UTTARAKHAND OPEN UNIVERSITY

اتراکھنڈ اوپن یونیورسٹی

MAUL-203

Dastan,Drama,Novel Aur Afsana

(ایم -اے اردو' سال دوم)

ساتواں پرچہ

داستان'ڈرامہ'ناول اور افسانہ

MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY,

HYDERABAD

MAUL-203

(ایم –اے اردو' سال دوم)

ساتواں پرچہ

داستان'ڈرامہ'ناول اور افسانہ

Uttarakhand Open University, Haldwani-263139 (Nainital)

Phone: 05946-261122, 261123 Tool free No. 1800 180 4025

Fax: 05946-264232, E-mail: info@ uou.ac.in,http://uou.ac.in

ایڈمنسٹریٹو و اکیڈمک انتظامیہ

پروفیسر سبھاش دھولیا

وائس چانسلر' اتراکھنڈ اوپن یونیورسٹی 'ہلدوانی ۔

پروفیسر ایچ ۔پی شکلا

ڈائرکٹر'اسکول آف لینگویجز' اتراکھنڈ اوپن یونیورسٹی 'ہلدوانی ۔

پروفیسر گرجا پانڈے

رجسٹرار ' اتراکھنڈ اوپن یونیورسٹی 'ہلدوانی ۔

ڈاکٹر اختر علی

کورس کو آرڈینیٹر و اکیڈمک ایسوسی ایٹ ' شعبہ اردو

اتراکھنڈ اوپن یونیورسٹی 'ہلدوانی ۔

اتراکھنڈ اوپن یونیورسٹی کے لیے مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی حیدرآباد سے حاصل اجازت (ایم-او ۔یو) کے بعد رجسٹرار ' اتراکھنڈ اوپن یونیورسٹی ' ہلدوانی کے ذریعہ ری پرنٹنگ کاپی کی شکل میں شائع کیا گیا۔

اشاعت- جولائی ۲۰۱۳

(BKID-0100)

ایم - اے ' اردو ' سال دوم

فاصلاتی تعلیم

ساتواں پرچہ

داستان ' ڈراما ' ناول اور افسانہ

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

گچی باؤلی حیدرآباد - 500032

زیر اہتمام : نظامت فاصلاتی تعلیم مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی

وزیٹر

عزت مآب صدر جمہوریہ ہند بھارت رتن ڈاکٹر اے پی جے عبدالکلام

چانسلر

پروفیسر عبید صدیقی

وائس چانسلر

پروفیسر اے ایم پٹھان

رجسٹرار

جناب فاروق احمد، کے اے ایس

فینانس آفیسر

جناب وائی جینت راؤ، آئی اے اینڈ اے ایس

کنٹرولر امتحانات

ڈاکٹر ایس اے وہاب قیصر

نظامت فاصلاتی تعلیم

EPABX : 040-23006612-15, Fax : 040-23006121

ڈائرکٹر

پروفیسر کے۔ آر۔ اقبال احمد، Ext : 305

پروفیسر

ڈاکٹر مظہر الدین فاروقی Ext : 304

ریڈر

ڈاکٹر پی۔ فضل رحمٰن Ext : 126

اسسٹنٹ ڈائرکٹرس

ڈاکٹر علی رضا موسوی Ext : 121

جناب شہید خان Ext : 123

لکچرر

ڈاکٹر نکہت جہاں Ext : 330

اسسٹنٹ رجسٹرار

جناب مہیش کمار ویراگی Ext : 125

مدیر اعلیٰ : ڈاکٹر کے۔ آر۔ اقبال احمد، ڈائرکٹر وصدر شعبۂ فاصلاتی نظام تعلیم

مدیر : ڈاکٹر سید محمود کاظمی، اسسٹنٹ ڈائرکٹر

کورس کو آرڈی نیٹر : ڈاکٹر نکہت جہاں، لکچرر، شعبہ فاصلاتی تعلیم

نصابی کمیٹی برائے ایم اے اردو (فاصلاتی تعلیم) :

پروفیسر مغنی تبسم — پروفیسر غیاث متین

پروفیسر سیدہ جعفر — پروفیسر بیگ احساس

پروفیسر اشرف رفیع — ڈاکٹر سید مصطفیٰ کمال

پروفیسر لئیق صلاح — ڈاکٹر عقیل ہاشمی

پروفیسر انور الدین — ڈاکٹر مجید بیدار

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

طبع : 2011

طباعت : EMESCO BOOKS, HYDERABAD – 29.

اس کتاب کا کوئی بھی حصہ کسی بھی انداز میں یونیورسٹی کی تحریری اجازت کے بغیر استعمال نہیں کیا جاسکتا۔

مزید معلومات کے لئے ڈائرکٹر، نظامت فاصلاتی تعلیم، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی گچی باؤلی حیدرآباد 500032 سے ربط پیدا کریں۔

مضمون نگار

ڈاکٹر ابن کنول	ریڈر، دہلی یونیورسٹی	اکائی 1,3,7
پروفیسر بیگ احساس	عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 2,26
پروفیسر خالد سعید	ڈین، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 4,12
ڈاکٹر میمونہ وحید	ریڈر، عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 5
ڈاکٹر شمس الہدیٰ دریابادی	لکچرر، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 6
پروفیسر شاہد حسین	جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی	اکائی 8,10
پروفیسر علی احمد فاطمی	الٰہ آباد یونیورسٹی، الٰہ آباد	اکائی 9,23
ڈاکٹر ایم۔اے جنابڑے	ریڈر، بمبئی یونیورسٹی	اکائی 11
ڈاکٹر محمد کاظم	لکچرر، دہلی یونیورسٹی	اکائی 13
ڈاکٹر محمد تاتار خاں	ریڈر، عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 14
پروفیسر یوسف سرمست	سابق صدر، شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 15,17,19
ڈاکٹر محمد ظفرالدین	ریڈر، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 16
پروفیسر اشرف رفیع	سابق صدر، شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 18
ڈاکٹر ابوالکلام	اسسٹنٹ ڈائرکٹر، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 20
ڈاکٹر ارتضیٰ کریم	ریڈر، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی	اکائی 21
ڈاکٹر صغیر افراہیم	ریڈر، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ	اکائی 22,24,29
پروفیسر سلیمان اطہر جاوید	سری وینکٹیشورا یونیورسٹی، ترو پتی (ریٹائرڈ)	اکائی 25
ڈاکٹر مسرت جہاں	لکچرر، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی	اکائی 27
ڈاکٹر سید محمود کاظمی	اسسٹنٹ ڈائرکٹر، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد	اکائی 28
ڈاکٹر سیما صغیر	لکچرر، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ	اکائی 30

پروف ریڈنگ

جناب شیخ سعدی ارشد	ٹرانسلیٹر، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی

فہرست

اکائی نمبر		مضمون	صفحہ نمبر
اکائی	1	داستان کی تعریف، موضوعات اور عناصر ترکیبی	7
اکائی	2	اردو میں داستان نگاری کا ارتقا	18
اکائی	3	داستان: تہذیبی عناصر اور عروج وزوال	36
اکائی	4	ملاوجہی اور سب رس	51
اکائی	5	انشا اللہ خاں اور رانی کیتکی کی کہانی	70
اکائی	6	میر امن اور باغ وبہار	80
اکائی	7	رجب علی بیگ سرور اور فسانۂ عجائب	90
اکائی	8	ڈرامے کی تعریف اور اجزائے ترکیبی	107
اکائی	9	اردو ڈرامے کا پس منظر ارتقا اور موجودہ صورت حال	123
اکائی	10	امانت اور اندر سبھا	134
اکائی	11	آغا حشر کاشمیری اور سلور کنگ	151
اکائی	12	امتیاز علی تاج اور انارکلی	167
اکائی	13	محمد مجیب اور آزمائش	185
اکائی	14	ابراہیم یوسف اور الجھاوے	204
اکائی	15	ناول کی تعریف اور اجزائے ترکیبی	218
اکائی	16	اردو ناول کا آغاز وارتقا	229
اکائی	17	نذیر احمد اور مراۃ العروس	244
اکائی	18	مرزا ہادی رسوا اور امراؤ جان	262
اکائی	19	پریم چند اور گئودان	284
اکائی	20	قرۃ العین حیدر اور چاندنی بیگم	309
اکائی	21	افسانے کی تعریف اور اجزائے ترکیبی	340
اکائی	22	اردو افسانے کا آغاز وارتقا اور موجودہ صورت حال	351
اکائی	23	پریم چند اور کفن	362
اکائی	24	سجاد حیدر یلدرم اور سودائے سنگین	376
اکائی	25	غلام عباس اور آنندی	394
اکائی	26	کرشن چندر اور کالو بھنگی	411
اکائی	27	سعادت حسن منٹو اور نیا قانون	436
اکائی	28	راجندر سنگھ بیدی اور لاجونتی	457
اکائی	29	عصمت چغتائی اور چوتھی کا جوڑا	480
اکائی	30	انتظار حسین اور آخری آدمی	500

پیش لفظ

پارلیمنٹ کے ایک ایکٹ کے تحت جنوری 1998ء میں مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کا قیام عمل میں آیا جس میں اس یونیورسٹی کو روایتی اور فاصلاتی دونوں ہی طریقوں سے تعلیم وتدریس کی سہولتیں فراہم کرنے کا استحقاق بخشا گیا۔ اُردو ذریعۂ تعلیم کی ملک کی واحد اور منفرد یونیورسٹی ہونے کے ناطے اُردو یونیورسٹی نے ملک کے طول وعرض میں پھیلی ہوئی تمام تر اُردو آبادی کا احاطہ کرنے اور اس کے فیوض وبرکات سے زیادہ سے زیادہ لوگوں کو مستفید کرنے کا فیصلہ کیا اور اس مقصد کی تکمیل کے لیے یونیورسٹی میں فاصلاتی طریقۂ تعلیم کو اولیت دی گئی اس لیے کہ اُردو والے ملک کی ہر ریاست میں آباد ہیں اور یونیورسٹی کے ثمرات اُن تک پہنچانے کے لیے فاصلاتی نظام سے زیادہ موثر اور کارگر کوئی طریقہ نہیں ہوسکتا۔ اس نظامِ تعلیم کی اپنی خصوصیات اور امتیازات ہیں جن میں ایک اہم اور کلیدی نکتہ یہ ہے کہ اس میں ہر کورس کے تمام طالب علموں کو مکمل نصابی مواد فراہم کرنا لازمی ہے۔ گویا کسی کورس کے آغاز سے قبل نصابی کتب کی تصنیف و تالیف اور اشاعت کا کام انجام دینا ہوگا۔ اور جب تمام علوم ومضامین کا نصابی مواد اُردو میں مطلوب ہو تو یہ کام مزید دقت طلب اور دشوار گزار ہو جاتا ہے۔ شروع ہی سے یہ چیلنج اُردو یونیورسٹی کے پیش نظر رہا ہے جس سے نپٹنے کے لیے جولائی 1998ء میں ٹرانسلیشن ڈویژن کی داغ بیل ڈالی گئی۔ بظاہر یہ شعبہ ترجمے کی ذمہ داریوں تک محدود معلوم ہوتا ہے لیکن ٹرانسلیشن ڈویژن کی خصوصیت یہ رہی ہے کہ قیام کے ابتدائی دنوں ہی سے اپنے نام سے مترشح ہونے والے دائرہ کار سے کافی آگے بڑھ کر کام کرتا رہا ہے۔ بنیادی طور پر یہ شعبہ اُردو یونیورسٹی کے لیے درکار نصابی مواد کی تیاری اور اشاعت کا کام انجام دیتا رہا ہے۔ تعلیمی پروگرام کے فوری آغاز کے لیے ابتدا میں ڈاکٹر بی آر امبیڈکر اوپن یونیورسٹی کا بی اے اور بی ایس سی کا نصابی مواد مستعار لیا گیا اور جزوی ترمیمات کے بعد شائع کرلیا گیا۔ اس کے بعد تراجم پر توجہ کی گئی اور اندرا گاندھی نیشنل اوپن یونیورسٹی کی بی کام کی 54 کتابوں کو انگریزی سے اُردو میں منتقل کیا گیا۔ اُردو میں پہلی بار کامرس میں گریجویشن سطح کی نصابی کتابیں تیار ہوسکیں۔ کمپیوٹنگ کورس کی 12 کتابیں بھی انگریزی سے ترجمے کے بعد شائع کی گئیں۔ اس کے علاوہ ٹرانسلیشن ڈویژن نے انگریزی اور ہندی کے ذریعے اہلیت اُردو کے دو سرٹی فیکیٹ کورس، فنکشنل انگلش کے ایک سرٹی فکیٹ کورس اور ٹیچ انگلش کے ایک ڈپلومہ کورس کی کتابیں ماہرین کے مرتبہ نصاب کے مطابق تیار کیں۔ اسی طرح یونیورسٹی اب فاصلاتی تعلیم کے گریجویشن سطح کے نصاب کی تیاری میں بھی مصروف ہے تاکہ اس یونیورسٹی کے طلبہ کی ضروریات کے مطابق عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کتابیں تیار ہوسکیں۔

پوسٹ گریجویشن کی سطح پر فاصلاتی طرز پر اُردو یونیورسٹی میں سب سے پہلے ایم اے اُردو کے آغاز کا فیصلہ کیا گیا جس کے لیے مختلف جامعات کے سنیئر اساتذہ نے نصاب تیار کیا۔ یہ نصاب سال اول اور سال دوم کے آٹھ پرچوں پر مشتمل ہے۔ نصابی کمیٹی کا خیال تھا کہ اُردو زبان پر عبور کے لیے فارسی زبان وادب سے کسی حد تک واقفیت ضروری ہے۔ نیز قومی یونیورسٹی کے طالب علموں کو قومی زبان سے بھی قریب تر رکھنے کی ضرورت ہے' چنانچہ ایم اے سال اول میں فارسی اور ہندی کا ایک مشترکہ پرچہ شامل کیا گیا ہے۔ اُردو زبان وادب کی تاریخ 'دکنیات' کلاسیکی نثر ونظم' جدید ادب' فکشن' ادبی تحریکات و رجحانات سے متعلق مختلف اہم عنوانات پر ملک کی یونیورسٹیوں سے وابستہ قابل اساتذہ کرام سے اسباق لکھوائے گئے ہیں۔ طالب علموں سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ فراہم کردہ نصابی کتابوں کے علاوہ جہاں تک ممکن ہوسکے مشاورتی جماعتوں اور سفارش کردہ کتابوں سے بھی استفادہ کریں گے۔

اگر آپ زیر نظر کتاب میں کوئی غلطی یا کمی محسوس کریں تو ہمیں ضرور مطلع کریں تاکہ ماہرین سے مشورے کے بعد آئندہ اشاعت میں ترمیم کی جاسکے۔

اے ایم پٹھان

(پروفیسر اے ایم پٹھان)

وائس چانسلر

اکائی 1 : داستان کی تعریف' موضوعات اور عناصر ترکیبی

ساخت

1.1 تمہید
1.2 داستان کی تعریف
1.3 داستان کے موضوعات
1.4 داستان کے عناصر ترکیبی
1.4.1 طوالت
1.4.2 پلاٹ
1.4.3 کردار نگاری
1.4.4 مافوق الفطرت عناصر
1.4.5 منظر نگاری
1.4.6 اسلوب
1.5 خلاصہ
1.6 نمونہ امتحانی سوالات
1.7 فرہنگ
1.8 سفارش کردہ کتابیں

1.1 تمہید

داستان افسانوی ادب کی قدیم ترین صنف ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل تک یہ صنف عوام وخواص میں بہت مقبول رہی ہے۔ جس طرح اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں غزل کے علاوہ مثنوی' قصیدہ اور مرثیہ کو عروج حاصل تھا افسانوی نثر میں داستان بھی اہم ترین صنف سمجھی جاتی تھی۔ ''قصہ مہرافروز ودلبر''۔ ''نوطرز مرصع''۔ ''عجائب القصص''۔ ''فسانۂ عجائب''۔ ''بوستان خیال'' اور ''داستان امیر حمزہ'' کو بہت زیادہ مقبولیت حاصل تھی اور پھر فورٹ ولیم کالج میں لکھی گئی داستانوں مثلاً ''باغ و بہار''۔ ''آرائش محفل''۔ ''مذہب عشق'' وغیرہ نے اردو کے داستانوی ادب میں اضافہ کیا۔

اس اکائی میں داستان کی تعریف اور اس کے موضوعات کو بیان کیا جائے گا۔ اس کے علاوہ داستان کے عناصر ترکیبی یعنی طوالت' پلاٹ' کردار نگاری' مافوق الفطرت عناصر' منظر نگاری اور اسلوب پر بحث کی جائے گی۔ آخر میں اس پوری بحث کا خلاصہ دیا جارہا ہے۔ امتحانی سوالات کے نمونے اور مشکل الفاظ کی فرہنگ کے ساتھ ہی داستانوی ادب سے متعلق تفصیلی مطالعے کے لیے اہم کتب کی فہرست بھی دی جارہی ہے۔

1.2 داستان کی تعریف

داستان اردو افسانوی ادب کی قدیم ترین صنف ہے۔ واقعات کو قوت متخیلہ کے سہارے بیان کرنے ہی کو فسانہ گوئی کہتے ہیں۔ اگرچہ فسانہ کے لغوی معنی جھوٹی اور فرضی کہانی کے ہیں لیکن ہر فسانے کے پیچھے کوئی واقعہ ہوتا ہے۔ ہر واقعہ بیان ہوتے ہوئے کہانی بن جاتا ہے۔ کہانی اصناف ادب کی کئی قسموں میں منقسم ہے۔ داستان' قصہ' حکایت' ناول اور مختصر افسانہ۔ سب کہانی ہی کی مختلف شکلیں ہیں۔ ہر ایک کے اندر کوئی کہانی یا کوئی واقعہ ضرور ہوتا ہے' داستان کہانی کی قدیم اصناف میں سے ایک ہے

داستان کی روایت ان چھوٹی چھوٹی حکایتوں اورروایتوں سے جڑی ہوئی ہے جن کا جنم انسانی تہذیب کے ساتھ ہوا۔انسان کی یہ فطری خواہش اور معاشرتی ضرورت ہوتی ہے کہ وہ دنیا کے آلام ومصائب سے دور کسی فردوس میں رہ کر تمام شادمانیوں کو اپنے دامن میں سمیٹ لے اوراپنے فرصت کے لمحات میں دل ودماغ کی راحت کے لیے کوئی ذریعہ پیدا کرے۔داستان اس کے لیے تفریح اوردل بہلانے کا ذریعہ بن گئی غالبؔ نے ایک دیباچہ میں لکھا ہے :

''داستان طرازی منجملہ فنون سخن ہے'سچ یہ ہے کہ دل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے۔''

دراصل داستان ایسی ذہنی آسودگی کا نام ہے جو پریشانیوں کے احساس کو ختم کرکے نیند کی پُرسکون وادی میں پہنچا کر حسین خوابوں کے جھروکے کھول دیتی ہے۔داستان فرضی اور فرسودہ کہانیوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔کہانی کی طویل اور پیچیدہ صنف کو داستان کہا جاتا ہے۔کہانی قصہ در قصہ ہوکر داستان بنتی ہے۔پروفیسر کلیم الدین احمد کا کہنا ہے :

''داستان کہانی کی طویل اور پیچیدہ بھاری بھرکم صورت ہے۔''

(فن داستان گوئی'صفحہ 14)

داستان بنیادی طور پر سننے سنانے یعنی بیان کا فن ہے۔داستانیں تحریری شکل میں آنے سے قبل سنائی جاتی تھیں۔داستان گوئی کی گزشتہ صدیوں میں محفلیں آراستہ ہوتی تھیں'داستان گو داستان بیان کرتا تھا۔داستان اس ماحول کی پیداوار ہے جہاں لوگوں کے پاس فرصت اوراطمینان کی افراط تھی'غم روزگار سے بے نیاز تھے'فکر آخرت سے آزاد تھے۔اس لیے اپنی تفریح کا سامان داستانوں سے فراہم کرتے تھے۔داستان گو واقعات کو اپنے تخیلات سے اس حد تک دلچسپ بنادیتے تھے کہ سامعین حیرت واستعجاب کی فضا میں غرق ہوجاتے تھے۔داستان اور داستان گو کی کامیابی اسی میں تھی کہ وہ سامعین کی دلچسپی اور توجہ کو قائم رکھے وہ داستان میں ایسے ناقابل یقین واقعات کو شامل کرتا تھا جو سامعین کے عالم خیال میں بھی نہ آئے ہوں۔قصہ میں حسن وعشق کی خوش نمائیوں'خیر وشر کی لڑائیوں اور مافوق الفطرت عناصر کو شامل کرکے حیرت واستعجاب کی فضا پیدا کرکے پیش کرنے کا نام داستان ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ :

1. کہانی کی طویل اور پیچیدہ صنف کو کیا کہا جاتا ہے؟
2. داستان کی روایت کس سے جڑی ہوئی ہے؟

1.3 داستان کے موضوعات

داستان کے موضوعات محدود ہوتے ہیں'پوری داستان کا انحصار ایک شہزادے اور ایک شہزادی کے معاشقے پر ہوتا ہے لیکن انہی دو کرداروں کے سہارے داستان گو بے شمار مضامین پیدا کرلیتا ہے یہاں تک کہ ہر سننے والے کے مذاق ودلچسپی کا سامان ایک ہی داستان میں فراہم ہوجاتا ہے۔دراصل داستان جاگیردارانہ نظام کی پیداوار ہے'اسی معاشرے میں اس صنف کو فروغ حاصل ہوا۔یہی سبب ہے کہ داستانوں کی معاشرت'جاگیردارانہ معاشرت اور نظام کی عکاسی کرتی ہے۔داستانوں کے مرکزی کردار شاہی نظام کے افراد کی نمائندگی کرتے ہیں۔داستانوں کا ہیرو ہمیشہ کوئی شہزادہ ہوتا ہے'جس سے وابستہ ایک بڑی سلطنت اور ایک بڑی فوج ہوتی ہے۔پوری کہانی اسی کے گرد طواف کرتی ہے۔دراصل یہ ہیرو وہ بادشاہ ہے جس نے داستان گو کی سرپرستی اپنے ذمہ لی اور اپنے لیے تفریح وتسکین کا سامان فراہم کیا۔کیونکہ وہ خود داستان کا ہیرو ہے اس لیے ہیرو کی فتح پر اسے اپنی فتح وکامرانی کا احساس ہوتا ہے سننے والا ہیرو کی شکست برداشت نہیں کرسکتا۔شکست داستان سے حاصل ہونے والے احساس برتری کو مجروح کرتی ہے۔جیسا کہ کہا گیا ہے کہ داستان بیان کا فن ہے'اس کی کامیابی کا انحصار داستان گو کی قوتِ بیان پر ہے کیونکہ تمام داستانوں میں ایک ہی کہانی ہوتی ہے جسے بار بار ہر داستان گو دہراتا ہے لیکن یہ داستان گو کی قوت متخیلہ پر منحصر ہے کہ وہ داستان میں کس قدر جدت وتنوع پیدا کرسکے۔قوت متخیلہ اور زور بیان ہی سے داستان کی چھوٹی سی کہانی وسعت پاتی ہے۔داستان کے فن کی مثال ایک پرانے برتن پر قلعی چڑھانے کے فن کی سی ہے۔برتن پرانا ہے لیکن یہ قلعی گر کا کمال ہے کہ وہ اسے کتنا چمکاتا

ہے کتنا اس میں نیا پن پیدا کرتا ہے' داستان کا موضوع بھی روایتی اور پرانا ہوتا ہے' اس کو تازگی بخشنا اور نئے حسن سے آراستہ کرنا داستان گو کے ہاتھ میں ہے' یہ فنکار کی فنی پرکھ ہوتی ہے کہ وہ اس موضوع کو نئے سانچے میں ڈھال کر اس طرح پیش کرے کہ اس کے پرانے ہونے کا احساس ختم ہو جائے اور سننے والا بالکل نیا سمجھ کر سُنے ۔ داستانوں میں خیر و شر کی جنگ کے پس منظر میں اخلاقیات کا درس دیا جاتا ہے وہ مذہبی تعلیمات کی بھی بیچ بیچ میں تبلیغ کرتا ہے۔ باوجود اس کے کہ داستانوں کے شاہزادے عشق میں مبتلا ہوتے ہیں' رقص و سرود کی محفلوں میں بدمست و سرشار رہتے ہیں لیکن داستان گو اچھائی کو برائی پر غالب کرنے کے لیے اپنے ہیرو کو اعلیٰ ترین اخلاقی اقدار کا نمونہ دکھاتا ہے۔

داستانوں میں جس طرح کی فضا تیار کی جاتی ہے اس میں عوامی زندگی کی جھلک کم ہی دکھائی دیتی ہے ۔ ناول' افسانہ اور داستان میں یہی فرق ہے ناول اور افسانہ زندگی کی حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں اور داستان میں حقیقتوں سے پرے کی باتیں ہوتی ہیں لیکن حقیقتوں سے پرے کی ان باتوں میں اس کے عہد کی جھلکیاں بھی لاشعوری طور پر شامل ہو جاتی ہیں ۔ یعنی داستانوں میں اس کے عہد کی تہذیب کو بھی تلاش کیا جاسکتا ہے ۔ اس میں اپنے زمانے کی معاشرت کی عکاسی ہوتی ہے ۔ حسن و عشق کی اس داستان کو بلاشبہ گزشتہ صدیوں کی تہذیبی تاریخ بھی کہا جاسکتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ :

1. داستان کا ہیرو کون ہوتا ہے؟
2. داستان اور ناول میں کیا فرق ہے؟

1.4 داستان کے عناصر ترکیبی

1.4.1 طوالت

داستان کے فن کا بنیادی عنصر اس کی طوالت ہے ۔ داستان اس ماحول کی پیداوار ہے جہاں لوگوں کے پاس فرصت اور اطمینان کی افراط تھی ۔ غمِ روزگار سے بے نیاز تھے' فکرِ آخرت سے آزاد تھے ظاہر ہے ایسی صورت میں وقت گزارنے کے لیے رقص و سرود کے علاوہ سب سے زیادہ دلچسپ مشغلہ داستان سننا ہوسکتا تھا جس کے سننے سے دونوں کا مزہ بیک وقت حاصل ہو جاتا تھا ۔ اسی لیے داستان گو ایک کہانی میں بہت سی کہانیاں شامل کرکے داستان کو طول دینے کی کوشش کرتا تھا لیکن ہر کہانی بنیادی قصہ کا حصہ معلوم ہوتی تھی ۔ داستان گو دوسری کہانی اس فنکارانہ حسن کے ساتھ شریک داستان کرتا تھا کہ وہ ایک ہی زنجیر کی کڑیاں معلوم ہوتی تھیں ۔ بات میں سے بات اس طرح پیدا کی جاتی تھی کہ سننے والے کو بے ربطی کا احساس نہیں ہوتا تھا۔

داستان کی طوالت اور سامعین کے اشتیاق کا اندازہ ان واقعات سے لگایا جاسکتا ہے جو لکھنؤ کی داستان گوئی کے بارے میں مشہور ہیں ۔ کہا جاتا ہے کہ لکھنؤ کے کسی امیر کے یہاں ایک داستان گو قصہ گوئی کے لیے ملازم تھا ۔ وہ ایک داستان بیان کر رہا تھا کہ جس میں کسی شہزادے کی بارات کا ذکر تھا کہ بارات سسرال کے دروازے تک پہنچ چکی ہے ۔ اسی دوران داستان گو کو کسی اشد ضروری کام سے باہر جانا پڑ گیا ۔ امیر کے کہنے پر داستان گو داستان سنانے کے لیے اپنے شاگرد کو مقرر کر گیا اور اس سے کہہ گیا کہ میں جلد واپس آؤں گا تم داستان کو سنبھالے رکھنا ۔ داستان گو پندرہ دن بعد جب لوٹ کر آیا تو معلوم ہوا کہ بارات ابھی وہیں کھڑی ہے جہاں وہ چھوڑ کر گیا تھا یعنی شاگرد نے پندرہ دن بارات کی شان و شوکت اور سسرال والوں کے خیر مقدمی کے انتظامات میں گزار دیے ۔ شاگرد کے پندرہ دن کے بیان کے بعد استاد نے مزید پندرہ دن بارات کی آرائش کو بیان کرکے بارات کو دروازے پر کھڑا رکھا ۔ داستان میں اس طرح کی طوالت کو غیر ضروری نہیں کہا جاتا تھا کیونکہ اس سے سامعین اکتاہٹ محسوس نہیں کرتے تھے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستان گو کے بیان میں تکرار نہیں ہوتی ' وہ قوت متخیلہ سے نئے نئے مضامین پیدا کرتا ہے ۔ داستان کے حسن کا انحصار ہی داستان گو کی قوت متخیلہ پر ہے ۔ خواجہ امان دہلوی نے داستان کے فن کا ذکر کرتے ہوئے اولیت طوالت کو ہی دی ہے وہ لکھتے ہیں :

''مطلب مطوّل وخوشنما جس کی بندش میں توارد مضمون اور تکرار بیان واقع نہ ہو اور مدت دراز تک اختتام کے سامعین مشتاق رہیں۔''

(بوستان خیال/حدائق انظار صفحہ : 4)

دراصل داستان گو سامعین کے اشتیاق اور دلچسپی کو برقرار رکھنے کے لیے قصہ میں قصہ جوڑتا چلا جاتا تھا' داستان امیر حمزہ' بوستان خیال' الف لیلیٰ' باغ و بہار' فسانۂ عجائب وغیرہ اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔ اس طرح طوالت داستان کا اہم جزو ہے۔

1.4.2 پلاٹ

طوالت' بے ربطی اور پیچیدگی کی موجودگی میں داستان سے یہ توقع رکھنا کہ اس میں کوئی مربوط پلاٹ ہوگا' عجیب سی بات لگتی ہے۔ پلاٹ کی دو اقسام ہیں۔ ایک سادہ اور دوسری پیچیدہ۔ سادہ پلاٹ کا مطلب ہے کہ کہانی سیدھے سادے انداز میں بیان کردی جائے یعنی کہانی کی ابتدا ہو ایک درمیان اور پھر اختتام لیکن پیچیدہ پلاٹ میں ابتدا اور اختتام تو ہوتا ہے لیکن درمیان میں کہانی ادھر اُدھر بھٹکتی رہتی ہے۔ بیشتر داستانوں کا پلاٹ پیچیدہ ہوتا ہے۔ داستان گو ایک خاص طے شدہ آغاز وانجام کو سوچ کر داستان شروع کر دیتا ہے لیکن درمیان میں قصے پیدا ہوتے چلے جاتے ہیں اور داستان ایک وسیع دائرے میں پھیل جاتی ہے۔ ایک کہانی میں کبھی کبھی سینکڑوں کہانیاں شامل ہوجاتی ہیں اور ہر کہانی کا تعلق داستان کی بنیادی کہانی سے ہوتا ہے ''بوستان خیال'' اس کی واضح مثال ہے کہ جس میں بے شمار ضمنی کہانیاں شامل ہیں۔

داستان میں پیچیدہ پلاٹ کی موجودگی اس میں فنی حسن پیدا کرتی ہے۔ اگر داستان گو صرف اتنا بیان کردے کہ ایک شہزادہ تھا۔ چودہ برس کی عمر میں اس نے خواب میں ایک شہزادی کو دیکھا یا کسی شہزادی کی تصویر دیکھی' عشق کا جذبہ بیدار ہوا' تلاش یار میں اپنے وطن سے نکل پڑا' کچھ دن کے سفر کے بعد شہزادی مل گئی' شہزادی نے جس گھڑی شہزادے کو دیکھا بے اختیار عاشق ہوگئی۔ دونوں مل گئے داستان ختم ہوگئی۔ جس طرح انہیں وصال نصیب ہوا خدا سب کی امیدیں برلائے اس میں بات پوری تو ہوجاتی ہے لیکن داستان نہیں بنتی۔ داستان مدت دراز کے بعد اختتام چاہتی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شہزادے کے اوپر آفات زمانہ نازل کی جاتی ہیں' اسے راہ عشق میں حیران و پریشان دکھلایا جاتا ہے۔ اس صحرانوردی میں نئے نئے قصے جنم لیتے ہیں۔ جس سے داستان کے پلاٹ میں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے اور پیچیدگی داستان میں دلچسپی اور فنی حسن پیدا کرتی ہے۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ داستان میں ایک بے ترتیب اور بے قاعدہ پلاٹ ہوتا ہے جسے داستان گو کہانی کے ساتھ ساتھ مرتب کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ داستان گو کی قوت متخیلہ پر منحصر ہے کہ وہ اسے کتنا محدود کرسکتا ہے اور کتنی وسعت دے سکتا ہے۔

داستان کے پلاٹ کی بے ربطی اس ماحول کی پیداوار ہے' جس میں داستانیں لکھی گئیں' وہاں داستان گو کو یہ خیال نہیں ہوتا تھا کہ وقت کتنا گزر گیا اور نہ سننے والوں کو وقت کی کمی اور اس کے گزر جانے کا احساس ہوتا تھا یہاں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے کہ داستان کا فن لکھنے یا پڑھنے سے زیادہ سنانے اور سننے کا فن تھا۔ داستان گو قوت متخیلہ کی جس قدر جولانیاں کہنے میں دکھا سکتا تھا' جتنے زبان و بیان کے نشیب و فراز زبانی بیان میں پیش کرسکتا تھا' اس قدر لکھنے میں نہیں۔ رقم کرنے میں زبان کی پابندیاں عنانِ تخیل کو آزاد نہیں چھوڑتیں پھر بھی داستان نگاروں نے اپنی قوت متخیلہ کے جوہر صفحات قرطاس پر دکھائے ہیں۔ اردو میں داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔

داستان کا بنیادی مقصد اگرچہ عشق کی داستان کا بیان ہوتا ہے لیکن داستان گو اس ایک رومانی قصے کے اردگرد دیگر واقعات اور کہانیاں شامل کرکے داستان کے ایک خاص فنی پہلو یعنی طوالت کو برقرار رکھتا ہے۔

جیسا کہ کہا گیا کہ داستانوں کا پلاٹ غیر مربوط ہوتا ہے لیکن بعض داستانوں میں سیدھا سادہ قصہ بھی ملتا ہے۔ ''سب رس'' کا پلاٹ دوسری داستانوں کے مقابلے میں زیادہ مربوط ہے اس میں قصہ در قصہ کا انداز اختیار نہیں کیا گیا۔ ابتدا تا آخر اس میں ایک قصہ بیان کیا گیا ہے۔ ''قصہ مہر افروز و دلبر''۔ ''نوطرز مرصع'' یا ''باغ و بہار'' کا پلاٹ دوسری داستانوں سے مختلف نہیں ہے۔ ''قصہ مہر افروز و دلبر'' میں چھ ضمنی کہانیاں شامل کی گئی ہیں اور ''نوطرز

مرصع'' بادشاہ فرخند سیر کے علاوہ چار درویشوں کے قصوں پر مشتمل ہے۔ درمیان میں اور بھی ضمنی قصے شامل ہیں ''عجائب القصص'' اور ''فسانۂ عجائب'' کا پلاٹ دوسری داستانوں کی طرح نہ تو غیر مربوط ہے اور نہ پیچیدہ' ان میں وحدت اور تسلسل دونوں ہیں۔ پلاٹ کے اکہرے پن کے سبب بعض ناقدین نے ''فسانۂ عجائب'' کو ناول کا پیش رو بھی کہا ہے۔ بہر کیف داستانوں میں پیچیدہ اور غیر مربوط پلاٹ ہی پایا جاتا ہے۔

1.4.3 کردار نگاری

ہر قصے کی بنیاد کرداروں پر ہوتی ہے۔ کرداروں ہی کے اردگرد کہانی بنائی جاتی ہے' کردار ہی قصہ کو لے کر آگے بڑھتے ہیں اور کرداروں ہی کے سبب قصہ میں نشیب وفراز پیدا ہوتے ہیں لیکن داستانوں کے کردار ناول اور افسانے کے کرداروں کے مقابلے بہت مختلف ہیں داستانوں کی کردار نگاری اس لیے دوسری افسانوی اصناف کی کردار نگاری سے مختلف ہے کہ اس کے کردار سبھی داستانوں میں تقریباً ایک ہی جیسے ہوتے ہیں۔ داستانوں کے کردار کو دو خانوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جو خیر کی نمائندگی کرتے ہیں اور دوسرے شر پسند کردار جو جنگ وجدال میں مصروف رہتے ہیں۔ سبھی داستانوں میں خیر وشر کے بیچ جنگ ہوتی ہے اسی لیے کچھ اچھے کردار ہوتے ہیں اور کچھ بُرے۔ داستان کے کرداروں میں انسانی فطرت کی طرح تبدیلی نہیں ہوتی بلکہ ابتدا تا آخر یکسانیت رہتی ہے۔ پروفیسر گیان چند جین داستانوں میں کردار نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں :

> ''عام طور پر داستان کے کرداروں میں کوئی ایک رنگ بہت تیز اور شوخی بھرا ہوتا ہے۔ اگلے مصنف کئی رنگوں کے خوشگوار اور موزوں امتزاج سے تصویر تیار نہیں کرتے۔ نتیجہ یہ ہے کہ مختلف کردار ایک دوسرے کی صدائے بازگشت معلوم ہوتے ہیں' کردار نگاری کا محض ایک اصول ہے 'مثالیت'۔ دو فریق ہیں ایک وہ ہیں جو خوبیوں کی پوٹ ہیں' دوسرے وہ ہیں جو بدی کا مجسمہ ہیں۔''
>
> (اردو کی نثری داستانیں' صفحہ 78)

داستان کا مرکزی کردار یعنی شہزادہ تمام صفات کا مالک ہوتا ہے۔ حسن میں یوسف 'بہادری میں رستم' عقل ودانش میں افلاطون وارسطو کو پڑھا سکتا ہے۔ تمام طلسمات توڑنے کی طاقت رکھتا ہے۔ عشق میں دیوانگی دیکھ کر مجنوں وفرہاد شرمندہ ہوں۔ یہی صورت شہزادی کی ہوتی ہے۔ نازونعم سے پلی اتنی نازک مزاج کہ غیر مرد کو دیکھ کر ہی بے ہوش ہوجاتی ہے۔ خیر کی نمائندگی کرنے والے تمام کردار انتہائی متقی پرہیز گار دکھائے جاتے ہیں یہ اور بات ہے کہ عشق اور تنہائی میں سب کچھ کر گزرتے ہیں۔ داستان کے بُرے کرداروں میں دنیا کی تمام برائیاں موجود ہوتی ہیں۔ یہ سب شہزادے کے منزل تک پہنچنے میں رکاوٹیں پیدا کرتے ہیں۔ کبھی جادو کے ذریعہ اور کبھی براہ راست جنگ کرکے شہزادے کو مات دینا چاہتے ہیں۔ ان بُرے کرداروں میں انسانوں کے ساتھ ساتھ دیو اور جنات وغیرہ بھی شامل ہوتے ہیں۔ دوسری طرف پریوں کے کردار کی صفات یکساں ہوتی ہیں' یہاں زیادہ تر بادشاہ' شاہزادے' شہزادیاں' وزیرزادے' جن' دیو اور پریاں دکھائی دیتے ہیں۔ داستان میں عام طور پر کرداروں کے نام علامتی رکھے جاتے تھے کیونکہ داستانوں میں دو طرح کے کردار پائے جاتے ہیں اچھے اور برے۔ ان میں آخر تک کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ لیکن ''سب رس'' کے کردار خاصے متحرک کردار نظر آتے ہیں وہ بے جان کٹھ پتلی کی طرح نہیں ہیں' ہر کردار کی الگ شخصیت اور اہمیت ہے اس کے مرکزی کردار حسن اور دل ہیں لیکن قصے کو آگے بڑھانے میں سبھی کرداروں کا تعاون حاصل ہے۔ وجہی نے مرد اور عورتوں کے کرداروں کی الگ الگ صفات کا حقیقی انداز میں بیان کیا ہے۔ مردوں میں شجاعت اور بہادری دکھائی گئی ہے۔ تو عورتوں میں شرم وحیا اور نزاکت جیسی خوبیاں بتائی گئی ہیں۔ رقیب اور غیر کے کردار برائی کو ظاہر کرتے ہیں' انتہائی بدخصلت اور بدہیئت ہیں۔ ''عجائب القصص'' میں چار مرکزی کرداروں کے گرد جن وپری کی شکل میں بے شمار کردار نظر آتے ہیں۔ ''باغ وبہار'' میں چاروں درویشوں اور آزاد بخت کے علاوہ خواجہ سگ پرست کا کردار ایک ناقابل فراموش کردار ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کا مرکزی کردار جانِ عالم روایتی ہیرو کی مثال ہے۔ اس میں انسانی خوبیاں اور کمزوریاں سب نظر آتی ہیں۔ ملکہ مہر نگار کا کردار حسین وجمیل ہونے کے ساتھ متحرک' عقل مند اور موقع شناس بھی ہے۔ کرداروں کی بہتات داستانِ امیر حمزہ اور بوستانِ خیال میں ہے۔ یہ داستانیں سینکڑوں کرداروں پر مشتمل ہیں۔ موضوع اور کردار کے اعتبار سے بہت کم داستانیں مختلف ہوتی ہیں۔ عموماً سبھی داستانوں میں بزم' رزم اور عشق موضوع ہوتا ہے' شہزادے' شہزادیاں' دیو' جن' پری وغیرہ کردار ہوتے ہیں۔ طویل داستانوں میں عیار کا

کردار بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ تمام صفات کا مالک اور مرکزی کردار کا معاون ہوتا ہے داستان امیر حمزہ میں عمرو عیار اور ''بوستان خیال'' میں ابوالحسن جوہر یہ کردار بات بات پر مضحکہ خیز کلمات کہہ کر تفریح طبع کا سامان مہیا کرتے ہیں۔

1.4.4 مافوق الفطرت عناصر

داستان کی دنیا عام دنیا سے مختلف ہے۔ یہاں عجیب وغریب مخلوق نظر آتی ہے۔ یہاں دیو جن اور پریاں ہوتی ہیں۔ یہاں نجومی، جیوتشی اور جادوگر جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ طلسمات کا جال بچھا ہوتا ہے۔ داستان کو دلچسپ کرنے اور اس میں حیرت انگیز فضا پیدا کرنے کے لیے مافوق الفطرت عناصر کو شامل کیا جاتا ہے، داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر کی شمولیت ہی داستانوں کو دلچسپ بناتی ہے۔ عام زندگی کے واقعات کو سننے سے سامعین محظوظ نہیں ہوتے، وہ ناقابل یقین حادثات اور غیر فطری واقعات کی داستان گو سے توقع رکھتے ہیں۔ اجنبی مخلوق کے بارے میں بیان کر کے سامعین کا اشتیاق بڑھایا جاتا ہے۔ آج کے مقابلے میں پچھلی صدیوں کے لوگ نسبتاً زیادہ توہم پرست تھے۔ دیو، بھوت، پریت اور پریوں پر بہت کچھ یقین تھا اور اس یقین کی وجہ مذہبی اور معاشرتی اعتقادات تھے ہر مذہب میں فوق الفطرت مخلوق کا تصور موجود ہے، اس لیے ہر ملک کے ابتدائی ادب میں فوق الفطرت عناصر ملتے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے داستان گوئی کے فن کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''داستانوں میں مافوق العادت چیزوں کی زیادتی ہوتی ہے اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ان چیزوں میں پہلے لوگوں کو یقین تھا، لوگ سمجھتے تھے کہ خدا نے اس دنیا اور اس دنیا کے باشندوں کے علاوہ کوئی دوسری دنیا بھی پیدا کی ہے اور اس دوسری دنیا میں ایسی ہستیاں بستی ہیں جو ہمیں نظر نہیں آتیں، لیکن جو اپنی مرضی کے مطابق ہمارے سامنے ظاہر بھی ہو سکتی ہیں اور ہمارے معاملات میں دخل اندازی بھی کر سکتی ہیں اس دنیا کا ایک نام کوہ قاف ہے جہاں پر پریاں بستی ہیں...... اس کے علاوہ یہ دوسری دنیا اور اس کے باشندے سامعین یا قارئین کے مادّہ تجسس کو بھڑکاتے اور ان کے تخیل پر تازیانہ کا کام کرتے ہیں اور ساتھ ساتھ داستان میں رنگینی، پیچیدگی، بوقلمونی، دلچسپی کا بھی اضافہ ہوتا ہے۔''
>
> (فن داستان گوئی۔ صفحہ 26)

داستانوں میں فوق الفطرت مضامین کی شمولیت گراں نہیں گزرتی بلکہ اردو اور فارسی کی بیشتر داستانوں کی دلچسپی اور مقبولیت کی بنیاد فوق الفطرت عناصر ہیں۔ داستان گو داستان میں غیر فطری مخلوق کو اس خوبصورتی سے شامل کرتا ہے کہ غیر حقیقی ہونے کے باوجود حقیقت معلوم ہوتی ہے۔ مبالغے کا احساس نہیں ہوتا اور داستان کا حسن بھی مجروح نہیں ہوتا۔ بقول فرمان فتح پوری:

> ''مافوق سے داستانوں میں پھیکا پن نہیں بانکپن پیدا ہوتا ہے۔ ایک طرف وہ انسان کے مادّہ تجسس اور تخیل کے لیے تازیانے کا کام کرتا ہے دوسری طرف داستان میں پیچیدگی، بوقلمونی اور دلچسپی کا سامان فراہم کرتا ہے۔''
>
> (اردو کی منظوم داستانیں۔ صفحہ 60)

''سب رس''، جیسی تمثیلی اور اکہرے پلاٹ والی داستان میں بھی مافوق الفطرت عناصر موجود ہیں، لیکن بہت کمی کے ساتھ، انگوٹھی کی مدد سے غائب ہونا، بال جلا کر بلانا وغیرہ۔ نہال چند لاہوری کی ''مذہب عشق'' کی ابتدا ہی غیر فطری باتوں سے ہوتی ہے لیکن بیٹے کو دیکھ کر باپ کا اندھا ہو جانا اور پھر داستان کی ہیروئن بکاؤلی پری زاد ہے۔ شہزادی کی نگہبانی کے لیے ہزاروں دیو اور پریاں موجود ہیں بلکہ زمین کے اندر چوہوں کا ایک لشکر حفاظت کے لیے رکھا گیا ہے راجہ اندر کا اکھاڑہ اس داستان میں موجود ہے۔ بے شمار غیر فطری عناصر اس داستان میں حیرت واستعجاب کا ماحول پیدا کرتے ہیں۔ ''فسانۂ عجائب'' کا قصہ ہی طوطے کی وجہ سے آگے بڑھتا ہے۔

اردو کی طویل داستانوں یعنی داستانِ امیر حمزہ اور بوستان خیال میں ہر جگہ مافوق الفطرت عناصر نظر آتے ہیں دونوں داستانوں میں طلسمات کا جال بچھا ہوا ہے۔ داستان امیر حمزہ کا ''طلسم ہوشربا'' اور بوستان خیال کا ''طلسم اجرام اور اجسام'' اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔ دراصل داستان، وہ طلسماتی کہانی

ہے جو ذہن کو حقیقی اور واقعاتی زندگی کی حدود سے پرے لے جاتی ہے جو کچھ انسان عام زندگی میں یا بسا اوقات خاص خاص حالات میں بھی نہیں کر سکتا وہ جیتے جاگتے واقعات کی صورت میں دیکھ لیتا ہے۔ انسان کی ہمیشہ سے یہ خواہش رہی ہے کہ وہ دنیا کے آلام و مصائب سے دور کسی فردوس میں رہ کر شادمانیوں کو اپنے دامن میں سمیٹ لے۔ انسان کی اسی خواہش نے داستان کو فروغ دیا۔ داستانوں کی فضا میں رہ کر اسے کچھ دیر کے لیے ہی سہی وہ فردوس مل جاتی ہے، جس کی جستجو میں اس کا خیال سرگرم اور سرگرداں رہتا ہے۔ داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر کی شمولیت اس خواہش کی تسکین کے سبب ہے۔

1.4.5 منظر نگاری

ایک اچھے فن پارے کی خوبی یہ ہے کہ وہ کسی عہد کا عکاس معلوم ہو داستان کی فضا یا داستان کے مناظر اگر چہ داستان گو اپنی قوت متخیلہ سے تراشتا ہے تاہم وہ جو کچھ بیان کرتا ہے وہ اس کے مشاہدے اور مطالعے کے سبب اس کے لاشعور میں موجود ہوتا ہے۔ داستان گو ایک اجنبی نامعلوم دنیا کا قصہ پیش کرتا ہے' انتہائی مبالغے سے کام لیتا ہے لیکن اس انداز سے کہ سامعین کو حقیقی معلوم ہو۔ داستان کی دنیا کو حقیقی دنیا ظاہر کرنے کے لیے داستان گو اپنے اور داستان کی دنیا کے عہد میں دوری پیدا کر دیتا ہے' وہ نہ اپنے زمانے کے افراد کو داستان کے کردار بناتا ہے اور نہ اپنے قرب و جوار میں آباد جانے پہچانے شہروں کو داستان میں شامل کرتا ہے۔ اپنے سامنے کی چیزیں بیان کرنے سے داستان کا حسن ختم ہو جاتا ہے۔ داستان میں موجود زندگی اگر چہ داستان گو کے عہد کی زندگی ہوتی ہے لیکن داستان گو انداز بیان سے یہ ظاہر کرتا ہے جیسے صدیوں پہلے کا کوئی قصہ بیان کیا جا رہا ہے۔ داستان ہمیشہ اس طرح شروع کی جاتی ہے کہ بہت پہلے کی بات ہے فلاں ملک میں ایک بادشاہ حکومت کرتا تھا۔ زماں و مکاں کا فاصلہ پیدا کر کے داستان گو سامعین کا اشتیاق بڑھاتا ہے۔ صدیوں پہلے کسی دور دیس میں' کہہ کر داستان گو کو بہت کچھ کہنے کا موقع مل جاتا ہے۔ وہ ہر نا قابل یقین بات کو زماں و مکاں کے فاصلے کی آڑ میں حقیقت کا روپ دے کر بیان کر سکتا ہے اور داد و تحسین پا سکتا ہے کیونکہ اگر داستان گو نے یہ کہا کہ سو سال پہلے ایک بادشاہ حکومت کرتا تھا' اس کا دشمن ایک خونخوار دیو تھا کہ جس کا قد پانچ سو گز کا تھا یا دلی میں رہنے والے ایک شہزادے کو پریاں اٹھا کر لے گئیں تو ایسی باتیں سن کر سامعین بجائے تحسین و آفریں کے داستان گو کا مذاق اڑائیں گے کہ کیا ہذل اور بے ہودہ بکتا ہے۔ ہم نے تو کبھی ایسے بادشاہ کے بارے میں نہیں سنا۔ اس لیے داستان میں دور دراز ممالک کے نام لیے جاتے ہیں مثلاً ختن' چین' یمن' روم' دمشق' شام وغیرہ۔ یہ علاقے اس زمانے میں جب داستانیں لکھی جا رہی تھیں بہت دور سمجھے جاتے تھے اور اس عہد کے لوگ آج کی طرح دوسرے ملکوں کے حالات سے واقف نہیں تھے۔ اس لیے دوسرے ملک کی ہر بات ان کے لیے قابل یقین ہوتی تھی اور یہ بات داستان کے فن کی خوبیوں میں ہے کہ فرضی اور بے بنیاد قصہ بھی حقیقت کا لطف دے۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے کہ داستان میں عشق کی کہانی کے پس منظر میں بزم اور رزم کا بیان ہوتا ہے۔ داستان کی طوالت کا انحصار ہی مرقع اور منظر نگاری میں مہارت رکھنے پر ہے۔ مناظر کی تصویر کشی کی جس قدر عمدہ مثالیں داستانوں میں ملیں گی شاید کسی اور صنف میں نظر آئیں' غیر ممالک کا ذکر کر کے داستان گو اپنے عہد کے تہذیبی مرقعے اور منظر انتہائی فنکارانہ انداز میں پیش کرتا ہے۔ ہندوستان کی سرزمین قدرتی مناظر سے مالا مال ہے۔ یہاں اونچے پہاڑ بھی ہیں' سرسبز شاداب میدان اور باغات بھی ہیں' صحرا اور ریگستان بھی موجود ہیں' صبح بنارس اور شام اودھ کا منظر بھی ہے۔ داستانوں میں ان سب کا عکس نظر آتا ہے۔ گزشتہ صدیوں میں بادشاہوں کے یہاں کسی نہ کسی بہانے جشن کا اہتمام ہوا کرتا تھا۔ اس موقع پر رقص و سرود کے علاوہ عیش و نشاط کا تمام سامان فراہم ہوتا تھا۔ اردو کی داستانیں اگر چہ عہد زوال میں لکھی گئیں لیکن ان میں جشن کے مناظر عہد عروج کا منظر پیش کرتے ہیں۔ سب رس' قصہ مہر افروز و دلبر' باغ و بہار' آرائش محفل' فسانۂ عجائب جیسی چھوٹی چھوٹی داستانوں میں جشن کے تمام مناظر کو تفصیل سے پیش کیا گیا ہے۔ ان کے علاوہ داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال ان مناظر کو اور بھی زیادہ مفصل بیان کرتی ہیں۔ ''سب رس'' میں ایک شادی کا منظر اس طرح بیان کیا گیا ہے :

> ''بیاہ کا کاج' مانڈے ڈیرے ٹھائیں ٹھار دیئے' گھر سنوارے' جاگا جاگا نقش نگارے' صدر بچھائے' پاچے رنبھا اُربسی مینکا پاتر اں آکرناچے۔ ٹھاریں ٹھار آرائش کیے۔''

(سب رس۔ صفحہ 277)

''قصہ مہر افروز و دلبر'' میں اس جشن کا بیان اس طرح ہے :

> ''سو کہیں ہرکنیاں ناچتیں ہیں' کہیں رامجنیاں ناچتیں ہیں' کہیں لولیاں' کہیں کنچنیاں' کہیں چونے والی ہیں'

کہیں بھانڈ ہیں، کہیں بھگتیے ہیں، کہیں نٹوے ہیں، کہیں ہیجڑے ہیں .... کوئی ڈھولک بجاوتی ہیں، کوئی دائرہ .... کوئی عود کوئی بربط اور طرح طرح کے باجے بجاویں ہیں۔''

(قصہ مہر افروز و دلبر۔ صفحہ 184)

اسی طرح ''باغ و بہار''۔ ''فسانہ عجائب'' اور دوسری داستانوں میں مکمل جزئیات کے ساتھ مناظر پیش کیے گئے ہیں۔

ہندوستان کی آب و ہوا باغ و بہار ہے یہاں نہ زیادہ گرمی پڑتی ہے اور نہ موسم سرما کی شدت ہوتی ہے، یہاں چہار طرف دریاؤں کا جال بچھا ہوا ہے۔ اس لیے ہر خطہ سرسبز و شاداب نظر آتا ہے۔ ہر سمت پھولوں اور پھلوں سے بارآور درخت پھیلے ہوئے ہیں۔ یہاں کے صحراؤں میں بہار رنگ بھرتی ہے، پہاڑوں سے آب شیریں کے چشمے جاری ہیں، داستانوں میں ان قدرتی مناظر کی نمایاں منظر کشی کی گئی ہے:

''اور دامن کوہ میں ایک صحرائے پُر بہار اور جا بجا چشمہائے شیریں جاری تھے، غرض کہ جس طرف نظر جاتی تھی بجز گلہائے رنگا رنگ اور آب کے کچھ نظر نہ آتا تھا۔''

(بوستان خیال جلد 2۔ صفحہ 156)

''گلہائے رنگا رنگ بوقلمون کھلے ہوئے، حوض گلاب اور عرق کیوڑہ سے لبریز ہیں، ہزارہا درخت کثرت بار اثمار سے مثل مردانِ منکسر کے جھکے ہوئے ہیں، بلبلانِ خوش تقریر نغمہ سرائی کر رہے ہیں۔ غنچے شگفتہ ہو رہے ہیں نسیم عنبر شمیم چل رہی ہے، سرو لب جو بسبب تازگی اور خوشی کے اکڑ رہے ہیں، مرغان خوشنوا چہچہا رہے ہیں، قمریوں کا شور ہے۔ طاؤس ہر جانب مانند معشوقان خوش خرام ٹہل رہے ہیں، فوارے چھوٹ رہے ہیں۔''

(بوستان خیال جلد 2- صفحہ 39)

غرض کہ مناظر کی تفصیلی پیش کش نہ صرف داستانوں کی فضا کو خوشگوار بناتی ہے بلکہ داستان کو طول بھی دیتی ہے۔

1.4.6 اسلوب

یوں تو داستان سننے سنانے کا فن ہے اور صدیوں سے سینہ بہ سینہ چلا آ رہا ہے لیکن اس زبانی بیان کا انداز بھی عام گفتگو سے مختلف ہوتا تھا اسی لیے جب تحریر کا فن آیا اور داستانیں لکھی جانے لگیں تو ان کا انداز بھی عام تحریر سے مختلف رہا۔ بعض داستانیں ایسی ہیں جنہیں داستان گو سناتے رہے اور زود نویس کاتب لکھتے رہے ایسی داستانوں میں زبانی بیانیہ انداز نظر آتا ہے۔ لیکن جو داستانیں باقاعدہ لکھی گئیں ان میں زبان کا پُرتکلف، پُرشکوہ لہجہ اختیار کیا گیا ہے۔ دراصل داستانوں میں ایک ہی سے واقعات ہونے کے سبب اُسے اس قدر دلچسپ اور پُراثر بنانا ضروری ہے کہ سامعین یا قارئین کی طبیعت تکرار کی وجہ سے مکدّر نہ ہو۔ ہر داستان گو کو زبان و بیان پر قدرت اور لفظوں کی نشست و برخاست کا سلیقہ آنا ضروری تھا۔ پروفیسر کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''سچ تو یہ ہے کہ ایک لمبی داستان میں اس قسم کی تکرار سے بچنا مشکل ہے اور داستان گو اس کی کوشش ضرور کرتے تھے کہ الفاظ کے ردّ و بدل سے تکرار کی پردہ پوشی کی جائے، الفاظ سے داستان گو خاص دلچسپی رکھتے تھے۔ جہاں تک ان سے ممکن ہوتا وہ لطافت زبان، فصاحت بیان اور اسی قسم کے محاسن کو اپنی انشا میں شامل کرنا چاہتے تھے وہ جانتے تھے کہ الفاظ ذریعۂ اظہار ہیں اور دلچسپ سے دلچسپ واقعہ بھی بے لطف معلوم ہو سکتا ہے اگر اسے اچھے خوبصورت لفظوں میں نہ بیان کیا جائے۔''

(فن داستان گوئی۔ صفحہ 31)

عموماً داستانوں میں دو اسلوب اختیار کیے گئے ہیں، ایک پرتکلف اور پُرشکوہ انداز بیان اور دوسرا سلیس اور سادہ۔ اول الذکر کی مثال کے لیے ''نوطرز مرصع'' اور ''فسانۂ عجائب'' کو پیش کیا جا سکتا ہے اور دوسرے کے لیے ''قصہ مہر افروز و دلبر'' اور ''باغ و بہار'' کو سامنے رکھ سکتے ہیں۔

کوئی بھی داستان عام طور پر اپنے موضوع کے اعتبار سے اہم نہیں ہوتی بلکہ اسے اہم بناتا ہے اس کا اسلوب، واقعات کی ترتیب اور جزئیات کا بیان۔ ''سب رس'' سے لے کر ''بوستان خیال'' تک سبھی داستانیں اپنے اسلوب کی وجہ سے علاحدہ شناخت رکھتی ہیں۔ ''سب رس'' کا زمانۂ تصنیف اگرچہ اردو کا ابتدائی زمانہ ہے اور یہ فارسی کی کتاب کا چربہ ہے اس کے باوجود فارسی الفاظ وتراکیب سے بوجھل نہیں ہے، جس طرح ''نوطرز مرصع'' اور ''فسانۂ عجائب'' ہیں وجہی نے فارسی اسلوب کو ہندوستانی زبان کا رنگ دے دیا ہے۔ وجہی کو زبان و بیان پر قدرت حاصل تھی ان کے پاس الفاظ کا خزانہ تھا۔ باوجود مقفی و مرصع انداز ہونے کے ''سب رس'' میں سلاست اور سادگی نظر آتی ہے اسلوب کی سادگی اور روانی کو دیکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ ''سب رس'' دکن کی ''باغ و بہار'' ہے۔ یہ دکن کا لازوال سرمایہ ہے۔ ''نوطرز مرصع'' کا اسلوب اگر چہ مصنوعی معلوم ہوتا ہے لیکن اس کا بیان تحسین کی مجبوری تھی، وہ اردو والوں کے روبرو ایک ایسا نثری اسلوب رکھنا چاہتے تھے جو بے مثال ہو اور آئندہ نثر نگاروں کے لیے مشعل راہ ثابت ہو جب کہ سوائے رجب علی بیگ سرور کے کسی اور نے اس اُسلوب کو اختیار نہیں کیا۔ ''نوطرز مرصع'' میں بھی ابتدا تا آخر یکسانیت نظر نہیں آتی۔ ابتدا میں جو پُر شکوہ اور درباری مرصع اور مسجع انداز نظر آتا ہے۔ اختتام تک وہ قائم نہیں رہ پاتا۔ ''نوطرز مرصع'' کا ابتدائی قصہ فارسی اور عربی تراکیب استعارات وتشبیہات اور الفاظ سے بوجھل دکھائی دیتا ہے۔ لیکن منفرد استعارات اور تشبیہات کی وجہ سے اس کا اسلوب منفرد نظر آتا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی انفرادیت بھی اس کے اسلوب کی وجہ سے ہے۔ یہ داستان اپنے عہد میں مقفی، مسجع اور مرصع اسلوب کی وجہ سے پسندیدگی کی نظر سے دیکھی گئی اس لیے کہ اس کی تخلیق کے وقت تک لکھنؤ کے درباری آرائش وزیبائش اور پرتکلفانہ ماحول ختم نہیں ہوا تھا۔ اس پُر تکلفی کے اثرات براہ راست شعروادب پر بھی پڑ رہے تھے۔ ''فسانۂ عجائب'' کے بارے میں عام رائے بنی ہوئی ہے کہ اس کا اسلوب مصنوعی ہے اور اس پر فارسیت کا غلبہ ہے لیکن ایسا نہیں ہے۔ بعض مقامات پر تو ضرور ''فسانۂ عجائب'' میں ''نوطرز مرصع'' کے اثرات دکھائی دیتے ہیں لیکن اکثر جگہوں پر ''باغ و بہار'' کا رنگ بھی نظر آتا ہے۔ اس کے اسلوب پر جو اثر ہے وہ ماحول کے تکلفات ہیں جن کے لیے لکھنؤ آج بھی مشہور ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی زبان تحریری زبان ہے، جس کی نوک پلک بار بار درست کی جاتی ہے۔ اس لیے اس کے لہجے میں ایک خاص رکھ رکھاؤ، نفاست اور شائستگی دکھائی دیتی ہے۔

میر امن نے ''باغ و بہار'' کی شکل میں اردو نثر کو ایک نیا اسلوب دیا ہے انہوں نے تقریری زبان کو تحریری زبان کی شکل عطا کی ہے۔ ان کے پاس عوام اور خواص میں بولی جانے والی زبان کے الفاظ کا بہت بڑا ذخیرہ تھا۔ بول چال اور تحریری زبان الگ الگ ہوتی ہے۔ بول چال میں عام فہم اور چھوٹے چھوٹے فی البدیہہ جملے استعمال کیے جاتے ہیں اور تحریر میں الفاظ کی نشست و برخاست کو ذہن میں ترتیب دے کر قلم بند کیا جاتا ہے۔ ''باغ و بہار'' کی زبان تحریری معلوم ہی نہیں ہوتی۔ اس میں منہ سے نکلے ہوئے بے ترتیب الفاظ اور چھوٹے چھوٹے جملوں میں قصہ بیان کیا گیا ہے۔ میر امن نے سادگی، سلاست اور روزمرہ کے استعمال کے ساتھ ساتھ ''باغ و بہار'' کی ادبیت کو بھی قائم رکھا ہے۔ وہ فارسی الفاظ، تراکیب، تشبیہات اور استعارات کا بھی استعمال کرتے ہیں لیکن اس انداز سے کہ وہ ان کے مخصوص اسلوب کو زیربار نہ کرے۔ ان کا اسلوب کہیں بھی ''نوطرز مرصع'' یا ''فسانۂ عجائب'' کے اسلوب سے میل کھاتا ہوا دکھائی نہیں دیتا، یہی میر امن کی انفرادیت ہے۔ میر امن کا قصہ کہیں سے پڑھ لیجیے ان کے اسلوب کی سادگی اور سلاست ہر جگہ یکساں نظر آتی ہے۔ مذکورہ داستانوں کے علاوہ بھی داستانیں اپنے مخصوص اسلوب کے سبب پہچانی جاتی ہیں اس لیے کہ موضوع تو تقریباً سبھی داستانوں کا یکساں ہوتا ہے اس کا اسلوب ہی اس کی شناخت بنتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. پلاٹ کی دو اقسام کون سی ہیں؟
2. داستان کے کرداروں کو کتنے حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے؟
3. اردو کی دو مختصر داستانیں کون سی ہیں؟
4. سب رس کا مصنف کون ہے؟

1.5 خلاصہ

داستان اردو کے افسانوی ادب کی قدیم ترین صنف ہے۔ افسانوی ادب سے مراد وہ ادب ہے جس میں کوئی قصہ یا کہانی یا کوئی واقعہ قوت متخیلہ کے سہارے بیان کیا جائے۔ داستان، قصہ، حکایت، ناول اور مختصر افسانہ سب کہانی ہی کی مختلف شکلیں ہیں۔ داستان ان اصنافِ ادب میں اس لیے امتیازی خصوصیت رکھتی ہے کہ یہ تحریر سے زیادہ بیان کا فن ہے۔ اس کے موضوعات میں عشق اہم ترین ہے۔ رزم و بزم کے سبھی واقعات اسی جذبے کے مرہون منت ہوتے ہیں۔ ساری مہم جوئی کا مقصد محبوب سے وصل ہے۔ اس کے کردار شہزادے، شہزادیاں، بادشاہ، وزیر اور مافوق الفطرت عناصر جیسے جن، پری، دیو وغیرہ ہوتے ہیں۔ پلاٹ پیچیدہ اور قصہ در قصہ ہوتا ہے۔ داستان گو منظر نگاری کا حق ادا کر دیتا ہے۔ مناظر کی تصویر کشی کی جس قدر عمدہ مثالیں داستانوں میں ملیں گی شاید کسی اور صنف میں نظر آئیں۔ داستان کا اسلوب لطافت زبان اور فصاحت بیان سے عبارت ہوتا ہے۔ پر تکلف لہجہ اور پر شکوہ الفاظ بھی استعمال ہوتے ہیں اور سادہ و سلیس زبان بھی اختیار کی جاتی ہے۔ ان دونوں اسالیب کے نمائندہ نمونے فسانۂ عجائب اور باغ و بہار قرار دیے جاتے ہیں۔

اس طرح موضوع کی یک رنگی کے باوجود داستانوں کا اسلوب ہی ان کی شناخت و انفرادیت کا سبب بنتا ہے۔

1.6 نمونۂ امتحانی سوالات

ذیل کے سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے:

1. داستان کے عناصر ترکیبی پر مضمون لکھیے۔
2. داستان میں کس طرح کا پلاٹ ہوتا ہے؟ مثالیں دے کر لکھیے۔
3. داستان کی کردار نگاری کی خصوصیات بیان کیجیے۔
4. "مافوق الفطرت عناصر داستان کا اہم حصہ ہیں" اس قول پر تبصرہ کیجیے۔
5. داستان کے اسلوب کی انفرادیت پر اظہار خیال کیجیے۔

ذیل کے سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے:

1. داستان کی تعریف بیان کیجیے۔
2. داستان کے موضوعات پر روشنی ڈالیے۔
3. اردو نثر میں داستان کی اہمیت پر اظہار خیال کیجیے۔

1.7 فرہنگ

الفاظ		معنی	الفاظ		معنی
طوالت	=	لمبائی	قوت بیان	=	بیان کرنے کی طاقت
مافوق الفطرت	=	غیر فطری	جدت	=	نیا پن
صدائے بازگشت	=	لوٹنے والی آواز	مضحکہ خیز	=	مذاق والی بات
اسلوب	=	طرز، طریقہ	تنوع	=	کئی قسم کا
عکاس	=	تصویر کھینچنے والا	قوت متخیلہ	=	سوچنے کی طاقت
لاشعوری	=	عقل سے پرے	رزم	=	جنگ

لغوی = اصلی معنی		بے ربطی = بے ترتیب	
مرقع کشی = تصویر کھینچنا		آلام = مصیبت	
اشتیاق = شوق		بارآور = لدے ہوئے	
مصائب = مشکلیں		مطوّل = لمبا	
زودنویس = تیز لکھنے والا		فردوس = جنت کا سب سے اونچا درجہ	
مقفّی = قافیہ دار		افراط = زیادتی	
مشتاق = خواہش مند		مسجّع = قافیہ والی عبارت	
استعجاب = حیرت		مربوط = بندھا ہوا	
مرصّع = خوش بیانی سے بھرا		انحصار = منحصر ہونا	
نشیب وفراز = اتار چڑھاؤ			

1.8 سفارش کردہ کتابیں

1. گیان چند — اردو کی نثری داستانیں
2. کلیم الدین احمد — اردو زبان اور فن داستان گوئی
3. وقار عظیم — داستان سے افسانے تک
4. وقار عظیم — ہماری داستانیں
5. فرمان فتحپوری — اردو کی منظوم داستانیں
6. ابن کنول — داستان سے ناول تک

....

اکائی 2 : اُردو میں داستان نگاری کا ارتقا

ساخت

2.1 تمہید
2.2 عہد قدیم میں قصہ گوئی اور داستان کا آغاز
2.3 دکن میں اُردو داستان
2.4 شمالی ہند میں اُردو داستان
2.4.1 فورٹ ولیم کالج سے پہلے کی داستانیں
2.4.2 فورٹ ولیم کالج کی داستانیں
2.4.3 فورٹ ولیم کالج سے ہٹ کر لکھی گئی داستانیں
2.5 خلاصہ
2.6 نمونۂ امتحانی سوالات
2.7 فرہنگ
2.8 سفارش کردہ کتابیں

2.1 تمہید

قصہ گوئی انسانی جبلت میں شامل ہے۔ جنگلوں اور غاروں میں زندگی گزارنے والا ابتدائی دور کا انسان بھی قصہ کہنے اور سننے کا شوق رکھتا تھا۔ ابتدا میں یہ قصے انسان کی آپ بیتی ہوا کرتے تھے جو وہ دوسروں کو سناتا تھا اور ان کی سرگذشت سنتا تھا۔ جیسے جیسے انسان کی فکر میں اس کے عقاید، توہمات، زندگی گزارنے کے مختلف طریقے اور اس کی ذاتی پسند و ناپسند جیسے عناصر شامل ہوتے گئے، ان قصوں کے موضوعات کی رنگارنگی بڑھتی گئی۔ ہر زبان میں افسانوی ادب کا ارتقا اسی طرح ہوا ہے۔ دراصل کہانی یا قصے کے موضوعات انسانی زندگی کے حالات و کوائف ہی ہیں اسی لیے افسانوی ادب میں انسانی زندگی اور اس کے تہذیبی و معاشرتی مظاہر زیادہ آب و تاب کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ اردو میں یہ تہذیبی صورتیں قصے کی جس شاخ میں تابندہ و روشن نظر آتی ہیں وہ داستان ہے۔

اس اکائی میں اُردو میں داستان نگاری کا آغاز، دکن کی داستانوں، شمالی ہند میں فورٹ ولیم کالج سے پہلے کی داستانوں، فورٹ ولیم کالج کی داستانوں اور فورٹ ولیم کالج سے ہٹ کر لکھی گئی داستانوں پر گفتگو کی گئی ہے۔ اُردو کی اہم داستانوں کا مختصر تجزیہ کیا گیا ہے۔ داستانوں کے ارتقا سے متعلق کی گئی اس پوری گفتگو کا خلاصہ درج کیا جا رہا ہے۔ نمونۂ امتحانی سوالات، مشکل الفاظ کی فرہنگ اور سفارش کردہ کتابوں کی فہرست بھی دی جا رہی ہے۔

2.2 عہد قدیم میں قصہ گوئی اور داستان کا آغاز

حیات اجتماعی کے ابتدائی دنوں میں انسان کی زندگی بے انتہا خطرات میں گھری ہوئی تھی۔ رزق کے لیے جانوروں کا شکار کرنا اور اس شکار کے لیے زندگی کو خطرے میں ڈالنا اس کی مجبوری تھی۔ بے رحم فطرت کے تمام مظاہر و مناظر اسے گھیرے ہوئے تھے۔ موسم کی سختیاں سوہان روح بنی ہوئی تھیں۔ ہر طرف درندے اور زہریلے کیڑے مکوڑے اسے اذیت پہنچانے کے لیے موجود تھے۔ خود انسان بڑی حد تک بے بس تھا۔ اس کے پاس نہ تو نوکیلے سینگ تھے نہ تیز دانت، نہ زہریلے ناخن تھے اور نہ اڑنے کے لیے پر۔ وہ جانوروں کی طرح نہ تیز دوڑ سکتا تھا اور نہ درختوں اور پہاڑوں پر چھلانگ لگا سکتا تھا۔ چاروں طرف اسے جو کچھ نظر آتا تھا وہ اسے خوف زدہ بھی کرتا تھا اور حیرت زدہ بھی۔ سورج کا جلال اور چاند کا جمال اسے مسحور کر لیا کرتا تھا تو رات کا اندھیرا، بجلی کی کڑک، بادل کی گرج، موسلا دھار بارش اور تیز ہوائیں اس کا دل دہلا دیا کرتی تھیں۔ سب سے زیادہ خوف زدہ کرنے والا واقعہ اپنے ہی جیسے دوسرے انسانوں کا دیکھتے ہی دیکھتے بے جان ہو جانا تھا۔ اسے احساس ہو گیا کہ کوئی پوشیدہ طاقت ایسی ضرور ہے جو ان تمام کارناموں کے لیے ذمہ دار ہے۔ وہ جب شکار کے لیے نکلتا تھا تو انجانے اور ان بوجھے کتنے ہی نظارے دیکھنے کو ملتے تھے۔ فطری بات ہے کہ وہ ان تمام تجربات و مشاہدات کو دوسروں سے بیان کرتا رہا ہوگا۔ ابتدائی قصے اسی طرح وجود میں آئے ہوں گے۔ ان قصوں کے موضوعات اس کے اپنے مشاہدات، تجربات، عقاید اور توہمات رہے ہوں گے۔ اس عہد تک انسان کے عادات، اطوار، خیالات اور افعال کی تہذیب نہیں ہوئی تھی۔ اس میں اور جانوروں میں زیادہ فرق نہیں تھا۔ خود حفاظتی، جنس، غصہ، لڑائی اور جھنجھلاہٹ کا مزاج و رجحان انسانی جبلت کے بنیادی جذبے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ جذبے بھی ابتدائی قصوں کا موضوع قرار دیے جا سکتے ہیں۔ اس طرح موضوع کے نقطۂ نظر سے قدیم قصوں کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

انہیں جذبوں کی عکاسی کو ہم ابتدائی افسانوی ادب کا موضوع قرار دے سکتے ہیں۔ ان موضوعات پر مبنی اخلاقی کہانیاں (Fable)، اساطیری کہانیاں (Myth)، مثالی کہانیاں (Legend) اور داستانیں (Romance) ہیں۔

اخلاقی کہانیاں (Fable) ایک ایسا بیانیہ ہے جس میں حیوان یا بے جان اشیا اخلاقی تلقین کے لیے آدمی کی طرح بولتی ہیں اور انسانوں جیسے کام کرتی ہیں۔ اس میں محض ایک واقعہ کا مختصر اور سیدھا سادا بیان ہوتا ہے۔

اساطیری کہانیاں (Myth) یہ وہ روایتیں ہوتی ہیں جو مذاہب اور دیومالا کے پراسرار عقاید اور توہمات کی تاویل کرتی ہیں۔ ان کی کوئی تاریخی یا سائنٹفک حیثیت نہیں ہوتی۔

مثالی کہانیاں (Legend): یہ کسی قوم یا گروہ کی نیم تاریخی روایت ہوتی ہے تاریخ میں اس کا کہیں ذکر نہیں ہوتا۔ لیکن ایک زمانے تک چلن کے باعث عوام کا عقیدہ اسے حقیقت بنا دیتا ہے۔ مثلاً رستم کی شجاعت، لیلیٰ مجنوں کا عشق، سکندر کا آئینہ، وغیرہ

رومانس (Romance): کسی بھی غیر معمولی واقعے کے نثری یا منظوم بیان کو رومانس کہا جاتا ہے۔ اس کے خاص اجزا حسن و عشق، ایمان و مذہب ہوتے ہیں۔ یہ ہماری اولین تہذیب کی علامت ہوتے ہیں۔ عہد قدیم کے متعلق اکثر معلومات انہیں روایتوں اور کہانیوں سے ملتی ہیں جیسے سنسکرت میں مہابھارت اور رامائن، ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی اور فردوسی کے شاہنامے وغیرہ کے ماخذ مروجہ کہانیاں ہی تھیں۔

قدیم افسانوی ادب کی دو شاخیں ہیں۔ جانوروں کی حکایات اور عشقیہ رومان......!

جانوروں کی کہانیوں میں الیپ کی کہانیاں جنہیں اُردو میں حکایات لقمان کہا جاتا ہے۔ اپنشد، جاتک، پنچ تنتر وغیرہ مشہور ہیں۔ مہابھارت، الیپ، جاتک اور پنچ تنتر میں بہت سی حکایات مشترک ہیں۔ یونان اور ہندوستان کی بعض حکایتیں اس حد تک یکساں ہیں کہ یہ بات یقین سے کہی جا سکتی ہے کہ ایک نے دوسرے سے چراغ روشن کیا ہوگا۔ یونانی اور ہندوستانی کہانیوں میں ایک خاص فرق یہ ہے کہ یونانی کہانیوں کے حیوانی کردار صرف حیوانوں کے کام کرتے ہیں جب کہ ہندوستانی کہانیوں میں جانور انسانوں کے افعال انجام دیتے ہیں۔

مغربی رومانس میں پلاٹ کا فقدان، فوق فطری رنگ، عشق کا غلبہ، المیہ اور مزاحیہ واقعات کا امتزاج ہوتا ہے۔

یونان میں ہومر کو پہلا بڑا ادیب مانا گیا ہے اس کا زمانہ نویں صدی قبل مسیح کا ہے۔ اس سے دو کتابیں ایلیڈ اور اوڈیسی منسوب کی جاتی ہیں۔ اٹلی میں دوسری صدی میں Appuleivs نے سنہرا گدھا لکھا۔ فرانس کے ابتدائی رومانوں میں اشاسوں دے ژیست Chausoms Ded Geste مشہور ہے۔ برطانیہ میں گیارہویں صدی میں مشہور نظم بیوولف ہے۔ اس کے بعد رولاں اور آرتھر کے قصے ملتے ہیں ہندوستان میں جین کتھا کوش اور نندی سوتر میں رومانی کہانیاں ہیں، ان کا عظیم مخزن گناڈھیہ کی برہت کتھا تھی جو پشاچی پراکرت میں لکھی گئی۔ 1081ء-1063ء کے درمیان سوم دیو نے مشہور زمانہ کتاب کتھاسرت ساگر لکھی۔ بارہویں صدی تک شک سپتتی لکھی جا چکی تھی۔

عرب میں داستان گوئی ایک باضابطہ فن تھا جو عہد جاہلیت میں عروج پر تھا عہد اسلام میں خلفائے عباسیہ کے عہد میں داستان گوئی کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ عربی داستانوں میں جن اور پریوں کی کہانیوں کے علاوہ عروج اسلام کی معاشرت کے نمونے بھی ملتے ہیں۔

ایران میں قہوہ خانے میں کثیر مجمع کے درمیان داستان گو قصہ سناتا تھا۔ بیچ بیچ میں ڈگڈگی اور بانسری بجاتا تھا۔ فارسی کی مشہور داستانیں ایران میں کم اور ہندوستان میں زیادہ تحریر کی گئیں۔ ''پنچ تنتر'' کا سب سے اہم ترجمہ ایران میں ہوا جس سے کلیلہ دومنہ کو عالم گیر شہرت حاصل ہوئی۔ فارسی کی شاہ کار داستان، ''داستانِ امیر حمزہ'' ہندوستان کی فضا میں لکھی گئی۔

اُردو کے قدیم افسانوی ادب کو دو اصناف میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

1- حکایت، 2- نثری رومان (رومانی کہانی، داستان)

حکایت ایک مختصر اور سادہ کہانی ہوتی ہے جس میں ایک بہت چھوٹا واقعہ بہت کم کرداروں کے ذریعہ بیان کیا جاتا ہے۔ حکایت میں اخلاقی تلقین، فہم وفراست کی تیزی، بدی کی مذمت ہوتی ہے اس میں رنگینی، رومان اور نشاط کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔

داستان میں ایک خیالی دنیا، خیالی واقعات کا بیان ہوتا ہے اس پر تخلیلیت کا رنگ حاوی ہوتا ہے۔ اس میں اگر فوق فطری عناصر نہ بھی ہوں تو واقعات حقیقی سے زیادہ تخیلی ہوتے ہیں۔ فوق فطری کی تحیر خیزی، حسن وعشق کی رنگینی، مہمات کی پیچیدگی اور لطف بیان اور داستان کے عناصر ہیں۔ ذیل میں ہم اردو میں داستان نگاری کے ارتقا کا جائزہ لیں گے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1- قدیم قصوں کو ہم کتنے حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں؟

2- یونانی ادیب ہومر کی کسی ایک کتاب کا نام لکھیے۔

2.3 دکن میں اُردو داستان

اُردو میں ہر صنف کی ابتدا دکن میں ہوئی۔ اُردو کی پہلی داستان ''سب رس'' ہے۔ ممکن ہے ''سب رس'' سے پہلے بھی دکنی داستانیں لکھی گئی ہوں لیکن اُردو ادب کا بڑا سرمایہ وقت کے ہاتھوں تلف ہو چکا ہے۔ دکنی نثر کا یہ شاہ کار عبداللہ قطب شاہ کے عہد میں لکھا گیا۔ اس کے آخر میں اس کی تاریخ تصنیف 1045ھ الفاظ میں دی ہے۔ ''سب رس'' اُردو میں ادبی نثر کا پہلا نمونہ ہے۔ یہ داستان سلطان عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی گئی جس کا ذکر اس کے مصنف اسداللہ وجہی نے ''سبب تالیف ومدح بادشاہ'' میں کیا ہے۔ ''سب رس'' کو مولوی عبدالحق نے دریافت کیا اور 1932ء میں پہلی بار شائع کیا۔ وجہی نے اسے اپنا کارنامہ بنا کر پیش کیا ہے اور کہیں اپنے ماخذ کا ذکر نہیں کیا۔ لیکن مولوی عبدالحق نے اس کا ماخذ محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی فارسی تصنیف ''مثنوی دستور عشاق'' اور اس کا نثری خلاصہ ''حسن ودل'' قرار دیا ہے۔ ''دستور عشاق'' تقریباً پانچ ہزار اشعار کی فارسی مثنوی ہے، فتاحی نے اس

کا نثری خلاصہ ''حسن ودل'' کے نام سے (450) سطروں میں فارسی ہی میں کیا تھا۔ اس کے علاوہ اس نے اسی قصے کو ''شبستانِ خیال'' کے نام سے لکھا جو فارسی نظم ہے اور 843ھ میں تصنیف کی گئی ہے۔ عزیز احمد کا خیال ہے کہ ''سب رس'' جیسی ضخیم کتاب 'حسن ودل' جیسے مختصر رسالے سے ماخوذ نہیں ہوسکتی، وجہی نے دستور عشاق بھی دیکھی ہوگی۔ منظر اعظمی کا خیال ہے کہ ''سب رس'' میں قصہ زیادہ طویل نہیں ہے اس کی ضخامت انشائی بیانات کی وجہ سے ہے، اس لیے ممکن ہے وجہی نے صرف 'حسن ودل' ہی سے استفادہ کیا ہو۔ گیان چند جین لکھتے ہیں کہ ممکن ہے وجہی نے 'شبستانِ خیال' سے بھی استفادہ کیا ہو۔

''سب رس'' اُردو کی مقبول ترین تمثیلی داستان ہے۔ تمثیل نگاری ایک طرز اظہار ہے اس میں ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لی جاتی ہے۔ ''سب رس'' ایک اخلاقی تمثیل ہے۔ اس میں حسن وعشق کی کشمکش اور عشق اور دل کے معرکے کو قصے کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ ''سب رس'' میں عشق، عقل، دل، حسن، ہمت، وفا، مہر اور وہم وغیرہ مجرد خیالات کو انسانی کردار میں ڈھال کر رمزیہ انداز میں تصوف کے مسائل کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ''سب رس'' کے قصے کا خلاصہ یہ ہے کہ ملک سیستان کے بادشاہ عقل کا بیٹا دل آب حیات تلاش کرنا چاہتا ہے۔ پتا چلتا ہے کہ شہر دیدار کے باغ رخسار میں آب حیات کا چشمہ ہے۔ شہر دیدار سلطان عشق کی مملکت میں ہے۔ عشق کی بیٹی حسن ہے۔ دل نظر کو بھیجتا ہے۔ نظر حسن سے ملتا ہے اور دل سے حسن کی خوبصورتی کی تعریف کرتا ہے۔ دل، حسن پر عاشق ہوجاتا ہے۔ دل، حسن سے ملنے جاتا ہے۔ عقل کا لشکر ساتھ ہے۔ عقل اور عشق کے لشکر میں جنگ ہوتی ہے اور عقل ودل کو شکست ہوتی ہے۔ دل کو پکڑ کر حسن کے پاس لایا جاتا ہے۔ دونوں بام وصل پر ملتے ہیں لیکن غیر کی غداری سے دل فراق کے کوٹ میں قید کر دیا جاتا ہے کچھ دن بعد غیر اقبال جرم کر لیتی ہے، دل رہا ہوجاتا ہے۔ ہمت کی مصالحت سے عقل، عشق کا وزیر مقرر ہوتا ہے دل اور حسن کا عقد ہوجاتا ہے۔ باغِ رخسار میں خواجہ خضر دل اور حسن کے سامنے اسرارِ حیات منکشف کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ آب حیات سخن ہے جو چشمۂ دہن میں ہے۔

''سب رس'' میں چھوٹے بڑے (76) کردار ہیں یہ کردار انسانی جذبات واحساسات اور نفسیاتی کیفیات کے جیتے جاگتے مجسمے ہیں۔ ''سب رس'' کے سارے کردار اسم بامسمیٰ ہیں ان کی صفات اور اعمال ان کے نام کے مطابق ہیں۔

''سب رس'' کا قصہ کمزور ہے۔ اس داستان کا اصل مقصد آب حیات کی تلاش ہے لیکن قصے میں اس کی حیثیت ثانوی ہوگئی ہے اور داستان پر حسن ودل کا عشق چھایا ہوا ہے۔

دل کا کردار عام داستانوں کے ہیرو جیسا ہے۔ حسن کا کردار نسبتاً جان دار ہے۔ وہ حسین ہے۔ سچا عشق کرتی ہے۔ اس میں عورت کے جملہ اوصاف پائے جاتے ہیں۔ غیر کی غداری پر وہ ایک عورت کی طرح برافروختہ ہوتی ہے۔ بادشاہ عقل میں بالکل عقل نہیں ہے وہ وہم کے کانوں سے سنتا ہے اور ہمت کے دماغ سے سوچتا ہے۔ عشق ایک شاندار بادشاہ ہے۔ دل کا جاسوس نظر ایک فعال کردار ہے۔ ہمت کا کردار اسمِ بامسمیٰ ہے اس کے علاوہ غمزہ اور لٹ جیسے دلکش کردار اور غیر اور رقیب جیسے شر پسند کردار بھی ہیں۔

وجہی داستان نویسی کے فن سے زیادہ واقف نہیں تھا اس کے سامنے کوئی نمونہ نہیں تھا اس لیے اس نے اپنی داستان میں جگہ جگہ پند وموعظت کے دفتر کھول دیے اس لیے قصے کا لطف کم ہوجاتا ہے۔ عقل کا ذکر آیا تو وہ عقل کے بارے میں لکھنے لگتا ہے، شہزادہ دل کی شراب نوشی کا ذکر آیا تو وہ شراب کی تعریف میں صفحے کے صفحے لکھ دیتا ہے۔ اس نے عشق کا بیان، حیا کی مدح، سوال کرنے کی مذمت، آب حیات کی خاصیت، مصیبت، فقر، صبر، خواب، طمع، لڑائی، بہادری، عورت کی محبت، سوکن کے جلاپے، عشق کی قسمیں اور بادشاہ کے فرائض پر اپنی انشا پردازی کی مہارت دکھائی ہے۔ مولوی عبدالحق نے لکھا تھا:

''ان تمام غیر متعلق مباحث کو نکال لیا جائے تو مضامین وجہی کی ایک اچھی خاصی دوسری کتاب تیار ہوسکتی ہے۔''

(مقدمہ سب رس، ص39)

''سب رس'' میں اپنے عہد کی معاشرت کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ وجہی قطب شاہی دربار کا شاعر تھا اس لیے اس نے قطب شاہی بادشاہوں کی حکومت کا ڈھنگ ان کی حکمت عملی اور اس زمانے کی تہذیب، تمدن، اخلاق معاشرت اور اطوار وآداب کی عکاسی کی ہے۔

''سب رس'' کا اسلوب رنگین مرصع اور مسجع ومقفی ہے۔ اس میں قافیہ ہے تشبیہ ہے استعارہ ہے لیکن دقیق بوجھل اور عربی وفارسی کے الفاظ نہیں

ہیں، تخیل پیچیدہ نہیں ہے۔وجہی نے خود کہا ہے کہ اس نے نظم اور نثر ملا کر ایک نیا طرز ایجاد کیا۔وجہی کا یہ کارنامہ ہے کہ اس نے فارسی اسلوب کو اس طرح اُردو نثر میں ڈھال دیا کہ ادبی نثر نہ صرف ایک نئے ادبی اسلوب سے آشنا ہوئی بلکہ یہ اسلوب آنے والے نثر نگاروں کے لیے ایک معیار بن گیا۔

وجہی اُردو کی ادبی نثر کا موجد ہے۔ مسجع ومقفیٰ عبارت کی رنگینی، طرز ادا کی ادبی سطح، فارسی طرز احساس اور اسلوب کا رنگ وآہنگ وجہی کی نمایاں خصوصیت ہے۔وجہی کا اسلوب داستان اور انشائیہ دونوں سے عبارت ہے۔

''سب رس'' کے بعد دکن میں حکایات کے کئی مجموعے اور داستانیں ملتی ہیں لیکن ان میں بیشتر کے مصنف کا علم نہیں، تصنیف یا ترجمے کی تاریخ بھی معلوم نہیں۔ محض زبان کے مطالعے سے ان کے دور کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

'طوطی نامہ' یا 'طوطا کہانی' دکنی نثر کا وہ کارنامہ ہے جو 70ہویں صدی کے قبل کی نثر میں اہمیت کی حامل ہے۔لسانی اعتبار سے اس کی بڑی اہمیت ہے یہ داستان فارسی کے توسط سے دکنی میں آئی۔ یہ ستر حکایتوں کا مجموعہ ہے جسے ضیاالدین نخشبی نے 730ھ میں سنسکرت سے فارسی میں منتقل کیا۔ضیا الدین نخشبی نے ستر حکایتوں میں سے 52 حکایتوں کے ترجمے کیے۔سید محمد قادری نے 52 میں سے 35 حکایتوں کا سلیس فارسی میں ترجمہ کیا۔سید محمد قادری کے طوطی نامے کا ترجمہ 1142ھ مطابق 1729ء میں ہوا۔اس میں 35 کہانیاں ہیں اس کا نسخہ عثمانیہ یونیورسٹی لائبریری میں ہے۔مترجم کا پتہ نہیں چلتا۔ایک دکنی ترجمہ برٹش میوزیم میں محفوظ ہے جو ابوالفضل کے 'طوطی نامہ' کا ترجمہ ہے اس کا مترجم بھی نامعلوم ہے۔ادارہ ادبیات اُردو حیدرآباد میں بھی ایک مخطوطہ دکنی نثر میں ہے۔اس کے مصنف اور زمانہ تصنیف کا پتہ نہیں چلتا۔اس میں 35 کہانیاں ہیں۔'طوطی نامہ' میں زیادہ تر کہانیاں عورتوں کی بد چلنی کی ہیں جو طوطے کی زبانی کہی گئی ہیں۔

''انوار سہیلی'' کو عالمی ادب میں ایک اہم مقام حاصل ہے۔اس کتاب میں حکومت کے رموز اور اخلاقی نصیحتوں کو کہانی کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔اس کا ترجمہ متعدد زبانوں میں ہو چکا ہے۔دکنی میں اس کا ترجمہ منشی محمد ابراہیم بیجاپوری نے کیا۔انہوں نے اس کا نام 'دکن انجمن' یا 'دکنی انوار سہیلی' رکھا۔یہ ترجمہ 1824ء میں فورٹ سینٹ جارج کالج مدراس سے شائع ہوا۔ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے اسے قدیم اُردو کا آخری بڑا نثری کارنامہ قرار دیا ہے۔منشی محمد ابراہیم نے دکنی زبان اور اس کی قواعد ولغت کے مطابق یہ ترجمہ کیا،لسانی اعتبار سے اس کی بڑی اہمیت ہے۔یہ وجہی کی اس زبان کا تسلسل ہے جو اس نے ''سب رس'' میں استعمال کی تھی۔

''قصہ گل و ہرمز'' کو دکنی میں سب سے پہلے وجدی نے اپنی مثنوی ''تحفۂ عاشقاں'' میں پیش کیا۔اس کا دوسرا دکنی نسخہ انڈیا آفس کے کتب خانے میں ہے۔شمس اللہ قادری نے اپنے مضمون ''کتب خانہ انڈیا کے اُردو مخطوطات'' میں مصنفین کا نام محمد خاطر اور شمشیر علی درج کیا ہے۔اس میں روم کے شہزادے ہرمز اور خوارزم کی شہزادی گل کے معاشقے کا بیان ہے۔یہ دل چسپ داستان 236 صفحات پر محیط ہے۔

''قصہ دلالہ مختالہ'' فارسی مثنوی کا ترجمہ ہے۔مترجم کا نام نامعلوم ہے۔فرزانہ بیگم کے مطابق اس کا ترقیمہ ''تمام شد بتاریخ چہارم رجب 1242ھ روز سہ شنبہ'' ہے۔اس میں ایک مکار عورت کا قصہ ہے۔ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے اس کا نام مختالہ اور ڈاکٹر فرزانہ بیگم نے مہتالا لکھا ہے۔

''قصہ اگر گل دکنی'' کا ایک نسخہ ادارہ ادبیات اُردو اور ایک نسخہ سالار جنگ لائبریری میں ہے۔ادارہ ادبیات کا نسخہ 1284ھ کا اور سالار جنگ لائبریری کا نسخہ 1285ھ کا ہے۔مصنف کا پتہ نہیں چلتا۔اس قصے میں گل عاشق ہے اور اگر شہزادی محبوبہ......!!قصے کی زبان انیسویں صدی کے نصف اول کی ہے۔

''قصہ معظم شاہ و چتر ریکھا'' کا مصنف وہی ہے جو قصہ اگر گل کا ہے اس کا قصہ دلچسپ ہے۔چین کا بادشاہ معظم شاہ خواب میں ایک شہزادی کو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے۔شہزادی کو تلاش کیا جاتا ہے۔ایک آدمی کی مدد سے شہزادی کا پتہ چلتا ہے جس کا نام 'اعظم' ہے۔ معظم شاہ اس سے شادی کر لیتا ہے۔شہزادی محل بنواتی ہے۔محل میں ایک مصور نے مور کی ایسی تصویر بنائی کہ بادشاہ نے اصل سمجھ کر تیر چلایا۔اس پر مصور کی بیٹی چتر ریکھا ہنستی ہے۔انتقاماً بادشاہ اس سے شادی کر لیتا ہے۔لیکن اس سے بات نہیں کرتا ہر رات چتر ریکھا اپنی سہیلی چندر کلا کو ایک معمہ نما کہانی سناتی ہے۔اس کی سہیلی اس کا حل نہیں

بتاپاتی۔ چتر ریکھا خود ہی حل بتاتی ہے یہ سلسلہ کئی راتوں تک چلتا ہے۔ بادشاہ چتر ریکھا کی فراست سے متاثر ہوکر اس سے بات کرنے لگتا ہے۔ شہزادی اعظم کو جب اس کی خبر ہوتی ہے تو وہ بھی حکایتوں کا سلسلہ شروع کرتی ہے اس کا حل چتر ریکھا سے پوچھتی ہے۔ پہلے تو چتر ریکھا جواب دیتی ہے، جب سلسلہ دراز ہوجاتا ہے تو چتر ریکھا کی عقل جواب دے جاتی ہے۔ شہزادی اور چتر ریکھا دونوں ایک دوسرے کی فراست سے متاثر ہوتی ہیں۔ اس طرح دونوں بادشاہ کے ساتھ مل جل کر رہنے لگتی ہیں۔

''تناولی'' کے مصنف فقیر اللہ شاہ حیدر نے اسے 1244ھ میں لکھا۔ ورنگل کے مشائخ لاڈلے حسینی کے یہاں سے 'باغ و بہار' اور 'مذہب عشق' حاصل کر کے انہوں نے پڑھی۔ انہوں نے قصہ بکاولی (مذہب عشق) کا جواب لکھا اور نام تناولی رکھا۔ مصنف نے لکھا کہ اگر اس قصے کی زبان درست کی جائے تو اس کا چرچا بھی بکاولی کے برابر ہوسکتا ہے۔ لیکن ایسا کچھ نہیں ہوسکا۔

''حکایات الجلیلہ ترجمہ الف لیلۃ ولیلہ'' کا ماخذ شیخ احمد بن محمود کی عربی الف لیلۃ ولیلہ ہے جو 1818ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی تھی۔ اس میں دو سو راتیں ہیں یہ کسی مصری نسخے پر مشتمل ہے۔ منشی شمس الدین احمد نے اسی نسخے سے دکنی میں ترجمہ کیا۔ یہ 'الف لیلیٰ' جیسی مشہور و معروف داستان کا پہلا اُردو ترجمہ ہے۔ یہ کتاب آسان سلیس اور بامحاورہ دکنی زبان میں لکھی گئی۔ اس کے لسانیاتی مطالعے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اس کتاب میں دکنی اور معیاری اُردو کے درمیان کشمکش ہورہی تھی۔ دکنی کے لسانی ارتقا کے سلسلے میں اس کتاب کا مطالعہ بے حد اہمیت کا حامل ہے۔

دکھنی ''سنگھاسن بتیسی''، سنسکرت الاصل ہے۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے اس میں 32 کہانیاں ہیں۔ یہ چتر بھوج داس کے فارسی شاہ نامہ (فارسی 'سنگھاسن بتیسی') کا آزاد ترجمہ ہے۔ اس کے مترجم کے بارے میں کچھ معلومات نہیں مل سکیں۔ اس میں راجہ بکرماجیت کی داستان بتیس پتلیاں بیان کرتی ہیں جو سنگھاسن میں لگی ہوئی ہیں۔ یہ کہانیاں راجہ بھوج کو سنائی جاتی ہیں جو بکرم کے سنگھاسن پر بیٹھنا چاہتا ہے۔ اس کے تراجم ہندوستان کی مختلف زبانوں میں ہو چکے ہیں۔

''ملکہ زماں و کام کندلہ'' منظوم فارسی داستان ''جواہر سخن'' کا آزاد دکنی ترجمہ ہے۔ ملکہ زماں و کام کندلہ کا قصہ سنسکرت کے قصے مادھونل و کام کندلہ سے بالکل مختلف ہے۔ یہ آسان و سلیس اور بامحاورہ دکنی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس داستان پر ہندو دیومالا کا اثر ہے لیکن قصے کی فضا خالص ہند ایرانی ہے اس پر ہندوستان کے کلچر کی چھاپ ہے۔ اس داستان کو انگریزوں کی تعلیم کے لیے ترجمہ کیا گیا تھا اس لیے زبان عام فہم اور سادہ ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1- اردو کی پہلی داستان کون سی ہے؟

