وہ اس ڈرامے کو واضح طور پر ہمارے سامنے لائے ایک جداگانہ فن کے طور پر ہمارے سامنے لائے اور پھر بعد ازاں آہستہ آہستہ یہ فن اٹلی میں پہنچا پھر جرمنی میں پہنچا اور دسویں سے بارہویں صدی عیسوی کے دوران یہ فن سپین، فرانس اور انگلستان میں پھیل گیا اور یوں یورپ میں ڈرامے کا باقاعدہ طور پر آغاز ہو گیا اگر ہندستان کی بات کی جائے تو ہندستان میں ڈرامہ اہل یورپ سے نہیں آیا عموماً لوگ یہ بات کرتے ہیں کہ ڈرامہ یادو سری، بہت سی اصناف جیسا کہ مثال کے طور پر افسانہ نگاری یا مضمون نویسی یا ایسی دوسری اصناف دراصل ہم لوگوں نے اہل یورپ سے حاصل کئے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ڈرامہ واقعتاً باقاعدہ طور پر اہل یونان کی دین ہیں یہ بات درست ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ہم ان کے محکوم ہو گئے تو بھر ہم نے اپنے فنون کو یا اپنے بنیادوں کو ترک کر کے اہل مشرق کی روایات کو بھولتے ہوئے ہم نے اہل مغرب سے بہت کچھ حاصل کیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ ڈرامہ ہمارے ہندستان میں اگر ہمتا کریں قدیم ڈراما کی مثال کے طور پر کالی داس کا ”شکنتلا“ یا مہابھارت یادو سرے ڈرامے تو یہ وہ قصے ہیں یہ وہ داستانیں ہیں جس میں ڈراموں کے عناصر موجود ہیں اور جب ہمیں یہ پتا چلتا ہے کہ قدیم زمانوں میں بہت سارے نعمات بہت سارے گیت، رقص کی صورت میں پر فارم کیے جاتے تھے، گائے جاتے تھے، رقص ہوتا تھا مختلف خواتین مختلف لڑکیاں دیویوں کے مختلف پریوں کے رولز ادا کرتی تھیں، کردار موجود ہوتے تھے، تو ہمیں واضح طور پر یہ ماننا ہو گا کہ ڈرامے کے نقوش ہمیں سنسکرت کے ان داستانوں میں یا ان مذہبی رسوم میں بھی مل جاتے ہیں جو دراصل آج سے پانچ چھ ہزار سال پہلے قبل یا کم از کم اگر ہم لوگ ویدوں کا تذکرہ کر لیں تو چار ہزار قبل یہ باتیں ہیں جو بہر حال اہل یونان سے کہیں پہلے کے قصے ہیں

اس میں کوئی شک نہیں کہ دراصل یہ داستانیں یا یہ داستانوی نوعیت کے قصے جن میں رقص بھی تھا جن میں گیت بھی شامل ہوتے تھے ان میں ڈرامے کے نقوش ملتے ہیں فی اعتبار سے انہیں ہم ڈرامہ نہیں کہہ سکتے کیونکہ اہل یونان نے جب بات کی تو انہوں نے اسے بطور فن لیا ڈرامے کی صنف کو ایک فن کے طور پر لیا لیکن جو ہم قدیم قصوں یا داستان کی بات کر رہے ہیں ان میں ڈرامے کے نقوش تھے یعنی ان میں رقص ہوتا تھا، کردار یا کسی حد تک مکالمہ نویسی یا کہیں گیت ہمیں مل جاتے تھے تو وہ نقوش تھے لیکن اگر باقاعدہ طور پر پہلے ڈرامے یا اردو کے پہلے ڈرامے کی بات کریں تو ہمیں شکنتلا یعنی کالی داس کے قصے شکنتلا کا حوالہ نہیں دینا چاہیے کیونکہ یہ نہ تو اردو میں تھا اور ظاہر ہے کہ نہ اس میں ڈرامے کے مکمل نقوش تھے بہر حال نواز نے اس قصے کو بھاشا میں ڈالا اور پھر بعد ۱۸۰۰ء میں جب فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں آیا تو کاظم علی جوان نے اس کا اردو میں ترجمہ کیا لیکن وہ ترجمہ داستان کی صورت میں تھا یہی وجہ ہے کہ ناقدین اس شکنتلا کو اردو کا پہلا ڈرامہ نہیں کہتے البتہ اس کے برعکس ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ واجد علی شاہ جو ولی اول تھے انہوں نے بہت سے نائک خود تحریر کیے خود لکھے اور ان کا سب سے پہلا اس سلسلہ کا قصہ یا ڈرامہ ”رادھا کنہیا“ کو کہا جاسکتا ہے جو ۱۸۴۲ء سے ۱۸۴۶ء کے درمیان کھیلا گیا

دراصل یہ وہ قصے تھے ’یہ وہ ڈرامے کے ابتدائی نقوش تھے جو واجد علی شاہ نے خود تحریر کیے تھے اور اس طرح کے انہوں نے تقریباً انتیس رہس لکھے تھے جس میں ڈرامے کے باقاعدہ عناصر ہوں یا نہ ہوں لیکن کیونکہ اس سٹیج پر باقاعدہ طور پر نہیں کئے جاتے تھے لکھنؤ کا شاہی سٹیڈیم قصوں کے لئے سجتا تھا اس میں واجد علی شاہ بذات خود رول پلے کرتے تھے اور ان کے گرد مختلف پریوں کی صورت میں لڑکیاں ہوتی تھیں جن کے رقص بھی ہوتے تھے جوان پر اپنی جانیں فدا کرتی تھیں واجد علی شاہ ان کے لئے اپنے عشق کو ظاہر کرتے تھے تو اس میں قصے کا روپ بھی تھا اس میں منظر نگاری بھی تھی اس میں کردار بھی تھے مکالمات بھی تھے لیکن بہر حال وہ ربط اور تسلسل جو جدید ڈرامے کی باقاعدہ طور پر لوازمات ہیں وہ ان رہسوں میں نہیں پائے جاتے تھے یہی وجہ ہے کہ ناقدین یہ کہتے ہیں کہ انہیں ہم ڈرامے کے ابتدائی نقوش کہہ سکتے ہیں یعنی

ڈرامہ ویڈیوں اور سنسکرت میں سے نکل کر باقاعدہ طور پر فن کی طرف بڑھنے تو لگا تھا لیکن باقاعدہ پہلا ڈرامہ یا پہلے قصے انہیں نہیں کہنا چاہیے جلے کہنا چاہیے کیونکہ نہ تو فن ان ڈراموں کا مقصد تھا اور نہ ہی وہ عناصر جو ڈرامے میں ہونے چاہیے تھے وہ ان میں پائے جاتے تھے ان میں قصہ اور گیتوں کی بھرمار دراصل ان ناکوں کو رہس یا جلسہ بنا دیتی ہیں اس کے بعد یعنی واجد علی شاہ کے قصوں اور خاص طور پر رادھا کنہیا کے بعد اردو ڈرامے کی تاریخ میں نام آتا ہے، اندر سبھا ”کاجو کہ“ امانت لکھنوی نے لکھا۔ یہ قصہ یا یہ ڈرامہ دراصل واجد علی شاہ کے لئے ہی تحریر کیا تھا اور یہ لکھنؤ کے پہلے شاہی سٹیج پر پلے کیا گیا اور بعد ازاں عوامی سٹیج پر بھی آیا اس میں اگرچہ ابتدائی قصوں کی سی وہی خرابیاں ہیں کہانی میں تسلسل نہیں پایا جاتا کہیں گیتوں کی بھرمار ہے اور دیومائیت اس میں پائی جاتی ہے لیکن اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ امانت نے پہلی مرتبہ ربط قائم کرنے کی کوشش کی انہوں نے کوشش کی کہ قصے میں اداکاری کا مار جن نکالا جاسکے ایکننگ کا مار جن ہو سکے یوں کرداروں کے نقوش بھی کسی حد تک واضح ہو جاتے ہیں لیکن بہر حال نقائص زیادہ تھے انہوں نے کوشش کی کہ قصے میں اداکاری کا مار جن نکالا جاسکے ایکننگ کا مار جن ہو سکے یوں کرداروں کے نقوش کسی حد تک واضح ہو گئے لیکن بہر حال نقائص زیادہ تھے اور بہتری یا خوبیاں کم لیکن اس کے باوجود اس میں دلچسپی کے عناصر کچھ انہوں نے ایسے پیدا کیے کہ اندر سبھا کے بعد بہت سی سبھائیں لکھی گئیں یعنی بہت سے اس نوع کے ڈرامے لکھے گئے بنگال میں ڈرامے کو رواج ملا تو وہاں پر بھی بہت سی سبھائیں مختلف ناموں سے لکھی گئیں اسی طرح سے ممبئی میں مدراس میں بھی اس طرح کی بہت سی سبھائیں لکھی گئی اور پروفیسر سید وقار عظیم تو کہتے ہیں کہ دراصل ۱۸۵۴ء سے لے کر آغا حسن کا شمیری کے ڈراموں تک کم و بیش ۱۹۰۰ یا ۱۹۰۱ یا ۱۹۰۲ء تک جب آغا حسن نے اپنے ڈرامے دکھانا شروع کیے اور آغا حسن اپنے ڈراموں کے ساتھ ہمارے سامنے آئے تب تک کے دور کو پروفیسر وقار عظیم تو کہتے ہیں کہ ہمیں ڈرامے کی تاریخ میں اس دور کو اندر سبھائی دور کہنا چاہیے کیونکہ کوئی بھی ڈرامہ بنیادی طور پر اس تاثر سے یا اس کے اثر سے اس کے طلسم سے صحیح طور پر باہر نہیں آیا تھا بہر حال اس میں بہت سی خرابیاں تھیں لیکن انہی چند ایک خوبیوں کے باعث یا کم از کم اپنی شہرت کے باعث اسے اردو کا پہلا مؤثر ڈرامہ کہا جاتا ہے ڈاکٹر انور سدید اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

”اس قصہ کے اجزائے ترکیبی میں، سحر البیان، اور، گلزار نسیم کے عناصر موجود ہیں۔

پلاٹ، مستعار اور کردار، چربہ ہیں۔ ڈرامے میں حقیقی زندگی کی حرارت بھی موجود

نہیں، وصل کے آخری منظر کے سوا کہیں جذباتی تعمک نظر نہیں آتا لیکن یہ ڈرامہ

چونکہ اس صنف کے ابتدائی دور میں لکھا گیا تھا، اس لیے اسے کامیابی حاصل ہوئی

اور تاریخی اعتبار سے بھی شہرت حاصل ہوئی۔“

بات یہ ہے کہ جب بھی کوئی چیز ابتدائی نوعیت کی ہوگی تو یقینی طور پر اس میں خرابیاں بھی ہوں گی بہت سی کمزوریاں بھی ہوں گی لیکن اس کے باوجود اگر ہمیں کسی حد تک اس میں وہ عنصر مل جائے جس صنف کے لیے کام کیا جا رہا ہے تو ہم اسے پہلا یا اولین نقش ضرور کہہ لیتے ہیں اس کے بعد باقاعدہ طور پر اردو میں ڈرامے کا یا ناک کا آغاز ہو گیا ان ڈراموں میں بہت ساری ناکامیاں یا بہت سارے نقائص تو پائے جاتے تھے لیکن اس کے باوجود مختلف تھیٹر ریکل کمپنیز نے بہت تیزی سے ڈرامے پیش کرنا شروع کیے اور دراصل ممبئی میں ڈرامہ کو باقاعدہ طور پر عروج ملا اس دور کو کچھ لوگ پارسی تھیٹر کا نام بھی دیتے ہیں کیونکہ ممبئی میں زیادہ تر لوگوں نے باقاعدہ طور پر اس پر کام کیا وہ پارسی تھے اس سلسلے میں ہم اصل ٹھیٹر ریکل کمپنی کا نام لے سکتے ہیں وکٹوریل ناک منڈی یا ایلفرٹ تھیٹر ریکل کمپنی اور اس سلسلے میں اگر ہم لوگ ڈرامہ نگاروں کی بات کریں تو رونق بناسی کی بات ہو سکتی ہے طالب بناسی کا نام لیا جاسکتا ہے احسن نقوی کا نام لیا جاسکتا ہے لیکن ان کی علاوہ جتنے بھی ڈرامہ نگار ہمارے سامنے آتے ہیں

ان میں وہی خصوصیات اور اوصاف پائے جاتے ہیں جو دراصل ان تین ناموں کا خاصا تھے یعنی ہم دیکھتے ہیں کہ ڈرامے میں عشق کے قصے زیادہ تر بیان کیے جاتے ہیں ہم دیکھتے ہیں کہ ان میں گیتوں کی بھرمار ہوتی ہے کہانی میں کوئی بہت زیادہ ربط نہیں ہوتا بسا اوقات مختلف کردار افراط و تفریط کا شکار ہو جاتے ہیں کیونکہ ڈرامے میں کرداروں کی صحیح تعداد کا خیال نہیں رکھا جاتا پھر بہت سے ڈرامے جب ترجمہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو اس میں وہ صحیح طور پر ترجمے کا حق ادا نہیں کر پاتے ہم دیکھتے ہیں کہ ان میں کیا ہوتا ہے کہ ٹریجڈی اور کامیڈی کو بسا اوقات ساتھ ملا کر پیش کیا جاتا ہے اب ظاہر ہے کہ ٹریجڈی اور کامیڈی کو ساتھ ملانے کا مطلب سیمپل سی بات یہی ہے کہ ہم رات اور دن کے منظر کو گویا ملانے کی کوشش کریں ظاہر ہے کہ ٹریجڈی المیاتی ڈرامے کا نام ہے یعنی وہ ڈرامہ کہ جس میں ہم کسی کردار کو کسی المیے سے دوچار ہوتا ہوئے دکھاتے ہیں لیکن جب ہم لوگ المیے اور مزاحیہ نوعیت کے ڈرامے جو کہ تفریح طبع کے لیے لکھا جاتا ہے تو پھر ہم کرتے کیا ہیں کہ رنجیدگی اور تفتن کو جب ملا دیتے ہیں تو اس کے نتیجے میں بہر حال تاثر قائم نہیں ہو پاتا نہ تو ناظرین مکمل طور پر ڈرامے سے محظوظ ہو پاتے ہیں اور نہ ہی ان کا کتنا سسر ہو پاتا ہے جو دراصل کسی بھی المیاتی ڈرامے کا منطہائے مقصود ہوتا ہے اگر ہم بات کریں ابتدائی نوعیت کے ڈراموں کی یعنی آغا حسن سے پہلے کے ڈراموں کی تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ابتدائی ڈراموں میں ادبیت کی کمی ہوتی تھی، گیتوں کی زیادتی ہوتی تھی، نظم کارنگ ہوتا تھا یعنی زیادہ تر چیزیں نظم کے آہنگ میں کہنے کی کوشش کی جاتی تھی اور کردار نگاری کافی کمزور ہوتی تھی اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ وحدت تاثر صحیح طور پر قائم نہیں ہو پاتا تھا لیکن بعد ازاں ایک نام آیا، ایک انسان آیا، ایک ایسا فنکار آیا کہ جس نے اردو ڈرامے کے ایک نئے دور کا آغاز کیا اور وہ شخص تھا آغا حشر کاشمیری۔

آغا حشر کاشمیری کو اردو کا شیکسپیر بھی کہا جاتا ہے اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ان کے اسلوب اور ان کی تخلیقیت اور ان میں ان کے پیش روؤں کے مقابلے میں کہیں زیادہ تھی یعنی ان سے پہلے ڈراموں کم اور رہس یا جلسہ زیادہ ہوتا تھا جس کا بنیادی مقصد ہی عیش و عشرت تھا اس میں کہانی کی طرف توجہ ہی بہت کم دی جاتی تھی یا شاید فنکاروں میں وہ فنکارانہ صلاحیتیں ہی موجود نہ تھیں لیکن آغا حسن کاشمیری نے باقاعدہ طور پر ڈرامے کے فن کو فنی اصول و ضوابط لانے کی اور ناپنے کی کوشش کی اس سلسلہ میں نیو الفارٹ کمپنی کا نام لیا جاتا ہے جہاں سے آغا حسن کی ڈرامہ نگاری کا آغاز ہوا بعد ازاں انہوں نے شیکسپیر تھیٹر بیکل کمپنی بھی قائم کی جو ان کی خود کی قائم کردہ تھی لیکن مختلف کمپنیوں میں کام کرتے ہوئے انہوں نے کوشش کی کہ وہ عوام کے مزاج اور ڈرامے کے فن دونوں کو ساتھ لے کر چلیں اس سلسلہ میں انہوں نے ڈرامے کا آغاز تراجم سے کیا یعنی مختلف تراجم شیکسپیرین تراجم بھی تھے انگلش کے دوسرے ڈرامہ نگاروں بھی اس میں شامل تھے اور پھر بعد ازاں انہوں نے تو اصل ڈرامے بھی لکھے اور بہت سے ایسے ڈرامے تھے جو تو نقل بھی نہیں اور پورے ترجمے بھی نہیں یعنی کہانی اڑائی گئی ہے جو دراصل پہلے کے ڈرامہ نگاروں کا خاصا تھی ایک کہانی وہ اڑا لیتے تھے اور اسے وہ اپنے ماحول کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتے تھے لیکن شیکسپیر کی طرح آغا حشر کاشمیری نے کہانی کو بہر حال ڈرامے کے آہنگ میں ڈرامے کے سانچے میں پہلے کے ڈرامہ نگاروں کے مقابلے میں خاصا بہتر انداز میں ڈھالا ان کے معروف ڈراموں میں ”شہید ناز، مرید شک، اسیر ہوس، خوبصورت بلا، سفید خون، سورداس، گیتا بن باس، گنگا ترن، رستم و سہراب، ترکی حور، میٹھی چھری عرف دورنگی دنیا، صید ہوس، یہودی کی لڑکی“ اور ایسے بہت سے ڈرامے مشہور ہوئے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ آغا حسن کے ڈرامے معروف بھی ہوئے ان میں فنی اعتبار سے بہت سی خوبیاں بھی پائی جاتی تھیں یعنی ان میں جذبات کی شدت وحدت پائی جاتی تھی اور پھر نظم و نسق کا ایک ایسا آہنگ تھا جو پہلے ڈراموں میں قدرے کم ملتا تھا پہلے ڈرامے جو تھے وہ زیادہ تر نظم میں ہی ہوتے تھے پھر آغا حشر کاشمیری نے کیا کیا کہ انہوں نے کہانی کو اور کرداروں کو بڑھا دیا کسی حد تک مکالمات کو بڑھا دیا کافی حد تک اور گیتوں کو