2- ''انوار سہیلی'' کا دکنی ترجمہ کب اور کہاں سے شائع ہوا؟

3- چتر ریکھا کس داستان کا کردار ہے؟

2.4 شمالی ہند میں اُردو داستان

2.4.1 فورٹ ولیم کالج سے پہلے کی داستانیں: (اٹھارہویں صدی میں)

شمالی ہند میں اُردو نثر کا ارتقا بھی شاعری کی طرح دکن سے بعد میں ہوا۔ اٹھارہویں صدی سے قبل کوئی ادبی سرمایہ نہیں ملتا۔ اٹھارہویں صدی میں کچھ قصے کچھ حکایتیں اور کچھ داستانیں ملتی ہیں۔ اس صدی کا ایک مخطوطہ ''قصہا'' کے عنوان سے ایڈنبرا یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے۔ 29 صفحات کے اس مخطوطے میں پرندوں کی دانش مندی کی حکایتیں ہیں۔ محمد حسین آزاد نے آب حیات میں میر کی مثنوی شعلۂ عشق کا ذکر کیا ہے جس کو سودا نے نثر میں لکھا تھا لیکن اس کے کسی نسخے کا ثبوت نہیں ملتا۔ اٹھارہویں صدی کی داستانوں میں 'قصہ مہر افروز و دلبر'، 'نوطرز مرصع'، 'قصہ ملک محمد و گیتی افروز'، 'عجائب القصص' اور 'جذب عشق' شامل ہیں۔

'قصہ مہر افروز ودلبر' کا واحد نسخہ گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ میں محفوظ تھا، محمد غنی حضرت جی نے اسے آغا حیدر حسن دہلوی استاد شعبۂ اُردو، نظام کالج حیدر آباد کو نذر کیا۔ سب سے پہلے اس کا تذکرہ پروفیسر رفیعہ سلطانہ سابق ڈین فیکلٹی آف آرٹس، عثمانیہ یونیورسٹی نے اپنے مقالے ''اُردو نثر کا آغاز و ارتقا'' میں کیا لیکن انہوں نے مصنف کا نام عیسیٰ خاں لکھا۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں عثمانیہ یونیورسٹی میں پروفیسر ہو کر آئے تو انہوں نے اس نسخے کو 1966ء میں شعبۂ اُردو عثمانیہ یونیورسٹی سے شائع کیا۔ انہوں نے داستان کے مصنف کا نام عیسوی خاں اور اسے دہلوی بتایا۔ ڈاکٹر انصار اللہ نظر اس کے مصنف کو مشرقی یوپی سے متعلق بتاتے ہیں۔ آغا حیدر حسن خود مصنف کا نام عیسیٰ خاں سمجھتے تھے۔ کیونکہ دلّی میں دو بھائی عیسیٰ خاں اور موسیٰ خاں ہوئے تھے۔

ڈاکٹر پرکاش مونس (پروفیسر گیان چند کے بھائی) نے اپنے تحقیقی مقالے ''اُردو ادب پر ہندی ادب کا اثر'' میں یہ انکشاف کیا کہ عیسوی خاں ہندی کے جانے مانے ادیب تھے انہوں نے ہی ''مہر افروز ودلبر'' لکھی۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں، ڈاکٹر انصار اللہ نظر اور ڈاکٹر گیان چند نے اس داستان کا لسانی تجزیہ کیا ہے۔ اس داستان میں کھڑی بولی اور برج بھاشا کا امتزاج اور عام گفتگو کا انداز ملتا ہے۔ اُردو میں یہ واحد داستان ہے جس میں کہیں کوئی شعر اُردو، فارسی یا برج بھاشا یا کسی بھی زبان کا استعمال نہیں کیا گیا۔ حالانکہ عیسوی خاں برج میں دوہے بھی کہتے تھے۔ اس داستان تک اُردو زبان تشکیل کی منزل میں تھی۔

اس کا قصہ مثنوی سحر البیان سے ملتا جلتا ہے۔ عام داستانوں کی طرح اس میں بھی بادشاہ لاولد ہے اور ناامیدی کے سبب تخت و تاج چھوڑ کر جنگل کی راہ لیتا ہے۔ فقیر کی دعا سے اسے شہزادہ مہر افروز پیدا ہوتا ہے۔ اس کی تربیت وزیرزادے اندیش کے ساتھ ہوتی ہے۔ دونوں ایک بار پریوں کے دیس پہنچ جاتے ہیں وہاں شہزادی دلبر پر شہزادہ عاشق ہو جاتا ہے پھر کئی مہمیں سر کر کے وہ آخر کار دلبر کو حاصل کر لیتا ہے۔ متن 241 صفحات پر پھیلا ہوا ہے اس کے بعد 135 صفحات پر ایک نصیحت نامہ ہے جو بادشاہ اور وزیر اپنے اپنے بیٹوں کو سناتے ہیں۔ اصل داستان میں چھ ضمنی کہانیاں ہیں۔ زبان اور بیان میں ادبی چاشنی ہے۔ باغ کا بیان ہو کہ شادی کے جلوس کا مصنف کا قلم بڑی روانی سے چلتا ہے کہیں تھکتا نہیں۔ عام داستانوں کی طرح اس میں بھی منظر نگاری، جذبات نگاری اور تہذیبی مرقع کشی پر خاص توجہ دی گئی ہے۔ 'قصہ مہر افروز ودلبر' اُردو ہندی کے خوش گوار امتزاج کا اولین نمونہ ہے۔ اس داستان کے ذریعہ دہلی کے اطراف کی بولی اور وہاں کی طرز معاشرت آدابِ گفتگو اور ماحول کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

'نوطرزِ مرصع' اٹھارہویں صدی کی سب سے اہم داستان ہے۔ اس داستان کے مؤلف میر محمد حسین عطا خاں تحسین ہیں۔ اس داستان کا آغاز انہوں نے 1768ء میں کیا اور تکمیل 1775ء میں ہوئی۔ تحسین اس داستان کو شجاع الدولہ کے حضور میں گزارنا چاہتے تھے کہ حیات مستعار نے نواب صاحب سے دغا کی۔ بعد میں انہوں نے اس قصّے کو آصف الدولہ کے حضور میں پیش کیا۔ تحسین نے لکھا ہے کہ وہ جنرل اسمتھ کی رفاقت میں دریائے گنگ میں بہ سواریِ کشتی کلکتہ جا رہے تھے۔ راستے میں ایک عزیز نے یہ داستان شروع کی۔ تحسین کو یہ خیال ہوا کہ اس داستانِ بہارستان کو اُردو میں لکھنا چاہیے چنانچہ اس کا ابتدائی حصہ کشتی ہی میں سپردِ قلم کیا۔ کلکتہ پہنچنے کے بعد ان کا تبادلہ عظیم آباد کو ہو گیا اور داستان کا کام ملتوی کرنا پڑا۔ عثمانیہ یونیورسٹی کے ڈاکٹر سید سجاد نے 'نوطرز مرصع' پر تحقیق کر کے لندن یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ ڈاکٹر سجاد نے داستان کی ابتدا کی تاریخ دریافت کرنے میں ایک ناقابلِ فراموش کارنامہ انجام دیا۔ انہوں نے لندن کی لائبریریوں میں چھان پھٹک کر کے نہ صرف جنرل اسمتھ کا پتہ چلایا بلکہ اس کے سفر کلکتہ کا زمانہ 1768ء بھی معلوم کر لیا۔ ڈاکٹر سید سجاد کی تحقیق کا خلاصہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے اپنی مرتبہ 'نوطرز مرصع' (1950ء) کے دیباچے میں درج کیا ہے۔

اٹھارہویں صدی کے آخر تک اُردو میں نثر نگاری ایک ندرت سمجھی جاتی تھی اس لیے ناواقفیت کی بنا پر کئی اہل قلم نے اس کے موجد ہونے کا اعلان کیا وجہی اور فضلی نے بھی یہی دعویٰ کیا تھا، تحسین نے بھی یہی کیا۔

> ''مضمون اس داستانِ بہارستاں کے تئیں بھی بیچ عبارت رنگین زبان ہندی کے لکھا چاہیے کیوں کہ آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا''۔

تحسین نے یہ بھی لکھا کہ:

> ''جو کوئی زبانِ اُردوئے معلّیٰ سیکھنے کا حوصلہ رکھے وہ اس کا مطالعہ کرے''

یہ سچ ہے کہ اس وقت شمالی ہند کی اُردو نثر میں کوئی ادبی تصنیف نہ تھی، 'نوطرزِ مرصع' اپنے طرز کی پہلی کوشش تھی۔ نوطرزِ مرصع جس وقت لکھی گئی اس وقت تک اُردو نثر کو علمی درجہ حاصل نہ تھا۔ بقول پروفیسر گیان چند 'نوطرزِ مرصع' کے پون صدی بعد تک اُردو شعرا اردو نثر کو سرمایۂ ننگ سمجھتے تھے۔ مثنویوں کی فصلوں کے عنوانات فارسی میں لکھے جاتے تھے۔ سہ نظر ظہوری وغیرہ کا بول بالا تھا اُردو میں نثر لکھنے والوں کو اس کی تقلید کے سوا کوئی چارہ نہ تھا۔ سادہ نثر کا رواج نہ تھا۔ تحسین کا اسلوب بیان مصنوعی اور پرتکلف ہے۔ اس میں تشبیہ، استعارے کی افراط ہے۔ تحسین نے نثر میں جا بجا درد، سودا اور دوسرے اساتذہ کے علاوہ اپنے اشعار بھی داخل کیے۔ اس سے قصے کا تسلسل ٹوٹ جاتا ہے۔ 'نوطرزِ مرصع' کا ماخذ فارسی قصہ ہے اس لیے تحسین کا ترجمہ لفظی ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ تحسین نے چار درویش کے قصے کا انتخاب کر کے ایک قابلِ تحسین کارنامہ انجام دیا۔ یہ قصہ بے حد دلچسپ ہے۔ جس کو میر امن نے دوبارہ لکھا۔ ان خامیوں کے باوجود 'نوطرزِ مرصع' کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

شمالی ہند کی دوسری قابلِ ذکر داستان ''نوآئین ہندی عرف قصۂ ملک محمد و گیتی افروز'' ہے جس کے مؤلف مہر چند کھتری مہر ہیں۔ مہر چند کھتری مہر کا تعلق ادبی گھرانے سے تھا ان کے بڑے بھائی منشی گوکل چند بندو تخلص کرتے تھے اور چھوٹے بھائی کشن چند کا تخلص عاشق تھا۔ خود مہر چند فارسی میں زرّہ تخلص کرتے تھے۔ مہر کسی انگریز کو اُردو زبان سکھانے پر مامور تھے۔ ان کو اُردو کی کوئی ایسی کتاب نہیں ملی جو آسان زبان میں ہو اور عام آدمی کی سمجھ میں آئے۔ آخر کار انہوں نے قصہ آذر شاہ اور سمن رخ بانو کا فارسی سے ہندی میں ترجمہ کر کے 'نوآئین ہندی' نام رکھا۔ یہ نام انہوں نے 'نوطرزِ مرصع' کے انداز پر رکھا۔ لیکن یہ داستان اپنی ضمنی حکایت کے نام پر ''قصہ ملک محمد و گیتی افروز'' کے نام سے مشہور ہوئی۔ یہ داستان 1208ھ مطابق 1793ء میں لکھی گئی۔ اس داستان کا شائع شدہ ایڈیشن برٹش میوزیم میں موجود ہے یہ 1877ء کا مطبوعہ ہے اور بمبئی سے شائع ہوا ہے۔

آذر شاہ اور سمن رخ بانو کا یہ قصہ بے حد مقبول ہے اس کو مختلف لوگوں نے فارسی اور اُردو میں لکھا۔ اس قصے کا سب سے اہم اُردو نسخہ رجب علی بیگ سرور کا ''شگوفۂ محبت'' ہے۔ اس قصے کا خلاصہ یہ ہے کہ ہندوستان کا بادشاہ آذر شاہ لاولد تھا۔ اس غم میں وہ سلطنت چھوڑ کر جنگل کی طرف روانہ ہو گیا وہاں ایک درویش نے بشارت دی کہ اگر وہ ختن کی شاہزادی سمن رخ سے شادی کرے تو صاحب اولاد ہوگا۔ بادشاہ نے اس کی بات پر عمل کیا۔ بادشاہ کی پہلی بیگم زلالہ نے مارے حسد کے سمن رخ کو ایسا مشروب پلایا کہ وہ ہوش و حواس کھو بیٹھی۔ بادشاہ نے ایک درویش شیخ صنعاں کو علاج کے لیے بلایا۔ ان کے دو مریدوں نے چند قصے سنا کر سمن رخ کا نفسیاتی علاج کیا۔ زلالہ کی گردن ماردی گئی۔ سمن رخ کی گود بیٹے سے بھر گئی۔

اس داستان کا نصف سے زیادہ حصّہ ملک محمد کی واردات ہے۔ 'نوآئین ہندی' ایک مختصر داستان ہے۔ قصہ دلچسپ ہے، اس میں مناظرِ قدرت یا تہذیبی مرقعے پیش کرنے کے بجائے مہر نے واقعہ نگاری پر زیادہ توجہ دی۔ مہر چند اپنے انگریز آقا کے لیے سلیس زبان کا نمونہ پیش کرنا چاہتے تھے۔ انہوں نے جابجا اشعار کا بھی استعمال کیا۔ کہیں کہیں رباعیاں اور مثنوی پارے بھی ہیں۔ اس کے علاوہ چار پانچ جگہ ہندی دوہے بھی استعمال کیے ہیں۔ پروفیسر گیان چند اس کی زبان کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مہر نے اٹھارویں صدی کے آخر میں وہ زبان لکھی جو پون صدی بعد علی گڑھ تحریک کے زیر سایہ پروان چڑھی جو آج سکۂ رائج الوقت ہے۔ مہر کی تصنیف میں دو چار جگہوں کے سوا کوئی متروک لفظ یا ترکیب نہیں دکھائی دیتی۔''
>
> (اردو کی نثری داستانیں، ص216)

زبان اور اسلوب کے اعتبار سے یہ داستان خاصی اہمیت کی حامل ہے۔ فورٹ ولیم کالج سے برسوں قبل مہر چند نے سلیس نثر کا اولین نمونہ پیش کیا۔

'عجائب القصص' اٹھارویں صدی کی چوتھی اہم داستان ہے۔ اس داستان کا ناقص الآخر مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں محفوظ ہے۔ راحت افزا بخاری نے نصف اول نسخہ مرتب کیا اور اپنے استاد ڈاکٹر سید عبداللہ کے مقدمے کے ساتھ جنوری 1965ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کروایا۔ اصل مخطوطہ دو جلدوں میں 1837 صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کے مؤلف دہلی کے مظلوم بادشاہ شاہ عالم ثانی ہیں۔ انہوں نے یہ داستان 1207ھ مطابق 1792ء میں لکھنا شروع کی۔ اتنے ضخیم قصے کی تکمیل میں یقیناً کافی وقت لگا ہوگا۔ شاہ عالم نے یہ تصنیف اس وقت کی جب وہ

نابینا ہو چکے تھے۔ ڈاکٹر گیان چند کا خیال ہے کہ ''ایک نابینا شخص اتنی طویل داستان کا شیرازہ درست نہیں رکھ سکتا، منشیوں نے اس کی ترتیب میں ہاتھ بٹایا ہوگا چنانچہ پلاٹ میں بھول چوک حیرت انگیز حد تک مفقود ہے۔''

'عجائب القصص' کی ابتدا حمد ونعت اور خلفائے راشدین کی مدح سے ہوتی ہے۔ اس کے بعد دوازدہ اماموں اور چہاردہ معصومین کی منظوم منقبت ہے۔ منقبت کا خاتمہ حضرت غوث اعظم شیخ عبدالقادر جیلانی کی مدح پر ہوتا ہے پھر قصہ شروع ہوتا ہے۔

ختن کے بادشاہ مظفر شاہ اور اس کے وزیر کو اولاد نہ تھی۔ ایک درویش کی دعا سے دونوں کو لڑکے ہوتے ہیں۔ بادشاہ روم اور اس کے وزیر کو درویش کی دعا سے لڑکیاں پیدا ہوتی ہیں۔ ملکہ نگار اور وزیرزادی مشتری۔ بادشاہ زادہ شجاع الشمس بارہ برس کی عمر میں ملکہ نگار کو خواب میں دیکھ کر دیوانہ ہوجاتا ہے۔ شجاع الشمس کے والد، شاہ روم کو پیغام بھیجتے ہیں چوں کہ شہزادی نگار شادی نہیں کرنا چاہتی تھی اس لیے وہ انکار کردیتے ہیں۔ خود نگار خواب میں شجاع الشمس کو دیکھتی ہے اور دل دے بیٹھتی ہے۔ شہزادہ شجاع الشمس اور وزیرزادہ اختر سعید جہازوں میں تجارت کا مال لے کر روم کے قصد سے چل پڑتے ہیں لیکن طوفان میں پھنس جاتے ہیں۔ جہاز تباہ ہوجاتے ہیں اور دونوں بلاؤں میں گرفتار ہوجاتے ہیں۔ پرستان کی شہزادی آسمان پری شہزادے پر عاشق ہوکر دونوں کو پرستان لے جاتی ہے اور خوب خاطر کرتی ہے۔

شہزادہ قول دیتا ہے کہ اگر آسمان پری اسے ملکہ نگار سے ملادے تو وہ پری سے راضی ہوجائے گا۔ پری شہزادے اور وزیرزادے کو شہزادی اور وزیرزادی سے ملادیتی ہے۔ شہزادہ دیو و پری کے لشکر کے ساتھ روم جانا چاہتا ہے، آسمان پری بتاتی ہے کہ وہ مفسد والیان ملک کے خلاف لڑنے جارہی ہے۔ شہزادہ اس کی مدد کرتا ہے کئی خطوں اور جزیروں میں سرکش دیووں اور جادوگروں کو زیر کرتا ہے۔ ان موقعوں پر شہزادہ بے پناہ شجاعت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ ان مہمات میں دو اور محبوبائیں ریحان پری اور شاہ پری ہاتھ آتی ہیں۔ ان مہمات سے فارغ ہوکر شہزادہ اپنے لشکر کے ساتھ روم جاتا ہے اور شادی کا پیغام بھیجتا ہے۔ شہزادی یہ شرط رکھتی ہے کہ شہزادہ اس کے سوالوں کا صحیح جواب دے تب وہ اس سے شادی کرے گی۔ شہزادہ حدیث اور تفسیر کی مدد سے ان سوالات کے جوابات بھیجتا ہے۔ جس پر برات لانے کی دعوت دی جاتی ہے۔ شہزادہ تینوں پریوں کو بلانے کے لیے قاصد روانہ کرتا ہے۔ قصہ یہیں تک ہے۔ اس کے بعد باقی قصہ غالباً دو جلدوں میں ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ کا خیال ہے کہ 'عجائب القصص' پر 'بوستان خیال' کا اثر ہے جب کہ گیان چند کو 'مثنوی سحرالبیان'، 'آرائش محفل' اور 'داستانِ امیر حمزہ' کا پرتو نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے دلائل کے ساتھ اسے ثابت بھی کیا۔ قصے کے سبب تالیف میں دو نکتے قابلِ توجہ ہیں۔

1- ''کوئی لفظ اس میں غیر مانوس اور خلاف روزمرہ اور بے محاورہ نہ ہو اور عام فہم اور خاص پسند ہووے اور اگر جاہل پڑھے تو اس کے فیض سے عالموں سے بہتر گفتگو اور بول چال بہم پہنچائے''

2- ''آدابِ سلطنت اور طریق عرض و معروض دریافت ہوں''۔

یہ داستان اپنے ان مقاصد میں کامیاب ہے۔ آداب وضوابط جس تفصیل سے اس داستان میں ہیں اُردو کی کسی اور داستان میں نظر نہیں آتے۔ آداب شاہی کے علاوہ رسوم کے بیان پر بھی کافی توجہ دی گئی ہے۔ 'عجائب القصص' کے محاوروں اور جملوں کی ساخت میں فارسی کا اثر جابجا دکھائی دیتا ہے۔ بعض محاورے فارسی کے رنگ میں تراشے گئے ہیں۔ اس کے باوجود اس داستان کا اسلوب اپنے زمانے کے لحاظ سے خاصا سادہ سلیس اور بامحاورہ ہے۔ فصلوں کے عنوانات فارسی میں ہیں لیکن شاہ عالم نے فارسی سے بڑی حد تک اجتناب کیا ہے۔

''جذبِ عشق''، اٹھارہویں صدی کی پانچویں اہم داستان ہے۔ اس کے مصنف سید حسین شاہ حقیقت بریلوی ہیں۔ 1852ء میں یہ داستان شائع ہوئی تھی۔ اس کا ایک مطبوعہ نسخہ انجمن ترقی اُردو پاکستان میں ہے۔ ''جذب عشق'' کا قصہ یہ ہے کہ ایک خوبرو سپاہی جو مرہٹوں کی قید میں تھا بھوانی کے مینے میں ایک حسینہ پر عاشق ہوگیا۔ دونوں میں خفیہ ملاقاتیں ہوتی ہیں۔ لیکن اس راز پر زیادہ دنوں تک پردہ پڑا نہیں رہ سکتا۔ ان کی ملاقاتوں کا حال جاننے کے بعد محبوبہ کے عزیز واقربا اس نوجوان کو مارنے آتے ہیں۔ جوان بہادری سے لڑتا ہے پھر ایک حملہ آور کے تعاقب میں تالاب میں کود پڑتا ہے۔ چوں کہ تیرنا

نہیں جانتا تھا، ڈوب جاتا ہے۔ تین چار دنوں بعد اس کی محبوبہ سہیلیوں کو لے کر آتی ہے اور تالاب میں چھلانگ لگا دیتی ہے۔ عاشق اور محبوبہ کی لاشیں سطح آب پر اس طرح تیرتی ہوئی آتی ہیں کہ دونوں ہم آغوش ہیں۔ انہیں نکالنے کی کوشش کی جاتی ہے تو وہ تہ آب میں چلی جاتی ہیں اس کے بعد ان کا پتہ نہیں چلتا۔

مصنف نے لکھا کہ اس طرح کا واقعہ 1204ھ میں برندابن کے قریب قصبہ جھانا میں پیش آیا۔ اس قصے کو ان کے بڑے بھائی سید محمد حسن شاہ نے فارسی میں لکھا اور ان کی فرمائش پر مصنف نے اُردو میں لکھا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ قصہ میر کی مثنوی دریائے عشق سے ماخوذ ہے۔ آخری واقعے کے ساتھ مثنوی دریائے عشق کے کئی صفحات نقل کر دیے گئے ہیں۔

''جذب عشق'' کی زبان مسجع ہے، قافیہ پیمائی اور تشبیہ و استعارے کی کثرت ہے۔ عربی اور فارسی کے الفاظ زیادہ استعمال نہیں کیے گئے۔ اس کا اسلوب رنگین ہے لیکن دقیق نہیں ہے۔ اس داستان سے اس عہد کے تعلیم یافتہ شرفا کی گفتگو کا پتہ چلتا ہے۔ مصنف کی زبان میں بے ساختہ پن ہے۔ یہ داستان فورٹ ولیم کالج کی داستانوں سے چند برس قبل لکھی گئی اس لیے اس کا مطالعہ اہمیت رکھتا ہے۔

2.4.2 فورٹ ولیم کالج کی داستانیں:

فورٹ ولیم کالج کی ابتدا 1800ء میں ہوئی۔ اس کالج میں اس قسم کی تعلیم کا انتظام کیا گیا تھا کہ انگلستان سے آنے والے انگریز عہدہ دار اہل ملک کی زبان، ان کے خیالات، رسم و رواج، آئین و قوانین سے واقف ہو جائیں۔ اس کالج میں شعبۂ ہندوستانی کے صدر ڈاکٹر جان گل کرسٹ تھے جنہیں اُردو سے خاص لگاؤ تھا۔ گل کرسٹ چار برس تک ہندوستانی شعبے کے صدر رہے انہوں نے اس کو خوب ترقی دی۔ ہندوستانی شعبے میں اُردو، ہندی ادیبوں کی خدمات حاصل کی گئیں۔ میر بہادر علی حسینی، میر امن، میر حیدر بخش حیدری، شیر علی افسوس، کاظم علی جوان، خلیل علی خاں اشک، مظہر علی خاں ولا، للولال جی اور نہال چند لاہوری وغیرہ کے علاوہ ہندوستانی عملے کی تعداد 28 تک پہنچ گئی تھی۔ چار سال میں 54 کتابیں تصنیف، تالیف یا ترجمہ کی گئیں جن میں 44 پر انعامات دیے گئے۔ فورٹ ولیم کالج کی جانب سے جو داستانیں لکھی گئیں ان میں 'باغ و بہار'، 'داستانِ امیر حمزہ'، 'نگار خانہ چین'، 'آرائش محفل'، 'مذہب عشق'، 'نثر بے نظیر'، 'اخوان الصفا'، 'خرد افروز'، 'سنگھاسن بتیسی'، 'بے تال پچیسی' اور 'مادھونل اور کام کندلہ' قابل ذکر ہیں۔

فورٹ ولیم کالج کی داستانوں میں میر امن کی ''باغ و بہار'' کو سب سے زیادہ شہرت اور اہمیت حاصل ہوئی۔ 'باغ و بہار' پہلے ''چہار درویش'' کے نام سے 1806ء میں شائع ہوئی۔ میر امن نے اس کا تاریخی نام ''باغ و بہار'' رکھا۔ مکمل کتاب 1803ء میں شائع ہوئی۔ 1803ء سے اب تک 'باغ و بہار' کے سینکڑوں ایڈیشن اُردو، ناگری اور رومن رسم الخط میں شائع ہو چکے ہیں۔ میر امن نے دیباچے میں اس کا تذکرہ نہیں کیا کہ وہ 'نوطرز مرصع' کا ترجمہ ہے۔ البتہ باغ و بہار کی ابتدائی اشاعت کے سرورق پر یہ عبارت درج تھی۔

> ''باغ و بہار تالیف کیا ہوا میر امن دلی والے کا، ماخذ اس کا نوطرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش سے''

بعد کی اشاعتوں میں ناشروں نے اس عبارت کو حذف کر دیا۔ تحقیق سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ میر امن نے 'نوطرز مرصع' کے علاوہ کسی فارسی نسخے سے استفادہ کیا ہے۔ 'باغ و بہار' اوسط حجم، قصے کی دلچسپی، سہل ممتنع اسلوب، دلی کی شاہی تہذیب کی عکاسی کی وجہ سے اُردو کی بہترین داستان تسلیم کی گئی ہے۔ اس کے پلاٹ میں وحدت نہیں لیکن ندرت ہے۔ اس میں چھ قصے ہیں۔ چار درویشوں کے، ایک خواجہ سگ پرست کا اور اک اصل قصہ بادشاہ آزاد بخت کا۔ 'باغ و بہار' کا بنیادی قصہ عشقیہ نہیں لیکن چار درویشوں کے قصے عشق کی تفسیر ہیں۔ ان قصوں کو ابتدا اور انتہا میں ملا دیا گیا ہے۔ روم کے بادشاہ آزاد بخت کو اولاد نہ تھی۔ غم اولاد سے وہ فقیر بن جاتا ہے اور رات کے وقت بھیس بدل کر فقیروں اور گوشہ نشین بزرگوں کی خدمت میں حاضر ہوتا ہے۔ ایک دن آزاد بخت کو گورستان میں چار درویش ملتے ہیں۔ پہلا درویش تاجر زادہ ہے جس کا وطن یمن ہے۔ دوسرے درویش کا وطن فارس ہے وہ بادشاہ کا بیٹا ہے۔ تیسرا درویش عجم کے بادشاہ کا اکلوتا بیٹا ہے۔ چوتھا درویش چین کے بادشاہ کا لڑکا ہے۔ آزاد بخت چھپ کر پہلے اور دوسرے درویش کا قصہ سنتا ہے۔ وہ انہیں اپنے

دربار میں بلاتا ہے اور باقی دو درویشوں کو اپنے قصے سنانے کو کہتا ہے درویش بادشاہ کی بات سن کر خوف کے مارے کانپنے لگتے ہیں۔اس پر بادشاہ خواجہ سگ پرست کا قصہ سناتا ہے۔اس کے بعد دونوں (تیسرا اور چوتھا) درویش اپنے قصے سناتے ہیں۔بادشاہ آزاد بخت کو شہزادہ بختیار پیدا ہوتا ہے۔جنوں کا بادشاہ شہبال اسے اپنی لڑکی روشن اختر کے لیے پسند کر لیتا ہے۔جنوں کے بادشاہ کی مدد سے ہر درویش اپنی محبوبہ کو پالیتا ہے شہزادہ بختیار کی شادی ملک شہبال کی بیٹی روشن اختر سے ہو جاتی ہے۔

'باغ و بہار' کی شہرت اس کے اسلوب کی وجہ سے ہے۔مولوی عبدالحق نے میر امن کی نثر کو وہی نسبت دی ہے جو میر تقی میر کی شاعری کو حاصل ہے میر امن کو نئی نثر کا موجد کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔اس کے علاوہ دلی کی معاشرت کی مرقع نگاری 'باغ و بہار' کا ایک اور وصف ہے۔اس داستان میں ہندوستانی رنگ بلکہ مغلیہ دور کی دلی کا رنگ گہرا ہے۔

''داستانِ امیر حمزہ'' کو منشی خلیل علی خاں اشک نے تصنیف کیا۔فورٹ ولیم کالج نے اس کو 1803ء میں شائع کیا۔یہ فارسی کا ترجمہ ہے یہ پتہ نہیں چلا کہ اشک نے کس نسخے سے ترجمہ کیا۔'داستانِ امیر حمزہ' کا موضوع تبلیغ اسلام ہے۔اشک اپنے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''بنیاد اس قصہ دل چسپ کی سلطان محمود بادشاہ کے وقت سے ہے۔اس زمانے میں جہاں تک راویانِ شیریں کلام تھے۔انہوں نے آپس میں مل کر واسطے سنانے اور یاد دلانے منصوبے لڑائیوں اور قلعہ گیری اور ملک گیری کے خاص بادشاہ کے واسطے امیر حمزہ کے قصے کی چودہ جلدیں تصنیف کی تھیں۔''
>
> (بحوالہ اردو کی نثری داستانیں از گیان چند، ص686)

''داستانِ امیر حمزہ'' اردو کی مقبول ترین اور سب سے طویل داستان ہے۔امیر حمزہ ایک جاں باز، مہم پسند نوجوان ہے جو تمام مشکلات کو سر کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ہر مشکل کے وقت خدائی مدد شامل حال رہتی ہے۔خلیل علی خاں نے چار حصوں کا ترجمہ ایک جلد میں یکجا کیا۔یہ داستان کی ابتدائی منزل ہے۔اشک والے قصے کا عربی میں بھی ترجمہ ہوا ہے۔اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اصل قصہ عربی میں نہیں لکھا گیا اس میں ایرانی اور ہندوستانی عناصر کثرت سے موجود ہیں، دیو، پری، عیاری اور ساحری ہند ایرانی قسم ہی کے ہیں۔صرف امیر حمزہ، عمرو اور مقبول کے نام عرب ہیں۔قصے کی ابتدائی شکل نوشیرواں اور حمزہ کے محاربات پر مشتمل ہے۔دوسری منزل رموزِ حمزہ ہے، تیسری منزل لامتناہی قصے ہیں۔اشک نے پہلے حصے کا ہی ترجمہ کیا ہے۔انہوں نے صاف ستھری اور سادہ نثر پیش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس میں میر امن جیسی فصاحت نہیں ہے۔اشک نے یہ ترجمہ اس وقت کیا جب اُردو نثر کی بالکل ابتدا ہو رہی تھی۔

'نگار خانۂ چین' یعنی 'قصہ رضوان شاہ' بھی خلیل علی خاں اشک کی لکھی داستان ہے۔اس میں شہزادہ رضوان شاہ اور روح افزا پری کا مشہور قصہ ہے۔اس قصے کو دکنی میں فائز نے 'مثنوی رضوان شاہ و روح افزا' (1094ھ) میں اور محمد باقر آگاہ نے 'مثنوی گلزار عشق' 1211ھ میں پیش کیا۔اشک نے اسے 1219ھ میں لکھا۔اشک کا ماخذ غالباً کوئی فارسی نسخہ ہے۔یہ داستان فورٹ ولیم کالج سے شائع نہ ہو سکی۔

حیدر بخش حیدری 1801ء سے قبل فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو چکے تھے۔وہ ''قصہ مہر و ماہ'' (1214ھ)، 'توتا کہانی' (1215ھ)، 'آرائش محفل' (1801ء)، مجموعہ حکایات یا 'گلدستہ حیدری'، گلزار دانش (1218ھ)، 'مثنوی ہفت پیکر' (1805ء) کے مصنف ہیں۔

'آرائشِ محفل' حیدر بخش حیدری کی سب سے مشہور تصنیف ہے اس میں حاتم طائی کے ہفت خواں کی داستان ہے۔'آرائش محفل' فارسی داستان ''حاتم نامہ'' مصنف عبداللہ کا اُردو ترجمہ ہے۔یہ کتاب فورٹ ولیم کالج سے 1805ء میں شائع ہوئی۔'آرائش محفل' ایک اخلاقی قصہ ہے، حاتم طائی اخلاقِ حمیدہ کا مجسمہ ہے۔وہ سات سوالوں کے جوابات معلوم کرنے کے لیے سات مہمیں طے کرتا ہے۔وہ دوسروں کے لیے ایثار اور قربانی کرتا ہے۔دوسروں کے مصائب اپنے سر لیتا ہے۔'آرائش محفل' کی زبان بہت سادہ اور سلیس ہے۔موضوع کی قدامت کی وجہ سے کہیں کہیں فرسودگی کا احساس ہوتا ہے، عام طور پر زبان خوش گوار ہے۔'آرائش محفل' میں معاشرت کی جھلکیوں اور مناظر فطرت پر زور قلم صرف کرنے کی بجائے قصے پر زیادہ دھیان دیا گیا

ہے۔داستان کے آخر میں یہ تحریر ہے:

''غرض دس برس سات مہینے اور نوروز میں حاتم کی سیر تمام ہوئی۔منیر شامی اپنے مطلب کو پہنچا۔آخر یہ رہا نہ وہ رہا۔
ایک کہانی سننے سنانے کو رہ گئی۔

ہے ملئے کدھر جہاں میں حاتم کہاں رہا افسانہ ان کا خلق کے بس درمیاں رہا''

اس تحریر سے داستان میں حقیقی وتاریخی رنگ آ گیا ہے۔دنیا کی بے ثباتی پر داستان ختم ہوتی ہے۔

''مذہب عشق'' نہال چند لاہوری کی تصنیف ہے۔نہال چند لاہوری فورٹ ولیم کالج کے ملازم نہیں تھے لیکن ڈاکٹر گل کرسٹ نے ان سے ہندوستانی شعبے کے لیے ''گل بکاولی'' کا ترجمہ کروایا اور 1804ء میں شائع کیا۔'مذہب عشق' تاریخی نام ہے اس ترجمے کی تاریخ (1217ھ م1803ء) نکلتی ہے اس کا ماخذ شیخ عزت اللہ بنگالی کی فارسی 'گل بکاولی' ہے۔اس قصے کو زیادہ شہرت نہیں ملی کیوں کہ اس کے اسلوب میں کوئی خوبی نہیں ہے۔قصہ دل چسپ ہے لیکن ادبی تقاضے پورے نہیں ہو سکے۔

فورٹ ولیم کالج کے دور میں جو قصے برج بھاشا اور ادھی سے اُردو میں آئے ان میں ''بیتال پچیسی''،''سنگھاسن بتیسی''،'قصہ مادھونل و کام کندلہ' اور ''شکنتلا'' ہیں ان کے علاوہ توتا کہانی اور کلیلہ و دمنہ کے تراجم بھی فورٹ ولیم کالج کے دور میں ملتے ہیں۔انشااللہ خاں انشا نے بھی اسی زمانے میں 'سلکِ گوہر' اور 'رانی کیتکی کی کہانی'، دو داستانیں لکھیں۔

فورٹ ولیم کالج میں مظہر علی ولا اور للولال نے سورتی مشر کی برج بھاشا سے ہندوستانی ''بیتال پچیسی'' تیار کی۔گل کرسٹ کی رپورٹ کے مطابق 1802ء میں 'بیتال پچیسی' تیار ہو چکی تھی۔'بیتال پچیسی' ایک ایسی کتاب ہے جو قدیم ہندوستان کی شوکت پارینہ کو پیش کرتی ہے۔اس میں سنسکرت عہد کی تہذیب کا بیان ہے۔

مظہر علی ولا اور للولال نے 'قصہ مادھونل و کام کندلہ' کا ترجمہ بھی 1801ء میں کیا۔یہ ترجمہ خالص اُردو زبان میں ہے اس کتاب میں ہندی روایات اور جنسیات کی طرف کافی توجہ دی گئی۔مترجمین نے ہندی فضا کو برقرار رکھا۔دونوں نے سندر داس کوی کی برج بھاشا میں لکھی گئی کتاب 'سنگھاسن بتیسی' کا ترجمہ بھی 1801ء میں کیا۔اس کتاب میں بھی ہندو معاشرت کے عمدہ نمونے ملتے ہیں، اس کی زبان سیدھی سادی ہے۔اس میں ہندی انشا پردازی کے اچھے نمونے ملتے ہیں 'سنگھاسن بتیسی'، 'بیتال پچیسی' سے کم رتبے کی کتاب سمجھی جاتی ہے۔

کاظم علی جوان نے کالی داس کے مشہور سنسکرت ناٹک 'ابھگیان شاکنتلم' کا ترجمہ کیا۔اس کو نواج کوی نے برج بھاشا میں لکھا تھا۔کاظم علی جوان نے برج بھاشا سے ترجمہ 1801ء میں کیا جو 1804ء میں شائع ہوا۔کاظم علی جوان نے 'شکنتلا' کے دیباچے میں برج بھاشا سکنتلا (س غیر منقوط) کے مولف کا نام نواز لکھا۔نواج کو بعض محققین مسلمان شاعر نواز بتاتے ہیں لیکن بعد کی تحقیق سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ ہندو تھا۔یہ ترجمہ ادبی اعتبار سے خراب ترجمہ ہے کئی جگہوں پر ہندی الفاظ کا تلفظ مضحکہ خیز حد تک غلط ہے۔ہندو دیو مالا کے اسرار و رموز کو سمجھنا کاظم علی جوان کے بس کی بات نہیں تھی اس لیے وہ ترجمے کے تقاضے کو پورا نہ کر سکے۔

حیدر بخش نے توتا کہانی کا ترجمہ کیا۔یہ کتاب شک سپ تتی سے ماخوذ ہے۔جسے مشہور فارسی مترجم ضیا نخشبی بدایونی نے 730ھ میں فارسی میں ترجمہ کیا تھا۔فورٹ ولیم کالج میں حیدر بخش حیدری نے 'طوطی نامہ' قادری کا اُردو ترجمہ 'توتا کہانی' کے نام سے کیا۔شک سپتتی ایک معمولی اور غیر معیاری کتاب ہے۔طوطی نامے کی اہمیت صرف اسی لیے ہے کہ فارسی کے ضیا نخشبی اور ابوالفضل جیسے عالموں نے اس کا ترجمہ فارسی میں کیا۔اُردو میں 'توتا کہانی' کی اہمیت سلاست زبان کی وجہ سے ہے۔

اس کے علاوہ حفیظ الدین احمد نے 'عیار دانش' کا ترجمہ اُردو میں کیا اور اس کا نام 'خرد افروز' رکھا۔اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن میر کاظم علی جوان، منشی

غلام اکبر، مرزائی بیگ اور مفتی غلام قادر نے نظر ثانی کر کے 1815ء میں شائع کیا۔ فقیر محمد خاں گویا نے 1832ء میں انوار سہیلی (دکنی مترجم میاں محمد ابراہیم بیجاپوری) کا ترجمہ 'بستان حکمت' کے نام سے کیا جو اُردو میں 'کلیلہ و دمنہ' کا بہترین ترجمہ سمجھا جاتا ہے۔

2.4.3 فورٹ ولیم کالج سے ہٹ کر لکھی گئی داستانیں:

اُردو نثر میں داستان نویسی کی روایت فورٹ ولیم کالج تک ہی محدود نہیں رہی بلکہ کالج کے باہر انشااللہ خاں انشا نے بھی چند دلچسپ تجربے کیے۔ انہوں نے دو داستانیں 'سلک گوہر' اور 'رانی کیتکی کی کہانی' لکھیں۔ سلک گوہر چھتیس صفحات کی مختصر داستان ہے یہ صنعتِ غیر منقوطہ میں ہے۔ بے نقط کی قید کی وجہ سے اس داستان میں بے لطفی پیدا ہوگئی ہے پوری داستان کا پڑھنا دشوار ہو جاتا ہے۔ داستان رانی کیتکی اور کنور اودے بھان انشا کی ذہانت کا نمونہ ہے۔ ایک دن انشا کے دھیان میں یہ بات آئی کہ "کوئی کہانی ایسی کہیے جس میں ہندوی چھٹ اور کسی بولی سے پٹ نہ ملے...... باہر کی بولی اور گنواری کچھ اس کے بیچ نہ ہو۔" کسی بزرگ نے کہہ دیا کہ یہ ممکن نہیں ہے۔ اشتعال میں آ کر انشا نے اپنا دعویٰ ثابت کر دکھایا۔ اس کتاب کو اُردو اور ہندی والے دونوں اپناتے ہیں۔ لیکن یہ اُردو کی تصنیف ہے کیوں کہ اس کے تمام مخطوطے اُردو رسم الخط میں ملتے ہیں۔ انشا اُردو کے ادیب تھے ہندی میں انہوں نے کوئی دوسری تصنیف نہیں کی۔ یہ کنور اودے بھان اور رانی کیتکی کے عشق کی کہانی ہے۔ کنور کے ماں باپ نے قاصد کے ذریعہ شادی کا پیغام بھیجا۔ کیتکی کے باپ نے اسے منظور نہیں کیا۔ کنور کے باپ نے حملہ کر دیا۔ کیتکی کا باپ جگت پرکاش اپنے گرو مہندر گر جادوگر کی مدد سے کنور اودے بھان اور اس کے ماں باپ کو ہرن بنا دیتا ہے۔ رانی کیتکی پریشان ہو کر مہندر گر جادوگر کا دیا ہوا بھبھوت مل کر اودے بھان کو تلاش کر لیتی ہے۔ آخر میں دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔

"رانی کیتکی کی کہانی" کے قصے کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ مختصر سی داستان ہے۔ اس میں دیو، پری، جادوگر نہیں ہیں صرف ایک جوگی مہندر گر اور اس کے ساتھی ہیں جو فوق انسانی طاقتوں کے مالک ہیں۔

اس کہانی میں ہندی کی سادگی اور انشا کی فطری شوخی کا خوب صورت امتزاج ہے۔ انہوں نے ہندی کو بڑے حسن اور سلیقے سے استعمال کیا ہے، بول چال کی زبان میں وہ ایسی معنویت پیدا کرتے ہیں جو طویل بیانات میں ممکن نہیں۔ ڈاکٹر عبدالستار دلوی نے اس داستان کی زبان کا تجزیہ بڑی خوب صورتی سے کیا ہے۔ پروفیسر گیان چند اس کی زبان کے بارے میں لکھتے ہیں:

"میر حسن نے بدر منیر کا فراق بہت کمال سے نظم کیا ہے۔ انشا سادگی اور شیرینی میں ان سے بھی کچھ بڑھ جاتے ہیں"
((اردو کی نثری داستانیں، ص 438)

انشا نے نئی نئی تشبیہوں اور استعاروں سے کام لیا ہے اور خوب صورت تراکیب بنائی ہیں۔ مکالمے بات چیت کے انداز میں ہیں۔ وہ کم سے کم الفاظ میں اپنی بات کہہ جاتے ہیں۔ رانی کا باپ کنور کا پیغام ٹھکرا دیتا ہے تو کنور کا باپ لڑائی کا اعلان کر دیتا ہے اس وقت رانی کہتی ہے:

"یہ کیسی چاہت ہے، جس میں لہو برسنے لگا"

انشا نے ایک جملے میں بھرپور معنویت کا اظہار کیا ہے، ایسی کئی مثالیں ہیں۔ کہیں کہیں انہوں نے مسلسل مسجع فقروں کے انبار لگا دیے ہیں جن سے تحریر کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ 'رانی کیتکی کی کہانی' ایسی داستان ہے جو ہر زمانے میں دلچسپی سے پڑھی جاتی رہی ہے اور پڑھی جاتی رہے گی۔

مرزا رجب علی بیگ سرور اُردو کے عظیم داستان نگار تھے۔ انہوں نے 'فسانۂ عجائب' (1240ھ) 'شگوفۂ محبت' (1272ھ) 'گلزار سرور' (1272ھ) اور 'شبستانِ سرور' (1279ھ) کے علاوہ شاہنامے کی فارسی تلخیص 'شمشیر خانی' کا اُردو ترجمہ 'سرور سلطانی' کے نام سے کیا۔ 'شگوفۂ محبت' میں مہر چند کھتری کی داستان قصہ ملک محمد و گیتی افروز کو اپنے انداز میں لکھا۔ ملا محمد رضی تبریزی ابن شفیع کی فارسی نثری داستان 'حدائق العشاق' کا ترجمہ 'گلزار سرور' ہے۔ اس کے دیباچے میں واجد علی شاہ کی معزولی اور لکھنؤ کی تباہی کا بیان ہے۔ ابتدا میں غالب کی تقریظ شامل ہے۔ یہ داستان تمثیل کے پیرائے میں لکھی گئی ہے۔ 'شبستانِ سرور' الف لیلہ کا ترجمہ ہے اور وہی حکایات ہیں جو عبدالکریم کی الف لیلہ میں ہیں۔

'فسانۂ عجائب' سرور اور شمالی ہند کی پہلی اہم طبع زاد داستان ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ 'فسانۂ عجائب' تصنیف کرتے وقت سرور کی نظر میں اس وقت کے مشہور قصے تھے انہوں نے 'گلشن نوبہار'، 'بہار دانش'، 'پدماوت' اور 'داستانِ امیر حمزہ' سے استفادہ کیا۔

'فسانۂ عجائب' کا قصہ یہ ہے کہ قسمت آباد کا بادشاہ فیروز بخت ساٹھ برس کی عمر میں بھی لاولد تھا۔ دعاؤں کے بعد اسے ایک لڑکا تولد ہوتا ہے جس کا نام جانِ عالم رکھا جاتا ہے۔ نجومی بتاتے ہیں کہ پندرہویں برس میں شہزادے کو مشکلات سہنی پڑیں گی اور راج پاٹ چھوڑ کر دیس بدیس جائے گا۔ چودہویں برس میں اس کی شادی ماہ طلعت سے کردی جاتی ہے۔ ایک روز شہزادہ بازار سے طوطا خرید لاتا ہے جو انسانوں کی طرح بولتا ہے۔ طوطے کی زبانی انجمن آرا کے حسن کی تعریف سن کر شہزادہ اس کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے اور وزیر زادے و طوطے کے ساتھ ملک زرنگار کے لیے روانہ ہو جاتا ہے جہاں انجمن آرا رہتی ہے۔ شہزادہ ہرن پکڑنے کی خواہش میں طوطے اور وزیر زادے سے بچھڑ جاتا ہے اور طلسم میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ نقش سلیمانی کی مدد سے چھٹکارا پاتا ہے۔ اس کی ملاقات مہر نگار سے ہوتی ہے۔ جو اس سے عشق کرنے لگتی ہے۔ کئی مصیبتوں سے گزر کر وہ ملک زرنگار پہنچتا ہے۔ ایک ساحر سے انجمن آرا کو چھڑا لاتا ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ واپسی میں وہ مہر نگار سے بھی نکاح کر لیتا ہے۔ وزیر زادے کی سازش سے وہ مردہ بندر میں اپنی روح منتقل کرتا ہے۔ وزیر زادہ اس کے بدن میں اپنی روح منتقل کر لیتا ہے۔ مہر نگار اسے ہر مصیبت سے بچاتی ہے کئی مہمات سے گزر کر وہ واپس آتا ہے۔ وزیر زادے کو سزا دی جاتی ہے۔

'فسانۂ عجائب' کو لکھنؤ کی نمائندہ تصنیف کا درجہ حاصل ہوا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ دہلی اور لکھنؤ کی دبستانی بحث کے فروغ میں اس کا حصہ بہت نمایاں تھا۔ سرورؔ نے دیباچے میں میر امن اور دہلی دونوں کے خلاف جو کچھ بھی لکھا وہ اعلان جنگ سے کم نہ تھا:

> ''جیسا میر امن صاحب نے قصہ چار درویش کا باغ و بہار نام رکھ کے خار کھایا، بکھیڑا مچایا ہے کہ ہم لوگوں کے دہن حصے میں زبان آئی ہے مگر بہ نسبت مؤلف اول عطا حسین خاں کے، سو جگہ منہ کی کھائی ہے لکھا تو ہے ہم دلی کے روڑے ہیں پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے''
>
> (فسانۂ عجائب مرتبہ رشید حسن خاں، ص 30)

'فسانۂ عجائب' کا پلاٹ جگہ جگہ دم توڑتا نظر آتا ہے۔ کردار نگاری میں بھی کوئی غیر معمولی بات نہیں ہے۔ بہترین کردار مہر نگار کا ہے جو حسین بھی ہے اور فرلیس بھی ہے۔ اس داستان میں فوق فطرت عناصر بڑی تعداد میں پائے جاتے ہیں۔ 'فسانۂ عجائب' کی اہمیت معاشرت کے بیان کی وجہ سے ہے اس کے دیباچے میں سرورؔ نے لکھنؤ کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ خاصے کی چیز ہے۔ داستان میں بھی جگہ جگہ لکھنؤ کی معاشرت جھلکتی ہے۔ شاہی جلوس کا احوال ہو کہ شادی بیاہ کی رسموں کا ذکر اس دور کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ 'فسانۂ عجائب' کا شمار انیسویں صدی کی ان داستانوں میں ہوتا ہے جس نے اس زمانے کے ادب کو غیر معمولی طور پر متاثر کیا سرورؔ کے طرز تحریر کو ان کے بعد والوں نے بھی اپنایا۔ سرورؔ نے رنگین اور مرصع اسلوب کو اپنایا۔ عربی فارسی کے الفاظ کی افراط، مقفیٰ و مسجع فقرے، استعاروں کی نکتہ سنجی، ابہام کی موشگافی، مبالغے کا زور اور اطناب بے جا 'فسانۂ عجائب' کے اسلوب کے عناصر ترکیبی ہیں۔ سرورؔ نے وہی زبان استعمال کی جو ان کے عہد میں لکھنؤ میں بولی جاتی تھی۔ لکھنؤ کی عام بول چال میں بڑی رنگینی تھی اپنے مطلب کو براہِ راست ادا کرنا کم علمی کی دلیل سمجھی جاتی تھی استعارے، تشبیہیں، اشعار اور محاوروں کا استعمال عام تھا۔ سرورؔ کی نثر لکھنؤ کی معیاری ادبی نثر ہے اسی بنیاد پر اُردو نثر کا لکھنؤ اسکول کہلایا اور سرورؔ لکھنؤ اسکول کے نمائندہ مانے جانے لگے۔ بقول ڈاکٹر نیر مسعود:

> ''سرورؔ نے ایک دور کی تشکیل کی، ایک نسل کو ایک معیار بخشا اور اسے قلم پکڑنے اور تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے لیے ابھارا۔ وہ انیسویں صدی کے آسماں پر کہکشاں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ خود سرورؔ کا مخصوص اسلوب اگرچہ اب اپنی ہیئت ظاہری میں متروک ہو چکا ہے لیکن ان کے اسلوب کی روح زندہ ہے اور جب تک اُردو میں انشائیہ نگار اور صاحب طرز نثار ہوتے رہیں گے یہ روح بھی زندہ رہے گی۔''
>
> (رجب علی بیگ سرورؔ، ص 367)

بعد کے مصنفین نے سرور کی تقلید کی۔ ان کی تخلیقات کو اُردو نثر کا کلاسیکی دبستان کہا جا سکتا ہے۔ یہ سلیس و سادہ نثر کے قائل نہ تھے ان کے لیے موضوع ثانوی حیثیت رکھتا تھا، ہیئت کو اہمیت دیتے تھے۔ یہ رنگ اس دور کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتا بلکہ سہل ہو کر، کچھ نکھر کر 'داستانِ امیر حمزہ' کے راویوں کی زبان پر جلوہ گر ہوتا ہے۔

نول کشور پریس نے 'داستانِ امیر حمزہ' کے سلسلے میں 46 جلدیں لکھوائیں اور شائع کیں۔ خطبات گارساں دتاسی میں یہ انکشاف ہے کہ اُردو میں غالب لکھنوی بھی قصہ امیر حمزہ کا مؤلف ہے۔ نول کشور پریس نے مولوی عبداللہ بلگرامی سے غالب لکھنوی کے ترجمے کی زبان پر نظر ثانی کرا کے 1871ء میں شائع کیا۔ نول کشور پریس کا چوتھا ایڈیشن 1887ء میں شائع ہوا جسے تصدق حسین مصحح نے 'فسانۂ عجائب' کی زبان سے مرصع کیا تھا بعد میں مولوی عبدالباری آسی نے اس نسخے کو ترتیب دیا انھوں نے مرصع بیانی کو دور کر کے پھر سے سلیس و سادہ زبان میں لکھا۔

قصے کی ابتدائی شکل وہ ہے جو نوشیرواں اور حمزہ کے محاربات پر مشتمل ہے۔ بالکل آخر میں حمزہ کو ہندہ شہید کر دیتی ہے اور جناب رسول اللہؐ لاش کے ٹکڑوں پر نماز جنازہ پڑھتے ہیں۔ نوشیرواں نامے (جلد 2، مولفہ تصدق حسین، 1893ء) میں اسی قصے کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے۔

دوسری منزل فارسی کی 'رموز حمزہ' ہے یہ نول کشور پریس سے بھی شائع ہوئی اس کے سات حصے ہیں۔ ان حصوں کو اُردو میں دو علیحدہ نام دیے گئے ہیں 'ایرج نامہ' اور 'صندلی نامہ'۔

داستان کی تیسری منزل وہ لامتناہی سلسلہ ہے جو رام پور اور نول کشور پریس میں لکھا گیا۔ اصل فارسی داستان میں آٹھ دفتر ہیں جن سے اُردو کے ہم نام دفتر ترجمہ کیے گئے ہیں۔ باقی دفاتر اُردو ہی میں تصنیف کیے گئے۔

قصہ امیر حمزہ کا موضوع تبلیغ اسلام ہے۔ اس داستان کی دل چسپی فوق فطرت عناصر کی وجہ سے ہے۔ کہا جاتا ہے کہ 'داستانِ امیر حمزہ' سے ساحری اور عیاری نکال لیجیے باقی لکھنؤ کی معاشرت ہی بچے گی۔

'بوستان خیال' کے مصنف میر محمد تقی خیال احمد آباد گجرات کے باشندے تھے۔ تلاش معاش میں وہ احمد آباد سے دلّی آئے۔ انہیں نواب موتمن الدولہ (محمد اسحاق خاں) کے صاحب زادے نواب رشید خاں بہادر المسمی بہ میرزا محمد علی (سالار جنگ) کی ملازمت کا اتفاق ہوا۔ رشید خاں نے ان کی بہت قدر کی چنانچہ ان کے نام پر 'بوستانِ خیال' کا تاریخی نام 'فرمائش رشیدی' تجویز کیا گیا۔ اس کی تکمیل 1170ھ میں ہوئی۔ اس کی چودہ جلدیں مرشد آباد میں پوری ہوئیں کیوں کہ خیال نادر شاہ کے حملے کی وجہ سے دلّی چھوڑ کر مرشد آباد چلے گئے جہاں سراج الدولہ نے داستان کی تکمیل کا حکم دیا۔ پندرھویں جلد میں دو فصل و خاتمہ الکتاب ہے۔

'بوستان خیال' 'داستانِ امیر حمزہ' کا جواب ہے۔ لیکن اس کا پلاٹ الجھا ہوا ہے۔ اس میں بیک وقت تین ہیروؤں کے قصے بیان کیے گئے ہیں ہر داستان اتنی پیچیدہ ہے اور اتنے کردار ہیں، اتنے ممالک اور اتنے واقعات ہیں کہ کوئی مربوط کہانی نہیں بن پائی۔ 'بوستانِ خیال' کی خصوصیت اس کا علمی رنگ ہے۔ اس میں کردار نگاری بھی 'داستان امیر حمزہ' کے معیار کی نہیں ہے۔ اُردو کے نثری قصوں میں سب سے زیادہ فحش بیانی اس داستان میں ملتی ہے۔ 'بوستانِ خیال' داستان امیر حمزہ سے مشابہ بھی ہے اور مختلف بھی۔ 'بوستانِ خیال' میں بھی صاحب قران ہیں جو کفار کے خلاف لڑتے ہیں۔ اس میں طلسم اجرام و اجسام لاجواب ہیں۔ مصنف نے ایک نئی طرز کا نقشہ پیش کیا ہے۔ 'بوستانِ خیال' محمد شاہ کے عہد میں لکھی گئی جو ہر طرح سے انحطاطی دور تھا اور معاشرہ عیاشی کی طرف راغب تھا۔ اس لیے اس داستان میں عیش پرستی اور رنگ رلیوں کی طرف زیادہ توجہ دی گئی۔

شمالی ہند میں داستانوں کا دور تقریباً سو برس رہا۔ نول کشور پریس نے امیر حمزہ، بوستان خیال اور الف لیلہ کی اشاعت سے داستان کی مقبولیت میں اضافہ کیا تھا لیکن بیسویں صدی میں ذوق بدل جانے کی وجہ سے نول کشور پریس کے محافظ خانے میں محفوظ کئی داستانیں شائع ہونے سے رہ گئیں۔ رام پور میں بھی کئی داستانیں اشاعت پذیر نہ ہو سکیں۔

جب ہندوستان کی مرکزی حکومت پر انگریزوں کا قبضہ ہوگیا تو انگریزی تعلیم کا رواج ہوا۔ قوم علوم مغرب سے واقف ہوئی۔ سائنس نے توہمات کو ختم کردیا۔ سرسید تحریک نے تنگ نظری، روایت پرستی کو ختم کر کے عقل پسندی اور پیرویِ مغرب کو عام کرنے کوشش کی۔ سرسید نے اُردو میں مضمون نویسی کو رواج دیا۔ نذیر احمد نے پہلا ناول لکھا۔ علمی رجحان نے داستانوں کی اہمیت کو کم کردیا۔ ایسے ادب کی ضرورت کو محسوس کیا جانے لگا جو حقیقی زندگی کی عکاسی کرے۔ بیسویں صدی میں انسان زیادہ مصروف ہوگیا، امیر حمزہ یا بوستانِ خیال پڑھنے کا تصور بھی محال ہوگیا۔ اس طرح داستانیں زوال پذیر ہوگئیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1- ''قصہ مہر افروز ودلبر'' سب سے پہلے کہاں سے اور کب شائع ہوا؟

2- ''نوطرز مرصع'' کی تکمیل کس سنہ میں ہوئی؟

3- فورٹ ولیم کالج سے وابستہ کسی ایک داستان نگار کا نام لکھیے۔

4- اردو کی سب سے طویل داستان کون سی ہے؟

2.5 خلاصہ

تہذیب وتمدن سے قبل انسان اور جانور میں زیادہ فرق نہیں تھا۔ قدیم قصوں میں انسانی جبلت کے بنیادی جذبے ہیں۔ ابتدا میں ہمیں چار قسم کے قدیم قصے ملتے ہیں اخلاقی کہانیاں، اساطیری کہانیاں، مثالی کہانیاں اور داستانیں۔ !قدیم افسانوی ادب کو دو اصناف میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، حکایت اور داستان۔ !!داستان ایک خیالی دنیا، خیالی واقعات کا بیان ہوتی ہے اس پر تخیل کا رنگ حاوی ہوتا ہے۔ پلاٹ، ضمنی قصے، قصہ در قصہ، فوق فطرت عناصر اور کردار داستان کے اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں۔ داستانیں ہم عصر زندگی کی آئینہ دار نہیں ہوتیں۔ لیکن ان میں ہماری تہذیبی اور معاشرتی زندگی کی منہ بولتی تصویریں نظر آتی ہیں۔ داستان میں اسلوب کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے۔

اُردو میں پہلی داستان دکن میں لکھی گئی۔ وجہی کی ''سب رس'' (1045ھ) اُردو میں ادبی نثر کا اولین نمونہ ہے۔ ''سب رس'' اُردو کی مقبول ترین تمثیلی داستان ہے۔ ''سب رس'' کے سو برس بعد 'طوطی نامہ' یا طوطا کہانی ملتی ہے۔ 'انوار سہیلی' 'قصہ گل و ہرمز'، 'قصہ دلالہ مختالہ'، 'قصہ اگر گل دکنی'، 'قصہ معظم شاہ وچتر ریکھا'، 'تناولی'، 'حکایات الجلیلہ' 'ترجمہ الف لیلۃ ولیلہ، دکنی 'سنگھاسن بتیسی' اور 'ملکہ زماں وکام کندلہ' دکنی کی اہم داستانیں ہیں۔

شمالی ہند میں فورٹ ولیم کالج سے قبل اٹھارہویں صدی کی داستانوں میں 'قصہ مہر افروز دلبر'، 'نوطرز مرصع'، 'قصہ ملک محمد وگیتی افروز'، 'عجائب القصص' اور 'جذب عشق' شامل ہیں۔

فورٹ ولیم کالج کی داستانوں میں میر امن کی 'باغ و بہار' کو سب سے زیادہ شہرت اور اہمیت حاصل ہوئی۔ منشی خلیل علی خاں اشک نے 'داستانِ امیر حمزہ' اور 'نگار خانہ چین' یعنی 'قصہ رضوان شاہ' تصنیف کیں۔ حیدر بخش حیدری قصہ مہر دماہ، توتا کہانی اور آرائش محفل، مجموعہ حکایات یا گلدستہ حیدری، گلزار دانش اور مثنوی ہفت پیکر کے مصنف ہیں۔ 'آرائش محفل' حیدر بخش حیدری کی سب سے مشہور تصنیف ہے۔ 'مذہب عشق' نہال چند لاہوری کی تصنیف ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے دور میں برج بھاشا اور اودھی کے قصے بھی ترجمہ کیے گئے۔

فورٹ ولیم کالج کے علاوہ دوسری اہم داستانوں میں 'رانی کیتکی کی کہانی' ہے جسے انشا اللہ خاں نے لکھا۔ اس میں ہندوی چھٹ اور کسی بولی سے پٹ شامل نہیں ہے۔ اس میں کنور اودے بھان اور رانی کیتکی کے عشق کی داستان ہے۔

'فسانۂ عجائب' رجب علی بیگ سرورؔ کی طبع زاد داستان ہے یہ شمالی ہند کی اہم داستان ہے۔ یہ بھی 'باغ و بہار' کی طرح مشہور ہے۔ سرورؔ نے رنگین اور مرصع اسلوب کو اپنایا۔ سرورؔ کی نثر لکھنو کی معیاری ادبی نثر ہے۔

نول کشور پریس نے 'داستانِ امیر حمزہ' اور 'بوستان خیال' شائع کیں۔ جو اپنے دور کی مقبول ترین داستانیں تھیں۔ انگریزوں کی آمد اور سرسید تحریک کے بعد داستانوں کو زوال حاصل ہوا۔

2.6 نمونہ امتحانی سوالات

ذیل کے سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1- دکن میں اردو داستان کے ارتقا پر تفصیل سے گفتگو کیجیے۔

2- فورٹ ولیم کالج سے پہلے کی داستانوں کا جائزہ لیجیے۔

3- فورٹ ولیم کالج کی اہم داستانوں پر تفصیلی نوٹ لکھیے۔

4- فورٹ ولیم کالج سے ہٹ کر لکھی گئی داستانوں کا احاطہ کیجیے۔

ذیل کے سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1- ''سب رس'' کے متعلق اپنی معلومات کا اظہار کیجیے۔

2- ''نوطرز مرصع'' اور ''عجائب القصص'' کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں؟

3- شالی ہند کی اہم داستانوں کا ذکر کریے۔

4- ''فسانۂ عجائب'' کی نمایاں خصوصیات واضح کیجیے۔

2.7 فرہنگ

الفاظ	معانی	الفاظ	معانی
جبلت	سرشت، فطرت، طبیعت	تلقین	نصیحت، ہدایت
نار	آگ	معرب	دوسری زبان کے لفظ کو عربی کے مطابق بنالینا
مسجع	قافیے دار	مفرس	دوسری زبان کے لفظ کو فارسی کے مطابق بنالینا
مقفی	قافیے دار	ماخذ	جہاں سے لیا گیا ہو، منبع، مبدا
موعظت	نصیحت	مشائخ	شیخ کی جمع، بزرگ لوگ، اکابردین
متروک	ترک کیا ہوا، چھوڑا ہوا	دوازدہ	بارہ (12)
چہاردہ	چودہ (14)	ضوابط	ضابطہ کی جمع، قوانین
پارینہ	قدیم، پرانا	تقریظ	کتاب اور مصنف کی تعریف
ٹھیٹھ	خالص، اصلی		

2.8 سفارش کردہ کتابیں

1- گیان چند — اُردو کی نثری داستانیں

2- کلیم الدین احمد — اُردو اور فن داستان گوئی

3- سید محمد — ارباب نثر اُردو

4- رفیعہ سلطانہ — اُردو نثر کا آغاز و ارتقا

5- منظر اعظمی — ''سب رس'' کا تنقیدی جائزہ

6- عتیق صدیقی — گل کرسٹ اور اس کا عہد

7- وقار عظیم — ہماری داستانیں

8- حمیرہ جلیلی — ''سب رس'' کی تنقیدی تدوین

9- فرزانہ بیگم — دکھنی کی نثری داستانیں

10- سہیل بخاری — اُردو داستان

....

اکائی 3 : داستان: تہذیبی عناصر اور عروج وزوال

ساخت

3.1 تمہید
3.2 ادب اور تہذیب
3.3 داستان میں تہذیبی عناصر
3.3.1 شکوہ سلطنت
3.3.2 رہن سہن
3.3.3 تفریحات
3.3.4 اخلاقی اقدار
3.3.5 اعتقادات
3.3.6 رسومات
3.4 داستانوں کے عروج اور زوال کے اسباب
3.5 خلاصہ
3.6 نمونۂ امتحانی سوالات
3.7 فرہنگ
3.8 سفارش کردہ کتابیں

3.1 تمہید

گزشتہ صدیوں میں بے شمار نثری اور منظوم داستانیں لکھی گئیں۔ داستان ایک افسانوی صنف ہے یعنی اس میں فرضی واقعات یا قصوں کا بیان ہوتا ہے۔ داستانوں میں بیان کیے گئے تمام واقعات داستان گو کے ذہن کی اختراع ہوتے ہیں وہ اپنے تخیل سے نئے نئے قصے گھڑتا ہے' اس میں موجود کردار بھی غیر حقیقی ہوتے ہیں اور حادثات و واقعات بھی غیر فطری اور نا قابل یقین ہوتے ہیں' لیکن ان غیر حقیقی اور فرسودہ قصوں میں اپنے عہد کی تہذیب کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے' ہر داستان اپنے زمانے کی تہذیب کو بیان کرتی ہے۔ داستانوں کے ذریعے تہذیبی تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے۔ یہ داستانیں تہذیب کے عروج وزوال کے قصے ہیں۔

اس اکائی میں ادب اور تہذیب کے رشتہ کو بتایا گیا ہے۔ داستانوں میں موجود تہذیبی عناصر پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی داستان میں پائے جانے والے تہذیبی عناصر کو وضاحت سے پیش کیا گیا ہے' یعنی شکوہ سلطنت کے علاوہ رہن سہن کے طریقے' اخلاقی اقدار اور رسومات وغیرہ پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ آخر میں داستان کے عروج وزوال پر بحث کی گئی ہے۔ نمونۂ امتحانی سوالات کے ساتھ مشکل الفاظ کی فرہنگ بھی دی جارہی ہے۔ مزید مطالعے کے لیے آپ سفارش کردہ کتب سے استفادہ کرسکتے ہیں۔

3.2 ادب اور تہذیب کا رشتہ

ہر دور کا ادب اپنے عہد کی تہذیب اور زندگی کا عکاس ہوتا ہے اور اپنے دور کی عصری حسیت کو پیش کرتا ہے جس کا اظہار کم و بیش زندگی کے ہر شعبے میں دکھائی دیتا ہے۔ اس حقیقت کو وہ لوگ بھی تسلیم کرتے ہیں جو ادب برائے ادب کے قائل اور اس کا رشتہ ذہن اور زندگی سے زیادہ کتاب اور لغت سے جوڑنا چاہتے ہیں بقول ڈاکٹر محمد حسن ''انفرادی ذہن بھی بالآخر سماجی زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے اور وہ ادیب بھی جو اپنی نفسیاتی الجھنوں کی عکاسی کرتے ہیں دراصل زندگی ہی کے عکاس ٹھہرتے ہیں۔''

جب ہم کسی عہد کا مطالعہ کرتے ہیں تو تاریخ کی کتابوں سے ہماری رسائی صرف بیشتر سیاسی موضوعات تک ہو پاتی ہے جس کی روشنی میں ہم اس زمانے کی زندگی کی معاشرت و معیشت کو بھی ایک حد تک سمجھ سکتے ہیں۔ عام طور پر ہمارے قدیم مورخ اس عہد کی تہذیب کو مختلف دائروں میں رکھ کر سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش نہیں کرتے جس سے نہ صرف یہ کہ اس کی صحیح تصویر سامنے آجائے بلکہ اس کا اپنے زمانے اور اس دور میں گزاری جانے والی زندگی سے رشتہ بھی اپنے داخلی اور خارجی عوامل کے ساتھ واضح ہوتا چلا جائے۔ جیسے دوسرے الفاظ میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ کوئی بھی مورخ اس عہد کی تہذیب و تمدن پر روشنی نہیں ڈالتا۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ اُس دور کے سماجی حالات کیا تھے لوگ کس طرح زندگی گزارتے تھے ان کے رہن سہن کا انداز کیا تھا وہ کیا پہنتے تھے کیا کھاتے تھے ان لوگوں میں کیا برائیاں اور کیا اچھائیاں تھیں اور کن معاشرتی اقدار کی وجہ سے وہ طبقوں میں تقسیم ہو جاتے تھے۔ سماج کی ان باتوں سے دوسرے لفظوں میں تہذیبی تاریخ سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے اس عہد کے ادب کا ہی مطالعہ کرنا پڑے گا۔ ادب اپنے عہد کی زندگی کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔

کسی معاشرے کی زندگی کے منفرد اور مجموعی خدوخال کو دیکھنے کے لیے فنون لطیفہ میں فن تعمیر اور دستکاریوں کے نمونے بھی کام آتے ہیں لیکن سب سے زیادہ مدد اس زمانے کے ادب پاروں سے ملتی ہے تمام تہذیبی اور سماجی تاریخیں ادب ہی کے ذریعے مرتب کی جاتی رہی ہیں خواہ یہ ادب مذہبی ہو یا غیر مذہبی اس کا تعلق عوام سے ہو یا خواص سے۔ اگرچہ ادیب اپنی تخلیقات کی زیادہ تر بنیاد محض اپنی قوت متخیلہ پر رکھتا ہے لیکن نیم شعوری یا لاشعوری طور پر وہ حقیقی زندگی جو اس کے اردگرد پھیلی ہوئی ہوتی ہے اس کی تخلیق میں شامل ہو جاتی ہے کیونکہ کوئی قلم کار اپنے اطراف کی دنیا سے صرف نظر کر کے قلم اٹھا ہی نہیں سکتا اس کا مطالعہ اور مشاہدہ ہی تخلیقی فکر فرمائیوں کی شکل میں روپ بدل کر سامنے آتا ہے۔ تخیل سے زندگی کی وابستگی کے سلسلے میں مغربی مفکر رالف فاکسن نے لکھا ہے کہ:

> ''ہماری تمام تخلیقات جو قوت متخیلہ سے تعلق رکھتی ہیں ایک ایسی دنیا کا عکس ہیں جس میں ہم زندگی بسر کرتے ہیں۔ یہ اپنی دنیا سے ہمارے تعلقات ہماری محبت ہماری نفرت اور جو کچھ تاثرات ہم اس دنیا سے حاصل کرتے ہیں ان کا نتیجہ ہیں۔ یہ آب و رنگ یہ شکل و شباہت یہ ہوا کے جھونکے یہ زندگی کی خوشبوئیں انسانی زندگی کی حیاتی خوبصورتی اور بدصورتی یہ انسان عورت و مرد کے یہ خواب و خیالات فکر و عمل جن سے ہمارا بھی تعلق ہے یہ ساری چیزیں ادب اور فن کا مواد فراہم کرتی ہیں۔''
>
> (بحوالہ اردو کے افسانوی ادب میں عوامی زندگی کی عکاسی۔ ڈاکٹر جمیل جالبی ص 50 (قلمی))

ادب میں شاعری ہو یا فکشن اپنے عہد کی بولتی تصاویر ہر صنف میں نظر آتی ہیں لیکن بمقابلہ شاعری کے فکشن میں مفصل بیان کرنے کا موقع اکثر زیادہ ملتا ہے اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ شاعری کا دائرہ وسعت بیان کے لیے تنگ ہے۔ مثنوی میں بہت کچھ سمیٹ لیا جاتا ہے لیکن اوزان و بحور و قوافی کی قید بیان کو زیادہ دور اور دیر تک نہیں لیجا پاتی اس کے برعکس افسانوی ادب کی مخصوص صنف داستان بحر ذخار ہے جو پوری کائنات کو اپنے اندر سمونے کا حوصلہ رکھتی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. ادب کس کا عکاس ہوتا ہے؟

2. سماجی اور تہذیبی تاریخیں کس کے ذریعے سے مرتب کی جاتی ہیں؟

3.3 داستان میں تہذیبی عناصر

اصناف ادب میں داستان وہ واحد صنف ہے جس میں معاشرے کی زیادہ واضح تصویریں نظر آتی ہیں، ناول یا افسانہ زندگی کے کسی ایک واقعہ کو بیان کرتا ہے۔ اس کے برعکس کوئی بھی ایک داستان فرد اور اس کی زندگی پیدائش سے وفات تک، اس کے اطراف کے معاشرے کے رسم و رواج، رہن سہن کے طریقے، آداب و اعتقادات وغیرہ کو بڑی وضاحت سے پیش کر دیتی ہے۔ کسی بھی ایک داستان سے اس کے عہد کی تہذیب و تمدن کی واضح تصویر بنائی جاسکتی ہے۔ داستانوں کے اندر اپنا عہد اور اپنے عہد کی تہذیبی اقدار پوشیدہ ہیں۔ اردو داستانوں کی مدد سے ہم ہندوستان کی تہذیبی تاریخ مرتب کر سکتے ہیں۔ بقول پروفیسر محمد حسن:

> ''یہ ہمارے تمدن کی ابتدائی تصویریں ہیں اور انہی کے بل بوتے پر ہم اُس دور کے تمدنی خاکے مرتب کر سکتے ہیں۔ اس دور کی تاریخ اور کوئی تذکرہ اس سے زیادہ سچی اور واضح تصویر پیش نہیں کر سکتا۔''
>
> (ادبی تنقید ص 177)

داستان نگار کا مقصد اگرچہ صرف ایک خیالی عشقیہ قصہ بیان کرنا ہوتا ہے لیکن اس قصے کے ساتھ پورا ایک معاشرہ، ایک تہذیب چلتی ہے۔ داستان گو اپنی داستان کی بنیاد محض قوت متخیلہ پر رکھتا ہے لیکن نیم شعوری یا لاشعوری طور پر وہ حقیقی زندگی جو اس کے اردگرد پھیلی ہوئی ہے اس کی داستان میں شامل ہو جاتی ہے۔ کیونکہ اس کا مطالعہ اور مشاہدہ تخلیقی شکل میں روپ بدل کر سامنے آتا ہے۔ داستان گو اپنی داستان میں پوری تہذیبی کائنات سمیٹ لیتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> ''اردو داستانوں سے لکھنؤ اور دلّی کی شاہی تہذیب کی پوری تاریخ مرتب ہو سکتی ہے۔ ہر جنس کی تفصیلات اکٹھا کی جائیں تو ایک اپنے رنگ کی انسائیکلوپیڈیا تیار ہو سکتی ہے۔ مختلف قسم کے کھانے، طرح طرح کے ملبوسات، سواری کے جانوروں کی آرائش، باجوں کے نام، راگوں کے اقسام، مطربوں کے فرقے، آتشبازی کی قسمیں، ظروف کی تفصیلات، شکاری جانوروں کے نام، ملازموں کے درجات، چوروں کے فرقے، آبی سواریاں غرض کہ کتنی اصطلاحیں ہیں جو ان میں بھری پڑی ہیں۔ داستانیں کیا ہیں ایک بے پایاں دنیا ہے۔''
>
> (اردو کی نثری داستانیں ص 91)

اردو داستانوں کا شہر چاہے ایران ہو یا دمشق، قسطنطنیہ ہو یا ختن، اس میں ہر جگہ ہندوستانی تہذیب نظر آئے گی۔ داستان امیر حمزہ، بوستان خیال، باغ و بہار اور فسانۂ عجائب سب اپنے عہد کی تصویر پیش کرتی ہیں، کہا جاتا ہے کہ داستان امیر حمزہ میں سے ساحری اور عیاری نکال لیجیے، باقی لکھنؤ کی معاشرت ہی بچے گی۔ یہ داستان اودھ کی تہذیب کا ارژنگ ہے۔ ڈاکٹر راہی معصوم رضا نے اپنی کتاب ''طلسم ہوشربا ایک مطالعہ'' میں ثابت کیا ہے کہ طلسم ہوشربا جیسی اردو کی عظیم داستان میں موجود تہذیب اودھی یعنی ہندوستانی تہذیب ہے۔ ان کا کہنا ہے:

> ''طلسم ہوشربا ایک تہذیبی دستاویز ہے، اس لیے قابل احترام ہے۔ اس کے ہر ہر لفظ میں لکھنؤ رچا بسا ہے اور لکھنؤ

ہماری ہندوستانی تہذیب کا ایک حصہ ہے۔ اس میں سارے شمالی ہندوستان کی زمین سمائی ہوئی ہے۔ اس میں بادشاہ کا تصور بھی ہندوستانی ہے اور جادوگر بھی ہندوستانی ہیں۔''

(طلسم ہوشربا ایک مطالعہ ص 107)

ہندوستان میں لکھی جانے والی سبھی داستانوں میں ہندوستانی تہذیب نظر آتی ہے۔ یہاں تک کہ ان داستانوں میں موجود مسلمان بھی ہندوستانی مسلمان ہیں۔ مثلاً:

''افراسیاب دور سے کہہ رہا ہے آپ کون صاحب ہیں۔ نام بتایئے' بکرا منگاؤں' لوبان جلاؤں' ساحروں نے دیکھا کہ گاؤں کی جانب سے ایک مولوی صاحب کتاب بغل میں دبائے چلے آتے ہیں.........ایک ساحر نے بڑھ کر سلام کیا۔ مولوی صاحب تو بھرے ہوئے تھے اُبل پڑے کہا گاؤں میں زمیندار کی بیٹی پر ایک جن آتا ہے جا کر جھاڑ پھونک کی۔ اچھا کیا۔'' (طلسم ہوش ربا)

ہندوستان کی تہذیب میں پھیلے ہوئے اس طرح کے ٹونے ٹوٹکے اور توہم پرستی داستانوں میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔

''مجھ کو ٹوٹکا یاد ہے' دیوالی کی کلھیا میں چولہے کی راکھ بھر کے دیوار میں گاڑ دیجیے۔ سب دشمنوں کا منہ کالا ہو جائے گا۔ پیر دیدار کا کونڈا مانیے بی ترت پھرت کی پڑیا' بی ٹیک کی سپاری' پیر پلٹو کی جوتیاں یہ سب ٹوٹکے آزمائے ہوئے ہیں۔ ملکہ نے کہا نذریں مانو' میرا مالک پروردگار ہے۔ میں اپنے وارث کو اسی سے لوں گی۔ رت جگا کروں گی۔'' (طلسم ہوش ربا)

میر امّن کا تعلق دلی سے تھا انہوں نے مغل دربار کی جاتی ہوئی رونق اور دلی کی آخری بہار کو دیکھا تھا۔ ان کا وہی تہذیبی مشاہدہ ''باغ و بہار'' میں سما گیا۔ ''باغ و بہار'' کے جواب میں لکھی گئی رجب علی بیگ سرور کی ''فسانہ عجائب'' لکھنوی زندگی اور معاشرتی رجحانات کے مرقعے پیش کرتی ہے۔ داستانوں میں ولادت سے وفات تک سبھی رسمیں موجود ہیں' چھٹی' سالگرہ' دودھ بڑھائی' مکتب نشینی' منگنی' جشن شادی' ساچق' بارات' عقد' آئینہ و مصحف' رخصت' ولیمہ اور تجہیز و تکفین وغیرہ کا بیان داستان میں موجود ہوتا ہے۔ رسم و رواج تہذیب کے لازمی اجزا ہیں۔ اس کے علاوہ بھی ہمیں داستانوں میں بہت سی معلومات ملتی ہیں۔ مثلاً ملبوسات' زیورات و جواہرات' اشیائے خورد و نوش اور آداب دسترخوان کی تفصیلات۔ گذشتہ صدیوں میں شاہزادوں کے شوق اور میلوں ٹھیلوں کا ذکر بھی داستانوں میں موجود ہے۔ داستانوں میں اپنے عہد کے اخلاقی محاسن و معائب کے علاوہ اعتقادات اور فنون لطیفہ کی بھی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ غرض کہ داستانوں میں موجود تہذیبی عناصر اس بات کو ثابت کرتے ہیں کہ داستانیں محض عشقیہ واردات کی داستان نہیں بلکہ اپنے عہد کی تہذیبی دستاویز ہیں۔

3.3.1 شکوہ سلطنت

داستانوں کا غالب موضوع بادشاہوں اور شہزادوں کے حالات و واقعات کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس لیے داستانوں میں ہر جگہ سلطنت کا جاہ و جلال نظر آتا ہے۔ عموماً داستان کی ابتدا ہی بادشاہ کی شان و شوکت کے اظہار سے ہوتی ہے۔ داستان گو کہتا ہے کہ فلاں ملک میں ایک بادشاہ تھا اور اس کے بعد وہ بادشاہ اور اُس کی سلطنت کی تعریفیں شروع کرتا ہے۔ داستانوں میں موجود بادشاہ اور شاہزادے ہندوستان اور ایران کے وہ بادشاہ نظر آتے ہیں جن کے دربار کی شان و شوکت بے مثال تھی جو تخت طاؤس پر بیٹھا کرتے تھے۔ جن کے سروں پر سونے کے تاج ہیں جن کے لباس ریشم و زربفت کے بنے ہوئے ہیں' جن کے دربار کی چمک سے آنکھوں کی روشنی چلی جاتی ہے اور جن کے دربار میں جب کوئی آتا ہے تو سجدہ کرتا ہے اور نگاہیں نیچی

کر کے دست بستہ کھڑا ہوتا ہے' نگاہ اٹھانے پر قتل کر دیا جاتا ہے۔ یہ جلال و جبروت' رعب و دبدبہ' سطوت و حشمت داستانوں میں ہندوستان کے بادشاہوں کی نقل ہے۔ ''نوطرزِ مرصع'' میں قصے کی ابتدا اس طرح ہوتی ہے:

''بیچ سرزمین فردوس آئین روم کے ایک بادشاہ تھا' سلیمان قدر فریدوں فر' جہاں بان' دین پرور' رعیت نواز' عدالت گستر' برآرندۂ حاجاتِ بستہ کاراں' بخشندہ مراداتِ امیدواراں' فرخندہ سیر نام کہ اشعۂ شوارق فضلِ ربانی کا اور شعشہ بوارق فیض سبحانی کا ہمیشہ اوپر پیشانی اُس کے لمعاں و نورافشاں رہتا۔''

حیدر بخش حیدری کی ''آرائش محفل'' کی ابتدا اس طرح ہوتی ہے:

''سنا ہے کہ خراساں کے ملک میں ایک بادشاہ تھا کہ لاکھوں سوار اور پیادے اُس کی جلو میں ہمیشہ حاضر رہا کرتے تھے اور عدل و انصاف میں بھی ایسا تھا کہ شیر و بکری کو ایک گھاٹ پر پانی پلاتا تھا۔''

داستانوں کے بادشاہوں کی شان و شوکت کے اظہار میں داستان گو اور زیادہ ہی مبالغے سے کام لیتا ہے۔ یہاں بادشاہ کی تخت نشینی کے وقت قلعۂ شاہی کے اندر اور باہر چراغاں ہوتا ہے۔ آتش بازیاں چھوٹتی ہیں' فقرا و مساکین کو مال و زر تقسیم کیا جاتا ہے' بادشاہ کو نذریں پیش کی جاتی ہیں۔ دربار کو اس طرح آراستہ کیا جاتا ہے کہ عوام کے دلوں پر رعب و دبدبہ قائم ہو جائے' بے اختیار بادشاہ کے روبرو نگاہیں جھک جائیں' پہلی نظر میں سب مرعوب ہو جائیں' بادشاہ کی طرف نگاہ اٹھانے کی کسی کو جرأت نہ ہو۔ ہندوستانی بادشاہوں کی طرح داستانوں کے بادشاہوں کے دربار میں بھی بادشاہ کا تخت سب سے اونچی جگہ پر ہوتا ہے تا کہ وہ سب سے نمایاں رہے اور سب اُسے دیکھ سکیں۔ بادشاہ کے علاوہ دربار میں بہت کم افراد کو بیٹھنے کی اجازت ہوتی تھی' ولی عہد' شاہزادے یا اعلیٰ منصب دار ہی بادشاہ کی موجودگی میں بیٹھ سکتے تھے۔ امرا کے بھی مختلف طبقے تھے' اول' دوم اور سوم' اپنے اپنے رتبے کے لحاظ سے وہ فاصلے پر کھڑے ہوتے تھے یا بیٹھتے تھے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

''غرض کہ جب سلطان مجلس میں داخل ہوئے' پریزادین چار چار جانب سے دوڑیں' نیم تخت اور کرسیاں علاحدہ کر کے تختِ عالی مرصع بجواہر بیچ میں بچھایا اور ایک طرف شاہزادے قائم الملک کا نیم تخت اور دوسری طرف رکن الملک کا نیم تخت اور قائم الملک کے پہلو میں شاہزادہ حیدر کا نیم تخت بچھایا اور اسی ترتیب سے دلاوروں کی کرسیاں بچھائیں۔'' (بوستان خیال)

بادشاہ کا تجمل و جلال اس وقت بھی قابل دید ہوتا تھا جب اس کی شاہانہ سواری شہر سے گزرتی تھی اس وقت تمام خلایق شہر جلوس کو دیکھنے کے لیے راستوں پر جمع ہو جاتی تھی۔ شاہی سواری کی شان و شکوہ کا مقصد عوام پر رعب و جلال ڈالنا بھی تھا۔ شاہی سواری کی جو شان ہندوستان کے راجاؤں یا مغل بادشاہوں کی تھی وہی داستانوں کے بادشاہوں کی ہے مثلاً:

''لاکھوں فیلانِ کوہ پیکر کہ جن کی جھولیں زرتار ہیں اور ہودج ان پر زریں و جواہر نگار ہیں' ان میں سلاطین ذی وقار اور شاہزادگان نامدار بیٹھے ہیں اور ہزار ہا ہمراہی گھوڑے عربی' ترکی' تازی' عراقی' با سازِ نقرئی و طلائی کہ جن پر اکثر امرائے ذی عزت اور سرداران عالی مرتبت بیٹھتے ہیں اور کثرت سواران زرپوش' چار آئینہ بند کی اس درجہ تھی کہ جوشمار سے باہر ہے اور مردم لشکری جو پیادہ ہیں وہ مثل مور و ملخ کے ہیں وردیاں زیب تن کیے ہوئے آلاتِ حرب و ضرب تن پر آراستہ ہیں دریائے آہن میں غرق ہیں۔ ہر ایک جوان بے مثال ہے' صاحب حسن و جمال ہے' ہزار در ہزار باجے انواع و اقسام کے ہیں۔'' (بوستان خیال)

شاہزادوں کو عشق اور معاملاتِ عشق کو سلجھانے سے ہی اتنی مہلت نہیں ملتی کہ ان کی توجہ نظم سلطنت کی طرف جائے' شاہزادہ منزل مقصود تک پہنچنے سے پہلے صرف دو ہی کام انجام دیتا ہے' جنگ کرتا ہے' محفل رقص و سرود کا مزہ لیتا ہے۔ پھر بھی داستانوں میں انتظام سلطنت کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ بادشاہوں کی شان و شوکت جنگوں کے دوران بھی نظر آتی ہے۔ داستان گو رزم کا بیان نہایت تفصیل سے کرتے ہیں۔ طریقۂ جنگ اور آلاتِ حرب کے نام داستانوں میں مل جاتے ہیں۔

دربار کی آرائش و آراستگی اور شان و شوکت کو دیکھنے کے بعد حرم سرا کی تصویر نگاہوں کے سامنے آتی ہے جو بیگمات شاہی کی رہائش گاہ کے علاوہ حریم شاہی میں داخل دیگر خواتین کے رہنے کی جگہ بھی ہوتی تھی۔ بادشاہوں کے حرم میں بے شمار عورتیں ہوا کرتی تھیں' داستانوں میں حرم سرا کی روحِ رواں شاہزادیاں ہوتی ہیں جو قصے کو آگے بڑھاتی ہیں جن کی حرکات و سکنات ہی قصے کے اجزائے خاص ہوتے ہیں۔ ان شاہزادیوں کے اردگرد بے شمار کنیزیں موجود ہوتی ہیں۔ مردوں کو یہاں آنے کی اجازت نہیں ہوتی۔

سلطنت کے شکوہ میں اضافہ کرنے کے لیے شعرا' قصہ خواں اور دوسرے ماہرین فن بھی ہوتے تھے۔ داستانوں میں اس کی مثالیں جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔

3.3.2 رہن سہن

داستانوں کی مدد سے ہمیں اس عہد کے طرزِ زندگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ جس قدر تفصیل ان داستانوں میں موجود ہے کہیں نظر نہیں آتی۔ کسی بھی معاشرے کی تہذیبی اقدار کسی ایک طبقے میں تشکیل نہیں پاتیں' بلکہ عوام و خواص کے باہم اشتراک سے وجود میں آتی اور پرورش پاتی ہیں۔ اگرچہ بعض قدریں اعلیٰ طبقے کے انفرادی رکھ رکھاؤ کے سبب رائج ہیں لیکن ان کا دائرہ اسی وقت وسیع ہوتا ہے جب وہ عوام تک پہنچتی ہیں اور عوام یعنی اکثریت میں رواج پانے کے بعد وہ قدریں اس قوم کی پہچان بن جاتی ہیں قوموں کی پہچان اور طبقوں کی تقسیم کو ظاہر کرنے میں ان کے رسم و رواج کے علاوہ ان کی پوشاکیں بھی معاون ہوتی ہیں' ہر ملک اور ہر مذہب کا آدمی ایک خاص انداز کا لباس پہنتا ہے جس سے اس کی انفرادیت ظاہر ہوتی ہے۔ اسی طرح دولتمند اور غریب کے درمیان فرق کے اظہار کا ذریعہ لباس ہی بنتا ہے' داستانوں کے بادشاہ' شاہزادے اور شاہزادیاں زرق برق لباس میں نظر آتے ہیں۔ یہاں بادلہ' زربفت' کم خواب' دیبائے چینی اور بانات کا ذکر ملتا ہے۔ مردوں کے لباس میں خلعت زرتار' عمامہ' جبہ' دستار' قبا' اچکن' عبا' پاجامہ اور عورتوں کے ملبوسات میں پشواز' کرتی' پاجامہ' دوبٹہ' انگیا' شال' دوشالہ وغیرہ کا ذکر ملتا ہے۔ داستانوں کے شاہزادے اور شاہزادیاں مختلف اقسام کے زیورات سے بھی آراستہ نظر آتے ہیں۔ داستانوں کے ذریعے زیورات و جواہرات کی طویل فہرست تیار کی جاسکتی ہے۔ جس طرح لباس اور زیورات وغیرہ کسی خاص عہد کی خاص تہذیب کا نشان دیتے ہیں۔ اشیائے خوردنی و نوشیدنی اور فن کے برتنے کا ڈھنگ طرز معاشرت کو ظاہر کرتا ہے' داستانوں کے دستر خوان مختلف اقسام کے کھانوں سے بھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ دسترخوان پر طلائی اور نقرئی برتنوں کے علاوہ ظروفِ آب' ظروف چینی' ظروف بلوری اور ظروف غوری بھی ہوتے تھے۔ مغلوں نے جہاں فنونِ لطیفہ کو فروغ دیا' وہاں ان کے مزاج کی نفاست و لطافت اور جمال پرستی نے دوسرے شعبوں کو بھی ترقی دی۔ نئے نئے طرز کے لباس بنوائے' خوشبوئیں ایجاد کیں' اسی طرح کھانوں میں بھی جدت طبع کو استعمال کیا اور بیسیوں اقسام کے لذیذ نفیس کھانے تیار کروائے جن میں سے بیشتر کے نام داستانوں میں موجود ہیں۔ ''باغ و بہار'' سے ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''اور دسترخوان بچھوا کر' مجھ تن تنہا کے روبرو بکاول نے ایک تورے کا تورا چُن دیا۔ چار مشقاب ایک یخنی پلاؤ' دوسری میں قورما پلاؤ اور تیسری میں متنجن' چوتھی میں کوکو پلاؤ اور ایک قاب زردے کی اور کئی طرح کے قلیے' دو پیازہ' نرگسی' بادامی' روغن جوش اور روٹیاں کئی قسم کی: باقر خانی' تنکی' شیرمال' گاؤ دیدہ' گاؤ زبان' نانِ نعمت' پراٹھے اور کباب کوفتے کے' تکّے کے' مرغ کے' خاگینہ' ملغوبہ' شب دیگ' دم پخت' حلیم' ہریسا' سموسے ورقی' قبولی' فرنی' شیر

برنج، ملائی، حلوہ، فالودہ، پن بھتا، نمش، آب شورہ، ساق عروس، لوزیات، مربا، اچار دان، دہی کی قلفیاں یہ نعمتیں دیکھ کر روح بھر گئی۔''

اس شاہی تکلفاتی تہذیب کا علم صرف داستانوں ہی سے ہوسکتا ہے۔

3.3.3 تفریحات

کسی بھی قوم کی ترقی وتنزلی اور مہذب وغیر مہذب ہونے کا اندازہ اس کے ذرائع تفریحات سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔ اگر کسی ملک کے حکمراں اور اس کی رعایا کو ایسے کھیلوں سے دلچسپی ہے جس میں بہادری کا مظاہرہ اور جان کا خطرہ ہو تو سمجھنا چاہیے کہ حاکم وقت بہادر اور صاحب حوصلہ ہے اور اس کی سلطنت مستحکم اور پائیدار ہے اور اس کے برعکس اگر بادشاہ کی رغبت دوسرے ذرائع تفریحات کی طرف زیادہ ہے جو محل کے اندر ہی محدود ہیں جیسے رقص ونغمہ، شطرنج وچوپڑ، نقالی اور قصہ خوانی وغیرہ تو اس سے اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ سلطنت روبہ زوال ہے۔ سلاطین اور مغل بادشاہوں کے ذرائع تفریحات کی جھلک داستانوں میں بھی نظر آتی ہے۔ مغلیہ سلطنت کے عہد زوال میں بادشاہوں اور شاہزادوں کی تفریحات رنگ محل کے اندر محدود ہوگئی تھیں بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ایسا پرآشوب اور طوائف الملوکی کا دور تھا کہ بادشاہ رنگ محل کی رنگینیوں میں مست وسرشار رہنے ہی میں عافیت سمجھتے تھے۔ فرش مخمل سے پھوٹتی ہوئی گھنگھروؤں کی آوازیں اور دیواروں سے نکلتے ہوئے نغمے ان کی تفریح وتفنن کا مکمل سامان بن گئے تھے۔ آئے دن محلوں میں جشن ہوا کرتے تھے۔ کبھی کسی تہوار پر، کبھی کسی کی تقریب شادی یا رسم سالگرہ پر یا کسی کی تاج پوشی یا فتح یا غسل صحت پر جشن کا اہتمام کیا جاتا تھا جس کا مقصد سوائے تفریح کے کچھ اور نہ تھا۔ کیونکہ ان موقعوں پر تمام لوازمات عیش مہیا کیے جاتے تھے۔ ذہنی کلفتیں اور جسمانی تھکاوٹیں جام ومینا میں غرق ہوجاتی تھیں۔

داستانوں کے شاہزادے اور شاہزادیوں کے لیے بھی تفریح کا اہم ذریعہ یہی جشن ہیں۔ یہ دن رات مست وسرشار رہتے ہیں۔ کبھی یہ جشن قلعوں میں ہوتے ہیں اور کبھی شاہزادیوں کے باغوں میں۔ شاہزادیوں کی تفریحات کے لیے محلوں کی تقریبات کے علاوہ سب سے اہم تفریح گاہیں یہی باغ تھے۔ یہاں یہ شاہزادیاں کئی کئی روز تک رہتی تھیں اور اپنی ہم نشینیوں کے ساتھ طرح طرح کے کھیل کھیلتی تھیں۔ باغوں میں شاہزادیوں کے کھیلوں میں ایک خاص کھیل گیندہ بازی تھا، اس کھیل میں گیندے کے پھول سے ایک دوسرے کو مارا جاتا تھا، یہ کھیل شاہزادیاں اور بچے ہی کھیلا کرتے تھے۔ بادشاہ اور شاہزادے عموماً شطرنج، چوگان بازی یا شکار سے دل بہلایا کرتے تھے۔ داستانوں میں اس کی مثالیں موجود ہیں۔ اس زمانے میں عرس اور میلے بھی تفریح کا ذریعہ بن گئے تھے، جن سے عوام وخواص دونوں ہی لطف اندوز ہوتے تھے۔ ہر ایک کی تفریح کا سامان ان میلوں میں ہوتا تھا۔ عام لوگوں کی تفریحات میں عرس اور میلے سب سے مقبول تھے کیونکہ ان میں بہ آسانی دل بہلانے کا سامان فراہم ہوجاتا تھا۔ تقریباً سبھی داستانوں میں عرس اور میلوں کے مناظر نظر آتے ہیں۔

3.3.4 اخلاقی اقدار

ہر قوم، ہر شہر اور ہر ملک میں بعض قدریں وجہ امتیاز ہوتی ہیں جو دوسرے کے مقابلے میں شناخت کا ذریعہ بنتی ہیں، ہندوستان بہت سے صوبوں میں تقسیم ہے۔ ہر صوبے سے اس کی کچھ انفرادی قدریں وابستہ ہیں جن کے سبب ہر صوبے کا باشندہ اپنی پہچان کراتا ہے۔ قدروں کے اسی فرق نے مشرقی اور مغربی تہذیب کی اصطلاحیں تشکیل دیں۔ اہل مشرق اپنی تہذیب پر نازاں ہیں تو اہلِ مغرب بھی اپنی تہذیبی قدروں پر فخر کرتے ہیں۔ ایک قوم دوسری قوم کی قدروں کو اسی وقت اپناتی ہے جب اسے اپنے متعلق احساس کمتری ہو۔ اگرچہ ہر شخص اپنے انفرادی عادات واطوار رکھتا ہے لیکن ماحول کے زیر اثر بعض قدریں تمام اشخاص میں مشترک ہوتی ہیں مثلاً مجموعی طور پر یوں کہا جاتا ہے کہ فلاں علاقے کے لوگ بڑے مہمان نواز

ہیں یا فلاں جگہ کے لوگ عیاش اور بداخلاق ہیں۔ ہر معاشرے میں اگر خوبیاں ہوتی ہیں تو خامیاں بھی ان کے پہلو بہ پہلو چلتی ہیں، کبھی اچھائیاں غالب آجاتی ہیں اور کبھی برائیاں۔

داستانیں جس عہد میں لکھی گئیں وہ آج سے بہت کچھ مختلف تھا، طرز زندگی کچھ اور تھی، آداب و رسوم مختلف تھے اور اس وقت جن باتوں کو تسلیم کیا جاتا تھا ان پر شدت سے عمل کیا جاتا تھا۔ اس زمانے کے لوگ انتہا پسندی کی حد تک ماضی پرست تھے۔ صدیوں سے رائج قدروں پر چلنا فرض اولین سمجھتے تھے۔ بزرگوں کی روایات کو زندہ رکھنا بہت بڑی سعادت تصور کیا جاتا تھا۔ بیشتر لوگوں کے دل و دماغ پر مذہب کا غلبہ تھا اور اس شدید غلبے نے لوگوں کو توہم پرست بنا دیا تھا۔ مذہب پرستی کا مطلب یہ نہیں تھا کہ لوگ برائیوں سے دور تھے بلکہ برائیاں بھی شدید تھیں۔ اُس زمانے کی داستانوں میں پوری طرح سے اس کا عکس نظر آتا ہے۔ زندگی کا معیار ہمیشہ بلندی پر بنتا ہے اور پستی کی طرف آتا ہے یعنی معاشرے کا ڈھانچہ اہلِ دولت کی طرزِ رہائش پر تیار ہوتا ہے۔ ہر طبقے کا آدمی اپنے سے بڑے طبقے والوں کی نقل کرتا ہے۔ خود کو اس کے برابر لانے کی کوشش میں رہتا ہے۔ رہن سہن کے انداز میں اس کا طریقہ اپناتا ہے۔ پہننے کھانے میں اس کا طرز اختیار کرتا ہے۔ غرض کہ معاشرے کے آداب و رسوم اس زمانے میں قلعے میں یا امراو وزرا کے یہاں بنتے تھے جن کا رواج عوام میں بھی ہو جاتا تھا۔ داستانوں میں معاشرے کی وہی اقدار جو گزشتہ صدیوں رائج تھیں، نظر آتی ہیں۔ بزرگوں کا احترام، پاسِ نمک، مہمان نوازی، احسان مندی اور غیرت مندی کے علاوہ عیش دوستی، شراب نوشی، طوائف پسندی وغیرہ کی مثالیں بھی داستانوں میں مل جاتی ہیں:

''سلطان کی قدم بوسی کی مجھ کو نہایت آرزو ہے، مدت سے اس عالی جناب کی مجھ کو خبر نہیں معلوم ہوئی۔''

(بوستان خیال)

''وہ اس کو دیکھتے ہی اٹھا، نہایت تپاک سے بغل گیر ہوا اور کرسی زریں پر بٹھایا، باتیں کیں، شائستہ ضیافت کی۔''

(آرائش محفل)

''واللہ یار مجھے اپنی جان ضائع ہونے کا کچھ خیال نہیں اسی دن کے واسطے نمک شاہی کھاتے تھے۔''

(بوستان خیال)

مہمان نوازی اور احسان مندی کی بھی بے شمار مثالیں داستانوں میں موجود ہیں، مہمان کی ہندوستانی تہذیب میں بہت زیادہ قدر کی جاتی ہے اور لوگ اپنے محسن کا احسان مانتے ہیں۔ غیرت مندی کی نمایاں مثال ''باغ و بہار'' میں اس وقت نظر آتی ہے جب ایک بہن بھائی کو سمجھاتی ہے کہ بھائی کا بہن اور بہنوئی کے گھر پر رہنا ہندوستانی تہذیب میں معیوب سمجھا جاتا ہے:

''ایک دن وہ بہن کہنے لگی: اے بیرن! تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے، تیرے آنے سے میرا کلیجہ ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہو جاتی ہوں، تو نے مجھے نہال کیا، لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے .... دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں، خصوص اس شہر کے آدمی۔ چھوٹے بڑے بے سبب تمہارے رہنے پر کہیں گے: اپنے باپ کی دولتِ دنیا کھو کھا کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آپڑا۔ یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمہاری ہنسائی اور ماں باپ کے نام پس سب لاج لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہناؤں اور کلیجے میں ڈال رکھوں۔

داستانوں میں معاشرے کی ان اچھائیوں کی لاتعداد مثالیں نظر آتی ہیں۔ کوئی بھی انسان یا معاشرہ محض خوبیوں کا ہی مجموعہ نہیں ہوتا بلکہ برائیاں بھی اُس کے پہلو بہ پہلو چلتی رہتی ہیں۔ دولت کی فراوانی اگر انسان کو ایک طرف جدوجہد زندگی میں سہولت اور آرام فراہم کرتی ہے تو دوسری

جانب اخلاقی خرابیوں کی طرف بھی رغبت دلاتی ہے۔ ماضی کی تاریخ کا اگر جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ طبقۂ سلاطین وامرا کے بیشتر افراد کسی نہ کسی منزل پر آ کر غرقِ مئے ناب ہو جاتے ہیں۔ طاقت اور دولت عموماً برائیوں کی طرف مائل کرتی ہے۔ ہندوستان کے راجاؤں اور بادشاہوں کی تاریخ اس کی گواہ ہے۔ سلطنتیں اسی عیش پرستی کے سبب برباد ہو گئیں' درباروں کی اخلاقی گراوٹ کا اثر رعایا پر بھی پڑتا ہے۔ گزشتہ صدیوں میں جب اردو کی داستانیں لکھی گئیں ہندوستان کے حاکم لہو ولعب کا شکار تھے۔ عیش پرستی ان کا شیوہ تھا۔ تمام اخلاقی برائیاں ان میں موجود تھیں۔ شراب نوشی' طوائف پسندی' رقص ونغمہ وغیرہ سے لگاؤ تھا۔ داستانوں کے شاہزادوں میں یہ تمام برائیاں نظر آتی ہیں خواہ وہ بوستان خیال یا داستانِ امیر حمزہ کے شاہزادے ہوں یا ''باغ و بہار'' کے درویش۔ اس وقت کے معاشرے میں موجود غلاموں کی خرید وفروخت' قزاقی' لڑکیوں کی کم قدری' رشوت خوری' امرد پرستی وغیرہ جیسی برائیوں کی مثالیں بھی داستانوں میں ملتی ہیں۔

3.3.5 اعتقادات

دنیا کا کوئی علاقہ اور کوئی معاشرہ توہمات سے آزاد نہیں ہے' ہر مذہب کے ماننے والے کسی نہ کسی سطح پر اس میں ملوث نظر آتے ہیں۔ نامور دانشور گوری شنکر ہیرا چند نے ایک خطبہ میں کہا تھا:

> ''ادبیات اور نظریات میں انتہائی ترقی ہونے کے باوجود عوام میں توہمات کی کمی نہیں تھی' لوگ جادو' ٹونے' بھوت پریت وغیرہ کے معتقد تھے۔ جادو ٹونے کا رواج ہندوستان میں زمانۂ قدیم سے چلا آتا تھا۔''
>
> (قرونِ وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب ص 72)

توہم پرستی کا سبب یہ ہے کہ عام ذہن محسوسات کو تسلیم کرتا ہے' ان کی قوت اور ہیبت کے آگے سر جھکا دیتا ہے۔ معقولات کو اس کا ذہن' دل اور دماغ آسانی قبول نہیں کر پاتے اور ظاہری چیزوں پر زیادہ یقین رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر مذاہب کے ماننے والے اپنے دیوتاؤں اور خداؤں کی شبیہہ اپنے سامنے رکھتے ہیں اور انہیں سجدہ کرتے ہیں۔ ہندوستان کے ماحول میں ہندوستانی مسلمانوں نے اسلام قبول کر کے خدا اور رسولؐ کے احکامات پر عمل کرنا شروع کر دیا لیکن صدیوں سے چلی آ رہی رسومات اور عقائد کو بالکل ترک نہ کر سکے۔ انہیں عقائد اور رسومات کے زیر اثر ہندوستانی مسلمانوں میں بہت سارے تیوہار منائے جانے لگے جو عربوں میں نہیں تھے۔ یہاں کے ماحول نے ہندوستانی مسلمانوں کو توہم پرستی سے علاحدہ نہیں ہونے دیا۔ علم نجوم ہندوستان کا قدیم اور بڑا علم تھا۔ ہندوستان کے مسلمان بادشاہ بھی اس پر یقین رکھتے تھے' ہر دربار سے نجومی وابستہ تھے۔ داستانوں کے بادشاہ اور شاہزادے بغیر نجومی کے مشورے کے ایک قدم آگے نہیں بڑھاتے' بوستان سے ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''چنانچہ از روئے علم مجھے یہ دریافت ہوا ہے کہ دو چار روز صاحبقران سے ملاقات کرنی مصلحت نہیں۔ اے جواں بخت فاتح طلسم کی ملاقات کے واسطے نیک ساعت کا بھی ہونا شرط ہے۔''

محمد بخش مہجور کی داستان ''گلشن نو بہار'' میں جیوتشی شاہزادے کے بارے میں اس طرح پیشین گوئی کرتے ہیں:

> ''پھر آگے چل کر سنیچر اور منگل نویں گھر میں ہے اس سے ساعت بولتا ہے کہ پُتر مہاراج کا سفر بن اور پربت کا کرے گا اور گیارہویں گھر میں سورج اور بدھ آن کر بیٹھتے ہیں۔''

''مذہب عشق'' میں شاہزادہ تاج الملوک کی ولادت پر داستان گو کہتا ہے:

> ''بادشاہ نے باغ باغ ہو کر بڑا جشن کیا اور نجومیوں کو بلا کر فرمایا کہ اس کی لگن دیکھو' ہر ایک نے لگن کنڈلی کھینچ کر اس کا نام تاج الملوک رکھ دیا۔''

اسی داستان میں شاہزادے کی شادی کے وقت لکھا ہے:

''اس کے بعد نیک ساعت دیکھ کر شاہزادے کو ایک جڑاؤ چوکی پر بٹھلا کر شہانہ جوڑا پہنایا۔''

''فسانۂ عجائب'' کا مرکزی کردار جان عالم جب پیدا ہوتا ہے تو سرور لکھتے ہیں:

''نجومی، پنڈت، جفرداں حاضر ہوئے، بہت سوچ بچار کر برہمنوں نے عرض کی مہاراج کا بول بالا، جاہ و حشم مرتبہ دوبالا، اعلیٰ رہے ہماری پوتھی کہتی ہے۔ بھگوان کی دیا سے، شاہزادے کا چندر ماں بلی ہے چھٹا سورج ہے۔ جوگرہ ہے وہ بھلی ہے، دیگ تیگ کا مالک رہے، دھرم مورت یہ بالک رہے، جلد راج پر براجے ....''