کم کر دیا۔

آپ دیکھئے کہ پہلے ایک وقت تھا کہ جب ڈیڑھ دو گھنٹے یا اڑھائی گھنٹے کے ڈرامے میں تقریباً پچاس ساٹھ گیت ہوا کرتے تھے اب آپ خود سوچ سکتے ہیں کہ فرض کریں کہ اگر ایک گیت تین چار منٹ کا بھی ہو تو دو سوادو گھنٹے تو گیتوں پر ہی گزر جاتے تھے کیونکہ ڈرامہ دراصل کہانی سے زیادہ یا مکالمات سے زیادہ گیتوں کے ذریعے آگے بڑھ رہا ہوتا تھا اور ظاہر ہے کہ یہ ڈرامے کا بنیادی وظیفہ تھا ہی نہیں لہذا آغا حشر نے کیا کیا کہ گیتوں کی تعداد کو بہت کم کر دیا اس کے باوجود بہر حال آغا حشر کا شمیری کے ڈراموں 8 میں کچھ ناقدین بہت عیوب کی نشاندہی بھی کرتے ہیں ان کے نقائص کی بات کرتے ہیں ظاہر ہے کہ جہاں ہم ان کی تعریف و توصیف کرتے وہاں ہمیں ان کے چند ایک عیوب کا تذکرہ بھی کرنا چاہیے اور اگر میں یہ کہہ دوں کہ ان کے وہی خصائص ان کے کسی حد تک جو تعریفی کلمات تھے کے حوالے سے ہیں وہی ان کے نقائص بھی ہیں یعنی ہم نے تذکرہ کیا تھا جذبات کی شدت کے حوالے سے۔ اب جذبات کی شدت میں کس اعتبار سے آغا حشر کے ڈراموں کو خوبی دی ظاہر ہے کہ کردار کے نقوش صحیح طور پر سامنے آئے لیکن وہی نقوش جذبات کی زیادتی کے باعث عموماً تصنع اور بناوٹ کا شکار ہو جاتے تھے یعنی کردار میں زندگی باقی نہیں رہتی تھی ایک آئیڈیل نوعیت کا کردار تو بن جاتا تھا لیکن ہمارے گرد و نواح میں پھرنے والے ہمارے گرد و نواح میں آنے جانے والے لوگ جو ہمیں اپنے معاشرے میں نظر آتے ہیں وہی کردار ان کرداروں سے ذرہ بٹ جاتے تھے پھر ہوتا کیا تھا کہ گیتوں کو تو آغا حشر نے کم کر دیا لیکن وہ دراصل شاعری کے دلدادہ تھے لہذا ان کے ہاں ہمیں کرداروں کے مکالمات میں شعر بہت سے مل جاتے تھے یعنی اشعار میں باتیں کرنے لگتے تھے ظاہر ہے کہ ڈراموں میں یہ بات بھی قدرے تصنع ہی شمار کی جاتی ہے کہ میں ہم لوگ آپ لوگ جب مکالمات کرتے ہیں تو ہمارے مکالموں میں کہیں اکا دکا بر محل اگر کوئی شعر ہو تو آجاتا ہے لیکن عموماً ہماری گفتگو شاعری میں نہیں ہوتی پھر اسی طرح سے ان کے ڈراموں کا ایک بڑا نقص یہ تھا کہ ان کے ہاں دوپلاٹ ایک ڈرامے میں ہمیں عموماً مل جاتے تھے یعنی دو مختلف کہانیاں ایک ڈرامے میں یکجا ہو جاتی تھیں اس کا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ ڈرامہ کافی حد تک ناتاثروں کا شکار ہو جاتا تھا ظاہر ہے کہ اگر آپ دو مختلف کہانیوں کو ساتھ لے کر چلیں گے تو آپ محدود وقت میں limitation کو سامنے رکھتے ہوئے آپ کسی بھی ایک کہانی کو صحیح تاثر کے ساتھ پیش نہیں کر پائیں گے آپ نبھانے کی کوشش کریں گے کہ آخر میں کہانی سمٹ بھی جائے مثنیٰ مقصود کو بھی پہنچ جائیں ایک منطقی انجام بھی کہانی کو مل جائے لیکن اس میں تاثر آپایا نہیں آپایا ظاہر ہے کہ اس حوالے سے آپ فیصلہ نہ کر پائیں گے اور نہ ہی دراصل کوئی مضبوط تاثر بن گا چنانچہ آغا حشر نے اس میں کوئی شک نہیں کہ اندر سبھائی دوڑ کو توڑ دیا یعنی جیسا کہ ہم نے پروفیسر وقار عظیم کا حوالہ دیا تھا کہ انہوں نے آغا حشر سے پہلے کے تمام ڈراموں کو اندر سبھائی دور کہا تھا اس اندر سبھائی طلسم کو انہوں نے توڑ دیا گانوں یا گیتوں کی تعداد کم کر دی کردار نگاری کے نقوش کو کسی حد تک واضح کیا مکالمات قدے بہتر ہوئے لیکن اپنے عیوب کے باعث مثلاً شاعری کا اضافہ پھر دو طرح کے مختلف پلاٹس کا اضافہ یا تصنع اور بناوٹ یا جذبات کی شدت و حدت، اس کے باعث ان کے ڈرامے کسی حد تک کمزور بھی ہوئے لیکن بہر حال مجموعی طور پر اردو ڈرامہ ارتقائی مرحلے سے گزرتا ہوا اگلے سنگ میل تک ضرور پہنچ گیا سید وقار عظیم ان کے فن پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

”اچھے فنکار کا منصب جہاں ایک طرف یہ ہے کہ وہ زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے غافل نہ ہو، دوسری طرف اس کا یہ بھی فرض ہے کہ وہ زمانے کے مذاق میں جلا پیدا کرے۔ چنانچہ آغا حشر کی عظمت اور ان کی حد سے زیادہ شہرت اور دوام کار از انہی صفات میں پوشیدہ ہے۔ انہوں نے اپنی ڈرامہ نگاری کے ہر

دور میں زمانے کا کوئی چیزیں دیں جو اس نے ان سے طلب کیں۔

یہ وہ آخری نقص اور آخری خوبی ہے جو ہم نے دراصل پروفیسر وقار عظیم کی رائے کے روشنی کے لیے چھوڑ دی تھی دیکھئے ڈرامہ نگار کا جہاں ایک یہ وظیفہ ہے کہ وہ فن کے تقاضے پورے کرنے وہیں بہر حال ڈرامہ پیش کیا جاتا ہے عوام کے لئے، ناظرین کے لئے اور آپ وہ چیز نہیں پیش کر سکتے جو ناظرین دیکھنا نہیں چاہتے لیکن اس کے ساتھ ساتھ آپ کا بطور ڈرامہ نگار یہ فرض بھی ہوتا ہے کہ آپ معاشرے کا مزاج بنائیں اگر کبھی آپ کا مقدمہ شعر و شاعری الطاف حسین حالی کی کتاب پڑھنے کا اتفاق ہو تو اس میں وہ ان دونوں عناصر یا لوازمات کی بات کرتے ہیں یعنی شاعری کا معاشرے پر اثر اور معاشرے کا شاعری پر اثر کیونکہ ادب صرف معاشرے کو متاثر کرتا نہیں ہے ادب معاشرے سے متاثر ہوتا بھی ہے لہذا ایک ادیب یا ایک ڈرامہ نگار جب کسی فن پر بات کرتا ہے تو اس نے یہ بھی دیکھنا ہوتا ہے کہ وہ عوام کے تقاضے بھی پورے کرے آپ دیکھنا کیا چاہتے ہیں آپ پڑھنا کیا چاہتے ہیں اس کے مطابق بھی لکھیں اور ساتھ ہی ساتھ آپ مزاج کی تربیت بھی کریں کہ آپ کو کیا دیکھنا چاہیے آپ کو کیا پڑھنا چاہیے یہ وہ باتیں ہیں جو آغا حشر کاشمیری کے ہاں ہمیں یکجا ملتی ہیں اور یہی وہ بات ہے جس کے حوالے سے بعض لوگ ان پر تنقید بھی کرتے ہیں جبکہ آغا حشر ڈرامے کے فن سے بخوبی آگاہ تھے جب وہ ڈرامے کے فن کو بہتر کر رہے تھے تو آخر انہوں نے وہ سو خیانہ مذاق کیوں اپنے ڈراموں میں پیش کیا جو شاید اخلاقی حدود سے قدرے گرا ہوا تھا تو اس کا جواب پروفیسر وقار عظیم نے بھی یہی کہا کہ انہوں نے زمانے کو وہی کچھ دیا جو زمانے نے ان سے طلب کیا تو وہ خامی یا وہ کمزوری یا وہ نقص جس کے حوالے سے عموماً بات کی جاتی ہے کہ انہوں نے وہ سو خیانہ پن یا اخلاق سے گری ہوئی باتیں ڈرامے میں پیش کیوں کیں تو اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ دراصل اس وقت لوگوں کی ڈیمانڈ بھی تھی پھر خاص طور پر اگر آپ بات کریں بیسویں صدی کے آغاز کی اور ۱۹۲۰ کے بعد کی تو یہ وہ دور تھا کہ جب برصغیر میں فلم بھی آرہی تھی یعنی آہستہ آہستہ سٹیج سے لوگ ہٹ کر فلم کی طرف متوجہ ہو رہے تھے تو لوگوں کو سٹیج تک رکھنے کے لئے ڈرامے کو زندہ رکھنے کے لئے آغا حشر نے ایسی ایسی چیزیں بھی اپنے ڈراموں میں شامل کر دیں جو شاید ان کو خود بھی پسند نہ ہوں لیکن عوامی مزاج کی تحت انہوں نے کیں لیکن مجموعی طور پر ہم یہ ضرور کہیں گے کہ انہوں نے ڈرامے کی صنف کو ڈرامے کے فن کو آگاہی دھانے کیلئے ناقابل فراموش کردار ادا کیا۔

ان کے بعد ہم بات کریں گے سید امتیاز علی تاج کی یہ وہ نام ہے جس نے اردو ڈرامے کو صحیح معنوں میں ترقی دی اس کے فن کے تقاضے بھی پورے کئے اسے جدید ضروریات کا اہل بھی بنایا اور وہ ڈرامہ جو سٹیج تک محدود تھا اسے ادبیت ملی بعد ازاں ریڈیو اور ٹیلی ویژن آیتا تو اسے ریڈیو ٹیلی ویژن کے قابل بھی بنایا امتیاز علی تاج پر ہماری زیادہ تر گفتگو تو آئندہ دو لیکچرز میں رہے گی لیکن اس لیکچر میں اس حد تک ہم آپ کو بتائیں گے کہ امتیاز علی تاج نے ڈرامے کو مغربی سطور پر استوار کیا یعنی ڈرامہ دراصل ان سے پہلے بھی ترجمہ ہونے لگا تھا یہ سلسلہ تو احسن لکھنوی، تباہاں یا رونق بناسی ہی سے شروع ہو گیا تھا آغا حشر نے شیکسپیر کے بہت سے ڈراموں کا ترجمہ کیا مختلف ڈراموں کو ملا کر بھی پیش کیا تو یہ تو کوئی نئی بات نہیں تھی لیکن فن کے وہ تقاضے جو شاید ان سے پہلے کے ڈرامہ نویس پورے نہیں کر پارے تھے تاج نے ان تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے ترجمے بھی کئے تو اصل ڈرامے بھی لکھے وہ ڈرامے بھی لکھے جو سٹیج پر پلے کئے جاسکتے تھے اور وہ ڈرامے بھی لکھے جو سٹیج پر تو پلے نہ ہوئے لیکن ادبی ڈرامے کی صورت میں یعنی کتابی صورت میں قارئین کے سامنے آئے اور ان کو پڑھا بھی گیا ان کو شہرت بھی ہوئی اور ان کو قبولیت بھی ملی ان کا معروف ترین ڈرامہ ”انارکلی“ جس نے دراصل اردو ڈرامے کی روایت میں تہلکہ مچا دیا اور بعد ازاں آپ جاننے ہیں کہ ہندوستان کی بات ہو اس میں مختلف فلمز بھی بن چکی ہیں اور ایک سے زائد فلمز بن چکی ہیں ٹیلی ویژن ڈراما کی صورت میں بھی اس پر مختلف ڈراما بن چکے ہیں یہ بنیادی طور پر امتیاز علی تاج کی تخلیق تھی جنہوں نے انارکلی کے قصے تھے خواہ وہ حقیقی تھا یا نہیں تھا اس میں ہم آئندہ لیکچرز میں بات کریں گے لیکن انہوں نے انارکلی کے قصے

کو بہر حال ایسا زندہ و جاوید کر دیا کہ آج بھی لاہور کے سول سیکٹریٹ میں موجود مقبرے پر عموماً یہ گمان کیا جاتا ہے کہ یہ اسی انارکلی کا مقبرہ ہے جسے جلال الدین اکبر نے سنگسار کر دیا تھا حالانکہ اس کی حقیقت کیا ہے اس کے حوالے سے ہم آج بھی حتمی رائے قائم نہیں کر سکتے یہ کہانی تاج کی اپنی تھی یا نہیں تھی لیکن اس کا حقیقت سے اتنا ہی تعلق تھا جتنا کسی ادیب کا امکان صداقت یا امکان وقوع کا نظریہ جو اسطونے پیش کیا ؛ نظریہ تھا کہ ”آپ بات کریں وہ جو خواہ حقیقت ہو یا نہ ہو لیکن اس میں اتنی حقیقت ضرور ہو کہ اس پر یقین کیا جاسکے“ یعنی probability کی تھیوری یعنی وہ امکان جو منطق کے عین مطابق ہوتا ہے تو انارکلی میں تاج نے وہ رنگ پیدا کر دیا کہ آج بھی ہم اسے حقیقت بعین حقیقت ہی تصور کر لیتے ہیں بہر حال ان کے ڈراموں کی مجموعی خصوصیات کیا تھیں اس پر تو طویل بات ہوگی صرف اس وقت میں یہاں ان کے مختلف خصائص کا احاطہ کرتے ہوئے یا ان کے مختلف خصائص کا خلاصہ کرتے ہوئے جو ڈاکٹر رشید احمد گوریچہ نے ان کے حوالے سے کہا ان کی یہ رائے نقل کروں گا جس میں وہ کہتے ہیں کہ

”تاج زبان کی شگفتگی کے ساتھ ہماری روزانہ زندگی کی کشمکشوں کو بڑے ہلکے پھلکے انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے کردار غیر فطری باتیں کرتے ہوئے اسٹیج پر نہیں آتے۔ ان کے پلاٹ میں کسی قسم کی پیچیدگی یا الجھن نہیں ہوتی لیکن پلاٹ کی استواری میں بھی ایک نیا انداز پنہاں ہوتا ہے۔ زندگی کو بحیثیت مجموعی ایک ڈرامہ سمجھتے ہیں جہاں فطرت انسانوں کے ساتھ نت نئے کھیل کھیلتی ہے۔ ان کے کردار زندگی کی سچائیوں کو پیش کرتے ہیں۔“