اسی طرح شادی کے موقع پر کہتے ہیں:

''بادشاہ نے رمّال، نجومی، پنڈت، جفرداں جو جو علم ہیئت اور ہندسے اور نجوم میں طاق، شہرۂ آفاق تھے طلب کیے اور ساعتِ سعید کا سوال کیا..........''

''القصہ بموجب احکام اختر شناسان بلند بین فلک سیر .... مانجھے کا جوڑا دلہن کے گھر سے چلا ....''

تقریباً سبھی داستانوں کے بادشاہ اور شاہزادے علمِ نجوم پر یقین رکھتے ہیں۔ ہر ایک کے ساتھ نجومی موجود ہیں بغیر ان کے مشورے کے کوئی کام نہیں کرتے۔

اس کے علاوہ داستانوں میں معاشرے کے دیگر توہمات کی بھی مثالیں ملتی ہیں۔ یہاں فقرا سے عقیدت کا اظہار بھی دکھائی دیتا ہے۔ نذر و نیاز اور قبر پرستی کی بھی مثالیں موجود ہیں۔ تعویذ گنڈوں پر یقین ملتا ہے۔ غرض کہ ہندوستانی تہذیب میں موجود جا اور بے جا اعتقادات کی سبھی مثالیں مختلف داستانوں میں نظر آتی ہیں۔ ''طلسم ہوشربا تو بقول ڈاکٹر راہی معصوم رضا'' ایک تہذیبی دستاویز ہے اس لیے قابل احترام ہے۔ اس کے ہر ہر لفظ میں لکھنؤ رچا بسا ہے اور لکھنؤ ہماری ہندوستانی تہذیب کا ایک حصہ ہے۔ ''طلسم ہوشربا'' سے چند مثالیں پیش ہیں:

''افراسیاب دور سے کہہ رہا ہے آپ کون صاحب ہیں، نام بتائیے، بکرا منگاؤں، لوبان جلاؤں، ساحروں نے دیکھا کہ گاؤں کی جانب سے ایک مولوی صاحب کتاب بغل میں دبائے چلے آتے ہیں .... ایک ساحر نے بڑھ کر سلام کیا۔ مولوی صاحب تو بھرے ہوئے تھے اُبل پڑے کہا گاؤں میں زمیندار کی بیٹی پر ایک جن آتا تھا جا کر جھاڑ پھونک کی، اچھا کیا۔''

(طلسم ہوشربا ایک مطالعہ)

''مجھ کو ایک ٹوٹکا یاد ہے، دیوالی کی کلھیا میں چولھے کی راکھ بھر کے دیوار میں گاڑ دیجیے، سب دشمنوں کا منہ بند ہو جائے گا۔''

(طلسم ہوشربا ایک مطالعہ)

توہم پرستانہ تہذیب ''فسانۂ عجائب'' میں ہر جگہ نظر آتی ہے:

''خدا خیر کرے آج بہت شگونِ بد ہوئے تھے صبح سے داہنی آنکھ پھڑکتی تھی، راہ میں ہرنی اکیلی راستہ کاٹ میرا منہ تکتی تھی، اپنے سائے سے بھڑکتی ہے، خیمے میں اُترتے وقت کسی نے چھینکا تھا، خواب متوحش نماز کے وقت دیکھا تھا۔''

1- ''دلہن کے دروازے پر پہنچے۔ ماما اصیلیں دوڑیں، پانی کا طشت ہاتھی کے پاؤں کے تلے پھینکا.........بکرا ذبح کیا، انگوٹھے میں لہو لگایا، پھر کھیر کھلائی۔''

2- ''کوئی کہتی تھی ہمارا لشکر اس بلا سے جو نکلے گا تو مشکل کشا کا کھڑا دونا دوں گی۔ کوئی بولی میں سہ ماہی کے روزے رکھوں گی، کونڈے بھروں گی، صحنک کھلاؤں گی، دودھ کے کوزے بچوں کو پلاؤں گی۔ کسی نے کہا میں اگر جیتی چھٹی جناب عباسؑ کی درگاہ جاؤں گی، سقائے سکینہ کا علم چڑھاؤں گی۔ چہل منبری کر کے نذر حسین سبیل پلاؤں گی۔''

ان مثالوں میں عوام کے اعتقادات کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔ داستان گو وہی سب بیان کرتا ہے جو وہ دیکھتا ہے۔

3.3.6 رسومات

ولادت سے لے کر وفات تک انسانی زندگی میں اتنی زیادہ رسومات ہیں کہ عمر کا ایک بڑا حصہ ان کی ادائیگی میں ہی گزر جاتا ہے۔ ہر قوم اور ہر ملک کا آدمی یوں تو ایک ہی طرح سے عالمِ وجود میں آتا ہے اور ایک ہی طرح عالم بقا کی طرف رخصت ہو جاتا ہے۔ فرق رسم و رواج کا ہے جو ماحول اور مذہبی اعتقادات کے زیر اثر پیدا ہوتے ہیں۔ جس قدر ہندوستان میں رسمیں رائج ہیں شاید ہی کسی دوسرے ملک میں ہوں۔ ولادت سے وفات تک رسموں کا ایک طویل سلسلہ ہے۔ چھٹی، سالگرہ، دودھ بڑھائی، مکتب نشینی، جشنِ شادی، منگنی، ساچق، بارات، عقد، آئینہ و مصحف، جہیز و رخصت، چوتھی، ولیمہ اور پھر تجہیز و تکفین، تیجہ، چالیسواں وغیرہ غرض کہ عمر کی ہر منزل میں کوئی نہ کوئی رسم نظر آتی ہے۔ مرنے کے بعد بھی ان کا سلسلہ ختم نہیں ہوتا۔ رسم و رواج، تہذیب کے لازمی اجزا ہیں۔ داستانوں میں کیوں کہ پوری زندگی کا بیان ہوتا ہے، اس لیے تمام مذکورہ رسوم کا ذکر مل جاتا ہے۔ خصوصاً ولادت اور شادی کی رسوم کو کافی تفصیل سے پیش کیا گیا ہے۔ داستان امیر حمزہ ہو یا بوستان خیال یا ان کے علاوہ قصہ مہر افروز و دلبر، نوطرز مرصع، عجائب القصص، باغ و بہار، فسانۂ عجائب وغیرہ ہوں، ہر داستان میں رسومات کا مفصل ذکر موجود ہے۔ داستانوں کی اہمیت دوسری اصناف کے مقابلہ میں اسی لیے بڑھ جاتی ہے کہ یہ اپنے عہد کے کلچر کو من و عن پیش کر دیتی ہیں۔ ہندوستان میں ہندو اور مسلمان صدیوں سے ایک ساتھ رہتے چلے آئے ہیں اس لیے دونوں کے یہاں بیشتر رسومات میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔

یوں تو داستانوں میں مذکورہ سبھی رسومات کا ذکر ملتا ہے لیکن خاص طور سے جشنِ ولادت اور جشنِ شادی کو بہت تفصیل سے پیش کیا گیا ہے:

> ''شاہزادہ قائم الملک نے خزانے کا دروازہ کھول دیا اور اس قدر داد و دہش کی کہ گدا امیر ہو گئے اور از سرِ نو جشن کی تیاری کی ابوالخیار اور سلطان فلک اقتدار نے اس شاہزادے والا تبار کا نام اسمٰعیل رکھا۔''
>
> (بوستان خیال جلد اول)

ہندوستان میں شادی رسموں کا دوسرا نام ہے۔ شادی کے موقع پر جس قدر رسمیں ہندوستانی تہذیب میں ہیں شاید ہی کسی دوسرے ملک میں ہوں۔ اردو کی داستانوں نے ہندوستان میں رائج ان رسموں کو اپنے اندر سمیٹ لیا ہے۔ رجب علی بیگ سرور کی ''فسانۂ عجائب'' سے شادی کے چند منظر ملاحظہ ہوں:

> ''مانجھے کا جوڑا دلہن کے گھر سے چلا۔ مزدور تا فیل نشین زن و مرد فرد فرد بالباس رنگین۔ پکھراج کی کشتیوں میں زعفرانی جوڑے۔ سنہرے خوانوں میں پینڈیاں: مقوّی مفرّح، ذائقہ ٹپکتا، خوان تک بسا۔ اور دودھ کے واسطے اشرفیوں کے گیارہ توڑے۔ طلائی چوکی۔ جواہر جڑا، زمرد نگار کٹورا ابٹنا ملنے کا۔ کنگنا بہ از عقد ثریا، دریکتا بڑا بڑا۔ لنگی ملتان کی تھی، بیل بوٹے میں گلستان کی تھی۔''

''اس انداز سے سا چق گئی مہندی کی شب ہوئی .... جڑاؤ سینیوں میں حنا، شمع مومی و کافوری اس پر روشن۔ ملیدے کے خوانوں پر جوبن۔ آرائش اور آتشبازی ہمراہ۔ سب کے لب پر واہ واہ۔ بہت چمک دمک سے مہندی لایا۔''

''دولہا زنانے میں طلب ہوا، وہاں رسمیں ہونے لگیں۔ وہ بھی عجب وقت تھا: آرسی مصحف روبرو، محبوب دلخواہ دوبدو، سورۂ اخلاص کھلا، آئینہ رونمائی میں مزے لوٹتا۔''

وقار عظیم نے ''فسانۂ عجائب'' میں موجود رسومات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''سرور نے شادی کے اہتمام اور اس کی مختلف تقریبوں کا ذکر دل کھول کر کیا ہے اور ہر ذکر میں زندگی کی صداقت اور بیان کی لطافت کو شیر و شکر کر کے اس کی لذت دونی کی ہے۔''

(ہماری داستانیں ص 374)

غرض کہ اردو کی ہر داستان میں شاہزادے، شاہزادیوں کی شادیوں کا بیان نہایت دلچسپ انداز میں کیا گیا ہے۔ یہ داستانیں اٹھارویں اور انیسویں صدی میں رائج رسومات کا پتہ دیتی ہیں۔ یہاں تک کہ وفات سے متعلق وابستہ رسموں کا بھی ان داستانوں کے ذریعے علم ہوجاتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. فسانۂ عجائب کس شہر کی تہذیبی زندگی کا مرقع ہے؟
2. باغ و بہار میں درج کہانیوں میں سے چند کے نام لکھیے۔
3. افراسیاب کس داستان کا کردار ہے؟
4. گلشن نوبہار کس کی تصنیف ہے؟

3.4 داستانوں کے عروج وزوال کے اسباب

داستانیں اردو کے نثری اور منظوم ادب کا گراں قدر سرمایہ ہیں۔ ''سب رس'' ''باغ و بہار'' ''فسانۂ عجائب'' اور ''بوستان خیال'' وغیرہ ہوں یا پھر مثنوی ''سحر البیان''، ''گلزار نسیم'' اور دوسری منظوم داستانیں، ان سبھی کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اور جس طرح ایک طویل عرصے تک یہ داستانیں ہماری سماجی اور تہذیبی زندگی کا حصہ بنی رہیں اور آج بھی اردو کے جدید افسانوی ادب پر جس طرح ان کی پرچھائیں پڑتی نظر آتی ہے، اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ہماری گذشتہ معاشرتی زندگی کے بہت سے رنگ اس مرقعے میں موجود ہیں۔ یہ صرف شہزادوں اور شہزادیوں کی داستانِ عشق و محبت ہی نہیں ہیں بلکہ انیسویں صدی کے ہندوستان کے رسم و رواج، رہن سہن اور طرز معاشرت کی جیتی جاگتی تصویریں بھی ہیں۔ ان امور پر گذشتہ صفحات میں بحث کی جاچکی ہے۔ اب ہم اس پر غور کریں گے کہ داستانوں کے عروج کے کیا اسباب تھے اور اس صنف ادب کا زوال کیوں کر ہوا؟

انیسویں صدی کا شمالی ہندوستان خصوصاً دہلی سیاسی انتشار اور بدنظمی کے باعث جس سماجی اتھل پتھل کا شکار تھی۔ اس نے بحیثیت مجموعی لوگوں کو یا تو مذہب کی طرف راغب کیا یا پھر انہوں نے ذہنی فرار کا راستہ اختیار کیا اور بگڑتی ہوئی سیاسی اور سماجی صورت حال سے توجہ ہٹا کر شعر و ادب کے دامن میں پناہ لی۔ دراصل انسان کی فطرت میں یہ چیز شامل ہے کہ وہ دنیا کے آلام و مصائب سے دور کسی فردوس میں رہ کر تمام شادمانیوں کو اپنے

دامن میں سمیٹ لینا چاہتا ہے۔ انیسویں صدی کے زوال آمادہ معاشرے کے افراد نے بھی یہی کیا۔ چونکہ اودھ کی صوبہ داری مغل حکومت کو کمزور پا کر خودمختار بادشاہت میں تبدیل ہو چکی تھی اور وقتی طور پر یہاں نہ صرف سیاسی استحکام نظر آتا تھا بلکہ عیش وعشرت کا تمام سامان بھی مہیا تھا۔ اس لیے ارباب فکر وفن دہلی سے بھاگ بھاگ کر لکھنؤ آرہے تھے۔ لکھنؤ کی شکل میں انہیں وہ فردوس میسر آگئی تھی جس میں رہ کر وہ زندگی کی تمام خوشیوں کو اپنے دامن میں سمیٹ سکتے تھے۔ اودھ کے زوال پذیر جاگیردارانہ معاشرے کے وقتی استحکام نے نثری وشعری ادب کو محض کسب لذت کا ذریعہ بنادیا تھا۔ ذہنی آسودگی کی تلاش نے داستانوں کو بھی خوب رواج دیا۔ بقول گیان چندجین:

> ''تخیل کو ہر قسم کی آزادی دے دی گئی تھی۔ داستان کے ہیرو میں تمام اوصاف جمع کر دیے جاتے تھے۔ سننے والوں کے منھ میں پانی بھر آتا۔ زندگی میں جو کچھ انہیں مرغوب تھا' جس کی حسرت تھی وہ سب داستانوں میں موجود تھا۔ پریوں جیسا حسن' رستم جیسی شجاعت' عشق کے معاملے اور پھر وصل کے محاکاتی بیان۔ ایک حسین ولذیذ خواب تھا جس میں وہ کھو جاتے تھے''۔
>
> (اردو کی نثری داستانیں' ص 107)

ذہنی فرار کے یہی وہ راستے تھے جنہوں نے شمالی ہند کے انحطاط پذیر جاگیردارانہ معاشرے کو داستانوں کے دامن میں پناہ لینے پر مجبور کردیا۔ ان داستانوں کے ''شاہِ خطا وختن'' اور ''شہنشاہِ گیتی پناہ'' میں عظیم مغل فرماں رواؤں کی جھلک نظر آتی تھی۔ عظمت رفتہ کی یہ جھلکیاں پریشانیوں کے احساس کو ختم کر کے نیند کی پرسکون وادی میں پہنچا کر حسین خوابوں کے جھروکے کھول دیتی تھیں۔ وہ باتیں جو حقیقی زندگی میں محال تھیں' داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر کی وجہ سے ممکن ہو جایا کرتی تھیں۔ پھر ان سب پر فوقیت رکھتا داستان گو کا لچھے دار انداز بیان' جو قوت وطاقت' آرام وآسائش اور حسن وجمال کے ایسے ایسے منظر دکھاتا کہ عقل دنگ رہ جاتی۔ یہی وہ اسباب تھے کہ جنہوں نے جاگیرداروں' نوابوں اور رئیسوں کو داستانوں کا عاشق اور داستان کہنے والوں کا سرپرست بنادیا تھا۔ امراو رؤسا کی اس قدردانی نے داستان گویوں کو بڑی تعداد میں ان کے اطراف جمع کردیا۔ کثرت سے داستانیں لکھی گئیں اور زیور طبع سے بھی آراستہ ہوئیں۔ طلسم ہوش ربا اور الف لیلیٰ کے اردو ترجمے اور فسانۂ عجائب' باغ وبہار اور دوسری طبع زاد داستانوں نے داستان گوئی کے مذاق کو مزید جلا بخشی اور یہ داستانیں انیسویں صدی کے جاگیردارانہ معاشرے کی تہذیبی زندگی کا اہم جز بن گئیں۔

انیسویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے داستانوں کا مذاق جاتا رہا۔ ہندوستان پر انگریزوں کا تسلط ہونے سے مغربی علوم تک ہندوستانیوں کی رسائی ہونے لگی۔ اس کے اثرات ادب پر بھی پڑے۔ نذیر احمد نے مراۃ العروس لکھ کر جدید طرز کے ناولوں کا سلسلہ شروع کیا۔ ان ناولوں کے کردار نہ بادشاہ تھے اور نہ شہزادے۔ ان میں مافوق الفطرت عناصر بھی نہیں تھے۔ ناولوں نے سماجی حقیقت نگاری کو رواج دیا۔ علی گڑھ تحریک نے ادب میں مقصدیت کو لازمی قرار دیا۔ حالی نے مقدمہ شعر وشاعری لکھ کر جدید شعری معیار ومیزان وضع کیے۔ ادب اب محض تفنن طبع کا ذریعہ نہیں رہا بلکہ عکس حیات کہا جانے لگا اور اس میں عصری مسائل کی عکاسی کی جانے لگی۔ جدید سائنسی علوم نے توہمات کے لیے کوئی جگہ نہیں چھوڑی۔ صنعتی زندگی کی تیز رفتاری نے اگر ایک طرف ہماری زندگی کو بے شمار آسائشیں فراہم کیں اور خلاؤں میں پرواز کرنا سکھا کر مختلف اقوام کے مکانی فاصلوں کو کم کردیا تو اسی کے ساتھ ساتھ زندگی کے سالوں' دنوں اور لمحوں کی آزادی چھین لی۔ فرصت کے اوقات محدود کردیے اور اسی عدیم الفرصتی اور نئے معاشرے کے تقاضوں کے سبب ہم ماضی کے بہت سے فنون کو نظرانداز کرتے گئے۔ داستان گوئی کا فن بھی ان میں سے ایک ہے۔ داستان گوئی ایک مخصوص تہذیب کی نمائندہ صنف تھی' اسی تہذیب کے زوال کے ساتھ رخصت ہوگئی۔ اس کے باوجود داستانوں کی اہمیت سے ہم انکار نہیں کر سکتے' جدید افسانوی ادب کی اصناف کی بنیادیں اسی کے سہارے بلند ہوئیں۔ داستانیں افسانوی ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں۔ ان کے مطالعہ سے نہ صرف ہم ایک خاص عہد کی تہذیب سے واقفیت حاصل کر لیتے ہیں بلکہ ان میں ہماری زبان کا بڑا ذخیرہ موجود ہے۔ داستانوں کی مدد سے اگر ایک طرف ماضی کی تہذیبی تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے تو دوسری طرف ہم الفاظ کی ایک اہم فرہنگ ترتیب دینے کے ساتھ ساتھ زبان کے ارتقا سے بھی واقف ہو سکتے ہیں۔ انہی

وجوہات کے سبب داستانوں کی اہمیت آج بھی مسلم ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. داستانوں سے ماضی کی کون سی تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے؟
2. جدید افسانوی ادب کی بنیاد ہم کسے قرار دے سکتے ہیں؟

3.5 خلاصہ

ہر دور کا ادب اپنے عہد کی تہذیب اور زندگی کا عکاس ہوتا ہے۔ اسی لیے جب ہمیں کسی عہد کی تہذیبی زندگی سے واقفیت حاصل کرنی ہوتی ہے تو ہم اس عہد کے ادب کو پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کیونکہ تاریخی کتب کا مطالعہ ہمیں صرف سیاسی حالات و واقعات سے ہی واقف کراسکتا ہے۔ معاشرے کی جیتی جاگتی تصویریں تو ادب میں ہی نظر آسکتی ہیں۔ بمقابلہ شاعری کے فکشن میں یہ گنجائش زیادہ ہوتی ہے۔ داستانیں اور افسانوی ادب ہمیں کسی مخصوص عہد کے سماجی منظر نامے سے زیادہ بہتر طور پر آگاہ کرسکتے ہیں۔ اردو کی نثری و منظوم داستانیں انیسویں صدی کے شمالی ہندوستان کی جاگیردارانہ تہذیب اور معاشرے کی حقیقی تصویروں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ بادشاہت کی شان و شوکت، لوگوں کا رہن سہن، ان کے تفریحی مشاغل، رسم و رواج، عقائد و توہمات، اخلاقی و مذہبی اقدار اور لباس وغیرہ کے متعلق جس قدر تفصیلات ہمیں داستانوں سے ملتی ہیں اور کسی صنف ادب سے نہیں ملتیں۔

داستانیں ایک مخصوص دور اور عہد کی پیداوار تھیں اور اس تہذیب اور اس دور کے ختم ہونے کے ساتھ ہی ختم بھی ہوگئیں۔ انیسویں صدی کے زوال آمادہ معاشرے میں انہیں عروج حاصل ہوا اور ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کے بعد جدید ادبی و فنی نظریوں اور سائنسی علوم نے قدیم تہذیب اور اس کے ادب سے ہمارا رشتہ توڑ دیا۔ وقت اور فرصت کی کمی نے طویل داستانوں کے لکھنے اور پڑھنے کو ناممکن بنادیا۔ مافوق الفطرت عناصر پر سے ہمارا یقین اٹھ گیا اور داستانوں کی جگہ اس ادب نے لے لی جس میں ہمارے عصری مسائل کی عکاسی ہوتی ہے۔ پھر بھی داستانوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ان سے نہ صرف ماضی کی تہذیبی تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے بلکہ زبان کے ارتقا اور اس کی لفظیات کے مطالعے میں بھی ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

3.6 نمونۂ امتحانی سوالات

درج ذیل سوالات کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. ادب اور تہذیب کے رشتے پر روشنی ڈالیے۔
2. ''داستانوں میں اپنے عہد کی تہذیب کی عکاسی ہوتی ہے'' اس قول پر اظہار خیال کیجیے۔
3. داستانوں میں موجود اخلاقی اقدار پر مثالوں کے ساتھ مضمون لکھیے۔

درج ذیل سوالات کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. کیا ادب کے ذریعے کسی عہد کی تہذیب پیش کی جاسکتی ہے؟
2. داستانوں کو اردو ادب کا قیمتی سرمایہ کیوں کہا جاتا ہے؟
3. داستانوں کے زوال کے اسباب بیان کیجیے۔

3.7 فرہنگ

الفاظ		معنی	الفاظ		معنی
اختراع	=	نئی بات پیدا کرنا	عصری حسیت	=	زمانے کی فکر
داخلی	=	اندرونی	عوامل	=	عمل کی جمع
بحر ذخّار	=	بڑا ذخیرہ	مرقع	=	تصویریں
خوردونوش	=	کھانا پینا	معائب	=	برائیاں
خلایق	=	عوام	رزم	=	جنگ
اشتراک	=	میل جول	طلائی	=	سونا
ظروف	=	برتن	طوائف الملوکی	=	بدامنی
عالم وجود	=	دنیا	فرسودہ	=	پرانی
رسائی	=	پہنچ	خارجی	=	بیرونی
قوت متخیلہ	=	خیال کی طاقت	ساحری	=	جادوگری
ملبوسات	=	لباس	محاسن	=	خوبیاں
تجمل	=	شان	حرم سرا	=	زنانہ محل
شکوہ	=	شان	خلعت	=	شاہی لباس
نقرئی	=	چاندی	پُرآشوب	=	پریشانی سے بھرا
توہم پرستی	=	وہم	عالم بقا	=	آخرت

3.8 سفارش کردہ کتابیں

1. راہی معصوم رضا — طلسم ہوشربا ایک مطالعہ
2. ابن کنول — بوستان خیال ایک مطالعہ
3 گیان چند — اردو کی نثری داستانیں
4. وقار عظیم — داستان سے افسانے تک
5. کلیم الدین احمد — اردو زبان اور فن داستان گوئی
6. وقار عظیم — ہماری داستانیں
7. ابن کنول — داستان سے ناول تک

....

اکائی 4 : ملّا وجہی اور سب رس

ساخت

4.1 تمہید
4.2 حیات
4.3 ادبی خدمات
4.4 سب رس کا قصہ (خلاصہ)
4.5 سب رس کا تنقیدی جائزہ
4.5.1 سب رس کا مرکزی خیال
4.5.2 سب رس کے کردار
4.5.3 سب رس میں وجہی کا اسلوب اور انشا پردازی
4.6 سب رس: ایک تمثیل
4.7 نمونہ اقتباسات برائے تشریح
4.8 خلاصہ
4.9 نمونہ امتحانی سوالات
4.10 فرہنگ
4.11 سفارش کردہ کتابیں

4.1 تمہید

داستانیں ہمارے ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں۔ سیاسی حالات و واقعات سے واقفیت کے لیے تاریخ کی کتابیں کافی ہیں، لیکن اگر ہم اپنی تہذیبی تاریخ سے واقف ہونا چاہیں تو ہمیں داستانوں کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ خوردونوش، رہن سہن، رسم و رواج، عقائد و توہمات، لباس، تقاریب غرضیکہ ہند ایرانی طرز معاشرت کی جیسی سچی اور جیتی جاگتی تصویریں ہمیں اردو کی نثری اور منظوم داستانوں کے صفحات پر نظر آتی ہیں، ویسی اور کسی صنف ادب میں دیکھنے کو نہیں ملتیں۔

اردو داستان نگاری کی تاریخ اور ارتقا پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو یہ علم ہوتا ہے کہ اردو شاعری کی طرح اردو داستان بھی اپنے آغاز کے لیے سرزمین دکن کی مرہون منت ہے۔ دکن میں 1635ء میں لکھی جانے والی ملا اسد اللہ وجہی کی تصنیف ''سب رس'' کو اردو کی پہلی نثری داستان ہونے کا امتیاز حاصل ہے۔ اس داستان کو نہ صرف یہ کہ پہلی نثری داستان ہونے کا شرف حاصل ہے بلکہ اسے اردو کے نثری ادب کی پہلی تصنیف بھی قرار دیا جاتا ہے۔

اس اکائی کے مطالعے کے ذریعے آپ ملا وجہی کی نثر نگاری اور نثر میں ان کے مقام و مرتبے سے واقف ہو جائیں گے۔ چونکہ ''سب رس'' دکنی

نثر میں لکھی گئی پہلی ادبی تصنیف ہے۔ اس لیے اس کے مواد، ادبی حسن، مقفّی نثر اور آہنگ و جمالیات سے واقف ہونا آپ کے لیے ضروری ہے۔ ''سب رس'' ایک تمثیلی داستان ہے۔ آپ کے لیے ضروری ہے کہ آپ تمثیل کی تعریف، اس کی اہمیت و افادیت اور اس کے ادبی رول سے آگاہ ہوں، ساتھ ہی کسی تمثیل کے حقیقی معنی تک پہنچنے کے سلیقے سے بھی آپ واقف ہو جائیں۔ اس اکائی کے مطالعے سے آپ ان تمام امور سے متعارف ہو جائیں گے۔

4.2 حیات

دبستان گولکنڈہ میں ملا محمود، فیروز بیدری اور احمد گجراتی کے فوراً بعد جو نسل سامنے آئی، اس میں قطب شاہ، غواصی، وجہی اور نشاطی وغیرہ کے نام آتے ہیں، جن میں ملا اسد اللہ وجہی کو اپنی شاعری اور نثر نگاری کے سبب ایک اعلیٰ مقام حاصل ہے۔ نام اس کا ملا اسد اللہ اور تخلص وجہی ہے۔ وجہی کے بچپن میں ملا محمود، ملا خیالی اور فیروز بیدری وغیرہ کا زور تھا۔ اور انہی حضرات کے کلام کے زیر اثر وجہی کے فنی شعور اور ادبی ذوق کی تربیت ہوئی۔ اسے فارسی اور دکنی دونوں زبانوں پر قدرت حاصل تھی۔ محمد قلی قطب شاہ اسے بے حد عزیز رکھتا تھا۔ بلکہ اس نے وجہی کو ''ملک الشعرا''، یعنی راج کوی کا خطاب بھی عطا کیا تھا۔ خود وجہی کو بھی اپنی ادبی عظمت کا احساس تھا۔ اپنی مثنوی 'قطب مشتری' میں تعلّی کے طور پر وہ خود کو ''طوطیِ ہندوستان'' کہتا ہے۔

نہ پنچے نہ پنچائے گن گیان میں
سو طوطی منج ایسا ہندوستان میں

قلی قطب شاہ کی موت کے بعد اس کا بھتیجا محمد قطب شاہ تخت نشین ہوا۔ اس نے بھی اپنی خاندانی روایات کے مطابق شاعروں اور ادیبوں کی سرپرستی فرمائی۔ لیکن اس کے عہد میں وجہی کے حالات زندگی کا کچھ پتہ نہیں چلتا۔ البتہ غواصی اور ابن نشاطی کے بام عروج پر پہنچنے کا ہمیں اندازہ ہوتا ہے۔ محمد قطب شاہ کے انتقال کے بعد قلی قطب شاہ کا نواسہ عبداللہ قطب شاہ تخت نشین ہوا جو مزاج اور معیار کے لحاظ سے اپنے نانا قلی قطب شاہ سے بے پناہ مناسبت رکھتا تھا، اس نے شاہی دربار میں شعر و ادب کی شمع کو مزید روشن کیا اور دکنی شاعروں اور ادیبوں کی خوب سرپرستی فرمائی۔ لیکن اس وقت تک حالات بدل چکے تھے۔ بجائے وجہی کے، اس بار 'ملک الشعرا' کا مرتبہ غواصی کے حصے میں آیا۔ البتہ جب عبداللہ قطب شاہ نے وجہی سے 'سب رس' لکھنے کی درخواست کی، تب شاہی دربار میں وجہی کو قدرے ادبی سرپرستی حاصل ہوئی۔ لیکن وہ مقام و مرتبہ، جو قلی قطب شاہ کے عہد میں اسے حاصل تھا، پھر سے نہ مل سکا۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے مطابق وجہی کا انتقال 1659ء کے آس پاس ہوا۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. وجہی کا نام کیا تھا؟
2. کس بادشاہ کے عہد میں وجہی کو ملک الشعرا کا خطاب عطا کیا گیا تھا؟
3. کس نے وجہی سے ''سب رس'' لکھنے کی فرمائش کی تھی؟
4. کن شعرا کے کلام کی روشنی میں وجہی کے ادبی ذوق کی تربیت ہوئی؟

4.3 ادبی خدمات

وجہی کو فارسی اور دکنی زبانوں کے علاوہ شاعری اور نثر دونوں پر قدرت حاصل تھی۔ اس لیے فارسی میں ''دیوان وجیہہ'' تو دکنی شاعری میں ''قطب مشتری'' اور نثر میں ''سب رس'' جیسی کتابیں یادگار چھوڑی ہیں۔ بعض ادبی مورخوں نے دکنی نثری رسالہ ''تاج الحقائق'' کو بھی وجہی سے

منسوب کیا ہے۔ لیکن نئی تحقیق نے اسے غلط ثابت کر دکھایا۔ وجہی نے اپنی مثنوی ''قطب مشتری'' قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی۔ جس میں قطب شاہ اور بھاگ متی کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ جب کہ اس نے کتاب ''سب رس'' قلی قطب شاہ کے نواسے عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی۔ مثنوی 'قطب مشتری' اپنے زمانے میں اس قدر مشہور ہوئی کہ غواصی جیسے اہم شاعر نے 'قطب مشتری' سے متاثر ہو کر ''سیف الملوک اور بدیع الجمال'' جیسی مثنوی لکھی۔

وجہی کی شہرت اور اس کی ادبی عظمت کا سبب اس کی نثری کتاب ''سب رس'' کو قرار دیا جاتا ہے۔ سب رس کو نہ صرف دکنی زبان میں بلکہ سارے اردو ادب میں پہلا ادبی کارنامہ سمجھا جاتا ہے۔ حالانکہ سب رس سے پہلے دکنی زبان میں نثری رسالے ضرور ملتے ہیں۔ لیکن ان کی حیثیت ادبی نہیں مذہبی ہے۔

> ''سب رس 1635ء'' اردو میں ادبی نثر کا پہلا نمونہ ہے۔ اس سے پہلے جو نثری تصانیف ملتی ہیں، وہ مذہبی نوعیت کی ہیں اور ان میں وہ ادبی شان نہیں، جو سب رس کا طرۂ امتیاز ہے۔''
>
> (تاریخ ادب اردو۔ جمیل جالبی، جلد اول ص 443)

غرض سب رس وہ پہلی نثری کتاب ہے، جو عشقیہ قصے پر مبنی ہے اور ادبی معیارات پر پوری اترتی ہے۔ سب رس کی اہمیت محض اس کی اولیت یا قدامت کے سبب سے نہیں بلکہ اس میں بیان کردہ قصے کے دلچسپ عناصر، اس کی ادبی اور تخلیقی نثر، وجہی کا زور بیان اور اس کی انشا پردازی کے سبب سے ہے۔ لیکن سب رس کے قصے کے متعلق ایک عام خیال یہ ہے کہ اس کا قصہ طبع زاد نہیں بلکہ فارسی سے مستعار لیا گیا ہے۔

سب رس کا قصہ محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی فارسی تصنیف ''دستور عشاق'' کے خلاصے 'قصۂ حسن و دل'' سے ماخوذ ہے۔ فتاحی کا یہ قصہ اس قدر مقبول ہوا کہ ترکی اور انگریزی اور دوسری زبانوں میں اس قصے کے ترجمے شائع کیے گئے۔ پروفیسر عزیز احمد نے تو اپنے مضمون ''سب رس کے ماخذات و مماثلات'' میں مختلف حوالوں اور دلیلوں کے ساتھ یہ ثابت کر دکھایا ہے کہ فتاحی کا یہ قصہ یا اس سے ملتے جلتے قصے دنیا کی مختلف تہذیبوں اور ان کے ادب میں مروج و مقبول رہے ہیں۔ کہیں یہ قصے آب حیات کی تلاش پر مبنی ہیں تو کہیں کسی پھول کی تلاش تو کہیں کسی حسینہ کی تلاش پر مبنی ہیں۔

مولوی عبدالحق نے وجہی کے سب رس کے قصے کو طبع زاد (Original) قرار نہیں دیا۔ ان کا خیال ہے کہ وجہی نے فتاحی نیشاپوری کے قصے ''حسن و دل'' سے سارا مواد و انداز اخذ کیا ہے لیکن جس کا اعتراف اس نے نہیں کیا۔ لیکن جمیل جالبی، پروفیسر عزیز احمد اور پروفیسر جاوید وشسٹ کا خیال اس کے برعکس ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ممکن ہے وجہی نے مرکزی خیال فتاحی کے قصے ''حسن و دل'' سے اخذ کیا ہو لیکن اس کو بیان کرتے ہوئے، قصے میں اس نے اس قدر تبدیلیاں کی ہیں کہ سب رس کا قصہ، اس کا اپنا قصہ محسوس ہوتا ہے۔ دوم وجہی کی انشا پردازی سب رس کے قصے کو فتاحی کے قصے سے ممتاز کرتی ہے۔ اس کے علاوہ پروفیسر عزیز احمد کے مطابق، سب رس کو ایک اور معاملے میں امتیاز حاصل ہے کہ سب رس کا قصہ اپنے تمثیلی عناصر کی تشریح سے محفوظ ہے۔ جب کہ فتاحی نے اپنے قصے کے تمثیلی عناصر کی تشریح کر کے اس کی ادبیت کو مجروح کیا ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ سب رس کا قصہ 'حسن و دل' کے قصے سے ماخوذ ہے تو بھی نہ تو سب رس کی ادبی اہمیت میں کوئی کمی واقع ہوتی ہے اور نہ وجہی کی ادبی عظمت پر کوئی حرف آتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. وجہی کی تصانیف کے نام لکھیے۔
2. 'سب رس' کو کس معاملے میں اولیت حاصل ہے؟
3. سب رس کا قصہ کس قصے سے ماخوذ ہے؟

4. مولوی عبدالحق نے وجہی کی کس کوتاہی کی طرف اشارہ کیا ہے؟

5. پروفیسر عزیز احمد نے سب رس کو کس لیے "قصۂ حسن و دل" سے ممتاز و منفرد قرار دیا ہے؟

6. کس کی فرمائش پر وجہی نے قطب مشتری لکھی؟

4.4 سب رس کا قصہ (خلاصہ)

کسی "سیستان" نامی ملک کا بادشاہ 'عقل' تھا اور اس کا بیٹا تھا دل۔ عقل بادشاہ نے اپنے بیٹے دل کو علاقہ تن پر حکومت کرنے کا اختیار دے رکھا تھا۔ ایک روز شہزادہ دل کے دربار میں عیش و عشرت کا بازار گرم تھا۔ شہزادہ دل اپنے دوست احباب کے ساتھ شراب نوشی میں مست تھا کہ کسی نے آب حیات کا قصہ چھیڑا۔ اور کہا کہ جو کوئی اسے پیئے گا تا ابد زندگی پائے گا۔ یہ سننا تھا کہ شہزادہ دل آب حیات کا ایسا دیوانہ ہوا کہ کھانا پینا چھوڑ' اسی کی طلب میں تڑپنے لگا۔ شاہی فوج میں ایک جاسوس نظر تھا' دنیا گھوما ہوا۔ شہزادے کی مدد کو آگے آیا۔ اس نے شہزادے دل کو یقین دلایا کہ وہ آب حیات تلاش کر کے ضرور لائے گا۔ اور پھر وہ رخصت ہوا۔

نظر آب حیات کی تلاش میں بھٹکتے بھٹکتے عافیت نامی شہر میں جا پہنچا جس کا بادشاہ ناموس تھا۔ نظر نے ناموس سے ملاقات کی اور اپنا مدعا پیش کیا۔ ناموس نے نظر کی بات سن کر کہا کہ آب حیات کی کوئی حقیقت نہیں ہے' وہ تو ایک فرضی کہانی ہے۔ کہا: "آب حیات کتے سومرد کے موں (منھ) کا پانی ہے۔" نظر ناموس کے جواب سے مطمئن نہ ہو سکا اور آگے چلا۔ راستے میں ایک بلند و بالا پہاڑ پر ایک قلعہ نظر آیا۔ پوچھنے پر لوگوں نے بتایا کہ "اس ڈونگر (پہاڑ) کا ناؤں (نام) زہد ہے" جس پر ایک بوڑھا زرق رہتا ہے۔ نظر نے زرق کی خدمت میں پہنچ کر اپنا مدعا پیش کیا۔ سن کے بوڑھے زرق نے بھی کہا کہ آب حیات کی کوئی حقیقت نہیں۔ اور کہا "اگر تجھے ہونا چ (ہونا ہی ہے) ہے یو (یہ) پانی' تو عاشق کے انجھواں (آنسوؤں) میں ہے اس پانی کی نشانی" غرض اس نے عاشق کے آنسوؤں میں اسے تلاش کرنے کو کہا کہ عاشق کے آنسوؤں میں وہ تاثر ہوتی ہے کہ مرنے والا بھی جی اٹھتا ہے۔ نظر زرق کے پاس سے رخصت ہوا۔ ایک جنگل میں اسے ایک عظیم الشان قلعہ نظر آیا۔ اس قلعے کا نام "ہدایت" تھا اور اس پر ہمت کی حکمرانی تھی۔ ہمت کی خدمت میں پہنچ کر نظر نے آب حیات کا پتہ پوچھا۔ پہلے تو اس نے خوف دلایا اور مشورہ دیا "اس بات تے درگزر کر۔ بلکہ دوسریاں (دوسروں) کو بھی خبر کر بہت لوگاں (لوگ) اس باٹ میں جیواں (جانیں) گنوائے ہیں۔" ہمت کی باتیں سن کر نظر نے پہلے تو خوف کھایا پھر اپنی ہمت جتائی اور کہا کہ میں نے دل سے وعدہ کیا ہے کہ آب حیات لے کر ہی آؤں گا۔ نظر کی یہ جی داری اور ثابت قدمی دیکھ کر ہمت بہت خوش ہوا۔ اپنے گلے سے لگایا اور کہا کہ "تو تو اپنے مالک کا نمائندہ ہے۔ جب تو اپنے ارادے کا اتنا پکا ہے تو یقیناً تیرا مالک اور بھی سچا ہوگا۔ یقیناً وہ آب حیات کے لائق ہے۔" تب ہمت نے نظر کو آب حیات کا پتہ بتایا۔

اس نے کہا شہر دیدار کے ایک باغ جس کا نام رخسار ہے' جس میں ایک چشمہ دہن نام کا ہے' اس چشمے میں آب حیات پایا جاتا ہے۔ شہر دیدار دراصل بادشاہ عشق کی بیٹی حسن کی ملکیت ہے۔ وہاں پر حسن کی حکمرانی چلتی ہے۔ لیکن شہر دیدار سے قبل ایک مقام "سنگسار" آتا ہے جس کا نگران رقیب ہے۔ بدفطرت رقیب شہنشاہ عشق کا غلام ہے۔ اپنے مالک کے حکم کی اطاعت میں ایسی سخت نگرانی کرتا ہے کہ کوئی بھی شہر دیدار تک نہیں پہنچ سکتا۔ لیکن رقیب کے شہر میں میرا بھائی قامت بھی رہتا ہے۔ اس کے نام چٹھی لکھ دوں تو وہ تمہاری مدد کرے گا۔ قامت دراصل عاشقوں کو جانچتا پرکھتا ہے اور پھر مدد کرتا ہے۔

ہمت نے اپنے بھائی قامت کے نام چٹھی لکھ دی جسے لے کر نظر وہاں سے روانہ ہوا اور شہر سنگسار جا پہنچا۔ لوگوں نے اس اجنبی کو چور اور جاسوس سمجھ کے گرفتار کیا اور رقیب کے سامنے پیش کیا۔ رقیب کی سخت مزاجی کو دیکھ کر نظر نے خود کو ایک کیمیا گر کے طور پر پیش کیا اور کہا کہ وہ مٹی کو سونا بنانے کا ہنر جانتا ہے۔ لیکن سونا بنانے کا سارا مواد باغ رخسار اور چشمۂ آبِ حیات میں موجود ہے۔ سونے کی لالچ میں رقیب نظر کو لے کر باغ رخسار کو چلا۔

راستے میں قامت سے ملاقات ہوئی۔ نظر نے موقع نکال کر ہمت کی چٹھی قامت کو دی' جسے پڑھ کر اور نظر سے مل کر قامت بہت خوش ہوا اور اس کی مدد کو راضی ہوا۔ اس نے اپنے ایک غلام کی مدد سے نظر کو باغ کی گھاس کی تہہ کے نیچے کچھ اس طرح چھپا دیا کہ وہ رقیب کے ہاتھ نہ آ سکا اور وہ ناچار لوٹ گیا۔ اس طرح نظر کو رقیب سے نجات ملی۔ بعد کو نظر "باغ رخسار" کے نظاروں میں کھویا گھوم رہا تھا کہ شہزادی حسن کی سہیلی زلف (لٹ) سے اس کی ملاقات ہوئی۔ پہلے پہل تو لٹ نظر پر برہم ہوئی پھر اس کی پریشانی دیکھ اس پر مہربان ہوئی۔ اُسے باغ رخسار کے وسط تک پہنچایا اور اپنی زلفوں کے کچھ بال دیے اور کہا کہ جب بھی کسی مصیبت میں گھر جائے تو یہ بال جلائے اور وہ مدد کو حاضر ہو جائے گی۔ باغ کے نظاروں میں مست وہ گھوم رہا تھا کہ چند حبشی بچوں سے (دراصل یہ تل کا کنایہ ہیں) ملاقات ہوئی جو اس کا دل لوٹ لیتے تھے۔ اسی دوران بادشاہ عشق کے ایک سپاہی غمزے کا وہاں سے گزر ہوا۔ اس نے نظر کو گرفتار کیا۔ سزائیں دیں۔ اس کے کپڑے اتار لیے اور اُسے قتل کرنے کو تھا کہ ناگاہ غمزے کی نگاہ نظر کے بازو پر بندھے لعل پر پڑی۔ ایسا ہی ایک لعل اس کے بازو پر بھی بندھا ہوا تھا۔ معاً اسے یاد آیا کہ اس کی ماں نے بتایا تھا کہ اس کا ایک بھائی تھا' جو بچپن ہی میں اس سے بچھڑ گیا تھا' اس طرح دونوں بچھڑے ہوئے بھائی ایک دوسرے سے ملے۔

غمزہ نظر کو اپنے گھر لایا۔ اس کی خوب خاطر داری کی۔ یہ بات شہزادی حسن تک پہنچی۔ حسن نے غمزے کو بلا بھیجا اور نئے مہمان کے متعلق دریافت کیا تو اس نے بتایا کہ یہ اس کا بھائی ہے جو ایک جوہری ہے' جسے ہیروں کی پہچان ہے۔ یہ جان کر حسن بہت خوش ہوئی۔ اس کے خزانے میں ایک ایسا ہیرا موجود تھا جس پر کسی شخص کی تصویر کندہ (نقش) تھی اور وہ اس تصویر کے متعلق جاننے کے لیے بے چین تھی' حقیقتاً وہ اس تصویر پر فدا تھی۔ سو اس نے نظر کو اپنے دربار میں بلایا اور اپنے خزانے سے وہ ہیرا نکلوا کے اسے دکھایا۔ اس نقش کو دیکھ کر نظر کی حیرت کی انتہا نہ رہی کہ وہ شہزادہ دل کی تصویر تھی۔ نظر کو ایک ترکیب سوجھی اور اسے اپنا کام بنتا نظر آیا۔ اس نے دل کی اس قدر تعریف کی کہ شہزادی حسن دل پر فریفتہ ہوگئی۔ ایک روز شہزادی حسن نے تنہائی میں نظر کو بلا کر اسے اپنے احوال سنا کر نظر سے درخواست کی کسی طرح دل سے ملا دے کہ وہ اس کی دیوانی ہو چکی ہے۔ نظر بڑا عیار تھا' اس نے شہزادی کے دل میں لگی آگ اور بھڑکائی اور موقع مناسب جان کے کہا کہ شہزادہ دل کو یہاں لانا جان جوکھم میں ڈالنا ہے۔ کہ اُسے اس کے باپ عقل نے قید کر رکھا ہے کہ شہزادہ آب حیات کی چاہ میں دیوانہ بنا ہوا ہے۔ یہ سن شہزادی حسن نے اپنی وہ انگوٹھی دی جس پر آب حیات کی مہر لگی تھی اور جس کی مدد سے چشمۂ آبِ حیات تک پہنچا جا سکتا تھا۔ اس انگوٹھی کی دوسری خوبی یہ تھی کہ اگر کوئی اسے اپنے منھ میں رکھ لے تو وہ دوسروں کو نظر نہیں آتا۔ ساتھ ہی حسن نے اپنے ایک غلام خیال کو بھی اس کے ہمراہ کیا۔

خیال اور نظر دونوں ریاست تن کو پہنچے۔ شہزادہ دل سے ملے اور سارا ماجرا کہہ سنایا۔ آبِ حیات کا نقش اسے دکھایا۔ شہزادہ بہت خوش ہوا۔ پھر دل نے سلیقے سے حسن کا ذکر چھیڑا اور بتایا کہ وہ اس پر مرتی ہے۔ دل کے دل میں اس کے لیے محبت پیدا ہوئی۔ اور جب خیال نے شہزادی حسن کی تصویر بنائی اور دکھائی تو دل بھی حسن پر غائبانہ عاشق ہوا۔ اور شہر دیدار چلنے کو تیار ہوا۔ لیکن یہ بات وزیر وہم کو ناگوار گزری۔ اس نے سارا واقعہ بادشاہ عقل کو جا سنایا کہ نظر اور خیال شہزادہ دل کو شہزادی حسن جو شہنشاہ عشق کی بیٹی ہے' کے شہر لے جانا چاہتے ہیں اور مملکت تن کو اجاڑنا چاہتے ہیں۔ حالانکہ شہنشاہ عشق اور بادشاہ عقل کے درمیان پہلے ہی ایک معاہدہ طے پایا تھا کہ وہ عشق کی تابع داری کرے گا۔ لیکن وہم نے کچھ اس انداز سے بھڑکایا کہ عقل اس کی باتوں میں آ گیا۔ اور اس نے اپنی فوج بھیج کر نظر اور دل کو قیدی بنا لیا۔ نظر تو خیال کی مدد سے قید سے نکل آیا۔ آزاد ہوتے ہی نظر کو خیال آیا کہ کیوں نہ شہر دیدار پہنچ کے وہ آب حیات کا مزہ چکھے۔ خیال کی مدد سے وہ شہر دیدار پہنچا۔ اور اس انگوٹھی کی مدد سے چشمۂ آبِ حیات پر پہنچا۔ اور پانی پینے کے لیے جیسے ہی منہ کھولا' انگوٹھی منہ سے نکل کر چشمے میں گر پڑی۔ دو باتیں ایک ساتھ ہوئیں۔ منہ میں رکھی انگوٹھی کے نکل جانے سے وہ دوسروں کو نظر آنے لگا' چشمے میں انگوٹھی گرنے کی وجہ سے چشمہ غائب ہو گیا۔ رقیب نگرانی کی گشت پر تھا اس نے نظر کو دیکھا اور گرفتار کر لیا۔ خوب سزائیں دیں اور اپنی کوٹھری میں قید کیا۔ قید و بند کے عالم میں نظر کو زلف کی یاد آئی۔ اس نے زلف کا دیا ہوا بال جلایا تو زلف مدد کے لیے حاضر ہوئی اور اسے قید سے چھڑایا۔ نظر قید سے چھوٹ کر حسن کے دربار میں گیا۔ سارا ماجرا کہہ سنایا۔ حسن نے دل کو آزاد کرانے کی خاطر اپنے ایک غلام غمزہ کو نظر کے ہمراہ کیا۔ ایک کثیر فوج بھی ساتھ کی۔ دونوں فوج کے ساتھ مملکت تن کی طرف روانہ ہوئے۔

ادھر بادشاہ عقل نے نظر کے فرار ہونے کے بعد اپنے ملک کی سرحدوں پر سخت پہرہ بیٹھا دیا تھا۔ تا کہ نظر پھر سے نہ آ سکے اور نہ کوئی ہنگامہ کر سکے۔ نظر اور غمزہ سفر کرتے کرتے زہد کے پہاڑ کے قریب پہنچے جہاں پر عقل نے زرق کے بیٹے توبہ کو نگران کار مقرر کیا۔ نظر اور غمزہ اپنی فوج کے ساتھ آرام کر رہے تھے۔ یہ دیکھ کے توبہ نے بادشاہ عقل کو سارا ماجرا سنایا۔ بادشاہ عقل نے حملہ کرنے کا حکم دیا۔ توبہ نے شب خون مارا۔ نظر و غمزہ اور ان کی فوج نیند میں تھی؛ بے خبر تھی؛ اس حملے سے گھبرا گئی۔ لیکن سنبھلنے کے بعد نظر و غمزہ اور ان کی فوج نے ڈٹ کر مقابلہ کیا اور توبہ کو شکست ہوئی۔ تب غمزہ اور نظر نے شہر عافیت پر قبضہ کرنے کے لیے یہ بہتر جانا کہ بھیس بدل کر جایا جائے۔ وہ دونوں تو قلندر بنے لیکن غمزے نے دعائے سیفی کی مدد سے اپنی فوج کو ہرنوں کی ڈار میں تبدیل کیا۔ غمزے کے ہاتھوں اور چالوں ناموس گرفتار ہوا اور اس کی ناموس لٹی۔ عافیت پر قبضہ حاصل کرنے کے بعد دونوں اصل سلطنت تن کی طرف بڑھے تا کہ دل کو چھڑایا جا سکے۔ شکست خوردہ توبہ بچتے بچاتے، چھپتے چھپاتے عقل کے دربار میں پہنچا اور ساری روداد سنائی۔ حسن کی بھاری فوج کا بھی ذکر کیا۔ ''حسن کا لشکر ہے بہوت بیداد۔ اس کی بات کو وفا نہیں، اس کا کام تمام ہے بے اعتماد، یہاں داد نہ فریاد'' تب بادشاہ عقل نے ایک ترکیب نکالی۔ حسن کو شکست دینے کے لیے اسی کے مطلوب یعنی شہزادہ دل کو اسی کے خلاف ٹھہرانے کا فیصلہ کیا۔ دل کو قید سے نکال کر اسے سمجھا بجھا کے حسن کے خلاف لڑنے پر آمادہ کیا اور اپنے ایک سپہ سالار صبر کے ساتھ ایک کثیر و جرار فوج بھی دل کے ہمراہ کی تا کہ حسن کو شکست دی جا سکے اور حسن کے دل میں دل کے خلاف نفرت پیدا کی جا سکے۔ دل اپنی فوج اور صبر کے ساتھ حسن کی فوج کا مقابلہ کرنے شہر تن سے باہر آیا۔ لیکن میدان جنگ میں فوج کے بجائے ہرنوں کو کلیلیں بھرتے دیکھا، جو دراصل حسن کی فوج تھی جسے غمزے نے ہرنوں میں تبدیل کر دیا تھا، تو لالچ کا شکار ہوا اور ان کا شکار کرنے ہرنوں کے پیچھے اپنا گھوڑا ڈال دیا۔ نتیجے میں اپنے مقصد سے دور ہوتا گیا۔ بادشاہ عقل کو جب اطلاع ملی تو وہ اپنا بھاری لشکر لیے دل کو بھٹکنے سے روکنے کے لیے چلا آیا۔ لیکن خود بادشاہ بھی ہرنوں کے چھل کا شکار ہو گیا۔ غرض شہزادہ دل اور بادشاہ عقل دونوں راستہ بھٹک گئے۔ ''یہ عشق کا ہے گھاٹ۔ دل ایک باٹ۔ عقل ایک باٹ۔۔۔۔ عقل بھی پھاندے میں سنپڑیاں دل کے ادھر تے۔ دل ہور عقل دونوں ہوئے بیابانی۔ دونوں کو لگی حیرانی، سرگردانی۔'' غرض کہ نظر اور غمزہ نے دیکھا کہ دل خود بھٹکا چلا آ رہا ہے اور ان کی مشکل حل ہوئی جاتی ہے۔ لیکن دونوں نے یہ طے کیا کہ چوں کہ پیچھے عقل بادشاہ بھی چلا آتا ہے، لہٰذا مصلحت اسی میں ہے کہ ہم دونوں دل کے سامنے نہ جائیں۔ اسے اسی طرح بھٹکاتے شہر دیدار تک لے آئیں۔ لہٰذا مکر اور فریب سے شہزادہ دل اور بادشاہ عقل کو شہر دیدار تک لے آئے۔ اور جا کر شہزادی حسن کو اپنی کامیابی کی اطلاع دی۔ لیکن یہ بھی بتایا کہ بادشاہ عقل بھی اپنے لشکر جرار کے ساتھ موجود ہے۔ اس لیے دل کو چھڑا لینا آسان نہیں، بہتر ہے کہ شہنشاہ عشق سے فوجی مدد مانگی جائے۔ تجویز کے مطابق شہزادی حسن نے اپنے باپ کو خط لکھا۔ جھوٹ سچ لکھا۔ اور باپ سے فوجی مدد مانگی۔ حسن کا خط پا کر شہنشاہ عشق نے مہر نام کے کمانڈر کی نگرانی میں ایک بھاری فوج روانہ کی۔ شہر دیدار کے باہر دونوں فوجیں روبرو ہوئیں۔ دل کو محسوس ہوا کہ جنگ جیتنا ممکن نہیں لیکن میدان چھوڑ کے بھاگنا بھی مردکی شان نہیں۔ لہٰذا اس نے جنگ قبول کی۔ خوب گھمسان کا رن پڑا۔ اس جنگ میں شہزادی حسن کی طرف سے غمزہ، قامت اور زلف نے حصہ لیا۔ چار دن تک جنگ ہوتی رہی۔ پھر شہزادی حسن کو خیال آیا کہ ناگہاں خون بہا جاتا ہے کہیں اس معرکے میں دل کی جان نہ چلی جائے پھر تو وہ دل کے بغیر زندہ بھی نہ رہ سکے گی۔ تب اسے اپنی غلطی کا احساس ہوا اور سوچا کیوں نہ اس جنگ سے بچنے کی کوئی تدبیر نکالی جائے۔ اُس نے اپنے ایک غلام خال سے مدد اور تجویز مانگی۔ خال نے کہا کہ کوہِ قاف میں ایک تیری ہمزاد بستی ہے جو عادات و اطوار میں، صورت و کردار میں ہو بہو تجھ سی ہے۔ وہ اس معاملے میں تیری مدد کر سکتی ہے۔ ہمزاد کو بلایا گیا۔ سارا ماجرا سنایا تو اس نے اپنے ایک خونخوار، ماہر جنگ ہلال کماندار کو طلب کیا اور سارا واقعہ سمجھا کے کہا کہ دل کو زندہ گرفتار کر کے لایا جائے۔ ہلال کماندار نے ایک تیر ایسا مارا کہ لشکر کے لشکر الٹ گئے۔ ایک تیر جب دل کے دل پر لگا تو وہ گھوڑے پر ڈھیر ہو گیا۔ شہزادے کو گرتا دیکھ کر اس کی فوج تتر بتر ہو گئی اور بادشاہ عقل بھی اپنی فوج چھوڑ کر میدان جنگ سے بھاگ کھڑا ہوا۔

ہلال زخمی دل کو لے کر آیا جسے دیکھ کے حسن بے حد بے چین ہوئی۔ جنگ جیتنے، عقل کے فرار ہونے اور دل کے زخمی ہو کر قیدی بنا لیے جانے کی اطلاع شہنشاہ عشق کو دی گئی۔ عشق نے حکم دیا کہ دل کو چاہِ ذقن میں قید کر دیا جائے اور سخت پہرہ مقرر کیا جائے۔ حسب حکم حسن اور ناز (دائی) نے دل کو چاہِ ذقن میں اُتارا۔ کچھ دن کی قید کے بعد خود حسن اس کے فراق میں تڑپنے لگی۔ پھر اس نے سپہ سالار مہر کی بیٹی وفا کو بلایا۔ اپنا حال دل سنایا اور

اس سے مدد مانگی۔ اس نے تجویز پیش کی کہ دل کو چاہِ ذقن سے نکال کے باغ دیدار کے چشمۂ آبِ حیات کے پاس جو چھجّا ہے وہاں رکھا جائے۔ اس چھجے میں دو کالی کھڑکیاں ہیں' جو کوئی عاشق انہیں کھول پائے گا اسے دیدارِ یار ہوگا بلکہ وہ حسن سے واصل بھی ہوگا۔ شہزادی حسن نے اس کی بات مانی۔ دل کو چاہِ ذقن سے نکالنے کا حکم دیا۔ زلف کی مدد سے دل کو کنویں سے نکالا گیا۔ حسن کی صفائی میں وفا نے کہا کہ ہماری شہزادی بھی تمہاری عاشق ہے لیکن باپ کے آگے مجبور تھی اسی لیے تمہیں قید کر رکھا تھا۔ غرض وفا نے دل کی غلط فہمی اور بدگمانی کو دور کیا اور دل کو باغ دیدار میں لا کر چھوڑا۔ باغ کے نظاروں سے شہزادہ دل لطف اندوز ہوتا رہا۔ پھر اسے نیند آ گئی اور وہ پھولوں کے تختے پر سو گیا۔

شہزادی حسن ملاقات کو آئی۔ شہزادے کو پھولوں کے تختے پر سوتا دیکھ کر اسے بہت پیار آیا۔ اسے اپنے زانوؤں پر لٹایا۔ محبت کے مارے اس کے آنسو دل کے چہرے پر ٹپک پڑے اور وہ بیدار ہو گیا۔ اپنے معشوق کو خود پر عاشق دیکھ کر خوش ہوا۔ دونوں میں راز و نیاز کی باتیں ہوئیں۔ پھر حسن وہاں سے رخصت ہوئی۔ لیکن دل کے عشق میں اتنی بے قرار ہوئی کہ فراق سہہ نہ سکی۔ اپنی سہیلی وفا سے بولی کہ کچھ ایسی تدبیر کر کہ دل کو پتہ نہ چلے اور اسے وصال کے چھجے پر لے آ۔ وفا نے نظر اور خیال کی مدد سے ایسا ہی کیا۔ تینوں نے دل کو بے ہوش کیا اور اسے وصال کے چھجے پر پہنچا آئے۔ غرض دونوں عاشق و معشوق وصال کے چھجے پر روزانہ ملاقاتیں کرتے رہے۔

رقیب کی ایک بیٹی تھی جس کا نام غیر تھا وہ اکثر حسن کے پیچھے لگی رہتی تھی۔ حسن کا روزانہ باغ رخسار میں جانا غیر کو کھٹکنے لگا۔ ایک دن اس نے حسن کا تعاقب کیا۔ وصال کے چھجے پر دونوں کی ملاقاتیں دیکھیں۔ اور خود اس کے جی میں آیا کہ دل کے ساتھ وہ بھی وصال کے مزے لوٹے اور ایک روز موقع پا کر' جادو کے ذریعے خود حسن کا روپ دھار کر' نظر' خیال اور زلف کی نظروں سے بچ بچا کر' بیہوش بے سدھ دل کو وصال کے چھجے پر لے آئی۔ ناگاہ خیال کی نیند اچٹی تو دل کو باغ میں نہ پا کر پریشان ہوا۔ ڈھونڈتا ڈھونڈتا وصال کے چھجے پر جا پہنچا۔ دل کے پہلو میں غیر کو مست دیکھا۔ دوڑا دوڑا شہزادی حسن کے پاس گیا اور واقعہ سنایا۔ یہ سن کر حسن بے حد خفا ہوئی۔ چیخی چلائی۔ پہلے تو دل ہی دل میں غیر کو خوب برا بھلا کہا۔ پھر دل کو بے وفائی کا ذمے دار جانا اور سزا کے طور پر اسے قید کرنے کا حکم دیا۔ خیال اور وفا کو نگرانی پر معمور کیا۔ غیر نے یہ سارا واقعہ دیکھا اور اپنے باپ رقیب کو جا سنایا۔ رقیب کے دل کی مراد بر آئی۔ قید خانے پہنچ کر اپنے سحر منتر سے خیال اور وفا کو زیر کیا اور دل کو قید سے چھڑا لے گیا اور ہجراں کے قلعے میں قید کیا۔ خوب سزائیں دیں۔ دل بہت پچھتایا۔ ہجراں کے قلعے میں صعوبتیں اٹھائیں۔ دل کی یہ حالت دیکھ کر غیر بہت پچھتائی کہ ناحق دل کو سزا مل رہی ہے جب کہ وہ خود اس کی ذمے دار ہے۔ تب غیر نے حسن کو خط لکھا اور سارا ماجرا بیان کیا کہ ''دل بے ہوش تھا' اپس تے اپے فراموش تھا۔۔۔ دل تھا بے چارا بے خبر' یو سب تھا میرا مکر۔۔۔ دل کیا جانتا میری دغابازی۔'' لہٰذا اسے معاف کرو اور اسے قبول کر لو اور اسے رقیب کی قید سے چھڑا لو۔ یہ حقیقت جان کر حسن بہت پچھتائی۔ تاسف کیا۔ پھر خیال کے ہاتھوں معافی نامہ دل کو بھجوایا۔ دل نے مکتوب پڑھا۔ خود اس کے دل میں حسن کے تئیں جو بدگمانی پیدا ہوئی تھی' اسے دور کیا۔ اس طرح حسن اور دل کے درمیان صلح صفائی ہوئی۔

ادھر عقل بادشاہ نے سپہ سالار صبر کے ساتھ اپنے بکھرے ہوئے لشکر کو جمع کیا۔ شہر ہدایت پہنچا وہاں کے بادشاہ ہمت کو سارا واقعہ سنایا اور مدد مانگی۔ وہ بھی تیار ہو گیا۔ عقل' خیر اور ہمت تینوں اپنی اپنی فوجوں کے ساتھ عشق کا مقابلہ کرنے چلے۔ راستے میں شہر سنگسار میں ہمت کے بھائی قامت سے ملاقات ہوئی۔ قامت نے اپنے بھائی اور اس کے ساتھیوں (یعنی عقل اور صبر) وغیرہ کی خاطر داری کی۔ پھر اپنے بھائی ہمت کو علاحدہ لے جا کر سمجھایا کہ عشق جیسے زور آور سے لڑنا مناسب نہیں بلکہ صلح و مصالحت میں بہتری ہے۔ ہمت کو قامت کی تجویز پسند آئی۔ سب سے پہلے اسی نے عشق کی اطاعت قبول کی۔ عشق بے حد خوش ہوا۔ اپنے دربار میں اسے جگہ دی۔ ایک دن موقع پا کر ہمت نے عشق سے عقل کے متعلق گفتگو کی اور معروضہ پیش کیا کہ عقل اور عشق کا معرکہ اچھا نہیں' اگر دونوں میں مصالحت ہو جائے تو دونوں کے حق میں بہتر ہو۔ شہنشاہ عشق کو یہ بات پسند آئی۔ اس نے اپنے سپہ سالار مہر کو بادشاہ عقل کو ڈھونڈ کر لانے کے لیے روانہ کیا۔ مہر نے بھی عقل کو سمجھایا اور اسے عشق کی اطاعت کے لیے راضی کیا۔ عشق نے عقل کو اپنے دربار کا وزیر بنایا۔ پھر ہمت کو حکم دیا کہ رقیب کے ہجراں کے قلعے سے شہزادہ دل کو چھڑا لائے۔ اور اسی قلعے میں رقیب کو اور خاص طور سے اس کی بیٹی غیر کو دل کی گہرائیوں میں اسی طرح قید کر دے کہ وہ باہر نہ آ سکے۔ ہمت نے ایسا ہی کیا۔ دل کی شادی حسن سے کر دی گئی۔ اور سب خوشی خوشی رہنے لگے۔

ایک دن شہزادہ دل نظر اور خیال کے ساتھ باغ رخسار میں گشت کررہا تھا کہ چشمۂ آب حیات پر ایک سبز پوش بزرگ نظر آئے۔ نظر نے انہیں پہچان کر شہزادے سے کہا کہ یہ خضر ہیں ان سے آب حیات کا پتا پوچھو۔ شہزادے دل نے ایسا ہی کیا۔ خضر نے دل کے دل کی بات پہچان لی اور آنکھوں ہی آنکھوں میں ایک ہدایت دی۔ دل نے اس ہدایت پر عمل کیا۔ اور اسے کئی لڑکے ہوئے۔ جو بڑا لڑکا ہے وہ یہی کتاب سب رس ہے جو حقیقت میں آب حیات ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. دل کس بادشاہ کا بیٹا تھا اور کس علاقے پر اس کی حکومت تھی؟
2. کس شئے کی تلاش میں نظر سفر پر نکل پڑا؟
3. زلف نے نظر کو کونسی شئے عنایت کی؟
4. نظر نے آبِ حیات تک پہنچنے میں مدد دینے والی انگوٹھی کس طرح حاصل کی؟
5. شہزادہ دل کس لیے شہر دیدار چلنے کے لیے تیار ہوا؟
6. چشمۂ آب حیات کیوں کر غائب ہوگیا؟
7. حسن نے دل کو چھڑالانے کے لیے کس طرح نظر کی مدد کی؟
8. کس لیے توبہ نے بادشاہ عقل کو جنگ کے لیے ورغلایا؟
9. حسن نے شہزادہ دل کو زندہ سلامت حاصل کرنے کے لیے کیا کیا؟
10. کس نے شہزادہ دل کی بدگمانی کو دور کیا؟
11. کس طرح حسن پر دل کی معصومیت کا راز کھلا؟
12. ہمت نے شہنشاہ عشق کی خدمت میں کیا تجویز پیش کی؟
13. شہزادہ دل اور شہزادی حسن کے عشق کا انجام کیا ہوا؟
14. چشمۂ آبِ حیات پر کس بزرگ سے ملاقات ہوئی اور انہوں نے کیا اشارہ کیا؟
15. مصنف وجہی نے آب حیات کس کو قرار دیا؟

4.5 سب رس کا تنقیدی جائزہ

4.5.1 سب رس کا مرکزی خیال

سب رس کے قصے کے دو محور ہیں۔ ایک آبِ حیات کی تلاش اور دوسرا معرکہ حسن وعشق۔

آبِ حیات کی تلاش سے قصے کی ابتدا ہوتی ہے۔ جیسا کہ آپ نے پڑھا کہ شہزادہ ایک روز اپنے دوستوں کے ساتھ جام عشرت نوش کررہا تھا۔ کسی نے آبِ حیات کا ذکر چھیڑا اور اس کی اہمیت بتائی کہ اس کو پینے والا تاابد زندہ رہیگا۔ بس پھر کیا تھا' شہزادہ آبِ حیات کا ایسا دیوانہ ہوا کہ کھانا پینا تک چھوڑ دیا۔ اس کی حالت دیکھ کر اس کا دوست نظر آبِ حیات کی تلاش میں روانہ ہوا۔ مختلف مراحل طے کرنے کے بعد اسے پتہ چلا کہ آبِ حیات شہزادی حسن کے باغ دیدار کے چشمۂ دہن میں پایا جاتا ہے۔ نظر کسی نہ کسی طرح شہزادی حسن تک بھی پہنچ گیا اور وہاں پتہ چلا کہ شہزادی حسن'

ایک ہیرے پرکندہ تصویر پر فدا ہے۔ اتفاق سے وہ تصویر شہزادہ دل کی نکلی۔ جب نظر نے یہ حقیقت شہزادی حسن کو بتائی تو وہ بے دیکھے ہی شہزادہ دل پر عاشق ہوگئی۔ اور اس نے نظر سے درخواست کی کہ کسی طرح شہزادہ دل سے اس کی ملاقات کرادے۔ اس مرحلے پر قصہ کا محور بدل جاتا ہے۔

آگے قصہ آبِ حیات کی تلاش کی بجائے اپنے دوسرے محور یعنی عشق کے اطراف گھومنے لگتا ہے۔ 'عشق' نہ صرف وجہی کا بلکہ گولکنڈے کے ادب کا بھی پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ پروفیسر عزیز احمد کے مطابق دنیا بھر کے عشقیہ قصوں کے چار مراحل ہوتے ہیں۔ وجہی کا قصہ سب رس بھی' دوسرے عشقیہ قصوں کی طرح عشق کے چار بنیادی مرحلوں یعنی (1) طلب (2) عشق (3) وصال عارضی (4) فراق اور وصال حقیقی پر محیط ہے۔ سب رس کے قصے کے لحاظ سے یہ چار مراحل حسب ذیل ہیں:

1. شہزادی حسن کا دل کی تصویر پر فدا ہونا اور اسی طرح نظر کی زبانی شہزادی حسن کی تعریف سن کر دل کا بے چین ہو جانا اور ایک دوسرے کو حاصل کرنےکی تمناؤں کا ان کے دل میں پیدا ہونا۔۔۔ یہ طلب ہے۔
2. ایک دوسرے کے لیے تڑپنا' ایک دوسرے کو حاصل کرنے کی کوشش کرنا بلکہ حاصل کرنے کے لیے جنگیں کرنا' دل کو گھائل حالت میں گرفتار کرنا اور باپ کے حکم پر چاہِ ذقن میں قید کرنا' پھر اس کے لیے تڑپنا' اور چوری سے دل کو کنویں سے نکال کر ملاقاتیں کرنا' ایک دوسرے کے لیے رونا تڑپنا...... یہ عشق ہے۔
3. باغ رخسار میں ایک دوسرے سے ملاقات کرنا۔ ایک دوسرے کے دیوانے بن جانا اور عیش کرنا۔ یہ وصال عارضی ہے۔
4. غیر کے دھوکے میں آ کر دل کا غیر سے پیار کرنا' یہ اطلاع پا کر حسن کا دل کو قید کرنے کا حکم دینا۔ پھر رقیب کا دل کو ہجراں کے قلعے میں قید کر کے سزائیں دینا۔ محبت میں دل کا صعوبتیں اُٹھانا' شہزادی حسن کا بھی تڑپنا...... یہ ہجر ہے۔
5. اور آخر میں شہنشاہ عشق کے ہاتھوں دل اور شہزادی حسن کا نکاح عمل میں آنا...... یہ وصال حقیقی ہے۔

وجہی نے قصے کی ابتدا تو آبِ حیات کی تلاش سے کی تھی' لیکن آگے چل کر سارا قصہ حسن و عشق کے معرکے اور واقعات تک ہی محدود ہو کر رہ گیا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آبِ حیات کی تلاش کی بات وجہی کے ذہن سے اتر گئی۔ بات دراصل یہ ہے کہ عشق وجہی کا پسندیدہ موضوع ہے۔ واقعات عشق کا بیان آتے ہی' وجہی ان میں کھو جاتا ہے۔ لہذا اس قصے میں آبِ حیات کی تلاش پر توجہ کم دی گئی اور حسن و عشق کے واقعات اور ان کی کیفیات کی تفصیل پر زیادہ زور صرف کیا گیا۔

4.5.2 سب رس کے کردار

''سب رس'' ایک عشقیہ قصہ ہے اور وجہی نے عشق کی ساری کیفیتوں اور عشق کے مراحل کو حسن و دل کے معرکے کے پیرایے میں پیش کر کے ایک پامال موضوع کو بھی دلکش و دلچسپ بنا دیا ہے۔ کتاب کی ابتدا ہی میں وجہی نے قصے کا عنوان ''سب رس'' کی وجہ تسمیہ بتاتے ہوئے اعتراف کیا ہے کہ اس نے زندگی اور خصوصاً عشق سے متعلق سارے ''رس'' (سب رس یعنی سارے جذبات) مثلاً محبت' اطاعت' قربانی' رشک' رقابت' ہجر' وصال' خوشی اور غم کو ان جذبوں کے ماخذات یعنی حسن' عشق' دل' نظر' عقل کے کردار کے طور پر پیش کیا ہے۔ وجہی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے کرداروں کو دو طور سے پیش کیا ہے۔

پہلے طریقے میں انہوں نے عشق کے جذبات و کیفیات مثلاً صبر' ہمت' مہر' وصال' ہجر وغیرہ الفاظ کو تجسیم کیا ہے تو کہیں انہوں نے عشق سے وابستہ تصورات کی نمائندگی کرنے والے الفاظ مثلاً عشق' حُسن' وفا' ناز' غمزہ' رقیب اور غیر وغیرہ جیسے الفاظ کو کردار بنایا ہے تو کہیں وہ جسمانی اعضا جن کا عشق کے کھیل میں نمایاں رول رہتا ہے' مثلاً دل' عقل' زلف' خال' رخسار وغیرہ کو پیکر عطا کیا ہے۔

دوسرے طریقے میں انہوں نے کسی خیال یا کسی تصور کی نمائندگی کرنے والے الفاظ کو' تو کہیں اعضائے جسمانی کے لیے استعمال کیے جانے والے الفاظ کو کسی علاقے کے تصور کی ترجمانی کے لیے استعمال کیا ہے: مثلاً تن کی مملکت' رخسار کا باغ' دہن کا چشمہ' عافیت کا شہر' دیدار کا شہر' زہد کا پہاڑ' ہجر کا قلعہ اور وصال کا چھجا وغیرہ۔

غرض وجہی نے عشق سے وابستہ تصورات' الفاظ اور اعضا کو تجسیم کر کے زندہ کرداروں کی طرح پیش کیا ہے۔ جس کی وجہ سے قصے میں کرداروں کی کثرت ہونے کے باوجود نہ تو کردار گراں گزرتے ہیں نہ قصہ۔ بلکہ ایک عجیب سا لطف دے جاتے ہیں۔ بلکہ یہ کردار تو کہانی کی دلکشی بڑھانے کا سبب بنتے ہیں۔ ان کرداروں کے ہجوم میں دل' عشق' حسن' عقل' رقیب' غیر وغیرہ کو کلیدی حیثیت حاصل ہے تو قامت' توبہ' خیال' صبر' مہر' غمزہ' ہمت' خال وغیرہ بھی کوئی معمولی کردار نہیں۔ سارے کردار اپنی اپنی جگہ مناسب و موزوں ہیں اور قاری کی دلچسپی و تجسس بڑھانے کا سبب بھی ہیں۔

4.5.3 سب رس میں وجہی کا اسلوب اور انشا پردازی

سب رس اردو ادب کے ابتدائی نثری کارناموں میں سے ایک ہے۔ بلکہ ادبی نثر کی پہلی مثال ہے۔ سب رس کی تصنیف کے وقت وجہی کے پیش نظر' دکنی زبان میں لکھے گئے چند ایک مذہبی رسالے تھے' ادبی نثر کا کوئی نمونہ نہ تھا۔ لہٰذا اس نے فارسی کے ادبی نثری رسالوں سے' ممکن ہے استفادہ کیا ہو اور خصوصاً ہمارے چند محققین اور ناقدین کے مطابق' وجہی نے فتاحی کی نثر سے استفادہ کیا ہے اور مسجع و مقفیٰ عبارت کا انداز وہیں سے اڑایا ہے' لیکن جس کا اعتراف تو کجا اس نے ذکر تک نہیں کیا۔ بات صرف مسجع و مقفیٰ عبارت لکھنے کی نہیں ہے۔ اس طرح کا فیصلہ دیتے وقت ہمارے ناقدین بھول جاتے ہیں کہ وجہی کے عہد تک خود دکنی زبان بھی تشکیلی دور سے گزر رہی تھی۔ نہ تو اس کا ذخیرۂ الفاظ کثیر تھا' نہ کوئی ادبی نثر کا نمونہ وجہی کے سامنے تھا۔ دو چار مذہبی رسالے ضرور تھے' لیکن ان کی زبان نہایت مشکل' جملوں کی نحوی ساخت کمزور تھی۔ اور اہم بات یہ ہے کہ نحوی اعتبار سے فارسی اور دکنی زبان میں ایک بُعد پایا جاتا ہے۔ لہٰذا محض فارسی کی نقل میں اچھی دکنی نثر نہیں لکھی جا سکتی' جب تک کہ خود فن کار میں بے پناہ تخلیقی صلاحیت نہ ہو۔ گویا وجہی نے اپنی اپج اور تخلیقی صلاحیتوں کے بل بوتے پر سب رس کی نثر لکھی جو روانی اور ادبی چاشنی کی حامل ہے۔ یہ بذات خود ایک کارنامہ ہے۔

سب رس کی نثر' وجہی کے اسلوب اور انشا پردازی کے سبب ایک انفرادیت کی حامل ہے۔ وجہی کا اسلوب جملوں کی نحویاتی ساخت' مقفیٰ عبارت' داخلی قافیوں کے اہتمام کے سبب پیدا ہونے والے آہنگ' جملوں کی روانی' اور ان کی تخلیقی شان سے مرکب ہے۔ کہیں چھوٹے چھوٹے جملوں سے لطف پیدا کیا ہے تو کہیں طویل جملے بھی لکھے ہیں تو اس طرح سے کہ انہیں پڑھتے ہوئے قاری کی نہ تو سانس پھولتی ہے اور نہ معنی کے سمجھنے میں کوئی دقت ہوتی ہے۔ جملے سادہ بھی ہیں اور مرکب بھی۔ جملے طویل اور مرکب ہونے کے باوجود پیچیدہ اور مشکل نہیں۔ مفہوم آسانی سے سمجھ میں آ جاتا ہے۔ ان میں روانی اس درجہ کی ہے کہ پڑھتے جائیے تو محسوس ہوتا ہے سمندر کی موجوں کے ساتھ ہم بہے چلے جا رہے ہیں۔ ذرا یہ جملے ملاحظہ فرمائیے:

1. ''کی موجوں نظر نڈھال' نظر کا یو(۱) حال' جو یکا یک رقیب کیں دیکھیا سو نظر کے لگیا(۲) دنبال۔ پکڑیا' جکڑیا۔ آزار دیا' ماردیا' دندسار یا(۳)' جالیا(۴)؛ اپنے گھر لے جا کر بندی خانے (۵) میں گھالیا(۶)۔ کیتک (۷) دیس (۸) یونچہ (۹) ٹالیا۔ نظر وہاں نیت بدلایا یہاں اس کا اجر پایا۔ اس ہات کا اس ہات وھاں کا وھانچہ(۱۰) خدا نے دکھلایا۔ بہت دیکھیا خواری' بدنیتی کی تاثیر ماری۔''

2. ''دو(۱۱) یاقوت کی انگشتری جو دل نے حسن دھن(۱۲) میں موہن تے (۱۳) عاشق ہولیا تھا' دو انگشتری کچھ مصلحت دیکھ نظر کوں (۱۴) دیا تھا' و لے سناراں (۱۵) اس انگشتری کوں ایسے وقت گھڑے' کہ جو کوئی دو انگوٹھی موں (۱۶) میں رکھے' تو کسی کی نظر نہ پڑے۔ ہور(۱۷) دوسری خاصیت اس میں یو تھی (۱۸) کہ جو کوئی انگوٹھی رکھے اپنے سنگھات(۱۹)' اس کی نظر تلے دسے (۲۰) چشمۂ آب حیات' نظر دو انگوٹی موں میں لے کر' سب کی نظروں کوں دغا دے کر' ہنستا کھیلتا اس عقل بادشاہ کے بند(۲۱) میں تے بھار(۲۲) آیا''

(۱۔ یو= یہ۔ ۲۔ لگیا= لگا۔ ۳۔ دندساریا= دشمنی نکالنا۔ ۴۔ جالیا= جلایا۔ ۵۔ بندی خانہ= قید خانہ۔ ۶۔ گھالیا۔ ڈالا۔ ۷۔ کیتک= کئی۔ ۸۔ دیس= دن۔ ۹ یونچہ= یوں+ چ یعنی یوں ہی۔ ۱۰۔ وھانچہ= وہاں+ چ یعنی وہیں۔ ۱۱۔ دو= وہ۔ ۱۲۔ دھن= حسینہ۔ ۱۳۔ تے= سے۔ ۱۴۔ کوں= کو۔ ۱۵۔ سناراں= سنار کی جمع ۱۶۔ موں= منھ۔ ۱۷۔ ہور= اور۔ ۱۸۔ یو= یہ۔ ۱۹۔ سنگھات= ساتھ' پاس۔ ۲۰۔ دسے= دکھے' دکھائی دے۔ ۲۱۔ بند= قید۔ ۲۲۔ بھار= باہر)

پہلی مثال میں پکڑیا' جکڑیا' آزار دیا' مار دیا' دند سار یا' جالیا' کتنے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں پر مشتمل جملہ ہے۔ دوسری مثال میں ''و لے سنارا ں اس انگشتری ۔۔۔۔ عقل بادشاہ کے بند تے بھار آیا۔'' طویل اور مرکب جملہ ہے لیکن کہیں بھی پڑھنے میں اور سمجھنے میں کوئی رکاوٹ نہیں ہوتی۔ یہی حال مقفٰی عبارت کا ہے۔ وجہی نے مقفٰی عبارت دو طرح سے لکھی ہے۔ ایک تو جملوں کے آخر میں قافیوں کا استعمال کیا اور دوسری طرح کی عبارت میں داخلی قافیوں کا اہتمام کیا۔ مثلاً

مقفٰی عبارت : ''میں جانتی تھی کہ دل جیوں تیوں آوے گا' بارے دیدار دکھلاوے گا' میرا دل دل تے آرام پاوے گا۔ یوں نہیں جانی تھی کہ یو قصہ یوں کھڑے گا' بھی ایسا وقت پڑے گا۔ ہر کوئی اپنی سمجھ پر گمان دھرتا' بندہ کچھ سمجھتا خدا کچھ کرتا۔''

داخلی قافیوں کا اہتمام : ''القصہ اس عشق بادشاہ کوں' عالم پناہ کوں' ظل اللہ کوں' ایک بیٹی ہے' بھَوت مقبول' بھَوت خوش اصول' بھَوت معقول' بھَوت خوش رنگ' بھَوت خوش ڈھنگ ۔۔۔''

پہلی مثال میں ہر جملے کے آخر میں مثلاً آوے گا' پاوے گا' دکھلاوے گا' اور کھڑے گا' پڑے گا'' اور 'دھرتا' اور کرتا قافیوں کا اہتمام کیا گیا ہے۔ یہ مقفٰی عبارت ہے۔ جب کہ دوسری مثال میں ایک ہی جملے میں بادشاہ' عالم پناہ' ظل اللہ جیسے قافیوں کے ساتھ مقبول' اصول' معقول' اور پھر خوش رنگ' خوش ڈھنگ جیسے مختلف قافیے استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ داخلی قافیے کہلاتے ہیں۔ ان داخلی قافیوں کی وجہ سے ایک آہنگ' ایک جھنکار سی پیدا ہوگئی ہے۔ یہ محض نقالی سے ممکن نہیں۔

سب رس کے اسلوب کی دوسری خوبی وجہی کی انشا پردازی ہے۔ وجہی کی تخلیقی صلاحیتیں خصوصاً اس وقت پوری آب و تاب سے جگمگانے لگتی ہیں جب اس کا قلم انشا پردازی کے جوہر لٹانے لگتا ہے۔ غیب سے مضامین اترنے لگتے ہیں۔ ایک ایک بات سو رنگ سے ادا ہوتی جاتی ہے۔ مثلاً عقل کا ذکر آیا تو لفظ عقل کی رعایت سے عقل کی تعریف میں صفحے کے صفحے سیاہ ہوتے جاتے ہیں۔ شراب کا ذکر آیا تو شراب کی خوبیوں اور شراب نوشی کی ضرورت پر جب قلم چل پڑتا ہے تو رکنے کا نام نہیں لیتا۔ عورت کی وفاداری کا ذکر ہو کہ عورت کی بے وفائی کا' بس موقع ملنے کی دیر' وجہی ان کے بیان میں بیسیوں صفحات لکھ جاتا ہے۔ اپنی بات کو مؤثر بنانے کے لیے تشبیہات و استعارات کے ڈھیر لگا دیتا ہے:

''عقل نور ہے' عقل کی ڈور بھوت دور ہے۔ عقل ہے تو آدمی کہواتے (۱)۔ عقل ہے تو خدا کوں پاتے۔ عقل اچھے (۲) تو تمیز کرے بُرا اور بھلا جانے۔ عقل اچھے (۳) تو اپس کوں ہور دوسرے کوں پچھانے۔ عقل تے میر' عقل تے پیر۔ عقل تے پادشاہ' عقل تے وزیر ۔۔۔۔ عقل بغیر دل کو نور نیں' عقل کو خدا کنا (۴) بھی کچھ دور نئیں۔ ذات۔ ذات تے صفات ہے۔ ذات تے جو کچھ نکلیا سو بی ذات ہے ۔۔۔۔''

تشبیہات کا جادو دیکھیے۔ شراب کی تعریف میں کیسی نادر تشبیہیں ڈھونڈ کے لاتا ہے:

''شراب سب کیفاں (۵) کا پادشاہ کیف۔ جاں (۶) عاشق ہور معشوق اچھے وہاں شراب نہ اچھی تو بڑا حیف۔ جوں نمک نئیں سو کھانا' بے نمک کھانے تے آدمی نے کیا سواد پانا۔ جوں جوت نئیں سو گھر۔ جوں مٹھائی (۷) نئیں سو شکر۔ جوں معنا نئیں سو بات' جوں سخاوت نئیں سو ہات۔ جوں پانی نئیں سو لھوا (۸) جوں سبزہ نئیں سو ہوا۔ جوں حسن نئیں سو نار' کاجل نئیں سو سنگار۔ دیوے (۹) میں بتی نئیں سو اُجالا کیوں پڑے گا۔ شراب میں مستی نئیں وو شراب کیوں چڑے گا۔''

(۱۔ کہواتے = کہلاتے ۔۲۔ اچھنا = رہنا ۔۳۔ اچھے = رہے ۔۴۔ کنا = کہنا ۔۵۔ کیفاں = کیف کی جمع
۶۔ جاں = جہاں ۔۷۔ مٹھائی = مٹھاس ۔۸۔ لھوا = لوہا ۔۹۔ دیوے = دیپ' چراغ)

غرض ''سب رس'' میں دو اسالیب بیان صاف محسوس ہوتے ہیں۔ ایک قصہ حسن و دل اور آب حیات کی تلاش کا بیان اور دوسرا وجہی کی انشا نگاری۔ دونوں اسلوب اپنی جگہ اہم اور نظر انداز کیے جانے کے لائق نہیں۔ لیکن ہمارے ناقدین کے مطابق وجہی کی انشا نگاری سے قصے کی رفتار اور اس کا سبک پن متاثر ہوتا ہے۔ دھیان اصل قصے سے ہٹ جاتا ہے۔ لیکن وجہی کی انشا پردازی ایک الگ لطف دیتی ہے۔ خود وجہی کو بھی اپنی اس خوبی کا احساس تھا۔ اس لیے قصے کی ابتدا ہی میں اس نے لکھا ہے:

''غرض بھوت نادر باتاں (۱) بولیا (۲) ہوں۔ دریا ہو کو موتیاں (۳) رولیاں ہوں۔ موتیاں کی موجاں (۴) کا میں دریا ہوں۔ تمام موتیاں بھریا (۵) ہوں۔''

یہ وہ موتی ہیں جنھوں نے نہ صرف ''سب رس'' کی بلکہ وجہی کی بھی آبرو، وقعت اور قدر و قیمت کو برقرار رکھا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. سب رس قصے کے دو محور کون سے ہیں؟
2. سب رس قصے میں کس محور پر زیادہ توجہ دی گئی ہے؟
3. پروفیسر عزیز احمد کے مطابق عشقیہ قصوں کے کون سے چار مراحل ہوتے ہیں؟
4. وجہی نے سب رس عنوان کی وجہ تسمیہ کیا بتائی ہے؟
5. قصے میں کرداروں کی کثرت ہونے کے باوجود قصے سے قاری کی دلچسپی کس لیے کم نہیں ہوتی؟
6. وجہی نے عشق سے وابستہ تصورات، اعضا اور جذبات و کیفیات کی کس طرح ترجمانی کی؟
7. عشقیہ قصے سب رس میں کن کرداروں کو کلیدی حیثیت حاصل ہے؟
8. سب رس کو کس معاملے میں اولیت حاصل ہے؟
9. وجہی نے سب رس میں کس طرح کی عبارت لکھی؟
10. وجہی کی نثر کی خوبیوں کا احاطہ کیجیے۔
11. داخلی قافیوں سے کیا مراد ہے؟
12. سب رس کے کن دو اسالیب بیان کا ذکر کیا گیا ہے؟

4.6 سب رس: ایک تمثیل

سب رس کی ادبی عظمت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ یہ ایک تمثیل ہے۔ یعنی یہ قصہ تمثیل کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ سب رس کی تمثیلی حیثیت کا جائزہ لینے سے پہلے، ایک نظر تمثیل اور اس کی تعریف پر ڈالیں، پروفیسر عزیز احمد نے تمثیل کی شناخت کے متعلق لکھا ہے:

-1 ''بیانیہ ادب کی ایک قسم وہ ہوتی ہے جس میں حکایت یا بیان، وقت واحد میں دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ بیان کے ایک حقیقی معنی ہوتے ہیں اور ایک مجازی۔ حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام دیے جاتے ہیں اور ان اجسام کے متعلق حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں۔''

(سب رس کے ماخذات و مماثلات مشمولہ متاع عزیز، ص 184)

(۱۔ باتاں = بات کی جمع۔ ۲۔ بولیا = بولا ۔۳۔ موتیاں = موتی کی جمع ۔۴۔ موجاں = موج کی جمع ۔۵۔ بھریا = بھرا)

-2 ''مشرقی مثالیہ (یعنی تمثیل) میں بجائے حیوانی کرداروں کے، انسانی کرداروں کو مثالیہ میں استعمال کیا جانے لگا۔ مثنوی مولانا روم میں بہت سی ایسی مثالیں ملتی ہیں جو ظاہری طور پر مقصود بالذات کہانی ہے۔ ہر ایک کردار منفرد صفات رکھنے والا فرد ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ ہر کردار کا ایک عین یا جوہر بھی پیدا ہوتا ہے جس سے کہانی کے اندرونی معانی یا اس کی اندرونی تشریح بھی پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح کہانی کی دو سطحیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ ایک ظاہری اور بیرونی۔ دوسری باطنی اور اندرونی۔ ظاہری معنی مجازی ہوتے ہیں اور باطنی حقیقی۔''

(سب رس کے ماخذات ومماثلات' ص 209)

جمیل جالبی نے ان تعریفوں سے نتیجہ اخذ کیا ہے:

'' قصے کی ایک ظاہری اور ایک باطنی سطح ہوتی ہے۔ ظاہری معنی مجازی ہوتے ہیں اور باطنی معنی حقیقی ہوتے ہیں۔ اور کردار ان معنی کی علامت بن جاتے ہیں۔''

(تاریخ ادب اردو۔ جلد اول' ص 446)

پروفیسر عزیز احمد نے لکھا ہے کہ:

''تمثیلی قصوں اور خصوصاً ''دستور عشاق'' یا ''سب رس'' کے قصے جیسے افسانوں کا ایک سلسلہ ہے جو ایران سے لے کر ایرستان تک پھیلا ہوا ہے۔ اور ان قصوں میں ایک مشترک عنصر ''تلاش'' کا پایا جانا ہے۔ کسی قصے میں یہ تلاش کسی پھول کی (مثلاً گل بکاولی' یا رومن ڈی لا روز) کی ہوتی ہے تو کسی قصے میں راز عشق کی' یا راز حسن کی یا راز حیات کی ہوتی ہے تو کسی قصے میں آب حیات کی ہوتی ہے۔''

(سب رس کے ماخذات ومماثلات)

اس بیان کی رو سے تو وجہی کے سب رس کو تمثیل قرار دینے کا ایک جواز یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس قصے میں ''تلاش'' آب حیات کی ہے۔ اس ایک نشانی کے میسر آنے کے بعد ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ اس قصے میں تمثیل کی دوسری نشانیاں بھی ملتی ہیں کہ نہیں۔ جب ہم کرداروں کے ناموں پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر کردار دراصل کسی ایک صفت یا تصور کا نمائندہ ہے۔ مثلاً غمزہ' ادا' حسن' عشق' رقیب' نظر' زہد' توبہ وغیرہ۔ حتیٰ کہ مقام کے نام بھی صفات یا تصور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مثلاً زہد کا پہاڑ' دیدار کا شہر' وصال کا چھجہ' ہدایت کا قلعہ' ہجراں کا قید خانہ وغیرہ۔ گویا وجہی نے ظاہری طور پر یہ دو نشانیاں فراہم کر کے ہمیں یہ احساس دلایا ہے کہ سب رس کا قصہ ایک تمثیلی حیثیت رکھتا ہے۔

ڈاکٹر منظر اعظمی کے مطابق سب رس کا قصہ تصوف کے رموز کا تمثیلی بیان ہے۔ وجہی نے حسن وعشق کی عشقیہ داستان کے پیرائے میں تصوف کے مسائل اور رموز کی تشریح کی ہے۔ منظر اعظمی نے تصوف کے حوالے سے سب رس کے کرداروں کی تشریح اس طرح کی ہے:

دل = حسن حقیقی کی آماجگاہ' عشق کا منبع' نور خداوندی کی جلوہ گاہ

عقل = مصلحت بیں

آبِ حیات = مرتبۂ بقا

سخن = زبان اور قلب کا ورد

نظر = دل کی صفا کنندہ

حسن = حسن کامل، نور مطلق

وہم = ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ کے مطابق نفس وحشت افزا

شہر دیدار = اللہ کے دیدار کا مقام

زلف = اللہ کی رسی، جو اللہ تک پہنچنے میں مدد دیتی ہے۔ شریعت الٰہی

وفا = اطاعت، ایمان

مہر = اللہ کی مہربانی، مہر الٰہی، کرم خداوندی

خال = سواد الوجود

ناز = حسن کی ایک ادا، حسن حقیقی کی ایک صفت

قامت = صراط مستقیم

ہمت = قوت ایمانی

غمزہ = سالک کے لیے عرفان کا ذریعہ

رقیب = نفس دوں، ابلیس

غیر = نفس امارہ (بنیادی خواہشات)

ان کرداروں کی تشریح سے آپ کو اندازہ ہو گیا ہوگا کہ یہ دراصل حسن حقیقی (اللہ کے جلوے) کی تلاش کا قصہ ہے جب تک اللہ کا متلاشی بندہ مالک حقیقی کی سچی طلب میں مبتلا نہ ہوگا، اپنی نظر سے کام نہ لے گا، اللہ کی رسی کو (زلف) کو مضبوطی سے نہ پکڑے گا اور صراط مستقیم (قامت) پر نہ چلے گا، اور ہر دم اللہ کا ذکر (سخن) نہ کرتا رہے گا، اسے اللہ کا دیدار (یعنی حسن) حاصل نہ ہوگا۔ اسے اس کا نفس امارہ (غیر) اور ابلیس (رقیب) اور وہم اسے اللہ کی محبت سے دور لے جانے کی کوشش کرتے رہیں گے۔ جب تک بندے پر اللہ کا کرم (مہر) نہ ہوگا اور بندہ قوت ایمانی (ہمت) پر مضبوطی سے قائم نہ رہے گا، اللہ کا دیدار مشکل ہے۔ جو اپنے ایمان کو قائم رکھے گا اُسے ہی حسن کامل کا دیدار حاصل ہوگا۔

کرداروں کے ان حقیقی معنوں کی روشنی میں آپ ایک اور بار قصے کو پڑھیے تو سارے قصے کے بیشتر واقعات کی معنویت بھی آپ پر ظاہر ہوتی جائے گی۔ غرض وجہی نے حسن و عشق کے عشقیہ قصے کے پیرائے میں، اللہ سے سچے عشق، اس کی تلاش اور تلاش کے دوران میں پیش آنے والے مصائب اور مسائل کو دلچسپ انداز سے پیش کیا ہے۔ اگر کوئی قصے کی اس معنویت تک نہ پہنچے بھی تو صرف عشقیہ قصے سے بھی بہل سکتا ہے۔ دلچسپی کی دوسری وجہ وجہی کی انشا پردازی ہے۔ اس لحاظ سے سب رس ایک دلچسپ تمثیلی قصہ ہے۔ جس کی ظاہری سطح پر عشق و حسن کے معرکے کو پیش کیا گیا ہے تو باطنی سطح پر عشق حقیقی اور تصوف کے رموز اور اسرار کو قصے کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. تمثیل سے کیا مراد ہے؟
2. تمثیلی قصوں کا بنیادی تھیم کیا ہوتا ہے؟
3. سب رس جیسا تمثیلی قصہ لکھنے کا مقصد کیا ہے؟
4. دل، حسن، عقل، عشق، قامت کے حقیقی معنی کیا ہیں؟

4.7 نمونہ اقتباسات برائے تشریح

الف ’’اس عقل پادشاہ کوں، ظل اللہ کوں، صاحب سپاہ کوں، ایک فرزند تھا کہ اس کا جوڑا دنیا میں کھیں ۱ نہ تھا۔ واصل کامل، عاشق عاقل، عالم عامل، نانوں ۲ اس کا دل۔ دانشمندی، ترکش بندی، قبول صورتی، دلاوری، سب عالم تے ۳ اسے حاصل۔ فرد:

کرے نت دل یو نازش عقل جیسا
کہ فرزند نیں کسے دنیا میں ایسا

تخت تاج کا لائق، سب پر فائق، بات میں قابل، سب میں فاضل، سوایک دیس ۴ اس عقل پادشہ، عالم پناہ، صاحب سپاہ، ظل اللہ، حقیقت آگاہ کے دل پر کچھ آیا، اپنا اندیشہ اپس ۵ کوں بھایا۔ سو اُس دل شہزادے کوں، اس ماہ زادے کوں، اس مستغنی کوں، اس سب علماں ۶ کے دھنی کوں، تن کے ملک کی بادشاہی دیا، تن کے ملک کا بادشاہ کیا، سرفراز کیا، ممتاز کیا۔‘‘

ب ’’زرق کھیا ۷ آبِ حیات کا چشمہ کتے ۸ سوں نہ کسی باغ میں ہے نہ کسی کشت میں ہے۔ وہ ایک چشمہ توں ۹ کتا سب بہشت میں ہے۔ تُوں اس چشمے کوں ڈھونڈ تیا دنیا میں، اُس کا نشان کوئی کیا سمجھے، کیا جانے:

یو غرضی ہے پوچھے بغیر نیں رہتا
یو کچھ پوچھتا دو اسے کچھ کتا

غرض اگر تجھے ہوناچ ۱۰ ہے یو پانی، تو عاشق کے انجھواں ۱۱ میں ہے اس پانی کی نشانی۔۔۔

قولہٗ تعالیٰ: وقلوب المومنین عرش اللہ تعالیٰ یعنی مسلمانوں کا دل خدا کا عرش ہے، یو پانی اس عرش میں تے آتا ہے، عاشق کی انکھیاں کے کنگورے پر تے جاتا ہے۔ نعوذ باللہ، یو پانی اگر قہر میں آوے، دریا کوں ڈباوے۔ نوح کا طوفان، اس پانی کا ایک قطرا کر جان۔ اس پانی کا بھوت ۱۲ ادب دھرنا، اس پانی سوں بے ادبی نہ کرنا، اس پانی سوں بھوت ڈرنا۔ یو پانی اگر ہر کی موج اُچاوے ۱۳، تل میں عالم کوں گلستان کر دکھاوے۔ پھول کوں پھلواڑی کرے، باڑ کوں باڑی کرے، پات کی جھاڑ کرے، کنکر کوں پہاڑ کرے۔ ذرّے کوں آفتاب کرے، آتش کوں آب کرے۔ گدا کوں پادشاہ کرے، ستارے کوں ماہ کرے۔‘‘

ج ’’یو بات تو میں خلوت میں فلانے ۱۴ سوں کہیا ۱۵ تھا، وہ بھی ایک بہانے سوں کہیا تھا، یو بات بھار ۱۶ کیوں پڑی، یو بات غیر ٹھار ۱۷ کیوں پڑی۔ تو اپنی بات کوں اپنے ۱۸ نیں چھپا سکیا، جب دُسرا تیری بات نہ چھپا کر کسے ۱۹ بولے تو کیا عجب۔ ایکس ۲۰ کا مایا لیناولے اپنا مایا کسے نہ اپنا۔ جتنا سکنا ۲۱، اتنا اپنا مقصود اپنے دل میں رکھنا۔ دل کا یار، سوپاکے ۲۲ پروردگار۔ جنے ۲۳ ہر کسے پتیایا ۲۴، اوے ۲۵ دغا کھایا۔ اگر کوئی کسی پتیا کر اپنے راز کی بات بولے تو اسے یوں چھپانا جیون اپنی شرم۔ تو اسے کتے ہیں نیم ۲۶ اسے کتے ہیں دھرم۔‘‘

(۱۔ کھیں = کہیں ۔۲۔ نانوں = نام ۔۳۔ تے = سے ۔۴۔ دیس = دن ۔۵۔ اپس = اسے ۔۶۔ علماں = علم کی جمع ۔۷۔ کھیا = کہا ۔۸۔ کتے = کہتے ۔
۹۔ توں = تو ۔۱۰۔ ہوناچ = ہونا ہی ۔۱۱۔ انجھواں = آنسوؤں ۔۱۲۔ بھوت = بہت ۔۱۳۔ اُچاوے = اچھالے ۔۱۴۔ فلانے = فلاں ۔۱۵۔ کہیا = کہا ۔
۱۶۔ بھار = باہر ۔۱۷۔ ٹھار = جگہ ۔۱۸۔ اپے = آپ خود ۔۱۹ کسے = کسی کو ۔۲۰۔ ایکس = کسی اور کا ۔۲۱۔ سکنا = سکتا ۔۲۲۔ سوپاکے = پاک ۔
۲۳۔ جنے = جس نے ۔۲۴۔ پتیایا = بھروسہ کیا ۔۲۵۔ اوے = وہی ۔۲۶۔ نیم = اصول

اپنی معلومات کی جانچ

1. اقتباس الف اور ب کو اپنے طور پر پڑھیے اور ان کا خلاصہ لکھیے۔ آپ کی مدد کے لیے نیچے دکنی الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں۔
2. اقتباس ج کی عبارت کو غور سے پڑھیے اور بتائیے کہ وجہی نے کس بات کی نصیحت کی ہے۔
3. اوپر دی گئی عبارتوں میں سے کوئی چھ مقفیٰ جملے ڈھونڈھ کر نکالیے اور لکھیے۔
4. اوپر دی گئی عبارتوں سے داخلی قافیے والے جملے ڈھونڈھ کر نکالیے۔
5. وجہی نے آب حیات کو کن کن چیزوں سے تشبیہ دی ہے؟ لکھیے۔
6. وجہی نے کن مثالوں کے ذریعے راز کی بات کو چھپانے کی ترغیب دی ہے؟ لکھیے۔
7. اوپر دی گئی عبارتوں کا مفہوم اپنے الفاظ میں لکھیے۔

4.8 خلاصہ

مرزا اسداللہ وجہی گولکنڈے کا ایک مایۂ ناز شاعر تھا۔ عبد قلی قطب شاہ میں اسے ''ملک الشعرا'' کا خطاب و مرتبہ حاصل تھا۔ اسے فارسی اور دکنی دونوں زبانوں پر دسترس حاصل تھی۔ نثر اور شاعری' دونوں میں اس نے اپنی تصانیف چھوڑی ہیں۔ شاعری میں اس کی دکنی مثنوی ''قطب مشتری'' اور فارسی کا ''دیوان وجیہہ'' اور نثر میں اس کی کتاب ''سب رس'' کافی مشہور ہیں۔ سب رس کو اردو نثر میں اولین ادبی کارنامہ مانا جاتا ہے۔

سب رس کے تعلق سے یہ خیال پایا جاتا ہے کہ وجہی نے یہ قصہ محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کے قصے ''حسن و دل'' سے متاثر ہو کر اور تحریک پا کر لکھا ہے۔ سب رس ایک تمثیلی قصہ ہے یا تمثیل ہے۔ تمثیل اس بیانیہ ادب کو کہتے ہیں جس میں بیانیے کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ اوپری یا ظاہری سطح پر واقعات یا بیان کے مجازی معنی ہوتے ہیں اور اندرونی یا باطنی سطح پر بیان کے حقیقی معنی۔ حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام یا پیکروں کے ذریعے اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ قصے کے آخر میں قاری کا ذہن حقیقی معنوں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔

سب رس کا قصہ' ظاہری سطح پر آب حیات کی تلاش اور حسن و عشق کا بیان ہے۔ بادشاہ عشق کا بیٹا شہزادہ دل ہے' جو آب حیات کا ذکر سن کر ایسا دیوانہ ہوا کہ کھانا پینا تک چھوڑ دیا۔ تب اس کا دوست نظر' اپنے دوست کی خاطر آب حیات کی تلاش میں نکل پڑا۔ مختلف مراحل سے گزرنے کے بعد اسے پتہ چلا کہ آب حیات' شہر دیدار کے باغ رخسار کے چشمے دہن میں پایا جاتا ہے۔ شہر دیدار شہنشاہ عشق کی بیٹی حسن کی ملکیت ہے۔ اس کے پاس ایک انگوٹھی ہے جو چشمۂ آب حیات تک پہنچاتی ہے۔ نظر نے مختلف مہمیں سر کرتے ہوئے شہزادی حسن تک رسائی حاصل کی۔ وہاں اسے پتہ چلا کہ شہزادی حسن ایک ہیرے پہ نقش تصویر پر فدا ہے اور اتفاق سے وہ تصویر شہزادہ دل کی نکل آئی۔ جب یہ حقیقت معلوم ہوئی تو شہزادی حسن دل پر نادیدہ فدا ہو گئی اور اس سے عشق کرنے لگی۔ اور اس نے نظر سے درخواست کی کہ کسی بھی طرح شہزادہ دل کو شہر دیدار لے آئے۔

اس مرحلے پر پہنچ کر سب رس کا قصہ آب حیات کی تلاش کی بجائے حسن و عشق کے بیان تک محدود ہو جاتا ہے۔ نظر مملکت تن پہنچ کر شہزادہ کو نہ صرف آب حیات کی خوش خبری سناتا ہے' شہزادی حسن کی تعریف اس طرح کرتا ہے کہ دل شہزادی کو دیکھے بغیر ہی اس کا عاشق ہو جاتا ہے اور شہزادی سے ملنے شہر دیدار چلنے کو تیار ہو جاتا ہے۔ لیکن جب بادشاہ عقل کو اطلاع ملتی ہے تو وہ شہزادے کو گرفتار کرواتا ہے۔ گرفتاری کی اطلاع پا کر شہزادی حسن اپنا لشکر بھیجتی ہے۔ عقل خود جنگ کے میدان میں اترنے کی بجائے شہزادے دل کو بھیجتا ہے۔ اس طرح دل اور حسن کی جنگ کا آغاز ہوتا ہے۔ اسی جنگ میں دل کا باپ' بادشاہ عقل اور شہزادی حسن کا باپ شہنشاہ عشق بھی شامل ہو جاتا ہے۔ حسن کی فوج کے ہاتھوں دل گھائل ہو جاتا ہے اور گرفتار کر کے لایا جاتا ہے جب کہ عشق کی فوج کے ہاتھوں عقل کو شکست اٹھانی پڑتی ہے۔ اور وہ فرار ہو جاتا ہے۔ حسن و دل کی ملاقاتیں ہوتی ہیں۔ رقیب کی

بٹی غیر کی سازش کے سبب حسن و دل میں غلط فہمی پیدا ہوتی ہے اور جدائی عمل میں آتی ہے۔ لیکن جب حسن کو حقیقت معلوم ہوتی ہے کہ شہزادہ دل بے قصور ہے تب وہ بہت پچھتاتی ہے کہ رقیب شہزادے کو اپنے قید خانے ہجراں میں قید کرتا ہے۔

ادھر عقل کے وزیر قامت کے ذریعے شہنشاہ عشق اور بادشاہ عقل میں صلح صفائی ہوتی ہے۔ عقل عشق کی تابعداری قبول کر لیتا ہے۔ حسن کی درخواست پر بادشاہ عشق اپنی فوج بھیج کر شہزادے دل کو رقیب کی قید سے نجات دلاتا ہے اور دل اور حسن کی شادی ہو جاتی ہے۔

ظاہری سطح پر تو یہ حسن و عشق کا بیان ہے۔ لیکن داخلی سطح پر وجہی نے تصوف کے اسرار و رموز کو قصے کے طور پر بیان کیا ہے۔ یعنی قصے کے ذریعے حسن حقیقی (جلوۂ خداوندی) تک پہنچنے اور اس کا دیدار حاصل کرنے کے دوران پیش آنے والے واقعات اور کیفیات کو مجاز کے پیرائے میں بیان کیا ہے۔ سب رس کے بیشتر کردار عشق حقیقی کی صفات کی نمائندگی کرتے ہیں تو واقعات جلوۂ خداوندی تک پہنچانے والے واقعات کا مجازی بیان ہیں۔ قصے کے بیان کے دوران میں اپنی انشا نگاری کا جوہر دکھاتے ہوئے وجہی نے ایسے اشارے چھوڑے ہیں جن کی مدد سے قاری کا ذہن ان مجازی واقعات اور کرداروں کی حقیقی معنویت کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ اور اس طرح تمثیل کے باطنی معنی ہم پر ظاہر ہوتے ہیں۔

سب رس کی عظمت کی دوسری وجہ وجہی کی انشا پردازی ہے۔ وجہی نے قصے کے بیان کے ساتھ ساتھ پند و نصیحت کے جوہر دکھائے ہیں۔ سماجی زندگی سے متعلق مختلف حقائق پر مثلاً عبادت، عشق حقیقی، زندگی میں عقل کی اہمیت، بڑھاپے کی کیفیت، شراب نوشی، علم کی عظمت، خیر و خیرات کی ضرورت، علم کی افادیت وغیرہ پر بے ساختہ و بے محابا لکھا ہے۔ ایک ایک خیال کو سو سو انداز سے بیان کیا ہے۔ موتیوں کے خزانے لٹائے ہیں۔ یہ وہ موتی ہیں جنہوں نے نہ صرف سب رس کی بلکہ وجہی کی بھی آبرو و وقعت اور قدر و قیمت کو برقرار رکھا ہے۔

سب رس اگرچہ نثر کا ابتدائی نمونہ ہے۔ لیکن وجہی نے اس ابتدائی نثر میں مسجع و مقفیٰ عبارت لکھ کر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے علاوہ دکنی زبان کو ایک اعلیٰ درجہ عطا کیا ہے۔

4.9 نمونۂ امتحانی سوالات

درج ذیل سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. سب رس کا قصہ اپنے الفاظ میں بیان کیجیے۔
2. سب رس کے اسلوب پر روشنی ڈالیے۔
3. نثری ادب میں سب رس کے ادبی مقام کا تعین کیجیے۔

درج ذیل سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. وجہی کی ادبی خدمات کا جائزہ لیجیے۔
2. سب رس کے تمثیلی عناصر کی معنویت کو اجاگر کیجیے۔
3. دیے گئے اقتباسات میں کسی ایک کی اس طرح تشریح کیجیے کہ تحریر کی ادبی و فنی خصوصیات سامنے آ سکیں۔

4.10 فرہنگ

الفاظ		معنی
دبستان	=	ایک ادبی اصطلاح ہے۔ دبستان سے مراد مخصوص قواعد و ضوابط، مخصوص طرز فکر اور اسلوب کی پیروی سے ہے۔
ملک الشعرا	=	لغوی معنی شاعروں کا بادشاہ۔ دراصل یہ ایک خطاب ہے جو قدیم زمانے میں بادشاہوں کی طرف سے کسی اعلیٰ درجے کے شاعر کو دیا جاتا تھا۔

تخت نشین = تخت پر بیٹھنا، حکومت کرنا، بادشاہ بننا
مناسبت = باہمی تعلق؛ جس کی نسبت سے، مطابق
ادبی مورخ = ادب کی تاریخ لکھنے والا
طرۂ امتیاز = ایسا کارنامہ جو نمایاں مقام بخشے۔ نمایاں ترین کام
بیان کردہ = بیان کیا ہوا۔
ماخوذ = اخذ کیا ہوا
طبع زاد = ایسی تخلیق جو کسی کی نقل میں نہ لکھی گئی ہو۔ اپنے طور پر لکھی گئی ہو
حرف آنا = الزام آنا، عیب لگنا
بازار گرم ہونا = محفل جمنا، بازار عروج پر آنا
تا ابد = ہمیشہ کے لیے، ابد تک
درگزر کرنا = نظر انداز کرنا، معاف کرنا
کیمیا گر = وہ شخص جو مٹی کو سونا بنانے کا فن جانتا ہے
برہم ہونا = غصے میں آنا، رنجیدہ ہونا، پریشان ہونا
کنایہ = جب کوئی لفظ یا واقعہ اپنے حقیقی اور مجازی دونوں معنوں میں مستعمل ہو تو اسے کنایہ کہتے ہیں
ناگاہ = اچانک، یکایک
خاطر داری کرنا = مہمان نوازی کرنا، آو بھگت کرنا
غائبانہ = غیر موجودگی میں
تابع داری = اطاعت، غلامی، ملازمت
ہمراہ کرنا = ساتھ بھیجنا
شب خون = رات میں کیا جانے والا حملہ
جرار = بھاری، کثیر، لشکر جرار مطلب کثیر فوج
کُلیلیں بھرنا = ہرنوں کا چوکڑیاں بھرنا، خوشی یا مستی میں ہرنوں کا چھلانگیں مارنا
گھوڑا ڈالنا = پیچھا کرنا، گھوڑے کو کسی کے پیچھے لپکانا
چھل = دھوکہ، فریب
سنپڑیا = پھنسا
روبہ رو = آمنے سامنے، مقابل میں
ہمزاد = جو ساتھ پیدا ہو (مراد شیطان جو انسان کے ساتھ پیدا ہوتا ہے)
چاہِ ذقن = تھڈی میں جو ہلکا سا گڑھا ہوتا ہے، اسے چاہِ ذقن کہتے ہیں
واصل = ملا ہوا
راز و نیاز = پوشیدہ باتیں، محبت کی باتیں
اتاولی = بے چین

معمور کرنا	=	مقرر کرنا' آباد کرنا
صعوبتیں	=	مصیبتیں، مشکلیں، تکلیفیں
تاسف	=	افسوس
مصالحت	=	میل ملاپ' صلح صفائی
گشت کرنا	=	گھومنا' پھرنا' چکر لگانا
محور	=	مرکز' وہ مرکز جس کے اطراف کوئی چیز گھومتی ہے۔ دُھرا جس پر پہیہ گردش کرتا ہے
جام عشرت نوش کرنا	=	عیش/مستی کے جام پینا' عیش و مستی کرنا
مراحل	=	مرحلے کی جمع
وصال	=	ملاپ
محیط	=	پھیلا ہوا' گھرا ہوا
پامال	=	برباد' ناکارہ
ماخذات	=	ماخذ کی جمع' وہ جگہیں جہاں سے کسی چیز کی ابتدا ہو' منبع کی جمع
تجسیم	=	جسم میں ڈھالنا' کسی شکل میں ڈھالنا
پیکر	=	روپ' شکل' قالب
استفادہ کرنا	=	فائدہ اٹھانا' فائدہ حاصل کرنا
کجا	=	کہاں' کس جگہ
بُعد	=	فرق' دوری' فاصلہ
اپج	=	پیداوار' نئی بات' اُگنا
مقفّٰی عبارت	=	ایسی عبارت جس کے جملوں کے آخر میں قافیے پائے جائیں
انشاپردازی	=	مضمون لکھنا' لکھنے کا انداز
اسالیب	=	اسلوب کی جمع' طریقے' طرز

4.11 سفارش کردہ کتابیں

1. ڈاکٹر جمیل جالبی — تاریخ ادب اردو۔ جلد اول
2. مولوی عبدالحق (مرتب) — سب رس
3. ڈاکٹر شمیم انہونوی (مرتب) — سب رس
4. ڈاکٹر سیدہ جعفر — دکنی نثر
5. ڈاکٹر منظر اعظمی — سب رس کا مطالعہ
6. پروفیسر گیان چند جین — اردو کی نثری داستانیں

....

اکائی 5 : انشاءاللہ خاں اور رانی کیتکی کی کہانی

ساخت

5.1 تمہید
5.2 حیات
5.3 ادبی خدمات
5.4 رانی کیتکی کی کہانی کا تنقیدی جائزہ
5.4.1 وجہ تصنیف
5.4.2 پلاٹ
5.4.3 مافوق الفطرت عناصر
5.4.4 لسانی خوبی
5.4.5 جذبات نگاری
5.4.6 مکالمہ نگاری
5.4.7 کردار نگاری
5.5 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح
5.6 خلاصہ
5.7 نمونۂ امتحانی سوالات
5.8 فرہنگ
5.9 سفارش کردہ کتابیں

5.1 تمہید

داستان کی ابتدائی صورت وہ حکایات ہیں جو پند و نصائح کے لیے کہی جاتی تھیں اور جن کے آخر میں کوئی ایسی نصیحت ہوا کرتی تھی جو رہ گزر حیات میں مشعل راہ کا کام کرتی تھی۔ جاگیردارانہ نظام میں ان حکایات نے داستانوں کا روپ لے لیا۔ ان داستانوں کا مقصد جاگیرداروں، نوابوں اور تعلقہ داروں کے لیے ذہنی تفریح کا سامان مہیا کرنا تھا۔ لہٰذا داستان نگار بقول گیان چند جین ''مافوق الفطرت کی تحیر خیزی، حسن و عشق کی رنگینی، مہمات کی پیچیدگی اور لطف بیان'' سے ایک ایسی تفریح مہیا کرتا تھا جو مبہوت کر دیا کرتی تھی۔ انشا کا مقصد ان دونوں سے قطعی مختلف تھا۔ رانی کیتکی کی کہانی کی وجہ تخلیق ایک مخصوص زبان اور طرز بیان کا جادو جگانا تھا۔

اس اکائی میں سید انشاءاللہ خاں انشا کے حالات زندگی مختصراً بیان کیے گئے ہیں۔ انشا کی ادبی خدمات کا احاطہ کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ داستان ''رانی کیتکی کی کہانی'' کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اپنی معلومات کی جانچ کرنے کے لیے چند سوالات بھی دیے گئے ہیں۔ رانی کیتکی کی کہانی سے چند اقتباسات بطور نمونہ اس لیے دیے جا رہے ہیں تا کہ آپ اس داستان کی زبان اور اسلوب سے واقف ہو جائیں اور متن کی

تشریح کر سکیں۔ ساتھ ہی امتحانی سوالات کے نمونے بھی دیے جا رہے ہیں۔ فرہنگ میں مشکل الفاظ کے معنیٰ دیے گئے ہیں۔ موضوع سے متعلق کتابوں کی فہرست بھی دی گئی ہے تا کہ ان کا مطالعہ آپ کی معلومات میں اضافہ کر سکے۔

5.2 حیات

نام سید انشا اللہ خاں، تخلص انشا۔ والد کا نام حکیم سید ماشاء اللہ خاں تھا۔ ان کے بزرگوں کا وطن نجف اشرف تھا۔ انشا کے دادا سید نور اللہ ماہر طبیب تھے۔ شاہ فرخ سیر کے عہد میں ہندوستان آئے۔ بادشاہ نے ان کی شہرت سن کر دہلی بلوایا۔ انہی کے علاج سے بادشاہ کو صحت ہوئی۔ اسی وجہ سے ''خان بہادر'' کے خطاب سے نوازے گئے۔ انشا کے والد سید ماشاء اللہ خاں المتخلص بہ مصدر بھی اپنے والد کی طرح مشہور و معروف طبیب تھے۔ دہلی اور لکھنؤ میں ان کی کافی شہرت تھی۔ سادہ لوح، زندہ دل، متقی اور پرہیز گار واقع ہوئے تھے۔ اردو اور فارسی میں شعر کہا کرتے تھے۔ دلی کی تباہی کے بعد مرشد آباد چلے گئے۔

سید انشا اللہ خاں انشا کی ولادت مرشد آباد میں 1756ء میں ہوئی۔ سب سے پہلے قرآن شریف کی تعلیم حاصل کی، اس کے بعد عربی و فارسی زبان پر عبور حاصل کر لیا۔ کچھ عرصے بعد اپنے والد کے ساتھ فیض آباد روانہ ہوئے۔ جہاں کی ادبی فضا میں ان کی پرورش ہوئی۔ طب و منطق اور شعر گوئی کا ذوق ورثے میں ملا تھا۔ اس کے بعد سپہ گری اور زبان دانی میں بھی مہارت حاصل کر لی۔ اپنی خداداد صلاحیت اور قابلیت کی وجہ سے نواب شجاع الدولہ تک رسائی حاصل ہو گئی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ سولہ سال کی عمر میں ان کا دیوان مکمل ہو چکا تھا۔ شعر گوئی میں اپنے والد سے اصلاح لیا کرتے تھے۔

فیض آباد سے مغل بادشاہ شاہ عالم ثانی آفتاب کے زمانے میں دہلی آئے اور دربار سے وابستہ ہو گئے۔ اپنی حاضر جوابی، خوش طبعی اور بزلہ سنجی کی وجہ سے بادشاہ اور اہل دربار کو زعفران زار بنا رکھا تھا۔ ان کی ظرافت اور لطیفہ تراشی کے بادشاہ اس قدر قدر دان تھے کہ ہمیشہ ان کو اپنے دربار ہی میں رکھنا پسند کرتے تھے۔ گو دہلی کا قیام دو سال کا ہی رہا لیکن بذلہ سنجی اور فن شعر گوئی کے موقع کو بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ یہاں ان کی ملاقات مظہر جان جاناں اور سعادت یار خاں رنگین سے ہوئی۔ رنگین سے گہرا دوستانہ تعلق اور خلوص تھا۔ مرزا عظیم بیگ سے ادبی معرکہ ہوا کرتا تھا۔ دہلی کے اجڑنے کے بعد آصف الدولہ کے عہد میں لکھنؤ روانہ ہوئے۔ جہاں شہزادہ سلیمان شکوہ شعرا و ادبا کی قدر کیا کرتے تھے۔ انشا شہزادے کے اتالیق مقرر ہوئے۔ اور بعد میں مصحفی کو بھی اپنے ساتھ ملازم رکھوالیا۔ کچھ عرصہ بعد انشا اور مصحفی کی دوستی ادبی معرکے میں بدل گئی۔ کیونکہ دونوں کی عمر، مزاج اور نظریات میں کافی فرق تھا۔ مصحفی سنجیدہ مزاج اور انشا کے مزاج میں ظرافت موجود تھی۔ اس طرح ان کے ادبی معرکے ادب کا ایک روشن حصہ بن گئے۔

کہا جاتا ہے کہ کسی معرکے کی وجہ سے لکھنؤ چھوڑنا پڑا۔ غرض ان کی زندگی کا سب سے سنہرا دور نواب سعادت علی خاں کی مصاحبی کا ہے۔ ان کی تصانیف ''سلکِ گوہر'' اور ''رانی کیتکی کی کہانی'' اسی عہد میں لکھی گئیں۔ ان کی حاضر جوابی، بذلہ سنجی، ظرافت اور لطائف کے نواب سعادت علی خاں دل سے قائل تھے۔

قیاس کیا جاتا ہے کہ انشا نے دو شادیاں کی تھیں۔ بڑی بیوی کا نام عاشوری بیگم اور دوسری کا نام اچھی بیگم تھا۔ دونوں سے تین لڑکے اور دو لڑکیاں ہوئیں۔

انشا کے آخری ایام زندگی بڑی مصیبت میں گذرے۔ فکر معاش اور لڑکوں کے انتقال کے صدمے نے انھیں کافی کمزور بنا دیا تھا۔ جسمانی اور ذہنی اعتبار سے مفلوج ہو گئے تھے اور دوستوں نے بھی مخالفت شروع کر دی تھی۔ صرف سعادت یار خاں نے ہمیشہ ساتھ دیا۔ انشا اللہ خاں انشا کا انتقال 1818ء میں ہوا۔

انشا کی فطرت میں ظرافت، بزلہ سنجی، زندہ دلی اور شوخ مزاجی بدرجۂ اتم موجود تھی۔ زندگی کے ہر موڑ پر اسی سے کام لیا کرتے تھے۔ با اخلاق اور با مروت انسان تھے۔ بزرگوں کا ادب و احترام کرتے۔ خود دار اتنے کہ دوست و دشمن کی بھی پرواہ نہیں کرتے تھے۔ لا اُبالی پن اور ضدی پن کو ان کی فطرت کی کمزوری کہا جا سکتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. انشا کے والد کا کیا نام تھا؟

2. انشا کب اور کہاں پیدا ہوئے؟

3. انشا کے ادبی معرکے کس شاعر کے ساتھ ہوئے؟

4. انشا کی وفات کب ہوئی۔

5.3 انشا کی ادبی خدمات

انشاللہ خاں انشا کی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے ہوا۔ غزل گو شاعر کی حیثیت سے منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری نے فیض آباد کی ادبی فضا میں پرورش پائی۔ دلی میں پروان چڑھی اور لکھنؤ میں شعروشاعری کی نئی روش قائم کی۔ گویا دبستان لکھنؤ کی بنیاد رکھنے والے شعرا میں جرأت آتشؔ مصحفیؔ اور رنگین وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ انشا کے کلیات میں دیوان غزلیات اردو و فارسی دیوان ریختی دیوان بے نقط، مثنویاں، قصائد اور رباعیات وغیرہ شامل ہیں۔

انشا نثر نگاری میں بھی اہم مقام رکھتے ہیں۔ ان کی نثری تصانیف حسب ذیل ہیں۔

1- دریائے لطافت

انشا وہ پہلے ہندوستانی ادیب ہیں جنہوں نے فارسی زبان میں پہلی مرتبہ اردو زبان اور اردو صرف ونحو سے متعلق کتاب لکھی۔ یہ کتاب دو حصوں پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر عبدالستار دلوی لکھتے ہیں :

''دریائے لطافت میں زبان اس کے مختلف لہجے اور اس کی صرف ونحو سے متعلق ابتدائی حصہ انشا کے زور قلم کا نتیجہ ہے اور دوسرا حصہ جو معانی، عروض اور قوافی سے متعلق ہے، مرزا محمد حسن قتیل کا لکھا ہوا ہے۔

(رانی کیتکی کی کہانی۔ مرتبہ عبدالستار دلوی، ص 26)

2- لطائف السعادت

انشا نے نواب سعادت علی خاں کے ان لطائف کو جو وقتاً فوقتاً ان کی صحبتوں میں پیش آئے تھے، جمع کر کے ''لطائف السعادت'' کے نام سے کتاب لکھی۔ اس کتاب سے دونوں کے تعلقات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

3- سلکِ گوہر

یہ بے نقطہ نثری داستان انشا کی زبان دانی اور جدت طبع کی روشن مثال ہے۔ گو کہ نقطے نہ ہونے کی قید عائد کر لینے کی وجہ سے طبیعت کی رنگینی اور قلم کی روانی کا زور کم نظر آتا ہے۔

4- ترکی روزنامچہ

یہ روزنامچہ ایک ماہ اور چھ دن کے حالات پر مشتمل ہے۔ اس میں انشا نے روز کے واقعات لکھے ہیں۔ سہ شنبہ ۷ جمادی الاول کے روزنامچہ کی تحریر سے رانی کیتکی کے سنہ تالیف پر کچھ روشنی پڑتی ہے۔

5- رانی کیتکی کی کہانی

یہ داستان بھی انشا کی زباندانی اور جدت طبع کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ ہندی اور اردو والے دونوں اسے اپنے ادب کا قدیم سرمایہ سمجھتے

ہیں۔انشا نے دعویٰ کیا تھا کہ ایسی کہانی لکھوں گا جس میں غیر ملکی الفاظ یعنی عربی وفارسی شامل نہ ہوں۔انھوں نے اسے پورا کر دکھایا۔لکھا ہے کہ:

''یہ وہ کہانی ہے جس میں ہندوی چھٹ کسی اور بولی کا میل ہے نہ پٹ۔''

اپنی معلومات کی جانچ

1. اردو زبان اور اردو صرف ونحو کے متعلق لکھی گئی انشا کی کتاب کا نام کیا ہے؟
2. لطائف السعادت کس کے لطائف کا مجموعہ ہے؟
3. انشا کی تصنیف کردہ بے نقط داستان کا نام لکھیے۔

5.4 رانی کیتکی کی کہانی کا تنقیدی جائزہ

5.4.1 وجہ تصنیف

سید انشااللہ خان انشا کی تصنیف ''رانی کیتکی کی کہانی'' اُردو کی مختصر ترین طبع زاد نثری داستان ہے جو 1803ء میں لکھی گئی۔اس کے متعدد ایڈیشن اردو اور دیوناگری رسم الخط میں چھپ چکے ہیں۔یہ نہ صرف اردو بلکہ ہندی ادب میں بھی قدر کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہے۔انشا نے اس کے لکھنے کی وجہ یوں بتائی کہ ایک دن خیال آیا کہ ایک ایسی کہانی لکھوں جس میں غیر ملکی الفاظ عربی وفارسی شامل نہ ہوں۔اپنے اس خیال کا اظہار دوستوں سے کیا۔ان میں سے کسی نے اس طرح کی تخلیق کو محال قرار دیا۔انشا کو یہ بات ناگوار گذری۔پھر انہوں نے دعویٰ کرکے اس کو پورا کر دکھایا۔اس تعلق سے لکھتے ہیں:

''ایک دن بیٹھے بیٹھے یہ بات اپنے دھیان میں چڑھی' کوئی کہانی ایسی کہیے۔جس میں ہندوی چھٹ اور کسی بولی کی پٹ نہ ملے۔تب جاکے میرا جی پھول کی کلی کے روپ سے کھلے۔باہر کی بولی اور گنواری کچھ اس کے بیچ میں نہ ہو۔

اپنے ملنے والوں میں سے ایک کوئی بڑے پڑھے لکھے پُرانے دھرانے ڈاگ' بوڑھے گھاگ یہ کھڑاگ لائے۔سر ہلاکر منہ تھتھا کر' ناک بھوں چڑھا کر' آنکھیں پھرا کر لگے کہنے۔''یہ بات ہوتی دکھائی نہیں دیتی۔ہندوی پن بھی نہ نکلے اور بھاکھا پن بھی نہ ٹھوس جائے۔جیسے بھلے لوگ اچھوں سے اچھے آپس میں بولتے چالتے ہیں۔جوں کا توں وہی سب ڈول رہے اور چھانہہ کسی کی نہ دبے یہ نہیں ہونے کا!''

میں نے ان کی ٹھنڈی سانس کی پھانس کا ٹھوکا کھاکر' جھنجھلا کر کہا۔''میں کچھ ایسا بڑھ بولا نہیں' جو رائی کو پربت کر دکھاؤں اور جھوٹ سچ بول کر انگلیاں نچاؤں' اور بے سری' بے ٹھکانے کی الجھی سلجھی تانیں لے جاؤں' جو مجھ سے نہ ہوسکتا' تو بھلا یہ بات منہ سے کیوں نکالتا؟ جس ڈھب سے ہوتا' اس بکھیڑے کو ٹالتا۔''

انشا نے اپنے دعوے کو پورا کرنے کے لیے بڑی ذہانت اور جدت سے کام لیا ہے۔انھوں نے قصے کا پلاٹ ہندو علم الاصنام کی مدد سے بنایا۔قدیم ہندو معاشرت' رسم ورواج' مذہبی عقائد' اوہام اور تہذیب وتمدن کے عناصر شامل کیے۔ظاہر ہے کہ اس قسم کے قصے میں عربی وفارسی آمیز اردو کے بجائے ہندی آمیز زبان کی ضرورت پیش آئی۔جو انشا نے استعمال کی۔انشا نے اپنی زبان دانی سے کام لیتے ہوئے مواد اور زبان کو ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم بنادیا۔اس طرح وہ اپنے دعوے کو پورا کرنے میں کامیاب رہے۔

5.4.2 پلاٹ

کسی دیس کا راجہ سورج بھان کا بیٹا کنور اودے بھان ایک دن شکار کے لیے جنگل کی طرف روانہ ہوا۔ایک ہرنی پر نظر پڑی۔اس کا تعاقب کرتا

رہا یہاں تک کہ شام ہوگئی۔ایک باغ میں پہنچا جہاں خوبصورت نوجوان لڑکیاں جھولا جھول رہی تھیں۔ان میں ایک جگت پرکاش کی حسین اور جوان بیٹی رانی کیتکی بھی موجود تھی۔اس پر اودے بھان کی نظر پڑی۔اودے بھان بھی خوبصورت نوجوان تھا دونوں کی نظریں ملیں اور ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہوگئے۔رانی کیتکی اپنی سہیلی مدن بان سے اودے بھان کی محبت کا ذکر کرتی ہے۔پھر اسی کے ہی مشورے سے دونوں ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں۔اپنا اپنا تعارف کرواتے ہیں اور عشق کی نشانی کے طور پر ایک دوسرے کی انگوٹھیاں بدل لیتے ہیں۔پھر اپنے اپنے دیس لوٹ جاتے ہیں۔

کنور اودے بھان اور رانی کیتکی پر ہجر کی گھڑیاں مشکل سے کٹتی ہیں۔ایک دوسرے کی یاد میں بے چین' بے قرار اور ہوش گم کیے رہتے ہیں۔کنور اودے بھان کی حالت ملاحظہ فرمایئے۔

''کنور جی کا انوپ روپ کیا کہوں' کچھ کہنے میں نہیں آتا' نہ کھانا' نہ پینا نہ لگ چلنا' نہ کسی سے کچھ کہنا نہ سننا' جس دھیان میں تھے' اُسی میں گوتھے رہنا اور گھڑی گھڑی کچھ سوچ سوچ کر سر دھننا۔''

کنور اودے بھان کے ماں باپ اس کی حالت دیکھ کر دریافت کرتے ہیں۔تب وہ اپنی داستان عشق سناتا ہے۔ماں باپ ایک برہمن کے ذریعے جگت پرکاش کے پاس شادی کا پیغام بھیجتے ہیں۔وہ اپنی ذلت محسوس کر کے شادی کے اس رشتے کو ناپسند کرتا ہے۔اور برہمن کو قید کر دیتا ہے۔اسی وجہ سے سورج بھان اور جگت پرکاش میں جنگ چھڑ جاتی ہے۔دوران جنگ کنور اودے بھان' رانی کیتکی سے چپکے سے بھاگ چلنے پر اصرار کرتا ہے۔مگر رانی کیتکی کی غیرت گوارا نہیں کرتی۔جگت پرکاش اپنے گرو مہندر گر کی مدد سے کنور اودے بھان اور اس کے ماں باپ کو ہرن ہرنی بنا دیتا ہے۔اور ساری فوج ایک آگ کے بگولے سے تباہ کر دی جاتی ہے۔رانی کیتکی پریشان اور فکر مند رہتی ہے۔مدن بان کے سمجھانے سے کچھ تسلی پاتی ہے۔پھر بڑی ہوشیاری سے کھیلنے کے بہانے ماں سے مہندر گر کا دیا ہوا بھبھوت مانگ لیتی ہے۔بھبھوت کو آنکھوں میں لگا کر اودے بھان کی تلاش میں جنگل کی راہ لیتی ہے۔کیتکی کے غائب ہو جانے سے ماں باپ پریشان ہو جاتے ہیں اور پھر مدن بان کو بھی بھبھوت دے کر کیتکی کی تلاش کے لیے روانہ کر دیا جاتا ہے۔آخر کار بڑی تلاش کے بعد کیتکی کا پتہ لگا کر گھر واپس لایا جاتا ہے۔پھر رونگٹا جلا کر مہندر گر کو بلا کر سارا قصہ سنایا گیا۔اس کے بعد کنور اودے بھان اور اس کے ماں باپ کو ہرن ہرنی سے آدمی زاد بنایا گیا۔اس کے بعد کنور اودے بھان اور رانی کیتکی کی بڑی دھوم دھام سے شادی کر دی گئی۔

قصہ بالکل روایتی انداز کا ہے۔پلاٹ میں بھی کوئی الجھاؤ نہیں ہے۔کہانی میں وہ سبھی داستانوی عناصر پائے جاتے ہیں جو دوسری داستانوں میں ہیں۔محبوب کی تلاش میں جنگل کی سیر یہاں بھی ہے۔داستانوں میں شہزادے کا دوست یا شہزادی کی سہیلی زیادہ فعال ہوتے ہیں۔اس کہانی میں بھی مدن بان جیسی غم گسار سہیلی موجود ہے جو رانی کیتکی کو ڈھونڈنے کے لیے بے خوف وخطر جنگل کی راہ لیتی ہے۔پلاٹ میں کئی موڑ یکے بعد دیگرے آتے ہیں۔جادوگر مہندر گر اودے بھان اور اس کے ماں باپ کو ہرن ہرنی بنا کر قصے کو ایک نیا موڑ دیتا ہے۔بحیثیت مجموعی پلاٹ سادہ ہے اور قصہ فطری انداز میں آگے بڑھتا ہے۔

5.4.3 مافوق الفطرت عناصر

داستان کا آغاز رمزیہ انداز میں حمد' نعت اور منقبت سے ہوتا ہے۔اس کے بعد مختلف عنوانات کے ذریعے کہانی کو پیش کیا گیا ہے۔قصے کو طول دینے کے لیے فوق الفطرت عناصر سے کام لیا گیا ہے۔ایک جوگی مہندر گر جو آدمی کو ہرن بنا دیتا ہے۔اس کے پاس ایک ایسا بھبھوت ہے جسے آنکھوں میں لگانے والے دوسروں کی نظر میں نہیں آتے۔وہ اڑنے کی فوق الفطرت طاقت رکھتا ہے۔کبھی بھی رونگٹا جلا کر مہندر گر کو بلایا جا سکتا ہے۔یہ عناصر قصے کو دلچسپ بھی بنا دیتے ہیں۔

5.4.4 لسانی خوبی

انشا نے یہ داستان محض زباندانی کا مظاہرہ کرنے کے لیے لکھی تھی۔وہ ایک ایسی زبان میں یہ کہانی لکھنا چاہتے تھے جس میں عربی و فارسی کا کوئی

لفظ نہ آئے اور سنسکرت الاصل الفاظ سے بھی پرہیز کیا جائے۔ خالصتاً دیسی زبان کے الفاظ استعمال کرنے کی شرط نے انہیں ایسے قصے کے انتخاب پر مجبور کیا جس کا تعلق ہندو معاشرے سے ہو اور جس کے کردار ہندو ہوں۔ اس طرح فارسی الاصل الفاظ سے بچنے کی ایک مضبوط بنیاد انہیں مل گئی۔ کرداروں کے سماجی وثقافتی پس منظر کو سامنے رکھ کر انہوں نے ایسی زبان کا استعمال کیا جس میں زبان ہندوی کے علاوہ اور زبانوں کے الفاظ نہ آئیں۔ اس طرح یہ داستان زبان و بیان کے نقطۂ نظر سے فطری نقوش پر آگے بڑھتی ہے۔ کردار وہی زبان بولتے ہیں جو انہیں فطری طور پر بولنی چاہیے۔ مصنف نے اس امر کا پورا التزام رکھا ہے کہ عربی وفارسی الاصل الفاظ استعمال نہ ہونے کی وجہ سے انداز بیان کی لطافت مجروح نہ ہو اور قصہ گوئی کا انداز ایسا ہو کہ قاری کی دلچسپی کہانی میں باقی رہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو۔

''کنور جی کا انوپ روپ کیا کہوں کچھ کہنے میں نہیں آتا۔ نہ کھانا نہ پینا نہ لگ چلنا۔ کسی سے کچھ کہنا نہ سننا۔ جس دھیان میں تھے اسی میں گوتھے رہنا اور گھڑی گھڑی کچھ سوچ سوچ کر سر دھننا''

مندرجہ بالا اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انشاؔ قصہ گوئی کے فن سے واقف تھے۔ قدیم داستانوی اسلوب اظہار اس داستان میں بھی پایا جاتا ہے اور اس کا نباہ عربی وفارسی الفاظ کی غیر موجودگی میں بظاہر ایک مشکل امر لگتا ہے لیکن انشاؔ اس راہ سے بھی بحسن وخوبی گزرتے ہیں۔ گیان چند جین اپنی تصنیف ''اردو کی نثری داستانیں'' میں رقم طراز ہیں۔

''اس کہانی میں ہندی کی سادگی اور انشا کی فطری شوخی کا بڑا کامیاب میل ہے۔ یہ عام طور پر تسلیم کرلیا گیا ہے کہ انہوں نے ہندی الفاظ کو بڑے حسن اور سلیقے سے استعمال کیا ہے۔ بول چال کے سہل اور سادہ الفاظ میں اس قدر معنویت اور صداقت پیدا کردیتے ہیں جو طول وطویل بیانات پر بھاری ہیں۔''

(اردو کی نثری داستانیں، ص 437)

اس داستان میں انشا کی جدت طرازی قدم قدم پر نظر آتی ہے۔ مفہوم کے اظہار کے لیے زیادہ سے زیادہ اشعار، تشبیہات، ضرب الامثال اور محاورات سے کام لیا گیا ہے۔ ٹھیٹ ہندی کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ لیکن عبارت کی سادگی اور روانی میں فرق محسوس نہیں ہوتا۔ جیسے ڈول، بھیڑ بھڑکا، نئی نویلی، بھبھوت، سگھڑا، بکھیڑا، نگوڑا، ماجھے، کندن وغیرہ۔ بعض جگہ انشا نے عربی وفارسی الفاظ کو ہندی الفاظ کا جامہ پہنایا ہے جیسے شعر۔ دوہا

قالبِ خاکی۔ مٹی کا برتن

زار وقطار رونا۔ ساون بھادوں کے روپ میں رونا

عبارت میں الفاظ کی برجستگی، موزونیت، معنیٰ خیزی اور رنگین بیانی سے دلکشی پیدا ہوگئی ہے۔ آغاز داستان ملاحظہ فرمائیے۔

''کسی دیس میں کسی راجا کے گھر ایک بیٹا تھا۔ اُسے اس کے ماں باپ اور سب گھر کے لوگ کنور اودے بھان کرکے پکارتے تھے۔ سچ مچ اس کے جوبن کی جوت میں سورج کی ایک سوت آملی تھی۔''

5.4.5 جذبات نگاری

کہانی کی بنیاد جذبۂ حسن وعشق پر ہے۔ انشا نے عشقیہ جذبات اور کیفیات کی سچی تصویر کشی کی ہے۔ اس میں نازک سے نازک احساس کو بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ رانی کیتکی، کنور اودے بھان کے عشق میں مبتلا ہے۔ یہاں نسوانی شرم وحیا کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ لیکن اظہار عشق ہوہی جاتا ہے۔ رانی کیتکی اپنی سہیلی مدن بان سے کہتی ہے :

''اری او۔ تو نے کچھ سنا بھی! میرا جی اس پر آگیا اور کسی ڈول سے نہیں تھم سکتا، تو سب میرے بھیدوں کو جانتی ہے۔ اب جو ہونی ہے سو ہو، سر رہتا رہے یا جاتا جائے۔ میں اس کے پاس جاتی ہوں، تو میرے ساتھ چل، پر تیرے پاؤں پڑتی ہوں، کوئی سننے نہ پاوے۔ اری یہ میرا جوڑا میرے اور اس کے بنانے والے نے ملا دیا۔''

5.4.6 مکالمہ نگاری

مکالمہ نگاری کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کرداروں کے مزاج، ان کی فطرت اور تہذیبی نیز ثقافتی پس منظر کے مطابق ہوں۔ ''رانی کیتکی کی کہانی'' کے مکالمے بول چال کی سیدھی سادی بامحاورہ زبان میں ہیں اور کرداروں کی فطرت نیز ان کے تہذیبی پس منظر کے مطابق ہیں۔ انشا نے اس بات کا بھی خیال رکھا ہے کہ جذبات کا اظہار مکالموں کے ذریعے مکمل طور سے ہو سکے۔ جب اودے بھان سے رانی کیتکی کی پہلی ملاقات ہوتی ہے تو وہ پوچھتی ہے۔

''اب تم اپنی کہانی کہو کہ تم کس دیس کے کون ہو''۔

اس جملے میں ایک اجنبی کے متعلق کچھ جاننے کا تجسس اور نسوانی فطرت میں شامل شرم وحیا اور جھجک جیسے باہم ملے جلے جذبات کی عکاسی انتہائی فطری طور پر ہوئی ہے۔

ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

''رانی کیتکی کہنے لگی: آنکھ مچول کھیلنے کے لیے چاہتی ہوں۔ جب اپنی سہیلیوں کے ساتھ کھیلوں اور چور بنوں تو کوئی مجھ کو پکڑ نہ سکے۔''

5.4.7 کردار نگاری

کردار نگاری کے لحاظ سے بھی یہ داستان قابل قدر ہے۔ صرف چند کرداروں جیسے ہیرو کنور اودے بھان' ہیروئن رانی کیتکی اور دونوں کے ماں باپ' سہیلی مدن بان اور گرو مہندر گر کے گرد ساری کہانی گھومتی ہے۔

کنور اودے بھان : کہانی کا ہیرو کنور اودے بھان نوجوان' حسین' سادہ لوح اور رانی کیتکی کا عاشق ہے۔ ہجر کے لحات گراں گذرتے ہیں۔ مگر محبوبہ کو پانے کی کوششیں نہیں کرتا۔ ماں باپ اس کی حالت زار دیکھ کر ہی جگت پرکاش کے پاس شادی کا پیغام بھیجتے ہیں۔ البتہ دوران جنگ وہ کیتکی سے اپنے ساتھ چلنے پر اصرار کرتا ہے۔ کیتکی کے انکار کرنے پر خاموش ہو جاتا ہے۔ ایک ایسا عاشق جو ہر تکلیف کو خاموشی سے برداشت کر لیتا ہے۔ وہ آدمی سے ہرن اور ہرن سے آدمی بنایا گیا۔ تب اپنی محبوبہ کو پایا۔

رانی کیتکی : رانی کیتکی حسین' جوان' وفاشعار' باہمت' غیر مند راجکماری ہے۔ سچی محبت کی قائل ہے۔ خاندان کی عزت و آبرو کا خیال بھی رکھتی ہے۔ اس لیے کنور اودے بھان کے اصرار پر بھاگ نکلنے کے مشورہ کو ٹال دیتی ہے۔ اودے بھان کے ہرن بنائے جانے پر بے چین اور بے قرار ہو کر بھبھوت کی مدد سے اس کی تلاش میں نکل پڑتی ہے۔ اس کا پتہ لگا کر ہی چین لیتی ہے۔ اس کے ماں باپ کیتکی ہی کی وجہ سے کنور اودے بھان اور اس کے ماں باپ کو جادوگر مہندر گر کی مدد سے پھر سے آدمی بنا دیتے ہیں۔ اور پھر کنور اودے بھان اور کیتکی کی شادی بڑی دھوم دھام سے ہو جاتی ہے۔

مدن بان : رانی کیتکی کی ہمراز سہیلی ہے۔ جو اس داستان کا باعمل' باہمت اور جاندار کردار ہے۔ اسی کی عقل و فہم' محبت و ایثار' شوخی و شرارت سے کہانی میں جان پیدا ہوتی ہے۔ اسی کے مشورے سے کیتکی اور اودے بھان ایک دوسرے کو محبت کی نشانی دیتے ہیں۔ اور جب کیتکی' کنور اودے بھان کی تلاش کے لیے نکلنا چاہتی ہے تو اسے سمجھاتی ہے اور پھر بعد میں خود بھی بھبھوت ہی کے ذریعے کیتکی کا پتہ لگاتی ہے۔ کیتکی کے ماں باپ بھی ہمیشہ اسی پر بھروسہ کرتے ہیں۔

یہ داستان مختصر ہونے کے باوجود بھی دلچسپ ہے۔ اس میں انشا کی شخصیت کی رنگینی' شوخی' شعریت' علمیت اور ذہانت کی جھلکیاں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ غرض یہ داستان اردو ادب میں لسانی اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. کنور اودے بھان کے باپ کا نام کیا ہے؟

2. رانی کیتکی کی ہمراز کون ہے؟
3. جگت پرکاش کے گرو کا کیا نام ہے؟
4. کس کے جوبن کی جوت میں سورج کی ایک سوت آ ملی تھی؟
5. جادوگر کی دی ہوئی بھبوت کی کیا خاصیت ہے؟

5.5 نمونہ اقتباسات برائے تشریح

(الف) ''کنوراودے بھان اپنے گھوڑے کی پیٹھ لگ کر، اپنے لوگوں سے مل کر اپنے گھر پہنچے۔ کنور جی کا انوپ روپ کیا کہوں۔ کچھ کہنے میں نہیں آتا، نہ کھانا نہ پینا، نہ لگ چلنا، نہ کسی سے کچھ کہنا نہ سننا۔ جس دھیان میں تھے، اوسی میں گوتھے رہنا اور گھڑی گھڑی کچھ کچھ سوچ سوچ سر دھننا۔

ہوتے ہوتے اس بات کا لوگوں میں چرچا پھیل گیا۔ کسی کسی نے مہاراج اور مہارانی سے بھی کہا۔ کچھ دال میں کالا ہے۔ وہ کنور اودے بھان جس سے تمہارے گھر کا اجالا ہے، ان دنوں کچھ اوس کے برے تیور اور بے ڈول آنکھیں دکھائی دیتی ہیں۔ گھر سے باہر تو پاؤں نہیں دھرتا۔ گھر والیاں جو کسی ڈول سے کبھی بہلاتی ہیں تو اور کچھ نہیں کرتا، ایک اونچی سانس لیتا ہے اور جو بہت کسی نے چھیڑا تو چھپر کھٹ پر جا کے اپنا مونہ لپیٹ کے آٹھ آٹھ آنسو پڑا روتا ہے۔ یہ سنتے ہی ماں باپ دونوں کنور کے پاس دوڑے آئے۔''

(ب) ایک مالن جس کو پھول کلی کر سب پکارتے تھے، اوئے اوس کنور کی چٹھی کسی پھول پنکھڑی میں لپیٹ سپیٹ کے رانی کیتکی تک پہونچا دی۔ رانی نے اوس چٹھی سے آنکھیں اپنی ملیں اور مالن کو ایک تھال بھر کے موتی دیے اور اوس چٹھی کی پیٹھ پر اپنے مونہ کی پیک سے یہ لکھا: ''اے میرے جی کے گاہک، جو تو مجھے بوٹی بوٹی کر چیل کوؤں کو دے ڈالے تو بھی میری آنکھوں چین کلیجے سکھ ہو پر یہ بات بھاگ چلنے کی اچھی نہیں، اس میں ایک باپ دادے کو چٹ لگ جاتی ہے۔ اور جب تک ماں باپ جیسا کچھ ہوتا چلا آیا ہے، اوسی ڈول سے بیٹا بیٹی کو کسی پر پٹک نہ ماریں، اور سر سے کسی کے چیپک نہ دیں تب تک یہ ایک جی تو کیا جو کروڑ جی جاتے رہیں، کوئی بات، ہمیں تو رچتی نہیں''۔

(ج) مہاراج جگت پرکاس نے اپنے سارے دیس میں، کہا، یہ پکار دیں ''جو یہ نہ کرے گا اوس کی بری گت ہوگی۔ گانو گانو میں آمنے سامھنے تر پولیے بنا بنا کے سوہے کپڑے اون پر لگا دو، اور گوٹ دھنک کی اور گوگھرو روپہلی سنہری اور کرنیں اور ڈانگ ٹانگ رکھو اور جتنے بڑھ، پیپل کے پرانے پرانے پیڑ جہاں جہاں ہوں اون پر گوٹے کے پھولوں کے سہرے بڑے بڑے ایسے جس میں سر سے لگا جڑ تک اون کی تھلک اور جھلک پہونچے باندھ دو'' چوتکہ پودھوں نے رنگا کے سوھے جوڑے پہنے، سب پانو میں ڈالیوں نے توڑے پہنے، بوٹی بوٹی پھول پھل کے گہنے، جو بہت نہ تھے تو تھوڑے پہنے۔ جتنے ڈھڈھے اور ہریاول میں لہلہے پات تھے، سب نے اپنے اپنے ہاتھ میں چہچہی مہندی کی رچاوٹ سجاوٹ کے ساتھ جتنی سماوٹ میں سا سکی، کر اور جہاں تلک نول بیاہی دلہنیں ننھی ننھی پھلیوں کی اور سہاگنیں نئی نئی کلیوں کی جوڑے پنکھڑیوں کے پہنے ہوئی تھیں، سب نے اپنی اپنی گود سہاگ پیار کے پھول اور پھلوں سے بھر لی اور تین برس کا پیسا، جو لوگ دیا کرتے تھے اوس راجا کے راج بھر میں جس جس ڈھب سے ہوا، کھیتی باڑی کر کے، ہل جوت کے اور کپڑا لتا بیچ کھونچ کے سو سب اون کو چھوڑ دیا جو اپنے گھروں میں بناؤ کے ٹھاٹھ کریں اور جتنے راج بھر میں کنویں تھے کھنڈ سالوں کی کھنڈ سالیں (لے جا) اون میں اونڈیلی گئیں اور

سارے بنوں میں اور پہاڑتلیوں میں لالٹینوں کی جھم جھماہٹ راتوں کو دکھائی دینے لگی۔ اور جتنی جھیلیں تھیں اون سب میں کسنبھ اور ٹیسو اور ہارسنگار پڑ گیا اور کیسر بھی تھوڑی تھوڑی گھولنے میں آگئی اور پھننگ سے لگا جڑ تک جتنے جھاڑ جھنکاڑوں میں پتے اور پتوں کے بندھے چھتے تھے اون پر رو پہلے سنہرے ڈانک گوند لگا لگا کے چپکا دیے اور سبھوں کو کہہ دیا گیا جو سوہی پگڑی اور سوہے باگے بن کوئی کسی ڈول کا کسی روپ سے نہ پھرے چلے اور جتنے گویئے نچویئے بھانڈ بھگتیے رس دھاری اور سنگیت پر ملونا ناچتے ہوئے ہوں سب کو کہہ دیا جن جن گانووں میں جہاں جہاں ہوں اپنے اپنے ٹھکانوں سے نکل کر اچھے اچھے بچھونے بچھا بچھا کر گاتے بجاتے دھومیں مچاتے ناچتے کودتے رہا کریں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. ''اے میرے جی کے گاہک'' سے کون مراد ہے؟
2. اقتباس (ج) کی عبارت کو اپنے الفاظ میں لکھیے۔
3. درج ذیل الفاظ سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

   1- لگ چلنا 2- گوتھے رہنا۔

5.6 خلاصہ

انشا اللہ خان کی تصنیف کردہ ''رانی کیتکی کی کہانی'' کا شمار داستانوی ادب کے شہ پاروں میں کیا جاتا ہے۔ اس داستان کی سب سے اہم خوبی اس کی زبان ہے۔ انشا ایک ایسی زبان میں داستان لکھنا چاہتے تھے جس میں عربی الاصل اور فارسی الاصل الفاظ نہ ہوں۔ وہ بڑی حد تک اپنی اس کاوش میں کامیاب ہوئے ہیں۔ جہاں تک کہانی کا تعلق ہے۔ اس کے اجزا مختلف داستانوں میں بکھرے مل جائیں گے۔ مافوق الفطرت واقعات اس داستان میں بھی پائے جاتے ہیں۔ مہندر گر جادوگر کا اودے بھان کے ماں باپ کو ہرن اور ہرنی بنا دینا جیسے واقعات روایتی داستانوی موضوعات کی یاد دلاتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی رانی کیتکی کی کہانی اردو کے داستانوی ادب میں ایک کامیاب لسانی تجربے کی حیثیت رکھتی ہے۔

5.7 نمونہ امتحانی سوالات

درج ذیل سوالوں کے جوابات پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. نمونہ اقتباسات میں سے کسی ایک اقتباس کی تشریح اس کے فنی محاسن کو واضح کرتے ہوئے لکھیے۔
2. انشا اللہ خاں کی ادبی خدمات کا جائزہ لیجیے۔
3. رانی کیتکی کی کہانی کی کردار نگاری پر روشنی ڈالیے۔
4. زبان و بیان کے نقطۂ نظر سے رانی کیتکی کی کہانی کا جائزہ لیجیے۔

درج ذیل سوالوں کے جوابات تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. انشا کے حالات زندگی تحریر کیجیے۔
2. رانی کیتکی کی کہانی کا تنقیدی جائزہ لیجیے۔
3. دیے گئے اقتباسات میں سے کسی ایک کی تشریح کیجیے۔

5.8 فرہنگ

لفظ		معنی	لفظ		معنی
جدت	=	نیاپن	ہجر	=	جدائی
بھبھوت	=	راکھ، جو جوگی اور سنیاسی اپنے بدن پر ملتے ہیں	تمثیل	=	مثال، مشابہت
ماخوذ	=	اخذ کیا گیا	لسان	=	زبان، بولی
متقی	=	پرہیزگار	گوہر	=	موتی
روزنامچہ	=	ڈائری، ہر روز کے حالات و واقعات	تعاقب	=	پیچھا کرنا
اوہام	=	وہم کی جمع، ذہنی تصور	رونگٹا	=	رُواں، بال
جوبن	=	جوانی، حسن	سوت	=	کرن
کوک	=	سریلی آواز (کوئل کی آواز جیسی)	ما	=	ماں
انوپ روپ	=	بے مثال شکل	لگ چلنا	=	ساتھ ہونا، ہمراہ چلنا
گوتھے رہنا	=	پروئے رہنا، اصطلاحی معنی مصروف رہنا، لگے رہنا	بے ڈول	=	بے طریقہ
ڈانگ	=	اونچی پہاڑی، لاٹھی، ڈنڈا	چوتکہ	=	چار تہوں کا
کھنڈسال	=	شکر، چینی	کیسر	=	زعفران
چپیک	=	سر منڈھنا، حوالے کرنا			
کسنبھ	=	کڑ کا پھول جس سے شہاب نکلتا اور سرخ کپڑے رنگے جاتے ہیں			

5.9 سفارش کردہ کتب

1. ڈاکٹر عابد پیشاوری — انشاللہ خاں انشا
2. عبدالعلی — حیات انشا
3. اسلم پرویز — انشاللہ خاں عہد اور فن
4. پروفیسر گیان چند جین — اردو کی نثری داستانیں
5. عبدالستار دلوی (مرتب) — رانی کیتکی کی کہانی
6. سلیمان حسین (مرتب) — رانی کیتکی کی کہانی

....

اکائی 6 : میر امّن اور باغ و بہار

ساخت

6.1 تمہید
6.2 حیات
6.3 ادبی خدمات
6.4 باغ و بہار کا تنقیدی جائزہ
6.4.1 پلاٹ
6.4.2 کردار نگاری
6.4.3 اسلوب
6.4.4 تہذیبی عناصر
6.5 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح
6.6 خلاصہ
6.7 نمونۂ امتحانی سوالات
6.8 فرہنگ
6.9 سفارش کردہ کتابیں

6.1 تمہید

انیسویں صدی کے نصف اول میں اردو کا نثری ادب داستانوں سے زیر بار ہے جس کی کئی وجوہ ہیں مثلاً لکھنے والے ادبی قابلیت اور اس کی نمود کے ساتھ ساتھ زبان دانی کا لوہا بھی منوانا چاہتے تھے۔ مزید یہ کہ تفریح طبع کے ذرائع محدود اور قارئین کے پاس فرصت کے اوقات زیادہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ بے شمار مطبوعہ و غیر مطبوعہ داستانیں وجود میں آئیں۔ ان میں بالخصوص داستان امیر حمزہ، بوستانِ خیال، طلسم ہوشربا، فسانۂ عجائب، سروشِ سخن، طلسم حیرت، رانی کیتکی کی کہانی اور باغ و بہار وغیرہ ایسی داستانیں ہیں جو کہ ہمارے کلاسیکی ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں۔ ان داستانوں میں میر امّن کی باغ و بہار کو اسلوبِ بیان و دیگر کئی خوبیوں کی بنا پر ایک اہم مقام حاصل ہے۔

لہٰذا اس اکائی میں میر امن کی زندگی اور ان کی علمی و ادبی کاوشوں پر مختصر روشنی ڈالتے ہوئے باغ و بہار کا تنقیدی جائزہ پیش کیا جائے گا اس کے بعد اس داستان سے اقتباسات دیے جائیں گے تا کہ طلبہ کے سامنے نمونہ رہے اور اس کی تشریح بھی کرسکیں۔ آخر میں خلاصہ اور امتحانی سوالات کے نمونے بھی شامل کیے گئے ہیں۔ مشکل الفاظ کی فرہنگ اور سفارش کردہ کتب کی فہرست بھی دی جا رہی ہے۔

6.2 حیات

میر امن کی زندگی اور اس سے متعلق واقعات کے بارے میں واضح اور صحیح معلومات کم ہی ہیں۔ صحیح اس لیے نہیں ہیں کہ باغ و بہار کے اب تک بے شمار ایڈیشن متعدد جگہ سے شائع ہوتے رہے ہیں اور ان میں بغیر تحقیق کے صرف قیاس پر مبنی بہت سی باتیں لکھ دی گئیں اس کے بعد یہ نقل در نقل کا سلسلہ چلتا رہا۔ اب رشید حسن خاں کی محنتِ شاقہ سے باغ و بہار کی مکمل تدوین کے بعد جو حقائق سامنے آئے ہیں دراصل یہی ان کی زندگی کے مختلف گوشوں کی معلومات کا صحیح ذریعہ ہیں۔ اسی کو ہم نے اولیت اور فوقیت دی ہے۔

میر امن کے نام کے بارے میں اختلاف رہا ہے بعض نے ''میر امان'' نام اور تخلص ''امن'' جب کہ بعض نے دو تخلص ''امن'' اور ''لطف'' بتائے ہیں، لیکن درست یہ ہے کہ نام میر امن اور تخلص ''لطف'' ہے کیونکہ باغ و بہار کے اختتام پر ان کا آخری شعر یہ ہے:

تو کونین میں لطف پر لطف رکھ
خدایا بہ حقِ رسولِ کبار

اس کے علاوہ اپنی دوسری کتاب گنج خوبی کے خطی نسخہ میں میر امن نے اپنا نام ''میر امن لطف'' لکھا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نام میر امن اور تخلص لطف ہے۔

میر امن دلی کے رہنے والے تھے۔ باغ و بہار کے دیباچے میں انہوں نے لکھا ہے کہ ''دلی وطن اور جنم بھُوم میرا ہے اور آنول نال وہیں گڑا ہے''، لیکن یہ واضح نہیں کہ دلی کے کس محلہ میں ان کا قیام تھا۔ میر امن کے آبا و اجداد مغلوں کے زمانے میں منصب دار و جاگیر دار تھے لیکن منصب و جاگیریں کتنی اور کہاں تھیں اور کس بادشاہ نے عطا کیں اس کے متعلق معلومات ہمیں نہیں ہیں۔ لیکن یہ بات تو واضح ہے کہ میر امن خود کسی بادشاہی خدمت پر مامور نہیں تھے۔

میر امن کی تعلیم کتنی اور کہاں ہوئی؟ اس بارے میں بھی ہمیں زیادہ معلومات نہیں ہیں۔ ان کی کتاب ''گنج خوبی'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ فارسی زبان پر دسترس تھی کیوں کہ یہ فارسی کی ایک کتاب ''اخلاقِ محسنی'' کا اردو ترجمہ ہے۔

دلی کا متعدد مرتبہ اجڑنا پھر بسنا ہم سب کو معلوم ہے۔ ایسا ہی واقعہ 1761ء میں بھی ہوا جب احمد شاہ ابدالی نے دلی کو لوٹا اور قتل عام کا بازار گرم کیا۔ میر امن نے ان حالات نا گہانی سے دو چار ہو کر دلی سے عظیم آباد (پٹنہ) کی طرف کوچ کیا۔ ایک عرصے تک وہاں قیام کرنے کے بعد جب ناموافق حالات نے انہیں وہاں بھی نہ چھوڑا تو کلکتہ کی راہ لی۔ کلکتے پہنچنے کے بعد کچھ وقت تک وہ بے روزگار رہے۔ پھر جلد ہی نواب دلاور جنگ نے انہیں اپنے چھوٹے بھائی کا اتالیق مقرر کرلیا۔ لیکن طبیعت میں آسودگی نہ ہو سکی۔ اس دوران منشی میر بہادر علی نے فورٹ ولیم کالج میں جان گلکرسٹ سے ان کی ملاقات کرائی۔ بالآخر مئی 1801ء میں کالج کے ہندوستانی شعبہ میں چالیس روپیہ ماہانہ تنخواہ پر بحیثیت منشی ان کا تقرر عمل میں آیا اور پانچ سال ملازمت کرنے کے بعد 1806ء میں وہ سبکدوش ہو گئے۔ سبکدوشی کے بعد کی بقیہ زندگی کے احوال پر ہنوز پردہ پڑا ہوا ہے کہ وہ کب تک حیات رہے اور انتقال کب اور کہاں ہوا وغیرہ وغیرہ۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. فورٹ ولیم کالج میں میر امن کا تقرر کب عمل میں آیا؟
2. میر امن نے کس شہر کو اپنا وطن قرار دیا ہے؟

6.3 ادبی خدمات

اردو ادب کی تاریخ میں میر امن کی شہرت ان کے دوسرے علمی کارناموں کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ باغ و بہار نے ان کو زندۂ جاوید بنا دیا جس کا تفصیلی ذکر ہم آگے کریں گے۔ اس کے علاوہ ان کی صرف ایک کتاب اور ہے جو ''گنج خوبی'' کے نام سے جانی جاتی ہے۔ یہ ملا حسین واعظ کاشفی کی فارسی کتاب ''اخلاقِ محسنی'' کا ترجمہ ہے۔ اس کتاب کو باغ و بہار کے بعد فورٹ ولیم کالج کی ملازمت کے دوران ہی میر امن نے لکھا تھا۔ ''گنج خوبی'' کا ایک نسخہ میر امن کے ہاتھ کا لکھا ہوا رائل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ پروفیسر وقار عظیم نے اپنی تصنیف داستان سے افسانے تک میں ''ارباب نثر اردو'' کے حوالے سے اس کتاب کی ایک حکایت درج کی ہے جو اس طرح ہے:

کہتے ہیں کہ ایک بزرگ نے جب اپنی زندگی کی امانت اجل کے فرشتے کو سونپی اور اسباب اپنی ہستی کا اس

سرائے فانی سے منزل باقی میں پہونچایا کسو شخص نے انہیں خواب میں دیکھا اور پوچھا ''کہو مرنے کے بعد تم پر کیا کیا واردات گذری اور اب کیا حال ہے؟'' جواب دیا کہ ایک مدت تئیں عذاب کے عقاب کے پنجے میں اور سختی کے شاہین کے چنگل میں گرفتار تھا۔ ایک بارگی کریم کے کرم سے اس حالت سے چھٹکارا ہوا اور سارے گناہ معاف ہوگئے۔ سائل نے پھر سوال کیا کہ اس کا کیا سبب اور باعث ہے کچھ تمہیں معلوم ہو تو بیان کرو کس وسیلے سے نجات پائی'' بولے کہ 'ایک میدان میں مسافر خانہ بنایا تھا۔ شاید کوئی غریب راہ چلتا' جیٹھ کے دنوں دوپہر کی دھوپ میں تونسا ہوا اس کے سائے میں آن کر بیٹھا۔ اس نے کوئی دم آرام پایا۔ جب ٹھنڈی ہوا اور راہ کی ماندگی سے ہرا ہوا خوش ہو کر نہایت عاجزی سے بہ دل دعا کی کہ بارالٰہا اس مکان کے بنا کرنے والے کے گناہ بخش اور اس کی روح کو فردوس کی چھاؤں میں جگہ دے۔ وہیں اس کی دعا کا تیر قبولیت کے نشانے پر درست بیٹھا۔ میری آمرزش ہوئی اور جہنم کے گڑھے سے نکال کر بہشت کے غرفہ میں رہنے کا حکم ہوا۔ بیت

ہر چند کہ سب کاموں میں غور کروں ہوں
نیکی ہے بھلی سب میں اور باقی ہے سب پوچ

(داستان سے افسانے تک' ص 42-41)

مندرجہ بالا حکایت کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر امن کی یہ تصنیف بھی سادگی بیان اور سلاست زبان کا اچھا نمونہ کہی جاسکتی ہے۔ لیکن اس عبارت میں باغ و بہار جیسی کیفیت نہیں ہے۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ میر امن نے کہیں کہیں فارسی انشا سے کام لیا ہے اور پھر اس میں وہ لطف بیان بھی نہیں جو باغ و بہار کو ایک طلسم خانہ بنا دیتا ہے۔ باغ و بہار کی عبارت میں جس طرح کی برجستگی پائی جاتی ہے۔ گنج خوبی میں اس کی جھلک نہیں ملتی۔ اس کتاب کی زبان کے متعلق پروفیسر وقار عظیم اپنی تصنیف داستان سے افسانے تک میں رقم طراز ہیں:

''اس کہانی کی عبارت پر نظر ڈالیے تو پہلے ہی جملے میں میر امن کی سادگی و پرکاری کا ہلکا سا رنگ سامنے آتا ہے۔ میر امن بیان کو رنگین بناتے وقت بھی سادگی بیان کے لوازم کو ترک نہیں کرتے۔ اور فارسی کی ترکیبوں کے استعمال میں بھی اس بات کو پیش نظر رکھتے ہیں کہ عبارت ہلکی پھلکی رہے اور مجموعی آہنگ کانوں کے لیے خوشگوار ہو۔ 'اس سرائے فانی سے منزل باقی میں پہونچایا' میں میر امن کے طرز کی یہ خصوصیتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ البتہ ذرا اور آگے چل کر اسی رنگینی کو اظہارِ خیال کا وسیلہ بنایا ہے تو آمد کی یہ کیفیت آورد اور تصنع بن گئی ہے۔ پڑھنے والا 'عذاب کے عقاب کے پنجے' اور 'سختی کے شاہین کے چنگل' جیسی ترکیبوں سے کوئی ذہنی مسرت حاصل نہیں کرتا۔ اور جب وہ کہانی کے خاتمے پر یہ جملہ پڑھتا ہے۔

''اس کی دعا کا تیر قبولیت کے نشانے پر درست بیٹھا۔ میری آمرزش ہوئی اور جہنم کے گڑھے سے نکال کر بہشت کے غرفے میں رہنے کا حکم دیا۔۔۔۔۔''

تو عبارت کا تصنع اسے رہے سہے لطف سے بھی محروم کر دیتا ہے۔

(داستان سے افسانے تک' ص 44-43)

اپنی معلومات کی جانچ

1. میر امن کی کل کتنی کتابیں ہیں؟
2. گنج خوبی کس فارسی کتاب کا ترجمہ ہے؟

6.4 باغ و بہار کا تنقیدی جائزہ

اردو زبان و ادب میں باغ و بہار کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ اس کی بنیادی وجہ کیا ہے؟ جبکہ یہ کہنے کو داستان ہے اور دیگر داستانوی ادب کی طرح اس میں بھی مافوق الفطرت عناصر کی کمی نہیں ہے لہٰذا اسے صرف ہمارے کلاسیکی ادب کا حصہ بن کر رہ جانا چاہیے تھا۔ لیکن ایسا نہیں ہوا بلکہ حیرت ہے کہ اس کتاب کو لکھے ہوئے تقریباً دوسو سال (1804ء میں پہلی دفعہ شائع ہوئی) کا عرصہ گذر گیا لیکن ہر دور میں بلکہ آج تک مسلسل یہ کتاب شامل نصاب رہی ہے۔

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ زندہ کتاب کہلانے کی حقدار ہے۔ دراصل باغ و بہار کی اہمیت صرف داستان یا دلچسپ کہانی اور اس کے موضوع کی بنا پر نہیں بلکہ اسلوب، طرزِ تحریر اور زبان و بیان کی وجہ سے ہے اس وقت کی مروجہ نثر سے ہٹ کر عام فہم سادہ، سلیس اور بامحاورہ نثر کی طرح باغ و بہار کے ذریعہ میر امن نے ڈال دی۔ یہ وہی زبان ہے جو دلی میں ایک عرصہ سے بولی جارہی تھی۔ آگے چل کر ماسٹر رام چندر، مرزا غالب اور سر سید وغیرہ کی کوششوں سے اردو ادب میں اسی طرزِ تحریر کو جگہ ملنے والی تھی، لہٰذا باغ و بہار کو ایک رہنما کی حیثیت مل گئی اور یہی وجہ ہے کہ باغ و بہار کو جدید اردو نثر کا پہلا صحیفہ کہا گیا ہے۔ یہ اعزاز باغ و بہار کو یوں ہی نہیں ملا بلکہ اس وقت فورٹ ولیم کالج اور اس سے باہر بھی آسان نثر میں کتابیں لکھی جارہی تھیں لیکن ان تمام میں نئے اسلوب کی تشکیل اور اس روایت کو اپنانے کی اپیل کہاں جو باغ و بہار میں موجود ہے۔ اس بنیاد پر اگر میر امن کو اپنی زبان دانی پر فخر ہو تو بجا ہے کیونکہ وہ دلی کے روڑے یعنی دلی والے تھے وہ لکھتے ہیں:

> ''جو شخص سب آفتیں سہہ کر، دلی کا روڑا ہو کر رہا اور دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گذریں اور اس نے دربار امراؤں کے اور میلے ٹھیلے، عرس چھڑیاں، سیر تماشا اور کوچہ گردی اس شہر کی مدت تک کی ہوگی اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا ہوگا۔ اس کا بولنا البتہ ٹھیک ہے''۔
>
> (باغ و بہار، ص 9۔ مرتبہ رشید حسن خاں)

اس اقتباس سے لگ رہا ہے کہ میر امن کو دلی اور اس کی تہذیب سے جذباتی عقیدت ہے۔ یہی چیز باغ و بہار میں آب و تاب کے ساتھ نمایاں ہے یعنی دلی کی ٹکسالی اور بامحاورہ زبان، وہاں کی تہذیب، میلے ٹھیلے، سیر تماشے، تقریبات، ضیافتیں، رسوم وعقائد اور آداب و مراسم غرض چلتی پھرتی زندگی کی تصویر ہے۔ بے شک یہ کتاب اسم با مسمیٰ ہے۔ میر امن نے شاید یہ سوچ کر اس کا نام رکھا ہو کہ ہمیشہ یہ باغ و بہار رہے گی۔

میر امن نے باغ و بہار کو اپنی زبان میں تو لکھا ہے مگر اس کا قصہ اور کردار ان کے اپنے نہیں ہیں بلکہ میر محمد حسین عطا خاں تحسین کی کتاب نو طرزِ مرصع سے لیے گئے ہیں جو کہ خود فارسی قصہ چہار درویش کا ترجمہ ہے۔ تحسین نے نو طرزِ مرصع کو مقفیٰ اور مسجع عبارت آرائی سے مزین کر کے مشکل زبان میں پیش کیا ہے جب کہ میر امن نے اسی کو عام فہم اور آسان زبان کا جامہ پہنا کر منظر نگاری یا تصویر کشی میں کہیں کہیں اضافہ کر کے جاندار بنادیا ہے۔

6.4.1 پلاٹ

جہاں تک واقعات کا تعلق ہے آغاز آزاد بخت کے واقعہ سے ہوتا ہے لیکن درویشوں کے واقعات تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں۔ آزاد بخت روم کا ایک کامیاب بادشاہ ہے لیکن اولاد سے محروم ہونے کی بنا پر سلطنت کے امور سے کنارہ کش ہونے کا فیصلہ کرتا ہے مگر دانا وزیر، خردمند کے مشورے سے دن کا کچھ وقت دربار کے لیے دیتا ہے مگر بقیہ اوقات عبادت و ریاضت میں گذارتا ہے اور رات کو خصوصی طور پر قبرستان میں جانے کو معمول بنالیتا ہے۔ ایک دفعہ رات کی تاریکی میں وہاں چاروں درویشوں کو اس نے عالم استغراق میں بیٹھے ہوئے دیکھا جن کے سامنے چراغ ٹمٹمار ہا تھا۔ یہ درویش ایک ایک کر کے اپنی سرگذشت سناتے ہیں۔ آزاد بخت دور ہی سے ان کی سرگذشت سنتا ہے۔ ان چاروں درویشوں کی کہانی تقریباً

ایک ہی جیسی ہے یعنی یہ تمام عشق کے مارے ہوئے ہیں۔ ان میں پہلا درویش یمن کے مشہور سوداگر کا لڑکا' دوسرا درویش فارس کا شہزادہ' تیسرا درویش عجم کا بادشاہزادہ اور چوتھا درویش چین کا شہزادہ ہے۔ یہ چاروں جنگلوں' بیابانوں' وادیوں' شہروں اور ملکوں کی خاک چھانتے' دریاؤں کو عبور کرتے' دیوؤں اور جنوں سے کہیں نپٹتے اور کہیں مدد حاصل کرتے۔ مختلف حادثات سے گذرتے' گرتے پڑتے اپنی مرادوں میں ناکام ہو کر بالآخر اس گورستان میں اتفاق سے جمع ہو گئے۔ ان کی کہانی انجام کو پہنچی ہی تھی کہ آزاد بخت کو خبر دی جاتی ہے کہ حضور والا کے لڑکا پیدا ہوا۔ نام بختیار رکھا گیا' جنوں کے بادشاہ ملک شہپال کو یہ خوبصورت بچہ پسند آ جاتا ہے۔ چنانچہ بختیار کو گاہے بہ گاہے اس کے پاس لے جایا جاتا ہے۔ بچہ کے اس طرح اچانک کبھی کبھی غائب ہو جانے سے آزاد بخت اور تمام رعایا پریشان ہو جاتی ہے۔ ایک دن ملک شہپال' آزاد بخت اور چاروں درویشوں کو اپنے پاس بلا لیتا ہے۔ ان کی پریشانی سننے کے بعد طاقتور جنوں کو ان کے مقصود کو ڈھونڈ نکالنے پر مامور کرتا ہے۔ اس طرح سب کے مل جانے پر پہلے درویش خواجہ زادہ یمن کی دمشق کی شہزادی سے شادی کر دیتا ہے۔ دوسرے درویش فارس کے شہزادے کا نکاح بصرہ کی شہزادی سے اور تیسرے درویش عجم کے بادشاہ زادے کو فرہنگ کی ملکہ سے بیاہ دیتا ہے جبکہ چوتھے درویش چین کے شہزادے کی شادی پیر مرد عجمی کی بیٹی سے اور خود اپنی بیٹی روشن اختر کا نکاح آزاد بخت کے بیٹے بختیار سے کر دیتا ہے۔ تمام لوگوں کی بقیہ زندگی ہنسی خوشی گذرتی ہے۔

آخر میں میر امن نے یہ کہتے ہوئے کہانی کو انجام تک پہنچایا ہے کہ الٰہی جس طرح یہ چاروں درویش اور پانچواں بادشاہ آزاد بخت اپنی مراد کو پہنچے اس طرح ہر ایک کو اس کے مقصد میں کامیابی عطا فرما۔ ایسا لگتا ہے کہ اس وقت معاشرے میں ایک کرب کا احساس ہو چلا تھا اور لگتا تھا کہ صدیوں کا امن و امان' شان و شوکت اور خوشحالی رخصت ہوا چاہتی ہے' تبھی تو ایسی داستانوں کو لکھنے اور پڑھنے کا رواج عام ہو گیا۔

پلاٹ کے نقطۂ نظر سے جب ہم باغ و بہار کا جائزہ لیتے ہیں تو چار الگ الگ قصے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ یہ قصے چار درویشوں کے ہیں جو سوئے اتفاق ایک جگہ جمع ہو گئے ہیں۔ ان چار قصوں کے ساتھ اگر بادشاہ آزاد بخت کا قصہ بھی شامل کر دیا جائے تو پانچ قصے ہو جاتے ہیں۔ اس طرح اس داستان میں پلاٹ کی وحدت کا ایک جواز یہ پیدا ہو جاتا ہے کہ پانچویں قصے کے ذریعے ابتدا اور انتہا میں ان چاروں قصوں کو ملا دیا گیا ہے۔ گو کہ باغ و بہار کے پلاٹ میں وحدت نہیں ہے لیکن بہ نظر غائر اگر جائزہ لیا جائے تو یہ قصے پوری طرح ایک دوسرے سے الگ بھی نہیں ہیں۔ چاروں درویشوں کا مقصد حیات عشق میں کامیابی اور وصل محبوب ہے۔ یہ مرحلہ ملک شہپال کی مدد سے طئے ہوتا ہے۔ اگر ملک شہپال کے واقعے یعنی آزاد بخت کے قصے کے انجام سے ان درویشوں کے قصوں کو الگ کر دیا جائے تو یہ نامکمل رہ جاتے ہیں۔ کیونکہ ان کا مقصد حیات تو ملک شہپال کی مدد سے ہی حاصل ہوتا ہے۔ چاروں درویشوں اور بادشاہ آزاد بخت کے قصے بھی اپنے اندر ضمنی قصے رکھتے ہیں۔ ان ضمنی قصوں میں خواجہ سگ پرست کا قصہ اہمیت رکھتا ہے کیونکہ اس میں پلاٹ بھی ہے اور کردار نگاری بھی۔ اور یہ قصہ داستان کے اجزائے ترکیبی کے نقطۂ نظر سے بھی اپنی جگہ مکمل ہے۔ اس طرح داستانوں کے روایتی قصہ در قصہ پلاٹ سے باغ و بہار کا پلاٹ ذرا ہٹ کر اور انفرادیت لیے ہوئے ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین:

> ''اس کے بنیادی پلاٹ میں بھی دوسری داستانوں کی نسبت ایک ندرت ہے۔ ابتدا ضرور روایتی ڈھنگ پر ہے کہ ایک بادشاہ کے اولاد نہ ہوتی تھی لیکن یہاں فرزند قصے کے شروع میں نہیں آخر میں پیدا ہوتا ہے۔ پھر یہ شہزادہ قصے کا ہیرو نہیں۔ بادشاہ کو اتفاقیہ چار فقیر مل جاتے ہیں۔ بادشاہ کے صاحب اولاد ہونے میں ان کی دوا یا دعا کا کوئی ہاتھ نہیں۔''
> (اردو کی نثری داستانیں' ص 279)

6.4.2 کردار نگاری

جہاں تک کرداروں کی بات ہے یہ دیگر داستانوں کی طرح جاگیردارانہ اخلاق و عادات کی نمائندگی کرتے ہیں جو کہ عیش و عشرت اور عشق و عاشقی میں ڈوبے رہتے ہیں۔ زندگی کے حقائق اور مسائل سے انہیں دور کا بھی واسطہ نہیں بلکہ سب سے بڑا مسئلہ عشق میں کامیابی اور وصال نصیب ہونا ہی ہے۔ بالآخر اسے وہ حاصل کر لیتے ہیں۔ اس لحاظ سے باغ و بہار طربیہ ہے بلکہ اردو ادب کی تقریباً تمام داستانیں المیہ کے بجائے طربیہ ہی ہیں' جس کا مقصد صرف حظ و انبساط اور ذہنی بالیدگی حاصل کرنا ہوتا تھا۔ باغ و بہار کا مرکزی کردار آزاد بخت ہے اس کے علاوہ اہم کرداروں میں چاروں

درویش، دمشق وبصرہ کی شہزادیاں، فرنگ کی ملکہ، پیر مرد عجمی کی بیٹی، خواجہ سگ پرست، بہزاد خاں، مبارک، بختیار اور جنوں کے دو بادشاہ ملک شہپال و ملک صادق کے علاوہ شہپال کی بیٹی روشن اختر شامل ہیں۔

کردار نگاری میں میر امن چند خامیوں کے باوجود کامیاب ہیں۔ درویشوں کے کردار میں بلا کی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ چاروں جذبۂ عشق کے مارے ہوئے ہیں۔ چاروں کی سابقہ زندگی عیش وعشرت میں گزری ہے۔ مصائب و مسائل چاروں کو گھیرتے ہیں اور چاروں ہی تنگ آ کر جان دینے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ بادشاہ آزاد بخت بھی داستانوں کا روایتی بادشاہ ہے۔ اولاد نہ ہونا اور ترک دنیا کا خیال داستانوں کا پامال موضوع ہے۔ خود سے کوئی راستہ نکالنا اس بادشاہ کے بس کی بات نہیں۔ وزیر خردمند کے مشورے پر ترک دنیا سے باز آ جاتا ہے۔ درویشوں کے کہنے پر ملک شہپال کو رقعہ لکھتا ہے۔ غرض ناخن تدبیر سے مسائل کی گرہ کھولنا اسے نہیں آتا۔

قصے کے اہم کردار خواجہ سگ پرست اور اس کے بھائی ہیں۔ یہ کردار بڑی حد تک انتہا پسندی کا شکار ہیں۔ خواجہ سگ پرست کی سادگی اور نیکی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے۔ دوسری جانب اس کے بھائی برادران یوسف کو بھی مات دیتے ہیں۔ نسوانی کرداروں میں دمشق کی شہزادی کے عادات و اطوار شاہانہ نوعیت کے ہیں۔ بصرے کی شہزادی اپنی فہم اور ذکاوت کی بنا پر قاری کی توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ لیکن سب سے اہم کردار وزیر زادی کا ہے۔ باغ و بہار کے سبھی کرداروں میں یہ کردار نہ صرف ذہانت و عقل مندی بلکہ قوت ارادی اور جذبۂ عمل کی بدولت بادشاہ آزاد بخت کے قصے کو نیا موڑ دیتا ہے۔ اس کردار سے ہمارا تعارف اس وقت ہوتا ہے جب اس کا باپ یعنی آزاد بخت کا وزیر قید کرلیا جاتا ہے اور یہ خبر اس کے گھر پہنچتی ہے۔ وزیر زادی کی ماں کو ملال ہوتا ہے کہ کاش اس کے اندھا بیٹا ہی ہوتا کہ اس وقت کچھ تو کام آتا۔ اس موقعے پر وزیر زادی کے کلمات تشفی قاری کو ایک ذہین، فعال اور زمانہ شناس شخصیت سے متعارف کراتے ہیں:

> ''اماجان تقدیر سے لڑا نہیں جاتا۔ جاننا چاہیے انسان بلائے ناگہانی میں صبر کرے اور امیدوار فضل الٰہی کا رہے۔ وہ کریم ہے۔ مشکل کسو کی اٹکی نہیں رکھتا۔ اور رونا دھونا خوب نہیں۔ مبادا دشمن اور طرح سے بادشاہ کے پاس لگا ویں اور لترے چغلی کھاویں کہ باعث زیادہ خفگی کا ہو۔ بلکہ جہاں پناہ کے حق میں دعا کرو۔ ہم اس کے خانہ زاد ہیں۔ وہ ہمارا خداوند ہے۔ وہی غضب ہوا ہے وہی مہربان ہوگا۔''

وزیر زادی یہ کلمات کہہ کر ہی گھر نہیں بیٹھ رہتی بلکہ سوداگر بچے کے بھیس میں اپنے دادا کے ساتھ سفر کرتی ہے اور خواجہ سگ پرست کے پاس پہنچتی ہے کہ جس کا ذکر کر کے وزیر نے مصیبت مول لی تھی۔ اس کے بعد وہ اپنی کوششوں سے خواجہ سگ پرست کو بادشاہ آزاد بخت کے دربار تک لانے میں کامیاب ہو جاتی ہے اور خواجہ سگ پرست کی داستان سن کر اور اس کتے کو دیکھ کر کہ جس کے پٹے میں بارہ عدد لعل ٹنکے ہوئے تھے آزاد بخت وزیر کو رہا کر دیتا ہے۔ اس کے بعد وزیر زادی کی خواجہ سگ پرست سے شادی کر دی جاتی ہے۔