امتیاز علی تاج کے دور تک اردو ڈراما باقاعدہ طور پر اردو زبان و ادب میں رائج ہو چکا تھا ڈرامے کی صنف اسٹیج اور ادب سے بڑھ کر ریڈیو اور ٹیلی ویژن تک پہنچ گئی تھی اور پھر اردو ڈرامہ مختلف مراحل سے گزرا ان بلندیوں تک پہنچا کہ آج آپ جانتے ہیں کہ ٹیلی ویژن ڈرامے کا تقابل ہم کسی بھی دنیا کے نشریاتی ادارے یا کسی بھی الیکٹرانک میڈیا کے ڈرامے سے کر سکتے ہیں آپ جانتے ہیں کہ جدید دور میں اشفاق احمد، بانو قدسیہ، صفدر میر، فاطمہ ثریا بجیا، حسینہ معین۔ یہ وہ نام ہیں کہ جن کی فہرست سازی ہم شروع کریں تو ختم ہونے پر نہیں آتی شوکت صدیقی نے ڈرامے لکھے، انور مسود نے ڈرامے لکھے اور پھر ہم باقی لوگوں کی بات کریں تو آپ کے سامنے پنجاب کے، سندھ کے، بلوچستان کے، سرحد کے مختلف النوع قسم کے ڈرامہ نگار آتے ہیں ہر صوبے نے اپنے اپنے طور پر ڈرامہ لکھے خاص طور پر اگر ہم بات کریں ۱۹۶۴ کے بعد تقریباً ۲۰۰۳ تک کے دور کی جب ٹیلی ویژن ڈرامے کو شہرت ملی جب سرکاری ٹی۔وی پر ڈرامے پیش کئے جاتے تھے تو ہر ٹیلی ویژن مرکز میں کراچی مرکز ہو، لاہور مرکز ہو یا پشاور مرکز ہو ہر ایک نے اپنے اپنے طور پر ڈرامے لکھے اور ہر مرکز سے ہمارے سامنے وہ پیشہ ورانہ ڈرامہ نگار آئے کہ جن میں سے ہر ایک اپنی مثال آپ ہے اسی طرح یہ وہ ڈرامہ نگار تھے جنہوں نے ابتداء میں ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھے اور پھر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہی لوگ ٹیلی ویژن کی طرف متوجہ ہو گئے یوں ریڈیو ڈرامہ کی تاریخ میں بھی ان لوگوں کے نام بہت اہم ہیں اور ٹی۔وی ڈرامے کی تاریخ بھی ان کے بغیر ہم مکمل تصور نہیں کر سکتے۔ بات یہ ہے کہ ڈرامہ ہم سب کی یا انسانوں کی فطرت میں شامل ہے ہم سب کسی نہ کسی صورت میں نقل کے مرحلے سے گزرتے ہیں اور یہی نقل ہمیں اصل کے قریب اسی وقت نظر آتی ہے جب بطور ڈرامہ ہم اس نقل کو کرتے ہیں یعنی نقل اگر میں، آپ، ہم لوگ معاشرتی اعتبار سے کریں تو شاید وہ اتنی اصلی محسوس نہیں ہوتی اتنی حقیقی محسوس نہیں ہوتی جتنی کہ ڈرامے کے فن میں، فنکار جب ہمارے سامنے جب اداکاری کی صورت میں ادا کرتے ہیں تو وہ ہمیں قریب الاصل نظر آنے لگتی ہے اور بسا اوقات ❖ آپ جانتے ہیں کہ نقل پر بھی

اصل کا گمان ہونے لگتا ہے اردو ادب کی یہ وہ صنف ہے کہ آج بھی ادب کو زندہ رکھنے کی ضامن ہے تو غلط نہ ہو گا لیکن بد قسمتی یہ ہے کہ آج کے دور میں ہم ڈرامے کو یا بالخصوص ٹیلی ویژن ڈرامے کو ہم ادب کا حصہ تصور ہی نہیں کرتے یہی وجہ ہے کہ بہت کم یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ ہم ادیبوں میں فاطمہ ثریا بجیا یا حسینہ معین جیسے لوگوں کو ادیبوں میں شامل کریں ہم یہ کہتے ہیں کہ یہ لوگ ڈرامہ رائٹرز ہیں، یہ سکرپٹ رائٹرز ہیں حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ آج جبکہ ادب کو پر فارم کرنے کی ضرورت ہے آج جبکہ لٹریچر پر فارمنگ آرٹ کے ذریعے زندہ رہنا ہے تو ہمیں ماننا ہو گا کہ وہ ناولز، وہ افسانے جو ضابطہ تحریر میں آنے کے بعد کتابوں میں محفوظ ہو کر طاق نسیاں پر رکھیں تو کوئی شخص اسے جلدی پڑھنا گوارہ نہیں کرتا آج اگر وہ افکار، وہ نظریات اور وہ فن پارے اگر ہم زندہ کرنا چاہتے ہیں تو ان کا واحد طریقہ یہی ہے کہ ہم انہیں ڈرامے میں ڈھال کر ان کی کہانی کو ڈرامے کا حصہ بنا کر ان کو اور ان کے کرداروں کو زندہ و جاوید کر دیں کوشش کریں کہ ہم ادب کے نئے زاویے تلاش کرنے کی کوشش کریں کوشش کریں کہ ہمیں ادب کا وہ نقطہ نظر ملے جو اسے جدید تقاضوں سے آہنگ کر دے اور جدید ضروریات کے عین مطابق بنادے اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے سید امتیاز علی تاج کے ڈرامے ”نئے سال کے تحفے“ کے حوالے سے۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

لیکچر نمبر ۳۴ سید امتیاز علی تاج کے ڈرامے نئے سال کے تحفے کا مثنیٰ مطالعہ
گذشتہ لیکچر میں ہم نے ڈرامے کی صنف پر بات کا آغاز کیا تھا اور ہم نے ڈرامے کے فن کے حوالے سے بات کرنے کے بعد اردو ڈرامے کے آغاز
وارقاء اور اس کی ترقی کے مختلف مدارج کا جائزہ لیا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے مثنیٰ مطالعہ کے حوالے سے اور اس سلسلہ میں نصاب میں شامل سید امتیاز علی تاج کے ڈرامے “نئے سال
کے تحفے” کے حوالے سے۔ نئے سال کے تحفے امتیاز علی تاج کا ایک یکبابی ڈرامہ ہے یعنی ایک ایسا مختصر ڈرامہ جس میں محدود کرداروں کے
ذریعے امتیاز علی تاج نے کہانی کو مکمل کیا۔ ۱۹۲۵ میں امتیاز علی تاج نے ایک کہانی لکھی تھی کہ کرسمس کے تحفے کے نام سے اور یہ کہانی دراصل
مغربی رائیٹر او۔ ہنری کی کہانی گف فف جانی کا اردو ترجمہ تھی بعد ازاں امتیاز علی تاج نے اسی کہانی کو ڈرامائی شکل دی اور نئے سال کے تحفے کے
نام سے لکھا۔

آج ہم اسی ڈرامے کا مطالعہ کریں گے یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ امتیاز علی تاج نے اس بات کا تذکرہ تو نہیں کیا کہ یہ ڈرامہ دراصل ترجمہ ہے یا
ماخوذ ہے یا ان کی اپنی تخلیق ہے لیکن اس کے کرداروں یعنی ڈیلا، مگی یا جیمز کے ناموں سے بھی یہ بات واضح ہے کہ یہ دراصل ان کی تو اپنی
تخلیق نہیں ہے دوسرا اس کا ماحول بھی اس بات کی عکاسی کرتا ہے کہ یہ مشرقی ماحول کی کہانی نہیں ہے۔ اس کے باوجود اس کہانی کو شامل کرنے
کے دو مقاصد ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم دیکھ سکیں کہ ہم کسی دوسرے ادب سے یعنی ایسا ادب جس کا تعلق ہماری تہذیب و ثقافت سے نہیں ہو تا جب
ہم کسی کہانی کو اخذ کرتے ہیں تو اس سے ہمیں کس نوعیت کے مسائل سے واسطہ پڑھتا ہے اور دوسرا یہ کہ دراصل اس کہانی میں مختصر انداز میں
ایک خاص موضوع کی نشاندہی کرنے میں امتیاز علی تاج کامیاب ہوئے ہیں جس پر اس لیکچر میں آگے چل کر بات ہوگی لیکن یہ دو مقاصد تھے
جن کے تحت اس ڈرامے کو آپ کے متن میں شامل کیا گیا اس میں کوئی شک نہیں کہ امتیاز علی تاج کا سب سے معروف ڈرامہ انارکلی ہے لیکن
کورس کی محدودیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہمیں کسی ایسے مختصر ڈرامے کا انتخاب کرنا ہوتا ہے جو مکمل بھی ہو اور کوئی خاص واضح اور مضبوط تاثر
بھی رکھتا ہو انہی نکات کے پیش نظر آپ کے نصاب میں یہ ڈرامہ شامل کیا گیا ہے۔ تو سب سے پہلے ہم ڈرامہ پڑھیں گے اور پھر ہم جان پائیں گے
کہ اس میں دراصل امتیاز علی تاج کہنا کیا چاہتے ہیں؟ ہمارا طریقہ کار وہی ہو گا جو گذشتہ لیکچر سے اپنائے ہوئے ہیں کہ ہم ٹکڑوں میں تقسیم کر کے
فن پارے کا مطالعہ کرتے ہیں بعد ازاں ہم ان کے الفاظ معنی پر روشنی ڈالتے ہیں اور پھر مجموعی طور پر بات ہوتی ہے فن پارے کے حوالے سے تو
بڑھتے ہیں ڈرامہ “نئے سال کے تحفے” کی طرف:

کردار

ڈیلا: نو بیاتہ بیوی

جیمز: ڈیلا کا میاں

مگی: ڈیلا کی پڑوسن

منظر

ڈیلا: (تہا بیٹھی نقدی گن رہی ہے) ایک۔ دو۔ تین۔ چار۔ پانچ۔ چھ۔ سات۔ آٹھ۔ نو پنس؛ نو پنس اور شنلنگ کتنے؟ ایک۔ دو۔

تین؛ کل ہوئے تین شنلنگ اور نو پنس۔ تین شنلنگ اور نو۔

(دروازے پر دستک ہوئی)

ڈیلا: آجاؤ۔

مبکی: ہیلو ڈیلا!

ڈیلا: تم ہو مبکی! کہاں تھی اتنے دن سے مبکی!

مبکی: الفرڈ بیمار تھا۔ سارا سارا دن اور رات رات بھر اس کی تیمارداری کرنی پڑی۔ ذرا سی دیر کو بھی گھر سے نہ نکل سکی۔

ڈیلا: اوہو! تم نے خبر بھی نہ کی۔ کوئی اندیشہ ناک بیماری تھی کیا؟

مبکی: نمونیہ۔ ڈاکٹر کہتا تھا کہ بائیں پھیپھڑے پر اثر ہو گیا ہے۔ کل سے ٹمپر پچر نارمل ہوا، تو جان میں جان آئی۔ میں تیمارداری کر کر کے تھک گئی تھی۔ اس وقت نوبچے کے لیے گھر سے نکل کھڑی ہوئی۔ تم اتنے بہت پنس سامنے رکھے کیا کر رہی ہو؟

ڈیلا: گنتی۔

مبکی: اتنے بہت پنس آئے کہاں سے؟

ڈیلا: نہ جانے کن کن مصیبتوں سے، کتنی کتنی دیر تک کاری والے اور پنساری سے بحث کر کر کے اور لڑ لڑ کے جمع کیے ہیں۔

مبکی: بڑی کفایت شعاری سے گھر چلاتی ہو۔

ڈیلا: مگر کفایت شعاری سے بنتا کیا ہے! ذرا سی آمدنی میں بچت کتنی ہو جاتی ہے! شادی ہوئے دو مہینے ہونے آئے ہیں۔ ان دو

مہینوں کی بچت، تین شلنگ اور نو پنس سے زیادہ نہیں ہونے پائی۔

مبکی: برا آغاز تو نہیں کہا جاسکتا۔

ڈیلا: (آہ بھر کر) ہاں، کہیں اور بھی ملاقات کو جو جانا ہے، جو ٹوپی پہن کر نکلی ہو؟

مبکی: ٹوپی، تکلف کے لئے نہیں، ضرورت سے پہنی ہے۔

ڈیلا: ضرورت کیسی؟

مبکی: سر چھپانا چاہتی تھی۔

ڈیلا: کیوں؟

مبکی: میرے بال نہیں رہے۔

ڈیلا: کیا ہوئے؟

مبکی: بیچ ڈالے۔

ڈیلا: بیچ ڈالے یہ کیا بات ہوئی؟

مبکی: تمہیں بتایا ناں کہ الفرڈ بیمار تھا۔ اس کے علاج کے لئے، میرے پاس کچھ بھی نہ تھا۔ کہیں سے قرض ملنے کی صورت بھی نہ تھی۔

ایک دکان دار کا اشتہار دیکھا۔ بالوں سے بنی ہوئی چیزیں بیچتا ہے۔ انہیں بنانے کے لئے، اچھے داموں پر، بال خرید لیتا

ہے۔ ایک پاؤنڈ میں، اس کے ہاتھ بیچ ڈالے۔

ڈیلا: اوہ، بے چاری مبکی!

مبکی: ضرورت سب کچھ کر ادیتی ہے۔ (آہ بھر کر) خیر چھوٹوں، میرے ان ڈکھڑوں کا تذکرہ۔ تم اپنی کہو۔ جیمز اچھی طرح ہیں؟

ڈیلا: جتنے اچھے ہو سکتے ہیں۔

مبکی: پچھلے دنوں کہہ رہے تھے کہ تنخواہ بڑھنے کی امید ہے۔

ڈیلا: ابھی تک تو امید ہی امید ہے۔

مبکی: بیچارہ لڑکا! اتنا اپنی خاطر سے نہیں، جتنا تمہاری خاطر چاہتا ہے کہ آمدنی زیادہ ہو جائے۔ بے حد محسوس کرتا ہے کہ تمہارے لئے سنگھار کی چیزیں اور دوسرے تحفے نہیں لاسکتا۔

ڈیلا: اور کیا میں کم محسوس کر رہی ہوں کہ ان کو کوئی تحفہ نہیں دے سکتی۔

مبکی: تحفے دینا مرد اپنے فرائض میں شامل سمجھتا ہے۔

ڈیلا: عام حالات میں۔ لیکن کل تو نیا سال ہے۔ ہماری شادی کے بعد پہلا نوروز۔

مبکی: اونہہ۔ نئے سالوں پر تحفوں کا تبادلہ۔ یہ آدمیوں کے چونچلے ہیں۔

ڈیلا: جیمز بھی تو پچھلے سال تک امیر تھا۔ وہ جس موٹر کمپنی میں تھا۔ اگر اس کا دیوالیہ نہ نکلتا، تو اب بھی فارغ البال ہوتا۔ وہ ان سب چونچلوں کا عادی ہے۔

مبکی: جہاں تک میں اسے جانتی ہوں۔ تم سے تحفہ نہ پا کر اسے مایوسی نہ ہوگی۔

ڈیلا: مگر تحفہ پا کر اسے خوشی کس قدر ہو سکتی ہے!

مبکی: ہاں۔ یوں تو تحفہ پا کر ہر ایک ہی خوش ہوتا ہے۔

ڈیلا: مگر میرے پاس ہیں، صرف تین شلنگ اور نوپنس۔

مبکی: تو اتنے داموں میں تو کئی چھوٹی موٹی چیزیں آسکتی ہیں۔

ڈیلا: لیکن چھوٹی موٹی چیزیں دینا جو نہیں چاہتی۔

مبکی: کیا ضروری بھی ہے کہ تحفہ قیمتی بھی ہو؟

ڈیلا: دینے اور لینے والے کے شایانِ شان ضرور ہونا چاہئے۔

مبکی: پر کیا جیمز کو اپنی حیثیت معلوم نہیں ہے۔

ڈیلا: میں چاہتی تھی، شادی کے بعد، پہلے نوروز کو، اسے مجھ سے جو تحفہ ملے، اس سے اسے میری محبت کی حیثیت معلوم ہو۔

مبکی: وہ تو ٹھیک ہے۔ تمہاری طرف سے تحفہ، لہذا، تو جیمز کی خوشی کا ٹھکانہ نہ رہتا، لیکن دام ہی پاس نہ ہوں، تو کیا کیا جاسکتا ہے؟

حل لغت

الفاظ معنی

پنس پاؤنڈ کا سب سے چھوٹا یونٹ

شلنگ پاؤنڈ کا بڑا یونٹ

تیمارداری عیادت

اندیشہ ناک پریشان کن

کفایت شعاری بچت، دیکھ بھال کے خرچ کرنا

نوروز نئے سال کا پہلا دن

چونچلے ناز نخرے، لاڈ پیار

دیوالیہ نکل جانا تباہ ہو جانا

فارغ البال ہونا خوشحال ہونا

شایان شان کسی کی حیثیت کے مطابق

ڈرامے کے اس پہلے حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے سامنے دو کردار آتے ہیں ڈیلا اور مگی۔ ڈیلا ایک نوبیا ہتا بیوی ہے جو اپنے شوہر کو خوش کرنے کے لئے نئے سال کے موقع پر اسے کوئی تحفہ دینا چاہتی ہے لیکن متوسط یازیریں متوسط طبقے سے تعلق رکھنے کے باعث اس کے پاتنی پیسے نہیں کہ وہ اپنے شوہر کے لئے کوئی تحفہ لے سکے، اپنے شوہر کو کوئی تحفہ دے سکے جبکہ دوسری طرف ہمارے سامنے مگی کا کردار آتا ہے۔ جو عمر میں ڈیلا سے قدرے بڑی ہے۔ وہ اسے بتاتی ہے کہ وہ کافی روز اس کی طرف اس وجہ سے نہیں آپائی کہ اس کا شوہر الفریڈ بیمار تھا اور اس کی بیماری پر بہت خرچ آریا تھا جس کے باعث اسے اپنے بال بیچنا پڑے۔ اب ایک تو ہم یہ آپ کو یہ بات بتاتے ہیں کہ کوہنری کی وہ کہانی جس کا ہم نے شروع میں تذکرہ کیا تھا اس میں مگی کا کردار نہیں تھا مگی کا کردار دراصل امتیاز علی تاج نے اس وجہ سے شامل کیا تھا کہ کہ ڈیلا افسانے کی صورت میں تو اپنی خواہشات کا اظہار کر سکتی تھی یا short story کے ذریعے بیانے کے ذریعے بھی خواہشات کا اظہار کر دیا جاسکتا تھا لیکن جیسا کہ ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی یہ بات کی تھی کہ دراصل ڈرامہ میں جو کچھ بھی واضح کرنا مقصود ہوتا ہے، جو کچھ بھی ناظر تک پہنچانا مقصود ہوتا ہے، اسے یا تو دکھایا جاتا ہے یا سنایا جاتا ہے۔ کیونکہ یہاں پر ڈیلا کی ذہنی کیفیت کو دکھایا جانا مقصود تھا لہذا مگی کا ایک اضافی کردار اس میں شامل کیا گیا تاکہ دونوں کی گفت و شنید سے ڈیلا کے مالی حالات پر یا اس کی ذہنی کیفیت پر روشنی پڑ سکے اب ہو تا کچھ یوں ہے کہ ڈیلا مگی سے مشورہ کرتی ہے کہ میرے پاس پیسے تو نہیں ہیں اتنے کہ میں اپنے شوہر کے لئے کوئی اچھا تحفہ خرید سکوں لیکن بہر حال وہ خواہش رکھتی ہے کہ وہ اپنے شوہر کو نئے سال کے موقع پر تحفہ دے کیونکہ ان کی شادی کے بعد ان کی زندگی میں آنے والا یہ پہلا نیا سال ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ ہمارے ہاں نئے سال کو منانے کا اگرچہ یہ کوئی خاص طریقہ کار اس طرح کا نہیں ہوتا لیکن مغربی تہذیب میں نئے سال کو خاص طور پر منایا جاتا ہے مگی ڈیلا کو سمجھاتی ہے کہ ایسی کوئی ضروری بات بھی نہیں اگر تم تحفہ نہیں دے پاتی تو اس میں کوئی مسئلہ نہیں لیکن بات ہے جذبے کی، احساس کی۔ ایک بات جس پر انسان کا ایک نقطہ، جس پر انسان کا ذہن تک جاتا ہے تو بسا اوقات کوئی غیر ضروری یا یوں کہہ لیجئے کہ عام سی بات بھی آپ کے لیے ناگزیر بن جاتی ہے اور یہی صورت حال ہم دیکھتے ہیں ڈیلا کے کردار میں۔ اب اس کے بعد کیا ہوتا ہے آئیے پڑھتے ہیں:

ڈیلا: تین شلنگ اور نو پنس۔ اس میں تو کوئی معمولی سی چین بھی نہ آسکے گی؟

مگی: چین کیسی؟

ڈیلا: جیمز کے پاس اپنے بزرگوں کی ایک نشانی، ایک بہت قیمتی گھڑی ہے۔ وہ اسے بے حد عزیز رکھتا ہے۔ میں چاہتی تھی۔ اسے اس

نوروز پر تحفے میں، اس گھڑی کی ایک چین دیتی۔

مگی: تحفہ تو تم نے بہت اچھا سوچا۔ جیمز کو اپنی اس گھڑی سے بہت محبت ہے۔ ہمیشہ بڑے فخر و ناز سے جیب سے نکالتا ہے، بلکہ ایسا

بھی معلوم ہوتا ہے کہ کوئی اس سے وقت پوچھ لے تو اپنی گھڑی ایک بار پھر دیکھنے کے خیال سے بڑی خندہ پیشانی سے وقت بتاتا

ہے، لیکن تین شلنگ اور نو پنس میں تو کوئی اچھی چین نہ آ سکے گی۔

ڈیلا: (اٹھ کر ہٹل جاتی ہے) کیا کروں؟

مبکی: مجبوری کا نام صبر۔

ڈیلا: میرے پاس کوئی ایسی چیز بھی نہیں، جو معقول قیمت پر بک سکے۔

مبکی: بیچاری بچی!

ڈیلا: کاش! کوئی ایسا واقف ہو تا جو مجھے قرض دے سکتا۔

مبکی: میرے پاس کچھ ہوتا تو دلی خوشی سے قرض دے دیتی، لیکن میں نے تو بتایا کہ پچھلے دنوں علاج کے لئے بھی بال بیچ کر کام چلایا تھا۔

ڈیلا: تمہاری آمدنی ہم سے بھی کم ہے۔ تم روپیہ کیوں کر دے سکتی ہو؟ میں تو دوسرے دوستوں پر بھی غور کر رہی تھی۔

مبکی: واقفوں میں اپنی ضرورت سے زیادہ پیسہ کس کے پاس دھرا ہے؟

ڈیلا: تم نے بتایا تھا، تمہارے بال کتنے میں بکے تھے؟

مبکی: ایک پاؤند میں۔

ڈیلا: مگر جیمز میرے بالوں کو کس قدر چاہتا ہے! بڑی حسرت سے کہا کرتا ہے، کاش میں ان بالوں کے لئے مناسب زینت کا سامان بہم پہنچا سکتا۔

مبکی: ایک بار مجھ سے بھی تعریف کر رہا تھا۔

ڈیلا: مگر بال لمبے ہونے میں چند مہینوں سے زیادہ عرصہ نہیں ہوتا ہو گا۔

مبکی: کم سے کم دو سال۔

ڈیلا: ذرا تم اپنے بال دکھانا مجھے۔ دیکھوں تو کیسے معلوم ہوتے ہیں؟

مبکی: بال تو شوق سے دیکھ لو، مگر یہ سمجھ لو تمہارے بال کٹانے سے جیمز کو صدمہ ہو گا۔ لو دیکھو!

ڈیلا: برے تو معلوم نہیں ہوتے۔ بہت سی عورتیں تو ہمیشہ اسی طرح کے بال بوب کرائے رکھتی ہیں۔

مبکی: پسند ہے اپنی اپنی۔

ڈیلا: میں تو جانوں۔ میں بھی بیچ ہی ڈالوں۔

مبکی: دیوانی ہو گئی ہے۔

ڈیلا: آخر رکھا کیا ہے بالوں میں! ان کی نشو و پرداخت میں اتنا وقت اڑ جاتا ہے۔ کٹ گئے تو فراغت بھی زیادہ مل سکے گی۔ سینے

پرو نے اور بننے بنانے کے لئے زیادہ وقت مل جائے گا۔ اور پھر بال ایسی چیز بھی نہیں کہ ایک بار کٹ کر دوبارہ نکلتے نہ ہوں۔ اتنا

ہی ہے جلدی نہیں تو دیر میں نکل آئیں گے اور پھر جیمز خود نہیں سوچ سکتا کہ میں نے اس کی پسند میں بال کٹائے تو کس خیال

سے؟ اسی کی محبت کے لئے۔ اسی کو تحفہ دینے کی غرض سے تو۔ اور پھر مجھے تمہارا چہرہ، بال کٹنے کے بعد بھی تو برا معلوم نہیں ہوتا۔

مبکی: میں تو ایسی معمولی ضرورت کے لئے، کبھی بال کٹانے کا ارادہ نہ کرتی۔

ڈیلا: تمھاری شادی ہوئے زمانہ گزر چکا۔ تمھیں کیا پتا؟ نئی نئی شادی کے بعد اپنے پیارے شوہر کو تحفہ دینا کیسی اشد ضرورت ہے! مہنگی: تم جانو۔

ڈیلا: جانوں وانوں نہیں۔ مجھے اس وقت اس دکان پر لے چلو، جو بال خریدتی ہے۔ میں شام کو، جیمز کی واپسی تک اس کے لئے تحفہ خرید لانا چاہتی ہوں۔ نکال سکو گی وقت؟

مہنگی: اس میں کون سے گھنٹے لگتے ہیں۔ دکاندار تو انتظار ہی میں بیٹھے ہوتے ہیں کہ کب کوئی بال بیچنے آتا ہے۔ بال کاٹتے ہی قیمت حوالے کر دیتے ہیں۔ بس انہیں جا کر اتنا ہی تو کہنا ہے کہ۔۔۔۔۔

حل لغت

الفاظ معنی

خندہ پیشانی خوش دلی سے

معقول مناسب

زینت آرائش، خوبصورتی

بہم پہنچانا مہیا کرنا

بال بوب کٹ کر انا بال چھوٹے کروانا

نشو و پرداخت دیکھ بھال

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ ڈیلا مہنگی کو یہ بتاتی ہے کہ اس کے پاس صرف تین شانگ اور نو پنس ہیں ظاہر ہے کہ یہ کوئی بہت زیادہ رقم نہیں تھی جس سے وہ اپنے شوہر کے لئے خاص چیز جو وہ چاہتی ہے وہ خرید سکے۔ اب چونکہ اسی دوران مہنگی اس کو بتا چکی ہے کہ اس نے اپنے شوہر کا علاج دراصل بال بیچ کر کروایا تھا تو ڈیلا کے ذہن میں بھی یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ کیوں نہ وہ اپنی دلی تمنا وہ اسی طریقے سے پوری کر لے یعنی اپنے بال بیچ کر، اپنے شوہر کے لئے تحفہ خرید لے۔ اب ظاہر ہے کہ بات بڑی عجیب سی لگتی ہے کہ تحفہ اپنے بالوں کو بیچ کر خرید اجائے گا یعنی وہ چیز جسے دراصل پسند کرتا ہے بہت زیادہ اس کا شوہر جیمز۔ لیکن حال کیا ہے یا وجہ کیا ہے اس سارے معاملے کی کہ ڈیلا کسی بھی قیمت پر کسی بھی صورت میں اپنے شوہر کو خوش دیکھنا چاہتی ہے۔ لہذا وہ مہنگی کے ساتھ جانے کا ارادہ کرتی ہے مہنگی اس پر راضی ہو جاتی ہے، وہ مان جاتی ہے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ اس سے بہتر یا ایسی صورت میں اس کے علاوہ اور کوئی چارہ اس بات کا نہیں ہو سکتا کہ ڈیلا some how or the other اپنی خوشیوں کو بھی پورا کر لے اور اپنے شوہر کو جو کچھ وہ دینا چاہتی ہے وہ دے بھی دے دیکھئے کہانی یہاں پر پھیلاؤ کا شکار ہے۔ جب ہم نے گزشتہ لیکچر میں ڈرامے کے عناصر پر بات کی تھی تو ہم نے یہ بھی کہا تھا کہ پلاٹ میں کشمکش ہوتی ہے، ایک طرح کا تصادم یا تذبذب ہوتا ہے تو یہاں پر ہم اس کشمکش کی کیفیت سے گزر رہے ہیں جہاں پر ایک طرف ڈیلا کے سامنے ہے وہ بال کہ جنہیں جیمز پسند کرتا ہے اور دوسری طرف وہ خواہش جسے وہ پورا کرنا چاہتی ہے تو امتیاز علی تاج پلاٹ کے اس حصے میں، ڈرامے کے اس حصے میں دراصل کردار کی اس باطنی کشمکش سے آگاہ کرتے ہیں اس کی باطنی کشمکش ہم پر آشکار ہوتی ہے جس سے کہ دراصل تاج کا بنیادی کریکٹر اس ڈرامے کا ڈیلا دو چار ہو رہا ہے۔ اس کے بعد کیا ہوتا ہے؟ آئیے پڑھتے ہیں:

(منظر بدلتا ہے، پس پردہ گلی کا شور)

ڈیلا: میں اپنے بال بیچنا چاہتی ہوں۔

مبکی: ٹوپی اتار کے پہلے ان خاتون کو اپنے بال تو دکھاؤ۔

ڈیلا: یہ لو۔

مبکی: آپ کو یاد ہو گا۔ پچھلے دنوں میں نے اپنے بال بیچے تھے۔ ان کے بال میرے بالوں سے ڈیوڑھے ہوں گے۔

ڈیلا: مجھے معاوضہ کیا مل سکے گا؟

مبکی: جو شرح مجھے بتائی تھی اس لحاظ سے ڈیڑھ پاؤنڈ سے کم نہ ہوں گے۔ ٹھیک کہتی ہوں نا؟ دیکھا۔

ڈیلا: مجھے منظور ہے۔

مبکی: جلدی سے کاٹ دو۔

(قینچی چلنے کی آواز آتی ہے)

(منظر بدلتا ہے، پس پردہ گلی کا شور مزید بڑھتا ہے)

مبکی: اب اس ڈیڑھ پاؤنڈ کا کرنا ہے؟

ڈیلا: کہا تھا نہ۔ گھڑی کی چین خریدنا چاہتی ہوں۔

مبکی: اے لو، میں تو بھول ہی گئی تھی۔ گھڑی کی چین تو اس کے سامنے کی دکان سے مل جائے گی۔

ڈیلا: ان کے ہاں گھڑی کی اچھی چین ہوگی؟

(منظر بدلتا ہے، پس پردہ گلی کا شور)

ڈیلا: کیسی اچھی چین ہے یہ!

مبکی: مگر مہنگی کتنی ہے۔

ڈیلا: سستا تحفہ دینا ہوتا، تو میں اپنے بال ہی کیوں بیچتی؟

مبکی: یہ چین لی تو بالوں کی قریباً ساری قیمت اسی تحفے میں اڑ جائے گی۔

ڈیلا: پھر کیا ہوا؟ جیمز کی گھڑی کے رنگ اور سائز کے اعتبار سے چین موزوں کتنی نظر آتی ہے! جیمز دیکھ کر خوش ہو جائے گا۔

مبکی: جیسا تمہیں مناسب معلوم ہو۔

ڈیلا: بس یہی چین لے لیتی ہوں۔

مبکی: تو قیمت ادا کرو اور پیک کراؤ۔ مجھے گھر سے نکلے بہت دیر ہو چکی ہے۔

ڈیلا: میں خود جیمز کی واپسی سے پہلے گھر پہنچنا چاہتی ہوں۔

(منظر بدلتا ہے اور گلی کا شور ختم ہو جاتا ہے)

ڈیلا: خدا کا شکر ہے جیمز اب تک نہیں آیا۔

مبکی: میں اب چلتی ہوں، الفرید منتظر ہو گا۔

ڈیلا: جیمز کی واپسی تک نہیں ٹھہرو گی؟

مبگی: بہت دیر ہو چکی ہے۔ کیوں؟ آئینہ دیکھ کر اداس کیوں ہو گئیں؟ صدمہ ہو رہا ہے کہ بال کیوں کٹوا ڈالے؟

ڈیلا: اپنے لئے نہیں، جیمز کے لئے۔ میرے کٹے ہوئے بالوں کو دیکھ کر، نہ جانے کیا کہے؟

مبگی: میں نے کہا نہیں تھا؟

ڈیلا: مگر پھر میں کرتی کیا؟ تین شنگ اور نو پنس میں تو کچھ بھی نہ آسکتا تھا۔

مبگی: تو میں اب چلوں۔

ڈیلا: جیمز کے آنے سے پہلے، گھنگرو ڈالنے والی قینچی سے، نالوں کے سرے موڑ لوں کہ رہے سہے بال، جتنے خوش نما بن سکتے ہیں، بن جائیں۔

مبگی: گڈ بائی!

ڈیلا: گڈ بائی!

(قدموں کی آواز)

جیمز: ہیلو مبگی! گڈ ایوننگ!

مبگی: گڈ ایوننگ جی!

جیمز: کہاں تھیں اتنے دن سے؟

مبگی: الفریڈ کی بیماری کی وجہ سے نہ آسکی۔ اب تو جا رہی ہوں۔

جیمز: اتنی جلدی کیوں؟

مبگی: بہت دیر سے آئی ہوئی ہوں۔

جیمز: اور ڈیلا کہاں ہے؟

مبگی: ساتھ کے کمرے میں۔

جیمز: کل نوروز کی چھٹی ہے۔ میں اور ڈیلا آئیں گے تمہارے ہاں۔

مبگی: ٹھیک یو۔ گڈ بائی!

جیمز: گڈ بائی!

(مبگی کا جانا اور جیمز کا بڑھنا)

حل لغت

الفاظ معنی

ڈیوڑھے ہونا ڈیرھ گنا ہونا

شرح تناسب

ہم دیکھتے ہیں کہ اس حصے میں ڈیلا اس دکاندار کے پاس پہنچ جاتی ہے جہاں پر مبگی نے اپنے بال کٹوا کر بیچے تھے اس کے بال کٹ جاتے ہیں، اس کو

پیسے مل جاتے ہیں، اس کے بعد مبگی اور ڈیلا دونوں ایک دوسری دکان پر جاتے ہیں اور وہ اپنے شوہر کے لئے وہ تحفہ لیلیٹی ہے جو وہ لینا چاہتی ہے

۔ اور وہ تحفہ کیا تھا وہ گھڑی جس کا تذکرہ پہلے بھی ڈرامے میں آپ نے سنا۔ وہ گھڑی جو دراصل جیمز کے آباؤ اجداد کے یایوں کہہ لیجئے کہ اسے اپنے باپ سے ورثہ میں ملی ہے، جس کے لیے اس کے پاس چین نہیں ہے۔ ڈیلا کو اس بات کا احساس ہے کہ اس کا شوہر اس گھڑی کو بہت عزت یایوں کہہ لیجئے کہ اس کے لئے وہ گھڑی بہت اہم ہے، وہ اسے بہت اہمیت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اس کے پاس کیوں کہ چین نہیں ہے لہذا وہ اس کو اس انداز سے پہن نہیں پاتا اور اس انداز میں لوگوں کو وہ دکھا نہیں پاتا جس طرح سے شاید اس کی خواہش ہو۔

یوں ڈیلا یہ چاہتی ہے کہ وہ اپنے شوہر کی اس خواہش کو پورا کرے اور وہ افتخار جو وہ اس گھڑی کو پہن کر حاصل کرنا چاہتا ہے وہ واقعی اسے نصیب ہو سکے چنانچہ وہ اپنے بال کو ڈاڑھتی ہے اسے اس کے بدلے میں ڈیڑھ پاؤنڈ مل جاتے ہیں۔ وہ جا کر گھڑی کی چین خرید لیتی ہے اور دونوں جلدی جلدی گھر واپس آ جاتی ہیں۔ گھر واپس پہنچتے ہیں تو ڈیلا اس بات پر اطمینان کا اظہار کرتی ہے کہ ابھی تک جیمز نہیں آیا۔ چنانچہ اب اس کے لئے وہ تحفہ دینا اور وہ سر پر انزبر قرار رکھنا، جو وہ رکھنا چاہتی تھی، وہ ممکن ہو جاتا ہے۔ مہنگی جب اپنا اصل کام کر چکتی ہے تو ظاہر ہے کہ اس کردار کے آنے کا وقت آ جاتا ہے۔ چنانچہ مہنگی اسے گھر پر چھوڑ کر واپس جانے کا ارادہ کرتی ہے۔ ابھی وہ گھر سے نکلی نہیں ہوتی کہ جیمز وہاں پر آ جاتا ہے۔ اور پھر ہم دیکھتے ہیں کہ جیمز کی ملاقات مہنگی سے ہوتی ہے۔ مہنگی سے جیمز کہتا ہے کہ وہ کل یعنی جب اگلے سال کا نیا دن ہو گا تو کیوں کہ اس دن عام تعطیل ہو گی۔ لہذا وہ اس کے گھر پر آئیں گے۔ یوں اب ڈرامہ اپنے اختتامیے کی طرف بڑھ رہا ہے۔ ایک پلاٹ ایک کہانی جس کا آغاز ہوا تھا ڈیلا کی بے چینی سے کہ جب وہ اپنے پاس پڑے ہوئے چند پنس کو اور شلنگ کو گن رہی تھی اور یہ تاثر دے رہی تھی کہ اس کے پاس موجود رقم اس کی خواہش کو پورا کرنے کے لئے ناکافی ہے۔ اس کے بعد کہانی پھیلاؤ کا شکار ہوئی۔ ہمیں پتا چلا کہ ڈیلا دراصل پریشان کیوں تھی پھر ہمیں یہ پتا چلا کہ مہنگی نے اس کو ایک راستہ سمجھائی دیا اور اس حصے میں ہم نے دیکھا کہ اس رستہ پر عمل کرتے ہوئے ڈیلا نے وہ تحفہ جو دراصل وہ اپنے شوہر کے لئے خریدنا چاہتی تھی وہ خرید لیا۔ اب آخری حصے میں ہم نقطہ عروج کو بھی پہنچتے ہیں اور پھر ہمارے سامنے اس ڈرامے کا انجام بھی آتا ہے۔ وہ کیا ہے؟

جیمز: ڈیلا! ڈیلا!