وزیر زادی کا کردار مندرجہ بالا خصوصیات کی بنا پر باغ و بہار کا اہم ترین کردار ہے۔ اس کردار کی تخلیق میں میر امن کردار نگاری کے اصولوں کو مدنظر رکھتے ہیں۔ ایک اور اہم بات یہ بھی ہے کہ اپنی منزل تک پہنچنے کے لیے اس کردار کو کہیں بھی مافوق الفطرت عناصر کا سہارا نہیں لینا پڑتا۔ وزیر زادی نے جو کچھ بھی حاصل کیا اس میں صرف اس کی اپنی محنت، ہمت اور لگن شامل ہے۔

6.4.3 اسلوب

باغ و بہار کی نثر اور اس وقت کی دیگر سادہ و سلیس نثر میں لکھی گئی کتابوں کا مطالعہ کرنے سے یہ حیرت انگیز انکشاف ہوتا ہے کہ کسی اور کتاب میں وہ حسن، جان اور کیفیت نہیں جو باغ و بہار میں ہے۔ مثلاً زریں نے بھی قصہ چہار درویش کا آسان اور سادہ نثر میں ترجمہ کیا ہے لیکن اسلوب میں وہ طاقت اور توانائی نہیں جو میر امن کی نثر میں ہے۔ دراصل میر امن کی نثر کی چند خوبیاں ہیں جنھیں واضح کرنا ضروری ہے، یہی چیز انھیں دوسروں سے ممتاز کرتی ہے۔

1. انھوں نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ یہ روزمرہ اور بول چال کی زبان سے قریب رہے اس کے لیے انھوں نے تکرار الفاظ سے کام لیا ہے۔ مثلاً ''کچھ پیس پاس رہے تھے'' ''کپڑے وپڑے پھینک پھانک دیے'' ''ننگا منگا فقیر بن کر'' ''بھون بھان کر کھالیے'' وغیرہ وغیرہ۔
2. مرادف الفاظ کا بھی خوب استعمال کیا ہے جیسے ''آدمیوں کے ساتھ سنگت سے'' ''راہ باٹ میں اگر بھینٹ ملاقات ہوجاتی'' ''راہی' مسافر' جنگل' میدان میں سونا اچھالتے چلے جاتے''۔
3. کئی کئی الفاظ ایک ساتھ لاتے ہیں جن کا مفہوم ایک جیسا ہوتا ہے مثال دیکھیے ''نوکر چاکر' خدمت گار' بیلے' ڈھلیت' خاصہ بردار' ثابت خانی' سب چھوڑ کر کنارے لگے'' اور ''ایک طرف آتش بازی' پھل جھڑی' انار' داؤدی' بھچنپا' مروارید' مہتابی' ہوائی' چرخی' ہتھ پھول' جاہی جوہی' پٹاخے' ستارے چھٹتے تھے'' وغیرہ۔
4. میر امن نے عمداً قافیہ بندی نہیں کی ہے ہاں قافیہ بند ٹکڑے' عبارتوں میں موجود ہیں البتہ اس سے یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ قافیہ بندی کا ہنر دکھانا چاہتے ہیں بلکہ سہل ممتنع کا رنگ ہی غالب ہے مثلاً ''مکھڑا سورج کی مانند چمکنے اور کندن کی طرح دمکنے لگا'' ''منتظر تھا کہ کب شام ہو' جو میرا مطلب تمام ہو''۔ خاص بات ہے کہ یہ قافیہ بندی گراں نہیں گذرتی۔
5. مراعات النظیر'' تضاد اور تجنیس جیسی لفظی صنعتیں بھی باغ و بہار میں خوب دکھائی دیتی ہیں۔ مثلاً ''تو نے اپنی عنایت سے سب کچھ دیا' لیکن ایک اس اندھیرے گھر کا دیا نہ دیا'' ''غصے کی آگ میں پھک رہی ہوں' آخر جل جل کر بھوبھل ہو جاؤں گی'' وغیرہ۔
6. مانوس عربی و فارسی الفاظ کا بھی استعمال کیا ہے۔ حتی الامکان غیر مانوس الفاظ سے اجتناب کیا ہے۔ ہندی الفاظ کو بھی خوب جگہ دی ہے۔ مثلاً گپت' ویاکل' دبدھے (شکوک)' بھیدو (رازدار)' سانجھ (شام) سندیسہ اور آتما وغیرہ۔

6.4.4 تہذیبی عناصر

طرز معاشرت کی مرقع نگاری اردو داستانوں کی خصوصیت رہی ہے۔ باغ و بہار میں بھی میر امن نے تمام تر جزئیات کے ساتھ اپنے دور کی معاشرت کی تصویریں پیش کی ہیں۔ کرداروں کا تعلق دمشق و بصرہ سے ہے لیکن طرز بود و باش خالصتاً ہندوستانی ہے۔ ہند ایرانی تہذیب کے واضح نقوش ہمیں اس داستان کے تہذیبی منظرنامے پر نظر آتے ہیں۔ لباس' طعام و قیام' عقاید و توہمات' رسم و رواج اور تقریبات کا بیان پوری تفصیل کے ساتھ کیا گیا ہے۔ زائچہ تیار کرنا' وقت رخصت امام ضامن باندھنا' مشکلات کے حل کے لیے مجذوب' درویش اور نجومی سے مدد لینا۔ ان سب کا تعلق ایران و بصرہ کی تہذیب سے نہیں ہے' یہ خالصتاً ہندوستانی تہذیب کے عناصر ہیں۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

1. ''خدا کے فضل سے ایسی نیک ساعت اور سبھ لگن میں شہزادے کا تولد اور جنم ہوا ہے کہ چاہے سکندر کی سی بادشاہت کرے اور نوشیرواں سا عادل ہو اور جتنے علم و ہنر ہیں ان میں کامل ہو' جس کام کی طرف دل اس کا مائل ہو وہ بخوبی حاصل ہو' سخاوت اور شجاعت میں ایسا نام پیدا کرے کہ حاتم اور رستم کو لوگ بھول جاویں لیکن چودہ برس تک سورج اور چاند کے دیکھنے سے ایک بڑا خطرہ نظر آتا ہے بلکہ یہ وسواس ہے کہ جنونی اور سودائی ہو کر بہت آدمیوں کا خون کرے اور بستی سے گھبراوے۔ جنگل میں نکل جاوے اور چرند پرند کے ساتھ دل بہلاوے۔''
2. ''مجھے بھی تین دن ہر ایک مقام میں گزرے۔ چوتھے روز جب رخصت ہونے لگے تب بھی کسو نے خوشی سے نہ کہا کہ جاؤ۔ اور جتنا اسباب اس مکان میں تھا۔ شطرنجی۔ چاندنی۔ قالینیں۔ سیتاپاٹی۔ منگل کوٹی۔ دیوار گیری۔ چھت گیری۔ پردے۔ چلمنیں۔ سائبان۔ نمگیرے۔ چھپر کٹ مع غلاف۔ اوقچہ۔ توشک بالا پوش۔ سیج بند۔ چادر تکیے۔ تکیئی۔ گل تکیے۔ مسند۔ گاؤ تکیے۔ دیگ۔ دیگچے۔ پتیلے۔ طباق۔ رکابی۔ بادیے۔ تشتری۔ چمچے۔ بکاؤلی۔ کفگیر۔ طعام بخش۔ سرپوش۔ سینی۔ خوان پوش۔ تورہ پوش۔ آب خورے۔ صراحی۔ لگن۔ پاندان۔ چوگھڑے۔ چنگیر۔ گلاب پاش۔ عود سوز۔ آفتابہ۔ چلمچی سب میرے حوالے کیے کہ یہ تمہارا مال ہے۔''
3. ''ایک دن وہ بہن (جو بجائے والدہ کے میری خاطر رکھتی تھی) کہنے لگی: اے بیرن! تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماں

باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجا ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں۔ باغ باغ ہوتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا' لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے۔ دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں۔ خصوص اس شہر کے آدمی۔ چھوٹے بڑے بے سبب تمہارے رہنے پر کہیں گے اپنے باپ کی دولت دنیا کھو کھا کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آپڑا۔ یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمہاری ہنسائی اور ماں باپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہناؤں اور کلیجے میں ڈال رکھوں۔''

مندرجہ بالا مثالیں آپ نے ملاحظہ کیں۔ ان میں ہندوستانی تہذیب کی بڑی ہی خوبصورت تصویریں اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ شامل ہیں۔ پہلی مثال میں آغاز طعام سے قبل کی تیاریوں کا زور و شور ہے۔ اس دور کے ظروف طعام کی مکمل فہرست کے ساتھ کھانے کے وقت کی تفریح کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ دوسری مثال میں خانگی اسباب کی جس قدر مکمل تفصیل دی گئی ہے وہ ہمیں اس دور کے طرز معاشرت کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ ہندوستانی معاشرت میں بہن یا بیٹی کے گھر جا کر رہ پڑنے کو اچھا نہیں سمجھا جاتا۔ تیسری مثال میں اسی کا بیان ہے' اس طرح یہ داستان ہندوستانی تہذیب اور معاشرت سے ہمیں کما حقہ واقف کراتی ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین:

> ''امن نے جس شئے کا ذکر کیا ہے۔ تفصیل کے انبار لگا دیے ہیں۔ انہوں نے شعوری طور پر اپنی تصنیف میں دلی کی معاشرت کے نقوش کو جا بجا محفوظ کر دیا ہے۔'' (اردو کی نثری داستانیں' ص288)

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ میر امن نے فورٹ ولیم کالج کی ملازمت 1801ء میں اختیار کی اس دوران کا پہلا اور سب سے بڑا کام 'باغ و بہار' کی تصنیف ہے جسے انھوں نے اسی سال مکمل کر لیا۔ 1802ء میں ایک انتخابی مجموعے 'ہندی مینول' میں اس کے ایک سو دو صفحے شائع ہوئے۔ اس کے بعد یہ کتاب مکمل صورت میں پہلی دفعہ 1804ء میں کلکتہ کے ہندوستانی چھاپہ خانہ سے طبع ہوئی تھی۔ ان دو صدیوں کے عرصہ میں یہ کتاب نا معلوم کتنی مرتبہ شائع ہوئی۔ اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. باغ و بہار کب لکھی گئی اور کس سنہ میں طبع ہوئی؟
2. باغ و بہار کی زبان کے اعتبار سے تین خوبیوں کی نشاندہی کیجیے؟
3. خواجہ سگ پرست کے کردار کی دو اہم خصوصیات کا ذکر کیجیے۔
4. باغ و بہار میں کس تہذیب کی جھلکیاں ہیں؟

6.5 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح

(الف) بعد آٹھ دن کے وہ معشوقہ مجھ سے مخاطب ہوئی کہ حق تعالیٰ نے آدمی کو انسانیت کا جامہ عنایت کیا ہے کہ نہ پھٹے نہ میلا ہو؛ اگرچہ پرانے کپڑے سے اس کی آدمیت میں فرق نہیں آتا' پر ظاہر میں خلق اللہ کی نظروں میں اعتبار نہیں پاتا۔ دو توڑے اشرفی کے ساتھ لے کر' چوک کے چوراہے پر' یوسف سوداگر کی دکان میں جا اور کچھ رقم جواہر کے بیش قیمت اور دو خلعتیں زرق برق کے مول لے آ۔ فقیر وونہیں سوار ہو کر اس کی دوکان پر گیا دیکھا تو ایک جوانِ شکیل' زعفرانی جوڑا پہنے گدی پر بیٹھا ہے اور اس کا یہ عالم ہے کہ ایک عالم' دیکھنے کے لیے' دکان سے بازار تک کھڑا ہے۔ فقیر کمالِ شوق سے نزدیک جا کر' سلام علیک کر کے بیٹھا اور جو جو چیز مطلوب تھی' طلب کی۔ میری بات چیت اس شہر کے باشندوں کی سی نہ تھی' اس جوان نے گرم جوشی سے کہا: جو صاحب کو چاہیے سب موجود ہے؛ لیکن یہ فرمائیے کس ملک سے آنا ہوا اور اس اجنبی شہر میں رہنے کا کیا باعث ہے؟ اگر اس حقیقت سے مطلع کیجیے تو

مہربانی سے بعید نہیں۔ میرے تئیں اپنا احوال ظاہر کرنا منظور نہ تھا؛ کچھ بات بنا کر اور جواہر، پوشاک لے کر اور قیمت اس کی دے کر رخصت چاہی۔ اس جوان نے رو کھے پھیکے ہو کر کہا، اے صاحب! اگر تم کو ایسی ہی نا آشنائی کرنی تھی، تو پہلے دوستی اتنی گرمی سے کرنے کی کیا ضرورت تھی! بھلے آدمیوں میں صاحب سلامت کا پاس بڑا ہوتا ہے۔ یہ بات اس مزے اور انداز سے کہی، بے اختیار دل کو بھائی اور بے مروت ہو کر وہاں سے اٹھنا انسانیت کے مناسب نہ جانا؛ اس کی خاطر پھر بیٹھا اور بولا: تمہارا فرمانا سر آنکھوں پر، میں حاضر ہوں۔

(ب) مجھے جو کم بختی لگی، دروازہ بند نہ کیا۔ ایک بڑھیا شیطان کی خالا اس کا خدا کرے منہ کالا، ہاتھ میں تسبیح لٹکائے، برقع اوڑھے؛ دروازہ کھلا پا کر دھڑک چلی آئی اور سامنے ملکہ کے کھڑی ہو کر، ہاتھ اٹھا کر دعا دینے لگی کہ الٰہی! تیری نتھ چوڑی سہاگ کی سلامت رہے اور کماؤ کی پگڑی قائم رہے! میں غریب رنڈیا فقیرنی ہوں؛ ایک بیٹی میری ہے کہ وہ دوجی سے، پورے دنوں، دردزہ میں مرتی ہے اور مجھ کو اتنی وسعت نہیں کہ ادھی کا تیل چراغ میں جلاؤں، کھانے پینے کو تو کہاں سے لاؤں! اگر مرگئی، تو گورکفن کیوں کر کروں گی! اور جنی تو دائی جنائی کو کیا دوں گی! اور جچا کو ستھوارا، اچھوانی کہاں سے پلاؤں گی! آج دو دن ہوئے ہیں کہ بھوکی پیاسی پڑی ہے۔ اے صاحب زادی! اپنی خیر کچھ ٹکڑا پارچہ دلا تو اس کو پانی پینے کا ادھار ہو۔

ملکہ نے ترس کھا کر، اپنے نزدیک بلا کر، چار نان اور کباب اور ایک انگوٹھی چھنگلیاں سے اتار کر حوالے کی کہ اس کو بیچ باچ کر گہنا پاتا بنا دیجو اور خاطر جمع سے گزران کیجو اور کبھی آیا کیجو تیرا گھر ہے۔ اس نے اپنے دل کا مدعا، جس کی تلاش میں آئی تھی، بجنس پایا؛ خوشی سے دعائیں دیتی اور بلائیں لیتی دفع ہوئی۔

(ج) ''میں کنیا زیر باد کے دیس کے راجا کی ہوں.... ایک روز مہاراج نے آگیا دی کہ جتنے راجا اور کنور ہیں، میدان میں زیر جھرو کھے نکل کر تیر اندازی اور چوگان بازی کریں تو گھڑ چڑھی اور کسب ہر ایک کا ظاہر ہو، میں رانی کے نیڑے جو میری ماتا تھیں، اٹاری پر او جھل میں بیٹھی تھی اور دائیاں اور سہیلیاں حاضر تھیں، تماشا دیکھتی تھی۔ یہ دیوان کا پوت سب میں سندر تھا اور گھوڑے کو کاوے دے کر کسب کر رہا تھا، مجھ کو بھایا اور دل سے اس پر ریجھی، مدت تلک یہ بات گپت رکھی۔ آخر جب بہت بیاکل ہوئی، تب دائی سے کہا اور ڈھیر سا انعام دیا''۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. مندرجہ بالا اقتباسات میں سے متروک اردو الفاظ الگ کر کے لکھیے۔
2. ''گھوڑے کو کاوے دے کر کسب کر رہا تھا۔'' اس جملے سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

6.6 خلاصہ

اس اکائی میں اردو کی اہم داستان باغ و بہار پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ داستان جو کہ مافوق الفطرت عناصر والے واقعات و حادثات اور حسن و عشق کی کارفرمائیوں سے بھرپور ایک صنف ہے، ہمارے کلاسیکی ادب کا قیمتی سرمایہ ہے۔ اردو میں بے شمار داستانیں لکھی گئی ہیں ان میں زبان و بیان اور سادہ و سلیس نثر کی بنا پر 'باغ و بہار' کی بڑی اہمیت ہے۔ میر امن نے جن کا تعلق دلی سے تھا، کلکتہ کے فورٹ ولیم کالج میں بیٹھ کر اس داستان کو لکھا اور دو سو سال کا عرصہ گذر جانے پر بھی اس کی مقبولیت میں کمی واقع نہیں ہوئی۔ یہ اعجاز ہے میر امن کے طرزِ تحریر کا جس پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ کردار نگاری میں بھی میر امن کامیاب ہیں خصوصاً وزیر زادی کا کردار اہمیت کا حامل ہے۔ خواجہ سگ پرست اور اس کے دونوں بھائی مزاجاً انتہا پسند ہیں۔ وہ خود ضرورت سے زیادہ نیک اور بھائی برادران یوسف سے بھی بدتر۔ باغ و بہار میں تہذیب کی بڑی ہی حقیقی تصویریں نظر آتی ہیں۔ طرز معاشرت کی عکاسی میں میر امن کو قدرت حاصل ہے۔

6.7 نمونۂ امتحانی سوالات

ان سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. میر امن دہلوی کی حیات اور ان کی تصانیف پر روشنی ڈالیے؟
2. اردو داستانوں میں باغ و بہار کے مقام کا تعین کیجیے۔
3. باغ و بہار کی نثری خوبیوں کو مثال سے سمجھائیے؟

ان سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں لکھیے۔

1. کسی ایک نمونۂ اقتباس کی تشریح کیجیے۔
2. باغ و بہار کے قصہ پر اجمالی نظر ڈالیے؟

6.8 فرہنگ

الفاظ		معنی	الفاظ		معنی
قیاس	=	رائے، خیال	محنت شاقہ	=	سخت اور دشوار محنت
تدوین	=	مرتب کرنا	دسترس	=	پہنچ، رسائی
اتالیق	=	استاد	ہنوز	=	ابھی تک
مافوق الفطرت	=	فطرت اور اصل سے اعلیٰ اور ممتاز	مقفیٰ	=	قافیے دار
مسجع	=	وہ عبارت جس میں قافیہ کا اہتمام ہو	بالیدگی	=	افزائش
عالمِ استغراق	=	کسی خیال میں ڈوب جانے کی حالت	سرگذشت	=	ماجرا، واردات
عبور	=	پار کرنا	گورستان	=	قبرستان
زرق برق	=	شان و شوکت والا	جوانِ شکیل	=	خوبصورت جوان
ستھوارا	=	گھی میں بھنا، شکر اور سونٹھ ملا ہوا گیہوں کا آٹا	اچھوانی	=	ایک قسم کا شیرہ جو زچہ کو دیا جاتا ہے۔
پارچہ	=	گوشت کا ٹکڑا	نان	=	روٹی
خلعتیں	=	وہ لباس جو بادشاہ یا امرا کی جانب سے بطور عزت افزائی ملے	ادھار ہو	=	تھوڑی سی غذا کا سہارا ہو

6.9 سفارش کردہ کتابیں

1. رشید حسن خاں (مرتب) — باغ و بہار
2. گیان چند جین — اردو کی نثری داستانیں
3. سید عبداللہ — میر امن سے عبدالحق تک
4. وقار عظیم — داستان سے افسانے تک

....

اکائی 7 : رجب علی بیگ سرؔور اور فسانۂ عجائب

ساخت

7.1 تمہید
7.2 حیات
7.3 ادبی خدمات
7.4 فسانۂ عجائب کا تنقیدی جائزہ
7.4.1 پلاٹ
7.4.2 کردار نگاری
7.4.3 اسلوب
7.4.4 تہذیبی عناصر
7.5 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح
7.6 خلاصہ
7.7 نمونۂ امتحانی سوالات
7.8 فرہنگ
7.9 سفارش کردہ کتابیں

7.1 تمہید

''فسانۂ عجائب'' اردو کی چند نمایاں داستانوں میں سے ایک ہے۔ یہ کتاب اپنے منفرد اسلوب کی وجہ سے اردو ادب کی تاریخ کا ایک اہم حصہ بن گئی ہے۔ اپنے مسجع، مقفیٰ اور مرصع انداز بیان کی وجہ سے ''فسانۂ عجائب'' لکھنؤ کی نثر کا شاہکار اور نمائندہ تصنیف سمجھی جانے لگی، حالانکہ دہلی اور لکھنؤ کی نثر کا یہ فرق محض ایک مفروضہ ہے۔ تحسین لکھنؤ کے رہنے والے نہیں تھے لیکن ان کی تصنیف ''نوطرز مرصع'' کی زبان ''فسانۂ عجائب'' کی طرح ہی رنگین اور مرصع و مسجع ہے۔ دراصل زبان کا یہ فرق علاقائی نہیں بلکہ مزاج اور عہد کا ہے۔ بہر حال سرؔور کی یہ تصنیف اردو نثر کے تاریخی ارتقا کی ایک مثال قرار دی جاسکتی ہے۔ کیونکہ اس عہد تک نثر کا کوئی معیار مقرر نہیں ہوا تھا اس لیے ہر شخص اپنے نزدیک جو بہتر خیال کرتا تھا وہی لکھ دیتا تھا۔ نثر کی تاریخ کے اعتبار سے ''فسانۂ عجائب'' کا مطالعہ خاصا اہم ہے۔

اس اکائی میں رجب علی بیگ سرؔور کے مختصر حالات زندگی بیان کیے گئے ہیں۔ ان کی ادبی خدمات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کے بعد ان کی شہرۂ آفاق تصنیف ''فسانۂ عجائب'' کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ نمونۂ اقتباسات برائے تشریح کے تحت ''فسانۂ عجائب'' سے چند اہم اقتباسات دیے جارہے ہیں۔ اس کے علاوہ اس پوری بحث کا خلاصہ نیز امتحانی سوالات کے نمونے بھی درج کیے جارہے ہیں۔ مشکل الفاظ کی فرہنگ دی گئی ہے اور مزید مطالعے کے لیے چند اہم کتابوں کے نام بھی ''سفارش کردہ کتب'' کے تحت لکھ دیے گئے ہیں۔

7.2 حیات

سرور کا زمانہ ہندوستانی سیاست میں افراتفری کا زمانہ تھا۔ مغل سلطنت کمزور سے کمزور تر ہوتی جا رہی تھی۔ دہلی کے شعرا لکھنؤ پہنچ چکے تھے۔ لکھنؤ تہذیب وتمدن کا مرکز بن گیا تھا۔ وہاں دہلی کی طرح معاشی بدحالی نہیں تھی۔ نوابین اودھ کے عیش ونشاط میں کمی نہیں تھی۔ جس کے اثرات اردو شعروادب پر پڑ رہے تھے۔ سرور اسی لکھنؤ میں 1200ھ بمطابق 1786ء کے آس پاس پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام مرزا اصغر علی بیگ تھا۔ سرور کے خاندان کے بارے میں زیادہ معلومات کسی ذریعے سے حاصل نہیں ہوتیں۔ مخمور اکبرآبادی نے سرور کا آبائی وطن اکبرآباد لکھا ہے لیکن اس کا کوئی واضح ثبوت نہیں ملتا۔ اس عہد کے رواج کے مطابق سرور نے بھی عربی اور فارسی کی تعلیم حاصل کی اگرچہ انہوں نے خود لکھا ہے کہ میں فارسی اور عربی سے ناآشنا ہوں لیکن یہ محض ان کی انکساری ہے کیونکہ سرور کو فارسی پر خاصی قدرت حاصل تھی۔ وہ نہ صرف فارسی شعرا کے کلام کا مطالعہ کرتے تھے بلکہ انہوں نے فارسی کی کئی کتابوں کے اردو ترجمے بھی کیے ہیں۔ سرور شعروادب کے ساتھ ساتھ دوسرے علوم وفنون سے بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ موسیقی اور خطاطی سے انہیں کافی لگاؤ تھا' ان کی تصانیف سے معلوم ہوتا ہے کہ انہیں علم نجوم سے بھی واقفیت تھی۔ ان علوم وفنون کے علاوہ فن سپہ گری میں بھی مہارت حاصل تھی۔ شاعری میں سرور آغا نوازش حسین خاں نوازش کے شاگرد تھے۔ لیکن بحیثیت شاعر انہیں کوئی خاص کامیابی نہیں مل سکی۔ انہیں بحیثیت نثر نگار ہی جانا اور مانا گیا۔

سرور کی آمدنی کا کوئی مستقل ذریعہ نہیں تھا۔ انہوں نے خوش حالی بھی دیکھی اور عسرت وتنگ دستی میں بھی وقت گزارا۔ اودھ کے نوابین سے بھی قربت رہی اور ناراضگی بھی۔ ناراضگی کے سبب کانپور میں جلاوطنی کے دن بھی گزارے۔ سرور نے اپنی طویل عمر میں نوابین اودھ کا عروج وزوال اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ واجد علی شاہ کی حکومت کے خاتمے کے بعد ان کی پریشانی کے دن شروع ہوگئے۔ سرور کی اس پریشان حالی کو دیکھ کر بنارس کے راجہ ایشری پرشاد نرائن سنگھ نے انہیں بلا بھیجا۔ اس وقت ان کی عمر 75 سال تھی۔ بنارس میں سرور نے گیارہ برس قیام کیا۔ پریشانیوں نے یہاں بھی ان کا ساتھ نہیں چھوڑا۔ بالآخر 1286ھ بمطابق 1869ء میں وہ تمام پریشانیوں سے آزاد ہوگئے۔ بنارس میں ہی دفن کیے گئے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. رجب علی بیگ سرور کب اور کہاں پیدا ہوئے؟
2. شاعری میں سرور کس کے شاگرد تھے؟

7.3 ادبی خدمات

رجب علی بیگ سرور کے ادبی سفر کا آغاز ''فسانۂ عجائب'' سے ہوتا ہے۔ اس کتاب کی تالیف کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ 1240ھ میں سرور اپنے کچھ دوستوں کے ساتھ بیٹھے ہوئے تھے۔ وقت گزاری کے لیے کسی دوست نے ان سے کسی قصے کی فرمائش کی۔ سرور نے ایک قصہ بیان کیا۔ کچھ عرصے بعد ایک قتل کے الزام میں انہیں جلاوطن کر دیا گیا۔ سرور کو لکھنؤ چھوڑ کر کانپور جانا پڑا۔ لکھنؤ اور دوستوں کی جدائی کے غم کو فراموش کرنے کے لیے تصنیف وتالیف کا سلسلہ شروع کیا اور اسی سال یعنی 1240ھ بمطابق 1824ء میں ''فسانۂ عجائب'' کو تصنیف کیا۔ اس کتاب کو بے انتہا مقبولیت حاصل ہوئی۔ بقول ڈاکٹر نیر مسعود:

> ''فسانۂ عجائب'' کے ساتھ ہی سرور کی شہرت اور مقبولیت میں زبردست اضافہ ہوگیا اور لکھنؤ کے بہترین نثار اور داستان نگار کی حیثیت سے سرور کو ادبی حلقوں میں وہ امتیاز واقتدار ہوا جو شاعر کی حیثیت سے انہیں ہرگز حاصل نہیں تھا۔''
> (رجب علی بیگ سرور از ڈاکٹر نیر مسعود' ص 93)

یہ سچ ہے کہ ''فسانہ عجائب'' کو انیسویں صدی میں بہت مقبولیت ملی۔ اس مقبولیت کے سبب سرور کی زندگی میں ہی یہ کئی بار زیور طباعت سے آراستہ ہوئی اور ہر بار سرور نے اس کی تصحیح کی۔ کہا جاتا ہے کہ سرور نے اس کے متن میں اٹھارہ بار تبدیلی کی اور ہر سست فقرے کو چست کیا۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی مصنف کسی متن پر اس قدر محنت کرے گا تو اغلاط کے امکانات کم ہوں گے اور متن خوب سے خوب تر ہوتا چلا جائے گا۔

سرور کی تصنیف کردہ دوسری داستان ''شگوفۂ محبت'' ہے۔ اسے سرور نے 1272ھ بمطابق 1856ء میں لکھا۔ اس کتاب کا قصہ مہر چند کھتری کی تصنیف ''قصۂ ملک محمد وگیتی افروز'' سے ماخوذ ہے۔ جہاں تک کہانی کا تعلق ہے' روایتی داستانوں کے تقریباً تمام عناصر اس داستان میں بھی موجود ہیں۔ نہ صرف بادشاہ اور بادشاہ زادے کا قصہ ہے بلکہ مافوق الفطرت عناصر کی کارفرمائی بھی زیب داستان میں اضافہ کرتی ہے۔ کہانی کے مختلف اجزا دوسری داستانوں میں بھی مل جاتے ہیں۔ پروفیسر گیان چند جین نے اپنی تصنیف ''اردو کی نثری داستانیں'' میں اس داستان کے مختلف واقعات کے اجزا دوسری داستانوں میں دریافت کیے ہیں۔ ''شگوفۂ محبت'' کی زبان بہت کچھ ''فسانۂ عجائب'' سے ملتی ہے' ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''دیوار کے تلے نہر جاری تھی۔ اس کے متصل انگور کی تاک تھی۔ جو ہر نگار ستون کھپانچ کے بدلے روپہلی سنہری تیلیاں' خاتم بندی کا کام' خوشوں پر زربفت کی تھیلیاں۔ مستانہ وار ہر ایک جھومتا تھا۔ ولولے میں آن کے خوشے کو چومتا تھا۔ چمن کی روش پڑی خوش قطع ڈالی۔ ہر درخت کی ہموار کم وبیش چھانٹ ڈالی تھی۔۔۔۔۔ اگر قوت نامیہ اس زمین کی تحریر کروں عجب نہیں جو چوب خشک خامہ یعنی نئے قلم بے قلم برگ نکالے ثمر آب دار لائے۔''
>
> (بحوالہ اردو کی نثری داستانیں' گیان چند جین' ص 563)

بحیثیت مجموعی سرور کی یہ تصنیف کسی خاص اہمیت کی حامل نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس داستان میں بھی اس عہد کے تہذیبی مناظر دیکھنے کو ملتے ہیں۔

سرور کی تصنیف کردہ تیسری داستان ''گلزار سرور'' ہے۔ دراصل یہ کتاب ملا محمد رضی تبریزی کی فارسی تصنیف ''حدائق العشاق'' کا ترجمہ ہے۔ سرور نے ''گلزار سرور'' بنارس میں لکھی تھی' وہ 1275ھ میں بنارس پہونچے تھے اور وہاں کے مہاراجہ ایشری پرشاد نرائن سنگھ کی ہدایت پر یہ داستان فارسی سے اردو میں ترجمہ کی۔ یہ داستان ایک تمثیلی داستان ہے۔ تمثیلی داستان میں انسانی جذبات' حسیات' خصوصیات اور اوصاف کو مجسم ومتشکل بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ کردار کا نام وہی ہوتا ہے جو اس کی صفت ہوتی ہے۔ چنانچہ ''گلزار سرور'' کا قصہ بالکل اسی ڈھنگ کا ہے۔ زبان وبیان کے نقطۂ نظر سے سرور کی یہ تصنیف جو کہ چند تصرفات کے باوجود ترجمہ ہی ہے' ''فسانۂ عجائب'' کے بعد دوسری اہم کتاب ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو تا کہ اس کی زبان اور اسلوب بیان سے آپ واقف ہو سکیں:

> ''نگاہ مست کی چھری خنجر براں سے تیز' خونریز دل وجگر پر پھر گئی۔ سہی قد' شمشاد بالا' نخل قامت' ہمسر شاخ طوبیٰ' چلے تو سرو پا بہ گل' طاؤس طناز خجل ہو۔ بیٹھے تو قیامت کا شور اٹھے جینا مشکل ہو۔۔۔۔۔ آنکھ سے نرگس شہلا بیمار سینہ فگار' باز نظر شیر شکار' محراب ابرو دلبری میں طاق' سجدہ گاہ زاہد صد سالہ' چتون قزاق فتنہ خوابیدہ کو چونکا کے اپنے عمل سے نکالا۔''
>
> (بحوالہ اردو کی نثری داستانیں' گیان چند جین' ص 568)

''شبستان سرور'' الف لیلیٰ کا ترجمہ ہے۔ اس کی تکمیل 1279ھ میں ہوئی۔ زبان کے اعتبار سے یہ سرور کے مزاج سے قطعی مطابقت نہیں رکھتی۔ ''فسانۂ عجائب'' اور ''گلزار سرور'' کی مرصع اور مقفیٰ عبارت کے برعکس ''شبستان سرور'' کی زبان بے حد سہل اور آسان ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''دنیا تو سرا ہے' صرف دم لینے کا ٹھیکہ ہے۔ سوداگر نے یہاں سے کوچ کیا۔ بیٹا مالک مال ودولت ہوا۔ وہ تاجر باوجود دولت نقد جنس کے کثرت سے دنی تھا۔ کبھی جھوٹے ہاتھ سے کتے کو مارا نہ تھا' بلکہ دوسرے کا دینا گوارا نہ تھا۔''
>
> (بحوالہ اردو کی نثری داستانیں' گیان چند جین' ص 570)

سرور نے ''شرار عشق'' کے نام سے ایک مختصر قصہ بھی لکھا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی ایک اور تصنیف ''فسانۂ عبرت'' بھی ہے، جس میں انہوں نے اودھ کے آخری چار بادشاہوں کے حالات بیان کیے ہیں۔ تاریخی اعتبار سے یہ کتاب بہت اہم ہے۔ فارسی کی ایک اور کتاب ''شمشیر خانی'' کا ترجمہ بھی کیا اور اسے ''سرور سلطانی'' کا نام دیا۔ یہ کتاب سرور کی زندگی کے آخری ایام کی دین ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''شمشیر خانی کو اردو میں لکھ کر ''سرور سلطانی'' نام رکھا اور بہت صاف اردو میں لکھا ہے۔ الغرض بوڑھاپے کے دن کٹھنے ہوتے ہیں۔ گھر میں بیٹھا تمام کرتا تھا، پیری کی صبح شام کرتا تھا۔''
>
> (انشائے سرور، ص 11)

سرور کے مکاتیب کا مجموعہ بھی ''انشائے سرور'' کے نام سے طبع ہو چکا ہے۔ بحیثیت مجموعی سرور ہمارے ادب کے ان اکابرین میں شمار ہوتے ہیں جنھوں نے اردو نثر کے اس اسلوب کو رواج دینے کی کوشش کی جو ان کے عہد کا مروجہ اور پسندیدہ اسلوب تھا۔ یہ اور بات ہے کہ زمانے کا فیصلہ اس کے برعکس رہا ہو۔ آخر آخر میں خود سرور مشکل پسندی سے آسان اسلوب اظہار کی طرف آ گئے تھے گو کہ انہوں نے اس کا سبب فطرت اور طبیعت کے تقاضے کے بجائے قوی کا کمزور ہونا بتایا ہے۔ سرور کا اسلوب اپنے اندر ایک انفرادیت رکھتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ طرز بیان کی مرصع و مقفی شکل گو کہ آج رائج نہیں ہے لیکن سرور کی تصنیف فسانۂ عجائب کی اہمیت آج بھی مسلم ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. سرور کی تصنیف ''شگوفۂ محبت'' کا قصہ کس مشہور داستان سے ماخوذ ہے؟
2. تمثیلی داستان سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

7.4 فسانۂ عجائب کا تنقیدی جائزہ

''فسانۂ عجائب'' رجب علی بیگ سرور کا طبع زاد قصہ ہے لیکن اس عہد میں رائج دوسرے قصوں سے مختلف نہیں ہے۔ اس میں عام طور پر وہی کہانیاں موجود ہیں جو اس زمانے کی کسی نہ کسی داستان میں شامل ہیں۔ یوں تو اس میں شاہزادہ جانعالم اور شاہزادی انجمن آرا کے عشق کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ لیکن اس میں کہیں مہجور کی ''گلشن نو بہار'' کی جھلک دکھائی دیتی ہے، کسی جگہ میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کا عکس نظر آتا ہے۔ کبھی ''داستان امیر حمزہ''، ''بہار دانش'' اور ''پدماوت'' کا فیض دکھائی دیتا ہے۔ ممکن ہے سرور نے براہ راست ان رائج الوقت قصوں سے استفادہ نہ کیا ہو۔ لیکن لاشعوری طور پر ان کے اثرات ''فسانۂ عجائب'' پر ضرور پڑے ہیں۔ ڈاکٹر اطہر پرویز اس سلسلے میں فرماتے ہیں:

> ''ہر چند اس میں جو واقعات ملتے ہیں وہ اس زمانے کی اکثر کتابوں میں نظر آتے ہیں لیکن اس میں نقالی کا جذبہ نہیں بلکہ اپنے زمانے کی تہذیبی و معاشرتی روایات کو اختیار کرنے کا جذبہ ہے اور مجھے تو یہ بھی خیال ہوتا ہے کہ یہ عمل بھی غیر شعوری ہوگا۔ اس کے پیچ کوئی جانا بوجھا اور سوچا سمجھا رویہ نہیں معلوم ہوتا۔''
>
> (مقدمہ فسانۂ عجائب مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز، ص 138)

7.4.1 پلاٹ

''فسانۂ عجائب'' کا قصہ ''باغ و بہار'' ہی کی طرح شروع ہوتا ہے یعنی ایک بادشاہ جس کا نام فیروز بخت ہے ملک ختن پر حکومت کرتا ہے اس کے عہد میں تمام خلقت شہر خوش حال ہے۔ چور مسافر کے مال کا نگہبان ہے ڈاکو پاسبانی کا عہدہ لیے ہوئے ہیں۔ خزانہ لاانتہا اور وزیر وامیر جانفشاں ہیں ''لیکن باایں حکومت وثروت کا نشانۂ امید کا چراغ گل تھا'' یعنی کوئی اولاد نہیں تھی۔ ساٹھ برس کی عمر میں ایک فرزند کی ولادت ہوتی ہے۔ نجومیوں کے مطابق دوسری داستانوں کی طرح شاہزادہ جانعالم بھی پندرہ برس کی عمر میں ایک توتے کی وجہ سے گھر سے بے گھر ہو جاتا ہے۔ اور داستان باقاعدہ

شروع ہو جاتی ہے۔یعنی عشق اور اس سے وابستہ مہمات اور مصائب کا آغاز ہو جاتا ہے۔جان عالم کو توتے ہی کی زبانی شاہزادی انجمن آرا کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔توتا شاہزادے سے کہتا ہے:

''میں نے ہر چند چاہا' آپ رنج سفر' مصائب شہر بشہر' ایذائے غربت سے باز رہیں کہ سفر اور سقر کی صورت ایک ہے'اس سے بچنا نیک ہے' مگر معلوم ہوا کہ حضور کے مقدر میں یہ اور لکھا ہے۔میر اقصور اس میں کیا ہے۔''

دراصل توتے سے انجمن آرا کا ذکر سنتے ہی جانعالم کا ''دل پرزے پرزے اور دماغ عقل سے خالی'' ہو جاتا ہے۔غائبانہ عشق سر پر سوار ہوتا ہے۔توتے کی مدد چاہتا ہے توتے کو پچھتاوا بھی ہوتا ہے کہ کیوں اس کے سامنے انجمن آرا کا ذکر کیا۔انجام کار توتے کی رہبری میں شاہزادہ وطن سے رخصت ہوتا ہے۔

ہندوستان کی کہانیوں میں توتا ایک اہم کردار کی حیثیت سے نظر آتا ہے پدماوت اور بہار دانش میں بھی توتا رہنمائی کرتا ہے۔

بہر حال شاہزادے کا سفر شروع ہو جاتا ہے توتا راستے میں اڑ جاتا ہے'وزیر زادہ بچھڑ جاتا ہے اور شاہزادہ ایک طلسم میں گرفتار ہوتا ہے۔نقش سلیمانی کی مدد سے رہائی ملتی ہے۔وادیٔ فرحناک میں پہنچتا ہے۔ملکہ مہر نگار سے ملاقات ہوتی ہے:

''جیسے ہی ملکہ کی نگاہ چہرۂ بے نظیر'صورت دلپذیر' جان عالم پر پڑی۔۔۔مشاطۂ حسن وعشق نے پیش قدمی کر متاع صبر وخرد'نقد دل وجان' اثاثِ ہوش وحواس' تاب وتوان ملکۂ جگر فگار'ارمغان رونمائی میں نذر شاہزادۂ والا تبار کیا۔ عقل ودانش گم صُمّ' بکمؔ' کا نقشہ ہوا' حضرت عشق کی مدد ہوئی۔''

شاہزادہ جانعالم واپسی کا وعدہ کر کے مہر نگار سے رخصت لیتا ہے اور انجمن آرا کے شہر زرنگار میں پہنچتا ہے۔انجمن آرا کو ایک جادوگر کی قید سے چھڑاتا ہے۔اور اس سے مل کر دل کا حال سناتا ہے۔انجمن آرا کا باپ جانعالم سے خوش ہو کر دونوں کی شادی منظور کر لیتا ہے۔دونوں کی شادی ہو جاتی ہے لیکن کہانی اتنی جلد ختم نہیں ہوتی۔جب جانعالم شاہزادی کو لے کر وطن واپس جاتا ہے تو راستے میں بہت سے واقعات اور حادثات کا شکار ہوتا ہے اور قصہ طویل ہو جاتا ہے۔بالآخر اپنے وطن پہنچتا ہے:

''غرضکہ شہزادہ جانعالم' منزل بہ منزل' مسافت طے کر' مع الخیر وطن پہنچا۔۔۔۔جانعالم کی ماں نے انجمن آرا اور ملکہ مہر نگار کو دیکھا' جان و دل دونوں پر نثار کیا۔بہت سا پیار کیا۔۔۔۔القصہ باہم بے رنج والم رہنے لگے سب شاد ہر روز خنداں وخرم وفرحاں بسر کرنے لگے۔نئے سر سے وہ اُجڑا شہر بسا۔بنائے ظلم وستم منہدم ہوئی۔مروج عدل وداد ہوا۔''

''فسانۂ عجائب'' کا پلاٹ دوسری داستانوں کی طرح نہ تو غیر مربوط ہے اور نہ پیچیدہ'اس میں وحدت اور تسلسل دونوں ہیں۔پلاٹ کے اسی اکہرے پن کی وجہ سے بعض ناقدین نے ''فسانۂ عجائب'' کو ناول کا پیش رو بھی کہا ہے۔جب کہ سرور نے ''فسانۂ عجائب'' میں داستان کے تمام اجزا کا لحاظ رکھا ہے یعنی اس میں دوسری داستانوں کی طرح بادشاہ' شاہزادے' شاہزادیاں' وزیر زادے' جادوگر' مافوق الفطرت عناصر' وغیرہ سب کچھ موجود ہے۔داستان میں فوق الفطرت عناصر کو شامل کر کے اُسے نہ صرف دلچسپ بنایا جاتا ہے بلکہ حیرت کی فضا بھی پیدا کی جاتی ہے۔''فسانۂ عجائب'' میں بہت سے دلچسپ عناصر شامل کیے گئے ہیں مثلاً توتے کا بات چیت کرنا' قالب کی تبدیلی' انجمن آرا کے کٹے ہوئے سر سے خون کی بوند ٹپکنا اور دریا میں گرنے پر اس کا لعل بننا' جان عالم اور انجمن آرا کا توتا بن کر اڑنا وغیرہ۔

7.4.2 کردار نگاری

''فسانۂ عجائب'' کا اختصار اور قصے کے اکہرے پن کی وجہ سے اس میں کرداروں کی بھر مار بھی نہیں ہے۔جان عالم اور انجمن آرا کے علاوہ

ملکہ مہر نگار، ماہ طلعت اور وزیر زادے کے کردار اہم ہیں۔ چڑیمار، دیو، دیونی، سوداگر، جوگی، انجمن آرا کا باپ وغیرہ بھی متحرک نظر آتے ہیں۔ توتے نے بھی اس داستان میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے ''فسانۂ عجائب'' کی کردار نگاری سے متعلق لکھا ہے:

''فسانۂ عجائب کی کردار نگاری میں کوئی غیر معمولی تابنا کی نہیں۔ ہیرو اور ہیروئن اسی نقشے مہرے کے ہیں جیسے دوسری داستانوں کے۔ دونوں مثالی اوصاف کی پوٹ ہیں لیکن ہم ان سے متاثر نہیں ہوتے۔ ان سے کہیں زیادہ دلنشین کردار مہر نگار کا ہے۔ یہ خوش بیان، طرّار، ذہین اور وفادار ہے۔ اس کی ذہانت اور عذب البیانی کے آگے انجمن آرا کا کردار ماند پڑ جاتا ہے۔''

(اردو کی نثری داستانیں۔ ص 536)

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے کہ شاہزادہ جانعالم ''فسانۂ عجائب'' کا مرکزی کردار ہے۔ یہ کردار بھی کافی متحرک کردار ہے۔ داستانوں کے روایتی ہیرو کی طرح مثالی ہے۔ اس میں انسانی خوبیاں اور کمزوریاں سب نظر آتی ہیں۔ لیکن داستان گو کے نزدیک شاہزادہ تمام خوبیوں کا مالک ہے۔ حسن میں اس کا کوئی ثانی نہیں۔ میدانِ جنگ میں اس کا کوئی مقابل نہیں، میدانِ عشق میں صادق، مصائب میں صابر، سرور لکھتے ہیں:

''تحصیل علم و فضل میں شہرۂ آفاق ہوا، جتنے فن سپہ گری ہیں ان کا مشّاق کامل، جمیع علوم ہر فن میں طاق ہوا۔''

لیکن سرور نے جان عالم کے اندر وہ نسوانی حسن اور حرکات بھی دکھائی ہیں جن کے لیے نوابین اودھ بدنام ہیں۔ عبدالحلیم شرر اور آغا حیدر دہلوی نے نوابین اودھ کی حرکات و خصلات کے بارے میں اپنی کتابوں میں لکھا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کے شاہزادے کے حسن و جمال کے بارے میں یوں کہتے ہیں:

''کیا عرض کروں غلام کی نظر سے اس سج دھج کا پری پیکر آج تک از قسم بشر نہیں گزرا۔۔۔۔ جو حضور ملاحظہ فرمائیں گے شہزادی کو بھول جائیں گے۔''

ان خصائل کے باوجود جانعالم میں عزم، حوصلہ اور استقلال ہے، وہ شاہزادی کی جستجو میں نکلتا ہے تو راہ میں کہیں رُکتا نہیں۔ ملکہ مہر نگار کو بھی نظر انداز کر دیتا ہے۔ شاہزادی انجمن آرا کو حاصل کرنے کے لیے سخت مصیبتوں سے بھی باآسانی گزر جاتا ہے۔ البتہ بعض مقامات پر اس سے حماقتیں بھی سرزد ہوتی ہیں۔ مجموعی طور پر جانعالم کا کردار ایک ایسا داستانوی کردار ہے جو لکھنوی معاشرت کی پیداوار ہے۔

''فسانۂ عجائب'' کا دوسرا مرکزی کردار انجمن آرا کا ہے۔ قصے کی ابتدا اسی کے عشق میں شاہزادے کے مبتلا ہونے سے شروع ہوتی ہے۔ یہ شاہزادی مشرقی اوصاف رکھنے والی عورت ہے۔ بقول ڈاکٹر اطہر پرویز:

''انجمن آرا سیدھا سادا محبوب کردار ہے جس سے محبت کی جا سکتی ہے۔۔۔۔ انجمن آرا مشرقی تمدن کی غمازی میں ذرا مبالغے سے کام لیتی ہے۔ سرور نے اس پر خاصا زور بھی دیا ہے۔''

(مقدمہ فسانۂ عجائب، ص 96)

''فسانۂ عجائب'' کے کردار ملکہ مہر نگار کو بھی ناقدین نے سراہا اور قصے کا سب سے کامیاب اور جاندار کردار کہا ہے۔ ڈاکٹر نیّر مسعود نے تو ملکہ مہر نگار ہی کو ہیروئن مانا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ملکہ کا کردار انجمن آرا سے زیادہ باوقار کردار ہے:

''سرور نے ملکہ مہر نگار کے دل آویز کردار کو اس چابک دستی سے پیش کیا ہے کہ وہ فسانۂ عجائب کو مسحور کر لیتی ہے۔''

(رجب علی بیگ سرور از نیر مسعود، ص 209)

ملکہ مہر نگار سے جانعالم کی ملاقات انجمن آرا کی تلاش کے سفر میں ہوتی ہے۔ یہ انتہائی سمجھدار اور دور اندیش خاتون ہے۔ جانعالم پر عاشق

ہوتی ہے لیکن صبر واستقلال کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیتی۔ جانعالم کو اس کے سفر سے روکتی نہیں۔ سرور بھی اسے بانیٔ مہر ووفا کہتے ہیں۔ اس کا باپ بھی شہنشاہ ہے اور حسن و جمال میں بھی وہ کسی سے کمتر نہیں ہے:

> ''جمال ملکۂ مہر نگار بھی، سحر سامری نمونہ، مہ و مہر سے دونا، عابد کش زاہد فریب تھا جانعالم بھی بے چین ہوا، مگر دامنِ ضبط، دستِ استقلال سے نہ چھوڑا۔''

مہر نگار حسین و جمیل ہونے کے ساتھ ساتھ متحرک، عقلمند اور موقع شناس بھی ہے۔ جانعالم کو وزیر زادے کے فریب سے نکالتی ہے اور اس غداری کا انتقام موت کی صورت میں لیتی ہے۔ انہی وجوہات کی بنا پر سید ضمیر حسن دہلوی کا کہنا ہے کہ ''ملکہ مہر نگار کے سامنے انجمن آرا کے کردار کو گہن لگ جاتا ہے۔'' ملکہ کا کردار ایک حقیقی انسان کا کردار ہے وہ داستانوں کی شاہزادیوں سے مختلف ہے اس کے یہاں رفاقت اور ہمدردی بھی ہے، شفقت اور محبت بھی۔ ڈاکٹر گیان چند کے الفاظ میں ''کردار نگاری کی جان مہر نگار ہے'' اور رام بابو سکسینہ کا خیال ہے:

> ''قصے میں کریکٹر نویسی کم ہے مگر اس میں شک نہیں کہ ملکہ مہر نگار کے کریکٹر میں سچی محبت باوفائی، دلیری، معاملہ فہمی، جرأت اور متانت و بردباری کو نہایت واضح طریقے سے دکھایا ہے۔''
>
> (تاریخ ادب اردو از رام بابو سکسینہ مترجم حسن عسکری، ص 426)

ان کے علاوہ ''فسانۂ عجائب'' میں ماہ طلعت، وزیرزادہ اور چڑی مار کے کردار قابل ذکر ہیں۔

7.4.3 اسلوب

داستانیں موضوع اور کردار کے اعتبار سے بہت کم مختلف ہوتی ہیں۔ عموماً سبھی داستانوں میں بزم، رزم اور عشق موضوع ہوتا ہے۔ شاہزادے، شاہزادیاں، دیو، پری، جن وغیرہ کردار ہوتے ہیں۔ جو بات ان داستانوں میں فرق پیدا کرتی ہے وہ ہے ان کا اسلوب اور ان میں معاشرت کا بیان۔ اس لحاظ سے ''فسانۂ عجائب'' کا مطالعہ کافی اہم ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کے طرز بیان نے انیسویں صدی کی نثر کو بہت متاثر کیا۔ ''باغ و بہار'' کی سلاست اور سادگی کی ڈگر سے ہٹ کر لکھی جانے کے باوجود ''فسانۂ عجائب'' کی نثر اپنے عہد میں بہت مقبول ہوئی۔ اسی مقبولیت کے سبب بار بار اس کی طباعت عمل میں آئی۔ ''باغ و بہار'' کو اپنی سادگی اور سلاست کی وجہ سے قبول عام نصیب ہوا تھا اور اس کے جواب میں لکھی گئی ''فسانۂ عجائب'' اپنے مقفّٰی، مسجع اور مرصع اسلوب کی وجہ سے پسندیدگی کی نظر سے دیکھی گئی۔ ''فسانۂ عجائب'' کی تخلیق کے وقت تک لکھنؤ کے دربار کی آرائش وزیبائش اور پرتکلفانہ ماحول ختم نہیں ہوا تھا۔ اس پُرتکلفی کے اثرات براہ راست شعروادب پر بھی پڑ رہے تھے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی پرتکلف نثر اسی لیے اس دور میں پسند کی گئی۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''فسانۂ عجائب'' ایسے طرز میں لکھی گئی جو اس زمانے اور اس خاص ماحول کا پسندیدہ طرز ہے۔ جس میں وہ اختیار کیا گیا ہے اور طرزِ خاص میں سرور کی شخصیت کا رنگ ہر جگہ چھایا ہوا ہے اور اس نے بہت سے عیبوں کے باوجود اس میں بعض امتیاز پیدا کیے ہیں۔''
>
> (ہماری داستانیں، ص 381)

''فسانۂ عجائب'' کا امتیاز اس کے اسلوب اور معاشرت کے بیان ہی میں مضمر ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کا طرز بیان ''نوطرز مرصع'' سے مختلف ہے۔ ''نوطرز مرصع'' کے انداز میں ابتدا تا آخر تقریباً یکسانیت ہے یعنی دقیق الفاظ، نامانوس تراکیب، تشبیہات اور استعارات کی بہتات ہر جگہ موجود ہے اس کے برعکس ''فسانۂ عجائب'' میں عام طور پر ہر باب کے ابتدائی پیراگراف میں سرور مقفّٰی، مرصع، نثر اور فارسی تراکیب کا استعمال ضرور کرتے ہیں۔ لیکن تھوڑی دیر میں سادگی کی طرف گامزن ہو جاتے ہیں۔ وہ زیادہ دور اور دیر تک مصنوعی نثر نہیں لکھتے۔ اسے قصہ گو کی خوبی بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ قصے کی ابتدا پُرشکوہ انداز میں کر کے نہ صرف سامعین کی توجہ اپنی جانب مبذول کراتا ہے بلکہ اپنی علمیت اور لیاقت کا بھی مظاہرہ کرتا ہے اس کے بعد وہ

قصے کو عام فہم زبان دے دیتا ہے تاکہ قصے میں سامعین کی دلچسپی برقرار رہے اور وہ زبان کے پیچ وخم میں نہ الجھیں۔ داستان کی ابتدا سرور نے اس انداز سے کی ہے:

''گرہ کشایان سلسلۂ سخن' تازہ کنندگان فسانۂ کہن' یعنی محرّران رنگیں تحریر' ومورخان جادوتقریر نے اشہب جہندۂ قلم کو میدانِ وسیع بیاں میں باکرشمۂ سحر ساز ولطیفہ ہائے حیرت پرداز گرم عنان وجولان یوں کیا ہے کہ سرزمین ختن میں ایک شہر تھا مینوسواد' بہشت نژاد' پسند خاطر محبوبان جہان' قابل بودوباش خوبانِ زماں' شمیم صفت' اس کی معطر کن دماغ جاں مسکن التہاب قلب واقع خفقاں' زمین اس کی رشک چرخ بریں' رفعت وشان چشمک زن بلندی' فلک ہفتمیں' گلی کوچہ خجلت وہ گلشن آبادی گلزار' بسان تختہ چمن' بازار ہر ایک بے آزار مصفا' ہموار' دوکانیں نفیس' مکان نازک' پائدار' خلق خدا باخاطر شاد' اسے فسحت آباد کہتی تھی۔''

لیکن جب قصہ آگے بڑھتا ہے تو ابتدا ہی میں یہ انداز بدل جاتا ہے اور قصہ عام زبان میں بیان ہونے لگتا ہے:

''بیان اس کا محال ہے' مگر مختصر سا یہ حال ہے' عقل اس کام میں دور ہو جاتی ہے' وحشت نزدیک آتی ہے۔ لب خشک' چشم تر' چہرہ زرد' دل خون ہوتا ہے' بھوک پیاس مر جاتی ہے۔ خواب میں نیند نہیں آتی ہے' جان شیریں تلخ ہو' کلیجے میں درد' آخر کو جنون ہوتا ہے' لختِ جگر کھاتا ہے' خونِ دل پیتا ہے۔ مرمر کے جیتا ہے۔۔۔ جنگل میں جی لگتا ہے' بستی اجاڑ معلوم ہوتی ہے۔ در بدر پھرنے میں دن تو کٹ جاتا ہے' تنہائی کی رات پہاڑ معلوم ہوتی ہے۔ دل جلتا ہے' دیدے سے دریا ابلتا ہے۔ شجر تمنا بے برگ وبار رہتا ہے' پھولتا ہے نہ پھلتا ہے۔''

''فسانۂ عجائب'' کے بارے میں عام رائے بنی ہوئی ہے کہ اس کی زبان مشکل ہے اور اس پر فارسیت کا غلبہ ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ بعض مقامات پر تو ضرور ''فسانۂ عجائب'' میں ''نوطرز مرصع'' کے اثرات دکھائی دیتے ہیں لیکن اکثر جگہوں پر ''باغ وبہار'' کا رنگ بھی دکھائی دیتا ہے۔ جو کچھ فرق ہے وہ ماحول کے تکلفات کا ہے جس کے لیے لکھنؤ آج بھی مشہور ہے۔ ڈاکٹر گیان چند کا یہ بیان کہ ''عربی فارسی کی افراط' مقفیٰ ومسجع فقرے' استعاروں کی نکتہ سنجی' ایہام کی موشگافی' مبالغے کا زور اور اطناب بے جا فسانۂ عجائب کے عناصر ترکیبی ہیں۔'' کچھ زیادہ ہی ناقدانہ ہے جب کہ ''فسانۂ عجائب'' کی عبارت کا بیشتر حصہ ایسا نہیں ہے۔ قصے میں شاہزادیوں کی زبان تو بالکل سادہ اور روزمرّہ ہے۔ جان عالم جو مرکزی کردار ہے۔ تمام شان و شوکت اس کے اردگرد ہے' جب بات کرتا ہے تو عام آدمی لگتا ہے مثلاً:

''شاہزادے نے مسکرا کر کہا' مصیبت خیلا تجھ پر پڑی ہوگی۔ معلوم ہوا یہاں آفت زدے آتے ہیں' کہو تو تم سب کی کیا کمبختی' ایاّموں کی گردش نصیبوں کی سختی ہے' جو خاک پھانکتی' مسافروں کو تاکتی جھانکتی' چڑیلوں کی طرح ناکام سرشام پھرتی ہو۔''

شہزادیوں کی گفتگو تو ''باغ وبہار'' کے نسوانی کرداروں سے زیادہ مختلف نظر نہیں آتی۔ ملکہ مہر نگار جان عالم سے کہتی ہے:

''تم کوئی زور چیز ہو' یکہ وتنہا' ٹٹو نہ گھوڑا' گٹھری نہ بقچہ' ننگا لچا' وہی مثل ہے۔ رہے جھونپڑے میں' خواب دیکھے محلوں کا' ہر بات میں ٹھنڈی گرمیاں کرتے ہو' جو یہی خوشی ہے تو لو''

اور شاہزادی انجمن آرا جو داستان کی ہیروئن ہے' اس انداز سے بات کرتی ہے:

''میری قسمت کمبخت بری ہے' ایک مصیبت سے چھٹا' دوسری آفت میں پھنسایا' ہر دم کے طعنے' اپنے بیگانے کے سننے پڑے کہ یہ آیا مجھے قید سے چھڑایا۔ خدا جانے وہ کون ہے' کہاں سے آیا ہے' اپنے تئیں شاہزادہ بتایا ہے۔ میں آپ کی لونڈی ہوں' بہرصورت فرمانبردار' اگر کنوئیں میں جھونک دو' چاہ سے گر پڑوں' اُف نہ کروں۔''

''فسانۂ عجائب'' کا اسلوب اپنے اندر ادبیت لیے ہوئے ہے۔ سرور بالکل عامیانہ سطح پر نہیں اترتے۔ کیونکہ ان کے قارئین کا تعلق سطحی لوگوں سے نہیں ہے اس عہد کے تعلیم یافتہ طبقے سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''فسانۂ عجائب'' اس طبقے میں پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھی گئی۔ سرور داستان کی عبارت کو خوب سے خوب تر بنانے کے لیے بار بار اسے سنوارتے ہیں۔ ان کی متعدد بار کی اصلاح سے ''فسانۂ عجائب'' میں روانی اور سلاست پیدا ہو جاتی ہے۔ کہیں پیچیدگی اور ابہام نظر نہیں آتا۔ ''فسانۂ عجائب'' کے اسلوب پر ڈاکٹر مسیح الزماں کا یہ تبصرہ بالکل مناسب معلوم ہوتا ہے:

> ''سرور کا کمال اور ان کے فن کی کامیابی یہ ہے کہ مروجہ پابندیوں کے باوجود ان کی عبارت میں ایسی بے ساختگی اور شگفتگی باقی ہے کہ عبارت میں الجھن پیدا نہیں ہوتی۔ ہمارے نزدیک اپنے رنگ کی کتابوں میں ''فسانۂ عجائب'' کو جو امتیاز حاصل ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ اس کی عبارت میں تصنع اور تکلف ہونے کے باوجود ایک ایسی شیرینی اور دلکشی ہے کہ آدمی کو اس کے پڑھنے میں الجھن نہیں ہوتی اور زیادہ تر جگہوں پہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی خاص کوشش سے لکھی گئی ہے۔'' (تعبیر، تشریح، تنقید۔ ص 25)

''باغ و بہار'' دراصل ''ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو'' کے لہجہ میں لکھی گئی ہے۔ اس لیے اس میں کہیں کہیں بہت عامیانہ پن آ گیا ہے بلکہ ''باغ و بہار'' میں شاہی خواتین بھی کبھی کبھی انتہائی عامیانہ زبان استعمال کرتی ہیں جو ان کے شایان شان معلوم نہیں ہوتی۔ واقعی وہ ''دلی کے روڑے'' معلوم ہوتے ہیں۔ جبکہ ''فسانۂ عجائب'' کی زبان تحریر کی زبان ہے اور جس کی نوک پلک بار بار درست ہوتی ہے۔ اسی لیے اس کے لہجہ میں ایک خاص رکھ رکھاؤ، نفاست اور شائستگی نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند تو ''فسانۂ عجائب'' کی عظمت کا راز ہی اس کے مرصع اسلوب میں بتاتے ہیں۔ عام طور پر داستان کے نقادوں نے ''فسانۂ عجائب'' کو سرسری طور پر لیا ہے اور ''باغ و بہار'' کی موجودگی میں اس کو فارسی وعربی آمیز غیر مانوس نثر کہہ کر گزر گئے ہیں۔ اس کی ''عظمت کے راز'' کو خامی بتا کر آگے بڑھ گئے ہیں۔ ادب کی ہر عہد میں دو سطح ہوتی ہیں۔ ایک وہ جو محض تفنن طبع کے لیے لکھا جاتا ہے، جس کی عمر بہت مختصر ہوتی ہے۔ اس طرح کے ادب کی زبان و بیان کا کوئی معیار نہیں ہوتا۔ آج بھی اس طرح کے ہزاروں ناول لکھے جاتے ہیں۔ ادب کی دوسری سطح معیاری ادب کی ہوتی ہے۔ جس میں مصنف کا مخصوص اسلوب اور فکر شامل ہوتی ہے۔ یہ ابلی ہوئی سبزی کی طرح نہیں ہوتا بلکہ اس کی تخلیق میں تخلیقی کرب شامل ہوتا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی تخلیق ایسے ہی تخلیقی کرب کا نتیجہ ہے۔ مصنف نے بار بار اپنی تحریر کو پرکھا اور سنوارا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی نثر سرور کے نزدیک سہل ممتنع ہے۔ بلاشبہ اس عہد میں سہل ممتنع کی یہی صورت رہی ہوگی۔ سرور لکھتے ہیں:

> ''نظر ثانی میں جو لفظ دقّت طلب غیر مستعمل عربی، فارسی کا مشکل تھا، اپنے نزدیک اُسے دور کیا اور جو کلمہ سہل ممتنع محاورے کا تھا، رہنے دیا۔ دوست کی خوشی سے کام رکھا۔'' (فسانۂ عجائب، ص 129)

دوست کی خوشی یہی تھی کہ ایسی زبان لکھی جائے کہ جس کا مطلب پوچھنے فرنگی محل نہ جانا پڑے۔ سرور کو شاعری سے بے حد دلچسپی تھی۔ چالیس برس کی عمر تک شاعری ہی ان کے جذبات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ تھی۔ شاعری سے دلچسپی ''فسانۂ عجائب'' میں بھی نظر آتی ہے۔ اوّل تو یہ کہ فسانۂ عجائب کی نثر ہی شاعرانہ ہے۔ دوسرے یہ کہ قصے کے تقریباً ہر صفحے پر اشعار موجود ہیں۔ یہ اشعار خود سرور اور ان کے استاد نوازش کے ہیں۔ ان کے علاوہ حافظؔ، جامیؔ، سعدیؔ، میرؔ، سوداؔ، میر حسنؔ، سوزؔ، جرأتؔ، مصحفیؔ وغیرہ کے اشعار بھی شامل ہیں۔ بعض مقامات پر اشعار کی شمولیت بے محل معلوم ہوتی ہے۔

7.4.4 تہذیبی عناصر

''فسانۂ عجائب'' میں لکھنؤ کی معاشرت کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ پورے قصے میں سرور کی لکھنؤ سے محبت اور وابستگی نظر آتی ہے جب کہ یہ قصہ کانپور کے قیام کے دوران لکھا گیا ہے۔ لکھنؤ کی پوری تصویر تو سرور نے قصے کے آغاز سے قبل ہی ایک باب کی شکل میں پیش کر دی ہے۔ قصے میں جہاں کہیں بھی کسی شہر کا ذکر آیا ہے اس بیان میں بھی لکھنؤ ہی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے زرنگار کا بیان:

''دروازے سے آگے بڑھا' شہر دیکھا' قطعہ از' ہموار' قرینے سے بازار' کرسی ہر دکان کی کمر برابر' مکان ایک سے ایک بہتر و برتر' بیچ میں نہر' جابجا فوارے' عمارات شہر پناہ کے میل کے' جواہر نگار سانچے کے ڈھلے۔ ہاتھ کا کام معلوم نہ ہوتا تھا نہ کہیں بلندی نہ پستی' ہموار بسی ہوئی بستی' ایک کا جواب دوسری طرف۔ ادھر ہزار تو ادھر بھی صرّاف کے مقابل صرّاف' بازار کا صحن' نفیس شفاف' جوہری کے روبرو جوہری' زر و جواہر کا ہر سمت ڈھیر' نقد وجنس سے ہر شخص سیر'۔۔۔ حلوائی' نانبائی' کنجڑے قصائی' سقّوں کے کٹوروں کی جھنکار' میوہ فروشوں کی پکار' دلالوں کی بول چال' جہاں کا اسباب و مال' نہر کی کیفیت جدا' قدِ آدم آب مصفّا' فواروں سے کیوڑہ گلاب اچھلتا' بازار مہک رہا' ہر طرف دھوم دھام خلقت کا اژدہام۔''

یہی کیفیت اس عہد کی دلی کی بھی تھی۔ لیکن لکھنؤ میں زیادہ خوشحالی تھی۔ سارا شہر جنت نظیر بنا ہوا تھا۔ ہر طرف عیش ونشاط اور رقص و سرود کی محفلیں آراستہ تھیں۔ اس عہد میں لکھنؤ شمالی ہند کا خوبصورت شہر تھا۔ ''فسانۂ عجائب'' میں ابتدا سے آخر تک لکھنوی تہذیب کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ شاہی درباروں اور حرم سراؤں کی شان وشوکت اور ناز ونعم سے لے کر رسم ورواج تک سب کچھ اس قصے میں سما گیا ہے۔ لکھنؤ کی جو تہذیب میر حسؔن کی مثنوی ''سحر البیان'' میں دکھائی دیتی ہے اس کی واضح شکل فسانۂ عجائب میں موجود ہے۔ رہن سہن' بول چال' زیورات و پوشاک' اخلاقی اقدار' انداز فکر تو ہمات غرض کہ ہر گوشے پر سرور نے نگاہ ڈالی ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی ایک اہم خصوصیت ہندوستانی پن ہے۔ توتے کی روایت ہی ہندوستان کی کہانیوں سے جڑی ہوئی ہے۔ جوگی کا بیان بھی ہندوستان ہی سے وابستہ ہے اور پھر تمام رسومات اور اعتقادات تو ہندوستان ہی کے ہیں۔ جس وقت شاہزادہ جان عالم پیدا ہوتا ہے' سبھی نجومی اور پنڈت جمع ہوتے ہیں:

''نجومی پنڈت' جفرداں حاضر ہوئے' بہت سوچ بچار کر برہمنوں نے عرض کی' مہاراج کا بول بالا' جاہ وحشم ہر دم بڑھے' مرتبہ دوبالا' اعلیٰ رہے۔ ہماری پوتھی کہتی ہے بھگوان کی دیا سے' شہزادے کا چندر ماں بلی ہے۔ چھٹا سورج ہے جو گرہ ہے وہ بھلی ہے دیگ تیگ کا مالک رہے۔ دھرم مورت یہ بالک رہے۔ جلد راج پر براجے۔۔۔۔''

ہندو راجاؤں کی طرح نوابین اودھ بھی نجومیوں اور پنڈتوں پر یقین رکھتے تھے۔ جان عالم کی شادی کے لیے بھی نجومی مہورت نکالتے ہیں۔ پنڈتوں اور نجومیوں کے بیان کے وقت سرور ہندی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔

سرور نے جان عالم اور انجمن آرا کی شادی کی تیاریاں اور رسومات کا اس قدر تفصیل سے ذکر کیا ہے کہ اس کی مدد سے ''رسوم لکھنؤ'' کے عنوان سے ایک علاحدہ مضمون تیار ہوسکتا ہے۔ ابتدا سے رخصت تک تمام جزئیات کو ایک کامیاب جزئیات نگار کی طرح سمیٹ لیا ہے۔ ان تفصیلات سے سروؔر کے مشاہدے کا علم ہوتا ہے۔ وہ کسی گوشے کو نظر انداز نہیں کرتے۔ ملاحظہ کیجیے شادی کے بیان کے چند منظر:

''بادشاہ نے رمّال' نجومی' پنڈت' جفرداں' جو جو علم ہیئت اور ہندسے اور نجوم میں طاق' شہرۂ آفاق تھے۔ طلب کیے اور ساعت سعید کا سوال کیا کسی نے قرعہ پھینکا' زائچہ کھینچا' شکلیں لکھیں' کسی نے پوتھی کھولی' کوئی صرف مفرد لکھ کر حساب کرنے لگا' کوئی تلا' برچھک' دھن' مکر' کنبھ مین' سکھ' برکھ' متھن' کرک' سنگھ' کنیاں گن کر بچار کرنے لگا۔''

''القصہ بموجب احکام اختر شناسان بلند بیں' فلک سیر۔۔۔۔ مانجھ کا جوڑا دلہن کے گھر سے چلا مزدور سے تا فیل نشیں زن و مرد فرد فرد بالباس رنگیں' پکھراج کی کشتیوں میں زعفرانی جوڑے۔ سنہرے خوانوں میں پینڈیاں: مقوی' مفرّح ذائقہ ٹپکتا' خوان تک بسا۔ اور دودھ کے واسطے اشرفیوں کے گیارہ توڑے۔ طلائی چوکی جواہر جڑا' زمرد نگار کٹورا بٹنا ملنے کا۔ گنگنا' بہ از عقد ثریا' دریکتا بڑا بڑا۔ لنگی ملتان کی تھی' بیل بوٹے میں گلستان کی تھی۔۔۔۔ کوسوں تک خوان سے خوان ملا۔۔۔۔''

مانجھے کا جوڑا زردرنگ کا ہوتا ہے، دیگر خواتین حاضرین بھی زرد رنگ کا ہی لباس پہنتی ہیں:

''وہاں دولہا نے، یہاں دولہن نے مانجھے کے جوڑے پہنے۔ منادی نے ندا کی ''جو سفید پوش نظر آئے گا اپنے خون سے سرخ ہوگا یعنی گردن مارا جائے گا۔۔۔ رنگ کھیلنے لگے تمام خلقت ہولی کی کیفیت بھولی۔''

''اس انداز سے ساچق گئی، مہندی کی شب ہوئی۔۔۔ جڑاؤ سینیوں میں حنا، شمع مومی و کافوری اُس پر روشن ملیدے کے خوانوں پر جوبن، آرائش و آتشبازی ہمراہ سب کے لب پر واہ واہ، بہت چمک دمک سے مہندی لایا۔''

''محل میں برمحل رت جگے، صحنک جابجا، کونڈے، حاضری، دونے، پڑیاں منتوں کی، جس جس نے مانی تھیں کرنے بھرنے دینے لگیں۔

بارات کے جلوس کا بھی پورا منظر سرور نے پیش کیا ہے جلوس میں تفریح اور آرائش کا ہر سامان موجود ہے۔ دولہا ہاتھی پر سوار ہے۔ بارہ ہزار ہاتھیوں پر امیر و وزیر ساتھ ساتھ ہیں۔ جب دولہا کا ہاتھی دلہن کے دروازے پر پہنچتا ہے:

''پہر رات رہے دلہن کے دروازے پر پہنچے، ماما، اصیلیں دوڑیں، پانی کا طشت ہاتھی کے پاؤں تلے پھینکا، کسی نے کچھ اور ٹوٹکا کیا''۔

''قریب صبح قاضی طلب ہوا۔ بہ ساعت معین کئی سلطنت کے خراج پر مہر بندھا، طالب و مطلوب کو سلک ازدواج میں منسلک کیا۔''

''دولہا زنانے میں طلب ہوا، وہاں رسمیں ہونے لگیں۔ وہ بھی عجب وقت تھا، آرسی مصحف روبرو، ''محبوب دلخواہ دو بدو، سورۂ اخلاص کھلا آئینہ رونمائی میں مزے لوٹتا، سلسلۂ محبت مستحکم ہو رہا۔ ڈومنیوں کا سٹھنیاں گانا، دولہا دلہن کا شرمانا، کبھی ٹوتے، گاہ اچھے بنے سلونے، ہمجولیوں کا پوچھنا۔ ٹونا لگا؟ دولہا کا ہنس کے کہنا ''عرصہ ہوا۔ کوئی دلہن کی جوتی دولہا کے شانے میں چھوا گئی۔۔۔۔''

''جس دم یہ رسمیں ہو چکیں۔ پھر ڈومنیوں نے پاہونی گائی۔ سب کی چھاتی بھر آئی۔ دلہن سے رخصت ہونے لگے رورو جی کھونے لگے سواری تیار ہو کے دروازے پر آئی، دولہا نے سہرا سر سے لپیٹ دلہن کو گود میں اٹھایا، سب کا دل امنڈ آیا، شور و غل مچایا۔''

جب دلہن دولہا کے یہاں پہنچتی ہے:

''اب گھر پہنچنے کی ریت رسم ہونے لگی۔ دولہا دلہن جب اترے، بکرا ذبح کیا، انگوٹھے میں لہو لگا دیا، پھر کھیر کھلائی۔ رسموں سے فرصت پائی۔''

شاہزادی انجمن آرا کے جان عالم کے ساتھ اپنے وطن سے روانہ ہونے کے منظر کو مفصّل علاحدہ ایک باب میں رقم کیا گیا ہے۔ اس جلوس کی تفصیلات دستاویزی حیثیت رکھتی ہیں۔ شاہی جلوس کا یہ تاریخی منظر تاریخ کی کسی کتاب میں دستیاب نہیں ہوگا۔ یہاں سرور نے اپنے وسیع مشاہدے کا مکمل اظہار کیا ہے۔ سید وقار عظیم فرماتے ہیں:

''سرور نے شادی کے اہتمام اور اس کی مختلف تقریبوں کا ذکر دل کھول کر کیا ہے اور ہر ذکر میں زندگی کی صداقت اور بیان کی لطافت کو شیر و شکر کر کے اس کی لذت دونی کی ہے۔ اس لذت کا انداز اس لطف سے بالکل جدا ہی ہے جو فسانۂ عجائب کے تمہیدی حصے کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے۔'' (ہماری داستانیں، ص 374)

ہندوستان کی تہذیب میں موجود مذہبی، نیم مذہبی تصورات اور غیر مذہبی توہمات اور اعتقادات کی جھلکیاں بھی ''فسانۂ عجائب'' میں نظر آتی ہیں۔ شادی بیاہ، شہر و بازار کے علاوہ بھی جو مناظر سرور نے ''فسانۂ عجائب'' میں پیش کیے ہیں وہ حقیقی تصاویر معلوم ہوتے ہیں۔ کبھی وہ جنگل کا بیان کرتے ہیں اور کبھی موسموں کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ گرمی کے موسم کا حال اس طرح لکھا ہے:

> ''ریت کی گرمی سے تلوے جلتے تھے۔۔۔ پیاسوں کی دوڑ دھوپ میں جان جاتی تھی۔ صدائے زاغ وزغن سے سناٹا، دھوپ کا تڑاقا، دشت کا پتھر تپنے سے انگارا تھا جانور ہر ایک پیاس کا مارا تھا۔ وہ تابش شمس جس سے ہرن کالا ہو، مذکور سے زبان میں چھالا ہو۔ بادسموم سے وحشیوں کے منہ پر سیہ تاب تھا۔۔۔ چوپائے ایک سمت ہانپتے تھے گرمی کے خوف سے کانپتے تھے۔''

اسی طرح ایک مقام پر سردی کا بیان کرتے ہیں کہ سردی کی وجہ سے چرند پرند بھی آشیانوں میں بھوکے پیاسے بیٹھے ہیں۔ بات منہ سے نکلتے ہی جم جاتی ہے۔ سرورؔ کی تفصیل دیکھ کر کبھی کبھی ''سب رس'' کی یاد آتی ہے۔ ''سب رس'' میں ہر چیز کی تفصیل اتنی زیادہ ہے کہ مضمون کی شکل میں اسے داستان سے علاحدہ کر کے بھی دیکھ سکتے ہیں۔

''سب رس'' میں عشق کی تفسیر لکھی گئی ہے۔ سرورؔ بھی عشق کی تعریف میں کافی وقت صرف کرتے ہیں لکھتے ہیں:

> ''بیان اس کا محال ہے، مگر مختصر سا یہ حال ہے۔ عقل اس کام میں دور ہو جاتی ہے، وحشت نزدیک آتی ہے۔ لب خشک، چشم تر، چہرہ زرد، دل خون ہوتا ہے۔ بھوک پیاس مر جاتی ہے۔ خواب میں نیند نہیں آتی ہے۔ جانِ شیریں تلخ ہو، کلیجے میں درد، آخر کو جنون ہوتا ہے۔۔۔ تنہائی کی رات پہاڑ معلوم ہوتی ہے۔ دل جلتا ہے، شجر تمنا بے برگ و بار رہتا ہے۔ پھولتا ہے نہ پھلتا ہے۔۔۔ عشق کم بخت بے پیر ہے، او! نوجوان یہی ٹیڑھی کھیر ہے۔۔۔ ذلّت اس کام میں عین عزت ہے، درد کا نام یہاں راحت ہے۔ دل اس کشمکش میں ٹوٹ جاتا ہے۔ رستم کا اس معرکے میں جی چھوٹ جاتا ہے۔۔۔''

''سب رس'' کے بیان میں فکر اور گہرائی زیادہ ہے اور ''فسانۂ عجائب'' میں خارجی اثرات پر زیادہ توجہ دی گئی ہے، کیونکہ یہاں عشق مجازی ہی کے بیان کو فوقیت حاصل ہے۔

جیسا کہ کہا گیا داستانیں بزم اور رزم کے بیان کا مجموعہ ہیں بزم کا بیان چھوٹی بڑی ہر داستان میں موجود ہے لیکن رزم سے متعلق تفصیل عام طور پر طویل داستانوں جیسے ''داستان امیر حمزہ'' یا ''بوستان خیال'' میں ہی بیان کی گئی ہے۔ چھوٹی چھوٹی داستانیں جنگ کے واقعات کو سرسری طور سے بیان کر کے آگے بڑھ جاتی ہیں۔ ''فسانۂ عجائب'' جس عہد یا ماحول میں لکھی گئی وہاں بزمیہ ماحول ہی باقی رہ گیا تھا شاہانِ مغل اور نوابین اودھ اس لائق ہی نہیں رہے تھے کہ جنگ کر سکیں، وہ تو محض حرم سرا کی رونق بن کر رہ گئے تھے۔ اس کے باوجود سرور نے ایک ایسی جنگ کی منظر کشی کی ہے جو مغلوں کے عہد عروج کی جنگ معلوم ہوتی ہے اور نسوانی خصوصیات رکھنے والا جان عالم بھی اسی زمانے کا شاہزادہ لگنے لگتا ہے۔ لیکن یہاں سرور نے بادشاہان وقت کے اوپر طنز بھی کیا ہے۔ وہ یہ کہ جب جادوگرنیاں مقابلے کے لیے صف آرا ہوتی ہیں تو سرورؔ لکھتے ہیں:

> ''انہیں دیکھ کے جان عالم کا جی کلبلایا''

لفظ ''جی کلبلانا'' میں بھرپور طنز ہے۔ یعنی یہاں شہزادے کی غیرت جاگتی ہے اور مجبوراً آمادۂ جنگ ہوتا ہے کہ موت اگر آئے تو بہادری کے ساتھ لڑتے ہوئے آئے۔ یہاں سرور اپنے عہد کے نوجوانوں سے مخاطب نظر آتے ہیں کہ شاید پھر وقت کچھ کروٹ بدلے اور نوجوانان ہند کو اپنے زوال کا احساس ہو سکتے ہیں:

''دلاورو! آج عرصۂ جنگ' جگہ نام و ننگ کی ہے۔ دنیا میں زندگی چار دن ہے۔ لڑنے بھڑنے کا نوجوانو یہی سن ہے۔ کسی کو بقا بجز ذات خدا نہیں' ہمیشہ دنیا میں کوئی جیتا رہا نہیں۔ شعر۔

رستم رہا زمیں پہ نہ سام رہ گیا
مردوں کا آسماں کے تلے نام رہ گیا''

اس بیان سے سرور کی اپنی شخصیت بھی جھلکتی ہے۔ وہ خود ایک اچھے تلوار باز تھے۔ ہمیشہ ہتھیار اپنے پاس رکھتے تھے۔ شاید اسی لیے جنگ کے منظر کو خاصی دلچسپی سے بیان کیا ہے' لکھا ہے:

''پلٹنوں کی خاطر مورچے درست کیئے' توپوں کے لیے دمدمے باندھے' جھانکی لگائی۔ کہیں سرنگ کا پوشیدہ رنگ جمایا' باروت کو بچھایا۔۔۔ صف کارزار' موت کا بازار آراستہ ہوا۔ راس و چپ پانچ پانچ سو ہاتھی مست' پٹے سونڈوں میں' ایک ایک پہلوان قوی ہیکل زرہ پوش' گرز گراں' کوہ شکن بردوش' ان پر سوار۔ پھر پلٹنیں اور توپخانہ آیا۔ انہیں قرینے سے جمایا' کیا کیا توپ' فلک شکوہ' سورج جھنکار اور نانک متے کے' گردوں گرداں پر چوٹ کرنے والی۔ مدد کو ہوٹ کوسوں کی چوٹ کی اور عبارے۔ جس کا گولہ قصر زنگاری میں اتارے۔ پھر سواروں کے پرے میں میمنہ و میسرہ' قلب و جناح' ساقہ و کمیں گاہ درست کر دیا۔ آگے ہراول' پیچھے سواروں کے پیدل' فوجوں کے دل' نقیب چار سو سے نکلے' کلّے سے کلہ' کنوتی سے کنوتی' پٹھے سے پٹھا' دم سے دم' سم سے سم ملایا' نشان برداروں نے علم سبز و سرخ زرافشاں کو جلوہ دیا۔''

جان عالم کے پرچم پر مچھلی کا نشان ہے جو نوابین اودھ کے پرچم پر بھی تھا۔

شاہزادہ بھی بڑے پرشکوہ انداز میں میدان جنگ میں آتا ہے:

''جان عالم بھی بصد جاہ و حشم اسپ پری پیکر پر جلوہ گر ہوا' چتر زرنگار بالائے سر' تاج شہر یاری کج کر کر' شمشیر برق دم زیب کمر' فولادی سپر پشت پر۔ بائیں ہاتھ میں مرکب رشک صرصر کی عناں' دہنے میں نیزۂ اژدہا پیکر دوزباں' فتح و نصرت جلو میں'۔۔۔ چہرے پر رعب و جلال کشورستانی۔۔۔

میدان جنگ میں شاہزادہ اپنے جوہر دکھاتا ہے گھمسان کی لڑائی ہوتی ہے۔ شہپال جادوگر مارا جاتا ہے۔ جان عالم فتحیاب ہوتا ہے۔ میدان جنگ کے یہ کارنامے سرور نے ماضی کی یادگار کے طور پر بیان کیے ہیں۔ وہ جنگ کے بیان میں ایسے سپاہیوں کا بھی حال بیان کرتے ہیں جو اسی عہد کے تھے اور جن کا ذکر اس زمانے کے شعرا نے شہر آشوب میں کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''میاں! جی ہے تو جہان ہے' نوکری نہ ملے گی' بھیک مانگ کھائیں گے' جانیں کہاں پائیں گے' حرمت گئی تو گئی جان تو رہے گی' لہو کی ندی بدن سے نہ بہے گی' یہی نا کوئی نامرد کہے گا' آبرو جائے گی جی تو رہے گا۔ یہاں کی بگڑی کہیں اور بنالیں گے' تیر تلوار کی گولی بچا کر گالیاں کھالیں گے۔۔ جونکیں لگانے میں ہمارے ماں باپ بھنگ پلاتے تھے۔ معجون کھلاتے تھے' کسی کی فصد کھلی دیکھ کر ہمیں غش آتے تھے۔ ہم تو دوست ہو یا دشمن' دونوں کی خیر مانگنے والے ہیں۔ سب سے پہلے معرکے سے بھاگنے والے ہیں۔ ہمیشہ گالی گلوچ کو خانہ جنگی' دھول دھپّے کو میدان داری سمجھے۔ لڑائی بھڑائی سے کبھی بھڑ کے نہ نکلے۔ تمام عمر بدن میں سوئی نہ گڑی۔ گالیاں کھا کھا کے زندگی کی' بے غیرتی کا بھلا ہو' جس نے آج تک جان سلامت رکھی اس پر قسمت نے یہ دن دکھایا۔ خدا نے ہمیں ہیجڑا کیوں نہ بنایا۔''

یہ اس دور کے نوابین اودھ جو زنانہ لباس بھی پہنا کرتے تھے اور ان کے سپاہیوں کی کیفیت کا بیان ہے۔ یہاں سرور کے بیان میں ایک کرب بھی شامل ہے کہ اپنی قوم کی بربادی کا تماشا وہ اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے تھے۔ سرور کا مشاہدہ بہت وسیع تھا انہوں نے ایک طویل عمر گزاری تھی۔ لکھنؤ کا عروج و زوال ان کی آنکھوں کے سامنے تھا۔ اسی لیے رجب علی بیگ سرور کی یہ داستان اودھ کی مشترکہ گنگا جمنی تہذیب کے مرقعوں سے آراستہ ہے۔ اسلوب کے علاوہ ''فسانۂ عجائب'' کی عظمت کا ایک راز اس میں ہم عصر معاشرت کا واضح بیان بھی ہے۔ سرور نے اردو نثر کو نہ صرف ایک نیا اسلوب دیا بلکہ لکھنؤ کی تہذیبی تاریخ مرتب کر دی۔ اسی سبب سے سرور اپنے ہم عصر داستان گویوں میں منفرد نظر آتے ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. فسانۂ عجائب کس سنہ میں لکھی گئی؟
2. شہزادہ جان عالم کس کا بیٹا ہے؟
3. ''فسانۂ عجائب'' کی کردار نگاری میں کوئی غیر معمولی تابنا کی نہیں۔'' کس کا قول ہے؟
4. ''فسانۂ عجائب'' کا اسلوب کیسا ہے؟
5. سرور نے ''فسانۂ عجائب'' میں جن رسومات کا بیان کیا ہے ان میں سے چند کے نام لکھیے۔

7.5 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح

الف

''نجومی، پنڈت، جفر داں حاضر ہوئے۔ بہت سوچ بچار کر برہمنوں نے عرض کی: مہاراج کا بول بالا؛ جاہ و حشم ہر دم بڑھے، مرتبہ دوبالا، اعلیٰ رہے؛ ہماری پوتھی کہتی ہے: بھگوان کی دیا سے شہزادے کا چندرماں بلی ہے۔ چھٹا سورج ہے۔ جو گرہ ہے وہ بھلی ہے۔ دیگ تیگ کا مالک رہے۔ دھرم مورت یہ بالک رہے۔ جلد راج پر براجے۔ پرتھمی میں دھوم مچے، ایسی شادی رچے۔ استری تین ہو۔ دو کا پرمان، ایک کی ہین ہو۔ مگر پندرھویں برس مشتری بارھویں آئے گی؛ سنیچر پاؤں پڑے گا۔ ایک پنکھیرو، سوئے کے برن میں ہاتھ آئے گا۔ تریا کی کھٹ پٹ سے وہ بچن سنائے گا کہ راج پاٹ چھٹرا، دیس سے بدیس لے جائے گا۔ ڈگر میں شاہزادہ بھٹکے گا، کوئی مانس پاس نہ پھٹکے گا۔ ساتھی چھٹیں۔ اپنے ڈیل سے ڈانوا ڈول رہے۔ پھر ایک منکھ، ٹھاکر کا سیوک کرپا کرے، راہ لگائے۔ کوئی کلنکن، لوبھی ہو، کشٹ دکھائے۔ وہاں سے جب چھٹے، رانی ملے مہا سندر؛ وہ چرن پر پران وارے۔ پتا اس کا گیانی؛ گن کی نکھتی دے؛ اس سے کئی ملیچھ مارے، دکھ میں آڑے آئے، بگڑے کاج بنائے۔''

ب

''بعد طی منازل و قطع مراحل ان کا گزر ایک دشتِ عجیب، صحرائے غریب میں ہوا۔ ہر تختہ جنگل کا بہ روشِ باغ تھا۔ جو پھول پھل تھا؛ تازہ کن دل، معطر نمائے دماغ تھا۔ جہاں تک بیک نگاہ جاتا، بجز گل ہائے رنگین و یاسمن و نسرین اور کچھ نظر نہ آتا۔ شہزادہ شگفتہ خاطری سے صنائی باغبانِ قضا و قدر کی دیکھتا جاتا تھا۔ ناگاہ ایک سمت سے دو ہرن برق وش، صبا کردار، سبک جست، باچشم سیہ مست، تیز رفتار سامنے آئے۔ زربفت کی جھولیں پڑیں، جڑاؤ سنگوٹیاں جڑیں۔ گلے میں مغرق ہیکلیں۔ مثل معشوق طناز عربدہ ساز، سرگرم خرام ناز، چھم چھم کرتے، چوکڑیاں

بھرتے۔ جان عالم بےچین ہوا، وزیرزادے سے کہا: کسی طرح ان کو جیتا گرفتار کیجیے، جانے نہ دیجیے۔ اس سعی میں گھوڑے ڈالے۔ یا تو وہ اپنی وضع پر چلے جاتے تھے؛ جب گھوڑوں کی آمد دیکھی؛ سنبھل کوتیاں بدل، چوکڑی تیز باجست و خیز بھرنے لگے۔ انہوں نے گھوڑے ڈپٹائے۔ ان کا گھوڑے دوڑانا، وہ طائر فرزانہ چوکڑی بھول کے پکارا: ہاں ہاں، اے نوجواں! کیا غضب کرتا ہے! یہ دشت پرسحر ہے، بیہودہ کیوں قدم دھرتا ہے! ہر چند پکارا، مگر سناٹے میں کسی نے نہ سنا، توتے نے لاکھ سر دھنا۔ آخر مجبور ایک درخت کی ٹہنی پر بیٹھ رہا، وہ چلے گئے۔"

ج

"غرض نوشہ سوار ہوا، شور و غل یک بار ہوا۔ کسی نے کہا: سواری جلد لانا! کوئی پکا، شملہ سنبھال، خدمت گار کو پکارا کہ ہاتھی دبٹھانا! پلٹنیں آگے بڑھیں، عربی باجے بجنے لگے۔ کوس و کور گرجنے لگے۔ نوبت و نشان، ماہی مراتب، جلوس کا سامان۔ سواروں کے رسالے دو رویہ باگیں سنبھالے۔ خود اپنے، ائے، بیش قرار در ماہے دار۔ پھر ہزار بارہ سے تخت رواں، تمام تمامی سے منڈھا؛ ان پر رنڈیاں جوان جوان، شادی مبارک گاتیں؛ سج دھج دکھا، طبلے بھڑ بڑھاتیں۔ بہت سے سانڈنی سوار تیز رفتار۔ خاص بردار: خاصیاں کندھوں پر، دولھا کے برابر۔ ان کے قریب برچھے والے، بان دار، چوبدار۔ روشن چوکی والے: شہنائیں پرتکلف، سرنرالے۔ ہزاروں غلام زریں کمر، سنہری روپہلی انگیٹھیاں ہاتھوں میں؛ جھولی میں عنبر سارا، عود غرقی بھرا، سارا شہر مہکتا۔ گرد ہزار ہا پنج شاخہ چھنکتا، سونے چاندی کی دستیاں روشن، مہتموں پر جوبن۔ قور میں چالیس بادشاہ پرشوکت و جاہ۔ پیچھے بارہ ہزار ہاتھیوں پر امیر وزیر، ارکان سلطنت، ترقی خواہ۔ خواصی میں انجمن آرا کا بھائی، جانِ عالم کا سالا بجائے شبہ بالا۔ آہستہ آہستہ، قدم قدم خوش و خرم چلے۔ کوچہ و بازار بوباس سے معطر تھا۔ چرخِ گرداں دیدۂ دیدبانِ چارُم سے تماشائی تھا، یہ سامان تھا۔ دشت کا وحش وطیر حیران تھا۔"

اپنی معلومات کی جانچ

1. اقتباس (الف) کی زبان اور اسلوب کا تجزیہ کیجیے۔
2. اوپر دی گئی عبارتوں سے کوئی چار مقفیٰ جملے ڈھونڈھ کر نکالیے اور لکھیے۔
3. اقتباس (ج) کی عبارت کا فنی تجزیہ کیجیے۔

7.6 خلاصہ

رجب علی بیگ سرور 1200ھ بمطابق 1786ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ اس دور کے رواج کے مطابق عربی، فارسی کی تعلیم حاصل کی۔ شاعری، موسیقی اور فن سپہ گری سے بھی دلچسپی اور واقفیت تھی۔ خود شعر کہتے تھے اور آغا نوازش حسین خاں نوازش کے شاگرد تھے۔ لیکن ان کی تمام تر شہرت "فسانۂ عجائب" کی وجہ سے ہے۔ فسانۂ عجائب کے علاوہ سرور کی دیگر تصانیف شگوفۂ محبت، گلزار سرور، شبستان سرور، شرار عشق اور فسانۂ عبرت ہیں۔ ان کے خطوط کا مجموعہ انشائے سرور کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ "شگوفۂ محبت" ہر چند کھتری کی تصنیف قصۂ ملک محمد و گیتی افروز سے ماخوذ ہے۔ اس میں اسی طرح کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو روایتی طور پر داستانوں میں پایا جاتا ہے۔ اس کے بعد سرور نے ملا محمد رضی تبریزی کی فارسی تصنیف "حدائق العشاق" کا ترجمہ کیا۔ یہ ایک تمثیلی داستان ہے۔ زبان و بیان کے لحاظ سے یہ کتاب "فسانۂ عجائب" سے بے حد قریب ہے۔ سرور نے الف لیلیٰ کا "شبستان سرور" کے نام سے ترجمہ کیا۔ ان کی دوسری تصانیف کے برعکس اس کتاب کی زبان سادہ اور سہل ہے۔ ان داستانوں کے علاوہ سرور نے "شرار عشق" کے نام سے

ایک مختصر قصہ بھی لکھا۔ سرور کی ایک اور تصنیف ''فسانۂ عبرت'' تاریخی نوعیت کی کتاب ہے اس میں اودھ کے آخری چار بادشاہوں کے حالات بیان کیے گئے ہیں۔ سرور کی آخری تصنیف جو دراصل فارسی کی کتاب ''شمشیر خانی'' کا اردو ترجمہ ہے ''سرور سلطانی'' کے نام سے ہے۔

سرور کی تمام تر شہرت ''فسانۂ عجائب'' کی وجہ سے ہے۔ یوں تو یہ بھی روایتی طرز کی ایک داستان ہے جس کے قصے میں کوئی نیا پن نہیں ہے لیکن اس کی سب سے اہم خصوصیت اس کی مقفیٰ، مرصع اور مسجع نثر ہے۔ اس کا پلاٹ اکہرے پن کا حامل ہے اور اس میں وحدت اور تسلسل دونوں ہیں۔ سرور نے داستان کے تمام اجزا کا لحاظ رکھا ہے یعنی اس میں دوسری داستانوں کی طرح بادشاہ، شہزادے، شہزادیاں، وزیر زادے، جادوگر، مافوق الفطرت عناصر وغیرہ سب کچھ موجود ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کے کردار متحرک کردار قرار دیے جاسکتے ہیں۔ شہزادہ جان عالم بہادری، دلیری اور عزم و حوصلہ جیسی خصوصیات رکھتا ہے لیکن مزاج میں نسوانیت بھی پائی جاتی ہے۔ انجمن آرا مشرقی اوصاف رکھنے والی ایک حسین دوشیزہ ہے۔ اس کے کردار میں کوئی خاص بات نہیں پائی جاتی۔ ''فسانۂ عجائب'' کا سب سے فعال اور جاندار کردار ملکہ مہر نگار کا ہے جو دور اندیشی اور موقع شناسی جیسے اوصاف کی حامل ہے۔ ملکہ کا کردار ایک حقیقی انسان کا کردار ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کا امتیاز اس کے اسلوب اور معاشرت کے بیان ہی میں مضمر ہے۔ مقفیٰ، مرصع اور مسجع نثر، فارسی تراکیب کا استعمال اور استعاروں کی نکتہ سنجی نے اس داستان کو ایک شاہکار بنادیا ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' میں لکھنؤ کی معاشرت کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ شادی بیاہ کی رسمیں ہوں کہ عقاید و توہمات کی باتیں۔ زیورات اور ملبوسات کا بیان ہو یا کھانوں کا ذکر سب کچھ وہی ہے کہ جو اس دور کے لکھنؤ میں تھا۔ ''فسانۂ عجائب'' کی عظمت کا اسلوب کے علاوہ ایک راز اس میں ہم عصر معاشرت کا واضح بیان بھی ہے۔ سرور نے اردو نثر کو نہ صرف ایک نیا اسلوب دیا بلکہ لکھنؤ کی تہذیبی تاریخ بھی مرتب کر دی۔

7.7 نمونۂ امتحانی سوالات

درج ذیل سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. ''فسانۂ عجائب'' لکھنوی معاشرت کی عکاسی کرتی ہے۔'' اس قول پر معہ امثال تبصرہ کیجیے۔
2. ''فسانۂ عجائب'' کے اسلوب اور زبان کی اہم خصوصیات پر ایک مضمون لکھیے۔
3. ''باغ و بہار'' اور ''فسانۂ عجائب'' کے اسلوب کا تقابلی مطالعہ کیجیے۔
4. دیے گئے اقتباسات میں سے کسی ایک کی تشریح اس طرح کیجیے کہ زبان و بیان کے جملہ محاسن سامنے آسکیں۔

درج ذیل سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. رجب علی بیگ سرور کے حالات زندگی مختصراً تحریر کیجیے۔
2. بحیثیت مجموعی سرور کی ادبی خدمات کا ذکر کیجیے۔
3. فسانۂ عجائب کی کردار نگاری پر روشنی ڈالیے۔
4. ''فسانۂ عجائب'' کے قصے کا خلاصہ لکھیے اور پلاٹ کی خصوصیات پر تبصرہ کیجیے۔

7.8 فرہنگ

الفاظ		معانی
مسجع	=	قافیہ والی عبارت
مقفیٰ	=	قافیہ والی عبارت

مرصع = خوش بیانی سے بھرا

روزمرّہ = روزانہ کی بات چیت

علم نجوم = ستاروں کا علم

عُسرت = پریشانی

متن = لکھی ہوئی عبارت

طبع زاد = اپنے ذہن سے

استفادہ = فائدہ حاصل کرنا

لاشعوری = خودبخود

غیرشعوری = بے ارادہ

غیرمربوط = بے ربط

مافوق الفطرت = غیرفطری

معاملہ فہمی = معاملہ کی سمجھ

متانت = سنجیدگی

مضمر = چھپا ہوا

نکتہ = تہ کی بات

ایہام = ذو معنی

ابہام = گول مول بات کرنا

تفننِ طبع = تفریحاً

سہل ممتنع = آسان

جزئیات = حصے۔ تفصیل سے

شہرآشوب = شہر یا آبادی کی تباہی کا بیان

7.9 سفارش کردہ کتابیں

1. ڈاکٹر نیر مسعود — رجب علی بیگ سرور
2. ڈاکٹر اطہر پرویز (مرتب) — فسانۂ عجائب
3. پروفیسر گیان چند جین — اردو کی نثری داستانیں
4. پروفیسر وقار عظیم — ہماری داستانیں
5. ڈاکٹر ابن کنول — داستان سے ناول تک

....

اکائی 8 : ڈرامے کی تعریف اوراجزائے ترکیبی

8.1 تمہید

8.2 ڈرامے کی تعریف

8.3 ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

8.3.1 پلاٹ

8.3.2 کردار

8.3.3 مکالمہ

8.3.4 زبان

8.4 ڈرامے کی اقسام

8.5 وحدت ثلاثہ

8.6 ڈرامائی مفاہمتیں

8.7 ڈرامانگاری کی اہم خصوصیات

8.8 خلاصہ

8.9 نمونہ امتحانی سوالات

8.10 فرہنگ

8.11 سفارش کردہ کتابیں

8.1 تمہید

ڈرامانہ محض مکالمے میں لکھی تحریر کا نام ہے' نہ محض واقعات و کردار کا مجموعہ' یہ نہ محض تفریح ہے اور نہ محض فلسفہ' اس کے اجزا میں پلاٹ' کردار' مکالمہ اور زبان شامل ہیں تو رنگ' صوت' روشنی' سایہ اور سکوت بھی اسی کے عناصر ہیں۔

دنیا کی تمام بڑی زبانوں میں ڈرامے کا وقیع ذخیرہ پایا جاتا ہے۔ پھر عوامی روایت کی شکل میں بھی ہر زمانے اور علاقے میں اس کا وجود رہا ہے۔ ڈرامے کی روایت اسی قدر قدیم ہے جتنا کہ خود انسان۔ زمانہ قدیم سے ہی وہ سوچتا سمجھتا محسوس کرتا اور مختلف قسم کے تجربات سے گزرتا تھا۔ مگر اس وقت اس کے پاس ان چیزوں کے اظہار کے صرف دو ذرائع تھے' ایک آواز اور دوسرا اشارات و حرکات اور یہی قدیم وسائل اظہار ڈرامے کی بنیاد ہیں۔

قیاس کہتا ہے کہ جب انسان غاروں اور جنگلوں میں رہتا تھا اور جانوروں کا شکار کر کے اپنا پیٹ پالتا تھا تو اسے درندوں سے بھی واسطہ پڑتا ہوگا۔ کبھی یہ ان پر فتح پاتا ہوگا اور کبھی خود جان سے ہاتھ دھوتا ہوگا۔ وہی وحشی انسان جب کسی کنج میں یا الاؤ کے گرد اپنے ساتھیوں کے ساتھ بیٹھتا ہوگا تو

شکار حاصل کر لینے کی خوشی میں اچھلنے کے ساتھ ساتھ اپنی بے ہنگم آواز اور اعضا کی حرکات سے ان تجربات و جذبات کا بھی اظہار کرتا ہوگا جو شکار کرتے ہوئے، جنگلوں میں گھومتے ہوئے یا اپنے دوسرے ہم جنسوں سے ملتے ہوئے اسے پیش آئے ہوں گے۔ اس کے جذبات و تجربات کے یہ اظہار ہی ڈرامے کے وہ دھندھلے دھندھلے نقوش اولیں ہیں جو تہذیب و تمدن کے ارتقا کے ساتھ ساتھ نکھرتے اور واضح ہوتے چلے گئے۔

مزید یہ کہ اس اکائی میں ڈرامے کی تعریف بیان کی جائے گی اور اس کے اجزا و عناصر کی وضاحت ہوگی۔ ڈرامے کی کوئی بھی تعریف تب تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک ڈرامے کی اقسام، اس کی وحدت ثلاثہ اور ڈرامائی مفاہمتوں کا بیان نہ کیا جائے۔ اس لیے انھیں بھی زیر بحث لایا جائے گا۔ اس کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ، کردار، مکالمہ اور زبان پر گفتگو ہوگی۔

متذکرہ بالا تمام امور پر کی گئی گفتگو کا خلاصہ بھی درج کیا جا رہا ہے۔ امتحانی سوالات کے نمونے، مشکل الفاظ کی فرہنگ اور سفارش کردہ کتب کی فہرست بھی دی جا رہی ہے۔

8.2 ڈرامے کی تعریف

انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا کی رو سے لفظ ڈراما اس یونانی لفظ سے لیا گیا ہے جس کے معنی ہیں ''کر کے دکھائی ہوئی چیز''۔

شیلڈن چینی لکھتا ہے کہ

'ڈراما اس یونانی لفظ سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں ''میں کرتا ہوں'' اور جس کا اطلاق کی ہوئی چیز پر ہوتا ہے۔''

(The Theater, New york, 1947-page 13)

بوطیقا میں ارسطو نے ڈرامے کی کوئی باقاعدہ تعریف پیش نہیں کی مگر اس سلسلے میں پیش کی گئی اس کی توضیحات سے ڈرامے کی تعریف اس طرح مرتب کی جا سکتی ہے۔

''ڈراما انسانی افعال کی ایسی نقل ہے جس میں الفاظ کی موزونیت اور نغمے کے ذریعے کرداروں کو محو گفتگو اور مصروف عمل ہو بہو ویسا ہی دکھایا جائے جیسے کہ وہ ہوتے ہیں یا ان سے بہتر یا بدتر انداز میں پیش کیا جائے۔''

(ترجمہ عزیز احمد، دہلی 1977، ص 47)

ڈرامے کی مختلف ادیبوں اور دانشوروں نے لاتعداد تعریفیں پیش کی ہیں۔ ان سب کا نچوڑ یہاں ایک سادہ اور مختصر تعریف میں پیش کیا جا رہا ہے۔

''کسی قصے یا واقعے کو کرداروں کے ذریعے تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً پیش کرنے کو ڈراما کہتے ہیں۔''

ان تعریفات میں ''کرنا'' ''کیا ہوا'' ''کر کے دکھائی ہوئی چیز'' ''عملاً پیش کرنا''۔ جیسے الفاظ کی تکرار ہے جس سے ڈرامے میں عمل کی اہمیت کی غمازی ہوتی ہے۔ دراصل ڈراما ناول یا افسانے کی طرح صرف تحریری ادب نہیں ہے جو لکھے یا پڑھے جانے کی حد تک محدود ہو، بلکہ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے۔ یہ مکمل اسی وقت ہوتا ہے جب اسے اداکاروں کے ذریعے اسٹیج پر عملاً پیش کر دیا جاتا ہے۔

چنانچہ ڈرامے کی تحریری شکل (Script) کی اہمیت اس نقشے کی سی ہے جو کسی عمارت کی تعمیر سے پہلے تیار کیا جاتا ہے۔ گو کہ نقشے میں عمارت کی تمام تفصیلات موجود ہوتی ہیں پھر بھی نقشہ تیار ہو جانے سے عمارت کی تکمیل نہیں ہوتی اسی طرح اسکرپٹ تیار ہو جانے سے ڈراما مکمل نہیں ہو جاتا۔ جس

طرح عمارت کی تکمیل کے لیے نقشے کے بعد اینٹ' پتھر' سیمنٹ' لوہا' لکڑی' کاریگر اور مزدور کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح ڈرامے کی تکمیل کے لیے اسکرپٹ کے علاوہ اداکار' تماشائی' اسٹیج' آواز' روشنی' موسیقی' کاسٹیوم اور دوسری بہت سی چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ مختصر یہ کہ ڈرامے کی تکمیل اس کی پیش کش کے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔

اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی سمجھ لینا چاہیے کہ ڈرامے کے وجود میں آنے کی محرک دو انسانی جبلتیں ہیں۔ یعنی اظہار ذات اور نقالی کی جبلت۔ اظہار ذات سے مراد یہ ہے کہ انسان جو کچھ سوچتا' محسوس کرتا یا تجربات سے حاصل کرتا ہے اسے دوسروں کو بتانا چاہتا ہے۔ اس پر جو رنج و خوشی گذرتی ہے اس میں دوسروں کو شریک کر کے وہ فطری طور پر سکون محسوس کرتا ہے۔ اس لیے انسان جن مشاہدات' خیالات' تجربات اور جذباتی کیفیات سے گذرتا ہے انہیں اپنی ذات تک محدود نہیں رکھ سکتا اگر انہیں صرف اپنے تک محدود رکھے تو اس کے اندر ایک ہیجانی کیفیت کے تحت ابلاغ کی مسلسل خواہش پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اس خواہش کی تکمیل اظہار ذات ہے۔ یہ انسان کی ذہنی صحت کے لیے ضروری ہے۔

اس طرح نقالی کا مادہ بھی انسانی فطرت میں ازل سے موجود ہے۔ بچوں کا توتلی زبان میں نقل اتارنا۔ کسی کو چڑھانے کے لیے اس کی آواز و حرکات کی نقل کرنا انسانی فطرت ہے اور صنف ڈراما ان جبلتوں کی سب سے زیادہ مرہون منت ہے۔

سنسکرت قواعد کی رو سے ڈراما ایک ایسی نظم ہے جسے دیکھا جا سکے یا دیکھا اور سنا جا سکے۔ سنسکرت میں شاعری کی دو قسمیں ہیں۔ ایک ''درشئے'' (دیدنی) دوسری ''شروے'' (شنیدنی) گو کہ ڈرامے کا تعلق کسی حد تک ان دونوں سے ہے پھر بھی اس کا شمار ''درشئے'' میں ہوتا ہے۔

ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کی تعریف اس طرح کی گئی ہے۔ اومیتھا نکرتی ناٹیم یعنی کسی واقعے کو پھر سے کرنا ناٹیہ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مغربی اور ہندوستانی ڈرامے کے اجزا و عناصر مختلف ہوں تو ہوں دونوں ڈراموں کی بنیادی تعریف میں زیادہ فرق نہیں۔ ارسطو اسے نقل بتاتا ہے اور ناٹیہ شاستر ''انوکرتی'' یعنی پھر سے کرنا مطلب دونوں کا ایک ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. ڈرامے کی مختصر اور سادہ تعریف کیا ہے؟
2. ڈرامے کی مغربی اور ہندوستانی تعریفات میں کیا فرق ہے؟

8.3 ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

ارسطو کے مطابق ڈرامے کے اجزائے ترکیبی چھ ہیں۔

1. پلاٹ 2. کردار
3. مکالمہ 4. زبان
5. موسیقی 6. آرائش۔

ان کی اہمیت بھی اسی ارتقائی ترتیب کے مطابق ہے۔

8.3.1 پلاٹ

جب مختلف واقعات کو ایک فطری تسلسل' بامعنی و باطنی ربط و آہنگ اور ہم آہنگی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ

میں اسباب وعلل پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ چنانچہ ناول کے حوالے سے ای۔ایچ فارسٹر کہانی اور پلاٹ کا فرق واضح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ''بادشاہ مرگیا اور رانی مرگئی'' یہ ایک کہانی یا واقعہ ہوا لیکن اس بات کو اسباب وعلل کا سہارا لیتے ہوئے اس طرح کہا جائے کہ ''بادشاہ مرگیا اس کے غم میں رانی مرگئی۔'' تو یہ صرف واقعہ یا کہانی نہیں رہا بلکہ پلاٹ بن گیا۔ یہ بات ناول کی طرح ڈرامے کے پلاٹ پر بھی صادق آتی ہے۔ اچھے پلاٹ میں واقعات کی ترتیب ایک خاص ڈھنگ کی ہوتی ہے۔ واقعات ایک کے بعد ایک اس طرح آگے بڑھتے ہیں کہ ان میں منطقی ربط وتسلسل بھی ہوتا ہے اور دل چسپی میں اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے۔ اچھے پلاٹ میں کوئی بھی واقعہ یوں ہی رونما نہیں ہوتا بلکہ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے۔

وقت محدود ہونے کی وجہ سے ڈرامے کا پلاٹ ایجاز واختصار کا متقاضی ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کی تراش خراش اور تشکیل میں ایک خاص فنی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہاں واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ ان میں مسلسل ارتقا ہو' یہاں تک کہ وہ نقطۂ عروج کو پہنچ جائیں۔

عام طور سے پلاٹ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ اکہرے اور تہہ دار اکہرے سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو وہ سب آپس میں مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک ہی طرح کے جذبات کی رنگا رنگی ہو۔ تہہ دار پلاٹ سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو ضروری نہیں کہ ان کا آپس میں ربط ہو۔ دوسرے کرداروں کی مدد سے جزوی واقعات بھی اس کی شخصیت سے وابستہ ہو جائیں اور اس میں قصہ در قصہ پیدا ہوتا چلا جائے۔ پیش کش کے لحاظ سے اکہرا اور سادہ' پلاٹ زیادہ موزوں ہوتا ہے۔ پلاٹ میں غیر معمولی پیچیدگی حرکت وعمل میں رکاوٹ بننے کے ساتھ ساتھ تماشائیوں کی اکتاہٹ اور الجھن کا بھی سبب بنتی ہے' پلاٹ کو چھ مرحلوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ (1) آغاز یا تمہید (2) ابتدائی واقعہ (3) عروج کی شروعات (4) نقطۂ عروج (5) تنزل (6) انجام۔

پلاٹ میں تمہید کا مقصد آئندہ ہونے والے افعال واعمال کے متعلق مناسب اشارات کرنا' مواد کے متعلق ضروری واقفیت مہیا کرانا جس سے آنے والے واقعات کو سمجھنے میں مدد ملے۔ تمہید میں ایسی چیزیں شامل ہونی چاہئیں جو ابتدائی واقعے یعنی دوسرے مرحلے کی طرف متوجہ کریں۔

ڈرامے کا اصلی عمل' ابتدائی واقعہ یعنی پلاٹ کے دوسرے مرحلے سے شروع ہوتا ہے۔ اس سے ابتدائی تصادم جنم لیتا ہے اور ڈراما معرض وجود میں آتا ہے۔ اس مرحلے میں انتخاب واقعات (Selection of Incidents) بہت اہم ہے کیوں کہ ڈراما نگار کسی بیان یا منظر نگاری سے تو ڈراما شروع نہیں کر سکتا۔ اسے ایک ایسے واقعے کے عمل وقوع سے ڈراما شروع کرنا ہوتا ہے کہ آغاز ہی سے سامعین کو متوجہ کرلے جس کے لیے شروع سے ہی دلچسپی کا ہونا ضروری ہے۔ ورنہ آگے چل کر کامیابی دشوار ہو جاتی ہے۔

پلاٹ کے تیسرے مرحلے ''عروج'' میں قصے میں الجھاؤ نمایاں ہوتا ہے۔ پچھلے مرحلے میں جس تصادم نے جنم لیا تھا یہاں وہ بتدریج ترقی پذیر ہوتا ہے۔ اس کی شدت میں اضافہ ہوتا ہے اور عمل اپنے منتہٰی کی طرف بڑھتا ہے۔ لیکن ابھی نتیجہ غیر یقینی ہوتا ہے۔

پچھلے مرحلے میں انتخاب واقعات کی بات تھی یہاں ان واقعات کی ترتیب کا مسئلہ ہوتا ہے' مغربی ڈرامے میں اسے Unity of Action کہتے ہیں۔ واقعات کی ترتیب کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس سے عمل کا ارتقا بتدریج اور فطری ہو۔ عمل کے عروج میں ان متصادم عناصر کو سامنے لایا جائے جو منتہٰی کے وقت اجاگر ہونے والے ہیں اور انجام کی تشکیل میں جن کا نمایاں حصہ ہو۔

پلاٹ کا چوتھا مرحلہ ''نقطۂ عروج'' ہے۔ جس کے معنی ہیں قصے کے تصادم کا خلاف توقع انتہا کو پہنچ جانا۔ جس سے ذہنی اور جذباتی تصادم درہم برہم ہو جائے۔ چوں کہ متصادم عناصر زیادہ عرصے تک کش مکش اور الجھاؤ میں مبتلا نہیں رہ سکتے لہٰذا اس مرحلے میں تمام مختلف اور متصادم قوتوں کی کشمکش عروج کو پہنچ کر ایک ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ ان میں سے ایک کی کامیابی یقینی ہو جاتی ہے اور یہاں سے قصے کا انجام نظر آنے لگتا ہے۔

مزید یہ کہ نقطۂ عروج گذرتے ہوئے واقعات و حالات کے فطری نتیجے کے طور پر ہی سامنے آنا چاہیے۔ قدیم ڈراما نگار اسی مرحلے کو ڈرامے کے بیچ میں یا اس کے کچھ بعد لائے تھے۔ کچھ اسے نصف کے کافی بعد اور ایسی بھی مثالیں مل جائیں گی جہاں اسے نصف سے پہلے لایا گیا ہے۔

پلاٹ کے پانچویں مرحلے تنزل میں ڈرامائی تصادم انجام کی طرف بڑھتا نظر آتا ہے اور پچھلے الجھاؤ میں سلجھاؤ اور حل رونما ہونے لگتے ہیں۔ یہاں پر واضح ہونے لگتا ہے کہ انجام المیہ ہوگا یا طربیہ۔ طربیہ میں اس مرحلے پر رکاوٹیں دھیرے دھیرے دور ہونے لگتی ہیں۔ غلط فہمیوں کا ازالہ ہو کر مشکلات دور ہو جاتی ہیں۔ المیہ میں اس کے برعکس وہ عناصر رفتہ رفتہ منہدم ہونے لگتے ہیں جو شر و فساد کو روکے ہوئے تھے۔ نتیجے کے طور پر تباہی و بربادی سامنے آ جاتی ہے۔

نقطۂ عروج پر پہنچ کر پلاٹ انجام کی طرف بڑھتا ہے لیکن وہاں یہ اندازہ نہیں ہو پاتا کہ انجام کیا ہوگا۔ اس سے یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ اب دلچسپی کیوں کر قائم رکھی جائے۔ اس کے لیے پلاٹ میں چند واقعات داخل کر کے انجام میں تاخیر کی جاتی ہے۔ یہ داخل کیے ہوئے واقعات عمل کے زوال میں تھوڑی رکاوٹ پیدا کرتے ہیں۔ جس سے حالات میں غیر یقینی پن اور تشویش پیدا ہو جاتی ہے اور دلچسپی کسی حد تک برقرار رہتی ہے۔

پلاٹ کا آخری مرحلہ انجام ہوتا ہے۔ اس مرحلے پر ڈرامائی تصادم کے ایسے پہلو ظاہر ہوتے ہیں جن سے تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ انجام المیہ ہو یا طربیہ اس میں اسباب و علل کے منطقی اصول عموماً نظر انداز نہیں کیے جاتے تا کہ انجام گذرے ہوئے حالات و واقعات کا فطری نتیجہ ہی ہو۔ ایسا انجام جو کرداروں کے اوصاف اور پلاٹ کے عمل سے براہ راست رونما نہ ہو بلکہ ناگہانی طور پر خارجی دنیا سے نازل ہو جائے ناقص اور پست ہو سکتا ہے۔

پلاٹ کے تعلق سے اوپر بار بار تصادم کا ذکر آیا ہے۔ گو کہ تصادم کا شمار پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں نہیں ہوتا پھر بھی یہ پلاٹ کا اتنا اہم جز ہے کہ ڈراما خواہ المیہ ہو یا طربیہ اس کے بغیر اس کا وجود میں آنا مشکل ہے۔

اوپر پلاٹ کی تعریف میں کہا گیا کہ پلاٹ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ واقعے میں ہمیشہ دو یا دو سے زیادہ چیزیں ہوتی ہیں۔ جن میں کسی صورت میں تضادیت پائی جاتی ہے اور اسی تضادیت سے واقعہ پیدا ہوتا ہے۔ یہی پلاٹ کی تعمیر کرتی ہے اور عمل کو زندہ رکھتی ہے۔ تضادیت نہ ہو تو پلاٹ کا بننا بھی مشکل ہو جائے اور عمل بھی باقی نہ رہے۔

تصادم کی مختلف صورتیں ہو سکتی ہیں۔ یہ کبھی دو قوتوں، دو ارادوں یا مقاصد کے درمیان ہوتا ہے، کبھی کردار سے کردار میں ہوتا ہے۔ کبھی کردار اور ماحول میں ہوتا ہے۔ کبھی کردار اور تقدیر میں ہوتا ہے۔ کبھی ایک سوسائٹی کا دوسری سوسائٹی سے ہوتا ہے۔ کبھی نیکی اور بدی میں، کبھی موت اور زندگی میں، کبھی فرض اور محبت میں، کبھی عقائد کا عقائد سے اور کبھی کردار کے اندر کے متضاد رجحانات کا بھی ہوتا ہے۔

8.3.2 کردار

لفظ کردار عموماً دو معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ ایک یہ کہ اس سے اشخاص کی اچھائی اور برائی کا احاطہ کیا جاتا ہے کہ یہ اچھے کردار کا آدمی ہے اور یہ برے۔ اسی طرح قوموں کے کردار کی بھی بات کی جاتی ہے۔ لیکن ای۔ ایچ۔ فارسٹر اس سے دوسرے معنی مراد لیتا ہے۔ وہ ناول کے سلسلے میں لکھتا ہے:
''ناول نگار بڑی تعداد میں لفظی پیکر تراشتا ہے۔ انہیں نام اور جنس سے موسوم کرتا ہے۔ ان کے لیے قابل فہم حرکات و سکنات متعین کرتا ہے۔ ان سے واوین کے اندر کلمات ادا کرواتا ہے۔ یہ لفظی صورتیں ہی اس کا کردار ہوتی ہیں۔''

ڈرامے میں کردار تخلیق کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ کسی کو داڑھی لگا دی گئی اور کسی کو مونچھیں۔ کوئی امیر عورت کے لباس میں ہے تو کوئی نوکرانی کے اصل چیز تو کرداروں کی نفسیات ہے۔ میک اپ اور پوشاکیں تو نفسیات کو اجاگر کرنے کے لیے ہوتی ہیں۔ لہٰذا ہر کردار میں اس کی فطرت کے لحاظ سے نفسیات اجاگر ہونی چاہیے۔

کسی فن پارے کے ایسے کردار جن کی گفتگو، افعال، حرکات و سکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں زندگی کی حقیقی عکاسی پائی جاتی ہو یا جن

میں ایسی ہمہ گیری ہو کہ جو زمانہ اور وقت گذر جانے کے باوجود انہیں زندہ رکھ سکے، معیاری کردار کہے جاسکتے ہیں۔ ان میں انفرادیت کے باوجود ایک ایسی عمومیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے سماج کے کسی طبقے کی روایات ونظریات کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ ان کا مزاج اپنے عہد اور معاشرے سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔

زمانے کے تغیر ماحول کی تبدیلی، کسی واقعے حادثے یا انقلاب سے متاثر ومتبدل ہونے والے کردار ارتقائی کردار کہلاتے ہیں۔ جو شروع سے آخر تک ایک ہی دھڑے پر رہیں جن کے اندر کسی اثر کو قبول کرنے اور تغیر پذیر ہونے کی صلاحیت نہ ہو وہ جامد ہوتے ہیں۔ کسی بھی فن پارے کے لیے ارتقائی کردار ہی مستحسن مانے جاتے ہیں۔

کردار نگاری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کرداروں کی زبانی ایسی گفتگو پیش کی جائے جو ان کی فطرت ماحول اور معاشرت کے مطابق ہو جو شخص جس طبقے یا سماج سے تعلق رکھتا ہو زبان بھی اس کے مطابق ہو۔ مختلف طبقوں اور گروہوں کے لوگوں کی گفتگو سے ان کا طبقاتی فرق بھی ظاہر ہو۔ کردار موقعہ ومحل کی موزونیت ومناسبت کے ساتھ ساتھ اپنے مرتبے وماحول کے مطابق گفتگو کریں اس کے لیےضروری ہے کہ تمام کرداروں کی زبان وبیان کا اسلوب حقیقت کے قریب ہو مثلاً بادشاہ کی گفتگو کا انداز پرشکوہ وباوقار ہو۔

کرداروں کی نفسیات وجذبات کو نمایاں کر کے ان کی شخصیت کو موثر بنانے میں مندرجہ ذیل تین صورتیں معاون ہوتی ہیں۔

اول : کسی کردار کی دوسرے کردار سے گفتگو

دوم : کسی کردار کے بارے میں دو کرداروں کا اظہار خیال

سوم : واقعات اور ڈرامے کی اندرونی فضا سے کرداروں کی شخصیت پر روشنی پڑنا۔

پہلی صورت میں جب کوئی کردار کسی سے گفتگو کرتا ہے بہت سی باتیں اپنے متعلق بھی کر جاتا ہے۔ خواہ اس کا موضوع سخن براہ راست اپنی ذات کی طرف نہ بھی ہو۔ پھر بھی اس کی باتوں سے اس کے نقطۂ نظر، طرز تخیل اور انداز فکر کا پتہ ضرور چل جاتا ہے کیوں کہ اس کی باتوں میں اس کی اپنی ذات کا عکس جھلکتا ہے۔ یہاں پر کہا جاسکتا ہے کہ کسی فرد کی گفتگو سے اس کی اپنی شبیہہ سازی اور صورت گری کا کام لیا جاسکتا ہے۔ مکالمے کے ذریعے کردار نگاری کا یہ اولین اور موزوں ترین ذریعہ ہے۔

دوسری صورت کو براہ راست کرداروں کی تعمیر کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اس سے کسی کردار کے بیان کی تصدیق ووضاحت ہوسکتی ہے۔ کسی کردار کی شخصیت کی تعمیر ہوسکتی ہے۔ البتہ یہاں یہ دیکھنے کی ضرورت ہوگی کہ ان کرداروں کا کوئی خاص مقصد ومدعا تو نہیں اور یہ گفتگو ذاتی محسوسات وتعصّبات سے کس حد تک پاک ہے۔

ڈرامے کی ابتدا میں ہی تمام کرداروں کا تعارف ہوجانا احسن مانا جاتا ہے اور تعارف واقعاتی صورت میں ہوتو زیادہ بہتر ہے۔ یعنی کسی واقعے میں ہی کردار کی نفسیات اور ان کے آپسی تعلقات واضح ہوجائیں۔ ایسا تعارف جس سے واضح ہوجائے کہ مصنف کرداروں کا تعارف کرارہا ہے اچھا نہیں مانا جاتا۔

ڈرامے میں تعارف اس ڈھنگ سے ہونا چاہیے کہ ایک ہلکی سی جھلک سے ہی کرداروں کی نفسیات ومزاج کا اندازہ ہوجائے۔ مثلاً ولن کے کردار کا تعارف کرانا ہے تو یوں دکھا سکتے ہیں کہ ایک کمرے میں محفل جمی ہے۔ ایک شخص گاؤ تکیے سے ٹیک لگائے ہوئے ہے۔ سامنے طوائف رقص کررہی ہے۔ اتنے میں ایک مکروہ صورت شخص پیچھے سے آکر اس کے کان میں کچھ کہتا ہے جسے سن کر اس کی پیشانی پر بل آجاتے ہیں۔ یہاں ولن کے بارے میں کچھ نہیں کہا گیا مگر ایک ہلکی سی جھلک میں اس کی نفسیات واضح ہوگئی۔

مزید یہ کہ اگر ایک کردار کا تعارف ہو چکا ہے تو دوسرے کردار کا تعارف اس کے ذریعے ہو۔ تیسرے کردار کا تعارف ان دونوں کے یا ان میں سے کسی ایک کے توسط سے ہو۔ بقیہ کرداروں کا تعارف ان تعارف شدہ کرداروں میں سے کسی ایک کے ذریعے ہو۔

8.3.3 مکالمہ

جو کچھ کہا جاتا (بیان کیا جاتا) ہے مکالمے میں سب شامل ہے۔ خواہ وہ کسی امر کو مثبت طریقے پر ثابت کرے یا منفی یا محض کسی رائے کا اظہار کرے۔

اسٹیج ڈرامے میں حرکت وعمل اور اجسام کی موجودگی کے مقابلے میں مکالمے کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔

ڈراما چونکہ اسٹیج پر دکھائی دیتا ہے اس لیے اکثر اشیا یا کرداروں کو پیش کر دینا کافی ہوتا ہے۔ انھیں بیان نہ بھی کیا جائے تو صورت حال مکمل ہو جاتی ہے۔ یعنی اسٹیج ڈرامے میں بہت سے بے لکھے مکالمے ہوتے ہیں جو زبان سے نہیں جسمانی موجودگی یا حرکات وسکنات سے ادا کیے جاتے ہیں۔

اس سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ ڈرامے میں مکالموں کی زیادتی مناسب نہیں کیوں کہ ڈرامے میں ''کیا کہا'' سے زیادہ ''کیا کیا'' اہم ہوتا ہے۔ مکالمے حرکت وعمل کو قوت بخشنے اور قصے کو آگے بڑھانے کے لیے ہوتے ہیں۔ چونکہ ڈرامے کا وقت محدود ہوتا ہے اس لیے Economy Of Ward ضروری ہے' اس میں الفاظ کا انتخاب اس طرح کرنا چاہیے جس طرح ٹیلیگرام کے لیے کیا جاتا ہے۔ اگر کام ایک جملے سے چل جاتا ہے تو دوسرا جملہ ہرگز نہیں لکھنا چاہیے خواہ وہ کتنا ہی خوبصورت ہو۔ ڈرامے کے لیے خوبصورت جملہ وہ ہے جس کی ضرورت ہو' وہ نہیں جس میں خوبصورت الفاظ ہوں۔

مکالموں کا موقع ومحل سے مناسبت رکھنا بھی بہت ضروری ہے۔ انہیں کردار کی ذہنی سطح اور معاشرت کے بھی مطابق ہونا چاہیے۔ ڈراما نگار کا یہ بھی فرض ہے کہ وہ ہر کردار کو اس کی گفتگو اور لہجے کی مدد سے بھی ابھارے۔ ہر دو انسان میں جو فرق ہوتا ہے وہی ان کے مکالموں میں بھی ہونا چاہیے۔ مکالموں میں فطرت ومعاشرت کی صحیح عکاسی کے لیے مختلف طبقوں کی زبان پر دسترس ہونی چاہیے۔ اور نہ صرف زبان بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی عوامل کام کرتے ہیں ان سے بھی واقفیت ہونی چاہیے تب ہی وہ اپنے کرداروں کو ان کی معاشرت کے مطابق الفاظ دے سکے گا۔

فنی نقطۂ نظر سے طویل مکالمے ڈرامے کے لیے مضر ہوتے ہیں۔ مگر بعض صورت حال میں ان سے مفر ممکن نہیں ہوتا۔ ایسی صورت میں دوسرے کرداروں کے چھوٹے چھوٹے مکالمے اس طویل مکالمے کے درمیان میں لاکر اس کے ٹکڑے کر دینے چاہئیں اس طرح یہ طوالت گوارا ہو جائے گی۔

بقول پروفیسر محمد حسن:

> ''مکالمے تین صورتوں سے خالی نہیں ہوتے اور اگر وہ ان تینوں میں سے کوئی شرط پوری نہ کرتے ہوں تو ڈرامے میں ان کی گنجائش نہیں۔
>
> یا تو مکالمہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہو' یا کردار کے کسی پہلو کو واضح اور اس میں تبدیلی یا ارتقا ظاہر کرتا ہو یا فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہو۔ یہ معیار ہر مکالمے کے ہر ٹکڑے کے لیے برتا جا سکتا ہے۔ لفاظی یا شاعرانہ تقریروں کی گنجائش اس طرح ختم ہو جاتی ہے۔''

(ادبیات شناسی، ص 40-41)

مختصر یہ کہ مکالموں میں موزونیت ہو، یہ بے ربطی تکرار اور ابہام سے پاک ہوں، صاف اور واضح ہوں، مختصر ہوں اور موقعہ ومحل کے لحاظ سے ہوں۔ یہ سادہ سلیس اور کتابی زبان کے بجائے بات چیت کی زبان میں ہوں، ان سے عمل وحرکت میں مدد ملے، ان میں کردار نگاری کا خیال رکھا گیا ہو اور ان سے کرداروں کی نفسیات و معاشرت کی ترجمانی ہو۔

8.3.4 زبان

ڈراما کرداروں کے عمل و گفتگو کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے۔ اس لیے ڈرامے میں زبان کا مسئلہ بہت اہم ہو جاتا ہے۔

زبان کے نقطۂ نظر سے پہلے تو یہ دیکھنا ہوگا کہ ڈراما نظم میں ہے یا نثر میں کیوں کہ نظم کی زبان نثر سے قدرے مختلف ہو جاتی ہے۔ شروع شروع میں ڈرامے نظم میں لکھے جاتے تھے اور کافی دنوں تک لکھے جاتے رہے۔ بیسویں صدی میں نثر کے فروغ سے منظوم ڈراموں کو کافی دھچکہ پہنچا۔ نثری ڈرامے کے جواز میں کہا جاتا ہے کہ منظوم ڈراما ڈرامے کی بے ساختگی کو مجروح کرتا ہے اور نثر میں زیادہ بے تکلف اور فطری انداز برقرار رہتا ہے لیکن منظوم ڈرامے کے حامیوں کا خیال ہے کہ اگر شاعری بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کا نام ہے تو ڈرامے کو اس بہترین ترتیب سے کیوں محروم رکھا جائے۔

اسی طرح ڈرامے کی زبان کے بارے میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ جو لوگ ڈرامے میں حقیقت نگاری کے قائل ہیں وہ عام فہم سادہ اور روز مرہ بول چال کی زبان پر زور دیتے ہیں۔ مگر ایسے لوگ بھی ہیں جن کا کہنا ہے کہ ڈراما فنون لطیفہ کی ایک قسم ہے جس میں حقیقت نگاری سے کام لینا ضروری نہیں، ایسے لوگ ڈرامے میں روزمرہ اور سادہ زبان کے بھی حامی نہیں۔

کبھی کبھی ڈرامے کی زبان کا انحصار اس کے موضوع پر ہوتا ہے۔ مثلاً ڈراما تاریخی یا نیم تاریخی موضوع پر مبنی ہے یا کسی ہلکے پھلکے سماجی موضوع پر۔ چنانچہ ایک تاریخی ڈرامے کی زبان اور ایک ہلکے پھلکے سماجی ڈرامے کی زبان میں قدرتاً فرق ہو جائے گا۔

ڈرامے کے تماشائیوں میں ہر طبقے اور ہر اہلیت کے لوگ ہو سکتے ہیں۔ اس سے بھی ڈرامے میں روزمرہ بول چال کی زبان کا نظریہ تقویت پاتا ہے۔ ڈرامے کی روایت پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے اکثر تبلیغ کے لیے بھی استعمال کیا گیا ہے اور تبلیغ صرف پڑھے لکھے لوگوں تک محدود نہیں ہوتی۔ اس سے بھی عام بول چال کی زبان یا کم از کم سادہ سلیس اور عام فہم زبان کی وکالت ہوتی ہے۔

مزید یہ کہ تماشائی کہانی کی مکمل تفہیم چاہتا ہے۔ اس لیے ڈراما نگار کو ایسی زبان استعمال کرنی چاہیے جو ناظرین سمجھتے ہوں یا جو عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہو۔

بعض ڈراما ناقدین کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ ڈراما نگار کو ڈراما لکھنے سے پہلے اس بات کا جائزہ لینا چاہیے کہ ان کے (Target Audience) کون لوگ ہیں؟ ان کی زبان کیا ہے؟ ان کی تعلیمی اہلیت کیا ہے اور ان کی پسند و ناپسند کیا ہے؟ پھر اس کی مناسبت سے ڈراما ترتیب دے اور زبان استعمال کرے۔

ارسطو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں پانچواں درجہ موسیقی کو دیتا ہے۔ اسے اس لیے پسند کرتا ہے کہ یہ المیہ کی تمام مسرت بخشنے والی چیزوں میں سب سے بڑھ کر ہے اور چھٹا درجہ آرائش کو دیتا ہے اس کے نزدیک یہ کوئی ضروری نہیں وہ اس کے اثر کا معترف ہوتے ہوئے بھی اسے زیادہ اہمیت نہیں دیتا اس کا خیال ہے کہ اس کا تعلق شاعر سے زیادہ کاریگر سے ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. لفظ کردار کے دونوں معنی واضح کیجیے۔
2. جامد اور ارتقائی کردار سے کیا مراد ہے؟
3. ڈرامے کے لیے مکالمے مختصر ہونے چاہئیں یا طویل۔
4. ڈرامے کے لیے خوبصورت جملہ کون سا ہے؟
5. ڈرامے میں زبان اہم کیوں ہے؟
6. ڈرامے کے لیے موزوں زبان کون سی ہوتی ہے؟

8.4 ڈرامے کی اقسام

بنیادی طور پر ڈرامے کو دو اقسام میں بانٹا گیا ہے۔

1. ٹریجیڈی (Tragedy) یعنی المیہ
2. کامیڈی (Comedy) یعنی طربیہ

پھر ان دو عناصر یعنی الم اور طرب کی شمولیت سے بھی ڈرامے لکھے جانے لگے تو اسے ''الم طربیہ'' کہا گیا۔ اس کے علاوہ ڈرامے کی کچھ اور اقسام بھی ہیں جیسے میلوڈراما۔ فارس۔ ڈریم اور اوپیرا۔

ٹریجیڈی

مغرب میں یہ ڈرامے کی سب سے اعلیٰ قسم تصور کی جاتی ہے' اور اس قدر مقبول ہوئی کہ ڈرامے کا دوسرا نام ہی ٹریجیڈی پڑ گیا۔ ٹریجیڈی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کا پلاٹ غم و اندوہ کے واقعات پر مبنی ہوتا ہے اور اس میں باوقار و اعلیٰ طبقے کے کردار شامل کیے جاتے ہیں۔ کلاسیکی دور میں اعلیٰ و ادنیٰ طبقے کے کرداروں کی پیش کش کی بنا پر اس کی تقسیم ہوتی رہی مگر بعد میں محسوس کیا گیا کہ المیہ و طربیہ میں کرداروں کی بنا پر فرق کرنا مشکل ہے۔ یہ درست ہے کہ ٹریجیڈی میں اعلیٰ طبقے کے کرداروں کی شمولیت کسی فنی نقطۂ نظر سے مناسب ہو سکتی ہے۔ مگر اسے کلیہ نہیں بنایا جا سکتا کیوں کہ ٹریجیڈی اعلیٰ طبقے کے کردار کے علاوہ کچھ اور مطالبہ بھی کرتی ہے۔

دراصل افلاطون کا خیال تھا کہ تمثیلی شاعری خصوصاً المیہ تماشائیوں کی عملی زندگی کے لیے مُضر ہے اس لیے وہ بھڑکیلے' رنگین' پژمردہ' مضمحل اور نامناسب طور پر ہیجان انگیز و حظ آفریں فنون کو اس سے لطف اندوز ہونے والوں میں سقیم مریضانہ متلون و متزلزل سیرت کی پرورش و ترقی کے مخرب اخلاق میلانات کی وجہ سے نہ صرف درسگاہوں سے بلکہ زندگی سے خارج کرتا ہے۔

مگر ارسطو المیہ کی اسہالی قدر و قیمت کی بنا پر شدید جذباتی اور جذبات کو برانگیختہ کرنے والی پیش کش میں بھی ایک افادی پہلو تلاش کر لیتا ہے۔ اس کے مطابق انسانی احساسات و جذبات کو منتقل کرنے والے ہیجان انگیز فنون روح کی روزانہ غذا کے طور پر قابل نفریں سہی مگر یہ کبھی کبھی دوا کی حیثیت سے بہت مفید ثابت ہوتے ہیں۔ اسی اصول کے پیش نظر وہ دہشت و رحم پیدا کرنے والے ہیجان انگیز پلاٹ پر زور دیتا ہے۔ جس کے واقعات

اور صورت حال پر از حد تحیر و استعجاب پایا جائے اور انجام کے منظر میں جذباتی برانگیختگی اپنے پورے شباب پر ہو۔ جس کے دیکھنے سے تماشائی دل کھول کر آہ و زاری کر سکیں اور اسی طرح ان کے فاضل مجتمع جذبات کا پورے طور پر اسہال یا اصلاح ہو جائے۔

یہ دہشت و ترحم کے جذبات پلاٹ میں شدید قسم کی کشمکش تصادم اور ٹکراؤ کے ذریعے پیدا کیے جاتے ہیں' اور اس تصادم و ٹکراؤ سے مصیبت تباہی و بربادی اور رنج و محن کا تاثر بڑے پیمانے پر پیدا کیا جاتا ہے۔ یہ تباہی و بربادی جتنی بڑی جتنی شدید اور جتنی گہری ہوگی المیہ اتنا ہی معیاری اور اعلیٰ ہوگا یہاں ایک اور بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ اس تباہی و بربادی اور مصیبت کا پہاڑ ایسے شخص کے سر پر ٹوٹتا ہے جو معصوم و بے گناہ ہو قطعی اس کا سزاوار نہ ہو۔ کسی شخص کو قتل کرنے کے جرم میں چور اہے پر پھانسی دینا سبق آموز ہو سکتا ہے مگر یہ واقعہ ٹریجیڈی کے مرتبے کو نہیں پہنچتا۔ ٹریجیڈی میں مصیبت جس کے سر آئے وہ قطعاً اس کا مستحق نہ ہو تب ہی وہ ہمدردی و رحم کے جذبات پوری طرح ابھارنے میں کامیاب ہو سکے گی۔

کامیڈی (طربیہ)

طربیہ کو ہمیشہ دوسرے درجے کا ڈراما سمجھا گیا اور اس سے تفریح و تفنن طبع کا کام لیا گیا۔ یہ ڈرامے کی ایسی صنف ہے جس کے پلاٹ میں خوشی و مسرت پیدا کرنے والے واقعات لیے گئے ہوں اور اس کے کردار متوسط درجے کے عام انسان ہوں۔ اس میں مثالی کردار پیش کیے جاتے ہیں اور یہ مبالغہ آمیز پُر تفنن اور تفریحی سامان فراہم کرتی ہے۔

ٹریجیڈی کامیڈی (الم طربیہ)

بعض ڈراما نگاروں نے سنجیدہ ڈراموں میں خوشی و مسرت کے عناصر بھی داخل کرنے کی کوشش کی۔ کچھ رومن ڈراما نگاروں نے بہادرانہ روایات اور دیوتاؤں کی کہانیوں کے المیہ اجزا لے کر طربیہ کی بنیادوں پر انھیں آگے بڑھایا اس طرح طربیہ اور المیہ خصوصیات کو ملا کر ڈرامے کی ایک نئی قسم وجود میں آئی جسے "الم طربیہ" کہا گیا۔

میلوڈراما

میلوڈراما ایک سنجیدہ ڈراما ہے۔ مگر اس میں گانوں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے گو کہ یہ حقیقی المیہ کی روح سے کافی دور ہوتا ہے۔ پھر بھی اس میں شان و شکوہ کا اظہار ہوتا ہے۔ جذباتی انداز کی اس قدر بہتات ہوتی ہے کہ کسی جذبے کے اظہار میں نامناسب شدت بھی روا رکھی جاتی ہے۔

فارس

فارس ڈرامے کی ایسی قسم ہے جس میں عوامی سطح کے مضحکہ خیز واقعات پیش کیے جاتے ہیں۔ اس کی طوالت کم ہوتی ہے۔ اس لیے اسے ایک مختصر مزاحیہ تمثیل کہا گیا ہے۔ اس میں پلاٹ اور کردار نگاری پر زیادہ زور نہیں دیا جاتا۔ تمسخر انگیز واقعات پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے۔

ڈریم

ڈریم کو مخلوط قسم کے ڈراموں کی ایک شاخ کہا جا سکتا ہے۔ عام طور پر یہ نہ تو مبالغہ آمیز انداز میں تفریحی سامان مہیا کرتی ہے اور نہ ہی المیہ تاثر' اس کے کردار طربیہ کے مثالی کرداروں کے بجائے مشخص اور منفرد قسم کے ہوتے ہیں۔ اس کا انجام غم آگیں نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کے پلاٹ سے عظمت و جلال پیدا ہوتے ہیں۔

اوپیرا

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ جو ڈراما سر بسر رقص و سرود کے ذریعے پیش کیا جائے وہ اوپیرا ہے۔ اس میں شبہہ نہیں کہ اوپیرا میں رقص و سرود کے

عناصر غالب رہتے ہیں۔ لیکن اس کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کہانی کے موضوع کے مطابق ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے جو مواقع کے مطابق متنوع بھی ہوتی ہے اور کسی قسم کے وقفے سے اس کا ربط وتسلسل بھی کہیں ٹوٹنے نہیں پاتا۔ یعنی اول سے آخر تک مواقع کے ساتھ ساتھ بغیر تسلسل ٹوٹے موسیقی حسب ضرورت آپ سے آپ رنگ بدلتی چلی جاتی ہے۔

8.5 ڈرامے کی وحدت ثلاثہ

ڈرامے کی تین وحدتیں بیان کی گئی ہیں۔

1. وحدت عمل
2. وحدت زماں
3. وحدت مکاں

وحدت عمل

وحدت عمل ہی ایک ایسی وحدت ہے جس پر ارسطو نے زور دیا ہے۔ اس وحدت کا تقاضا ہے کہ ڈرامے میں ایک ہی مکمل پلاٹ ہو۔ اس سے یہ مطلب نکالا جاسکتا ہے کہ ڈرامے کے پلاٹ میں ایسے ہی واقعات ملائے جائیں جن میں ایک ہی قسم کے جذبات کا اظہار ہو۔ ضمنی پلاٹ کے ذریعے ایسے واقعات نہ لائے جائیں جو بنیادی جذبے یا عمل سے مختلف ہوں۔

ارسطو کا کہنا ہے کہ روداد (پلاٹ) کی مختلف کڑیوں میں ایک ہی قسم کے جذبات کی رنگارنگی ہو تا کہ اس سے ایک مکمل واقعہ بن سکے۔

وحدت زماں

وحدت زماں سے عموماً یہ مراد لی جاتی ہے کہ ڈرامے کی پیش کش میں کتنا وقت صرف ہو یا ڈراما کتنی دیر کا ہو۔ لیکن ارسطو کی توضیحات سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ڈرامے میں جو قصہ یا واقعہ پیش کیا جائے وہ کتنے وقت پر محیط ہو۔ ارسطو بوطیقا میں لکھتا ہے کہ "ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی ایک گردش کی حدود یا اُس کے قریب قریب (وقت) کا پابند رہے۔"

یوروپ کے مختلف نقادوں نے اس سے ڈرامے کی پیش کش کا وقت ہی مراد لیا آفتاب کی ایک گردش سے کسی نے بارہ گھنٹے اور کسی نے چوبیس گھنٹے مراد لیے۔ تین گھنٹے کی مدت تو بہت بعد میں مقرر ہوئی۔

بعض ناقدین کا خیال ہے کہ مختلف طریقۂ کار کا استعمال کر کے تین گھنٹے یا بارہ گھنٹے یا چوبیس گھنٹے میں کسی ایسے پلاٹ کو بھی پیش کیا جاسکتا ہے جس کے واقعات سالوں کا احاطہ کرتے ہوں۔ ہوسکتا ہے کہ ارسطو نے یہ خیال کیا ہو کہ اس طریقۂ کار سے ڈرامے کا تاثر مجروح ہوتا ہے اس لیے اس نے اِس میں زیادہ لمبے عرصے پر محیط واقعات کے بجائے ایسے واقعات لیے جانے کی بات کی جو آفتاب کی ایک گردش کے اندر وقوع پذیر ہوئے ہوں۔

وحدت مکاں

وحدت مکاں کا مطلب ہے ڈرامے کے پورے عمل یا تمام واقعات کا ایک ہی مقام پر وقوع پذیر ہونا۔ جن نقادوں نے اس وحدت کی ایجاد کی ان کا خیال تھا کہ ایک واقعہ یا ایک منظر ایک مقام پر ہو اور دوسرا اس سے کئی ہزار میل دور دوسرے مقام پر، تو ناظرین کا ذہن اسے پورے طور پر تسلیم نہیں کرسکتا۔ اس لیے انھوں نے وحدت مکان کی شرط لگائی۔ لیکن عزیز احمد اس بات کو تسلیم نہیں کرتے ان کا کہنا ہے کہ انسانی ذہن میں ایسی صلاحیت موجود ہے کہ وہ لحظہ بھر میں ایک مقام کے بعد دوسرے دور دراز مقام کا تصور تسلیم کر لے۔

اس اصول کو وضع کرنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ یونانی اسٹیج پر پروسینیم (Proscenium) نہیں ہوتا تھا۔ جس سے مناظر یا مقام کی تبدیلی میں دقتیں پیش آتی تھیں اسی لیے اس اصول کو وضع کیا گیا۔ ہندوستانی اسٹیج پر بھی پروسینیم نہیں ہوتا تھا' مگر یہاں مقام کی تبدیلی کسی کردار کے ذریعے بیان کرادی جاتی تھی۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. وحدت عمل سے کیا مراد ہے؟
2. وحدت مکان کسے کہتے ہیں؟

8.6 ڈرامائی مفاہمتیں

ڈرامے میں ناظر اور مصنف کے درمیان کچھ سمجھوتے ہوتے ہیں جس کے تحت کچھ باتیں فرض کرلی جاتی ہیں یا مان لی جاتی ہیں۔ انھیں ڈرامائی مفاہمت کہتے ہیں۔ ان کے ذریعے کسی فن پارے کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ ان ہی کے ذریعے مصنف کو واقفیت سے انحراف کا بھی موقع مل جاتا ہے۔ جس سے اسے اپنا مافی الضمیر ادا کرنے میں آسانی ہوجاتی ہے۔

ڈرامے کی ایک مشہور مفاہمت خود کلامی ہے۔ خود کلامی میں کوئی کردار کچھ سوچتا ہے اور اسے آواز سے ادا بھی کرتا جاتا ہے۔ یہاں یہ مان لیا جاتا ہے کہ ناظرین نے اتفاقیہ طور پر اس کی آواز سن لی لیکن اسٹیج پر موجود دوسرے اداکاروں نے نہیں سنی۔ اس کی ایک شاخ یک طرف گفتگو (Aside) بھی ہے۔

دوسری مفاہمت زبان کی ہے۔ ڈرامے میں وہی زبان استعمال کی جائے جیسے ناظرین سمجھ سکیں خواہ اس کا حصہ یا کردار کسی خاص خطۂ ارض سے تعلق رکھتے ہوں مگر اس کی پیش کش میں وہی زبان استعمال ہوگی جو وہاں کے ناظرین کی زبان ہو۔

ڈرامے میں اکثر گانے بھی پیش کیے جاتے ہیں۔ ان میں اس وقت تک رکاوٹ نہیں آنے دی جاتی جب تک وہ مکمل نہ ہولیں۔ کردار' جنگل پہاڑ' دریا کہیں بھی گانے گائے۔ قصے کی صورت حال اسے اس وقت تنہا ہی دکھاتی ہو پھر بھی موسیقی موجود ہوتی ہے۔

اسی طرح اسٹیج پر جو کمرہ دکھایا جاتا ہے اس کی چوتھی دیوار نہیں ہوتی حالانکہ عام زندگی میں ایسا نہیں ہوتا۔ مگر ہم ڈراما نگار کو اس کی اجازت دے دیتے ہیں تاکہ تماشائی کمرے کے اندر کا منظر دیکھ سکیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. ڈرامائی مفاہمت سے کیا مراد ہے؟
2. کسی ایک مفاہمت کے بارے میں بتائیے۔

8.7 ڈراما نگاری کی اہم ضروریات

ڈرامے کی تعریف' اجزا و عناصر اس کی اقسام اور وحدت ثلاثہ کو سمجھ لینے کے بعد مسئلہ آتا ہے۔ کہانی کے انتخاب کا کہ ڈرامے کے لیے کس قسم کی کہانی قصے یا واقعات کا انتخاب کیا جائے۔ اس کے لیے ہمیں ایسے قصے یا واقعات کا انتخاب کرنا چاہیے جس میں کرداروں کو حرکت و عمل کا زیادہ سے زیادہ موقع مل سکے۔ کیوں کہ ڈراما نگاری کا اصول ہے کہ کرداروں کو حرکت میں رکھو انھیں جامد ہرگز نہ ہونے دو' حرکت کرتے رہیں خواہ یہ حرکت ہاتھ بڑھا کر میز سے اخبار اٹھا لینے تک محدود ہو یا قدم اٹھا کر کوئی زوردار حرکت کرنے تک۔

ڈرامے کی کہانی کا انتخاب کرتے وقت اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ لفظ ڈرامایا ڈرامائی سے (اس کی فنی حیثیت سے قطع نظر) عام طور سے یہ مطلب بھی لیا جاتا ہے کہ یہ کوئی دھچکا پہنچانے والی یا غیر متوقع طور پر رونما ہو کر متحیر کر دینے والی چیز ہے۔ غرض یہ کہ ایسے واقعات و حالات پیدا کرنا ڈرامے کا لازمہ ہے جو اپنے عجیب اور غیر متوقع ہونے کی بنا پر متعجب کر سکیں۔

ڈراما لکھتے وقت ایک اور بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ جب ڈراما کسی قصے یا واقعے کو اداکاروں کے ذریعے کسی مقام پر تماشائیوں کے روبرو پھر سے پیش کرنے کا نام ہے۔ تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ کسی قصے یا واقعے کو تماشائیوں کے روبرو بیان نہیں کیا جاتا بلکہ پورا واقعہ ہو بہو عملاً کر کے دکھایا جاتا ہے۔ یہاں عمل کرنے والے بھی انسان ہوتے ہیں اور تماشائی بھی اور انسان چوں کہ گوشت پوست کا بنا ہے اس لیے وہ تھکتا بھی ہے اور اس کی قوت عمل اور قوت برداشت محدود ہوتی ہے۔ یہیں ڈراما نگار کے اوپر اپنے ڈرامے کو پیش کرنے کے لیے وقت کی حد عائد ہو جاتی ہے۔ اس لیے ڈراما لکھتے وقت، وقت کی محدودیت کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔

تماشائی ڈرامے کا ایک ضروری عنصر ہے۔ اس لیے ڈراما نگار کو تماشائیوں کی نفسیات کا سمجھنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ ڈرامے کے تماشائیوں میں ایک یا دو لوگ نہیں ہوتے بلکہ ایک گروہ یا انبوہ ہوتا ہے۔ فرد کی نفسیات اور انبوہ کی نفسیات میں فرق ہوتا ہے۔

1. فرد کی بہ نسبت انبوہ میں عقلیت کم اور جذباتیت زیادہ ہوتی ہے۔
2. انبوہ میں استدلال و فیصلے کی کمی اور جبلی و سطحی حیثیت کی زیادتی ہوتی ہے۔
3. عام انسانی اجتماع کی ذہنیت میں خیالات کا لاأبالی پن طفلانہ جوش و خروش، زود رنجی اور جلد خوش ہو جانے کی صفات پائی جاتی ہیں۔
4. فرد کے بمقابلہ انبوہ میں زیادہ فرقہ پرستی اور طرف داری کا مادہ ہوتا ہے۔ چنانچہ ڈراما نگار کو چاہیے کہ ڈراما لکھتے وقت انبوہ کی نفسیات کا خیال رکھے۔

مزید یہ کہ ڈراما نگار کو تو اپنے اداکاروں کو بھی ذہن میں رکھنا ہوتا ہے۔ پہلے تھیٹر کمپنیوں میں اداکار مستقل ملازم ہوتے تھے۔ اس طرح ڈراما نگار کو پتہ ہوتا تھا کہ ان کے ڈرامے کو کون کون سے اداکار پیش کریں گے۔ ان کا مزاج کیا ہے۔ ان میں سے کون کس رول کو بہتر کر سکے گا۔

شیکسپیر کے ڈرامے ہیملٹ میں ہیملٹ کا کردار رچرڈ بربیگ (Richard Burbage) ادا کرتا تھا' جو خاصا موٹا تھا۔ لہٰذا اس ڈرامے میں ملکہ ہیملٹ کی سانس پھول جانے اور اس کے فربہ جسم کا ذکر کرتی ہے۔ لیکن جب اسی ڈرامے کو مہدی حسن احسن نے ''خون ناحق'' کے نام سے اردو میں لکھا تو ہیملٹ کی فربہی اور سانس پھولنے کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ کیوں کہ احسن کو یہ معلوم تھا کہ یہاں اس رول کو جو شخص ادا کرے گا یعنی کاؤس جی کھٹاؤ' وہ نہ فربہ ہے اور نہ فربہی سے اس کی سانس پھولتی ہے۔

آغا حشر کے بعض ڈراموں میں پکے راگوں کے گانے نمایاں طور پر اس لیے داخل کیے گئے ہیں کہ اس دور کی مشہور مغنیہ مختار بیگم میڈن تھیٹر سے جڑی ہوئی تھیں اور آغا حشر اس کمپنی کے لیے ڈرامے لکھ رہے تھے۔

ڈراما نگار کو جہاں کرداروں اور تماشائیوں کو نظر میں رکھنا پڑتا ہے وہیں اسے اپنے عہد کے اس اسٹیج کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے جس پر اس کا ڈراما پیش ہوتا ہے۔ اسٹیج کو نظر انداز کر کے ڈراما لکھنا قریب قریب ناممکن ہے۔ اسٹیج ایک سانچہ ہے جس میں ڈھال کر ڈرامہ نگار اپنے خیالات پیش کرتا ہے اور اس کے خدوخال اس دور کی تھیٹر کی ضروریات متعین کرتی ہیں۔ ان ضروریات کو سمجھے بغیر کسی ڈرامائی تخلیق کو سمجھنا بھی مشکل ہے۔ چنانچہ ڈرامے کا مطالعہ جب ہی مکمل ہوگا جب اس عہد کے اسٹیج کا بھی مطالعہ کیا جائے۔ اس بات کو اس مثال سے بھی واضح کیا جا سکتا ہے۔

اندر سبھا امانت میں جب سبز پری راجہ اندر کی سبھا میں ناچنے گانے آتی ہے تو راجہ اپنے تخت پر سو جاتا ہے' راجہ کو سویا ہوا پا کر سبز پری کہتی ہے:

راجہ جی تو سو گئے دیا نہ کچھ انعام
جاتی ہوں میں باغ میں یہاں مرا کیا کام

اور اسی اسٹیج پر جہاں راجہ سو رہا ہے بغیر کسی تبدیلی کے سبز پری تھوڑا سا آگے بڑھ کر کالے دیو سے مکالمہ شروع کردیتی ہے، تماشائی یہ تصور کر لیتے ہیں کہ اب یہ مکالمہ راجہ اندر کی سبھا میں نہیں بلکہ باغ میں بولا جارہا ہے۔ یہ سین تبدیل کرنے کا ایک طریقہ تھا۔ اس طرح کہہ کر خالی سین تبدیل کرنا اس وقت کے اسٹیج کی ضرورت تھی کیوں کہ اس وقت کا اسٹیج غیر ترقی یافتہ تھا۔ اس وقت نہ آگے گرنے والا پردہ (پروسینیم Proscenium) ہوتا تھا نہ ہی سین سینری بنے ہوئے پچھلے پردے۔

اگر ترقی یافتہ اسٹیج کے لیے یہ ڈراما لکھا جائے تو اس شعر کی ضرورت ہی نہیں ہوگی۔ راجہ کو سبز پری سویا ہوا دیکھتی وہیں فیڈ آوٹ یعنی روشنی گل ہوتی، پھر روشنی جلتی تو سبز پری کالے دیو سے مصروف گفتگو ہوتی اور پیچھے راجہ کی سبھا کے سین کے بجائے باغ کا سین بنا ہوتا۔

اس سے نتیجہ نکلا کہ ہر دور کا اسٹیج اور اس کی ضروریات بدلتی رہتی ہیں۔ جو ڈرامے کی پوری ساخت کو متاثر کرتی ہیں۔ چنانچہ ڈراما نگار کو اور چیزوں کے ساتھ ساتھ اپنے دور کے اسٹیج اور اس کی ضروریات کو بھی مدنظر رکھنا چاہیے۔

8.8 خلاصہ

اس اکائی میں ڈرامے کی تعریف بیان کی گئی ہے۔ اس کے اجزائے ترکیبی پر مفصل روشنی ڈالی گئی ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ ارسطو کے مطابق ڈرامے کے اجزائے ترکیبی پلاٹ، کردار، مکالمہ، زبان، موسیقی اور آرائش ہیں۔ ان میں سے پہلے چار پر تفصیلی گفتگو ہوئی۔ موسیقی اور آرائش پر تفصیلی گفتگو اس لیے نہیں کی گئی کہ ان کا تعلق پیش کش سے ہے۔ البتہ ڈرامے کی اقسام اور وحدت ثلاثہ زیر بحث آئے ہیں۔ جس سے ڈرامے کی تفہیم میں مدد ملے گی۔ آخر میں ''ڈراما نگاری کی اہم ضروریات'' کے عنوان سے ان باتوں کا ذکر کیا گیا ہے جو ڈراما نگاری میں معاون ہوتی ہیں۔ اپنی معلومات کی جانچ کے لیے بھی سوالات دیے گئے ہیں اور نمونے کے سوالات بھی دیے جارہے ہیں۔ فرہنگ میں مشکل الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں۔ موضوع سے متعلق کچھ کتابوں کے نام دیے جارہے ہیں جن سے آپ مطالعے کے دوران استفادہ کرسکتے ہیں۔

8.9 نمونہ امتحانی سوالات

مندرجہ ذیل سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. ڈرامے کے اجزائے ترکیبی پر روشنی ڈالیے۔
2. ڈرامے کی اقسام بیان کیجیے۔
3. ڈراما نگاری کی اہم ضروریات میں سے دو کا ذکر کیجیے۔

درج ذیل سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. ڈرامے کی تعریف بیان کیجیے۔
2. ڈرامائی مفاہمت سے کیا مراد ہے۔
3. ڈرامے کی زبان کیسی ہونی چاہیے واضح کیجیے۔

8.10 فرہنگ

الفاظ		معنی
صورت	=	آواز
سکوت	=	خاموشی
ذخیرہ	=	خزانہ
قدیم	=	پرانی
ارتقا	=	ترقی
توضیحات	=	توضیح کی جمع، کھول کر بیان کرنا
غمازی	=	اشارہ کرنا
مشاہدات	=	مشاہدہ کی جمع، دیکھنا، معائنہ کرنا
ربط	=	لگاؤ، تعلق
منطقی	=	علم دلیل والا
متقاضی	=	طلب کرنے والا، مانگنے والا
جزوی	=	چھوٹا، قلیل
معرض وجود	=	وجود میں آنا
ناگہانی	=	یکا یک
نازل ہونا	=	آنا، اترنا
باوقار	=	عزت والا
شبیہہ سازی	=	شکل بنانا
منفی	=	جو مثبت نہ ہو، رد کیا گیا
معاشرت	=	مل جل کر زندگی بسر کرنا
تکرار	=	دہرانا
انحصار	=	منحصر ہونا

الفاظ		معنی
آہنگ	=	آواز، لے
وقیع	=	بلند مرتبہ
روایت	=	سرگذشت
وسائل اظہار	=	اظہار کے ذریعے
اطلاق	=	منطبق ہونا
افعال	=	فعل کی جمع، کام
ابلاغ	=	پہنچانا، بھیجنا
باطنی	=	اندرونی
علل	=	اسباب
ایجاز	=	مختصر کرنا
تشکیل	=	شکل بنانا
نقطۂ عروج	=	بلندی کی انتہا
منتہیٰ	=	انتہا کو پہنچنے والا
خارجی	=	باہری
پُرشکوہ	=	شاندار
طرزِ تخیل	=	سوچنے کا ڈھنگ
مثبت	=	جو منفی نہ ہو، اثباتی
عوامل	=	عمل کی جمع
مفر	=	چھٹکارا
ابہام	=	واضح نہ ہونا
کلیہ	=	اصول

مخرب	=	خراب کرنے والا	سقیم	=	بیمار، خراب
متلون	=	غیر مستقل مزاج	متزلزل	=	کمزور
میلانات	=	رجحان، توجہ	اسہال	=	اصلاح
برانگیختہ	=	بھڑکانا	استعجاب	=	تعجب
محن	=	رنج	بہتات	=	زیادتی، زیادہ ہونا
غم آگیں	=	غم لانے والا	متنوع	=	قسم قسم کا
محیط	=	گھیرنے والا، احاطہ کرنے والا			

8.11 سفارش کردہ کتابیں

1. ابراہیم یوسف اردو کے اہم ڈراما نگار (متقدمین ۔ متوسطین) بھوپال 1984ء
2. عشرت رحمانی اردو ڈرامے کا ارتقا ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ 1978ء
3. عشرت رحمانی اردو ڈرامے کی تنقید و تاریخ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ 1975ء
4. عطیہ نشاط اردو ڈراما روایت اور تجربہ الہ آباد 1973ء
5. محمد اسلم قریشی ڈراما نگاری کا فن دہلی
6. محمد شاہد حسین ڈراما فن اور روایت (مصنف) دہلی طبع دو 2002ء
7. وقار عظیم آغا حشر اور ان کے ڈرامے دہلی 1978ء

....

اکائی 9 : اُردو ڈرامے کا پس منظر، ارتقا اور موجودہ صورت حال

ساخت

9.1 تمہید

9.2 پس منظر

9.3 ارتقا

9.3.1 امانت کی اندر سبھا

9.3.2 پارسی تھیٹر

9.3.3 آغا حشر کاشمیری اور انکے معاصرین

9.3.4 ادبی ڈراموں کی روایت

9.4 موجودہ صورت حال

9.5 خلاصہ

9.6 نمونہ امتحانی سوالات

9.7 فرہنگ

9.8 سفارش کردہ کتابیں

9.1 تمہید

نقل کرنا انسان کی جبلت میں داخل ہے اور اس کا ظہور اس کے بچپن سے ہی ہوتا ہے۔ صورت و حرکت کی نقل کرنا انسانی فطرت میں شامل ہے، جس کا منتہائے کمال عمل یا ڈراما ہے۔ پس عیاں ہے کہ ڈراما عین فطرت ہے یہی وجہ ہے کہ ابتدائے آفرینش ہی سے ڈرامے کے نقوش ہمیں انسانی تہذیب کے اوراق پر نظر آنے لگتے ہیں۔

اس اکائی میں اُردو ڈرامے کا پس منظر بیان کیا گیا ہے، اس کے آغاز پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کے بعد اُردو ڈراما نگاری کے ارتقا پر بحث کی گئی ہے اور اس کی موجودہ صورت حال کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس پوری بحث کا خلاصہ بھی پیش کیا جا رہا ہے۔ آپ کی معلومات کی جانچ کے لیے چند سوالات دیے جا رہے ہیں۔ ساتھ ہی امتحانی سوالات کے نمونے بھی شامل کیے جا رہے ہیں۔ مشکل الفاظ کی فرہنگ اور سفارش کردہ کتب کی فہرست بھی دی جا رہی ہے۔

9.2 پس منظر

ہندوستان میں ڈرامے کی روایت بہت قدیم اور مستحکم ہے۔ رسم و رواج کے تحت دیوی دیوتاؤں کے آگے اور بالخصوص ''برہما'' کے آگے قسم قسم کے سوانگ بھرنا، رقص کرنا اور مختلف رسموں و حرکتوں سے عقیدت کا اظہار کرنا یہاں کا پرانا شیوہ رہا ہے۔ رفتہ رفتہ انہیں افعال و حرکات نے رنگا رنگی کی صورت

اختیار کر کے ڈرامے کی شکل لے لی۔ یہی صورت یونانی ڈراموں کی ہے۔ جس کی ابتدا ڈایونیسس (Dionysus) کے آگے نذرانۂ عقیدت کے طور پر ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں سالانہ جلسے ہوتے تھے اور گانے بجانے، نقل و حرکت کے خوب مقابلے ہوتے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامے کے سلسلے کے پہلے اصول ایک طرف ہمیں ارسطو کی ''بوطیقا'' میں نظر آتے ہیں تو دوسری طرف بھرت منی کے ''ناٹیہ شاستر'' میں دکھائی دیتے ہیں۔ ہندوستان میں سنسکرت ڈراموں کا چلن بہت پرانا ہے۔ زمانۂ قدیم سے ہی اس نے بعض ایسے ڈرامے پیش کردیے جن پر تاریخ آج بھی فخر کرتی ہے۔ لیکن درمیان میں ہماری تاریخ نے کروٹ لی اور ہندوستان کے حدود جغرافیہ میں کچھ دوسری تہذیبیں بھی شامل ہوئیں جن میں ڈرامے کے تعلق سے مسلمانوں کے علاوہ پرتگالی بھی ہیں، جو 1498ء میں بغرض تجارت ہندوستان آئے تھے۔ عبدالعلیم نامی لکھتے ہیں:

> ''دراصل یہی لوگ اُن کے جانشین 'ماڈرن اسٹیج' کے بانی اور ہراول دستے کے ہیرو ہیں جب یورپ، امریکہ، روس، چین اور جاپان میں 'ماڈرن اسٹیج' کا نام نہ تھا اس وقت پرتگالی مبلغین دکن اور شمالی ہند میں اُردو ڈرامے اسٹیج کرتے تھے...... وہ اپنی مذہب پرستی میں اس قدر سرمست تھے کہ یورپ کے تھیٹروں، خاص طور پر فرنچ اور اسپینش میں جو اصطلاحات و ایجادات ہوتی تھیں انہیں وہ جلد از جلد ہندوستانی اسٹیج پر رائج کردیتے تھے...... 1550ء کے بعد سے 'ہندوستانی' یا 'ماڈرن اسٹیج' میں ڈرامے دکھلائے جانے لگے۔'' (اردو تھیٹر، ص 48)

چونکہ پرتگالی ڈراموں کی نشانیاں ہمیں تقریباً نہیں کے برابر ملتی ہیں۔ اس لیے اسے ہم عموماً نظرانداز کر جاتے ہیں لیکن سچ یہ ہے کہ بقول مسیح الزماں:

> ''محمد قلی قطب شاہ کی پیدائش 1565ء میں ہوئی تھی۔ اس سے پہلے بھی اُردو ڈراموں کے رواج کا ثبوت اگر واقعی مل جائے تو اُردو ادب کی تاریخ میں بہت اضافہ ہوجائے گا لیکن ابھی تک اس خیال کی تائید میں کوئی ثبوت سامنے نہیں آیا۔ پھر اس کے بعد مسلمانوں کی شکل میں ہندوستان میں ایک ایسی تہذیب داخل ہوئی جس کی لطافت و نزاکت زندگی کی بھونڈی نقل برداشت نہیں کرپاتی تھی اور ایک مخصوص معیار حیات کی بنا پر وہ سب کے سب اوپری سطح کی زندگی گزارتے اور ڈراما نچلے طبقے میں پہنچ کر کہیں نوٹنکی، کہیں رام لیلا، راس لیلا اور کہیں جاترا اور کہیں بھانڈوں کی نقلوں میں تبدیل ہوتا رہا اور اعلیٰ طبقہ میں ڈرامے کو صرف معیوب ہی نہیں بلکہ گناہ تصور کیا جاتا۔ ان معیاری تہذیبوں کا ادبی روپ جب اُردو کی شکل میں سامنے آیا تو اس کا دامن ڈرامے سے خالی تھا۔ اسے آپ اُردو کی بدنصیبی کہہ سکتے ہیں کہ عرصۂ طویل تک اُردو ادب ڈرامے جیسی مضبوط صنف سے محروم رہا''۔ پروفیسر احتشام حسین نے ایک جگہ بڑی اچھی بات لکھی ہے: ''اُردو کی اس معیار پرستی سے جہاں کچھ فائدے پہنچے ہیں، اچھے خاصے نقصانات بھی ہوئے ہیں۔'' اُردو کی یہ تہذیب اور معیار پرستی نہ صرف اُردو ڈرامے کے جنم میں آڑے آئی بلکہ ہنوز اس کی سمت و رفتار اور ارتقا میں شعوری طور پر اثرانداز ہے۔'' (معیار و میزان، ص 37)

اُردو ڈراموں کے آغاز سے قبل خطۂ اودھ میں نوٹنکیاں خاصی تیزی سے ترقی کررہی تھیں جو گاؤں گاؤں، قصبہ قصبہ پہنچ کر عوام کی دل جوئی کا سامان فراہم کرتی تھیں۔ اگرچہ یہ نوٹنکیاں اپنے لوازمات اور اہتمام کے اعتبار سے ناقص ہوا کرتی تھیں اور ان میں زنانہ رول بھی لڑکے ادا کیا کرتے تھے لیکن تیج تیوہار کے موقع پر پہنچ کرسستے رومانی قصوں کو پیش کرکے نچلے طبقے کی دلچسپیوں کا سامان بہرحال اکٹھا کردیتیں۔ اس کے علاوہ کٹھ پتلی کا ناچ ہوتا، بھانڈوں کی نقلیں ہوتیں۔ بھانڈوں کے سلسلے میں عشرت رحمانی نے لکھا ہے:

> ''لکھنؤ میں میلوں، بازاروں، جشنوں، بڑی بڑی دعوتوں اور خوشی کی تمام تقریبوں میں بھانڈ ضرور ہوتے تھے جو اپنی مضحک نقلوں سے حاضرین کا دل خوش کرتے تھے۔ بھانڈوں کا یہ قول مشہور ہے کہ ''محفل ویراں جہاں بھانڈ نہ باش''، شاہی محفلیں بھی بھانڈوں سے خالی نہ ہوتی تھیں۔''
>
> (اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید، ص 104)

ان بھانڈوں کے ساتھ ڈومنیاں بھی ہوا کرتی تھیں جو طرح طرح کی حرکتیں کر کے دل بہلاتیں اور اپنے لیے روزی روٹی کا سامان مہیا کرتیں۔ اکثر یہ لوگ رئیسوں اور نوابوں کے گھرانوں میں بھی پائی جاتیں اور بالخصوص شادی بیاہ کے موقعے پر ان کے بغیر کوئی محفل مکمل نہ ہوتی۔ رام لیلا اور راس لیلا میں زیادہ تر مذہبی قصوں کو دکھایا جاتا۔ عقیدت کے تحت اس میں ہر کس و ناکس شریک ہوتا۔ بنگال میں اس کو یاترا ابھی کہا جاتا رہا ہے۔ بہرحال یہ ساری چیزیں نچلے طبقے میں رقص وسرود، تفریح و مسرت کا سامان ضرور کرتی ہیں لیکن اس سے ڈرامے کے فن اور اس کے لوازمات کی توقع کرنا تقریباً بے سود اور ناممکن ہے کیونکہ ان کی پیش کش کا مقصد دوسرا اور الگ تھا۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1- ڈایونیسس (Dionysus) سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

2- ناٹیہ شاستر کس کی تصنیف ہے؟

9.3 ارتقا

ڈرامے کے سلسلے میں پہلا قدم لکھنؤ کے مشہور نواب واجد علی شاہ نے اٹھایا نواب کو رقص وسرود اور ناچ نوٹنکی وغیرہ سے بے پناہ دلچسپی تھی جوان کو ایک طرح سے وراثت میں ملی تھی۔ طبیعت میں حسن پرستی اور نفاست پسندی کوٹ کوٹ کر بھری تھی۔ رقص و موسیقی کا ذوق جنون کی حد تک تھا۔ پھر کچھ حالات بھی ایسے تھے۔ دولت کی فراوانی تھی چنانچہ انہوں نے 'کرشن لیلا' اور 'راس لیلا' سے متعلق کھیل 'رہس' کو پسند کیا جس میں کرشن گوپیوں سے وعدہ کرتے رہتے ہیں کہ وہ ان کی تمنا جلد پوری کریں گے۔ گوپیوں کی بے قراری، کرشن کی قربت وصحبت پھر اس کے بعد کرشن کا غائب ہوجانا، جمنا کے کنارے ان کا ظاہر ہونا، گوپیوں کا گھیرا بنا کر گھیر لینا، اس طرح تمام رات گوپیوں کے ساتھ بسر کرنا 'رہس' کہلاتا تھا، جسے نواب بے حد پسند کرتے تھے کیونکہ اس میں ہر طرح کا تعیش اور تفریح کا سامان نظر آتا۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کا خیال ہے کہ واجد علی شاہ رہس کے آداب وفن سے پوری طرح واقف تھے اور اس سے انہیں بے حد لگاؤ تھا۔ اپنے دربار میں انہوں نے باقاعدہ 'رہس خانہ' بنوایا خود اس میں شریک ہوتے، ہدایتیں دیتے۔ اسی کے تعلق سے انہوں نے رادھا کنہیا کا قصہ لکھا (42-1841ء) اور اسے باقاعدہ دربار میں پیش کیا جس میں خود نواب بھی شامل ہوئے جیسا کہ شرر لکھتے ہیں:

> ''اسی ذوق میں انہوں نے سری کرشن جی کا رہس جو ہندوؤں میں آج تک مروج ہے، دیکھا اور وفور ذوق وشوق سے اپنا ایک طبع زاد ڈراما تیار کیا جس میں خود کنہیا بنتے۔ کبھی فقیر بن کر صحرا نوردی کے شوق میں کھو جاتے اور گوپیاں کو بہ کو ڈھونڈتی پھرتیں۔ ان کی خیالی ترقی نے کبھی گوپیوں کو پریاں بھی بنا دیا مگر آپ ہمیشہ کنہیا ہی رہے۔''
> (گذشتہ لکھنؤ، ص58)

پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے واجد علی شاہ کے اس رہس کو اُردو کا پہلا ڈراما کہا ہے لیکن زیادہ تر لوگوں کا خیال ہے کہ رادھا کنہیا کا قصہ باضابطہ ڈراما نہیں بلکہ رہس ہے جو محض کرشن لیلاؤں سے متاثر ہو کر ترتیب دیا گیا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کی پیش کش میں ان کی اپنی جدتِ طبع اور افتاد ذہنی کام کرتی رہی اور رقص وسرود کی کچھ نئی شکلیں سامنے آئیں۔ ایک قصہ کو کرداروں کے ذریعے پیش کرنے کی یہ کوشش ڈرامے کی ابتدائی منزل ہے اور اسی لیے ان کی اس کوشش کو اُردو ڈرامے کا پہلا قدم تو کہا جاسکتا ہے لیکن اس کو اُردو کا پہلا ڈراما کہہ پانا مشکل ہے۔ تاہم فنون لطیفہ کی تاریخ میں نواب کی ان کوششوں کو ہمیشہ سراہا جائے گا۔

9.3.1 امانت کی اندر سبھا:

ہرچند کہ رادھا کنہیا، جیسے کھیل دربار میں کھیلے گئے اور عوام سے ان کا براہ راست کوئی تعلق نہ تھا، پھر بھی ان کی دھوم دور دور تک پہنچی۔ ان کی شہرت سن کر اس عہد کے معروف شاعر آغا حسن امانت نے کم وبیش اسی طرز پر ایک کھیل تیار کیا جس کا نام 'اندر سبھا' رکھا جس کے بارے میں خود مصنف لکھتا ہے:

''ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی، یگانہ ازلی، رفیق شفیق، مونس وغمخوار، قدیمی جاں نثار، شاگرد اول، موزوں طبیعت، تخلص عبادت، عاشق کلام امانت جنھوں نے ازراہ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر نظم ہونا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہو رہے...... غرضکہ چودھویں تاریخ شوال کی 1268ھ اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چہار باب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔''

عام خیال ہے کہ اندر سبھا اگست 1852ء میں لکھی گئی اور ڈیڑھ سال بعد جنوری 1854ء میں پہلی بار کھیلی گئی۔ پہلی بار عوام کے سامنے ڈراما نما ایک چیز آئی جس میں اس عہد کے لکھنؤ کے مذاق و مزاج کا پورا پورا خیال رکھا گیا تھا چنانچہ یہ کھیل خوب مقبول ہوا اور گھر گھر اس کے چرچے ہونے لگے۔ مختلف مثنویوں کے حصوں کو لے کر پریوں، دیو اور گلفام کے علاوہ اندر کی شوقین طبیعت کے ذریعہ اس عہد کے معاشرے کی بھرپور تصویر پیش کی گئی اور اسی لیے بے حد پسند کی گئی۔

اندر سبھا اور امانت کو لے کر ماہرین کے درمیان کچھ اختلافات بھی ہیں۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے اندر سبھا مرتب کرتے وقت یہ تحقیق پیش کی کہ واجد علی شاہ کے رہس جن میں رادھا کنہیا کے قصے کو پیش کیا جاتا تھا، امانت کی رسائی سے دور تھے اور ایک طرح سے انہوں نے محض ان قصوں کے چرچوں کو سن کر راجا اندر کا دربار سجایا اور اپنی خیالی طاقت سے اسے زندۂ جاوید کر دیا۔ ''ناٹک ساگر'' میں محمد عمر و نورالہی لکھتے ہیں:

> ''ایک فرانسیسی مقرب بارگاہ نے مغربی تھیٹر کا نقشہ پیش کیا...... اس لیے واجد علی شاہ کے حضور میں جس فرانسیسی ڈرامے کا ذکر آیا وہ اوپیرا تھا۔...... اس لیے طے ہوا کہ ہندوستانی مذاق کا اوپیرا تیار ہو...... قرعۂ فال امانت کے نام پر نکلا جنھوں نے 1270ھ میں اس فرض کو بوجہ احسن ادا کیا۔'' (ناٹک ساگر، ص 68)

''ناٹک ساگر'' میں کہی گئی ان باتوں سے تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ آغا حسن امانت نہ صرف واجد علی شاہ کے دربار میں آتے جاتے تھے بلکہ ان کی ایما پر ہی اندر سبھا لکھی گئی جبکہ مسیح الزماں لکھتے ہیں کہ امانت کی دربار میں رسائی تک نہ تھی۔ اسی عہد کے معتبر ادیب مولانا عبدالحلیم شرر ناٹک ساگر میں کہی ہوئی بات کا جواب یوں دیتے ہیں:

> ''میں نہیں سمجھ سکتا کہ مشترک مضمون نویس صاحبان نے یہ واقعات کہاں سے لیے ہیں یا انہیں کس روایت سے پہنچے۔ اول تو جہاں تک میرا خیال ہے کہ واجد علی شاہ کا مقرب بارگاہ کوئی فرانسیسی نہ تھا...... یہ بھی غلط معلوم ہوتا ہے کہ امانت نے اندر سبھا واجد علی شاہ کے اشارے یا حکم سے لکھی یا قیصر باغ کے اسٹیج پر دکھائی گئی۔''
>
> (گذشتہ لکھنؤ، ص 59)

بہر حال امانت نے واجد علی شاہ کے رہس اور ان کے قصوں سے متاثر ہو کر اندر سبھا ترتیب دی۔ شہرت، مقبولیت، کردار و رقص کی ساخت کے اعتبار سے اتنا بڑا کام ضرور ہوا کہ ڈرامے کے عناصر جاگ گئے اور اس عہد کے دیگر شاعروں نے شاعری کے علاوہ اس صنف کی طرف توجہ دینی شروع کی۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں:

> ''امانت نے اس خلا کو اس طرح پر کر دیا کہ گویا اس وقت ڈراما کی دیوی جاگ اٹھی اور بہت سے دوسرے شاعروں نے امانت کی تقلید میں اندر سبھائیں لکھیں جو تقریباً اسی اسٹیج پر اور اسی قسم کے ساز و سامان سے پبلک کے سامنے کھیلی گئیں۔''
>
> (جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل مشمولہ جدید ادب منظر پس منظر)

اس طرح سے متاثر ہو کر لکھے گئے ڈراموں میں مداری لال کی اندر سبھا خاصی شہرت رکھتی ہے لیکن اس کے بارے میں یہ بتانا بھی مشکل ہے کہ اس کا اصل مصنف کون ہے اور چونکہ یہ اندر سبھا سے بہت الگ بھی نہیں ہے، اس لیے اس کو صرف اندر سبھا امانت کا چربہ سمجھنا چاہیے، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

9.3.2 پارسی تھیٹر:

ایک طرف لکھنؤ میں واجد علی شاہ اور امانت کی یہ کوششیں جو اپنے پیچھے تہذیب و تعیش اور راس لیلاؤں کا ایک طویل پس منظر رکھتی ہیں اور اپنے عہد

کی سیر وتفریح،عیش ومستی اور بکھرتے ہوئے معاشرے،کھوکھلی ہوتی ہوئی سماجی اور سیاسی صورتوں پر بھر پور طنز کرتی ہیں تو دوسری طرف ڈرامے کے مستقبل کے امکانات بھی پیدا کرتی ہیں۔عین اسی عہد میں لکھنؤ سے کافی دور بمبئی میں مغربی اثرات کے تحت پارسی تھیٹر بہت تیزی سے اپنے بال و پر کھول رہا تھا اور متبدل سماجی اور سیاسی حالات ایک نئے دور کا آغاز کر رہے تھے۔انگریزوں کے بڑھتے ہوئے غلبے نے ان کی تہذیب و مذاق کو بھی زندہ کیا۔انگریزی تہذیب اور ڈراما لازم وملزوم ہیں۔انگریزوں نے ہندوستان میں داخل ہونے کے پچاس برس کے اندر تقریباً ڈیڑھ سو ڈرامے پیش کیے۔ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے اپنی کتاب میں باقاعدہ ان کی فہرست دی ہے۔ان ڈراموں کی وجہ سے اتنا اندازہ ہوتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کے نصف آخر تک بمبئی میں باقاعدہ ایک تھیٹر قائم ہو چکا تھا لیکن ایک مخصوص عہد تک اس میں صرف انگریزی ڈرامے ہی ہوتے رہے۔ہندوستانیوں کو دیکھنے کی اجازت نہ تھی۔ 1835ء میں بعض دشواریوں کی وجہ سے یہ تھیٹر نیلام ہو گیا اور اس کی عمارت کو مسمار کر دیا گیا اور جب اسے دوبارہ بنوانے کی فکر ہوئی تو ایسے میں ایک مراٹھی شخص جگن ناتھ شنکر سیٹھ نے اس کی تعمیر کی پیش کش کی جسے انگریزی حکومت نے بعض مصلحتوں سے منظور کر لیا۔تیزی سے جب یہ تھیٹر بن کر تیار ہوا تو اس میں سب سے پہلے مراٹھی ڈرامے ہوئے لیکن اس میں سیٹھ کو کافی نقصان ہوا تب اسے خیال آیا کہ مراٹھی ڈراموں کی جگہ پر دو ایک اُردو ڈرامے کھیلے جائیں جس سے نقصان کی تلافی ہو سکے اور شہرت بھی مل سکے۔چنانچہ اسی اسٹیج پر پہلی بار ڈاکٹر بھاؤداجی لاڈ کا لکھا ہوا ''راجا گوپی چند اور جلندھر'' نام کا ڈراما 6 نومبر 1853ء اور پھر 7 جنوری 1854ء کو پیش کیا گیا اور ایک سال بعد یہ پھر پیش کیا گیا۔یہ ڈراما خاصا کامیاب ہوا کیونکہ اس میں بدلے ہوئے رجحانات تھے۔اس کی کامیابی کے بارے میں احتشام حسین لکھتے ہیں:

''اندر سبھا ہندوستانی ناٹک کی بے جان روایت کی انگڑائی تھی اور راجا گوپی چند مغربی ذوق کی تخلیق تھی۔''

اس ڈرامے کے زیادہ تر کردار مراٹھی تھے لیکن زبان اُردو تھی۔اس کے بعد دوسرا ڈراما ''سیتا کی شادی'' کھیلا گیا جو کسی وجہ سے ناکام ہو گیا اور جگن ناتھ شنکر سیٹھ کا مقصد ڈوبتا نظر آیا۔انہیں دنوں کچھ شوقیہ ڈراما کرنے والوں کے بھی گروہ اِدھر اُدھر محض اپنی تفریح طبع کی خاطر جھٹ پٹ ڈرامے کرتے رہتے۔ان ڈراموں کا مقصد سیر وتفریح اور دل بہلانا تھا۔یہ لوگ سنجیدہ نہ تھے،اس لیے زیادہ دنوں تک چل نہیں سکے۔ان میں کچھ لوگ ایسے بھی تھے جو محض حکام وقت کی خوشنودی کے لیے لکھتے رہتے،جن میں 'نانا صاحب' ڈراما خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔یہ وہ دور ہے جب انگریزی،مراٹھی اور گجراتی ڈرامے تیزی سے ابھر رہے تھے اور ایک دوسرے کا چربہ پیش کر رہے تھے۔چنانچہ 1864ء میں گجراتی زبان میں 'اندر سبھا' پیش کی گئی اور اس کے بعد 1867ء میں گجراتی ڈراما ''گلروز رینہ'' کھیلا گیا جو بعد میں اُردو میں بھی پیش کیا گیا۔اسی طرح کئی ایک ڈرامے جو کبھی گجراتی،مراٹھی اور اُردو میں کھیلے جاتے،ان کو پیش کرنے والوں اور لکھنے والوں کو یہ اندازہ ہو رہا تھا کہ یہ ڈرامے اُردو میں زیادہ مقبول ہو رہے ہیں چنانچہ زبان کی مقبولیت اور عام پسندیدگی ابھر کر سامنے آئی۔نفع ونقصان بھی پیش نظر رہتا جس کی وجہ سے مراٹھی اور پارسی قلم کار اور ہدایت کار اُردو کی طرف متوجہ ہوئے اور اسی وجہ سے بعض لوگ اُردو ڈرامے کی ایجاد وچلن کا سہرا جگن ناتھ شنکر سیٹھ کے سر باندھتے ہیں۔مرہٹے مغربی ہندوستان سے تعلق رکھتے تھے جو کبھی اُردو کا صوبہ نہیں رہا۔ان حقائق کی روشنی میں یہ کہنا شاید مناسب نہیں کہ اُردو اسٹیج کے بانی مسلمان تھے۔یہ سچ ہے کہ اس میں سوائے،راجا گوپی چند اور جلندھر،کے کوئی اور ڈراما زیادہ کامیاب نہ ہو سکا لیکن یہ ضرور ہے کہ اس کی کامیابی دیکھتے ہوئے متعدد ڈرامے کھیلے گئے لیکن افسوس کہ ان میں سے آج بیشتر ڈرامے نایاب ہیں اور گمنامی کا حصہ بن چکے ہیں۔

آدان پردان اور منتقلی کے اس دور میں بھائی سہراب جی پٹیل نے جوان دنوں اسٹیج کی دنیا کے جانے مانے آدمی تھے، 1881ء میں گجراتی ڈرامے کو اُردو میں منتقل کیا جو 'خورشید' کے عنوان سے مشہور ہوا۔اس عہد کا یہ واحد ڈراما ہے جو دستیاب ہے اور جسے 1973ء میں ڈاکٹر مسیح الزماں نے مقدمے کے ساتھ شائع کر کے نیک کام کیا۔اس ڈرامے کے بارے میں عام خیال ہے کہ یہ پہلا ڈراما ہے جس میں اُردو نثر کا باقاعدہ استعمال کیا گیا ہے اور ساتھ ہی اس ڈرامے میں پہلی بار ساز و سامان،لباس،پردے وغیرہ کا استعمال کیا گیا ہے۔

ان ڈراموں تک پہنچتے پہنچتے اُردو میں ڈراموں کا چلن عام ہونے لگا اور کچھ مسلمان ڈراما نویس بھی نظر آنے لگے مثلاً محمود میاں رونق،حسینی میاں

ظریف، حافظ محمد عبداللہ، مرزا نظیر بیگ وغیرہ۔ اگر چہ یہ لوگ مختلف مقامات سے تعلق رکھتے تھے لیکن ان میں سے زیادہ تر ملازمت کی غرض سے یا ذاتی دلچسپی کے تحت مختلف ناٹک منڈلیوں سے وابستہ رہے اور تصنیف وتالیف کے سلسلے قائم کیے رہے۔ اگر چہ ان لوگوں کی کوششیں پارسی تھیٹر پر آتی رہیں لیکن ان پر اثرات مغربی تھے۔ گو کہ یہ اثرات منظم طور پر نہیں آسکے تھے اور نہ ہی ان کی ابھی کوئی ترتیب ہوسکی تھی لیکن اس میں شک نہیں کہ مغربی اثرات اور ایجادات نے اس کے فروغ میں بہر حال حصہ لیا ہے مثلاً 1881ء میں ایک ایسی مشین ایجاد ہوئی تھی جس نے اسٹیج پر پردہ لائٹ سسٹم کو بہت آسان کر دیا۔ ''خورشید'' پہلا ڈراما ہے جو اس اہتمام کے تحت پیش کیا گیا اور بے حد مقبول ہوا۔ چنانچہ اسٹیج کی اس نئی تکنیک نے ڈرامے کو نئی زندگی اور توانائی عطا کی اور ایک دھوم سی مچ گئی۔ چاروں طرف ڈرامے لکھے جانے لگے۔ خواتین کی دلچسپی بھی ڈرامے میں بڑھنے لگی۔ ہر طرف ڈرامے کی کمپنیاں کھلنے لگیں اور ایک طرح سے اُردو ڈرامے میں سیلاب سا آ گیا۔ اگر چہ ان میں زیادہ تر تجارتی انداز رچا بسا تھا اور سستی تفریح کے عناصر زیادہ تھے جس کی وجہ سے ان ڈراموں میں حقیقت نگاری کم، طلسمی واقعات، محرکات اور عشق ومحبت کے کارنامے زیادہ تھے۔ ان ڈراموں کو تکنیک اور فن کے اعتبار سے کوئی جگہ ملے یا نہ ملے، تاریخ میں کوئی مقام پائیں یا نہ پائیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ پارسی تھیٹروں نے اُردو ڈرامے کی راہیں ہموار کرنے میں بہت بڑا رول ادا کیا ہے۔

9.3.3 آغا حشر کاشمیری اور ان کے معاصرین:

ڈرامے کے ارتقا میں پارسی تھیٹروں کے اہم کردار کا نتیجہ یہ نکلا کہ نہ صرف عوام میں ڈراموں سے دلچسپی پیدا ہوئی بلکہ دوسرے ڈراما نگاروں نے بھی پارسی تھیٹر کے طرز پر ڈرامے لکھنا شروع کیے۔ ان ڈراما نگاروں میں طالب بنارسی، احسن لکھنوی، بیتاب بنارسی اور آغا حشر کاشمیری کے نام شامل ہیں۔ طالب بنارسی نے تجارتی کمپنیوں کے لیے ڈرامے لکھے جن میں نیا پن تھا اور داستانی رنگ بھی۔ انہوں نے بعض اہم اور کامیاب ڈرامے لکھے۔ ان کے ڈراموں کی تعداد بیس سے اوپر ہے۔ طالب بنارسی 38 برس تک وکٹوریہ کمپنی سے وابستہ رہے اور ڈرامے لکھتے رہے۔ انہوں نے ڈراموں کی زبان کو پہلے سے زیادہ سلیس اور رواں بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ ان کے اہم ڈرامے درج ذیل ہیں:

1- گوپی چند، 2- نازاں، 3- دکرم ولاس، 4- نگاہِ غفلت، 5- لیل ونہار۔

مہدی حسن احسن لکھنوی بنیادی طور پر شاعر تھے لیکن جب الفریڈ کمپنی کے مستقل ڈراما نویس کی حیثیت سے انہوں نے فن ڈراما نگاری کی طرف توجہ دی تو اس پر قدامت کا رنگ چڑھا ہوا تھا۔ احسن نے ارادی طور پر زبان کی سلاست اور فصاحت کا خیال رکھا اور بعض بہت اچھے ڈرامے لکھے۔ بقول عشرت رحمانی:

> ''ہندی کی جگہ سلیس اُردو کا اضافہ ہوا اور نسبتاً اُردو ڈراما سنجیدہ اطوار نظر آنے لگا۔ پلاٹ اور پیشکش میں خاصی ترقی ہوئی اور ہمارا اسٹیج احسن کی بدولت یقیناً ایک نئے موڑ کی طرف قدم رکھنے لگا''۔
>
> (اُردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید، ص179)

احسن لکھنوی نے 1897ء سے ڈرامے لکھنا شروع کیے۔ سب سے پہلے انہوں نے مثنوی زہر عشق کو ڈرامے کی شکل میں لکھا جو ان کے نانا نواب مرزا شوق کی تصنیف تھی۔ اس کا نام انہوں نے دستاویز محبت رکھا لیکن یہ اسٹیج نہیں ہوسکا۔ لیکن اسی سال وہ اپنا ڈراما چندراولی الفریڈ کمپنی کے بینر تلے اسٹیج کرانے میں کامیاب ہوگئے۔ آٹھ سال تک انہوں نے ڈرامے لکھے پھر اس میدان سے کنارہ کش ہوگئے۔

اسی دور کا ایک اور اہم نام بیتاب بنارسی کا ہے۔ نرائن پرشاد بیتاب نے پہلا ڈراما ''قتل نظیر'' لکھا جو 1901ء میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی نے اسٹیج کیا۔ ان کے چند ڈرامے درج ذیل ہیں:

1- مہابھارت، 2- کرشن سداما، 3- حسن فرنگ، 4- علی بابا، 5- توبہ شکن، 6- مدرانڈیا، 7- سیتا، 8- شکنتلا وغیرہ۔

اس دور میں عباس علی عباس اور محمد علی مراد لکھنوی نے بھی ڈرامے لکھے اور وہ اسٹیج بھی ہوئے۔ عباس علی عباس کے ڈراموں میں ''تاثیر خواب'' اور ''قسمت کا خواب'' نیز مراد لکھنوی کے ڈراموں میں ''دھوپ چھاؤں''، ''کالا چراغ'' اور ''لعل وگوہر'' قابل ذکر ہیں۔

آغا حشر کاشمیری (پیدائش 3 اپریل 1879ء۔ وفات 28 اپریل 1935ء) اس دور کے سب سے اہم، ہنگامی اور قابل قدر ڈراما نگار ہیں، جنہوں نے پہلا ڈراما ''آفتاب محبت'' 1897ء میں لکھا اور پھر اس میدان میں ایسے کار ہائے نمایاں انجام دیے جن سے وہ اپنے قدما اور اپنے ہم عصروں سے کہیں آگے نکل گئے اور ایک طرح سے اُردو تھیٹر کو نئی زندگی بخشی