ڈیلا: (دور اندر سے) ہاں جیمز!

جیمز: کہاں ہو؟

ڈیلا: ابھی آئی ایک منٹ میں۔

جیمز: کر کیا رہی ہو؟

ڈیلا: ایک بہت ضروری کام۔

جیمز: مگر مجھے اس سے بھی ضروری کام ہے۔

ڈیلا: کیا؟

جیمز: ڈیلا! تمہیں ایک تحفہ دینے کے لئے بے قرار ہوں۔ نئے سال کا تحفہ۔

ڈیلا: او جیمز!

جیمز: بوجھ سکتی ہو، وہ تحفہ کیا ہے؟

ڈیلا: مگر شاید تم بھی نہ بوجھ سکو کہ تمہارے لئے میرے پاس کیا تحفہ ہے؟

جیمز: میرے لئے تحفہ؟ اوڈیلا! تحفے کے لئے تمہیں بھی میرا خیال رہا۔
ڈیلا: تم سمجھتے ہو میں بھول سکتی ہوں کہ ہماری شادی کے بعد یہ پہلا نوروز ہے۔
جیمز: ایک منٹ ہو چکا۔ اب مجھے اور بے صبر مت بناؤ۔
ڈیلا: (دروازہ کھول کر) لو! میں آگئی۔

(وقفہ)

جیمز: ڈیلا!

(خاموشی)

ڈیلا: جیمز! یہ تم کس طرح مجھے تکنے لگے؟ کیا ہوا؟ میرے بالوں کو کٹا ہوا دیکھ کر پریشان ہو گئے؟ میں نے اپنے بال کٹا کر بیچ دیے ہیں۔
پھر کیا کرتی؟ تمہیں نئے سال کا تحفہ جو دینا چاہتی تھی۔ کتنے دن کی بات ہے، پھر نکل آئیں گے۔ میرے بال بڑی جلدی بڑھتے
ہیں۔ خیر تم مجھ سے ناراض تو نہیں ہوئے نا؟ بھلا جب جانوں۔ اگر بوجھ لو کہ بال بیچ کر تمہارے لئے میں کیا تحفہ لائی ہوں؟
جیمز: تم نے اپنے بال کٹوا دیے؟

ڈیلا: کیوں؟ بد صورت معلوم ہو رہی ہوں کیا؟ میں ڈیلا ہوں۔ بال کٹ جانے سے بدل تو نہیں گئی؟

جیمز: تم نے اپنے بال کٹوا دیے!

ڈیلا: یہ دیوانوں کی طرح، کمرے میں کیا دیکھنے لگے؟ کہا تو، میں بال کٹوا کر بیچ آئی ہوں۔ تمہاری محبت کے سامنے بھلا بالوں کی کیا
حقیقت تھی؟ تمہیں میرے بال مجھ سے بھی زیادہ پسند تھے؟

جیمز: اوڈیلا! یہ تم نے کیا کیا؟

ڈیلا: کیوں بال کٹوانے سے میرے لئے تمہاری محبت کم ہو گئی؟

جیمز: کیسی باتیں کرتی ہو! میں کسی اور خیال سے پریشان ہو گیا ہوں۔ اس تحفے کے پارسل کو کھول دیکھو گی تو تمہیں معلوم ہو جائے گا۔
ڈیلا: پارسل؟ (پارسل کھولتی ہے) وہ جیمز! میرے اللہ! یہ کیا! کنگے، کنگھیاں، پینیں اور فیتے۔ وہ سب چیزیں جن کے لئے ترسا کرتی
تھی۔ آہ! کس قدر بصورت کنگھیاں ہیں! یہ جڑوا کنگھیاں، میرے بالوں کے رنگ کی کنگھیاں، جنہیں دکانوں کے شوکیس میں رکھا دیکھ کر میں
اور تم بے تاب ہو جایا کرتے تھے۔ آہ جیمز پیارے!

جیمز: اوہ ڈیلا! یہ چیزیں آئیں بھی تو کب! جب وہ گیسو ہی نہ رہے جنہیں ان سے زینت دینا تھا۔

ڈیلا: مگر میرے بال، بہت جلد بڑھ جاتے ہیں۔ یہ چیزیں اکارت نہ جائیں گی۔

جیمز: مگر ڈیلا پیاری! تم نے یہ کیا کیا؟ کیوں اپنے بال کٹوا ڈالے؟

ڈیلا: اوہ جیمز! اپنا تحفہ دینا تو بھول ہی گئی۔ کہاں گیا میرا کوٹ؟ وہ رہا۔ میں تمہاری گھڑی کے لئے ایک زنجیر لائی ہوں۔

جیمز: گھڑی کے لئے زنجیر؟

ڈیلا: (آتے ہوئے) دیکھو تو! اس قدر نفیس ہے۔ تمام شہر کی دکانیں دیکھ کر میں نے تلاش کی ہے۔

جیمز: گھڑی کی زنجیر؟

ڈیلا: (قریب جا کر) اسے لگا کر، دن میں کم از کم سودفعہ، وقت دیکھنا ہوگا۔ سمجھ گئے؟

جیمز: گھڑی کا وقت؟

ڈیلا: لاؤ، مجھے دو گھڑی! دیکھوں تو گھڑی کے ساتھ کیسی معلوم ہوتی ہے؟

جیمز: اوہ ڈیلا!

ڈیلا: کیوں؟

جیمز: آؤ ہم دونوں اپنے اپنے نئے سال کے تحفے کسی آئندہ موقع پر دینے کے لئے رکھ چھوڑیں۔ اس وقت دونوں کے تحفے بے کار ہیں۔

ڈیلا: بے کار؟ تمہاری گھڑی کہاں ہے؟

جیمز: تمہاری کنگھیاں وغیرہ خریدنے کے لئے میں نے اپنی گھڑی گروی رکھ دی ہے؟

ڈیلا: گروی؟ اپنے بزرگوں کی نشانی، گھڑی، گروی؟

جیمز: میں تمہیں نئے سال کا تحفہ جو دینا چاہتا تھا۔

ڈیلا: میرے اللہ!

جیمز: (آہ بھر کر) کچھ مضائقہ نہیں۔ اس نوروپر، ہم ایک دوسرے کو تحفے نہیں دے سکے۔ لیکن ہم نے تحفوں سے بھی زیادہ قیمتی چیز ایک دوسرے کو دے دی۔ ایک دوسرے کی گہری محبت کا اعتماد۔ آؤ چائے پیئیں۔

حل لغت

الفاظ معنی

گیسوبال

گروی کسی شے کے بدلے میں قرض لینا

اکارت بے کار، رایگان

آپ نے دیکھا کہ ڈرامہ ایک انتہائی دلچسپ موڑ پر آکر ختم ہو جاتا ہے۔ اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ جیمز ایک تحفہ لے کر آیا ہے۔ وہ ڈیلا کو دکھانا چاہتا ہے اس کے لئے بذاتِ خود جیمز بھی بے چین ہے دوسری طرف ڈیلا اس فکر میں ہے کہ اس نے تحفہ تو لے لیا لیکن اس کے لئے وہ بال جو دراصل جیمز کو بہت پسند تھے ان سے اسے ہاتھ دھونا پڑے۔ اب ڈیلا شروع میں جیمز کے سامنے نہیں آتی کیونکہ وہ ان بالوں کو سنوار رہی ہے جو بچے کچے بال ہیں یوں کہہ لیجئے جو بال کٹوا چکی ہے وہ ان کو وہ سنوار رہی ہے تاکہ کم از کم وہ جس قدر بھی خوبصورت یا حسین نظر آسکتی ہے اتنی تو وہ آجائے۔

جبکہ دوسری طرف جیمز بے چین ہے اس بات کے لئے کہ وہ اسے اپنا تحفہ دکھائے۔ اب climax میں ہم دیکھتے ہیں کہ جیمز اپنا تحفہ اسے دکھاتا ہے۔ وہ تحفہ کیا ہوتا ہے۔ وہی جس کا پہلے ہم نے تذکرہ کیا تھا کنگھیاں یا ربنزیا کلیپس وغیرہ جو وہ دراصل اس کے بالوں کی آرائش کے لئے لے کر آیا تھا کیونکہ ڈیلا ہمیشہ پریشان رہتی تھی اس حوالے سے کہ وہ ان کو سنوار نہیں پاتی اور جیمز بھی ان بالوں سے بہت محبت کرتا ہے یا اسے وہ بال بہت پسند تھے لہذا وہ ان کو آرائشی حالت میں دیکھنا چاہتا تھا ان کو ہر ممکن بہتر حالت میں دیکھنا چاہتا تھا جن میں کہ انہیں ہونا چاہیے تھا۔

دوسری طرف ڈیلا ہے جو اپنا تحفہ اسے دکھانا چاہتی ہے لیکن وہ دراصل دو مختلف صورتوں میں پھنس گئی ہے۔ ایک طرف تو اسے یہ خوشی ہے کہ اس نے اپنے شوہر کے لئے گھڑی کی وہ چین لے لی جس کہ وہ متمنی تھی تو دوسری طرف اسے یہ پریشانی ہے کہ جیمز اس کے بالوں کو دیکھ کر دراصل کیا رد عمل ظاہر کرے گا۔ اب ایک طرف دی کششیں ہیں یا یوں کہہ لیجئے کہ تذبذب کی کیفیت ہے تو دوسری طرف ایک کشش ہے جیمز کو۔ اور وہ کشش سے زیادہ یوں کہہ لیجئے کہ ایک patinate قسم کی یا sentimental قسم کی feelings ہیں کہ وہ اپنی بیوی کے لئے تحفہ لے آیا ہے situation ہم پر اس وقت آشکار ہوتی ہے کہ جب ایک طرف جیمز یہ دیکھتا ہے کہ وہ بال جن کے لئے وہ کنگھیاں اور ربن یا کلپس وغیرہ لے کر آیا تھا وہ بال ہی نہیں رہے تو اب وہ اسے وہ تحفہ کیا دکھائے لہذا وہ کہتا ہے کہ تم خود ہی دیکھ لو کہ پارسل میں کیا ہے تو تمہیں سمجھ آ جائے گی کہ میں کس بات سے پریشان ہوں۔

اب جب ڈیلا دیکھتی ہے تو ظاہر ہے اسے بھی اس بات کا افسوس ہوتا ہے کہ اس نے تو اپنے بال بیچے ہی صرف اس وجہ سے تھے کہ وہ اپنے شوہر کے لئے کوئی تحفہ لے لے جبکہ اب ہوا کیا کہ جیمز کی محبت انہیں بالوں کے لئے ہی تو تھی لہذا اس کا تحفہ تو شاید اس کے ذہن میں یہ آتا ہے کہ کسی فائدے کا ہو لیکن جیمز کا تحفہ تو ضائع ہو گیا لیکن صورت حال اس وقت نقطہ عروج کو پہنچ جاتی ہے، ہم مکمل climax کو چھو جاتے ہیں جب یہ پتا چلتا ہے کہ دراصل جیمز نے وہ آرائشی سامان گھڑی کو بیچ کے خرید لیا ہے جس کے لئے ڈیلا چین لے کر آئی تھی یوں ایک طرف کیا ہوتا ہے کہ ڈیلا کے بال نہیں رہتے جن کے لئے جیمز تحفہ لے کر آیا تھا تو دوسری طرف کیا ہوتا ہے کہ جیمز کی گھڑی نہیں رہتی جس کے لئے ڈیلا چین لے کر آئی تھی سو دونوں کے تحفے ظاہری طور پر اکارد ہو جاتے ہیں، بے کار ہو جاتے ہیں دونوں پر ایک خاص طرح کا غم یا یوں کہہ لیجئے کہ ایک رنجیدگی طاری ہو جاتی ہے کہ دونوں نے ایک دوسرے کو خوش کرنے کی کوشش کی لیکن دونوں اپنے مقاصد میں پوری طرح کامیاب نہ ہو سکے۔ یہ وہ نقطہ ہے سچ پوچھئے تو جس کی وجہ سے میں نے یہ پہلے آپ کے نصاب میں شامل کیا یہاں ہمیں دو باتوں پر غور کرنا ہے۔ نمبر ایک کہ کیا واقعہ دونوں کے تحفے بے کار چلے گئے اور نمبر دو کہ کیا واقعی ایک دوسرے کو اپنی محبت کا احساس دلانے کے لئے تحائف ہی واحد ذریعہ تھے۔ ہم پہلے بات کرتے ہیں پہلے نقطہ کی۔ یعنی کہ کیا تحفے بے کار ہو گئے؟ تو ظاہر ہے کہ اس کا جواب اگر مادی اعتبار سے دیا جائے تو یقیناً ہو گئے کیوں کہ دونوں تحفے اب استعمال نہیں ہو سکتے تھے۔ وہ بال نہیں رہے تھے جن کے لئے وہ کنگھیاں یا کلپس لائے گئے تھے اور وہ گھڑی بھی نہیں رہی تھی جس کے لئے وہ چین خریدی گئی تھی۔

لیکن حقیقت کیا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ یہ تحفے بے کار نہیں گئے کیونکہ معاملہ تھا محبت کے اظہار کا اور احساس دلانے کا اور بہر حال دونوں اس سے زیادہ کامیاب نہیں ہو سکتے تھے کہ دونوں نے ثابت کیا کہ قربانی دے کر وہ ایثار کے جذبے کے تحت، وہ دراصل اپنی چیزیں جن سے دونوں اپنی اپنی جگہ پر بہت زیادہ محبت کرتے تھے اور دونوں کی وہ چیزیں جن سے بنیادی طور پر ایک دوسرے سے محبت کرتے تھے اگر ڈیلا اسے چاہتی تھی تو اس کی گھڑی اسے محبوب تھی۔ اگر جیمز ڈیلا کو چاہتا تھا تو جیمز کو اس کے بال محبوب تھے لیکن ہوا کیا کہ دونوں نہیں رہے ظاہری طور پر تحفے ضائع ہو گئے لیکن وہ محبت جس کا احساس دلانہ مقصود تھا وہ احساس وہ پیار، جس کا احساس دلانا مقصود تھا شاید اس سے بہتر انداز میں دلایا نہیں جاسکتا تھا سو ایک تو ہم یہ کہیں گے کہ تحائف نہ ملنے کے باوجود دونوں اپنے احساس کے ملاپ میں اپنے جذبے کے اظہار میں دراصل پوری طرح کامیاب ہو گئے اور شاید وہ خوشی جو انہیں رنجیدہ ہونے کے بعد حاصل ہوئی ہو گی شاید وہ مسرت جو انہوں نے نقصان اٹھا کر حاصل کی ہو گی وہ انہیں عام حالات میں حاصل نہیں ہو سکتی اور دوسری بات کہ کیا محبت کا احساس دلانے تحائف کا ہونا ضروری ہے۔

محبت وہ فلسفہ ہے جس پر بہت سی کتابیں لکھی جا چکی ہیں بہت سے لوگوں نے اپنے اپنے انداز میں اس پر اظہار خیال ہے اسے وہ جذبہ بھی کہا جاتا