حشر کے تمام ڈراموں کو سمجھنا اور ان کی جملہ خدمات کا احاطہ کرنا ایک تفصیل طلب کام ہے کیونکہ وہ تقریباً 23 سال تک ڈرامے کی دنیا سے وابستہ رہے۔ طبع زاد ڈرامے لکھے، ترجمے کیے اور ہندی میں بھی ڈرامے لکھے اور ہر طرح کے ڈراموں میں عوام کی پسندیدگی، فنی نزاکت اور اسٹیج کے لوازمات کا بھرپور خیال رکھا۔ آغا حشر نے 'اسیر حرص'، 'مارِ آستین'، 'مرید شک' جیسے ڈراموں سے اپنا سفر شروع کیا لیکن یہ ڈرامے زیادہ تر اسی انداز کے ہیں جیسا کہ اس وقت ماحول بنا ہوا تھا۔ لیکن حشر نے جلد ہی اس حصار سے اپنے آپ کو نکال لیا اور آگے بڑھ کر 'سفید خون'، 'سید ہوس'، 'شہید ناز' جیسے ڈرامے لکھے۔ ان ڈراموں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان کے پلاٹ شیکسپیر سے لیے گئے ہیں لیکن حشر نے ان کے انجام بدل دیے ہیں، مزاج بدل دیا اور یہ سب کرنے میں انہوں نے اتنی ذہانت برتی کہ ناظرین کو طبع زاد ڈراموں کا لطف آ گیا۔ آخر میں انہوں نے ''یہودی کی لڑکی''، ''خواب ہستی''، ''رستم و سہراب''، ''آنکھ کا نشہ'' جیسے ڈرامے لکھے۔ ان ڈراموں میں ان کا فن، سلیقہ اور تجارتی نقطۂ نظر عروج پر ہے۔ ان سب میں ان کے عہد کی زندگی کے مسائل، آسان اُردو اور دلچسپ زبان میں پیش کیے گئے ہیں جن میں فارسی کم ہندوستانی زیادہ ہے، جن کی وجہ سے ڈراما روایتی تصور سے ہٹ کر سماجی شعور سے وابستہ ہو گیا۔ حشر نے جس وقت یہ ڈرامے لکھے اس وقت تک بڑے بڑے ہال، مائکروفون وغیرہ نہیں ہوا کرتے تھے۔ عموماً یہ ڈرامے منڈیوں یا پنڈال میں ہوا کرتے تھے۔ ہزاروں کا مجمع ہوتا اس لیے کرداروں کو مکالمے بلند آواز سے بولنے پڑتے۔ اس لیے ویسے ہی مکالمے لکھے جاتے جن میں بلند آہنگی اور گھن گرج ہو۔ رفتہ رفتہ حشر کے ڈراموں کا یہ مزاج بن گیا جو لوگوں کو بھی پسند آیا۔ پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''کمرشیل اسٹیج کی سب سے بڑی دریافت آغا حشر کاشیری تھے جن کے ڈرامے مدت تک ہلچل مچاتے رہے۔ حشر کا آرٹ ادبی اعتبار سے احسن، بیتاب اور دہلی گیٹ کے ڈراموں کا تکملہ تھا۔ آغا حشر نے اُردو اسٹیج ڈراموں کو ادبیت دی، وہ گھن گرج بخشی جس نے تھیٹریکل تکنیک کا آغاز کر دیا جو حشر اسٹائیل کہلاتا ہے۔''
>
> (منتخب ڈرامے، ص 14)

لیکن احتشام حسین ان کے کمرشیل مزاج کو ان کے لیے نقصان دہ ثابت کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

> ''اگر تجارتی انداز و اغراض سے الگ ہو کر وہ آزادی سے ڈرامے لکھتے تو یقیناً اس سے بہتر لکھ سکتے تھے۔''

حشر کے اس تجارتی انداز سے ہزار اختلاف کیا جائے لیکن اس انداز نے اُردو ڈرامے کو وہ عوامی مقبولیت عطا کی کہ جس شہر میں آغا حشر کی منڈلی پہنچ جاتی، ایک دھوم مچ جاتی۔ ان کی کامیابی کو دیکھ کر ان کی تقلید میں نہ جانے کتنی منڈلیاں، نوٹنکیاں اسی طرز پر ڈراما کھیلنے کی کوشش کرتیں۔ مذہب و زبان کی تفریق سے بے نیاز ہندی ڈراموں میں اُردو کے مکالمے بولے جاتے اور اُردو ڈراموں میں ہندی کے ڈائیلاگ پسند کیے جاتے۔ ناظرین جن میں ہر مذہب و ملت کے لوگ ہوتے اس سے لطف اندوز ہوتے اور ڈرامے کی روح میں ایسا اتر جاتے کہ انہیں اپنے آپ کا ہوش نہ رہتا۔ ظاہر ہے کہ یہ کارنامے آغا حشر کے تھے جنہوں نے عوامی پسندیدگی اور ڈرامے کے نرم و نازک فن میں اتنی قربت اور لچک پیدا کر دی کہ ان دونوں کے درمیان فاصلے کم سے کم ہوتے گئے۔ ان سب غیر معمولی جذبات کی وجہ سے ہی اُردو ڈرامے کی تاریخ میں آغا حشر ایک سنگ میل کی حیثیت سے یاد کیے جاتے ہیں۔

9.3.4 ادبی ڈراموں کی روایت:

اُردو میں ادبی ڈراموں کی روایت اس وقت شروع ہوئی جب محمد حسین آزاد نے ایک تمثیل نما ڈراما ''اکبر'' لکھا۔ اس کے بعد 1888ء میں انہوں نے جہانگیر اور نور جہاں کے واقعات پر ایک ڈراما لکھنا شروع کیا لیکن دماغی توازن بگڑ جانے کی وجہ سے وہ ادھورا رہ گیا۔ مرزا محمد ہادی رسوا (مصنف امراؤ جان ادا) کی رنگا رنگ طبیعت نے انہیں ناول سے قبل ڈرامے کی طرف توجہ دلائی اور 1871ء میں انہوں نے ایک منظوم ڈراما ''لیلیٰ

مجنوں'' لکھا اور دوسرا ڈراما نثر میں ''طلسم اسرار'' کے نام سے لکھا جو افلاطون کے فلسفۂ حیات کو ذہن میں رکھ کر لکھا گیا تھا۔ ''لیلیٰ مجنوں'' ڈراما کامیاب ہو سکتا تھا لیکن نظم میں پیش کر کے انہوں نے ڈرامے کی کیفیت ختم کر دی۔ دوسرے اس عہد کے لکھنؤ سے متاثر ہو کر غزل اور مثنوی کا جزدے کر اسے مرکب بنا دیا۔ عبدالحلیم شرر نے اپنی کثرت نویسی کی وجہ سے تخلیقات کا ڈھیر لگا یا لیکن ڈرامے وہ صرف دو ہی لکھ سکے ''شہید وفا'' اور ''میوۂ تلخ''۔ شرر چونکہ تاریخی ناول نگار تھے اور انہوں نے اس قسم کے ناول ایک خاص مقصد کے تحت لکھے تھے، اس لیے یہ مقصد ان ڈراموں میں بھی حاوی ہے۔ اسی طرح کے واقعات، کشاکش اور عشق و محبت، شرر نے اپنے ناولوں کی طرح، اپنے کرداروں میں جدت تو پیدا کرنے کی کوشش کی لیکن فنی خوبیاں پیدا کرنے میں وہ بھی ناکام رہے۔

عبدالماجد دریابادی کا ڈراما ''زود پشیماں'' بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے جو اس وقت (1917ء) لکھا گیا جب اصلاحی تحریک زوروں پر تھی چنانچہ اس میں معاشرے کی اصلاح بھری پڑی ہے۔ پریم چند کا ڈراما ''کربلا'' ایک تاریخی ڈراما ہے جو طویل مکالموں اور خود کلامی کے اسلوب سے پُر ہے اور تاریخ کی خشکی ڈرامے کی دلچسپی کو کم کرتی ہے۔ پورے طور پر مذہبی ڈراما ہونے کی وجہ سے اس کی نقل و حرکت میں وہ کیفیت نہیں پیدا ہو پائی جو ڈراموں کے لیے ضروری ہوا کرتی ہے۔ اس لیے ایک زمانے میں یہ ڈراما کافی بحث طلب ہو گیا تھا لیکن چونکہ اس میں حق و باطل اور ظالم و مظلوم کی کشاکش کو پیش کیا گیا ہے، اس لیے اس کو مقبول ڈراما ہی کہا گیا۔

برج نرائن چکبست بنیادی طور پر اُردو کے قومی شاعر کی حیثیت سے تسلیم کیے گئے اور وہ عورتوں کے مسائل کو بھی حل کرنے کا جذبہ رکھتے ہیں۔ ان کا ڈراما ''کملا'' اسی جذبے کا متشدد اظہار ہے۔ لڑکیوں کی شادی، ذات پات کے مسائل اور دیگر معاشرتی امور پر اس میں اچھی طرح سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ اب یہ ڈراما بھی چونکہ اصلاح کی غرض سے لکھا گیا ہے اس لیے اس میں بھی اصلاحی رنگ غالب ہے، اس کے باوجود ''کملا'' کا شمار اچھے ڈراموں میں ہوتا ہے۔

آزاد، شرر، رسوا، پریم چند، عبدالماجد دریابادی، چکبست وغیرہ کے ذریعہ ایک طرح سے اُردو میں ادبی ڈراموں کا سلسلہ شروع ہوا اور بعد میں پھیلا۔ ایسا نہ تھا کہ یہ تمام لوگ ڈرامے کے فن سے واقف نہ تھے یا ان کے اندر صلاحیت نہ تھی۔ ابتدا میں انہوں نے اس صنف کو لائق توجہ نہ سمجھا، بعد میں ضرورت کے تحت متوجہ ہوئے تو ضرورت اور مقصد اس قدر حاوی ہوئے کہ ڈرامے کا وہ فن جو اسٹیج کی طرف لے جاتا ہے، اس کا سرا ان لوگوں کے ہاتھوں سے چھوٹ گیا چنانچہ ان میں سے دو ایک ڈراموں کو چھوڑ کر شاید ہی کوئی ایسا ڈراما ہو جسے اسٹیج پر پیش کیا جا سکتا ہو۔ اس لیے اگر چہ یہ ڈرامے ان ڈراموں کو آگے نہ بڑھا سکے جن کی ابتدا پارسی تھیٹر سے ہوئی تھی لیکن یہ ضرور ہے کہ ان اکابرین نے ادبی ڈراموں کی بنیاد ڈالی اور سنجیدہ قلم کاروں، دانش وروں، قارئین و ناظرین کو متوجہ کرا کے صنف ڈراما کو وقار و احترام عطا کرنے میں بہرحال معاونت کی جس کی وجہ سے آگے چل کر بیسویں صدی میں کچھ اور سنجیدہ ادیب و دانشور اس صنف کی طرف متوجہ ہوئے۔

ادبی ڈراموں کی روایت میں ایک اہم ترین موڑ امتیاز علی تاج کا ڈراما ''انارکلی'' ہے جو 1922ء میں لکھا گیا اور 1932ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ اس ڈرامے نے بقول پروفیسر محمد حسن ''ڈرامے کی دنیا میں امتیاز حاصل کیا اور ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔'' انارکلی ایک تاریخی ڈراما ہے۔ جس کی تاریخی فضا، کرداروں کی گھن گرج، مکالموں کی لطافت، پوری فضا کی چمک دمک غرضکہ ہر پہلو کو ادبی حلقے میں بے حد پسند کیا گیا۔ اس ڈرامے میں نیکی و بدی کا ایسا تصادم تھا جو روایتی ہرگز نہیں ہے۔ انسانی کردار کی پیچیدگیاں واعلیٰ قدریں، محبت کی عظمت، غرضکہ اس ڈرامے میں سب کچھ ملتا ہے، بس نہیں ملتا ہے تو اس بات کا خیال جو ڈرامے کو اسٹیج تک پہنچانے کے لیے کیا جاتا ہے چنانچہ انارکلی اپنی غیر معمولی شہرت و عظمت کے باوجود اسٹیج نہیں کیا جا سکا۔

''انارکلی'' کی اس مقبولیت اور ادبی ڈرامے کی مضبوط ہوتی ہوئی روایت سے کچھ اور سنجیدہ لوگوں نے بھی ڈرامے کی طرف توجہ دی جن میں عابد حسین اور محمد مجیب خاص ہیں جن کے ڈرامے ''پردۂ غفلت'' اور ''خانہ جنگی'' اپنے موضوعات کی سنجیدگی، اصلاحی مقصد اور تقاضائے وقت سے وابستگی کے باعث اعلیٰ ادب کا حصہ تو بن گئے لیکن اسٹیج کے لوازمات سے یہ ڈرامے بھی محفوظ رہے۔ اشتیاق حسین قریشی کے ڈراموں کا بھی یہی انجام ہوا لیکن یہ ضرور ہوا کہ اُردو میں ادبی ڈراموں کی روایت اور مضبوط ہوئی جس نے آگے چل کر اور گل کھلائے۔

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی تک پہنچتے پہنچتے ڈراما اپنے تکنیکی وسائل اور اسٹیج کے لوازمات میں دن دونی رات چوگنی ترقی کرنے لگا۔

پہلے خاموش پھر اس کے بعد بولتی ہوئی فلموں کا چلن شروع ہوا، اس کے بعد ریڈیو عام ہوا جس نے ریڈیائی ڈرامے کو جنم دیا ساتھ ہی مختلف تعلیمی اداروں میں اسٹیج مقبول ہونے لگا۔ کمپنیوں اور کلبوں نے یک بابی ڈراموں کو اسٹیج کرنا شروع کیا پھر نیشنل اسکول آف ڈراما قائم ہوا۔ اس دور تک پہنچتے پہنچتے اُردو ڈرامے نے بھی اتار چڑھاؤ دیکھے۔ ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا اور ساتھ ہی ''اپٹا'' کی شکل میں عوامی تھیٹر کا قیام عمل میں آیا جس نے ڈرامے کی دنیا میں اسے ایک نیا اور جیتا جاگتا رخ دے دیا اور ڈراما ادبی وتجارتی رخ سے الگ ہو کر سماجی شعور میں ڈوب کر ایک نئے رنگ و آہنگ اور تیور میں نظر آنے لگا۔ خواجہ احمد عباس کا ڈراما ''زبیدہ''، ''ایٹم بم اور انناس''، کرشن چندر کا ''سرائے سے باہر''، ''کتاب کا کفن''، ''نیل کنٹھ''، بیدی کا ''سات کھیل''، ''نقل مکانی''، ''خواجہ سرا'' عصمت چغتائی کا ''دھانی بانکپن''، ''سانپ''، سردار جعفری کا ''یہ کس کا خون''، منٹو کا ''اس منجدھار میں'' ساتھ ہی بیگم قدسیہ زیدی کے ڈرامے اور پرتھوی تھیٹر کے تجربات نے اُردو ڈرامے کو نئے موضوعات اور نئے لوازمات سے مالا مال کر کے اسے آج کی دنیا اور آج کے مطالبات سے جوڑ دیا اور اب اُردو ڈراما بڑی حد تک نہ سہی لیکن کسی حد تک بہر حال بڑے بڑے ڈراموں سے آنکھیں ملانے لگا۔ اسی دور میں کچھ ادیبوں اور شاعروں سے متعلق بھی ڈرامے لکھے گئے۔ غالب صدی کے موقع پر سید محمد مہدی نے ''غالب کون ہے؟'' لکھا۔ اعجاز حسین نے آتش، مجاز، انشا اور اکبر الہ آبادی پر ڈرامے لکھے۔ محمد حسن نے غالب پر ڈرامے لکھے۔ حبیب تنویر نے ''آگرہ بازار'' اور رفعت سروش نے بھی غالب کے نام سے ڈراما لکھا۔ محمد حسن نے اس صنف کی طرف خصوصی توجہ دی۔ ''پیسہ اور پرچھائیں'' اور ''ضحاک'' جیسے اچھے ڈرامے لکھے۔ حبیب تنویر، ابراہیم یوسف، ساگر سرحدی، شمیم حنفی، زاہدہ زیدی، ظہیر انور وغیرہ نے قابلِ قدر ڈرامے لکھ کر اس صنف کو آگے بڑھانے میں اہم رول ادا کیا۔

اپنی معلومات کی جانچ

1- ''اندر سبھا'' پہلی بار کب کھیلی گئی؟
2- جگن ناتھ شنکر سیٹھ کون تھے؟
3- طالبؔ بنارسی کس ناٹک کمپنی سے وابستہ تھے؟
4- آغا حشر کاشمیری کے پانچ ڈراموں کے نام لکھیے۔
5- مرزا محمد ہادی رسوا کے ڈرامے کا کیا نام تھا؟
6- ڈراما ''انارکلی'' کس کی تصنیف ہے؟
7- اُردو شعرا سے متعلق لکھے گئے چند ڈراموں کے نام لکھیے۔

9.4 موجودہ صورت حال

یہ سب کچھ سہی لیکن پھر بھی اُردو ڈراما، غزل یا اُردو فکشن کی طرح اپنا مقام نہیں بنا سکا۔ اس کی متعدد وجوہات ہیں جن کے لیے تفصیل میں جانے کی ضرورت ہے لیکن اتنا عرض کرنا ضروری ہے کہ ڈرامے کے دیگر اصنافِ ادب سے زیادہ ہم آہنگ نہ ہونے کی وجہ اس کی اپنی نازک اور پیچیدہ تکنیک ہے۔ ڈرامے کے لیے جس ابتدا عروج اور انتہا کو سمجھنے کی ضرورت ہوتی ہے اور ان سب کی آمیزش سے جو ایک وحدت تعمیر ہوتی ہے، وہ ہر ایک کے بس کی بات نہیں اور پھر وہ تہذیبی صورتیں جن کے سیاہ بادلوں سے ہم آج بھی نکل نہیں سکے ہیں۔ لیکن پھر بھی اُردو ڈراما اب مایوس کن صورتوں سے نکل چکا ہے لیکن اسے ابھی ایک بہت بڑا سفر طے کرنا ہے۔ بقول پروفیسر احتشام حسین:

> ''اُردو ڈرامے کو ابھی بہت سفر طے کرنا ہے، اسے محض یورپ اور امریکہ کے تجربات سے نہیں چینی اور روسی تھیٹر سے، سنسکرت کے قدیم ڈرامے اور اسٹیج سے، ہندوستانی تہذیب، تاریخ اور زندگی سے، ڈرامے اور اسٹیج کے گہرے تعلق سے واقفیت حاصل کرنا، اپنے ڈراموں میں اعلیٰ اخلاقی مقاصد اور انسانی مسائل پیش کرنا ہے۔ یہی باتیں ان کی کامیابی کی ضامن ہو سکتی ہیں۔'' (جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل)

پروفیسر احتشام حسین کی مندرجہ بالا رائے کے تناظر میں اگر ہم موجودہ ڈرامے کو دیکھیں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آج کا ڈراما ہندوستانی تہذیب اور زندگی سے بھی قریب ہے اور اسٹیج کے تقاضوں سے بھی پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ اپٹا کے ڈراموں اور نکڑ ناٹک کی روایت نے ڈرامے کو استحکام بخشا ہے۔ آج عصری مسائل اور سیاسی وسماجی حالات پر بھی ڈرامے لکھے جارہے اور اسٹیج کیے جارہے ہیں۔ ادبی جرائد ورسائل نے کئی ڈراما نمبر بھی شائع کیے ہیں۔ ان خصوصی نمبروں نے صنف ڈراما کے ادبی وفنی تعین قدر کے عمل کو آسان بنایا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ڈرامے اور اسٹیج کے تعلق سے موجودہ سماجی رویے کو بدلا جائے تاکہ ڈرامے کی ترقی کے امکانات مزید روشن ہو سکیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1- آج کے ڈراموں کے موضوعات کیا ہیں؟

2- موجودہ ڈراما کس سے قریب ہے؟

9.5 خلاصہ

ہندوستان میں ڈرامے کی روایت بہت قدیم ہے۔ اس کے ابتدائی نقوش دیوی دیوتاؤں کے سامنے ناچنے، گانے، قسم قسم کے سوانگ بھرنے اور عقیدت کے مختلف اظہار میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ یونانی ڈراموں میں بھی ڈائونیسس سے متعلق سالانہ جلسوں میں کی جانے والی نقل وحرکت کو ڈراموں کا نقش اول کہا جاسکتا ہے۔ ہندوستان میں سنسکرت ڈراموں کی روایت بے حد قدیم ہے۔ لیکن اس کے بعد طویل عرصے تک ڈراموں کا ارتقا نہیں ہوا۔ 1498ء میں پرتگالیوں کی آمد نے پھر ایک بار اسٹیج کو آباد کیا۔ عیسائیت کی تبلیغ کے لیے انہوں نے کچھ ڈرامے اسٹیج کیے جو ہمیں نہیں ملتے۔ ان کوششوں سے قطع نظر ہندوستان میں رام لیلا اور کرشن لیلا کی روایت نیز نوٹنکی اور بھانڈوں کے کرتب ونقلوں نے جو ہماری معاشرتی وتہذیبی زندگی کا جزو تھیں، ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اودھ کے نواب واجد علی شاہ نے کرشن لیلا اور راس لیلا کو نہ صرف یہ کہ شاہی سرپرستی بخشی بلکہ خود بھی رادھا کنہیا کا قصہ لکھا اور کنھیا کا کردار بھی ادا کیا۔ 1852ء میں آغا حسن امانت نے رہس کے طرز پر اندر سبھا لکھی۔ اس کوشش نے ڈرامے کے نقوش قدرے واضح کیے۔ تقریباً اسی دور میں بمبئی میں پارسی تھیٹر نے مغربی ڈراموں کے طرز پر ڈرامے اسٹیج کرنا شروع کیے۔ پہلی بار 6 نومبر 1853ء کو ڈاکٹر بھاؤ داجی لاڈ کا ڈراما راجہ گوپی چند اور جلندھرا اسٹیج کیا گیا۔ اس کے علاوہ ''خورشید''، ''گلرو زرینہ'' وغیرہ ڈرامے بھی اسٹیج کیے گئے۔ پارسی اسٹیج سے متاثر ہو کر چند اور لوگوں نے ان ناٹک کمپنیوں سے خود کو وابستہ کر لیا۔ ان میں بیتاب بنارسی، رونق بنارسی، احسن لکھنوی اور آغا حشر کاشمیری اہم ہیں۔ آغا حشر نے اُردو ڈرامے کو نہ صرف یہ کہ اسٹیج کے تعلق سے بلکہ بڑی حد تک ادبی حیثیت سے اہم مقام عطا کیا۔ اسی زمانے میں ادبی ڈراموں کا آغاز محمد حسین آزاد کے ڈرامے اکبر سے ہوا، مرزا ہادی رسوا، عبدالحلیم شرر اور عبدالماجد دریابادی نے بھی ڈرامے لکھے اور ادبی ڈراموں کی روایت کو آگے بڑھایا۔ پریم چند نے کربلا اور چکبست نے کملا جیسے ڈرامے لکھے۔

ڈرامے کی تاریخ میں ایک اہم موڑ امتیاز علی تاج کا ڈراما ''انارکلی'' ہے۔ اس تاریخی ڈرامے نے ادبی ڈرامے کا ایک شاندار نمونہ دیا۔ لیکن تمام تر خوبیوں کے باوجود یہ ڈراما اسٹیج نہیں کیا جاسکا۔ ''انارکلی'' سے متاثر ہو کر کچھ اور سنجیدہ ادیبوں نے ڈرامے کی طرف توجہ کی۔ عابد حسین کا پردۂ غفلت، محمد مجیب کا خانہ جنگی وغیرہ اس سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی تک آتے آتے ڈرامے کی روایت مستحکم ہو چکی تھی۔ اب سماجی موضوعات پر ڈرامے لکھے جانے لگے۔ خواجہ احمد عباس کا زبیدہ، کرشن چندر کا سرائے کے باہر، بیدی کا نقل مکانی اور منٹو کا اس منجدھار میں جیسے ڈرامے سماجی موضوعات پر لکھے گیے۔ موجودہ دور میں حبیب تنویر، محمد حسن، زاہدہ زیدی، شمیم حنفی اور ظہیر انور وغیرہ نے آگے قدم بڑھایا ہے اور تکنیک واسلوب کے نقطۂ نظر سے بھی نئے تجربے کیے ہیں۔

ڈرامے کی موجودہ صورت حال خاصی اطمینان بخش ہے اور اس کا مستقبل روشن ہے۔ آج کا ڈراما ہندوستانی تہذیب سے بھی قریب ہے اور اسٹیج کے تقاضوں سے بھی پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

9.6 نمونہ امتحانی سوالات

درج ذیل سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1- اُردو ڈرامے کے پس منظر پر روشنی ڈالیے۔

2- پارسی تھیٹروں نے اُردو ڈراموں کی ترویج وارتقا میں کیا کردار ادا کیا؟

3- اُردو کے ادبی ڈراموں پر تفصیل سے گفتگو کیجیے۔

درج ذیل سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1- اندر سبھا امانت پر ایک نوٹ لکھیے۔

2- آغا حشر کاشمیری کی ڈراما نگاری کی خصوصیات بیان کیجیے۔

3- اُردو ڈراموں کی موجودہ صورت حال کے متعلق اپنے خیالات تحریر کیجیے۔

9.7 فرہنگ

لفظ		معنی	لفظ		معنی
ہنوز	=	ابھی تک	مضحک	=	ہنسانے والا
متنازع فیہ	=	جھگڑے کی جڑ، نزاعی	ناٹک (ہندی)	=	ڈراما
چربہ	=	ہو بہو نقل اتارنا، خاکہ اتارنا	طبع زاد	=	اپنی ایجاد یا اختراع
تمثیل	=	مثال، مشابہت، نظیر	کشاکش	=	کھینچا تانی، تکلیف، الجھن، چھینا جھپٹی
متشدد	=	تشدد کرنے والا	معاونت	=	تعاون، مدد، تائید
فکشن (انگریزی)	=	افسانوی ادب			

9.8 سفارش کردہ کتابیں

1- ڈاکٹر عشرت رحمانی — اُردو ڈراما: تاریخ وتنقید

2- مسعود حسن رضوی ادیب — لکھنؤ کا عوامی اسٹیج

3- ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف — اُردو اسٹیج ڈراما

4- ڈاکٹر عطیہ نشاط — اُردو ڈراما: روایت اور تجربہ

5- ڈاکٹر صفدر آہ — ہندوستانی ڈراما

6- ڈاکٹر اسلم قریشی — ڈراما نگاری کا فن

....

اکائی 10 : امانت اور اندر سبھا

10.1 تمہید

10.2 حیات

10.3 اردو ڈرامے کا ارتقا (امانت کے عہد تک)

10.4 اندر سبھا کا تنقیدی جائزہ

10.4.1 اندر سبھا تعارف اور سنہ تصنیف

10.4.2 اندر سبھا کا پلاٹ

10.4.3 اندر سبھا میں کردار نگاری

10.4.4 اندر سبھا کے مکالمے اور زبان

10.4.5 اندر سبھا کی پیش کش

10.5 نمونہ اقتباسات برائے تشریح

10.6 خلاصہ

10.7 نمونہ امتحانی سوالات

10.8 فرہنگ

10.9 سفارش کردہ کتابیں

10.1 تمہید

سید آغا حسن امانت لکھنوی کا شمار اردو کے اولین ڈراما نگاروں میں ہوتا ہے۔ انہوں نے یہی ایک ڈراما یعنی اندر سبھا تخلیق کیا مگر اس ایک ڈرامے نے انہیں حیات جاوید عطا کر دی۔ ان کے اس ڈرامے کو جو مقبولیت حاصل ہوئی۔ وہ اس صنف کے ترقی کر جانے کے بعد بھی کسی اور کا مقدر نہ بن سکی۔ اس کی وجہ سے صنف ڈراما عوام میں مقبولیت حاصل کر گئی' ڈراما لکھنے' پیش کرنے اور دیکھنے کا شوق لوگوں میں انتہا کو پہنچ گیا۔ دیکھتے ہی دیکھتے سیکڑوں منڈلیاں وجود میں آ گئیں اور اسی طرز پر ڈرامے لکھے جانے لگے۔

اس اکائی میں امانت کے حالات زندگی پیش کیے جائیں گے۔ ان کے عہد تک اردو ڈرامے کا ارتقا بیان ہوگا۔ اندر سبھا کا تعارف کراتے ہوئے اس کے سنہ تصنیف پر روشنی ڈالی جائے گی۔ پھر اس کا تنقیدی جائزہ پلاٹ' کردار' مکالمہ اور زبان کے نقطۂ نظر سے لیا جائے گا۔ آخر میں اس کی پیش کش سے گفتگو ہوگی۔

10.2 حیات

سید آغا حسن نام اور امانت تخلص تھا۔ ان کے بزرگ ایرانی تھے۔ ان کے جد امجد مشہد میں رہتے تھے جنھیں امام رضا کے روضے کی کلید داری کا شرف حاصل تھا۔

امانت لکھنؤ میں 1231ھ میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم وہیں حاصل کی۔ بیس برس کی عمر میں کسی مرض کی وجہ سے ان کی زبان بند ہوگئی اور وہ قلم سے زبان کا کام لینے لگے' امانت نے کئی اشعار میں اپنی اس حالت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ایک مرثیے کے آخری بند میں حضرت علی سے اس طرح التجا کرتے ہیں:

دم بند ہے خموشی سے اس نیم جان کا
مشکل کشا ہو کھول دو عقدہ زبان کا

1260ھ میں امانت مقامات مقدسہ کی زیارت کے لیے عراق گئے۔ ایک روز حضرت امام حسین کے روضے پر دعا مانگ رہے تھے کہ زبان جو تقریباً دس سال سے بند تھی یکا یک کھل گئی۔ اب باتیں تو کرنے لگے مگر لکنت ہمیشہ باقی رہی۔ لکنت کی وجہ سے کہیں آتے جاتے نہ تھے اور قریب قریب خانہ نشین ہو گئے تھے۔

امانت نے پندرہ سال کی عمر سے شعر کہنا شروع کر دیا تھا انہوں نے اپنی شاعری کی ابتدا نوحے اور سلام سے کی۔ پھر غزل کی طرف مائل ہوئے۔ عراق کے سفر سے واپس آنے کے بعد مرثیہ گوئی سے انہیں کافی رغبت ہوگئی تھی۔

ان کے والد اور اس عہد کے مشہور مرثیہ گو میاں دلگیر میں کافی مراسم تھے۔ انہوں نے بیٹے کو دلگیر کی شاگردی میں دے دیا۔ استاد نے ہی ان کا تخلص امانت تجویز کیا۔

امانت کے کلام میں مرثیے کی تعداد سب سے زیادہ ہے پھر غزل کا نمبر آتا ہے۔ ان کے دیوان میں طولانی غزلوں کی کثیر تعداد کے علاوہ ایک عشقیہ خط' مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ کئی مخمس' چند مسدس' ایک واسوخت' چند رباعیاں اور قطعات تاریخ بھی شامل ہیں۔ امانت نے ایک اور واسوخت تین سو سات بندوں کا تصنیف کیا۔ 1263ھ میں ایک جلسے میں اس کی بلند خوانی ہوئی جس سے امانت کی شہرت گھر گھر پھیل گئی۔ پھر 1852ھ میں انہوں نے اندر سبھا تصنیف کی جس سے ان کا نام آج بھی زندہ ہے۔ ویسے نثر میں ان کی کسی تصنیف کا پتہ نہیں چلتا لیکن انہوں نے اندر سبھا کا جو طویل مقدمہ ''شرح اندر سبھا'' کے نام سے لکھا ہے وہ نثر نگاری کا بہترین نمونہ ہے۔

امانت نے صرف چوالیس برس کی زندگی پائی۔ 28/جمادی الاول 1275ھ کو لکھنؤ میں ان کا انتقال ہو گیا۔ انہوں نے دو بیٹے' سید حسن لطافت اور سید عباس فصاحت' یادگار چھوڑے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. امانت کہاں پیدا ہوئے؟
2. امانت کیوں خانہ نشین ہو گئے تھے؟

10.3 اردو ڈرامے کا ارتقا (امانت کے عہد تک)

اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق ناقدین کسی ایک بات پر متفق نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں مختلف نظریات پائے جاتے ہیں۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ نواز کی شکنتلا جس کا ترجمہ کاظم علی جوان نے فورٹ ولیم کالج میں کیا' اردو کا پہلا ڈراما ہے۔ لیکن نواز اور کاظم علی جوان کی شکنتلا کا تعلق نہ تو کالی داس کی شکنتلا سے ہے اور نہ یہ ڈرامے کی ہیئت میں ہیں۔ کچھ لوگوں نے واجد علی شاہ کے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' کو پہلا ڈراما کہا تو کسی نے بمبئی میں کھیلے گئے ''گوپی چند جلندھر'' کو۔ کسی نے اندر سبھا امانت کو اردو کا پہلا ڈراما کہا تو کسی نے اندر سبھا مداری لال کو۔ خواجہ احمد فاروقی نے ایک ڈرامے کے ڈیڑھ سین کو اردو کا پہلا ڈراما بتایا مگر وہ پورا ڈراما آج تک دستیاب نہیں ہوا۔ یہ ایک طویل بحث ہے جس کی تفصیل میں جانے کی یہاں گنجائش نہیں' مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ابھی تک جو حقائق سامنے آئے ہیں ان کی بنیاد پر اندر سبھا امانت ہی وہ قدیم اردو ڈراما ہے جو مکمل صورت میں موجود ہے اور جس کے سنہ تصنیف کا معتبر تحریری ثبوت بھی موجود ہے۔ ورنہ کوئی ڈراما موجود ہے تو سنہ تصنیف مشتبہ ہے کسی کا سنہ تصنیف معتبر ہے تو ڈراما ہی دستیاب نہیں۔ چنانچہ اب تک کے حقائق و دلائل کی روشنی میں اندر سبھا امانت ہی اردو کا پہلا ڈراما ہے۔ (تفصیل کے لیے راقم کی کتاب ''ڈراما فن اور روایت'' دیکھی جا سکتی ہے)۔

ویسے ہندوستان میں ڈرامے کی روایت بہت قدیم ہے۔ بلکہ بعض محققین کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ دنیا میں ڈرامے کی ابتدا سب سے پہلے ہندوستان میں ہوئی۔ ناٹیہ شاستر جیسی فنی کتاب اور شکنتلا جیسے ناٹک کی موجودگی سے اس کے ماضی کی تابنا کی پر روشنی پڑتی ہے۔

لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی درست ہے کہ دسویں صدی عیسوی آتے آتے اس عظیم روایت کو گہن لگ گیا اور سنسکرت ڈرامے کتابوں کی زینت بن کر صرف درس و تدریس کا حصہ رہ گئے۔ اس کے بعد ہندوستان میں خصوصاً شمالی ہند میں قریب آٹھ سو سال تک کلاسیکی تھیٹر کی روایت نظر نہیں آتی۔ لیکن عوامی ڈرامے کی روایت چلتی رہی جو ہمارے تہذیبی ورثے کا بیش قیمت حصہ ہے۔

نئے ہندوستانی ڈرامے نے انہی عوامی روایات سے جنم لیا۔ گو کہ عبدالعلیم نامی اس کی ابتدا پرتگالیوں کے ہندوستان آنے کے بعد انہیں کی مرہون منت بتاتے ہیں۔ لیکن ان میں سے اب تک کوئی بھی ڈراما دستیاب نہیں ہوا ہے اس لیے ان کے بارے میں وثوق سے کچھ کہنا مشکل ہے اور ان سے قطع نظر کی جائے تو اودھ میں نصیر الدین حیدر کے عہد میں (1827ء تا 1837ء) کچھ ایسے آثار نظر آئے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراما پھر سے شاہی محل کی طرف جا رہا ہے۔ چنانچہ نصیر الدین حیدر کے درباری کھیل تماشوں میں کم از کم دو ایسی چیزیں پائی جاتی ہیں جن میں ڈرامائی کیفیت تھی۔ ایک تو راگ راگنیوں کا جلسہ دوسرے کٹھ پتلیوں کا تماشا۔ نصیر الدین حیدر کے بعد جس شخص نے صحیح معنوں میں ڈرامے کو شاہی محل میں جگہ دے کر عزت کے سنگھاسن پر بٹھایا وہ واجد علی شاہ تھے۔

واجد علی شاہ کے جلسوں میں دو طرح کی چیزیں پائی جاتی ہیں۔ ایک وہ جن میں صرف ڈرامائی عناصر ہیں جیسے ''چھتیس ایجادی رہس'' ''رادھا کنھیا کا قصہ'' (اول) اور ''جوگیا میلے''۔ دوسری وہ جو مکمل ڈراما ہیں۔ جیسے 'تین اسٹیج مثنویاں'' اور ''رادھا کنھیا کا قصہ''۔ (دوم)۔ قسم اول میں ڈرامائی نقل و حرکت تو ہے لیکن مکمل واقعہ یا پلاٹ نہیں ہے چنانچہ ہم انہیں ڈراما نہیں کہہ سکتے۔ دوسری قسم کی چیزوں میں ڈرامائی نقل و حرکت بھی ہے اور مکمل پلاٹ بھی اور ایسے پلاٹ جن میں ابتدا وسط اور اختتام موجود ہے۔ لہٰذا ہم انہیں مکمل ڈراما کہہ سکتے ہیں۔

یہ سچ ہے کہ شاہی اسٹیج کے یہ تمام ہنگامے کسی حد تک عوام کی دسترس سے دور تھے مگر اس کے بھی ثبوت ہیں کہ واجد علی شاہ کی مثنوی ''افسانۂ عشق'' جب ڈرامائی شکل میں اسٹیج کی گئی تو شاہی خاندان کے علاوہ اراکین دربار و امرا اور عمائدین شہر بھی مدعو کیے گئے۔ پھر جوگیا میلے میں تو صلائے عام ہی ہوتی تھی جس میں رہس بھی پیش کیے جاتے تھے۔

مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ امانت کے پہلے تک اردو ڈرامے کا سرمایہ بہت محدود تھا۔ واجد علی شاہ کی متذکرہ بالا سرگرمیوں کے علاوہ شمالی ہند میں اور کوئی چیز نظر نہیں آتی البتہ بمبئی میں انگریزوں کے اثر سے کچھ ڈرامائی سرگرمیاں ہورہی تھیں۔ عبدالعلیم نامی 1854ء سے 1871ء کے درمیان بمبئی میں درجنوں تھیٹریکل کمپنیوں کے قائم ہونے کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن اس دور کا کوئی ڈراما دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے ان پر گفتگو کرنا مشکل ہے۔

البتہ شمالی ہند میں جب واجد علی شاہ کے عہد میں اردو ڈرامے کی داغ بیل پڑرہی تھی اس وقت پورے ملک میں عوامی ڈراموں کا بول بالا تھا جس میں ''رام لیلا''۔''راس لیلا''۔''بھگت بازی''۔''نقالی''۔''کٹھ پتلی کا ناچ''۔''داستان گوئی''۔''مرثیہ خوانی''۔''مجرے'' اور مختلف قسم کی موسیقی ورقص کافی مقبول تھے۔

بہرحال یہی درباری وعوامی ڈرامائی روایتیں تھیں جو اندر سبھا کی تخلیق کا محرک بنیں اوران ہی سے تحریک پاکر یہ پروان چڑھی۔

10.4 اندرسبھا کا تنقیدی جائزہ

اودھ میں حسن و جمال کی فراوانی، رقص و موسیقی کی عمومیت اور واجد علی شاہ کی ڈرامائی کاوشوں کی شہرت سے متاثر ہوکر عوام کے دل میں بھی ایسے ہی جلسے منعقد کرنے کا شوق پیدا ہوا۔ چنانچہ چند دوستوں نے امانت سے فرمائش کی کہ وہ بھی رہس کے طور پر ایک ایسا جلسہ لکھ دیں جسے عوام کے سامنے پیش کیا جاسکے۔ وہ رضامند ہوگئے۔ ویسے امانت اس کے لیے موزوں ترین انسان تھے کیوں کہ عام عشقیہ شاعری اور مروجہ موسیقی سے انھیں گہری وابستگی تھی۔ مزید یہ کہ وہ اس قسم کا ایک نادر جلسہ اپنی واسوخت خوانی کا منعقد کرواچکے تھے۔ جس کی مقبولیت نے زیادہ وسیع پیمانے پر ایک نیا جلسہ منعقد کروانے کا ان میں حوصلہ پیدا کردیا تھا۔

10.4.1 اندرسبھا کا تعارف اور سنہ تصنیف

یوں تو لفظ اندر سبھا کچھ خاص معنوں میں ہندوستان میں بڑی مدت سے استعمال ہوتا آرہا ہے۔ لیکن انیسویں صدی وسط سے اسے خاص طور پر ان ڈراموں کے ناموں کے لیے استعمال کیا جانے لگا جن میں راجہ اندر کی سبھا، دیوپریاں اور جوگن کے قصے کو اسٹیج کیا جاتا تھا۔ رفتہ رفتہ راجہ اندر اور اس کی سبھا کی قید ختم ہوگئی اور ہر اُس ڈرامے کو اندرسبھا کہا جانے لگا جس کے قصے میں فوق فطری عناصر کی کارفرمائی ہوتی۔ ڈرامے کے نام کے طور پر سب سے پہلے لفظ اندرسبھا کا استعمال سید آغا حسن امانت لکھنوی نے اپنے اس ڈرامے کے نام کے لیے کیا جس کی تصنیف 1/اگست 1852ء کو مکمل ہوئی اور جو 14/جنوری 1854ء کو پہلی بار اسٹیج ہوا۔

امانت نے اندرسبھا میں ایسے عناصر کو اکٹھا کیا اور انہیں پیش کرنے کا ایسا طریقہ اپنایا کہ اس سے عوام وخواص یکساں طور پر محظوظ ہونے لگے۔ انہوں نے اس کے قصے کے لیے بنیادی تصور اور کچھ کردار ہندو دیومالا سے لیے اور کچھ مثنوی سحرالبیان اور گلزار نسیم سے۔ انہوں نے اس کے مقام میں سنگل دیپ کے ساتھ ساتھ اختر نگر کو بھی ملائے رکھا۔ اس طرح انہوں نے راجہ اندر، گلفام، سنگل دیپ اور اختر نگر کو یکجا کرکے محض دو تہذیبوں کو ہی نہیں ملایا بلکہ اس میں غزل اور مثنوی کے ساتھ ٹھمری، بسنت، دوہے اور ہوری کو شامل کرکے اعلیٰ ادنیٰ امیر غریب اور چھوٹے بڑے کو یکجا کردیا۔

امانت نے اس کی پیش کش میں بھی ان ہی عوامی روایتوں کو پیش نظر رکھا جو برج اور اودھ میں بھانڈوں اور بھگت بازوں، بہروپیوں اور رام لیلا وکرشن لیلا کے ذریعے زندہ تھیں اور ان ہی شہری روایتوں سے اثر لیا جو مثنوی خوانی اور داستان گوئی کی نشستوں نیز مجرے کی محفلوں سے عوامی تفریحی زندگی کا جز بنی ہوئی تھیں۔ یہ ایک مکمل منظوم ڈراما ہے جس کے مکالمے بھی منظوم ہیں۔ اس تمام نظم کو اس دور کی مقبول عام راگ راگنیوں میں ادا کیا گیا ہے ان راگ راگنیوں کے ساتھ رقص و موسیقی کے امتزاج نے اسے ایک نئے قسم کی محفل رقص وسرود بنادیا ہے۔

ہمارے کچھ مستند ادیبوں کی غلط فہمیوں کی بنا پر، جن میں نور الٰہی و محمد عمر صاحبان اور امتیاز علی تاج شامل ہیں اندر سبھا کے بارے میں یہ باتیں مشہور ہو گئیں کہ اندر سبھا

1. اوپیرا کی نقل ہے یا اُس کی طرز پر لکھی گئی ہے۔
2. یہ سب سے پہلے قیصر باغ میں کھیلی گئی۔
3. واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب بھی تھا جس سے اوپیرا کی تعریف سن کر واجد علی شاہ نے ہندوستانی طرز کا اوپیرا تیار کرنے کا حکم دیا۔
4. امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے اور ان ہی کی فرمائش پر امانت نے اندر سبھا تصنیف کی۔

ان تمام باتوں کو مسعود حسن رضوی ادیب اپنی کتاب ''لکھنؤ کا عوامی اسٹیج'' میں بہت پہلے مدلل طور پر غلط ثابت کر چکے ہیں۔ یعنی اندر سبھا نہ تو کبھی قیصر باغ میں کھلی گئی نہ ہی واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب تھا جس کی تجویز پر یہ لکھی گئی اور نہ ہی امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے۔

اوپیرا سے تو اس کا موازنہ کرنا ہی بیکار ہے کیوں کہ اوپیرا میں کہانی کے موضوع کے مطابق ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے جو موقعے کی مناسبت سے بدلتی رہتی ہے۔ مگر اس کا تسلسل کہیں ٹوٹنے نہیں پاتا۔ اندر سبھا میں موسیقی اس قدر مسلسل اور مربوط نہیں ہے۔ اس میں موسیقی کا طرز اوپیرا سے بالکل مختلف ہے۔ جن ڈراموں میں موسیقی کا یہ طور ہوا نہیں مغرب میں اوپیرا کے بجائے میوزیکل کامیڈی کہا جاتا ہے۔

10.4.2 اندر سبھا کا پلاٹ

اندر سبھا کا قصہ یوں بیان ہوتا ہے کہ راجہ اندر کی سبھا منعقد ہوتی ہے۔ راجہ اندر سبھا میں آنے کے بعد پریوں کو گانے اور رقص کرنے کا حکم دیتا ہے۔ چنانچہ پکھراج پری نیلم پری اور لال پری باری باری آکر مختلف چیزیں گانے اور ناچنے کے بعد راجہ کی بغل میں کرسی پر بیٹھ جاتی ہیں۔ آخر میں سبز پری سبھا میں گانے آتی ہے تو راجہ کو نیند آجاتی ہے اور وہ اپنے تخت پر سو جاتا ہے۔ سبز پری اب باغ میں جا کر کالے دیو سے گلفام کو اٹھا لانے کو کہتی ہے جسے راستے میں اختر نگر کے لال محل کی چھت پر سوتا ہوا دیکھ کر اس پر عاشق ہو گئی تھی اور اپنا سبز نگوں کا چھلا اسے پہنا آئی تھی۔ کالا دیو اسے سوتا ہوا اٹھا لاتا ہے۔ سبز پری جب نیند سے اسے جگاتی ہے تو جاگنے کے بعد اجنبی لوگ اور اجنبی مقام کو دیکھ کر بہت گھبراتا ہے۔ سبز پری اسے تسلی دیتی ہے۔ ایک دوسرے کا تعارف ہوتا ہے تو سبز پری اسے بتاتی ہے کہ راجہ اندر کی سبھا میں ناچنا گانا اس کا کام ہے۔ پھر اظہار عشق کرتی ہے۔ شہزادہ گلفام اس کے عشق کو اس شرط پر قبول کرنے کو تیار ہوتا ہے کہ وہ اسے اندر کی سبھا دکھالائے جس کا اس نے دنیا میں بہت نام سنا ہے۔

سبز پری وہاں کے خطرات سے آگاہ کرتے ہوئے وہاں جانے سے منع کرتی ہے۔ لیکن شہزادہ ضد کرتا ہے یہاں تک کہ گلا کاٹ کر مر جانے کی دھمکی دیتا ہے۔ آخر کار سبز پری مجبور ہو کر اسے اندر کی سبھا میں لے جاتی ہے۔ وہاں سبز پری سب کی آنکھ بچا کر اسے پیڑوں کی آڑ میں چھپا دیتی ہے اور خود ناچنے گانے میں مصروف ہو جاتی ہے۔ اتفاقاً لال دیو گلفام کو پیڑوں کی آڑ میں چھپا ہوا دیکھ لیتا ہے۔ راجہ کو خبر کرتا ہے وہ بہت غضبناک ہوتا ہے۔ کیوں کہ پرستان میں انسان نہیں آسکتا۔ ساری حقیقت معلوم کر لینے کے بعد گلفام کو قاف کے اندھے کنویں میں قید کرنے اور سبز پری کو بال و پر نوچ کر سبھا سے نکال دیے جانے کا حکم دیتا ہے۔ سبھا سے نکالے جانے کے بعد سبز پری جوگن کا بھیس بنا کر گلفام کی تلاش میں ادھر ادھر درد بھرے گیت گاتی ہوئی بھٹکتی پھرتی ہے۔ کالا دیو راجہ اندر کو مطلع کرتا ہے کہ پرستان میں ایک جوگن آئی ہے جو حسن و جمال میں یکتا ہونے کے ساتھ ساتھ گانے میں بھی بے مثال ہے۔ گانوں کا رسیا راجہ اندر اسے فوراً سبھا میں لانے کا حکم دیتا ہے۔ وہاں راجہ کی فرمائش پر وہ گانا سناتی ہے۔ راجہ خوش ہو کر

اسے گلوریاں دیتا ہے جسے لینے سے انکار کر کے وہ دوسرا گانا شروع کر دیتی ہے۔ راجہ پھر اسے ہار دیتا ہے۔ جوگن اسے بھی نہیں لیتی اور اپنا منہ مانگا انعام چاہتی ہے۔ راجہ منہ مانگا انعام دینے کا وعدہ کر لیتا ہے تب جوگن گلفام کو مانگ لیتی ہے۔

اب راجہ پہچانتا ہے کہ یہ تو سبز پری ہے۔ اپنی غلطی پر پچھتاتا ہے لیکن وعدہ کر لینے کی وجہ سے گلفام کو سبز پری کے حوالے کرنے کا حکم دیتا ہے۔ کالا دیو گلفام کو کنویں سے نکال کر سبز پری کے حوالے کرتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے ایام جدائی کے حالات دریافت کرتے ہیں۔ پھر سبز پری گلفام کے گلے میں باہیں ڈال کر اور تمام پریوں کو ساتھ لے کر مبارک باد گاتی ہے اور یہیں ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

اس میں شبہ نہیں کہ یہ قصہ امانت کا اپنا تخلیق کردہ نہیں ہے۔ اس میں اندر کی سبھا کا تصور جو اس کہانی کا بنیادی تصور ہے اور جس پر پورا قصہ تعمیر ہوا ہے، ہندو دیومالا سے لیا گیا ہے جو اس وقت عوامی قصے کی حیثیت اختیار کر گیا تھا۔ سبز پری کی آمد کے بعد سے جتنے بھی واقعات رونما ہوئے ہیں۔ (سوائے جوگن والے قصے کے) زیادہ تر مثنوی سحر البیان اور گلزار نسیم میں مل جاتے ہیں۔ یہ دونوں مثنویاں امانت سے پہلے شائع ہو کر مقبولیت حاصل کر چکی تھیں۔ جوگن کا کردار عوامی قصوں سے لیا گیا ہے جو اس وقت کافی مشہور تھا اور وہ ہندوستان کا ایک روایتی کردار ہے۔

چنانچہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ امانت نے اپنی اندر سبھا کا قصہ مثنویوں، داستانوں اور اس وقت کے مروجہ عوامی قصے کہانیوں سے لیا ہے۔ فن ڈراما نگاری میں یہ عیب کی بات نہیں۔ دنیا کے بہت سے مشہور ڈرامے اپنے وقت کے قصے کہانیوں سے ماخوذ ہیں۔ امانت کا کارنامہ یہ ہے کہ قصے کے بکھرے ہوئے اجزا کو ایک لڑی میں پرو کر ڈرامائی صورت حال پیدا کی، پھر قصے کو شعر کے پیکر میں ڈھال کر زبان و بیان کا حسن پیدا کر کے شاعرانہ فن سے سجایا۔ اس کی غزلیں گیت اور منظوم مکالمے سب امانت کے اپنے ہیں۔ اس طرح اسے امانت کا تخلیقی کارنامہ ہی کہا جائے گا۔

اندر سبھا کے پلاٹ کو فن کے معیار پر پرکھا جائے تو اس کا پلاٹ اکہرا اور سادہ ہے اس میں ایک سیدھے سادے قصے کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ جس میں ایک کے بعد ایک واقعات فطری انداز میں رونما ہوتے ہیں۔ اور ان میں ربط و تسلسل بھی پایا جاتا ہے۔ پھر بھی بعض نقادوں نے کہیں کہیں کچھ خلا محسوس کیا مثلاً جب راجہ اندر دیووں کو محفل سجانے اور پریوں کو بلانے کا حکم دیتا ہے تو دیو کیا کرتے ہیں۔ کہاں جاتے ہیں کدھر سے جاتے ہیں، جب سبز پری سبھا میں آتی ہے تو راجہ کو سویا ہوا دیکھ کر کہتی ہے:

راجہ جی تو سو گئے دیا نہ کچھ انعام
جاتی ہوں میں باغ میں یہاں مرا کیا کام

دوسرے مصرعے کے بعد کیا ہوا کیا، نہیں سبز پری باغ میں گئی یا نہیں اس کا اندازہ کسی بات سے نہیں ہوتا۔ البتہ اس شعر کے فوراً بعد ہی سبز پری کالے دیو سے کہتی ہے۔

جا تو سنگل دیپ سے اختر نگر میں ہاں   سوتا ہے اک ماہ رو لال محل پر وہاں
چھلا میں دے آئی ہوں اپنا اسے نشان   سبز نگوں کی آب سے تو اس کو پہچان

سبز پری جیسے ہی یہ شعر ختم کرتی ہے کالا دیو کہتا ہے

لایا میں شہزادے کو جا کر ہندوستان
تو اپنے معشوق کو سبز پری پہچان

یہاں یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ پڑھنے والا کسی طرح بھی یہ یقین نہیں کر سکتا کہ کالا دیو سبز پری کے منہ سے آخری لفظ سنتے ہی برسوں

اختر نگر پہنچ جاتا ہے اور شہزادے کو تلاش کر کے آن کی آن میں سبز پری کے پاس لے آتا ہے۔ کالے دیو کو شہزادے تک پہنچنے، اسے تلاش کرنے اور اٹھا کر لانے میں کچھ وقت ضرور لگا ہوگا۔ راجہ اندر جب ایک دیو کو کسی پری کے بلانے کے لیے بھیجتا ہے تو دوسرا دیو موجود ہے وہ کیا کرتا ہے۔ پری کے آنے تک کے وقفے میں راجہ اندر کیا کرتا ہے۔ راجہ اندر کے سو جانے پر دوسری پریاں کیا کرتی ہیں۔

دراصل امانت کو بھی ان کمیوں کا احساس تھا لہذا جب اندر سبھا کو اسٹیج کرنے کی بات آئی تو انہوں نے اس کی شرح لکھ کر ان کمیوں کا ازالہ کر دیا۔ یہ شرح آج بھی دستیاب ہے، شرح میں ان کمیوں کو دور کیا گیا ہے۔ مثلاً جب راجہ اندر محفل میں آتا ہے اور پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے اس کے بارے میں شرح میں یوں مذکور ہے :

''دو دیو راس و چپ ۔۔۔ ہمراہ محفل میں لے کر آتا ہے ۔۔۔۔ پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے۔ ایک دیو پیچھے کھڑا رہتا ہے دوسرا پری کے لینے کو جاتا ہے۔''

لال پری کے ناچ گانے کے بعد جب دیو سبز پری کو بلانے جاتا ہے اس موقع پر امانت شرح میں لکھتے ہیں :

''پھر سبز پری کو یاد کر کے خود تخت پر سو جاتا ہے۔ دیو پاؤں دباتا ہے۔''

سبز پری محفل میں آتی ہے ایک غزل گا کے جو دیکھتی ہے تو راجہ اندر کو سویا ہوا پاتی ہے اس موقع کے لیے امانت شرح میں لکھتے ہیں :

''غزل گا کے جو دیکھتی ہے تو راجہ اندر کو سوتا پاتی ہے۔ ایک چو بولا از راہ طعن، زبان پر لاتی ہے۔ پھر اپنے باغ میں جاتی ہے۔ کالے دیو کو سامنے بلاتی ہے اپنے عشق کا حال سناتی ہے۔ شہزادے کو طلب فرماتی ہے۔ دیو اٹھا لانے کا اقرار کرتا ہے۔ پتہ دریافت آخر کار کرتا ہے۔ سبز پری اختر نگر کا نام لیتی ہے۔ سبز نگوں کے چھلے کا نشان دیتی ہے۔ باغ کو گلشن جنت کی روش تیار کرتی ہے۔ مسند پر بیٹھ کر شہزادے کا انتظار کرتی ہے۔''

کالا دیو کس طرح شہزادے کو آن کی آن میں سبز پری کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ اس کے لیے ایک فوق فطری، داستانی اور طلسماتی قصے کا ناٹک دیکھنے والے کو کوئی حیرت نہیں ہونی چاہیے۔ جب ناظرین اندر کی سبھا کو زمین پر دیکھ کر متحیر نہیں ہوتے۔ جب دیو اور پریوں کو آنکھوں سے دیکھ کر تسلیم کر لیتے ہیں تو اس قصے کے ہر بعید از عقل حصے کو تسلیم کرنا پڑے گا کہ فوق فطری قوت کی بنا پر سبھی کچھ ممکن ہے۔ پھر بھی امانت نے شرح میں اس کے بارے میں لکھا ہے۔

''دیو پتہ پا کر ہندوستان کی طرف اڑا ہوا جاتا ہے۔ شہزادے کا سراغ لگاتا ہے۔ مثل ہے جوئندہ پائندہ آخر کار بعد جستجو کے اس چاند کے ٹکڑے کو لال محل کے کوٹھے پر مست خواب پاتا ہے۔ خوشی سے کیا بغلیں بجاتا ہے، پھر سبز پری کے نشان کا چھلا شہزادے کے ہاتھ میں پا کر گود میں اٹھا کر سویا ہوا اڑا لاتا ہے، باغ میں لا کر سبز پری کے زانو پر لٹاتا ہے۔''

اندر سبھا کو شرح سے الگ کر کے دیکھنے سے جو الجھنیں محسوس ہوتی ہیں۔ وہ شرح کی موجودگی میں باقی نہیں رہتیں۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہندوستانی ڈرامائی فن کے نقطۂ نظر سے اندر سبھا کا پلاٹ ایک معیاری پلاٹ ہے اس میں خلا نہیں پایا جاتا۔

10.4.3 اندر سبھا میں کردار نگاری

اندر سبھا میں کل آٹھ کردار ہیں۔ راجہ اندر، گلفام، سبز پری، پکھراج پری، نیلم پری، لال پری، کالا دیو اور لال دیو۔ اس میں جس کردار سے

ہم سب سے پہلے متعارف ہوتے ہیں وہ راجہ اندر ہے۔ اندر کا نام سنتے ہی سب سے پہلے ہمارا ذہن دیو مالائی اندر کی طرف جاتا ہے' جو تمام انسانی خصائل سے بالاتر تکلیف و پریشانی سے مبرا اور دیگر ملکوتی صفات سے متصف ہے۔ امانت کے راجہ اندر میں دیو مالائی راجہ اندر کی بہت ہلکی سی جھلک نظر آتی ہے البتہ اس کی افتادِ طبع اور طرزِ زندگی میں اس دور کی معاشرت کی جھلکیاں خصوصاً لکھنوی انداز کافی نمایاں ہے وہ شالی رومال اوڑھتا ہے' سنگھاسن کے بجائے مغلیہ طرز کے تخت پر بیٹھتا ہے' جوگن کے گانے سے خوش ہوتا ہے تو اسے لکھنوی انداز میں گلوریاں پیش کرتا ہے۔ کالے دیو سے جوگن کی تعریف سن کر اسے ان الفاظ میں لانے کے لیے کہتا ہے۔

نہ کر دیر اے دیو بہر خدا اکھاڑے میں میرے اسے جلد لا

لفظ ''بہر خدا'' سے صاف صاف لکھنوی لب و لہجے کی عکاسی ہوتی ہے۔

مزید یہ کہ امانت کے راجہ اندر اور واجد علی شاہ میں بہت مماثلت پائی جاتی ہے۔ بلکہ یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ امانت نے واجد علی شاہ کو ہی ذہن میں رکھ کر اپنے راجہ اندر کی تخلیق کی ہے کیوں کہ واجد علی شاہ کی طرح یہ بھی ایک بہت بڑی قلمرو کا فرماں روا ہے۔ جس طرح واجد علی شاہ پری خانہ قائم کر کے اپنے گرد پری تمثالوں کا مجمع رکھتے تھے اور انہیں جس طرح ناچ گانے سے دل چسپی تھی ٹھیک اسی طرح امانت کا راجہ اندر بھی دن رات ناچ گانے میں مست رہتا ہے اور پریوں کی دید کے بغیر اسے آرام نہیں آتا۔

اس ڈرامے کا دوسرا کردار شہزادہ گلفام ہے جو نہایت وجیہہ اور حسین ہے لیکن اس کے حسن میں مردانہ وجاہت کے بجائے کچھ نسوانیت سی پائی جاتی ہے۔ لہٰذا جب سبز پری اُس سے اظہارِ عشق کرتی ہے اور دعوت وصل دیتی ہے تو نسوانی انداز میں کہتا ہے:

وصل کی تیرے قسم گھر میں ہے کھانا مجھکو

نہ خبردار ابھی ہاتھ لگانا مجھ کو

گلفام لکھنؤ کے ماحول کی پیداوار معلوم ہوتا ہے اس میں نہ تو عملی جدو جہد کا جذبہ ہے نہ حسن تدبیر' نہ سوجھ بوجھ ہے نہ سمجھداری۔ سبز پری لاکھ سمجھاتی ہے کہ اندر کی سبھا میں کسی انسان کا جانا خطرے سے خالی نہیں پھر بھی وہ بچوں کی طرح ضد کرتا ہے اور گلا کاٹ کر مرجانے کی دھمکی دیتا ہے۔ اپنی اس ناعاقبت اندیشی کی وجہ سے خود بھی قید کی صعوبتیں جھیلتا ہے اور سبز پری کو بھی آفت میں پھنساتا ہے۔ گلفام کا کردار خاصا اہم ہے۔ بہت سے مواقع آتے ہیں جہاں وہ کچھ کر سکتا تھا۔ لیکن وہ شروع سے آخر تک بے جان نظر آتا ہے۔ شاید یہ اس لیے ہے کہ اس وقت کے معاشرے میں ایسے ہی امیرزادے اور شہزادے پیدا ہو رہے تھے۔ اس وقت کی تمام مثنویوں اور داستانوں میں بھی ایسے ہی شہزادے پائے جاتے ہیں مثال میں سحر البیان کے شہزادے بے نظیر کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

اس ڈرامے کا تیسرا کردار سبز پری ہے یہ امانت کی بہترین تخلیق ہے اور پوری کہانی پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ گلفام پر عاشق ہوتی ہے تو سچے عاشق کی طرح اس سے ملنے کی تدبیر کرتی ہے۔ گلفام اندر کی سبھا میں جانے کی ضد کرتا ہے تو اسے بڑی دانشمندی سے سمجھاتی ہے۔ وہ قید ہو جاتا ہے تو تڑپ جاتی ہے اور پوری خود اعتمادی سے اسے تلاش کرنے نکلتی ہے۔ راجہ اندر کے دربار سے بال و پر نوچ کر نکالے جانے اور جوگن بن کر دردر کی ٹھوکریں کھانے اور مصیبتیں اٹھانے کے بعد بھی نہ تو اس کے عزم و حوصلے میں کمی آتی ہے اور نہ ہی وفاداری میں۔ آخر کار اپنی دانشمندی اور کمال فن کے ذریعے اپنے محبوب کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

یہ درست ہے کہ اس کے کردار میں بنیادی جذبہ عشق کا ہے لیکن وہ اپنے دل میں عشق کی گرمی رکھتی ہے تو اسے برتنا اور مصائب جھیلنا بھی آتا

ہے۔ وہ گلفام کی طرح بے عملی کا شکار نہیں۔ اس کے اندر جرأت و ہمت کے ساتھ ساتھ حوصلہ اور امنگ بھی ہے۔ اس ڈرامے میں حرکت وعمل کا پورا انحصار سبز پری کے اوپر ہے۔ اس کے اسٹیج پر آنے کے بعد ہی واقعات تیزی سے رونما ہوتے ہیں۔

اس ڈرامے میں باقی تین پریوں کا کردار اہم نہیں ہے۔ یہ صرف ناچ گانے میں تنوع پیدا کرنے کے لیے ہیں۔ پلاٹ سے ان کا تعلق برائے نام ہے۔ دیو صرف معمولی خدمت گار ہیں پھر بھی کالا دیو دو اہم کام کرتا ہے۔ ایک یہ کہ گلفام کو پرستان میں لا کر عاشق و معشوق کو ملنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس کی وجہ سے جوگن کی رسائی راجہ اندر کی سبھا تک ہوتی ہے۔

اندر سبھا کی کردار نگاری بہت اعلیٰ معیار کی نہیں ہے۔ یہ اس بلندی تک نہیں پہنچ سکی جہاں ڈراما صرف کچھ کرداروں کو پیش کرنے کے لیے لکھا جاتا ہے۔ اندر سبھا میں کردار نگاری کی یہ کمزوری ہر فوق فطری قصے میں کمزور ہی رہتی ہے کیوں کہ ایسے قصوں میں تحیر کی طلسماتی فضا ہوتی ہے جس میں کوئی واقعہ پہلے واقعے کا منطقی نتیجہ نہیں ہوتا لہٰذا ان میں کرداروں کی صفات بھی ایسی ہی ہوتی ہیں اور انہیں کردار نگاری کے کڑے اصولوں پر پرکھنا عبث ہے۔ پھر بھی امانت کا یہی کارنامہ ہے کہ ان فوق فطری کرداروں کی اندرونی کشمکش اور مختلف جذباتی تصادم کو بالکل انسانی فطرت کے مطابق دکھایا ہے۔ جس کی وجہ سے ناٹک کی اندرونی فضا غیر مانوس نہیں لگتی۔ یہ کردار طنز سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور خود بھی طنز کرتے ہیں۔ یہ اپنی انا کا اظہار بھی کرتے ہیں اور انا کے مجروح ہو جانے پر بے چین بھی ہوتے ہیں۔ یہ اپنی فوق فطری قوت کے باوجود بے بس بھی دکھائی دیتے ہیں۔ خواہ یہ بے بسی گلفام کی ہو' سبز پری یا راجہ اندر کی۔ غرض یہ کہ غم و غصہ' پیار و محبت' خوف و طمع اور بغض و عداوت جیسی انسانی صفات ان میں پوری طرح پائی جاتی ہیں۔ اس لیے یہ سب کردار اپنی بول چال اور عادات و اطوار کے اعتبار سے فوق فطری مخلوق کے بجائے لکھنؤ کے باشندے معلوم ہوتے ہیں۔

جہاں تک اندر سبھا کے کرداروں میں ارتقا کا سوال ہے تو راجہ اندر اور سبز پری کے کرداروں میں ارتقا پایا جاتا ہے۔ قصے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے اور قصے کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے یہ شخصیتیں بھی بڑی حد تک مکمل ہو جاتی ہیں۔ مگر گلفام کا کردار گڑھا گڑھایا ہمارے سامنے آتا ہے اس میں وقت اور حالات کے ساتھ تبدیلی نہیں آتی۔ یہ شروع سے آخر تک ایک سا ہی رہتا ہے اور ایسے کردار فنی نقطۂ نظر سے ناقص ہوتے ہیں۔ باقی کردار اہم نہیں ہیں اس لیے ان پر تفصیلی گفتگو کی گنجائش بھی نہیں ہے۔

10.4.4 اندر سبھا میں مکالمے اور زبان

اندر سبھا میں مکالمے کم ہیں اور جو ہیں زیادہ تر منظوم ہیں اور مثنوی کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔

اندر سبھا کی غزلوں' غزل نما نظموں اور منظوم مکالموں کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی اردو ہے۔ راجہ اندر' گلفام' پریاں اور دیو سب کے سب فصیح اردو استعمال کرتے ہیں۔ اس میں دو چوبولے ہیں ان کی زبان بھی اردو ہے صرف ان میں دو لفظ ایسے آ گئے ہیں جو فصیح اردو کے دائرے سے خارج کہے جا سکتے ہیں اور وہ یہ ہیں:

''سن رے مورے دیورے'' - ''تیر کلیجے کھائے''۔

اس طرح چھندوں کی زبان بھی اردو ہے۔ ان میں چار حروف ایسے آ گئے ہیں جو اس زمانے میں متروک ہو گئے تھے وہ ہیں۔ ''چیری''۔ ''کرتار''۔ ''سبھا''۔ ''سروپ''۔ پندرہ گیتوں میں ایک ''بھاگ'' جسے شہزادہ گاتا ہے اردو میں ہے۔ ایک ٹھمری جسے پکھراج پری گاتی ہے نصف اردو میں ہے یعنی کچھ الفاظ اردو ہیں اور کچھ اردو الفاظ دیہاتی تلفظ کے ساتھ ہیں۔ باقی تیرہ گیت اودھ کے دیہات کی بولی میں ہیں۔ لیکن وہ کسی ایک خطہ کی بولی نہیں ہے بلکہ مختلف خطوں کی مختلف بولیوں کا مجموعہ ہے جن میں جگہ جگہ اردو الفاظ بھی نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگر اس بات کو مدنظر رکھا جائے کہ ان گیتوں میں برج بھاشا اور پوربی زبان کا اس طرح استعمال ہوا ہے جس طرح ہندی گیتوں اور خصوصاً اودھ کے مضافاتی علاقوں یں رائج ہے تو یہ بات آسانی سے واضح ہو جاتی ہے۔

اندر سبھا میں نظم کے مقابلے میں نثر برائے نام ہے لیکن جو بھی ہے اس میں تصنع اور قافیہ بندی کا شعوری التزام ہے۔ البتہ سادہ اور آسان فارسی الفاظ کو سلاست و روانی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ تشبیہہ اور استعارے بھی برجستہ اور برمحل ہیں۔ اس کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ یہ فصیح اردو ہے۔

لیکن امانت کی نثر نگاری کا صحیح اندازہ ''شرح اندر سبھا'' سے ہوتا ہے۔ اس میں تصنع، مبالغہ آرائی یہاں تک کہ رعایت لفظی بھی اپنے عروج پر ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ سلیس اور سادہ الفاظ کا استعمال بھی جابجا ملتا ہے۔ کہیں کہیں عربی اور ایک آدھ جگہ ہندی الفاظ سے بھی چاشنی پیدا کی گئی ہے۔

البتہ اندر سبھا کی سرخیوں کو فصیح نہیں کہا جاسکتا جو اس طرح ہیں۔ ''آنا راجہ اندر کا''۔ ''آمد سبز پری کی بیچ سبھا کے۔ دراصل اردو میں ''مضاف الیہ'' پہلے اور ''مضاف'' بعد میں آتا ہے۔ فارسی میں ''مضاف'' پہلے اور ''مضاف الیہ'' بعد میں آتا ہے۔ اندر سبھا کی سرخیوں میں فارسی ترتیب ملتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ پہلے زیادہ تر قصے کہانیاں فارسی سے اردو میں ترجمہ ہوئیں لیکن سرخیوں کا ترجمہ نہیں ہوتا تھا اور انہیں جوں کا توں رہنے دیا جاتا تھا۔ پھر ایک ایسا دور آیا جب سرخیاں بھی ترجمہ ہونے لگیں لیکن لفظی ترجمہ ہونے کی وجہ سے مصنوعی اردو ہوکر رہ گئیں۔ اس دور کے تمام منظوم و نثری قصوں کی سرخیاں اسی طرح لکھی جاتی تھیں۔ سحر البیان کی ایک سرخی ملاحظہ ہو۔

''داستان کنویں سے نکلنے کی بے نظیر کے۔''

گلزار نسیم میں ہے۔

''آباد ہونا تاج الملوک کا گلشن نگاریں بنوا کر اور مشہور ہونا۔''

اسی طرح اندر سبھا کی سرخیاں بھی مصنوعی اردو میں ہیں۔ لیکن صرف سرخیوں کی بناء پر امانت کی نثر کو ناقص نہیں ٹھہرایا جاسکتا یہ تو اس وقت کا ایک رواج تھا جس کی انہوں نے پیروی کی۔

10.4.5 اندر سبھا کی پیش کش

اندر سبھا کی پیش کش کے سب سے معتبر حوالے ہمیں شرح اندر سبھا میں ملتے ہیں جسے امانت نے پلاٹ کی کمیوں کو پر کرنے اور پیش کش کے ہدایت نامے کے طور پر لکھا تھا۔ پیش کش کے سلسلے میں شرح میں لکھتے ہیں:

> ''جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی ہے اور آدھی رات آتی ہے، ہر شخص پیچھے ہٹایا جاتا ہے۔ آگے کرسیاں رکھی جاتی ہیں۔ تخت بچھایا جاتا ہے۔ ہر شخص عین اشتیاق میں ہمہ تن چشم انتظار ہوتا ہے۔ سازندے آکر محفل میں کھڑے ہوتے ہیں۔ ساز چلا کر دور بینوں کے ہوش کھوتے ہیں۔ سرخ پردہ، زرتار مثل لکہ شفق گلنار محفل میں تانا جاتا ہے۔''

اس سے واضح ہوتا ہے کہ امانت کی نگرانی میں اندر سبھا کی جو پہلی پیش کش ہوئی اس کے لیے کوئی عارضی اونچی سطح نہیں بنائی گئی تھی بلکہ اندر کا تخت اور پریوں کی کرسیاں اس فرش کے ایک حصے پر جس پر تماشائی بیٹھے ہوئے تھے انہیں تھوڑا تھوڑا پیچھے کھسکا کر رکھ دی گئی تھیں اور اس اسٹیج کی تعمیر اس وقت ہوئی تھی جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی تھی۔

شرح سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اندر سبھا کے اسٹیج پر روشنی کے اثرات مرتب کرنے کے لیے کرداروں کے داخلے کے وقت مہتابی روشن کی جاتی تھی۔ مہتابی کا رنگ پری کے رنگ سے مناسبت رکھتا تھا۔ مختصر یہ کہ شروع شروع میں اندر سبھا جہاں پیش کی گئی وہ نام نہاد اسٹیج بہت سادہ تھا۔ یہ کسی

کھلی جگہ صحن یا میدان میں پیش کی جاتی تھی۔ زیبائش و آرائش کے سامان بس نام کے تھے۔ پردے کا استعمال بھی کسی فنی نقطۂ نظر سے نہیں کیا جاتا تھا بلکہ ایک سرخ پردہ کرسیوں اور تخت کے پیچھے ہر کردار کی آمد کے وقت تانا جاتا تھا اور داخلے کے بعد اسے ہٹا لیا جاتا تھا۔

اس کی پیش کش کی ایک اہم بات یہ تھی کہ بہت سے واقعات جیسے دیووں کا اڑ کر پریوں کو بلانے جانا پریوں کا اڑ کر سبھا میں آنا۔ گلفام کو کوٹھے پر سوتا ہوا دیکھ کر سبز پری کا اس کے کوٹھے پر اترنا اسے پیار کرنا اور اپنا چھلا پہنا کر واپس لوٹ آنا' سبز پری کا راجہ اندر کو سوتا ہوا پا کر اپنے باغ میں جانا' کالے دیو کا شہزادے کی تلاش میں اڑ کر جانا اور اسے سوتا ہوا اٹھا لانا' گلفام کو قاف کے کنویں میں قید کرنا پھر رہائی کا حکم ہونے پر اسے کنویں سے نکالنا وغیرہ۔ اسٹیج پر عملاً پیش کیے جانے کے بجائے صرف بیان کردیے جاتے ہیں۔ اس طریقۂ کار کا استعمال یونانی اسٹیج یہاں تک کہ شیکسپیرن اسٹیج پر بھی ملتا ہے۔

جب اندر سبھا پیش کی گئی اس وقت نہ پچھلے پردے پر بنی سین سینریاں ہوتی تھیں اور نہ ہی پروسینیم (Proscenium) (آگے گرنے والا پردہ) اور نہ ہی اس ڈرامے کو ایکٹوں اور سینوں میں بانٹا گیا تھا۔ اس میں سین کی تبدیلی کسی کردار کے بیان سے ہوتی تھیں مثلاً سبز پری جب یہ کہتی ہے :

راجہ جی تو سو گئے دیا نہ کچھ انعام

جاتی ہوں میں باغ میں یہاں مرا کیا کام

تو اندر کی یہ سبھا بغیر کسی تبدیلی کے سبز پری کا باغ تصور کرلی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ایک کردار کا اپنا رول پورا کرکے تھوڑا کنارے ہٹ جانا۔ دوسرے کردار کا سامنے آکر اپنا رول کرنا سین بدل جانے کے مترادف ہوتا تھا۔ چنانچہ جب گلفام کو قید کا حکم ہوتا ہے تو ایک دیو اُسے پکڑ کر ایک کونے میں بٹھا دیتا ہے۔ وہ تماشائیوں کے سامنے موجود رہتا ہے۔ بیچ میں دوسرے واقعات ہوتے رہتے ہیں۔ جب راجہ اندر اس کی رہائی کا حکم دیتا ہے تو ایک دیو اس کا ہاتھ پکڑ کر دو تین قدم آگے بڑھا دیتا ہے۔ اس طرح وہ قاف کے کنویں سے اندر کے دربار میں پہنچ جاتا ہے۔ اسی طرح جب جوگن پرستان میں آتی ہے تو ایک طرف راجہ اندر اپنے تخت پر اور پریاں اپنی کرسیوں پر بیٹھی ہوتی ہیں۔ جوگن اور ان کے درمیان کوئی پردہ نہیں ہوتا۔ پھر بھی کالا دیو راجہ اندر کے سامنے آکر جوگن کی آمد کی اطلاع دیتا ہے اور راجہ کے بلانے پر اسے دو تین قدم آگے بڑھا دیتا ہے۔

لیکن اندر سبھا کی پیش کش کے طور طریقے اسٹیج کی ترقی کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے اور وہ مختلف ترقی یافتہ طریقوں سے بھی پیش کی گئی۔ یہاں تک کہ پارسی اسٹیج کے ابتدائی دور یعنی 1873ء میں "دلفسٹن ناٹک منڈلی" نے اندر سبھا پیش کی تو اس کے لیے مصور پردے تیار کرائے اور مشینوں کے ذریعے سوتے ہوئے گلفام کو اڑا کر لانا دکھایا گیا۔ گلفام کو قید کرنے کے لیے اسٹیج پر ایک تختہ کھسک کر کنواں بن جاتا پھر یہ طریقہ دوسری کمپنیوں نے بھی اختیار کرلیا اور اندر سبھا کو اسی رنگ میں پیش کیا جانے لگا جو پارسی اسٹیج کا عام رنگ تھا۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. اندر سبھا کی تاریخ تصنیف اور تاریخ پیش کش بتائیے۔
2. امانت کا پورا نام بتائیے۔
3. اندر سبھا کا پلاٹ سادہ ہے یا تہہ دار۔
4. اندر سبھا کے پلاٹ پر کن کن مثنویوں کے اثرات ہیں؟

5. اندرسبھا میں کل کتنے کردار ہیں؟

6. فنی نقطۂ نظر سے اس ڈرامے کا سب سے کامیاب کردار کون سا ہے؟

7. اندرسبھا کے گیتوں میں کون سی زبان استعمال ہوئی ہے؟

8. اندرسبھا کی سرخیاں کیا فصیح اردو میں ہیں؟

9. شروع شروع میں اندرسبھا کو پیش کرنے کے لیے کس قسم کا اسٹیج ہوتا تھا؟

10. اندرسبھا کے ابتدائی اسٹیج پر سین تبدیل کرنے کی کیا تکنیک استعمال کی جاتی تھی؟

10.5 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح

(الف) چغلی کھانا لال دیو کا راجہ اندر سے

مہاراج کو حق رکھے شاد کام — نئی عرض ہے آج کرتا غلام
میں کھاتا تھا اس دم چمن کی ہوا — حقیقت وہ دیکھی کہ ہوش اڑ گیا
شجر ہے پرانا جو شمشاد کا — گزر واں ہے اک آدمی زاد کا

پوچھنا راجہ کا کالے دیو سے غضبناک ہوکر

ارے دیو تو ہے یہ کیا بک رہا — مرے باغ میں کام انساں کا کیا
ہوا کس طرح یاں بشر کا گذر — پرندوں کے دہشت سے جلتے ہیں پر
اسے کھینچ لا پاس میرے شتاب — کہ غصے سے ہے حال میرا خراب

لانا لال دیو کا گلفام کو کھینچ کر راجہ اندر کے روبرو اور عرض کرنا

حضوری میں حاضر ہے یہ شعلہ خو — مہاراج صاحب نگہ رو برو
بجا آپ کا حکم لایا غلام — چمن میں پہنچ کر کیا اپنا کام
ستم کیجیے جو سزاوار ہے — کھڑا دست بستہ گنہگار ہے

پوچھنا راجہ اندر کا گلفام سے سبب داخل ہونے کا پرستان میں

ارے کون ہے تو ترا کیا ہے نام — سبھا تو نے کی میری برہم تمام
تجھے لایا یاں کون اے بدصفات — بیاں مجھ سے کر جلد یہ واردات
مری ساری محفل کی لی آبرو — یہاں گھورنے آیا پریوں کو تو

عرض کرنا گلفام کا راجہ اندر سے عالم ہراس میں ہاتھ جوڑ کر

کہوں کیا فلک کا ستایا ہوں میں — یہاں کھیل کر جی پہ آیا ہوں میں
پری سبز جو ہے اکھاڑے میں یاں — اسی کا ہوں دیوانہ میں نیم جاں

سبھا کی سدا دھوم سنتا تھا میں　　اسی فکر میں سر کو دھنتا تھا میں
وہ آنے لگی آج کی شب جو یاں　　لٹک کر ہوا تخت سے میں رواں

کہنا راجا اندر کا لال دیو سے واسطے قید گلفام کے اور نکلوانا سبز پری کو اکھاڑے سے پر نوچ کر

ارے دیو کر قصد بے داد کا　　پکڑ ہاتھ اس آدمی زاد کا
کنواں وہ جو ہے قاف میں پُر خطر　　ابھی اس میں جاکر اسے قید کر
پری سبز جو ہے یہ آگے کھڑی　　خطا کی ہے اس بیسوانے بڑی
سو تو نوچ کر اس کے پر اور بال　　اکھاڑے سے میرے ابھی دے نکال
اڑاتی پھرے خاک یہ کوبہ کو　　نہ آئے ہمارے کبھی رو برو

(ب)　ملنا گلفام کا سبز پری کو اور گفت وشنید حال ایام فراق کی آپس میں

سوال سبز پری کا

قہر تھا ہجر قیامت تھی جدائی تری　　میرے خالق نے مجھے شکل دکھائی تیری

جواب شہزادے کا

خاک ہے منہ پہ ملی بال ہیں سر کے بکھرے　　ہائے اس عشق نے کیا شکل بنائی تیری

جواب سبز پری کا

مجھ کو ہونا تھا جو کچھ ہوگیا اس کا نہیں غم　　ہو گئی قید مصیبت سے رہائی تیری

جواب شہزادے کا

تو مرے آگے نکالی گئی تھی نوچ کے پر　　راجا تک پھر ہوئی کس طرح رسائی تیری

جواب سبز پری کا

بن کے جوگن ہوئی اندر کی سبھا میں داخل　　پھر یہاں چاہ مجھے کھینچ کے لائی تیری

جواب شہزادے کا

کہہ کے راجا سے مجھے کس نے تجھے دلوایا　　دشمن جاں تھی میری جان خدائی تیری

جواب سبز پری کا

گا کے اور ناچ کے راجا کو رجھایا میں نے　　تب ملاقات میسر مجھے آئی تیری

جواب شہزادے کا

زر کی طالب نہ ہوئی مجھ کو لیا راجا سے　　اب شرف لے گئی شاہی پہ گدائی تیری

جواب سبز پری کا

دیو کمبخت نے کس زور سے پہنچا پکڑا　　ہوگئی لال نزاکت سے کلائی تیری

جواب شہزادے کا

مرض عشق نے سارا ترا جوبن لوٹا　　آدھی صورت بخدا میں نے نہ پائی تیری

جواب سبز پری کا

قید نے کردیا بیمار سے بد تر تجھ کو گھر میں لے چل کے کروں گی میں دوائی تیری

جواب شہزادے کا

پنڈلیاں سوجی ہیں تلووں میں چبھے ہیں کانٹے خار دیتی ہے مجھے برہنہ پائی تیری

جواب سبز پری کا

مجھ کو ایذا ہوئی پاپوش کے صدقے سے ہوئی جان اللہ نے گلفام بچائی تیری

جواب شہزادے کا

میں ترے ہاتھ لگا تو مرے پھندے میں پھنسی میرا مطلب ہوا امید بر آئی تیری

جواب سبز پری کا

ہے تمنا مرے دل میں کہ اب حشر تلک فضل استاد سے دیکھوں نہ جدائی تیری

اپنی معلومات کی جانچ

1. لال دیو راجہ اندر سے کیا کہتا ہے؟
2. درج ذیل مصرعے میں ''شعلہ خو'' سے کون مراد ہے؟

   ''حضوری میں حاضر ہے یہ شعلہ خو''
3. ''لٹک کر ہوا تخت سے میں رواں'' اس مصرعے میں تخت سے مراد درج ذیل میں سے کون سا تخت ہے:

   1- تختِ حکومت 2- تختِ طاؤس 3- تختِ رواں
4. گلفام کیا ہے؟

   1- آدم ذات 2- پری ذاد

10.6 خلاصہ

اس اکائی میں پہلے اندر سبھا کے مصنف کے بارے میں بتایا گیا ہے گو کہ امانت کے حالات زندگی کی تفصیلات دستیاب نہیں ہیں پھر بھی اس سلسلے کی بنیادی معلومات پیش کردی گئی ہیں۔

امانت سے پہلے باقاعدہ عوامی اردو ڈرامے کی روایت نہیں ملتی۔ صرف شاہی ڈرامے کی روایت تھی' چنانچہ واجد علی شاہ کی ڈرامائی کوششوں کا ذکر یہاں کردیا گیا ہے۔ پھر اندر سبھا کا تنقیدی جائزہ فنی نقطۂ نظر سے لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ لہٰذا اندر سبھا کا فنی جائزہ پلاٹ' کردار' مکالمہ اور زبان و پیش کش کے پس منظر میں لیا گیا ہے۔

پیش کش ڈرامے کا بہت اہم پہلو ہے۔ ڈرامے کی کامیابی و ناکامی کا فیصلہ اسٹیج پر ہوتا ہے اور وہی ڈرامے کامیاب سمجھے جاتے ہیں جو اسٹیج پر بھی کامیاب ہوں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جاتا ہے تو اندر سبھا انیسویں صدی کے ڈراموں میں کافی بلند مقام پر نظر آتی ہے۔

پھر تشریح کے۔لیے ڈرامے کے متن سے کچھ اقتباسات دیے گئے ہیں۔اپنی معلومات کی جانچ کے لیے کچھ سوالات بھی ہیں اور نمونے کے سوالات بھی دیے جارہے ہیں۔فرہنگ میں مشکل الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں۔موضوع سے متعلق کتابوں کی فہرست دی گئی ہے جس سے آپ کو اس مطالعے میں مدد مل سکتی ہے۔

10.7 نمونۂ امتحانی سوالات

مندرجہ ذیل سوالوں کے جوابات تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. اندرسبھا سے پہلے کی ڈرامائی روایات پر روشنی ڈالیے۔
2. اندرسبھا کا جائزہ پلاٹ کے نقطۂ نظر سے لیجیے۔
3. اندرسبھا کی پیش کش کے امکانات پر روشنی ڈالیے۔

مندرجہ ذیل سوالوں کے جوابات پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. اندرسبھا کی کردار نگاری کا تنقیدی جائزہ لیجیے۔
2. امانت کے حالات زندگی مفصل بیان کیجیے۔
3. اندرسبھا میں استعمال کی گئی زبان پر اظہار خیال کیجیے۔

10.8 فرہنگ

الفاظ		معنی
حیات جاوید	=	ہمیشہ کی زندگی
ارتقا	=	ترقی
تخلص	=	مختصر نام جو شاعر اپنا مقرر کرتے ہیں اور شعر میں نظم کرتے ہیں۔
جدامجد	=	بزرگ، دادا، نانا
کلیدداری	=	کنجی رکھنے کا منصب
التجا	=	گذارش، آرزو کرنا، درخواست
نیم جاں	=	آدھا مرا ہوا، کمزور، لاغر
عقدہ	=	گرہ، گانٹھ، مشکل بات
مشکل کشا	=	مشکل کو حل کرنے والا
لکنت	=	ہکلا پن۔اٹک اٹک کر بولنے کی حالت
خانہ نشین	=	گھر میں بیٹھنے والا

رغبت	=	خواہش، رجحان، میلان
طولانی	=	لمبی
کثیر تعداد	=	زیادہ تعداد
ہیئت	=	شکل
مسدس	=	نظم کی وہ قسم جس کے ہر بند میں چھ مصرع ہوں
واسوخت	=	جواب میں جلانا، جلن معشوق سے بظاہر منہ پھیر لینا، بیزار ہونا
معتبر	=	قابل اعتبار
ورثہ	=	میراث پانے والے لوگ
وثوق	=	اعتماد
فراوانی	=	زیادتی
کاوش	=	کوشش
منعقد	=	انعقاد پانے والا، مقرر ہونے والا
محظوظ	=	مسرور، خوش وخرم
رقص	=	ناچ
سرود	=	نغمہ، گیت، راگ
ازالہ	=	زائل کرنا، دور کرنا، مٹانا
فوق فطری	=	فطرت سے بالاتر
طلسماتی	=	جادو کا
ناظرین	=	نظارہ کرنے والے، دیکھنے والے
متحیر	=	حیرت زدہ
بعید از عقل	=	عقل سے پرے
جوئندہ پائندہ	=	ڈھونڈھنے والا، پانے والا
فضائل	=	خصوصیات
بالاتر	=	اوپر
مبرا	=	پاک، بے عیب
ملکوتی	=	فرشتوں جیسی
پری تمثال	=	پری کی سی صورت

صعوبتیں	=	پریشانیاں
انا	=	پندار، شعور
طمع	=	لالچ
بغض	=	حسد
مضافات	=	اطراف و جوانب، اردگرد
شعوری	=	جان بوجھ کر
التزام	=	کسی بات کو ضروری قرار دینا
رعایت لفظی	=	ایک قسم کی تحریر جس میں الفاظ تشبیہات اور استعارے پہلے لفظ کی مناسبت سے آتے ہیں
دوربین	=	دور کی چیز کو دیکھ لینے والا، عقل و فہم رکھنے والا
مترادف	=	دو ایسے لفظ جن کے معنی ایک ہوں
قصد	=	ارادہ
بےداد	=	بے انصافی، ظلم و ستم
خار دینا	=	تکلیف پہنچانا
برہنہ پائی	=	ننگے پاؤں ہونا
پاپوش	=	جوتی
امید بر آنا	=	امید پوری ہونا

10.9 سفارش کردہ کتابیں

1. مسعود حسن رضوی ادیب — لکھنؤ کا عوامی اسٹیج — لکھنؤ 1968ء
2. مسعود حسن رضوی ادیب — لکھنؤ کا شاہی اسٹیج — لکھنؤ 1968ء
3. ابراہیم یوسف — اندر سبھا اور اندر سبھائیں — لکھنؤ 1980ء
4. نورالٰہی و محمد عمر — ناٹک ساگر — اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ
5. مسیح الزماں — امانت کی اندر سبھا — الہ آباد 1972ء
6. بادشاہ حسین — اردو میں ڈراما نگاری — دہلی 1973ء
7. محمد شاہد حسین — اندر سبھا کی روایت — ٹانڈہ 1986ء

....