ہے جسے دولت سے خرید انہیں جاسکتا اسے وہ جذبہ بھی کہا جاتا ہے کہ جس کا کوئی اور مقابل نہیں ہو سکتا اسے وہ جذبہ بھی کہتے ہیں جو دراصل زمین و آسمان ہر حاکمیت کا سلیقہ سکادیتا ہے انسان کو لیکن ہوا یہ ہے کہ ہمارے مادی رویوں نے ہماری طبقاتی کشش نے اور یوں کہہ لیجئے کہ ہمارے حریص قسم کے مزاجوں نے ہمیں محبت میں بھی مادیت تلاش کرنے پر مجبور کر دیا ہے اور خاص طور پر مغربی تہذیب اور مغربی ثقافت کی روایات نے ہم سے یعنی اہل مشرق سے کہیں آگے نکل گئے ہیں اور ان کا خیال یہی ہوتا ہے کہ دراصل کسی بھی جذبے کا اظہار کسی بھی احساس کا اظہار دراصل مادی طریقوں سے یا مادی وسائل کے ذریعے ہی ہو سکتا ہے حالانکہ آپ جانتے ہیں کہ جذبہ محسوس کرنے کی چیز ہے، محبت محسوس کی جاتی ہے دیکھی نہیں جاتی لہذا محبت ان عوامل کی یا ان عناصر کی متقاضی کہ جنہیں صرف دیکھا جاسکے کہ محبت تو دل میں ہوتی ہے اور اسے دل ہی محسوس کرتے ہیں۔ اس کے لئے بصارت کی نہیں بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ظاہری حسن کی متقاضی نہیں ہوتی بلکہ باطنی حسن اس کی تسکین کا باعث ہوتا ہے۔

لیکن افسوس یہ ہے کہ ہم اپنی محبتوں کے اظہار کے لئے بھی مادیت پسندی کا شکار ہو جاتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم ناوصال ضم کو پاپاتے ہیں اور نہ ہی ہمیں خدا کا وصل حاصل ہوتا ہے۔ ایک انگریزی رائٹر ہے جیمز جونس انہوں نے کہانی لکھی تھی اروی کے نام سے اس میں بھی ہم کچھ ایسی ہی صورت حال سے دوچار ہوتے ہیں کہ ایک لڑکا اپنی محبوبہ کو تحفہ دینا چاہتا ہے تاکہ وہ اس پر اپنی محبت آشکار کر سکے لیکن کیونکہ اس کے پاس پیسے نہیں ہوتے لہذا اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کیونکہ اب اظہار کے لئے اس کے پاس تحفہ نہیں لہذا اب اس کی محبت ہمیشہ کے لئے ناکام ہو جائے گی اور اس ڈرامے میں بھی آپ یہ دیکھتے ہیں کہ دونوں کا یہ خیال ہے کہ وہ خود کو بیچ کر، اپنی محبوب ترین چیزوں کو بیچ کر بھی some how or the other ایک دوسرے کو تحفہ نہیں دے پائیں گے تو دراصل محبت کا احساس نہیں ہو پائے گا حالانکہ حقیقت اس سے بالکل مختلف ہے۔

لیکن جدید دور میں ہمیں پتہ چلتا ہے کہ ہم نے احساسات کو ناپنا شروع کر دیا ہے آج اگر کوئی شخص یہ سوچتا ہے کہ اس نے مادیت کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرنا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ خلاؤں میں نہیں رہتا، وہ کسی افسانوی دنیا میں نہیں رہتا یہ ہمارے ہی معاشرتی رویے ہیں، ہی ہمارے ہی رجحانات ہیں، یہ ہماری ہی اقدار ہیں جو ہم نے غلط انداز میں یوں اپنالی ہیں کہ دراصل جو چیز ہمارے لئے محسوس کرنے کی تھی، جو چیز ہمارے لئے دراصل محسوس کرنے کی یا یوں کہہ لیجئے کہ دل سے اس کیفیت تک پہنچنے کی تھی ہم نے اسے بالکل یوں کہہ لیجئے کہ رائیگاں کر دیا جب ہم نے اس کی پیمائش کا ارادہ کیا، جب ہم نے یہ سوچا کہ شاید جب تک ہم اپنے جذبے کو وجود نہیں دیں گے، جب تک ہم اپنے جذبے کو ناپ کہ نہیں دکھائیں گے، جب تک ہم دوسرے پر یہ ثابت نہیں کر دیں گے کہ میں تم سے زیادہ ہوں یا میں تم سے زیادہ احساس کے حوالے سے پختہ ہوں تب تک ہم اپنی محبت کا اظہار نہیں کر پائیں گے تو دراصل ہم نے نہ صرف غلط اقدار اپنائیں بلکہ وہ جذبہ جو دراصل اتنا قیمتی تھا کہ جسے انمول کہا جاتا تھا ہم نے اس انمول تحفے کو گویا بے بول کر دیا۔ اب ایک تو ہم نے محبت کو یوں کہہ لیجئے کہ انمول سے بے مول کر دیا تو دوسری طرف ہم نے کیا کیا کہ وہ آسودگی، وہ سکون جو ہمیں دراصل صحیح اقدار پر عمل کرنے کے باعث ملتا ہے جو دراصل ہمیں محبت کی حقیقت جو جان لینے کے باعث حاصل ہو سکتا تھا ہم نے اس سکون کو اپنے ہی ہاتھوں سے تباہ و برباد کر دیا بالکل اسی طرح کہ شاید اگر ڈیلا اور جیمز کسی ایسے انداز میں اپنی محبت کا اظہار کرتے ہیں کسی ایسے انداز میں اپنی محبت کو دوسرے تک پہنچا دیتے ہیں جس میں انہیں کچھ مادی طور پر کھونا نہیں پڑتا تو شاید ان کی خوشیاں نوروز پر یا نئے سال کے پہلے دن پر شاید دوچند ہوتیں لیکن اب ان کی خوشیاں دوچند تو کیا رنجیدگی میں بدل گئیں دوسری طرف اسی بات کو پلٹ کر یا لوک ورثہ کہتے ہوئے ہم یوں بھی دیکھ سکتے ہیں کہ مادیت پسندی ان کے جذبات کے اظہار کا وسیلہ تو بنتا تھی لیکن اسی مادیت پسندی

نے ان پر یہ بھی آشکار کیا کہ قربانی کا جذبہ دراصل وہ ایک دوسرے کے لئے کس حد تک رکھتے ہیں کہ وہ اپنی عزیز ترین شے کو بھی دوسروں کے لئے قربان کر سکتے ہیں سو یہ وہ بات ہے جو کسی حد تک پچھلے لفظ کو یعنی جس کے تحت میں نے بات کی تھی کہ یعنی آپ یوں کہہ لیجئے کہ theory of materialism in love یعنی محبت میں مادیت پسندی کی تھیوری، اس تھیوری کو کسی حد تک یہ بات ثابت کرتی ہے لیکن بہر حال اس کا اولین نقطہ یہی ہے کہ انہیں شروع سے لے کر آخر تک کیونکہ یہی یقین تھا کہ تحفے کے بغیر گویا ان کی محبت رائیگاں ہے لہذا ان کو یوں لگا کہ تحفہ لانا ضروری ہے وگرنہ بات وہی ہے جو ہم پہلے بھیکر چکے کہ محبت نہ ناپی جاسکتی ہے اور نہ ہمیں کوشش کرنی چاہیے کہ ہم اس کی بیانیہ کریں کیونکہ جب کبھی بھی ہم اس جذبے کی بیانیہ کرتے ہیں تو اس میں ہمیں نہ صرف ناکامی ہوتی ہے بلکہ سچ پوچھئے تو محبت کی تقدیس بھی اس سے متاثر ہوتی ہے۔

بہر حال اگر ہم فنی اعتبار سے اس ڈرامے کے حوالے سے بات کریں تو دیکھئے کہ مختصر مناظر ہیں یعنی مختصر ماحول ہے ڈرامے کا آغاز ڈیلا اور مہنگی کی گفتگو سے ہوتا ہے ایک کمرہ ہے جس میں دونوں بیٹھی گفتگو کر رہی ہیں اور ڈیلا کے سامنے نوپس اور تین شلنگ پڑے ہیں اس کے بعد جب منظر بدلتا ہے تو وہ ہیز ڈریسر کے پاس جا کر بال کوا تیں ہیں اور پھر واپس گھر کا منظر اور وہیں پر ڈرامہ ختم ہو جاتا ہے یعنی اس ڈرامے کو اگر آپ سٹیج کرنا چاہیں تو آپ کو بہت زیادہ سیٹنگ کرنی نہیں پڑے گی با آسانی یہ ڈرامہ سٹیج کیا جاسکتا ہے اگر آپ اس ڈرامے کو ریڈیائی ڈرامے میں یوں کہہ لیجئے ڈھالنا چاہیں اس میں تمام کی تمام چیزیں آپ کو صوتی آہنگ سے ظاہر کرنا ہے تو اس میں کوئی ایسی صورتی چیز نہیں ہے جب آپ اس کا متن پڑھیں گے اپنی کتاب کے ذریعے تو آپ دیکھیں گے کہ اس میں امتیاز علی تاج نے آوازوں کے ذریعے سہارا لیا ہے اپنی بات کو واضح کرنے کا یعنی مثال کے طور پر جب پہلے منظر کے اختتام پر ڈیلا اور مہنگی جاتیں ہیں بازار میں تو صرف سڑیت کی یا گلی میں آنے والی آوازوں کے حوالے سے اس کو واضح کیا گیا ہے اسی طرح سے واپسی پر بھی یہی تاثر ہے سو اگر آپ اس کو ریڈیو میں ڈالنا چاہیں تو آپ کے لئے کوئی مشکل بات نہیں کہ صرف اس میں صوتی تاثر اہم ہے صوتی تاثر اتنا زیادہ اہم ہے ہی نہیں In a same way اگر آپ اس کو ٹیلی ڈرامے میں ڈالنا چاہیں تو یقینی طور پر ٹیلی ڈرامے میں تو سٹیج کی لیمٹس بھی نہیں ہوتیں اور ریڈیائی لیمٹیشنز بھی نہیں ہوتیں لہذا اس میں آپ با آسانی بالکل آسانی سے، بلکہ اگر میں یہ کہہ لوں کہ اس کو سٹوڈیوس میں بھی شوٹ کیا جاسکتا ہے تو کوئی غلط بات نہیں ہوگی۔

یوں تینوں اعتبار سے ایک ڈرامے کا سکرپٹ امتیاز علی تاج نے لکھا اس میں کچھ ایسی جامعیت پائی جاتی ہے کہ تینوں انداز پر سکرپٹ پورا اترتا ہے اگر ہم بات کریں اس کی اسلوبیات کے حوالے سے تو اس میں عموماً زیادہ تر ڈیلاگ رواں ہیں برجستہ ہیں بے ساختہ ہیں لیکن کہیں کہیں جیسے مثال کے طور پر شاید ہمیں ترجمہ کرتے ہوئے نوروز کا لفظ استعمال نہیں کرنا چاہیے تھا ہم نئے سال کا پہلا دن ہی استعمال کرتے تو شاید بہتر تھا اس کی وجہ یہ ہے کہ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس میں شامل کردار مغربی تہذیب سے تعلق رکھتے ہیں ڈیلا اور مہنگی تو یقینی طور پر پڑھنے والا یاد دیکھنے والا ان کی زبان سے عربی یا فارسی اصطلاح کا سننا گوارا نہیں کرتا یا قبول نہیں کرتا کہ ڈیلا نام کی ایک خاتون نوروز کا لفظ بولے گی یا مہنگی یا جیمز جو ہے وہ نوروز کا لفظ بولے گا تو شاید بہتر ہوتا کہ اس میں ہم نئے سال کے پہلے دن خاصا مناسب ہو سکتا تھا چونکہ ایک ایسا شخص یا ایک ایسا کردار جو ہماری تہذیب سے تعلق نہیں رکھتا اس کو بالکل آسان سی زبان ہی بولنی چاہیے اور شاید کیا ہی بہتر تھا کہ امتیاز علی تاج اگر y new year simple کا لفظ بھی استعمال بھی کر لیتے تو ہمارے لوگوں کے لیے نیو ایئر کا لفظ بھی شاید نوروز کے مقابلے میں کہیں زیادہ یوں کہہ لیجئے کہ مانوس ہے اور جانا پہچانا ہے اسی طرح سے آپ دیکھئے کہ وہ درمیان میں جب آگے بڑھتے ہیں تو مہنگی کہتی ہے کہ مجبوری کا نام صبر۔ اب یہ محاورہ بہر حال یوں نہیں آپ جانتے ہیں کہ مجبوری کا نام شکر یہ ہوتا ہے اسی طرح سے جیمز آخر میں آکر کہتا ہے کہ مجھے مزید بے صبر مت کرو۔ اب مجھے مزید بے صبر مت

کرو۔ ظاہر ہے کہ کہنا وہ یہ کہہ رہا ہے کہ مجھے مزید بے چین مت کرو یا مجھے مزید انتظار مت کرو! جب آپ ایک ایسا ترجمہ کر رہے ہوتے ہیں جس میں آپ یہ بھی نہیں بتا رہے کہ آپ نے یہ ڈرامہ یا کہانی دراصل کہاں سے اڑائی ہے یا کہاں سے آپ نے لی ہے آپ کا ماخذ کیا ہے تو میرا خیال ہے کہ تھوڑا سا بدل کر دینے سے اسلوبیاتی اعتبار سے ہم یہ بات جانتے ہیں کہ کوہنری نے دراصل شارٹ سٹوری لکھی تھی اسے ایڈورڈ ٹائرز کیا گیا اسے ڈرامائی شکل دی گئی تو ظاہر ہے کہ ڈائلاگ بدلے بھی گئے اور مزید بھی بدل سکتے تھے جب آپ نے ڈرامے کی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے میگی کا کردار اندر ڈال لیا جو کہ اصل میں اصل سٹوری میں نہیں تھا تو کیا ایسی وجہ ہوئی کہ آپ نے اسلوبیاتی اعتبار سے اس کو ہمارے ماحول سے، ہماری تہذیب سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کیوں نہ کی یا کم از کم اس میں قصص یا بناوٹ کا ایک عنصر ہمیں جو نظر آتا ہے اس کو باآسانی میرا خیال ہے کہ رفع کیا جاسکتا تھا اسی طرح سے ڈرامے کے درمیان میں ایک جگہ پر یوز کرتے ہیں وہ ٹرم جب میگی ڈیلا کی بے چینی پر اظہارِ غم کرتے ہوئے کہتیں ہیں پیاری بچی با ظاہر ہے کہ نہ تو میگی ڈیلا سے بہت بڑی ہے کہ وہ اس کو بچی کہے اور دراصل یہ اس کا ترجمہ ہے باآسانی شاید انہوں نے کیا ہو گا! oh! my poor little girl! اب اس کا ترجمہ ظاہر ہے کہ ہم بچاری کے معنوں میں بھی کر دیتے تو شاید کافی تھا لیکن امتیاز علی تاج نے بہر حال پیروی کرنے کی کوشش میں غلباً ایسا کر لیا۔ لیکن شاید ترجمہ کرتے وقت ہمیں ان باتوں کا خیال رکھنا چاہئے کہ ہم جب ترجمہ کرتے ہیں تو ہمیں نامانوس الفاظ کا استعمال یا بناوٹی الفاظ کا استعمال نہیں کرنا چاہئے جس سے ڈرامے کے مکالمات کسی حد تک متاثر ہو جائیں بہر حال مختصر سے انداز میں ایک مؤثر اور ایک مضبوط موضوع کو امتیاز علی تاج ہمارے سامنے لانے میں کامیاب ہوئے ہیں ظاہر ہے کہ کوتاہیاں یا کمی کسی بھی رائٹر کے ہاں دیکھی جاسکتی ہے لیکن ہمیشہ ان کی نشاندہی کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ ہم اگر اس مرحلے سے گزریں تو ہم اسے کس طرح بہتر کر سکتے ہیں۔ اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے مجموعی طور پر سید امتیاز علی تاج کے ڈرامے کے فن کے حوالے سے۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

گذشتہ دو لیکچرزمیں ہم نے بات کی ڈرامے کی صنف کے حوالے سے۔ ہم نے ڈرامے کے فن پر غور کیا۔ اس کے عناصر ترکیبی کا جائزہ لیا اور پھر اردو ادب میں ڈرامے کے آغاز و ارتقاء اور آج کی صورتحال پر مختصر اُبات کی۔ جبکہ گذشتہ لیکچر میں ہم نے نصاب میں شامل سید امتیاز علی تاج کا ڈرامہ پڑھا، ”نئے سال کے تحفے“ اور ہم نے دیکھا کہ ڈرامے کی صنف میں امتیاز علی تاج نے کیا کردار ادا کیا۔ جبکہ آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے سید امتیاز علی تاج حالاتِ زندگی کے حوالے سے اور زیادہ تر گفتگو کا مرکز رہیں گی ان کی وہ خصوصیات جن کے باعث اردو ڈرامے میں ان کا نام ناقابلِ فراموش ہے۔

سید امتیاز علی تاج نے بیسویں صدی میں اردو ڈرامے کو جدید تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ جب انہوں نے ڈرامہ نگاری کا آغاز کیا اس وقت تقریباً کم و بیش ستر اسی سال قبل سے اردو ڈرامہ باقاعدہ طور پر اردو ادب کا حصہ تو بن چکا تھا۔ لیکن ہوا کچھ یوں تھا کہ اس میں رہس جلسوں کا جیسا کہ ہم نے گذشتہ لیکچر میں تذکرہ کیا اس میں زیادہ رنگ پایا جاتا تھا، تسلسل بہت کم تھا، کردار نگاری پر بہت زیادہ توجہ نہیں دی جاتی تھی۔ آغا حشر کاشمیری نے اس سلسلے میں بہت بہتر کام کیا انہوں نے ڈرامے کی صنف کو آگے بڑھایا لیکن وہ نقائص، وہ عیوب جو ان سے پہلے کے ڈرامہ نگاروں میں پائے جاتے تھے کسی حد تک ان میں بھی موجود تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ڈرامہ ترقی تو کر رہا تھا لیکن باقاعدہ طور پر معیاری اردو ڈرامہ ابھی تک پیش نہیں کیا جا سکا تھا۔ ہوتا کچھ یوں تھا کہ ادھر ادھر سے کہانی پکڑ کے یعنی کبھی مغربی ادبیات سے کہانی پکڑ لی جاتی کبھی مغربی و مشرق کا کچھ خاص امتزاج کر دیا جاتا یا کبھی دو یا تین کہانیوں کو ملا جلا کر ایک کہانی بنانے کی کوشش کی جاتی جس کے نتیجے میں ایک ڈرامہ تو بن جاتا تھا لیکن وحدتِ تاثر اس میں اس طرح سے پیش نہیں کی جاتی تھی جو دراصل بنیادی تقاضا ہوتی ہے۔

لیکن امتیاز علی تاج نے بیسویں صدی میں اردو ڈرامے کو عالمی معیارات کے مقابل کر دیا انہوں نے ڈرامے میں کردار نگاری پر توجہ دی، مکالمہ نگاری پر توجہ دی۔ ان کے پلاٹ زیادہ مضبوط تھے، انہوں نے معاشرتی رویے دکھائے، انہوں نے معاشرتی رویوں پر تنقید بھی کی، کرداروں کی نفسیاتی صورتحال بھی ہمارے سامنے آئی اور ڈرامے کے حوالے سے اردو ادب پہلی مرتبہ مالا مال ہو گیا۔ امتیاز علی تاج نے یک بابی ڈرامے بھی لکھے، ”سہ بابی ڈرامے“ بھی لکھے اور طویل ڈرامے بھی لکھے۔

اس سے پہلے کہ ہم گفتگو کریں امتیاز علی تاج کی ڈرامائی خصوصیات پر۔ سب سے پہلے ہم یہ دیکھیں گے کہ یک بابی ڈرامہ ہوتا کیا ہے؟ یک بابی ڈرامے کو ایک تو آپ کو یہ کہہ سکتے ہیں کہ مختصر ڈرامہ ہوتا ہے۔ لیکن یہاں پر عموماً ناقدین اس حوالے سے مختلف نظریات کے حامل ہو جاتے ہیں یا ان میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ یہ بالکل اس طرح جیسے کہ ہم نے کہا تھا کہ ناول ایک طویل چیز تھی تو افسانہ اس سے مختصر ہو گیا تو اسی طرح سے سہ بابی یا طویل ڈرامہ ایک طویل چیز تھیں تو یک بابی ڈرامہ اس سے مختصر ہو گیا تو صرف اختصار کیا واقعی ایک صنف کو یا ایک چیز کو دوسری سے الگ کر سکتا ہے۔ اس حوالے سے ناقدین مختلف آراء رکھتے ہیں لیکن من حیثِ المجموعی جب ہم ان کے اختلافات کا ان کے مباحث کا جائزہ لیتے ہیں تو بہر حال ہم پہنچتے اسی نتیجے پر یہ ہیں کہ اختصار یک بابی ڈرامے کی خوبی ہے، خصوصیت ہے، اس کے بغیر کوئی بھی یک بابی ڈرامہ، یک بابی ہو نہیں سکتا۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ یک بابی یا جسے انگلش میں one act کہتے ہیں اس سے مراد کیا ہے؟ ہوتا یہ ہے کہ جب ہم لوگ کسی ڈرامہ میں زیادہ acts شامل کرتے ہیں یا زیادہ ابواب شامل کرتے ہیں تو اس میں زیادہ منظر ہوتے ہیں مختلف النوع قسم کی کیفیات ہوتی ہیں جن کو کہ ڈرامہ نگار ایک ڈرامے میں سمیٹتا ہے۔ جیسے فرض کر لیجئے کہ ایک ڈرامہ ہے جس میں ہم نے لاہور کا ایک منظر پیش کیا، ایک فیملی کا تعلق لاہور سے ہے، دوسری کا تعلق فرض کر لیجئے کہ کراچی سے ہے تو دونوں کی سیٹنگ، دونوں کے حالات و واقعات ایک دوسرے سے

مختلف ہوں گے لہذا انہیں ایک باب میں یا ایک مختصر صورت حال میں جمع کرنا آسان کام نہ ہو گا واضح رہے کہ ہم یہاں پر بات کر رہے ہیں سٹیج ڈرامے کو ذہن میں رکھتے ہوئے۔ آج کے جدید ڈرامے نے یعنی ٹیلی ویژن ڈرامے نے تو ہمارے لیے ہر بات ممکن بنا دی ہے ہم با آسانی نا صرف دو مختلف شہروں یا ملکوں کو دکھا سکتے ہیں بلکہ زماں و مکاں کی قید سے بھی ڈرامہ کافی حد تک آزاد ہو چکا ہے۔ ہم ماضی اور حال کو بیک وقت مختلف مناظر کے ذریعے دکھانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں لیکن جس دور کی ہم بات کر رہے ہیں یعنی بیسویں صدی کے آغاز کی اور خاص طور پر لکھے گئے ڈراموں کی جن کی ادبی حیثیت بھی مسلم ہے ان میں ہمیں وحدت زمان و مکان قائم رکھنے کے لئے ہمیں مناظر کی تحدید کے لئے ڈراموں کو مختلف ابواب میں تقسیم کرنا پڑتا تھا اور یک بابی ڈرامہ بہر حال وہی ڈرامہ کہلاتا تھا جس میں مناظر کم سے کم ہوں، مختلف صورت حال یا ماحول زیادہ نہ ہو بلکہ ایک یکسانیت پائی جائے یا ایسا ماحول یا ایسے مناظر ہوں جنہیں ہم سمیٹ کر سمنائوں کے ساتھ اختصار کے ساتھ پیش کر سکیں۔ ڈاکٹر رشید احمد گوریچہ نے اس حوالے سے ایک مقالہ ضبط تحریر کیا اس کا عنوان بھی بنیادی طور پر اردو ڈرامے کی تاریخ تھا لیکن اس میں انہوں نے بات کی یک بابی ڈراموں کے حوالے سے اور مختلف ناقدین کی آراء کی روشنی میں انہوں نے یک بابی ڈرامے کی مختلف خصوصیات بیان کیں جن کا خلاصہ کچھ یوں ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:

۱۔ یک بابی ڈرامے میں کسی نقطہ خیال کو زندگی کے کسی ایک رخ میں پیش کیا جاتا ہے۔

۲۔ یک بابی ڈرامے کو افسانوی ادب سے ممیز کرنے والی خصوصیات مکالماتی کہانی کی اداکاری ہے جو ایک مختصر وقت میں پیش کی جاتی ہے۔

۳۔ یک بابی ڈرامے میں عناصر ترکیبی وحدتوں سے کسی تشویش انگیز صورت حال کی پوشیدہ قوت ارادی کے عمل اور رد عمل سے پیدا شدہ نقطہ عروج کو پیش کیا جاتا ہے۔

آپ دیکھئے کہ ہر حوالے سے ہم اختصار دیکھتے ہیں یعنی ایک نقطہ خیال کے ایک رخ کو پیش کرنا۔ ظاہر ہے اختصار کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پھر جو تیسری انہوں نے بات کی کہ وحدتوں کو کسی تشویش صورت حال میں پیش کیا جاتا ہے اور ہوتا کیا ہے کہ عمل کا ایک ایسا رخ ہمارے سامنے آتا ہے یعنی کہانی کا ایک ایسا رخ ہمارے سامنے آتا ہے جس سے تاثر بہر حال ایک ابھرتا ہے کیوں؟ کیونکہ دراصل ہم مختلف نوعیت کے تاثرات کو یک بابی ڈرامے میں جمع نہیں کر پاتے۔ اس کے برعکس سے بابی ڈرامے یا طویل ڈرامے جس میں تین ابواب سے زیادہ بعض اوقات چھ ابواب اور بعض اوقات بارہ تیرہ ابواب بھی ہوتے ہیں ان کو ہم کہتے ہیں کہ اب میں ہم مختلف مناظر بھی پیش کر سکتے ہیں طویل نوعیت کی کہانیوں کو بھی ان میں سمیٹا جاسکتا ہے اور ہم نے دیکھا کہ آج کے جدید دور میں ٹیلی ویژن ڈرامہ کے حوالے سے خاص طور پر اگر ہم بات کریں تو اس میں ناولوں کی ڈرامائی تشکیل بھی ہوئی، افسانوں کی ڈرامائی تشکیل بھی ہوئی افسانے ہمارے سامنے طویل دورانیے کے کھیلوں کی صورت میں آئے۔ ناول ہمارے سامنے سلسلہ وار کھیلوں کی صورت میں آئے اور یوں آپ جانتے ہیں کہ مثال کے طور پر ”افشاں“ کا تذکرہ یہاں پر کیا جاسکتا ہے ایک معروف ڈرامہ تھا یا ”شاہین“ کا تذکرہ کیا جاسکتا ہے جو ایک معروف ڈرامہ تھا اور اسی طرح سے اے۔ آر۔ خاتون کے مختلف ناولوں کو ڈرامائی تشکیل دی گئی سعادت حسن منٹو کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل ہوئی۔ سو افسانوں اور ناولوں کو ہم نے ڈرامائی صورت میں پیش کیا اور ناولوں کی ڈرامائی تشکیل ہوئی تو وہ طویل دورانیے کے سلسلہ وار کھیل بن گئے اور جب ہم نے فسانے کی ڈرامائی تشکیل کی تو کیونکہ وہ ایک قسم میں ایک نشست میں مکمل ہو جاتا تھا تو اسے ہم یک بابی ڈرامے کی ایک جدید صورت کہہ سکتے ہیں بہر حال اگر امتیاز علی تاج کے حوالے سے بات کی جائے تو امتیاز نے یک بابی ڈرامے بھی لکھے ’سہ بابی ڈرامے بھی لکھے اور طویل یعنی جو سہ ابواب، تین ابواب سے زیادہ تھے انہوں نے وہ ڈرامے بھی لکھے۔ اگر ہم ان کی ڈرامائی خصوصیت کی بات کریں تو اگرچہ ہم یک بابی اور سہ بابی ڈرامے میں الگ الگ خصوصیات بھی تلاش کر سکتے ہیں لیکن کیونکہ ہمیں اس گفتگو

کو ایک نشست میں سمیٹنا ہے لہذا ہم مجموعی خصوصیات کا جائزہ لیں گے لیکن قبل اس کے کہ ہم ان کی مجموعی خصوصیات اور ڈرامہ نگاری کی طرف بڑھیں آئیے ہم دیکھتے ہیں کہ انہوں نے اپنے شب و روز کیسے گزارے اور ان کے فن کی مختلف جہات کیا تھیں:

سوانحی خاکہ:-

سید امتیاز علی تاج نے ۳ اکتوبر ۱۹۰۰ کو دیوبند، ضلع سہارنپور کے ایک ادب دوست گھرانے میں آنکھ کھولی۔ ان کے والد سید ممتاز نے عورتوں اور بچوں کی اصلاح کے لئے ”تہذیب نسواں“ اور ”پھول“ کے نام سے رسائل جاری کئے۔ سید ممتاز نے ”تفصیل البیان فی مقاصد القرآن“ کے نام سے بے مثل تفسیر لکھی جو سات جلدوں پر محیط ہے۔ امتیاز کی والدہ محمدی بیگم بھی اسی ذوق سلیم کی مالک تھیں۔ تہذیب نسواں کی ترتیب و تدوین میں ذاتی طور پر دلچسپی لیتیں تھیں۔ وہ امتیاز کو سلائے کے لئے بھی ادب کا سہارہ لیتی تھیں اور مختلف کتب و رسائل سے لوریاں اور گیت وغیرہ ان کو سناتیں۔ پھر انہیں لوریوں پر مشتمل ایک کتاب بھی امتیاز کے نام سے منسوب کر کے شائع کی۔ ننھے امتیاز کی نشوونما اسی علمی وادبی ماحول میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم کے لئے کنیر ڈاسکول میں داخل ہوئے۔ چوتھی جماعت کا امتحان پاس کرنے کے بعد سنٹر ماڈل اسکول، لاہور میں داخل ہوئے۔ اسکول کے رسالہ ”راہنمائے تعلیم“ میں مضمون نگاری کا سلسلہ اسی مدرسے سے شروع کیا جو ان کے تخلیقی ذوق کی بنیاد بنا۔

۱۹۱۵ میں میٹرک کرنے کے بعد گورنمنٹ کالج، لاہور میں داخلہ لیا، سائنس کی طرف فطری میلان نہ ہونے کے باعث فیل ہو گئے اور بعد میں انٹر میڈیٹ کا امتحان آرٹس کے مضامین کے ساتھ پاس کیا۔ ۱۹۱۸ میں رسالہ ”کہکشاں“ جاری کیا۔ اس کی مجلس ادارت میں عبد المجید سالک ان کے ساتھ تھے۔ دیگر لکھنے والوں میں راشد الخیری، سر عبد القادر، بطرس، شرر، قاضی عبدالغفار اور نیاز فتح پوری شامل تھے۔ یہ رسالہ جلد ہی مقبول ہو گیا۔ پھر عبد المجید ”زمیندار“ اخبار سے منسلک ہو گئے اور امتیاز بھی اس طرف توجہ نہ دے پائے اور رسالہ بند ہو گیا۔ انہی دنوں انہوں نے اپنا شاہکار ڈرامہ ”انارکلی“ تحریر کیا۔ بی۔ اے کرنے کے بعد تاج نے والد کے ادارہ لاشاعت کی تمام تر ذمہ داری سنبھالیا اور ”تہذیب نسواں“ اور ”پھول“ کی ادارت بھی کی۔ ”پھول“ کی ادارت کے دوران ”چچا چھکن“ کے نام سے مزاحیہ کردار تخلیق کیا اور مضامین لکھے ۱۹۳۴ میں معروف ادیب خاتون حجاب سے شادی ہوئی۔ امتیاز کی تمام زندگی کتب و رسائل کے بیچ گزری۔ پچھلی آرٹ کمپنی کے لئے کامیاب فلم ”خاندان“ لکھی۔ اس کے علاوہ زمیندار، شہر سے دور، پت جھڑ، پگڈنڈی، جھکے، چن وے، گلنار، انتظار اور زہر عشق وغیرہ ان کی کامیاب فلمیں ہیں۔ ریڈیو کے لئے بے شمار ڈرامے لکھے۔ اہم ڈراموں ۸ میں قرطبہ کا قاضی، کمرہ نمبر ۵، اور خوشی شامل ہیں۔ مجلس ترقی ادب کی نظامت کے دوران قریباً دو سو کتب شائع کیں۔ حکومت پاکستان نے ان کی علمی وادبی خدمات کے اعتراف میں انہیں ستارہ امتیاز اور صدارتی ایوارڈ سے نوازا۔ ۱۹ اپریل ۱۹۷۰ کی شب دونقاب پوشوں نے ان پر حملہ کیا، جس سے جانبر نہ ہو پائے اور داعی اجل کو لبیک کہا۔

امتیاز کی ڈرامہ نگاری:-

امتیاز کی پیشہ ورانہ اور ادبی زندگی تغیرات سے بھرپور ہے۔ صحافتی زندگی کا آغاز رسالہ ”کہکشاں“ سے ہوا اور پھر سلسلہ تحریر بچوں کے ادب سے ہوتا ہوا فلم اور ڈرامہ نگاری تک پھیل گیا۔ آخری چند برسوں میں مجلس ترقی ادب کی نظامت کرتے ہوئے قدیم ڈراموں کے متن ترتیب و تدوین کے بعد شائع کئے۔ یوں بطور مدون بھی اپنی پہچان بنائی۔ تاہم امتیاز علی تاج کا اصل امتیاز ڈرامہ نگاری ہے۔ ان کے معروف ڈراموں میں انارکلی، قرطبہ کا قاضی، کمرہ نمبر ۵، خوشی، بیگم کی بلی اور شامل نصاب ڈرامہ نئے سال کے تحفے وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے ڈرامے کی فنی خصوصیت کردار نگاری، مؤثر مکالمہ نگاری، تخیل کی بلندی، خطیبانہ انداز، تخلیقی تراجم اور فنی ارتقا پذیری ہیں۔ تاج جدید اردو ڈرامہ کے اسکول کے بانی ہیں۔ وہ ایک مؤثر ڈرامہ نگار تھے بلکہ انھوں نے صحافتی خدمات بھی سرانجام دیں۔ انہوں نے بچوں کے لئے بھی بہت کچھ لکھا۔ انھوں نے فلم نگاری

بھی کی۔ وہ مختلف النوع جہات میں کام کرتے ہمیں نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہیں ایک ہمہ جہت شخصیت کہا جاسکتا ہے۔ ایک ایسی شخصیت جو مختلف پیمانوں پر مختلف انداز میں کام کر سکتی تھی۔ پھر ان کا ایک بہت بڑا کارنامہ جو انہوں نے قدیم ڈراموں کی تدوین کر کے سرانجام دیا، وہ بھی ناقابلِ فراموش ہے یعنی انیسویں صدی کے وہ ڈرامے جو شاید کبھی لوگوں کو یاد بھی نہ رہتے یا تاریخ کی گردِ کچھ ان پر ایسی جم جاتی کہ ہم رفتہ رفتہ بھول جاتے یا فراموش کر جاتے کہ ہمارے ڈرامے کی تاریخ کیا ہے؟ اور ڈرامے کے ابتدائی نقوش کس طرح نمودار ہوئے تھے؟

ڈرامے نے وقت کے ساتھ ساتھ کس طرح مختلف مدارج طے کئے تھے؟ شاید ہمارے لئے ان سب باتوں کو یاد رکھنا بھی ممکن نہ رہتا لیکن یہ امتیاز علی تاج کا خاصا تھا کہ انہیں جب قدرت نے موقع دیا تو انہوں نے باقاعدہ طور پر مختلف قدیم ڈراموں کی تدوین کی اور انہیں شائع کر کے ہمیشہ کے لئے محفوظ کر دیا۔ اگر ہم ان کی اپنی ڈرامہ نگاری کی بات کریں تو انہوں نے طویل ڈراما بھی لکھے، ایک بانی ڈراما بھی لکھے، جن کی مجموعی خصوصیات کا جائزہ ہم اس لیکچر میں لینے کی کوشش کریں گے اور کوشش کریں گے کہ ایک تاثر قائم کیا جاسکے کہ مجموعی طور پر امتیاز علی تاج کے ڈرامے کن خصوصیات اور کن اوصاف کے حامل تھے؟ سب سے پہلے ہم بات کریں گی حقیقت پسندی کی۔

امتیاز علی تاج کے ڈراموں کا سب سے بڑا وصف اور سب سے پہلی خصوصیت، ان کے ہاں پائی جانے والی حقیقت پسندی ہے۔ بیسویں صدی تک حقیقت پسندی کوئی امتیازی خصوصیت نہیں رہی تھی ہم دیکھتے ہیں کہ جب ہم نے ناول نگاری کی بات کی تو ڈپٹی وزیر احمد کے ہاں حقیقت پسندی کا تذکرہ ہوا۔ ہم نے جب افسانہ نویسی کی بات کی تو پریم چند کے ہاں افسانہ نگاری کے تذکرے کئے لیکن ڈرامے کے حوالے سے ہم اسے ایک امتیازی خصوصیت کے طور پر اس لئے لیتے ہیں کہ ان سے قبل آغا حشر کاشمیری تک بھی ڈرامے میں قدرے دیوالا نیت پائی جاتی تھی۔

خاص طور پر اگر ہم اندر سبھائی دور کی بات کریں یا پارسی ٹھیٹر کی بات کریں تو ان میں مافوق الفطرت عناصر پائے جاتے تھے ان میں غیر حقیقی عناصر پائے جاتے تھے یا اگر ہم حقیقت کی بات کی بات بھی کر لیں تو حقیقت کافی محدود ہو گئی تھی یعنی ڈرامہ بادشاہوں کے قصوں تک محدود تھا، ڈرامہ امرائے وقت کے قصوں تک محدود تھا۔ اس میں وسیع معاشرے کی تصویر ہمیں نظر بہت کم ہی آتی تھی۔ آغا حشر کاشمیری نے اس بات کا آغاز تو کر دیا تھا لیکن چونکہ وہ ایک بلند آہنگ آدمی تھے، کیونکہ ان کے نزدیک جذبات کی بڑی اہمیت تھی لہذا ان کے ہاں بھی معاشرے کے زیریں طبقے کی تصویریں خاص طور پر ہمیں بہت کم دیکھنے کو ملتی تھیں۔

جبکہ امتیاز علی تاج نے مختلف موضوعات پر قلم اٹھایا۔ انہوں نے مزدوروں کے متعلق بھی بات کی، کسانوں کے متعلق بھی بات کی، ان کے ہاں درس و تدریس سے متعلق قصے بھی ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ پھر سیاست بھی ان کے قلم سے نہیں بچ پاتی، پھر معاشرتی رویے، وہ رویے جو ہمارے معاشرے میں مختلف نصاب کا باعث بنتے ہیں، مختلف خرابیوں کا باعث بنتے ہیں، ان پر تنقید بھی ہمیں ان کے ہاں ملتی ہے اور ہر قصہ ایک حقیقت پسندی کے ساتھ ہمارے سامنے آتا ہے کہ ہم محسوس کر لیتے ہیں کہ واقعی وہ واقعات ہیں، یہی وہ رجحانات ہیں اور یہی وہ رویے ہیں جو ہمیں اپنے گرد و نواح میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ڈرامہ ”ورجینا“ میں وہ دکھاتے ہیں کہ بیٹے کی زندگی پر اس کی ناموس کو اہمیت دی جاتی ہے یا ”قرطبہ کا قاضی“ میں وہ یہ دکھاتے ہیں کہ انصاف پسند حکمران بسا اوقات اپنے بیٹوں کو بھی تختہ دار پر جھولنے پر مجبور کر دیتے تھے کہ ان کے نزدیک انصاف ناقابلِ فراموش تھا خواہ وہ کسی دوسرے کے لئے ہو یا اپنے خون کے لئے۔ سو امتیاز علی تاج کے ہاں ہمیں حقیقت پسندی ملتی ہے اور حقیقت پسندی کچھ ایسی ترش اور تلخ صورت میں بھی ہمارے سامنے آتی ہے کہ بسا اوقات واقعی ہم یقین نہیں کر پاتے لیکن کیونکہ معاشرے میں ایسا ہوتا ہے لہذا امتیاز علی تاج حقیقت کی تصویر ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ امتیاز علی تاج کے ڈرامہ نگاری کی دوسری اہم خصوصیت ان کی کردار نگاری ہے۔ کردار نگاری کیا ہوتی ہے؟ اس پر ہم نے ناول اور افسانے کے باب میں بھی بات کی تھی اور ڈرامے کے باب

میں ڈرامے کے ابتدائی لیکچر میں ہم نے اس کا تذکرہ کیا تھا اور ہم نے کہا تھا کہ کردار نگاری مؤثر اسی صورت میں ہوتی ہے جن ایک تو ڈرامہ نگار ہمارے سامنے ہر طرح کے کردار لے کر آئے اور دوسرا اس کے کردار حقیقت سے عین مطابق ہوں، حقیقت سے مطابقت رکھتے ہوں۔ اب جب کوئی ڈرامہ نگار یہ کہتا ہے کہ وہ حقیقت پسند تھا، جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس کے ہاں حقیقت پسندی اس کا خاصا تھی تو یقینی طور پر اس کے کردار بھی بعین حقیقت ہوتے تھے۔ اب ایسے میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر ہم الگ سے حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ کردار نگاری کا الگ سے تذکرہ کیوں کرتے ہیں؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ دیکھئے مثال کے طور پر فرض کر لیجئے استاد کا ایک کردار ہے۔ تو استاد کا کردار یقینی طور پر حقیقی ہے، حقیقت کے قریب ہو گا لیکن کردار نگاری میں جب ہم الگ سے تذکرہ کریں گے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ کردار کو اس کی عین صورت حال، اس کی اصلی کیفیت اور اس کے اصل احساسات و جذبات کے ساتھ دکھایا جائے یعنی اگر کوئی استاد ہے تو واقعی اس کی زبان اس کی حرکات و سکنات، اس کا اٹھنا بیٹھنا، اس کی نشستوں پر دراصل مرتبہ تدریس یا مرتبہ مدرس کے عین مطابق ہو۔

اگر کوئی شخص زیریں طبقے سے تعلق رکھتا ہے تو اس کی حرکات و سکنات، سوچنے کا انداز یقینی طور پر کسی پڑھے لکھے شخص سے مختلف ہو گا۔ اگر وہ ناخواندہ ہے تو ظاہر ہے کہ اس کا سوچنے کا انداز، اس میں تو ہم پرستی بھی پائی جاسکتی ہے، قدیم روایات کی پاسداری بھی پائی جاسکتی ہے، وہ کچھ ایسے رجحانات کا متحمل بھی ہو سکتا ہے جو شاید آج کے معاشرے میں قابل قبول نہ ہو۔ سو اس کردار کو بعین اس کی سوچ، اس کی کیفیات اور اس کے جذبات کے مطابق ہونا چاہئے۔ جو ہم امتیاز علی تاج کے ہاں بخوبی دیکھ سکتے ہیں کہ اگر وہ کسی ہندی کردار کو پیش کر رہے ہیں تو اس کے ہاں ہمیں باقاعدہ طور پر ہندی الفاظ بھی ملیں گے اس کے سوچنے کا انداز بھی ویسا ہو گا اس کے رجحان بھی ویسے ہوں گے اگر وہ کسی مسلمان معلم یا قاضی کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس کا سوچنے کا انداز، اس کے کردار کے تمام تر نقوش، اس کے عین مطابق ہوں گے۔

سو امتیاز علی تاج نے ڈرامہ نگاروں کو کرداروں کے نقوش واضح کرنے کا فن سکھایا۔ ان کی ڈرامہ نگاری کی تیسری خصوصیت فارس ہے۔ فارس انگریزی کی ایک ٹرم ہے جس کا مطلب مزاح یعنی وہ مزاح جس میں ہم تنقید طبع کی بات کرتے ہیں وہ ڈرامہ جو لطف اندوزی کے لئے لکھا جاتا ہے جس میں ہسی مذاق ہوتا ہے جس میں مزاح کے عناصر پائے جاتے ہیں وہ فارس کی ذیل میں آتا ہے۔ اس سلسلے میں امتیاز علی تاج کے ڈرامے ”آرام و سکون“ کا مسکین میاں جو ہر وقت عاجز اور منکسر المزاج ہو کر اپنی بیوی کے سامنے آتا ہے یا اسی طرح سے آپ جانتے ہیں ”گوگلی جو رو“ کا شوہر جو ہمارے سامنے ہمیشہ لاجوار اور بے بس آدمی کی صورت میں ہی آتا ہے یا ”بیگم کی بلی“ میں شوہر کی جو صورت حال ہمارے سامنے آتی ہے اسی طرح سے ”سازش“ میں تو دونوں میں بیوی کی صورت حال جو ہمارے سامنے آتی ہے وہ دراصل لطف اندوزی کے لئے ہے ان کا بنیادی طور پر اس کا کوئی بہت زیادہ مقصد نہیں ہے لیکن وہ صرف مزاح پیدا کرنے کے لئے، لطف اندوزی کے لئے پیش کئے جاتے ہیں۔

ایک وقت تھا جب ڈرامہ لکھا جاتا تھا تفریح طبع کے لئے تو تب اس میں گیتوں کا سہارا لیا جاتا تھا۔ اس میں غزلیں شامل کی جاتی تھیں۔ اس میں رقص ہوتے تھے۔ امتیاز علی تاج کے ڈراموں میں جن کا خاص طور پر میں نے تذکرہ کیا ان میں ہمیں کوئی گیت یا کوئی غزل یا نغمہ یا کوئی رقص نہیں ملتا۔ اس میں وجہ کیا ہے؟ وجہ یہ ہے کہ پہلے تفریح طبع کو ہم عیش و عشرت کے یوں کہہ لیجئے کہ مماثل تصور کرتے تھے مترادف تصور کرتے تھے کیونکہ اگر ہم تفریح طبع کی بات کر رہے ہیں تو اس میں عیش و نشاط کا پہلو ہونا چاہئے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مصنفین پر یہ بات واضح ہو گئی تھی کہ تفریح طبع صرف عیش و نشاط کے ذریعے نہیں ہو سکتی بلکہ اس میں مزاح، ظرافت اور شوخی یا ہلکے پھلکیاں از میں کوئی کہانی تخلیق کر کے کوئی کردار تشکیل کر کے بھی ہم دراصل تفریح طبع کا کام لے سکتے ہیں۔

سو امتیاز علی تاج نے مزاحیہ ڈرامے لکھے ظریفانہ ڈرامے لکھے اور جن ڈراموں کا میں نے تذکرہ کیا ان کے علاوہ وہ ڈرامے جن میں ہم سنجیدگی

دیکھتے ہیں جن میں کسی خاص موضوع پر بحث کی گئی ہے جس میں کسی خاص معاشرتی رویے پر تنقید کی جانی مقصود ہے ان میں بھی ہمیں ایسے کردار بسا اوقات مل جاتے ہیں یا کسی کردار کا کوئی خاص مکالمہ ہمیں ایسا مل جاتا ہے جو ماحول کی رنجیدگی اور سنجیدگی کو توڑتا ہے اور قاری یاد رکھنے والے میں ناظر میں دلچسپی کے عناصر پیدا ہوتے ہیں۔

امتیاز علی تاج کے ڈراموں کی تیسری خصوصیت ان کے ڈراموں کا عنوان ہے۔ عنوان کسی بھی چیز کو دینا ایک بہت مشکل بات ہوتی ہے۔ یعنی آپ جانتے ہیں کہ ایک طویل کہانی ایک بندے نے تشکیل کی یا ایک طویل مضمون لکھا۔ اب اس کا عنوان کیسا ہونا چاہئے؟ اس حوالے سے عموماً ایک رائے یہ پائی جاتی ہے اور جو شاید درست بھی ہے کہ مضمون یا ڈرامے یا افسانے یا کسی بھی تخلیق کا عنوان دراصل ایسا ہونا چاہئے جس سے ہمیں اس کی کہانی یا اس کے موضوع کے متعلق آشنائی ہو جائے۔ ہم یہ جان لیں کہ دراصل اس میں کس نوعیت کی بات ہوگی یا یہ ڈرامہ اگر ہے تو یہ کس نوع کا ہوگا اگر یہ کوئی مضمون یا ناول یا افسانہ ہے تو اس میں کس نوعیت کی باتیں کی گئیں ہوں گی لیکن امتیاز علی تاج کے ہاں ہمیں یہ صورت نہیں ملتی۔ مثال کے طور پر ان کا ایک ڈرامہ ہے ”شیخ برادران“۔ اب اس سے تاثر یہ پڑتا ہے کہ شاید یہ بھائیوں کی کہانی ہوگی یا تجارت سے متعلق کوئی کہانی ہوگی یا عموماً ہم یہ تصور کرتے ہیں شیخ تجارت یا پیشہ ورانہ طور پر کاروباری نوعیت کے ہوتے ہیں تو اس میں ایسا کوئی تذکرہ ہوگا لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ڈرامہ بیویوں کے ظلم و ستم یا ان شوہروں کے متعلق لکھا گیا ہے جو بیویوں سے یوں کہہ لیجئے کہ قدرے دبے دبے سے رہتے ہیں۔ لیکن عنوان اس کی طرف بالکل اشارہ نہیں کرتا۔

بالکل ایسا ہی ”سازش“ میں بھی ہے یہ ڈرامہ بھی دراصل خانگی زندگی کے متعلق لکھا گیا ہے لیکن دیکھئے کہ سازش نام سے ہمیں یہ تاثر پڑھتا ہے کہ شاید یہ کوئی سنجیدہ نوعیت کی سازش ہے یوں کہہ لیجئے کہ بغاوت یا انقلاب کے حوالے سے لکھا گیا ہوگا لیکن ڈرامہ بالکل خانگی نوعیت کا ہے۔ اسی طرح سے ان کا ایک ڈرامہ ہے ”تلی پھٹ گئی“۔ اب اگر آپ سچ پوچھئے تو یہ نام اخلاقی اعتبار سے قدرے صوتی اعتبار سے درست نہیں لگتا یا مناسب نہیں لگتا کیونکہ اس ڈرامے کا تعلق اس ڈرامے کا عنوان کا تعلق کہانی سے محض اتنا ہی ہے کہ ایک شخص اپنے ملازم کو قتل کر دیتا ہے اور ڈاکٹر کیونکہ اس شخص سے پیسے لے لیتا ہے، رشوت لے لیتا ہے یا اس کے دباؤ میں آ جاتا ہے اور وہ یہ لکھ دیتا ہے کہ اس کی موت دراصل غیر طبعی نہیں، غیر فطری نہیں بلکہ تلی پھٹنے سے ہوئی ہے۔ حالانکہ اس ڈرامے کا نام یقیناً کچھ اور بھی رکھا جاسکتا تھا جو شاید ڈرامے کی کہانی کو بھی بیان کر دیتا لیکن انہوں نے ایک بالکل odd نام چنا۔

اب اس بات کو ہم ان کی خوبی بھی کہہ سکتے ہیں ان کی خامی بھی۔ یعنی خوبی اس اعتبار سے کہ ڈرامہ جب آپ دیکھتے ہیں، عنوان جب اس کا دیکھتے ہیں تو آپ پر تاثر کچھ اور ابھرتا ہے اور جب آپ اس کی کہانی سے آشنا ہوتے ہیں تو آپ کے تاثرات بدل جاتے ہیں۔ سوچو نکادینے کا ایک عنصر اس میں پایا جاتا ہے لہذا یہ خوبی ہو سکتی ہے۔ لیکن خامی اس طرح سے ہے کہ بہر حال ہمیں کسی کے نرؤز کو یا اعصاب کو آزمانہ نہیں چاہئے کیونکہ جو کچھ ہم اسے دکھانا چاہتے ہیں اگر ہمارا عنوان اس سے مطابقت رکھتا ہو تو شاید ہر ناظر یا قاری صرف اسی چیز کو پڑھے گا جسے وہ پڑھنا چاہتا ہے لیکن ایسے میں اس کا سابقہ بہت سی ایسی تحریروں یا بہت سی ایسے ڈراموں سے بھی پڑ جائے گا جو شاید وہ بعد ازاں پہلے منظر یا دوسرے منظر کے بعد اپنا ارادہ بدل دے کہ شاید اس کی یہ خواہش نہ ہو جو آپ اسے دکھا رہے ہیں۔

سو امتیاز علی تاج کے ڈراموں کے عنوانات مروجہ روایات سے قدرے مختلف تھے۔ امتیاز علی تاج کے ڈراموں کی ایک اور خوبی، ایک منظر کا ہونا ہے یعنی خاص طور پر ایک بانی ڈرامے تو بسا اوقات پورے کا پورا ڈرامہ ایک ہی منظر میں ختم ہو جاتا تھا یعنی ایک منظر شروع ہوا ایک سیٹنگ ہوئی مکالمات کا آغاز ہوا ڈرامے کی کہانی انہی مکالمات کے ذریعے آگے بڑھی اور خود بخود انہی پر ختم ہو گئی۔ نہ کوئی سیٹنگ تبدیل ہوئی، نہ کوئی کسی