اکائی 11 : آغا حشر کاشمیری اور سلور کنگ

ساخت

11.1 تمہید

11.2 حیات

11.3 ڈراما نگاری

11.4 سلور کنگ کا تنقیدی جائزہ

11.4.1 پلاٹ

11.4.2 نگاری

11.4.3 مکالمہ نگاری

11.4.4 کشمکش

11.4.5 اسٹیج کے حوالے سے منظر نگاری

11.4.6 نقطۂ عروج

11.4.7 انجام

11.5 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح

11.6 خلاصہ

11.7 نمونۂ امتحانی سوالات

11.8 فرہنگ

11.9 سفارش کردہ کتابیں

11.1 تمہید

اُنیسویں صدی میں پارسیوں کی کئی ڈراما کمپنیاں تھیں جو شہر شہر گھوم کر ڈرامے دکھانے کا کاروبار کرتی تھیں۔ ان کا مرکز بمبئی میں تھا۔ ان کے ڈرامے اُردو میں ہوا کرتے تھے۔ اُردو ڈراموں کی ان کمپنیوں کو ان کے مالکوں کے مذہب اور نسل کی نسبت سے پارسی تھیٹر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

پارسی تھیٹر نے ناظرین کا دل بہلایا اور خوب دولت بھی کمائی۔ ڈرامے کی اس روایت نے فن ڈراما کو آغا حشر کاشمیری جیسا منفرد فن کار بھی دیا۔ آغا حشر بنارس کے رہنے والے تھے۔ طالب علمی کا زمانہ تھا۔ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کا کھیل ''چندراولی'' بنارس آیا ہوا تھا۔ ڈرامے کے مصنف منشی مہدی احسن بھی کمپنی کے ساتھ بنارس آئے ہوئے تھے۔ آغا حشر نے چندراولی دیکھا۔ بے حد متاثر ہوئے۔ مہدی احسن سے ملے اور باتوں باتوں میں ان سے جھڑپ ہوگئی۔ خفت مٹانے کے لیے آٹھ دنوں میں اسی طرز پر ایک ڈراما بعنوان ''آفتاب محبت'' لکھ کر کمپنی کے مالک کو دکھایا۔ اس نے ڈراما خریدنے سے انکار کردیا۔ حشر کو یہ بات ناگوار گذری اور انہوں نے خود کو ڈرامے کے لیے وقف کردیا۔

آ فتابِ محبت بنارس کے عبدالکریم خان عرف بسم اللہ خاں نے سات روپے میں خرید کر اپنے پریس سے اسے چھاپا۔ یہ واقعہ 1896ء کا ہے۔ یوں آغا حشر نے اردو ڈرامے کی دنیا میں قدم رکھا۔

11.2 حیات

بعض محقق بنارس کو اور بعض امرتسر کو حشر کی جائے پیدائش بتاتے ہیں۔ حشر کے سال پیدائش 1879ء میں اختلاف نہیں۔ سب اس پر متفق ہیں کہ وہ ماہ اپریل میں پیدا ہوئے۔ تاریخ پیدائش میں البتہ اختلاف پایا جاتا ہے۔ کسی کے نزدیک یکم اپریل تو کسی کے نزدیک 3 اپریل حشر کی پیدائش کا دن ہے۔ ایک روایت 4 اپریل کی بھی ملتی ہے۔

حشر ان کا تخلص ہے۔ اصل نام آغا محمد شاہ ہے۔ ان کے والد آغا محمد غنی شاہ بنارس میں کشمیری شالوں کا کاروبار کرتے تھے۔ کاروبار کے سلسلے میں امرتسر آتے جاتے رہتے تھے لیکن کشمیر ان کا آبائی وطن تھا۔ حشر کا گھریلو ماحول بڑا مذہبی تھا۔ حشر کی ابتدائی تعلیم گھر ہی پر ہوئی۔ گھر پر عربی اور فارسی پڑھنے کے بعد انہوں نے بنارس کے نارائن مشن اسکول میں داخلہ لیا۔ اسکول کی پڑھائی سے زیادہ توجہ اور دلچسپی ڈراموں میں ہوا کرتی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تعلیم کو پایۂ تکمیل تک نہ پہنچا سکے۔ اسکول میں داخلے سے قبل عربی، فارسی اور دینیات کی تعلیم جو انہوں نے گھر پر بنارس کے مشہور مولوی حافظ عبدالصمد سے حاصل کی تھی وہ عمر بھر ان کے کام آئی۔

ڈرامے کا شوق حشر کو بمبئی لے آیا۔ یہاں انہوں نے کاؤس جی کھٹاؤ کی کمپنی میں بحیثیت منشی ملازمت کی۔ کمپنی کا نام الفرڈ تھیٹریکل کمپنی تھا۔ حشر یہاں 35 روپے ماہوار پر ملازم تھے۔ اس کمپنی کے لیے دیگر ڈراموں کے علاوہ حشر نے 'اسیرِ حرص' بھی لکھا 'اسیرِ حرص' کی مقبولیت نے آغا حشر کو تمام برصغیر میں مشہور کر دیا۔

حشر نے بمبئی میں کچھ اور کمپنیوں میں بھی کام کیا۔ پھر وہ پونا جا کر رائزنگ اسٹار کمپنی میں ملازم ہوئے۔ پونا میں زیادہ دن نہیں رہے۔ وہاں سے حشر نے حیدرآباد کا رُخ کیا۔ حیدرآباد کے تعلقہ دار راجہ راگھوبندر راؤ کی شراکت میں حشر نے نیو الفریڈ کمپنی کھولی۔ بعد میں حشر خود ہی پوری کمپنی کے مالک ہو گئے تھے۔ ''سلور کنگ'' کا پہلا شو 1910ء میں اس کمپنی کے لیے حیدرآباد میں ہوا تھا۔ سلور کنگ Henry Arther Johnesand کے انگریزی ڈرامے سے ماخوذ ہے۔ اس کے انگریزی نام سلور کنگ کے علاوہ اسے نیک پروین' پاکدامن' اچھوتا دامن اور شہید ناز جیسے مختلف عنوانات کے ساتھ الگ الگ کمپنیوں نے کھیلا ہے۔

1913ء میں آغا حشر حیدرآباد سے لاہور منتقل ہوئے۔ لاہور میں حشر کے قیام سے متعلق اے۔ بی۔ اشرف رقم طراز ہیں:

> ''وہاں انہوں نے اپنی ذاتی کمپنی قائم کی۔ لاہور میں ان دنوں علم و ادب کا خاص چرچا تھا اور اردو زبان و ادب کی ترقی کے لیے مختلف انجمنیں وجود میں آ چکی تھیں۔ جن میں سے ''بزمِ سخن'' اور ''بزمِ اردو'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان انجمنوں کے زیر سرپرستی' مختلف قسم کی مجالس اور مشاعرے منعقد کرائے جاتے تھے۔ آغا صاحب ان مجالس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے تھے۔ انجمن حمایتِ اسلام کا تو ان دنوں خاص طور پر چرچا تھا۔ آغا صاحب نے اس انجمن کے کئی جلسوں میں شرکت کی۔ تقریر کرنے کے علاوہ کئی نظمیں بھی پڑھیں۔''
>
> (آغا حشر اور ان کا فن' ص 90)

حشر کی مشہور نظم شکریہ یورپ پہلی مرتبہ انجمن حمایت اسلام کے ایک جلسے میں پڑھی گئی تھی۔ یہ نظم مناجات پر ختم ہوتی ہے۔ آج سے ساٹھ برس قبل یہ مناجات برصغیر کے طول و عرض میں ہر خاص و عام کو ازبر تھی۔ مناجات اس شعر سے شروع ہوتی ہے :

آہ جاتی ہے فلک پر رحم لانے کے لیے

بادلو! ہٹ جاؤ دید و راہ جانے کے لیے

حشر کی شادی 1911ء میں امرتسر میں ہوئی تھی۔ ان کے یہاں ایک لڑکا تولد ہوا۔ جس کا نام نادر شاہ رکھا گیا' تین ماہ کی عمر میں نادر شاہ کا لکھنؤ میں انتقال ہو گیا۔ نادر شاہ کے بعد حشر کے یہاں کوئی اولاد نہیں ہوئی۔ شادی کے پانچ برس بعد لاہور میں 1916ء میں حشر کی بیوی کا انتقال ہوا۔ وہ دل برداشتہ ہو گئے۔ انہوں نے لاہور کو خیر باد کہا اور کلکتے گئے۔ وہاں حشر میڈن تھیٹر سے وابستہ ہوئے۔ انہوں نے 1200 روپے ماہوار کے خطیر مشاہرے پر میڈن تھیٹر کے لیے بحیثیت منشی کام کیا۔ ایک روایت کے مطابق اس وقت کی مشہور اداکارہ مختار بیگم سے ایک لمبے عرصے کے تعلق کے بعد حشر نے نکاح کیا تھا۔ اس روایت کی توثیق معتبر ذرائع سے نہیں ہو پائی۔ یہ ضرور ہے کہ اپنے وقت کی دو ایک اہم اور مشہور اداکاراؤں سے حشر کے تعلقات رہے ہیں۔

1924ء میں حشر کلکتہ سے بنارس آئے اور اپنی کمپنی قائم کی۔ کمپنی کے ساتھ آگرہ' الہ آباد اور دیگر مقامات کا دورہ کیا۔ ہز ہائی نس مہاراجہ آف چرکھاری نے کمپنی کا ایک کھیل دیکھا اور اتنے متاثر ہوئے کہ انہوں نے پچاس ہزار میں کمپنی خرید لی۔ خود حشر کی شاگردی اختیار کی اور حشر کے ساتھ کمپنی کو چرکھاری لے گئے۔

1928ء میں مہاراجہ چرکھاری سے اجازت لے کر بنارس ہوتے ہوئے پھر کلکتہ گئے۔ اس بار کلکتہ میں پہلے مدن تھیٹر اور پھر نیو تھیٹرس میں ملازمت کی۔ کلکتہ کا یہ دور اسٹیج کے علاوہ فلم نگاری کی مصروفیت سے بھی عبارت ہے۔ اس آخری دور میں حشر نے نیو تھیٹرس کے لیے' مشہور زمانہ فلمیں ''چنڈی داس'' اور ''یہودی کی لڑکی'' لکھیں۔

1934ء میں حشر کلکتے سے لاہور پہنچے' اپنی ایک فلم کمپنی قائم کی اور ''حشر پکچرس'' کے بینر تلے ''بھیشم'' بنانے کا اعلان کیا۔ 28/اپریل 1935ء کو لاہور میں حشر کا انتقال ہوا۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. حشر نے عربی' فارسی اور دینیات کی تعلیم کس سے حاصل کی تھی؟
2. سلور کنگ کس ڈراما نگار کے انگریزی ڈرامے سے ماخوذ ہے؟
3. نیو تھیٹرس کے لیے آغا حشر نے کون سی فلمیں لکھیں؟

11.3 ڈراما نگاری

ماہرین نے آغا حشر کی ڈراما نگاری کو پانچ ادوار میں تقسیم کیا ہے:

دور اول	1899ء - 1905ء
دور دوم	1906ء - 1909ء
دور سوم	1910ء - 1916ء
دور چہارم	1917ء - 1924ء
دور پنجم	1925ء - 1932ء

پہلا دور:

''آفتابِ محبت'' جیسا کہ ذکر کیا گیا 1896ء میں لکھا گیا لیکن یہ کبھی کھیلا نہیں گیا۔ حشر نے ڈراما کمپنی کے منشی کی حیثیت سے پہلا ڈراما 1899ء میں بمبئی کی الفریڈ کمپنی کے لیے لکھا۔ اس کا نام ''مرید شک'' ہے۔ یہ وہ وقت تھا جب اوپیرا (Opera) کا طلسم ٹوٹ رہا تھا اور ذی فہم ڈراما نگار' ڈرامے کی زبان میں نثر کو رائج کر رہے تھے۔ ''مرید شک'' میں حشر نے بھی اس تبدیلی کا لحاظ رکھا۔ اس دور میں انہوں نے مندرجہ ذیل گیارہ ڈرامے لکھے :

1. آفتابِ محبت
2. مُرید شک
3. مارِ آستیں
4. اسیر حرص
5. میٹھی چھری عرف دورنگی دنیا
6. دام حسن عرف شہید ناز
7. سفید خون
8. ٹھنڈی آگ
9. شام جوانی
10. نعرۂ توحید
11. جُرم نظر

حشر نے اس دور میں فن اور پیشے کی ضرورتوں کو سمجھنے اور انہیں نبھانے کے جتن سیکھنے پر توجہ مرکوز رکھی۔ انہوں نے عوام کی پسند کا پورا لحاظ رکھا۔ اُس وقت بات بات پر اشعار کی بھرمار' مقفیٰ اور مسجع عبارت' گانوں کی کثرت' خطابت کا زور اور جذبات کا طوفان' ڈرامے کی کامیابی کی ضمانت اور لوازم تصور کیے جاتے تھے۔ حشر نے ان سب کا اس دور میں پورا پورا اہتمام کیا۔

دوسرا دور:

اِس دور میں حشر نے قید ہوس' خواب ہستی اور خوبصورت بلا جیسے ڈرامے لکھے۔ انہوں نے شیکسپیر کے المیہ ڈرامے کو عام تماشائی کی پسند کے مطابق ڈھال کر پیش کیا اور المیہ ڈراموں میں کامیڈی کا عنصر شامل کر کے کامیابی حاصل کی۔ اس دور میں انہوں نے ڈرامے کو آہستہ آہستہ بازاری اور مُبتذل گانوں کے غلبے سے آزاد کرانا شروع کیا۔ ڈراموں میں غزلوں' گیتوں اور دادروں کی جو بھرمار ہوتی تھی اس میں اعتدال اور توازن پیدا کیا۔ اب انہوں نے مکالموں کو بھی زیادہ فطری اور حقیقی رنگ دینا شروع کیا۔

تیسرا دور:

یہ عبوری دور ہے' دو دور اس سے پہلے ہیں اور دو اس کے بعد۔ جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے حشر کے فن کا پہلا نمائندہ ڈراما سلور کنگ اسی دور میں لکھا گیا۔ اس دور کی ڈرامائی کمائی یہ ہے:

1. سلور کنگ
2. خود پرست
3. انوکھا مہمان
4. یہودی کی لڑکی
5. بلوا منگل عرف سورداس
6. بھرت منی

اس دور کی ڈراما نگاری سے متعلق اے۔ بی۔ اشرف رقم طراز ہیں:

> ''اب انہوں نے شعوری طور پر تماشائی کے ذوق کو عامیانہ پن' سوقیت اور ابتذال کی پستیوں سے نکال کر اعلیٰ ذہنیت اور فنی شعور کی بلندیوں کی طرف لے جانے کی کوشش کی۔ قافیہ بندی اب مقصود بالذات نہیں۔ نہ ہی اشعار کا استعمال محض روایت تقلید کے طور پر روا رکھا گیا ہے بلکہ ان ذرائع سے انہوں نے کردار نگاری' واقعیت اور

حقیقت کونمایاں کرنے کا کام لیا ہے۔ کردار نگاری جو پہلے بہت حد تک مفقود تھی زیادہ سے زیادہ اہمیت اختیار کرتی جارہی ہے۔ کرداروں کے افعال اور ان کی گفتار موقع محل اور مراتب کے مطابق ہے۔ بلوا منگل عرف سورداس آغا حشر کا پہلا ڈراما ہے جس میں ہندو کردار ہندی زبان بولتے ہیں۔ پلاٹ اور واقعات کی ترتیب جو اس سے پہلے ناچ گانوں کی کثرت میں دب کر رہ جاتی تھی اب اولین حیثیت حاصل کر چکی ہے۔ واقعات کا پیچ وخم منطقی نتائج برآمد کرتا ہے اور حقیقت سے زیادہ قریب ہے۔''

(آغا حشر اور ان کا فن: اے۔بی۔اشرف، صفحہ 182)

چوتھا دور:

اس دور میں حشر نے مندرجہ ذیل ڈرامے لکھے:

1. شیر کی گرج
2. مدھر مرلی
3. بھاگیرتھ گنگا
4. ہندوستان قدیم وجدید
5. ترکی حور
6. پہلا پیار
7. آنکھ کا نشہ

تیسرے دور میں آغا حشر نے فن ڈراما کے رموز پر عبور حاصل کرلیا تھا۔ اب وہ اس فنی مہارت کے علی الرغم سماجی مقصدیت کی طرف رجوع ہوئے۔ اس دور کے ڈراموں سے متعلق خود حشر کا یہ بیان، بیان واقعہ ہے:

''میں وقت اور سوسائٹی کی حالت کو ہمیشہ پیش نظر رکھتا ہوں اور اس کے مطابق اپنا اصلاحی پروگرام مرتب کرتا ہوں۔ میں نے مقفّیٰ اور بے سروپا ڈراموں کو جن کا آج سے بیس برس پہلے بہت رواج تھا اسٹیج کو خیر باد کہنے پر مجبور کردیا ہے لیکن مجھے پبلک کو ادبی ڈرامے کے لیے تیار کرنے کی خاطر کئی سالوں تک انتظار کرنا پڑا۔''

(آغا حشر اور ان کا فن: اے۔بی۔اشرف، صفحہ 185)

اس دور کے ڈرامے اور بعد کے آخری دور کے ڈرامے اسٹیج کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے ادبی جمالیات کے تقاضوں پر بھی پورے اترتے ہیں۔ سماجی مقصدیت کا وصف اس پر مستزاد ہے۔

پانچواں دور:

اس دور میں حشر نے مندرجہ ذیل ڈرامے لکھے:

1. دل کی پیاس
2. رستم وسہراب
3. سیتا بن باس
4. رام اوتار
5. دل کی آگ
6. آتشی طوفان
7. بے وقوفوں کی ٹکر (مزاحیہ)
8. شیریں فرہاد
9. عورت کا پیار
10. چنڈی داس

ان ڈراموں میں چنڈی داس، عورت کا پیار، شیریں فرہاد، دل کی آگ اور آتشی طوفان دراصل متکلم فلموں کے اسکرپٹ مع ڈائیلاگ ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ :

1. ڈراما آفتاب محبت کس سنہ میں لکھا گیا؟
2. دوسرے دور کے ڈراموں میں آغا حشر نے کس طرح کے مکالمے لکھے؟
3. سلور کنگ، حشر کی ڈراما نگاری کے کس دور میں لکھا گیا؟
4. آغا حشر پر اے۔بی۔اشرف کی تصنیف کا کیا نام ہے؟
5. آغا حشر کے ان ڈراموں کے نام لکھیے جو دراصل متکلم فلموں کے اسکرپٹ ہیں۔

11.4 سلور کنگ کا تنقیدی جائزہ

ڈاکٹر عبدالمغنی سلور کنگ کا بحیثیت مجموعی جائزہ پیش کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''سلور کنگ آغا حشر کی ڈراما نگاری کا پورا نمائندہ ہے۔اس کی خوبیوں کا بھی اور خامیوں کا بھی، تاریخی طور پر اس کو وسطی اور عبوری دور میں رکھا جاتا ہے لیکن حقیقی طور پر یہ آغا حشر کے فن کی پختہ نمائندگی کرتا ہے۔ڈرامے کے بھلے اور برے جو عناصر اس میں موجود ہیں وہی آغا حشر کی ڈراما نگاری کے اصلی اور ترکیبی عناصر ہیں۔بعد کے ڈراموں میں جس چیز کو ترقی کہا جاتا ہے وہ محض ترمیم ہے۔''

(سلور کنگ مع مقدمہ: عبدالمغنی، صفحہ 24-23)

ڈاکٹر عبدالمغنی نے ''سلور کنگ'' کے مندرجہ ذیل محاسن گنوائے ہیں:

1. اس کا پلاٹ بالیدہ ہے۔رسمیت اور مثالیت میں یہ منفرد ہے۔
2. واقعات و حالات کی پیچیدگی، کشمکش اور تحیّر کے اعتبار سے دوسرا کوئی ڈراما اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔
3. اس میں خیر و شر کی کشمکش کے بیان کے ساتھ خیر کی فتح کو مجسم کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر عبدالمغنی نے ''سلور کنگ'' کے مندرجہ ذیل معائب بیان کیے ہیں:

1. گانوں کی بھر مار۔
2. بعض مقامات پر مکالموں کا بوجھل ہو جانا۔
3. اصل ماجرا سے بالکل غیر متعلق مزاحیہ قصے کو جگہ دینا جس کی حیثیت مسخرگی اور دخل در معقولات کی ہے اور جو اصل ماجرا کے بہاؤ میں مزاحم ہوتا ہے۔

11.4.1 پلاٹ

سلور کنگ کا ہیرو افضل نیک طینت لیکن بد اطوار شخص ہے۔اس کی صحبت غلط ہے اور عادتیں بری ہیں۔شراب اور جوئے کی لت میں گرفتار ہے۔اس کی شادی پروین سے ہوتی ہے جو وفا شعار عقلمند اور دولت مند ہے۔شادی کے کچھ دنوں تک افضل صبر و ضبط سے کام لیتا ہے لیکن بہت جلد اپنی بد اطواری کی طرف لوٹ آتا ہے۔پروین اور اس کا بوڑھا نوکر تحسین اسے راہ راست پر لانے کی کوششیں کرتے رہتے ہیں اور وہ پروین کی دولت لٹاتا رہتا ہے۔

افضل کے دوستوں میں منیر' اسد اور ننو شامل ہیں۔ افضل کی شادی سے قبل منیر اور اسد بھی پروین کے طلب گار تھے۔ لیکن پروین ان کے مقابلے میں افضل کا انتخاب کرتی ہے۔ اسد پولیس کا سپاہی ہے جو اپنے ناپاک ارادوں میں کامیاب ہونے کے لیے اپنی حیثیت کا استعمال کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتا' پروین کی شادی کے باوجود اسد اسے اپنی ہوس کا شکار بنانے کی خواہش رکھتا ہے۔ منیر پروین کا سچا ہمدرد اور غمگسار ہے۔ پروین نیک طینت اور وفا شعار بیوی ہے۔ وہ منیر کو اپنا بھائی تسلیم کرتی ہے۔

ایک روز پروین اور تحسین شراب خانے سے افضل کو سمجھا بجھا کر گھر لانے میں ناکام ہو کر لوٹ رہے تھے کہ منیر پروین سے مخاطب ہو کر ہمدردی کا اظہار کرتا ہے۔ افضل دونوں کو بات کرتے ہوئے دیکھ لیتا ہے۔ اسے غلط فہمی ہوتی ہے کہ محبت میں ناکام منیر حالات سے فائدہ اٹھانا چاہتا ہے۔ وہ منیر اور پروین پر تہمت لگاتا ہے۔ منیر' پروین اور تحسین اس کی غلط فہمی دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن شک افضل کے دل میں جگہ بنا چکا ہے اور وہ شراب کے نشے میں بھی ہے۔ افضل اور منیر میں تو تکار ہوتی ہے۔ افضل منیر کو جان سے مارنے کی دھمکی دیتا ہے۔

منیر اپنے گھر جاتا ہے۔ وہاں اسد' ابو اور ننو اس کے منتظر تھے۔ اسد' منیر سے پروین کے ہمدردانہ تعلق کو ناجائز رشتے کا نام دیتا ہے۔ دونوں میں جھگڑا ہوتا ہے اور اسد کے ہاتھوں منیر کا قتل ہو جاتا ہے۔

افضل منیر کے پیچھے پیچھے اس کے گھر آتا ہے۔ اسد اور ابو اور ننو اس کی نشے کی حالت کا فائدہ اٹھاتے ہوئے افضل پر منیر کے قتل کا الزام عائد کرتے ہیں۔ افضل پولس کے خوف سے فرار ہو جاتا ہے۔

افضل کی غیر موجودگی میں اسد پروین کو رجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ پروین ثابت قدم رہتی ہے۔ لالچ اور دھمکی سے کام نہیں نکلتا تو اسد پروین کو اغوا کر لیتا ہے۔ اس کی بچی کو قتل کرنے کی دھمکی بھی دیتا ہے۔ اس بیچ افضل کسی طور پر بہت مالدار شخص بن جاتا ہے۔ غریب آدمی کا بھیس بدل کر اپنے شہر آتا ہے۔ اپنے نوکر تحسین سے مل کر رازداری کے ساتھ پروین اور اپنی بیٹی کی کفالت کرتا رہتا ہے۔ خون کے جھوٹے الزام سے خود کو بری کرانے کے لیے اسد کے گھر گونگا نوکر بن کر رہتا ہے۔ اسد کے ساتھی مجرم ابو کو افضل پر رحم آتا ہے۔ وہ منیر کے قتل کا راز فاش کر دیتا ہے۔ افضل اپنی بیوی اور بیٹی کو اس کے چنگل سے چھڑا کر اسد کو قانون کے حوالے کرتا ہے۔ بالآخر بدی پر نیکی کی فتح ہوتی ہے۔

اس پلاٹ کے بارے میں سلور کنگ کے مقدمہ میں ڈاکٹر عبدالمغنی کا یہ تجزیہ بے حد مناسب ہے کہ:

> ''اس میں رومانی' جاسوسی اور اخلاقی عناصر ہم آمیز ہیں۔ افضل اور پروین کا عشق' پروین کے لیے افضل' منیر اور اسد کے درمیان رقابت' پھر پروین پر اس کے ڈورے۔ رومان کی پوری قماش ہے۔ منیر کا قتل' افضل کا فرار' اسد اور اس کے دوستوں کی سازش' افضل کا بھیس بدل کر اسد کے یہاں ملازم ہونا۔ اسد کا پروین اور اس کی بیٹی کو اٹھوا لینا' ابو کا انکشاف راز' افضل کا اپنے اصلی روپ میں ظاہر ہونا۔ اسد کی گرفتاری پوری جاسوسی داستان ہے۔ افضل کا شدید احساسِ گناہ' پروین کی عفت' صبر و استقامت اور جرأت' تحسین کی وفا شعاری اور ایثار' ابو کے ضمیر کا جاگ اٹھنا' اسد کی شیطنت کا انہدام ...... بلند اخلاقی قدروں کا پورا نظام ہے۔

(سلور کنگ مرتب ڈاکٹر عبدالمغنی' صفحہ 30 - 29)

چونکہ سلور کنگ خالصتاً تھیٹر کے لیے لکھا گیا ڈراما ہے' اس لیے عوامی دلچسپی کا خیال اس میں ہر موقع پر رکھا گیا ہے۔ پلاٹ میں بھی ایک ضمنی قصہ مرزا چونگا کا اصل قصے کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ مرزا چونگا' ان کی بیگم' ان کا نوکر اور ان کے دوستوں کی اپنی الگ کہانی اور الگ دنیا ہے جس کا افضل اور پروین کے قصے سے کوئی ربط نہیں ہے۔ یہ سب مزاحیہ کردار ہیں۔ اصل کہانی کے متوازی ان کی زندگی کی کہانی پلاٹ میں جوڑ دی گئی ہے۔ اس قصے کو نکال بھی دیا جائے تو پلاٹ کی ساخت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس کی حقیقت Comic interlude کی سی ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ حشر نہ المیہ لکھ رہے تھے نہ طربیہ۔ ان کا مقصد ناظرین کے اعصاب کو انسانی رشتوں اور جذبات کی دھوپ چھاؤں سے گزارنے کے بعد تماشا گاہ سے ایسی ذہنی کیفیت میں رُخصت کرنا تھا جسے فرحت اور راحت کا نام دیا جا سکے۔ قصے کے بیانیہ کے دوران جب کبھی اعصاب سنجیدہ جذبات اور واقعات کی المناکی سے بوجھل ہونے لگتے ہیں' حشر اس متوازی مزاحیہ کہانی کے سہارے انہیں راحت دیتے ہیں۔ اعصاب کو فراہم کی گئی یہ راحت اگلے سین میں پیش ہونے والے دردناک واقعے کے لیے ناظر کو تیار کرنے کا کام بھی کرتی ہے۔

11.4.2 کردار نگاری

ڈرامے کا مرکزی کردار داخلی تضاد کے ڈرامائی وصف سے متصف ہے۔ افضل نیک طینت لیکن بداطوار ہے۔ اس کی بد اطواری ڈرامائی واقعات کے وقوع پذیر ہونے کا سبب بنتی ہے۔ اس کی نیک طینتی اس کے کردار کو تہہ داری عطا کرتی ہے۔ ایک معصوم عورت کی زندگی برباد کرنے کا احساس ندامت اور اس سے بڑھ کر اپنے کردار کے ناقابل اصلاح ہونے کا صدمہ' دونوں مل کر اسے نفسیاتی سطح پر ایک پیچدار شخصیت اور ڈرامے کی اصطلاح میں غیر سپاٹ کردار بناتے ہیں۔

پروین اور تحسین کے کردار Stereotype characters ہیں۔ ان کی نیکی اور وفاشعاری آفاقی اخلاقیات کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ کردار کسی منفی صفت کے شائبے سے بھی پاک ہیں۔ بظاہر یک رخے نظر آنے والے ان کرداروں کی مدد سے حشر نے اخلاق کے ڈرامائی تقابل کا کام لیا ہے۔ کرداروں میں ابوکا ہی کردار ایک ایسا کردار ہے جو وقت کے ساتھ تبدیل ہوتا ہے۔ اس کا ضمیر جاگتا ہے اور وہ اسد کے ذریعے پروین کو بالجبر اٹھالانے پر اعتراض کرتا ہے۔

11.4.3 مکالمہ نگاری

حشر کے مکالمے برجستگی، شوخی اور حس مزاح جیسی خصوصیات سے آراستہ ہوتے تھے۔ سلور کنگ کے مکالموں میں بھی یہ خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ جس دور میں حشر ڈرامے لکھ رہے تھے وہ اسی مذاق سخن کو ترجیح دیتا تھا۔ مکالموں میں شمشیر کی سی تیزی رکھی جاتی تھی اور مقرر کی سی خوش گفتاری سے کام لیا جاتا تھا۔ ملاحظہ ہو:

> افضل: ''کیا ہر بڑی مچھلی چھوٹی مچھلی کو، ہر بڑی طاقت چھوٹی طاقت کو، ہر بڑی عقل والا چھوٹی عقل والے کو پورا نگل جانے، جیت لینے اور برباد کرنے کی کوشش نہیں کر رہا ہے؟ نہیں سب جواری ہیں، جوا کھیلتے ہیں۔ بادشاہ طاقت سے کھیلتا ہے۔ سپاہی تلوار سے کھیلتا ہے۔ فیلسوف دماغ سے کھیلتا ہے۔ پس اگر ملعون ہیں تو سب ورنہ کوئی نہیں۔'' (سلور کنگ، پہلا باب: دوسرا منظر)

مکالموں کا یہ رنگ سلور کنگ میں جابجا نظر آتا ہے۔ ایک اہم پہلو ان مکالموں کا یہ بھی ہے کہ یہ کردار کے سماجی یا تعلیمی پس منظر سے مطابقت نہیں رکھتے۔ مالک ہو کہ نوکر چھوٹا ہو کہ بڑا۔ عمر، مزاج اور طبیعت و فطرت کی عکاسی تو ان مکالموں میں ضرور ہوتی ہے لیکن کرداروں کے خاندانی، تہذیبی، سماجی اور تعلیمی پس منظر کا خیال نہیں رکھا گیا ہے۔ اوپر آپ نے افضل کی گفتگو ملاحظہ کی اب افضل کے نوکر تحسین کا لب و لہجہ اور انداز گفتگو دیکھیے۔

> تحسین ''آپ کے دل میں محبت، آنکھوں میں مروت، ہاتھوں میں سخاوت، برتاؤ میں شرافت' قول میں صداقت غرض وہ تمام خوبیاں جن سے گوشت اور پوست کا مجموعہ شریف انسان کہلاتا ہے، پورے جلال و جمال کے ساتھ موجود تھیں۔'' (سلور کنگ۔ پہلا باب: دوسرا منظر)

ظاہر ہے کہ یہ لہجہ ایک خانگی ملازم کا نہیں ہوسکتا۔ سلور کنگ کے مکالموں میں طوالت کا عنصر بھی پایا جاتا ہے۔ پہلے باب کے دوسرے منظر میں بحالت نشہ افضل کی شراب خانے میں تقریر کے علاوہ تیسرے منظر میں اس کی طویل خودکلامی کا تو کچھ جواز بھی بنتا ہے لیکن اسی باب کے چوتھے

منظر میں مرزا چونگا کی بڑبڑاہٹ ڈرامے کے تین صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ مقام حیرت ہے کہ کسی بھی طرح کے عمل کی غیر موجودگی میں اس طویل خود کلامی کو ڈرامے کے ناظرین نے کس طرح برداشت کیا ہوگا۔ دراصل اس ڈرامے کے مختصر مکالمے ہی اس کی جان ہیں۔ برجستہ اور برمحل فقرے، مزاح کا عنصر اور لہجے میں ایک قسم کی کاٹ ان مختصر مکالموں کی خوبی ہے۔ لیکن ان کی تعداد بہت کم ہے۔ ڈرامے کے زیادہ تر مکالمے ادبی نثر کی طرح پڑھے جانے میں تو لطف دیتے ہیں لیکن اسٹیج کے نقطۂ نظر سے قطعاً نامناسب ہیں۔ مختصر مکالموں کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

''اسد۔ مگر مجھے میرے ارادے سے روکنے والا کون ہے؟

ابو۔ میرا سمجھانا

اسد۔ میں تیری سننا نہیں چاہتا۔

ابو۔ تو انسانیت کا خیال

اسد۔ اس کو میں فضول سمجھتا ہوں۔

ابو۔ تو اس کی آہ وزاری

اسد۔ وہ مجھ پر اثر نہیں کر سکتی۔

ابو۔ تو دنیا کی شرم

اسد۔ اس کی میں پرواہ نہیں کرتا۔

ابو۔ تو خوف خدا

اسد۔ اس کا میں اندیشہ نہیں کرتا۔

ابو۔ تو گرفتاری کا ڈر

اسد۔ اس کا میں انتظام کر چکا ہوں۔''

(تیسرا باب: دوسرا منظر)

آغا حشر کے مکالموں کی یہی وہ روانی اور برجستگی تھی جس نے ان کے ڈراموں کو بے حد کامیاب بنایا۔ ڈاکٹر مسیح الزماں اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

''حشر کے زمانے کا تھیٹر فقرہ بازی، شوخی، شگفتگی اور رنگینی کا مرکز تھا۔ اسٹیج کی کامیابی کے لیے انہیں عناصر کی ضرورت تھی اور حشر کے قلم سے یہ چیزیں فوارے کی طرح نکلتی تھیں۔ ان کی ذہانت، حاضر جوابی، بدیہہ گوئی نے ان کی شگفتگی کے لیے راستہ ہموار کیا تھا۔ مزاحیہ ٹکڑوں میں بھی یہ فقرے عامیانہ سطح پر ملتے ہیں کیونکہ اس طبقے کی داد حاصل کرنا بھی حشر کا مقصد تھا اور اسی پر ان کی مقبولیت و ہردلعزیزی کا بڑی حد تک دارومدار تھا۔''

(معیار و میزان، ص49)

آغا حشر مکالموں میں اوصاف پیدا کرنے کے لیے جن فنی اور ادبی وسائل کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ذیل میں ان کی مثالیں درج کی جاتی ہیں۔

محاورہ

چوتھا : تو چلو دولت کا نیلام ہورہا ہے۔ دو چار بولیاں بولیں، بہتی ہوئی گنگا ہے ہم بھی ہاتھ دھولیں۔

استعارہ

افضل : ''میری گلاب کی پنکھڑی! مجھے معاف کر، یہ نالائق باپ اب اپنے ناز برداروں کو کبھی تکلیف نہ دے گا۔''

مثال

افضل : (خودکلامی) ''افضل خوب پی اور خوب کھیل۔ جس طرح ہاتھی کے پیچھے کُتے بھونکتے ہیں اور وہ پرواہ نہیں کرتا' اسی طرح تو بھی دنیا والوں کو اپنے پیچھے بکنے دے اور آگے بڑھا چل!''

اشعار

اپنے اور دوسروں کے اشعار کا برمحل استعمال حشر کی مکالمہ نگاری کا نمایاں وصف ہے۔ حشر نے جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے، مشہور نظم شکریہ یورپ 21 مارچ 1913ء کو لاہور میں سنائی تھی۔ 1910ء میں لکھے گئے سلور کنگ میں مناجات کے حصے کا ایک شعر پہلی مرتبہ پروین کی زبانی ہم تک پہنچتا ہے۔ شعر یہ ہے۔

صلح تھی کل جن سے اب وہ برسرِ پیکار ہیں
وقت اور تقدیر دونوں در پئے آزار ہیں

حشر ڈراما نقل کرواتے وقت ڈرامائی صورتحال کے پیش نظر فی البدیہہ شعر کہہ کر کردار کی زبان سے ادا کرواتے تھے۔ ذیل کے مکالمے کے بعد درج دو شعر ایسی ہی بدیہہ گوئی کی مثال ہیں:

افضل : ''تم چاہتے ہو کہ میں گھر چلوں' مگر اب پہلے یہ بتاؤ کہ میرا گھر اب کہاں ہے؟ ۔۔۔۔ نہیں میرا کوئی گھر نہیں ہے۔ میں نے گھر کی رونق، گھر کی دولت' گھر کی اطمینان بخش زندگی سب کچھ شراب اور جوئے میں غارت کردی۔ اب گھر کی جگہ صرف مٹی اور پتھر سے بنی ہوئی چہار دیواری باقی ہے۔ جس کے گرد خوفناک مستقبل اپنے سیاہ پر کھولے ہوئے منڈلا رہا ہے اور جس کے اندر ایک شریف بیوی اپنے بدچلن شوہر کے لیے اور ایک معصوم بچی اپنے بدبخت باپ کے لیے رحم کے آنسو بہا رہی ہے''۔

میں گھر کو بھول گیا اور میرا گھر مجھ کو ٹھکانا اب کہیں آتا نہیں نظر مجھ کو
بس اب سے چھوڑ دو قسمت کے رحم پر مجھ کو نہ ہو خراب تم اک خانماں خراب کے ساتھ

(پہلا ایکٹ : دوسرا سین)

11.4.4 کشمکش

ڈاکٹر محمد شفیع، آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ میں سلور کنگ کے پلاٹ سے بحث کرنے کے بعد رقم طراز ہیں:

> ''منیر کے قتل سے کشمکش پیدا ہوتی ہے۔ نقطۂ عروج تب ہوتا ہے جب پروین اور اس کی لڑکی بھوک سے بلک رہی ہوتی ہیں اور اسد انہیں پریشان کرتا ہے۔ زوال اس وقت شروع ہوتا ہے جب افضل تین برس کے بعد لوٹتا ہے اور اس طرح اختتام طربیہ پر ہوتا ہے۔''

(آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ' صفحہ 372)

منیر کے قتل سے قبل ہیرو اور ہیروئن کی گھریلو زندگی کے تباہ ہونے کی ڈرامائی صورتحال قاری یا ناظر پر واضح ہوجاتی ہے اور وہ اس حقیقت کو تسلیم بھی کر لیتا ہے کہ اس نہج پر اس میں مزید المناک صورتحال پیدا کرنے کے امکانات ختم ہو چکے ہیں۔ قصے کو آگے بڑھانے کے لیے اس ماحول سے باہر کسی ڈرامائی وقوعہ کا وقوع پذیر ہونا ناگزیر ہوجاتا ہے۔ وہ وقوعہ منیر کے قتل کی صورت میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔ منیر کا قتل خیر کی قدر پر حملے کے مماثل ہے۔ منیر عورت کی عصمت اور وقار کا محافظ ہے۔ اس کے قتل کے ساتھ شر اپنی عملداری کا اعلان کرتا ہے اور یوں خیر اور شر کے مابین کشمکش شروع ہوتی ہے۔

11.4.5 اسٹیج کے حوالے سے منظر نگاری

سلور کنگ تین ایکٹ کا ڈراما ہے۔ اسٹیج کی اصطلاح میں تین یا تین سے زیادہ ابواب پر مشتمل ڈراما Full length play کہلاتا ہے۔ یہ فل لینتھ ڈراما کل تیرہ مناظر (Scenes) پر مشتمل ہے۔ ان مناظر کی ترتیب درج ذیل ہے:

پہلا ایکٹ پانچ مناظر پر مشتمل ہے:

پہلا سین : پروین بانو اور تحسین کا حمدِ خدا گاتے ہوئے نظر آنا

دوسرا سین : چند جواریوں کا شراب نوشی کرتے ناچتے گاتے نظر آنا

تیسرا سین : منیر کا مکان

چوتھا سین : مرزا چونگا کا مکان

پانچواں سین : افضل کا مکان

دوسرا ایکٹ چار مناظر پر مشتمل ہے:

پہلا سین : پروین کا مکان : پروین کا مفلسی کی حالت میں مع بانو کے بیکار دکھائی دینا

دوسرا سین : مرزا چونگا کا مکان

تیسرا سین : راستہ

چوتھا سین : افضل کا مکان

تیسرا ایکٹ پانچ مناظر پر مشتمل ہے:

پہلا سین : راستہ

دوسرا سین : غار: ایک پُرانے مکان پر افضل کا رکھوالی کرتے دکھائی دینا

تیسرا سین : مرزا چونگا کا مکان

چوتھا سین : افضل کا مکان

سلور کنگ میں اسٹیج پر دکھائے گئے مناظر کی تفصیل یا ان سے متعلق زیادہ ہدایات نہیں ملتیں۔ اس کی ایک اہم وجہ تو یہ ہوسکتی ہے کہ حشر نہ صرف یہ کہ خود ڈرامے لکھتے تھے بلکہ خود ہی اسٹیج بھی کرتے تھے' لہٰذا پیش کش کے تعلق سے ڈرامے کا پورا خاکہ ان کے ذہن میں موجود رہتا تھا۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اس ڈرامے میں اس وقت کے تفریحی مذاق کے مطابق برجستہ' برمحل اور شوخ مکالمے کثرت سے ہیں۔ مکالموں کی زیادتی کرداروں کے لیے عمل کے مواقع بے حد کم کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ڈرامے میں عمل کی صورتیں محدود ہیں۔ قصے میں اگر کوئی موڑ آتا بھی ہے تو اس سے ناظر یا قاری کی واقفیت کسی کردار کے مکالمے کے ذریعے ہوجاتی ہے اور عمل کی صورتیں مکالموں کی فراوانی کے باعث اسٹیج پر آنے سے رہ جاتی ہیں۔

11.4.6 نقطۂ عروج

اس کشمکش کا نقطۂ عروج وہ ہے جب شر بظاہر صورت واقعہ پر مکمل گرفت حاصل کر لیتا ہے اور خیر کو ہر طرح سے لاچار و بے بس کر دیتا ہے۔ اسد بالجبر پروین کی عزت سے کھیلنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسے اور اس کی بیٹی کو اغوا کر لیتا ہے۔ ماں کے سامنے بیٹی کو جان سے مارنا چاہتا ہے۔ گھر کا کرایہ وصول کرنے کے بہانے لاؤ کا پروین کے ساتھ بدتمیزی سے پیش آنے کا منظر نقطۂ عروج کی جانب ذہنی پیش رفت کے لیے ناظر کو تیار کرنے کا کام کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ وہ ڈرامائی صورتیں ہیں جو خیر و شر کی اس آویزش کو بالآخر نقطۂ عروج پر پہنچا دیتی ہیں۔ قاری یا ناظر۔ یہاں اس تجسس سے دوچار ہوتا ہے کہ آیا خیر پست ہوگا یا شر کی شکست کی کوئی صورت بھی نکلے گی۔

11.4.7 انجام

انجام خالص ڈرامائی ہے۔ مقبول عوامی ڈرامے کی روایت کے زیر اثر خلق کردہ اس ڈرامے کا خالص ڈرامائی انجام عیب نہیں سمجھا جائے گا۔ ناممکن اور ناقابل قبول واقعے کے سہارے ڈراما نگار نے خیر کو فتح سے ہمکنار کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد شفیع اس ضمن میں نشاندہی کرتے ہیں کہ :

> ''ٹرین کے حادثے میں مرنے والوں میں افضل کا نام کیسے آ گیا۔ جب کوئی جانتا بھی نہ تھا کہ وہ کہاں ہے اور کون ہے۔۔۔۔۔ تین ہی برس میں بغیر لاٹری نکلے اور جوا کھیلے افضل کروڑ پتی بن گیا۔''

(آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ' صفحہ 372)

اپنی معلومات کی جانچ :

1. افضل کن بری عادتوں میں مبتلا ہے؟
2. پروین اور تحسین کس طرح کے کردار ہیں؟
3. سلور کنگ کے مکالموں سے تشبیہہ کی ایک مثال دیجیے۔
4. ڈراما سلور کنگ کتنے ابواب اور مناظر پر مشتمل ہے۔
5. سلور کنگ کے مرکزی کرداروں کے نام لکھیے۔
6. اسد کس کی بیٹی کو اغوا کر لیتا ہے؟

11.5 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح

الف

افضل : ''دنیا کی بیشمار زبانیں یکساں لفظوں میں اس جگہ کے خلاف اپنا غصہ اور نفرت ظاہر کرتی ہیں۔ وہ کہتے ہیں۔ یہ بری جگہ ہے' یہاں جوا کھیلا جاتا ہے۔ ایک درخت ہے جُوا جو کوتاہ فہم ہاتھوں سے لالچ کی زمین پر بویا جاتا ہے۔ پانی کے بدلے دولت اور عزت کے خون سے سینچا جاتا ہے۔ اور بڑا ہو کر مفلسی' بے عزتی اور تباہی کا پھل لاتا ہے۔۔۔۔۔ ہا ہا ہا۔ کیسے عجیب جج اور کیسا عجیب فیصلہ ہے' میں ان نامنصف منصفوں سے پوچھتا ہوں کہ اگر یہ جگہ جوا خانہ ہونے کی وجہ سے سوسائٹی کی مجرم ہے تو تمھیں تمام جہاں کے خلاف فردِ جُرم لگانا چاہیے۔۔۔ جواب دو؟ کیا تمام دنیا جوا خانہ نہیں ہے کیا اس دنیا میں ہر شخص ایک دوسرے کے ساتھ داؤں نہیں لگا رہا ہے''؟ بادشاہوں کے دربار میں' وزیروں کے محل میں' فوج کے کیمپ میں' سوداگروں کی دوکان میں' کیا ایک ایک جگہ قسمت کی بساط پر کوشش کا پانسہ نہیں پھینکا جا رہا ہے؟ کیا ہر بڑی مچھلی چھوٹی مچھلی کو' ہر بڑی طاقت چھوٹی طاقت کو' ہر بڑی عقل والا چھوٹی عقل والے کو

پورا انگل جانے۔ جیت لینے اور برباد کرنے کی کوشش نہیں کر رہا ہے؟ نہیں سب جواری ہیں' جوا کھیلتے ہیں' بادشاہ طاقت سے کھیلتا ہے۔ سپاہی تلوار سے کھیلتا ہے۔ فیلسوف دماغ سے کھیلتا ہے پس اگر ملعون ہیں تو سب ورنہ کوئی نہیں! برائی ہے تو ہر ایک جگہ ورنہ کہیں نہیں''! افضل خوب پی اور خوب کھیل جس طرح ہاتھی کے پیچھے کتے بھونکتے ہیں اور وہ پرواہ نہیں کرتا اسی طرح تو بھی دنیا والوں کو اپنے پیچھے بکنے دے اور آگے بڑھا چل!۔

ب

افضل : ''پروین! میرے پاس جس قدر لفظ تھے انکار میں خرچ کر دیے اب میرے پاس نہ لفظ ہیں نہ وقت اس لیے مجھے سمجھانے کی کوشش سے باز آؤ۔ بوڑھے فرشتے! اسے ساتھ لو اور گھر جاؤ۔

تحسین : حضور اجازت دیں تو غلام کا بس ایک جملہ

افضل : بس ایک حرف نہیں۔

تحسین : میری سُنیے

افضل : کان نہیں۔

تحسین : کچھ دیکھو

افضل : آنکھ نہیں۔

تحسین : سوچیے

افضل : دماغ نہیں۔

تحسین : غور کر لیجیے

افضل : وقت نہیں۔

تحسین : خدا کے لیے ہم پر ترس کھاؤ۔

افضل : شیطانو! چلے جاؤ ورنہ میں پاگل ہو جاؤں گا۔ جب تک اس سنہری جوتے سے قسمت کا سر کچل کر جو کچھ اس نے مجھ سے چھینا ہے واپس نہ لے لوں گا۔ گھر واپس نہ جاؤں گا!''

ج

پروین : اسد! مجھے جانے دے چھوڑ دے' راستہ دے' تو نے اب تک مجھے سیکڑوں مرتبہ ستایا مگر میں نے اس پر بھی بد دعا کے لیے ابھی تک ہاتھ نہیں اٹھایا۔

پھونک دینے کے لیے نالوں میں کم آگ نہیں
سُن کے خوش مت ہو یہ فریاد ہے کچھ راگ نہیں
پیر جائے جو جگر میں وہ چھری ہوتی ہے
خوف کر! آہ غریبوں کی بُری ہوتی ہے

اسد : مجھے بتا کہ تو مجھ سے نفرت کیوں کرتی ہے؟

پروین : مجھے بتا کہ میں تیری کس چیز کے لیے عزت کروں؟

اسد : مجھ میں کیا کمی ہے، کیا میں دولتمند نہیں ہوں، معزز نہیں ہوں؟ جواں مرد نہیں ہوں، سیکڑوں بلکہ ہزاروں میں فرد نہیں ہوں؟

پروین : تم دولتمند، معزز، مرد کچھ بھی نہیں، دولتمند ہوتے تو اپنے دل کی سخاوت دکھاتے، معزز ہوتے تو دوسروں کی بے عزتی کرنے سے خوف کھاتے، مرد ہوتے تو بزدلوں کی طرح ایک بیکس عورت کو کبھی نہ ستاتے۔

دیکھو تو ایک ہیرا جو پرکھو تو سنگ ہے
وہ پھول ہے تو جس میں نہ بو ہے نہ رنگ ہے

اپنی معلومات کی جانچ

1. ''کیا ایک ایک جگہ قسمت کی بساط پر کوشش کا پانسہ نہیں پھینکا جا رہا ہے؟'' اس مکالمے سے آپ کیا سمجھتے ہیں۔ واضح کیجیے۔
2. دیے گئے اقتباسات کی روشنی میں مختصراً افضل کی فطرت کا تجزیہ کیجیے۔
3. کیا تحسین کے مکالمے اس کے سماجی پس منظر کے مطابق ہیں؟

11.6 خلاصہ

انیسویں صدی کے نصف آخر میں پارسیوں کی قائم کردہ تھیٹریکل کمپنیوں نے مالی منفعت کے لیے اردو ڈراموں کو اسٹیج کرنا شروع کیا۔ یہ کمپنیاں جن کا مرکز ممبئی تھا ہندوستان کے تقریباً ہر بڑے شہر میں جا کر ان اردو ڈراموں کو اسٹیج کرتی تھیں اور کافی منافع حاصل کرتی تھیں۔ ایسی ہی ایک تھیٹریکل کمپنی کے ڈراما نگار احسن کا ڈراما چندراولی بنارس میں کھیلا گیا۔

آغا حشر کاشمیری (پیدائش 1879ء وفات 1935ء) نے جن کا خاندان کشمیر سے بنارس آ گیا تھا اور جو اس زمانے میں طالب علم تھے، اس ڈرامے کو دیکھا اور بے حد متاثر ہوئے۔ اسی طرز پر اپنا پہلا ڈراما آفتاب محبت لکھا لیکن مذکورہ کمپنی نے خریدنے اور دکھانے سے انکار کر دیا۔ حشر کو یہ بات ناگوار گزری اور انہوں نے خود کو ڈرامے کے لیے وقف کر دیا۔

آغا حشر کی ڈراما نگاری کو پانچ ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ یہ مدت 1899ء سے لے کر 1932ء تک یعنی 33 برس کے عرصے پر محیط ہے۔ حشر کے اہم ڈرامے مرید شک، اسیر حرص، شہید ناز، سفید خون، خواب ہستی، خوبصورت بلا، یہودی کی لڑکی، سلور کنگ، آنکھ کا نشہ، ترکی حور، بھاگیرتھ گنگا، سیتا بن باس اور عورت کا پیار وغیرہ ہیں۔

سلور کنگ حشر کے بہترین ڈراموں میں شمار ہوتا ہے۔ اس میں ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں سے کم وبیش سبھی عناصر حشر کے دوسرے ڈراموں کے مقابلے بہتر صورت میں پائے جاتے ہیں۔ واقعات وحالات کی پیچیدگی، کشمکش، تجسس اور تحیر نے ڈرامے کو ابتدا سے انجام تک دلچسپی کا حامل بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ گٹھا ہوا اور چست ہے۔ لیکن ایک ضمنی مزاحیہ قصے کی موجودگی پلاٹ کی اس سالمیت کو متاثر کرتی ہے۔ کرداروں میں سے بیشتر یک رخی نوعیت کے ہیں۔ جو اچھا ہے وہ اچھا رہتا ہے اور جو برا ہے وہ برا رہتا ہے۔ لیکن ابو کا کردار حالات اور وقت کے ساتھ بدلتا ہے اور برائی سے نیکی کی طرف آتا ہے۔ مرکزی کردار افضل نفسیاتی کشمکش کا شکار اور متضاد جذبات واحساسات رکھنے والا شخص ہے۔ فطرتاً وہ نیک لیکن بد اطوار ہے اور اس بد اطواری پر نادم وشرمندہ بھی۔ مکالمے حشر کے تخلیقی مزاج سے پوری طرح مطابقت رکھتے ہیں لیکن زیادہ تر طویل ہیں اور یہ طوالت ان کا سب سے بڑا نقص ہے۔ ڈرامے کا نقطۂ عروج اسد کی گرفت میں پروین کا آ جانا ہے لیکن بالآخر شر، خیر پر غالب آ جاتا ہے اور انجام نیک ہوتا ہے۔

11.7 نمونۂ امتحانی سوالات

ان سوالوں کے جوابات تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. آغا حشر کی ڈراما نگاری کا مجموعی جائزہ پیش کیجیے۔
2. سلور کنگ کا تنقیدی مطالعہ پیش کیجیے۔
3. آغا حشر کی ڈرامے سے وابستگی اور ان کے حالات زندگی پر تبصرہ کیجیے۔

ان سوالوں کے جوابات پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. سلور کنگ کی روشنی میں آغا حشر کی مکالمہ نگاری پر نوٹ لکھیے۔
2. سلور کنگ کے پلاٹ پر تبصرہ کیجیے۔
3. آغا حشر کے یہاں ڈراما نگاری کے دوران اشعار کے استعمال کے فنی حربے پر روشنی ڈالیے۔

11.8 فرہنگ

الفاظ		معنی
محقق	=	تحقیق کرنے والا
مناجات	=	دعا، عرض، التجا
ازبر	=	نوک زبان، یاد کرلینا
تولد	=	پیدائش، جنم
مبتذل	=	حقیر، گرا ہوا
سوقیت	=	بازاری پن
ابتذال	=	اخلاقی پستی، ہلکا پن
مقصود بالذات	=	جو بذات خود مقصود ہو
علی الرغم	=	برخلاف، برعکس
متکلم	=	کلام کرنے والا، بات کرنے والا
اسکرپٹ	=	تحریر، مسودہ
بالیدہ	=	بڑھا ہوا، جوش سے پُر
انہزام	=	تتر بتر ہونا
خوش گفتاری	=	اچھی بات چیت
فیلسوف	=	دانش مند، عالم، فاضل

ملعون	=	جس پر لعنت ہو، مردود
پوست	=	چرم، کھال، جلد
خانگی	=	گھریلو
بدیہہ گوئی	=	برجستہ کہنا
نہج	=	طریقہ، طور، قاعدہ
Opera	=	غنائی تمثیل، وہ ناٹک جس میں موسیقی کا عنصر غالب ہو
Stereotype	=	ہمیشہ کے لیے ایک رنگ پر قائم کرنا، غیر مبتدل بنا دینا، گھسا پٹا
Comic Interlude	=	مزاحیہ وقفہ

11.9 سفارش کردہ کتابیں

1. اے۔ بی۔ اشرف — آغا حشر اور ان کا فن
2. انجمن آرا انجم — آغا حشر اور اردو ڈراما
3. ڈاکٹر محمد شفیع — آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ
4. عبدالمغنی — سلور کنگ مع مقدمہ
5. عشرت رحمانی — اردو ڈرامے کا ارتقا

....

اکائی 12 : امتیاز علی تاج اور انارکلی

ساخت

12.1 تمہید
12.2 حیات
12.3 ادبی خدمات
12.4 انارکلی کا تنقیدی جائزہ
12.4.1 انارکلی کا خلاصہ
12.4.2 مرکزی خیال
12.4.3 فنی مطالعہ
12.4.4 کردار نگاری
12.4.5 مکالمہ نگاری
12.4.6 منظر نگاری
12.4.7 تصادم وکشمکش
12.4.8 انارکلی اوراسٹیج
12.5 نمونہ اقتباسات برائے تشریح
12.6 خلاصہ
12.7 نمونہ امتحانی سوالات
12.8 فرہنگ
12.9 سفارش کردہ کتابیں

12.1 تمہید

پارسی تھیٹروں نے جس تیزی کے ساتھ اردو ڈراموں کو اسٹیج کیا اس نے دنیائے علم وادب سے تعلق رکھنے والی ان شخصیات کو بھی اردو ڈرامے کی طرف توجہ دینے پر مجبور کردیا جو اسے کم تر اور عوامی سمجھتی تھیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ادبی ڈرامے کی روایت کا آغاز ہوا۔ محمد حسین آزاد اور مرزا رسوا جیسے مشاہیر اس کوچے کی طرف آئے اور ڈرامے لکھے۔ ادبی ڈراموں کی روایت کا سنگ میل امتیاز تاج کا ڈراما انارکلی ہے۔ اس ڈرامے میں زبان کے حسن، بیان کے جادو، اسلوب کے سحر، عمل کی گرمی اور تصادم وکشمکش کی آنچ نے باہم مل کر ایک ایسے ادبی شہ پارے کا روپ لے لیا ہے کہ برسوں گزرنے کے بعد بھی جس کی آب وتاب میں نہ تو کمی آئی اور نہ ہی اس کی ادبی قدر وقیمت میں کوئی ماندگی نظر آتی ہے۔

اس اکائی میں آپ امتیاز علی تاج کے حالات زندگی نیز ان کے ادبی کارناموں سے واقف ہوں گے۔ ڈراما انارکلی کی ادبی وفنی خصوصیات پر

تفصیل سے گفتگو کی جارہی ہے جو آپ کی معلومات میں اضافہ کرے گی۔ اس کے ساتھ ہی نمونۂ اقتباسات برائے تشریح، اس ڈرامے کی ادبی اور فنی خصوصیات پر کی گئی گفتگو کا خلاصہ، امتحانی سوالات کے نمونے، مشکل الفاظ کی فرہنگ اور سفارش کردہ کتب کی فہرست بھی دی جارہی ہے تاکہ آپ اپنی معلومات میں مزید اضافہ کرسکیں۔

12.2 حیات

سید امتیاز علی تاج 13 / اکتوبر 1900ء کو لاہور کے ایک ذی علم گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ان کے آباواجداد کا تعلق بخارا سے تھا جو مغل شہنشاہ اورنگ زیب عالمگیر کے عہد حکومت میں ہندوستان آکر دیوبند ضلع سہارنپور میں بس گئے تھے۔ تاج کے والد شمس العلما مولوی سید ممتاز علی (پیدائش 1860ء وفات 1935ء) عربی کے فاضل، فارسی میں کامل اور انگریزی کے اعلیٰ درجہ کے مترجم تھے۔ مولوی سید ممتاز علی جید عالم دین اور صاحب تصنیف و تالیف بھی تھے۔ ان کی سب سے اہم تصنیف ''تفصیل البیان فی مقاصد القرآن'' ہے۔ یہ کتاب تین جلدوں میں ہے اور قرآنی علوم پر ایک معرکتہ الآرا تصنیف کہی جاتی ہے۔ 1898ء میں انہوں نے رسالہ ''تہذیب نسواں'' جاری کیا، جس کا مقصد عورتوں کی تعلیم و تربیت کے لیے فضا کو سازگار بنانا تھا۔ 1909ء میں انہوں نے بچوں کا ایک ہفتہ وار اخبار ''پھول'' نکالنا شروع کیا۔ مولوی ممتاز علی کی مندرجہ بالا خدمات کے صلے میں انگریزی حکومت نے انہیں شمس العلما کا خطاب دیا۔

امتیاز علی تاج کی والدہ محمدی بیگم بھی ایک تعلیم یافتہ اور روشن خیال خاتون تھیں اور عورتوں کی تعلیم واصلاح اور فلاح و بہبود کے کاموں میں اپنے شوہر کی ہم خیال اور شریک کار تھیں۔ ''تہذیب نسواں'' کی اشاعت میں انہوں نے اپنے شوہر کے ساتھ بے انتہا تعاون کیا۔ 1904ء میں انہوں نے ایک رسالہ ''شیر مادر'' جاری کیا تھا۔ انہوں نے اخلاق و ادب، معاشرت اور خانہ داری کے علاوہ اپنے بیٹے امتیاز علی کی تربیت بڑے ذوق وشوق سے کی۔ یہی وجہ ہے کہ تاج کے مزاج اور فکر کی تعمیر میں ان کے گھر کے علمی و ادبی اور صحافتی ماحول کا بڑا دخل نظر آتا ہے۔

امتیاز علی تاج نے ابتدائی تعلیم لاہور کے ایک انگریزی اسکول میں حاصل کی۔ 1922ء میں انہوں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے بی۔اے۔ پاس کیا اور فارسی میں امتیازی نمبر حاصل کیے۔ زمانۂ طالب علمی ہی سے امتیاز کو لکھنے کا شوق تھا چنانچہ ان کا پہلا مضمون چودہ سال کی عمر میں شائع ہوا۔ اسی زمانے سے وہ ڈراموں میں بھی دلچسپی لینے لگے۔ یہ دور پارسی تھیٹر کے عروج کا دور تھا۔ تاج نے ڈرامے بھی لکھے اور اداکاری بھی کی۔ لیکن وہ پارسی تھیٹروں کے پیش کردہ ڈراموں کے ادبی معیار سے کبھی مطمئن نہیں ہوسکے۔ وہ چاہتے تھے کہ ڈراموں کا ادبی معیار بڑھایا جائے لیکن اس سلسلے میں انہیں زیادہ کامیابی نہیں ہوئی۔ کیونکہ پارسی تھیٹر کے مالکان خالص تجارتی بنیادوں پر ہی سوچتے تھے۔ 1918ء میں تاج نے لاہور سے ایک رسالہ ''کہکشاں'' جاری کیا اور ڈھائی سال تک کامیابی کے ساتھ اسے نکالتے رہے۔ اس دوران میں وہ ڈرامے، مضامین اور کہانیاں وغیرہ لکھتے رہے۔ 1922ء میں انہوں نے اپنا شہرۂ آفاق ڈراما ''انارکلی'' لکھا۔ جس پر آگے تفصیلی گفتگو کی جارہی ہے۔ تاج بڑی ہی متنوع شخصیت کے مالک تھے۔ وہ نثری ادب کی مختلف اصناف میں طبع آزمائی کر ہی رہے تھے، ساتھ ہی بحیثیت شاعر بھی دنیائے ادب میں متعارف ہوچکے تھے۔ ان کی شعری تخلیقات اس وقت کے مؤقر ادبی جریدے ''مخزن'' میں شائع ہوتی تھیں۔

1935ء میں امتیاز علی تاج کی شادی اس دور کی ایک مقبول افسانہ نگار و ناول نگار حجاب اسمٰعیل سے ہوگئی۔ حجاب اسمٰعیل (پیدائش 1915ء۔ وفات 2004ء) ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ خاتون تھیں اور اس دور کے رومانی ادیبوں میں اہم مقام رکھتی تھیں۔ اس کے ساتھ ہی انہوں نے انگریزی فلموں کے لیے کہانیاں بھی لکھیں۔ حجاب کی چند تخلیقات درج ذیل ہیں:

1. ناول : ظالم محبت
2. افسانوی مجموعہ : میری ناتمام محبت
3. مجموعۂ مضامین : نغمات موت

امتیاز علی تاج اور حجاب امتیاز علی کی صرف ایک ہی بیٹی ہے جس کا نام یاسمین ہے۔ یاسمین بھی اپنے والدین کی طرح اعلیٰ تعلیم یافتہ ہیں۔

امتیاز علی تاج کچھ عرصے تک آل انڈیا ریڈیو سے بھی وابستہ رہے۔ 1947ء میں پاکستان بننے کے بعد انھوں نے ریڈیو پاکستان کے قیام کے سلسلے میں اہم کردار ادا کیا۔ انہوں نے پاکستان میں اردو زبان و ادب کی ترویج و ترقی کے لیے اہم کوششیں کیں۔ 1958ء میں وہ پاکستان کے مشہور علمی و ادبی ادارے ''مجلس ترقی ادب'' لاہور کے ڈائرکٹر بنائے گئے۔ وہ بزم اقبال کے معتمد اعزازی بھی تھے۔ اور دارالاشاعت پنجاب کے علمی و ادبی امور میں مشیر و نگراں بھی تھے۔ تاج کو فلموں سے بھی بے حد دلچسپی تھی۔ تقسیم ہند سے قبل انہوں نے پنچولی فلم کمپنی لاہور کے لیے دو فلمیں ''دھمکی'' اور ''شہر سے دور'' تیار کیں۔ یہ فلمیں خاصی مقبول ہوئیں۔ قیام پاکستان کے بعد بھی وہ فلموں کے لیے کہانیاں اور مکالمے لکھتے رہے۔ پاکستانی فلموں میں ان کی فلم ''گلنار'' خاص درجہ رکھتی ہے۔ تاج کی علمی، ادبی اور فنی خدمات کے اعتراف میں حکومت پاکستان نے انہیں ''ستارۂ امتیاز'' کے خطاب سے سرفراز کیا۔

تاج جیسی صاحب فن شخصیت سے اردو ادب بالخصوص اردو ڈرامے کو ابھی بہت سی امیدیں تھیں لیکن یہ ثمر آور نہ ہو سکیں۔ 9 اپریل 1970ء کی رات کو کسی نے ان پر قاتلانہ حملہ کیا۔ وہ زخموں کی تاب نہ لا سکے اور ان کا انتقال ہو گیا۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. امتیاز علی تاج نے ادبی جریدہ ''کہکشاں'' کس سنہ میں جاری کیا؟
2. تاج ''مجلس ترقی ادب'' لاہور کے ڈائرکٹر کس سنہ میں بنائے گئے؟

12.3 ادبی خدمات

امتیاز علی تاج بیک وقت شاعر، ڈراما نگار، مزاح نگار، بچوں کے ادیب، ادبی جرائد کے مدیر اور فلم ساز سبھی کچھ تھے۔ ان کی تخلیقات کی ایک طویل فہرست تیار کی جا سکتی ہے۔ ڈراموں کے علاوہ انہوں نے بچوں کے لیے بہت سی کہانیاں لکھیں جن میں سے چند درج ذیل ہیں:

1. ابوالحسن
2. اسکول کی کہانیاں
3. بونوں کی کہانیاں
4. انصاف کی کہانیاں
5. بیربل کی کہانیاں
6. طلسمات کی کہانیاں
7. کسانوں کی کہانیاں
8. کنجوسوں کی کہانیاں
9. جنوں کی کہانیاں
10. سمندری شہزادہ
11. بچوں کی بہادری
12. پرستان کی شہزادی
13. پھول باغ
14. پھولوں کی کلیاں
15. چڑیا خانہ
16. جادو کا برج
17. جھوٹ موٹ کا بھوت
18. کپو اور مانو
19. لخت جگر وغیرہ

ان کے علاوہ پیاری کتاب، شاہکار تصاویر جہاں گیر پردہ قرآنی نقطۂ نظر سے موت کا راگ، ہیبت ناک افسانہ وغیرہ بھی ان کی تصانیف ہیں۔ تاج نے بطور مزاح نگار بھی اپنا مقام بنایا ہے۔ ان کی تصنیف ''چچا چھکن'' اردو کے مزاحیہ ادب کا قابل قدر سرمایہ ہے۔

تاج کی دوسری ادبی کاوشیں اپنی جگہ لیکن بنیادی طور سے وہ ڈراما نگار تھے۔ اسٹیج اور اداکاری سے انہیں فطری مناسبت تھی۔ انہوں نے خود بھی ڈراموں میں اداکاری کی تھی اور اسٹیج نیز ڈرامے کی پیش کش کے تقاضوں سے واقف تھے۔ تاج کے ڈرامے اس لیے اہم ہیں کہ ان میں ادبیت بھی بدرجۂ اتم موجود ہے۔ ''انارکلی'' کے علاوہ ان کے کچھ اہم ڈرامے درج ذیل ہیں:

1. پرتھوی راج
2. پورس
3. قسمت
4. یاسمین
5. رتناولی
6. دلہن
7. جہاں آرا
8. قرطبہ کا قاضی

اس کے علاوہ انہوں نے اردو کے کلاسیکی ڈراموں کی ترتیب اور اشاعت میں بھی گہری دلچسپی لی۔ پارسی تھیٹر کے ممتاز ڈراما نگاروں آرام، رونق اور ظریف کے ڈراموں کو مرتب کر کے شائع کیا۔ انگریزی کے بھی کچھ ڈراموں کے ترجمے کیے۔ اس طرح امتیاز علی تاج نے صنف ڈراما کی گراں قدر خدمات انجام دی ہیں۔

امتیاز علی تاج کا سب سے اہم ڈراما ''انارکلی'' ہے جو اردو ڈراموں کے سفر میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ تاج نے یہ ڈراما 1922ء میں لکھا لیکن یہ دس سال بعد 1932 میں پہلی بار شائع ہوا۔ اس ڈرامے کا انتساب انہوں نے حجاب اسمٰعیل کے نام کیا جو بعد میں حجاب امتیاز علی کہلائیں۔ اس کے پیچھے بھی ایک واقعہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ شادی سے قبل حجاب اسمٰعیل اور امتیاز علی تاج کے مابین خط و کتابت کا سلسلہ تھا جو کسی وجہ سے منقطع ہوگیا۔ امتیاز اس صورت حال سے افسردہ و پریشان تھے۔ انہی دنوں ڈراما ''انارکلی'' طباعت کے مراحل سے گزر رہا تھا۔ مشہور مزاح نگار پطرس بخاری کے مشورے پر انہوں نے اس ڈرامے کا انتساب درج ذیل الفاظ میں حجاب اسمٰعیل کے نام کیا۔ اس کا نتیجہ خاطر خواہ رہا اور حجاب کی ناراضگی دور ہوگئی اور خط و کتابت کا سلسلہ پھر شروع ہوگیا۔

''حجاب اسمٰعیل کے نام

اتنا مختصر خط نہ اس سے پیشتر کبھی لکھا نہ آئندہ لکھوں گا لیکن جن مخلصانہ جذبات کا اظہار مقصود ہے، وہ ایک لفظ میں بھی ادا ہو سکتے ہیں۔ اس مختصر عریضے کو شرف قبولیت بخشیے۔ کتاب کا پڑھنا چنداں ضروری نہیں ہے۔ اسے ایک ضمیمہ سمجھیے۔ طویل مگر بے معنی۔

امتیاز

دسمبر ۱۹۳۱ء''

اپنی معلومات کی جانچ:

1. امتیاز علی تاج کے ڈراموں میں سے دو کے نام لکھیے۔
2. امتیاز علی تاج نے ڈراما ''انارکلی'' کا انتساب کس کے نام کیا ہے؟

12.4 انارکلی کا تنقیدی جائزہ

انارکلی کا واقعہ تاریخی حقیقت ہے یا محض روایت، اس کا فیصلہ کرنا مورخین کا کام ہے۔ جہاں تک امتیاز علی تاج کا تعلق ہے، ان کا مقصد تاریخ بیان کرنا نہیں ہے۔ چنانچہ وہ ''انارکلی'' کے دیباچے میں رقم طراز ہیں:

"میرے ڈرامے کا تعلق محض روایت سے ہے۔ بچپن سے انارکلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حسن وعشق اور ناکامی و نامرادی کا جو ڈراما میرے تخیل نے مغلیہ حرم کی شوکت و تجمل میں دیکھا' اس کا اظہار ہے۔"

(دیباچہ: انارکلی' مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی' ص 23)

واقعے کی تاریخی حیثیت سے بحث نہیں لیکن اس کی دل کشی اور الم ناک انجام اگر قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کردے کہ کاش یہ واقعہ سچا ہوتا تو کچھ غلط نہ ہوگا۔ کیونکہ امتیاز علی تاج کے جادو نگار قلم نے اس فسانے کو کچھ اس طرح حقیقت کا لباس پہنایا ہے کہ اس کی صداقت پر ایمان لے آنے والوں کو الزام نہیں دیا جاسکتا۔ آخر وہ کون سی ایسی ادبی اور فنی خوبیاں ہیں جنھوں نے اس ڈرامے کو شاہکار کا درجہ عطا کیا ہے؟ ذیل میں ہم انہیں امور پر گفتگو کریں گے۔

12.4.1 انارکلی کا خلاصہ

"انارکلی" ایک طویل ڈراما ہے۔ یہ تین ایکٹ (باب) اور تیرہ مناظر پر مشتمل ہے۔ پہلا باب: عشق' دوسرا باب: رقص' تیسرا باب: موت۔ اس طرح امتیاز علی تاج نے ڈرامے میں آغاز' وسط اور انجام کے تقاضے کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ پہلے باب میں ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے اور واقعات یکے بعد دیگرے سامنے آتے ہیں۔ شہنشاہ اکبر محل کی ایک کنیز نادرہ بیگم کو "انارکلی" کا خطاب عطا کرتا ہے۔ ولی عہد سلطنت شہزادہ سلیم انارکلی میں دلچسپی لینے لگتا ہے اور اس پر عاشق ہوجاتا ہے۔ انارکلی بھی سلیم سے محبت کرتی ہے لیکن اپنے جذبوں کا اظہار نہیں چاہتی۔ اسی ایکٹ میں سلیم اور انارکلی کی ملاقات بھی ہوتی ہے اور محل کی دوسری کنیز دل آرام' جو سلیم کو حاصل کرنا چاہتی تھی اس راز سے واقف ہوجاتی ہے۔ دوسرے باب میں انارکلی اور دل آرام کے مابین تصادم اپنے عروج کو پہنچتا ہے جس کے اثرات سلیم اور اکبر کی زندگی پر بھی پڑتے ہیں یعنی سلیم اور اکبر کے درمیان بھی تصادم و کشمکش کا آغاز ہوتا ہے۔ اکبر انارکلی اور سلیم کے عشق سے واقف ہوجاتا ہے اور اس کے حکم سے انارکلی قید کرلی جاتی ہے۔ تیسرے باب میں ڈراما اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔ دل آرام کی چالوں' سازشوں اور داروغۂ زندان کی دروغ گوئی کے زیر اثر اکبر انارکلی کو دیوار میں زندہ چنوانے کا حکم دیتا ہے۔ اس طرح یہ ڈراما بظاہر انارکلی کے الم ناک انجام پر ختم ہوتا ہے۔

12.4.2 مرکزی خیال

سید امتیاز علی تاج کا ڈراما "انارکلی" رجحان کے اعتبار سے رومانیت کا ترجمان ہے۔ محض اس لیے نہیں کہ اس میں انارکلی اور شہزادہ سلیم کی محبت کی داستان پیش کی گئی ہے۔ بلکہ اس لیے کہ اس ڈرامے کی بنیاد تخیل اور مثالیت پر رکھی گئی ہے۔ ڈرامے میں تخیل کی کارفرمائی' مغلیہ سلطنت کی شان و شوکت اور جاہ و جلال کی پیش کشی میں نظر آتی ہے تو مثالیت شہزادہ اور رقاصہ کی محبت کے بیان میں۔ ایک رقاصہ کا محبت میں جان گنوانا اور شہزادے کا محبت کی خاطر تختِ شاہی کو ٹھکرانے پر آمادہ رہنا' مثالیت نہیں تو اور کیا ہے؟

12.4.3 فنی مطالعہ

انارکلی کی دردناک موت کے سبب بہت سوں نے اس ڈرامے کو انارکلی کی ٹریجڈی قرار دیا ہے۔ اگر ہم ارسطو کی "بوطیقا" کی روشنی میں اس ڈرامے کا جائزہ لیں تو یہ ڈراما اگر ٹریجڈی کی ساری نشانیوں پر پورا نہیں اُترتا' نہ سہی لیکن ارسطو کی بیان کردہ کچھ اہم نشانیوں پر تو پورا اترتا ہے۔ مثلاً اسے انارکلی کی ٹریجڈی قرار نہیں دیا جاسکتا کیوں کہ انارکلی کی موت سے ہمارے جذبات کی تطہیر نہیں ہوتی۔ البتہ دل آرام کی موت سے اور خصوصاً اکبر کے انجام سے ہمارے دل و دماغ کو ایک تسکین سی پہنچتی ہے۔ دل آرام کی موت کو اور اکبر کے انجام کو ہم حق بجانب جانتے ہیں۔ ارسطو کی رو سے ہم اکبر کو ٹریجڈی کا ذمہ دار قرار دے سکتے ہیں۔ کیوں کہ اکبر ہی سے وہ عظیم الشان غلطیاں سرزد ہوئیں کہ انارکلی کی موت واقع ہوئی اور اکبر اپنے مقاصد کی تکمیل میں بھی ناکام رہا۔ ارسطو نے "غلطیوں کے سرزد ہونے" کو ٹریجڈی کی نشانیوں میں سے ایک بتایا ہے۔ اکبر کی اولین غلطی یہ کہ وہ صرف شہنشاہ

ہی بنا رہا۔ لہٰذا اسے گوارا نہیں کہ ایک ادنیٰ کنیز مغلیہ سلطنت کی بہو بنے۔ وہ اپنے بیٹے کے واقعات کو ایک شہنشاہ کی نظروں سے دیکھتا رہا۔ اسی لیے تو مہارانی نے کہا تھا ''آپ شہنشاہ ہیں، صرف شہنشاہ''۔ اگر وہ باپ کی نظروں سے سلیم کو دیکھتا تو، ممکن تھا کہ کہانی کا انجام یہ نہ ہوتا۔ لیکن وہ تو سلیم کو اپنی طرح دیکھنا چاہتا تھا۔ یعنی جس طرح خود اکبر نے، اپنے باپ کی موت کے بعد، زمانۂ نوعمری ہی میں شاہی ذمہ داریاں سنبھالی تھیں، اور ایک مستحکم حکومت بھی قائم کی تھی۔ اکبر کی خواہش تھی کہ سلیم بھی اسی کی طرح کے کارنامے انجام دے۔ یہ اکبر کی دوسری بڑی غلطی تھی کہ وہ ماضی کے پیمانے سے حال کی پیمائش کر رہا تھا۔ چوں کہ اکبر کا باپ، اکبر کی نوعمری ہی میں انتقال کر گیا تھا، لہٰذا اقتدار اور حکومت کی بھاری ذمہ داری اس کے ناتواں کندھوں پر آ پڑی تھی جسے اس نے بخوبی نبھایا۔ اپنے اس تجربے کی بنیاد پر اس نے اپنے بیٹے سلیم سے کئی خواب وابستہ کر رکھے تھے۔ آپ ہی فیصلہ کیجیے کہ اکبر کے زندہ رہتے ہوئے یہ کیسے ممکن تھا کہ سلیم شاہی ذمہ داریاں سنبھال لے گا، اسی کی طرح دکھائے گا۔ دراصل اکبر اس حقیقت کو بھول گیا کہ خود وہ ابھی زندہ ہے۔

حق یہ ہے کہ اکبر نے شہنشاہ کی حیثیت سے، سلیم کی ذات سے، ڈھیر سارے خواب وابستہ کر رکھے تھے اور وہ ان خوابوں کی تکمیل چاہتا تھا۔ شہنشاہ کو اپنے خواب عزیز تھے، انسان نہیں۔ سو یہ انجام تو ہونا ہی تھا، ہوا۔ اس دردناک انجام کی ایک اور وجہ یہ ہے کہ اس ڈرامے کے بیش تر کرداروں میں انسانی نقطۂ نظر کا فقدان ہے۔ وہ اکبر ہو کہ سلیم یا پھر دل آرام، ہر کسی کو اپنے خواب عزیز ہیں، ہر کوئی اپنی خواہشات کا اسیر ہے۔ اکبر صرف شہنشاہ ہے، اس نے ایک باپ کی حیثیت سے واقعات پر نظر ڈالنا گوارا نہ کیا۔ لہٰذا وہ سلیم کے معاملے کو ایک باپ کی حیثیت سے سمجھنے سے قاصر رہا۔ سلیم بھی یہ بھول بیٹھا کہ وہ عام سا نوجوان نہیں ہے، مغلیہ سلطنت کا شہزادہ ہے۔ اور شہزادہ ہونے کے ناطے اس پر بھی کچھ ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں۔ لیکن وہ تو صرف عاشق بنا رہا۔ دل آرام کو بھی اپنے خواب عزیز ہیں۔ ایک جہاں دیدہ عورت ہونے کے باوجود بھی، وہ یہ بھول گئی کہ دربار میں کنیزوں کے مقام و مرتبے شاہوں کی دلچسپی اور شوق کے رہینِ منت ہوا کرتے ہیں۔ اور کنیزیں اپنے حسن، جوانی اور فن کی مدد سے شاہوں کی نظروں میں بار تو پا سکتی ہیں، لیکن ان کے دلوں تک نہیں پہنچ سکتیں۔ لیکن دل آرام یہ سب بھول کر سلیم کی ملکہ بننے کے خواب دیکھتی رہی اور اپنے خوابوں کی تکمیل کے لیے اس نے سازشیں بھی رچیں۔

دراصل کوئی بھی فرد دوسرے کے احساسات کو سمجھنے، حقائق سے آنکھیں ملانے اور دوسرے کا لحاظ رکھنے اور اپنی ذمہ داریوں کو سمجھنے کے لیے تیار نہیں۔ ان سب کو اپنے اپنے خواب عزیز ہیں۔ ان سب میں انسانی نقطۂ نظر کا فقدان ہے۔ یہی غیر انسانی عنصر اس دردناک انجام کا موجب ہے۔ ان سارے واقعات و افراد میں مہارانی اور وزیر زادہ بختیار ہی دو ایسے کردار ہیں جو انسانی نقطۂ نظر کے حامل ہیں اور ان دونوں نے ڈرامے کے دوسرے کرداروں کے درمیان، ان کے اپنے خوابوں کے سبب سے، پیدا شدہ خلیج کو پاٹنے کی اپنی سی کوششیں کیں، لیکن۔۔۔۔

ڈرامے کے انجام سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان سارے خواب دیکھنے والوں کے ہاتھ، سوائے خوابوں کی شکستگی کے، کچھ نہیں آیا۔ انارکلی چنوا دی جاتی ہے۔ دل آرام ماری جاتی ہے۔ شہزادہ سلیم دیوانہ ہو جاتا ہے۔ اور اکبر۔۔۔۔ شہنشاہ کی حیثیت سے بھی نقصان میں رہا کہ سلیم شہزادگی کے قابل نہ رہا اور باپ کی حیثیت سے بھی کہ، انارکلی کی سزا کے سبب سے، اس نے اپنا بیٹا بھی کھو دیا۔ شہنشاہ کی حیثیت سے بھی اس کے خواب ادھورے ہی رہے۔ باپ کی حیثیت سے بھی وہ ناکام رہا۔ اکبر کے اس انجام کا ذمہ دار خود اکبر اور اس کی عظیم الشان غلطیاں ہیں۔ اکبر کے اس انجام کو دیکھ کر ہمیں کوئی تاسف نہیں ہوتا۔ بلکہ ہمارے جذبات کی تطہیر ہوتی ہے۔

فنی اعتبار سے یہ ڈراما بے حد سبک اور چست واقع ہوا ہے۔ واقعہ بہ واقعہ، کہانی ناظر پر اپنی گرفت مضبوط کرتی جاتی ہے کشمکش اور تجسس بڑھتا جاتا ہے۔ اکثر واقعات تو دل آرام کی چالوں کے مرہونِ منت ہیں۔ ان واقعات میں پائی جانے والی کشمکش نہ صرف کہانی میں تجسس کے فروغ کا سبب ہے بلکہ کرداروں کی جذباتی زندگی میں ارتقا کا سبب بھی۔ نتیجے میں، کردار کٹھ پتلیوں کی طرح نہیں محسوس ہوتے، ان کی باطنی کشاکش انہیں حرارت پہنچاتی ہے اور کہانی میں زندگی بھی پیدا کرتی ہے۔ اس کہانی میں کوئی بھی واقعہ غیر ضروری یا زائد محسوس نہیں ہوتا۔ ڈرامے کی تعمیر میں ایک سڈول، سبک اور عظیم الشان عمارت کا سا حسن پایا جاتا ہے، جو جلال و جمال کا حامل ہے۔

12.4.4 کردارنگاری

اس ڈرامے کے کرداروں کی فہرست بھی طویل ہے۔ چودہ کردار ایسے ہیں جو مکالمے اور عمل کے ذریعے ڈرامے میں حصہ لیتے ہیں۔ یہ کردار درج ذیل ہیں:

1. اکبر (شہنشاہ ہندوستان)
2. سلیم (ولی عہد سلطنت)
3. رانی (ملکۂ ہندوستان)
4. انارکلی (اکبر کی منظور نظر کنیز)
5. دل آرام (انارکلی سے قبل اکبر کی منظور نظر کنیز)
6. انارکلی کی ماں
7. زعفران (کنیز)
8. ستارہ (کنیز)
9. عنبر (کنیز، دل آرام کی رازدار)
10. مروارید (کنیز، دل آرام کی رازدار)
11. بختیار (سلیم کا دوست)
12. ثریا (انارکلی کی بہن)
13. خواجہ سرا کافور (کنیزوں کا داروغہ)
14. داروغۂ زنداں

ان کرداروں کے علاوہ بھی چند کنیزیں، خواجہ سرا، بیگمیں وغیرہ ہیں لیکن نہ ان کے ناموں سے واقف کرایا گیا ہے اور نہ ہی یہ مکالمے کے ذریعے ڈرامے میں شامل ہیں۔ جس مقام پر واقعات پیش آئے ہیں وہ لاہور کا شاہی قلعہ ہے اور زمانہ 1599ء کا موسم بہار۔

امتیاز علی تاج جہاں قصے کو دلچسپ اور سبک بنانے کا ہنر جانتے ہیں وہیں انہیں کردار نگاری پر بھی قدرت حاصل ہے۔ وہ ڈرامے کے کلیدی کردار ہوں کہ ضمنی کردار، وہ چھوٹے موٹے کردار ہوں کہ غیر اہم کردار سب اپنی اپنی انفرادیت کے ساتھ اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ اکبر کا جاہ و جلال اور اس کے خواب، سلیم کی نوخیز جوانی اور اس کی لڑکھڑاہٹیں، انارکلی کی سادہ لوح اور سہمی سہمی شخصیت، مہارانی کی ممتا اور وقار، بختیار کا متوازن مزاج اور اس کا اخلاص، ثریا کی کم عمری میں جہاں دیدگی، جو شوخی سے پُر لیکن فعال بھی ہے۔۔۔۔ حتیٰ کہ خواجہ سرا تک بھی، جس کی ذات میں درباراداری کے سارے عناصر موجود ہیں۔ غرض ہر کردار، اپنی جگہ منفرد اور جیتا جاگتا ہوا۔ البتہ شہزادہ سلیم کی بے عملی اور نادانی قدرے کھلتی ہے۔ مانا کہ وہ نوخیز ہے نادان ہے، لیکن ایسا بھی کیا کہ دل آرام کی چالوں کو سمجھ نہیں پا رہا ہے۔ دل آرام تو خیر، ایک نہایت شاطر عورت ہے، جس کی چالوں کو شہنشاہ اکبر بھی نہ بھانپ سکا۔ لیکن سلیم تو داروغۂ زنداں کے دروغ کو بھی نہ پہچان سکا کہ اس کی باتوں میں آ کر مقید انارکلی کو آزاد نہ کرا سکا۔ اس کے علاوہ اپنی محبت میں، اپنے طور پر کوئی قدم اٹھانے کی بجائے تقدیر سے شاکی رہا۔ اس سے زیادہ حرکی اور فعال تو ثریا کی شخصیت ہے کہ جو انتقام تو لینا جانتی ہے۔ جو دل آرام کو کیفر کردار تک پہنچاتی ہے۔ شہزادے کی طرح آنسو بہاتے نہیں بیٹھ رہتی۔ سلیم کی بہ نسبت بختیار کی شخصیت میں توازن و تناسب پایا جاتا ہے۔ وہ عامل بھی ہے اور عاقل بھی۔ وہ صحیح موقع پر صحیح اقدام کرنا جانتا ہے۔ شہزادے کی بے عملی اور نادانی کے لیے اس کے عیش پرستانہ ماحول کو ذمہ دار قرار دے

سکتے ہیں کہ اس ماحول نے اسے صرف عاشق بنا کر رکھ دیا۔ اس کردار کی کمزوری کی یہی ایک تاویل کی جاسکتی ہے۔ اس ایک کردار کے سبب امتیاز علی تاج کی کردار نگاری پر حرف نہیں آ سکتا۔

12.4.5 مکالمہ نگاری

ڈرامے کے مکالمے اس ڈرامے کے حسن اور عظمت کا ایک اور سبب ہیں۔ مکالمے بے حد پرشکوہ اور بلاغت کے حامل ہیں۔ ان مکالموں سے جہاں کرداروں کے جذبات و احساسات اور ان کی داخلی زندگی کی ترجمانی ہوتی ہے، وہیں کہانی میں دلچسپی پیدا کرنے کا سبب بھی ہیں۔ ڈرامے میں مغلیہ سلطنت کا جاہ و جلال، محلوں کے عالی شان سیٹ اور قیمتی لباس ہی سے نمایاں نہیں، بلکہ ان مکالموں سے بھی ٹپکتا ہے۔ جہاں ان مکالموں سے اکبر کے جاہ و جلال اور اس کے خوابوں کی عظمت کا اظہار ہوتا ہے وہیں ان سے انارکلی کی بے بسی کا بھی۔ جہاں ان مکالموں سے مہارانی جودھابائی کی محبت و شفقت ٹپکتی ہے وہیں ان سے دل آرام کی زہرنا کی بھی۔ جہاں ان سے سلیم کی دیوانگی اور جذبات کی شدت عیاں ہے، وہیں ثریا کی شوخی، زیرکی اور اس کے جوشِ انتقام کے شرارے بھی ان سے پھوٹتے نظر آتے ہیں، مثالیں ملاحظہ ہوں:

(1)

اکبر : (توقف کے بعد سر آسمان کی طرف اُٹھا کر) نامراد باپ اور مایوس شہنشاہ! یوں تیرے خواب تمام ہوئے (آنکھیں بند کر کے سر جھکا لیتا ہے) دنیا سے، واقعات سے اور تقدیر تک سے لڑنے کے بعد کون جانتا تھا تجھ کو یہ دردانگیز مرحلہ طے کرنا پڑے گا۔ (گہری آہ بھر کر) جس کے لیے خود سب کچھ کیا تھا، اس سے، اپنی اولاد سے، اپنے شیخو سے الجھنا ہوگا۔ (توقف کے بعد بے قراری سے) یاس! یاس! ہندوستان کیوں اور جہاں بانی کی آرزو کیوں ۔۔۔ (سوچتے ہوئے ملول نظروں سے) ۔۔۔ اس کے لیے جس نے ایک حسینہ کی آنکھوں پر باپ کو فروخت کر ڈالا۔ اس کو باپ نہیں چاہیے۔ وہ صرف انارکلی کو لے گا۔ ایک کنیز کو ۔۔۔ جو اسے انداز دکھائے۔ اس کے سامنے ناچے۔ اور اس سے اشارے کنایے کرے۔ (ہاتھ پیشانی پر رکھ لیتا ہے) آہ میرے خواب! ۔۔۔ میرے خواب! (انتہائی مایوسی کے عالم میں مڑ کر تخت تک پہنچتا ہے اور اس کے قریب خاموش کھڑا ہو جاتا ہے) کل رات وہ اپنی جنت میں تھا۔ اگر دل آرام نہ دکھاتی ۔۔۔ کہاں ہے وہ؟ وہ ضرور کچھ جانتی ہوگی؟

(2)

اکبر : لڑکی! تجھے شیخو اور انارکلی کے کیا تعلقات معلوم ہیں؟

دل آرام : (سراسیمگی سے) ظلِ الٰہی! کچھ نہیں

اکبر : جواب دینے سے پہلے سوچ۔

دل آرام : میں نے سچ کہہ دیا۔

اکبر : (پرمعنی انداز میں) تو نے سچ نہ کہا تو تجھ سے سچ کہلوایا جائے گا۔

دل آرام : (سہم کر) ظلِ الٰہی! ظلِ الٰہی!

اکبر : ''ایک لفظ نہیں۔ جو کچھ ہم دریافت کرنا چاہتے ہیں اس کے سوا ایک لفظ نہیں۔''

دل آرام : (بیٹھ کر دوزانو ہو جاتی ہے) میں کچھ نہیں جانتی۔

اکبر : (دل آرام کی گردن دونوں ہاتھوں سے پکڑ کر) کمینی، جھوٹ، تو نے دکھایا، صرف تو دیکھ سکی، تمام جشن میں صرف تو، جو اس وقت

ہمارے حضور میں موجود تھی۔ جو سب سے زیادہ مصروف تھی، تو جانتی تھی، تجھے اس کی توقع تھی، کہنا ہوگا دل آرام! سب کچھ، جو تو جانتی ہے۔ ورنہ کہلوایا جائے گا۔

دل آرام : مجھے بخش دیجیے، مجھے بخش دیجیے۔

اکبر : تیرا دوسرا غیر ضروری لفظ، پوچھنے کے ذرائع تبدیل کر دے گا۔"

(3)

سلیم : کیا؟

سپاہی : صاحب عالم اس ایوان سے باہر نہیں جا سکتے۔

سلیم : کیوں؟

سپاہی : ظلِ الٰہی کا فرمان ہے۔

سلیم : ظلِ الٰہی کا فرمان؟ کس لیے؟

سپاہی : صرف ظلِ الٰہی جانتے ہیں۔

سلیم : میں قید ہوں؟

سپاہی : صاحب عالم کی راحت کے تمام سامان مہیا کیے جا سکتے ہیں۔

سلیم : اور میں باہر نہیں نکل سکتا؟

سپاہی : ہم مجبور ہیں۔

سلیم : (جلال میں) میں جاؤں گا۔

سپاہی : (سکون سے) کوشش بے سود ہے۔ ہر طرف مسلح سپاہی ہیں۔ آگے دروازے مقفل ہیں اور دروازوں کے باہر پھر مسلح سپاہی ہیں۔

سلیم : (بے بسی سے غضبناک ہو کر) میں تم کو مار ڈالوں گا۔

سپاہی : (اسی سکون سے) لیکن دروازے بہت مضبوط اور باہر سے مقفل ہیں۔

مکالموں کی تین مثالیں آپ کے پیش نظر ہیں۔ پہلی مثال ایک طویل مکالمہ ہے تو مثال نمبر 2 اور خصوصاً مثال نمبر 3 مختصر مکالموں کی اچھی مثالیں ہیں۔ مثال نمبر 3 میں تو بعض مکالمے کیا، کیوں، کس لیے جیسے ایک لفظ یا دو لفظوں پر مشتمل ہیں۔ لیکن یہ اتنے ہی محرک، متحرک اور معنی خیز ہیں جتنے کہ طویل مکالمے۔ ان مختصر مکالموں میں، امتیاز علی تاج نے نہ صرف کیفیت و معنویت کا خیال رکھا ہے بلکہ حفظ مراتب کا بھی۔ ایک سپاہی جسے مقید شہزادے کی نگرانی پر معمور کیا گیا ہے، اسے نہ صرف شہنشاہ کے حکم کی تعمیل کرنی ہوتی ہے بلکہ شہزادگی کا لحاظ بھی رکھنا ہوتا ہے۔ اسی لیے جب سلیم سپاہی سے پوچھتا ہے کہ کیا میں قید ہوں، تو سپاہی اس کی شہزادگی کا لحاظ رکھتے ہوئے لفظ قید سے گریز کرتا ہے اور جواب دیتا ہے "راحت کے تمام سامان مہیا کیے جائیں گے" اور جب سلیم غصے کے عالم میں اسے قتل کرنے کی دھمکی دیتا ہے تو وہ جذبات میں نہیں آتا اور نہ یہ کہنا مناسب جانتا ہے کہ "آپ آزاد نہیں ہو سکتے" اس کے بجائے اسی سکون سے جواب دیتا ہے "دروازے بہت مضبوط ہیں اور باہر سے مقفل بھی" اس مکالمے سے ایک اور مفہوم "شہنشاہ سے بغاوت نہیں کی جا سکتی اور کی جانے والی کوششیں ناکام ثابت ہوں گی" کے اخذ کرنے کا امکان بھی برقرار ہے۔ یعنی یہ مکالمہ اکبر کی سلطنت کی مضبوطی، اکبر کی شہنشاہیت کے دبدبے کا ترجمان بھی ہے۔ گویا یہ سیدھا سادہ مکالمہ ایک کنایہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر سپاہی راست کہہ دیتا

کہ ''آپ آزاد نہیں ہوسکتے'' تو معنی کے امکانات کم ہوجاتے۔ تاج نے ناراست جملہ لکھ کر نہ صرف حفظ مراتب کا خیال رکھا، معنی اخذ کرنے کے امکانات بڑھا دیے ہیں۔

دوسری مثال بھی چھوٹے چھوٹے جملوں پر مبنی ہے، لیکن یہ چھوٹے چھوٹے جملے دل آرام کی مکاری، عیاری اور اس کی ذہنی بیداری اور منصوبہ بندی کی عمدہ مثال ہیں۔ بظاہر تو یہ جملے دل آرام کے خوف، اس کی بے بسی اور بے مائگی کا اظہار ہیں، لیکن حقیقت میں اکبر کے جذبات کو مشتعل کرنے اور اس کی آنکھوں سے حقیقت کو چھپانے کا کام کرتے نظر آتے ہیں۔ نتیجتاً اکبر سب کچھ سمجھتے ہوئے بھی وہی دیکھنے لگتا ہے جو دل آرام دکھانا چاہتی ہے۔ ایک طرف تو اکبر کو یہ احساس ہے کہ جشن نوروز کے موقع پر دل آرام نے عمداً انارکلی کا بے باکی کے ساتھ سلیم کو اشارے کرنے والا منظر دکھایا لیکن اس احساس کے باوجود دل آرام کی سہمی سہمی ہوئی اداؤں اور پناہ مانگنے والے مختصر فقروں کے سحر میں ایسا گرفتار ہوا کہ حقیقت اس کی نظروں سے اوجھل ہوتی گئی۔ یہ بھی دل آرام کی ترکیب تھی کہ اکبر کے جذبات میں آگ لگا کر اس کے جانے کے بعد داروغۂ زندان مزید بھڑکانے کے لیے وارد ہوتا ہے۔ وہ بھی اپنی دروغ گوئی، اپنے چھوٹے چھوٹے جملوں سے اکبر کی غلط گمانی کو مزید راسخ کرتا ہے۔

پہلی مثال ایک طویل مکالمہ ہے جو دراصل خود کلامی ہے۔ اکبر کی جذباتی زندگی کا آئینہ۔ یہ طویل مکالمہ جہاں اکبر کے شکوہ اس کے احساس عظمت کا اظہار ہے وہیں ان سے ایک دل شکستہ باپ کے ملال اور ایک شہنشاہ کے خوابوں کے ٹوٹنے کی جھنکار بھی صاف سنائی دیتی ہے۔

غرض ان مکالموں کا ادبی حسن قابل داد ہے۔ وہ طویل مکالمے ہوں کہ مختصر، کہیں یہ خود کلامی کا مظہر ہیں تو کہیں ضلع جگت کا نمونہ (خصوصاً باندیوں کی گفتگو اور انارکلی اور اس کی سہیلیوں کی چھیڑ چھاڑ کے دوران میں)، کہیں یہ مدلل بحث کا نمونہ ہیں تو کہیں کرداروں کے جذبات کا آتش فشاں۔ کہیں یہ حفظ مراتب کی پاسداری کا نمونہ ہیں تو کہیں شاہی رعب و داب اور شکوہ جلال کا نمونہ۔ تاج نے شاہی ماحول کا فائدہ اٹھاتے ہوئے سارے صنائع بدائع استعمال کیے ہیں۔ اگر یہ ماحول شاہانہ نہ ہوتا تو یقیناً امتیاز علی تاج پر بے جوڑ مکالمہ نگاری کا الزام آتا۔ تاج نے اکثر جگہ ادعائی اور راست جملے لکھنے کی بجائے ناراست جملے لکھ کر ایک عجیب حسن پیدا کیا ہے اور بہت کچھ قاری / ناظر کی فہم و فراست پر چھوڑ دیا ہے۔ ناظر اپنے طور پر انہیں مکمل کر کے مصنف کے عندیے تک رسائی حاصل کر کے لطف اٹھاتا ہے۔

12.4.6 منظر نگاری

ڈراما انارکلی کے تیرہ مناظر درج ذیل ہیں:

باب اول: عشق

پہلا منظر	:	حرم سرا اور پائیں باغ کے درمیان بارہ دری
دوسرا منظر	:	سلیم کا ایوان
تیسرا منظر	:	حرم سرا میں ایک غلام گردش
چوتھا منظر	:	حرم سرا کا پائیں باغ

باب دوم: رقص

پہلا منظر	:	سلیم کا ایوان
دوسرا منظر	:	انارکلی کا حجرہ
تیسرا منظر	:	قلعۂ لاہور کا ایک ایوان
چوتھا منظر	:	شیش محل

باب سوم: موت

پہلا منظر : سلیم کا ایوان

دوسرا منظر : زندان

تیسرا منظر : اکبر کی خواب گاہ

چوتھا منظر : زندان کا بیرونی منظر

پانچواں منظر : سلیم کا ایوان

اس طرح سلیم کے ایوان کے چار مناظر' زندان کے دو مناظر (ایک زندان کے اندر کا اور دوسرا باہر کا)' اس کے علاوہ درج ذیل مقامات کا ایک ایک منظر:

1. بارہ دری
2. غلام گردش
3. انارکلی کا حجرہ
4. قلعۂ لاہور کا ایک ایوان
5. شیش محل
6. اکبر کی خواب گاہ

ڈرامے کی ایک اور خوبی اس کا ماحول اور یہ مناظر ہیں۔ اس کا عالی شان ماحول یعنی وہ محلوں کے پُرشکوہ مناظر ہوں کہ شاہی باغ کے دلفریب نظارے' وہ قید خانے کی ہیبت ناک دیواریں ہوں کہ جشن نوروز کا سحر کار جشن سبھی کچھ ڈرامے کی معنویت اور حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔

مغلیہ تہذیب کی شان و شوکت' اس کا جاہ و جلال صرف کرداروں' ان کی پوشاکوں اور ان کے مکالموں ہی سے نہیں' ڈرامے کے مناظر سے بھی عیاں ہے۔ وہ محلوں کے مناظر ہوں کہ جیل کے' وہ درباری زندگی ہو کہ محل سرا کی' وہ جلوت کا عالم ہو کہ خلوت کا' وہ باغ کا دلفریب نظارا ہو کہ محبس کا دل شکن ماحول۔۔۔۔۔۔ سارے مناظر اپنی جزیات اور تفصیل کے ساتھ ہمارے ہوش و حواس پر چھا جاتے ہیں۔ کہیں مناظر کی تفصیل' کیفیات کے فروغ اور اثر آفرینی کا سبب ہے تو کہیں مناظر کا اختصار بلاغت کا سبب۔ مثلاً دربار میں جشن نوروز کے موقع پر انارکلی کا رقص' جشن نوروز کے ہنگامے اور ان کی تفصیل ہمارے پانچوں حواس کو مسخر اور ہمارے دلوں کو مسحور کر دیتی ہے۔ تو وہ منظر جس میں انارکلی کو دیوار میں چننے کے لیے لے جایا جا رہا ہے' بے حد مختصر ہے۔ بلکہ ڈرامے کا مختصر ترین ایکٹ ہے۔ جس میں منظر سے زیادہ پس منظر سے کام لیا گیا ہے۔ انارکلی منظر پر نہیں' صرف قید خانے کی دیواریں' چھتوں سے لٹکتی سیاہ زنجیریں' روشن دان سے جھانکتا ہوا صبح کاذب کا اجالا' انارکلی کی چیخیں' زنجیروں کی کھڑکھڑاہٹ' سپاہیوں کے قدموں کی چاپ' اور بس۔۔۔۔ یہ مختصر ترین منظر انارکلی کی بے بسی' اس کی بے بضاعتی' اکبر کی قہاری اور جبر کا مؤثر ترین کنایہ ہے اور جو موت کی سنگینی اور دہشت کو ہمارے ذہنوں پر نقش کرنے میں اتنا ہی کامیاب ہے جتنا کہ تفصیلی مناظر۔ غرض امتیاز علی تاج نے جہاں ان مناظر کو ڈرامے کے حسن میں اضافے کے طور پر استعمال کیا ہے تو وہیں کیفیات اور اثر آفرینی کے لیے بھی بطور استعارے' کنایے یا علامت کے استعمال کیا ہے۔ مثلاً جشن نوروز کے موقع پر آتش بازی کا اہتمام یہ آتش بازی جہاں ایک طرف جشن نوروز کی خوشیوں اور مسرتوں کا اظہار ہے تو وہیں دوسری جانب دل آرام کے باطن میں اٹھنے والے ہنگاموں اور طوفان کا کنایہ بھی ہے اور ساتھ ہی آئندہ پیش آنے والے واقعات و طوفان کا استعارہ بھی۔ اس طرح ڈرامے کے تمام مناظر صدیوں قبل کی مغل تہذیب اور شوکت و تجمل کی حقیقی تصویر پیش کرنے کے نقطۂ نظر سے بے حد کامیاب قرار دیے جا سکتے ہیں۔

12.4.7 تصادم و کشمکش

کہانی کی بنیاد محبت کی کشمکش (Conflict) پر قائم ہے۔ دل آرام' اکبر کی منظورِ نظر کنیز' ایک جہاں دیدہ اور عیار عورت ہے۔ وہ شہزادہ سلیم سے اس لیے محبت کرتی ہے کہ ہندوستان کی ملکہ بن سکے۔ لیکن سلیم دل آرام سے نہیں' اکبر کے دربار کی نووارد' اعلیٰ مذاق کنیز نادرہ عرف انارکلی سے محبت کرتا ہے اور اسے ملکہ بنانے کا خواہش مند ہے۔ انارکلی بھی شہزادہ سلیم سے نہیں' صرف سلیم سے محبت کرتی ہے اور ساتھ ہی اندیشہ مند ہے کہ نظام شاہی

میں عیاشی کے لیے تو گنجائش ہوتی ہے لیکن ایک شہزادہ اور کنیز کی سچی محبت کے لیے نہیں۔ اور اس کا اندیشہ صحیح ثابت ہوتا ہے۔ دل آرام کی سازشوں اور چالوں کے سبب شہزادے کے ماں باپ کو اس کی محبت کا علم ہو جاتا ہے۔ شہنشاہ اکبر کو شہزادے کی لڑکھڑاتی ہوئی جوانی' اس کی نادانی اور خصوصاً ایک ادنیٰ کنیز کو مغلیہ سلطنت کی ملکہ بنانے کی شہزادے کی خواہش' قطعاً گوارا نہیں۔ اسی کش مکش کی بنیاد پر کہانی آگے بڑھتی ہے۔ دل آرام اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے کچھ ایسی چالیں چلتی ہے کہ شہنشاہ اکبر کو یقین ہو جاتا ہے کہ انارکلی شہزادے کو بغاوت پر اُکسا رہی ہے۔ نتیجے میں وہ انارکلی کو دیوار میں زندہ چنوانے کا حکم دیتا ہے اور انارکلی چھین دی جاتی ہے۔ انارکلی کی بہن ثریا کے ہاتھوں دل آرام کی سازش بے نقاب ہوتی ہے اور دل آرام شہزادہ سلیم کے ہاتھوں ماری جاتی ہے ۔۔۔۔۔ اور سلیم انارکلی کے غم میں دیوانہ ہو جاتا ہے۔ غرض یہ Conflict ایک دردناک انجام پر ختم ہوتی ہے۔ ڈرامے میں تصادم و کشمکش کی مختلف صورتیں پائی جاتی ہیں۔ خارجی صورتوں میں دل آرام اور سلیم کے درمیان' اکبر اور سلیم کے درمیان اور انارکلی و دل آرام کے درمیان جذباتی' نظریاتی اور عملی کشمکش و تصادم موجود ہے۔ کشمکش کی داخلی صورت اکبر کے اندرون ''باپ اور شہنشاہ کے مابین کشمکش اور انارکلی کے اندرون' محبت کے فطری تقاضے اور کنیز ہونے کے احساس کے مابین کشمکش کو قرار دیا جاسکتا ہے۔

12.4.8 انارکلی اور اسٹیج

ڈراما ''انارکلی'' اسٹیج کیوں نہ کیا جاسکا یہ سوال آج بھی اردو ڈرامے کے قارئین و ناظرین کے ذہنوں میں موجود ہے۔ امتیاز علی تاج نے خود بھی اداکاری کی تھی اور اسٹیج کی ضروریات نیز تقاضوں کا انہیں بخوبی علم تھا۔ ڈرامے کی پیش کش کے اسرار و رموز سے بھی وہ واقف تھے۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ لیکن ان کی تمام تر کوششوں کے باوجود یہ ڈراما اسٹیج نہ کیا جاسکا۔ اکثر ناقدین ادب اس صورت حال کے لیے ڈراما اور ڈراما نگار کو ہی الزام دیتے ہیں۔ جب کہ کچھ اکابرین کا خیال ہے کہ تھیٹریکل کمپنیاں اس کی ذمہ دار تھیں۔ انہوں نے تجارتی نقطۂ نظر سے اتنی ترمیم و تنسیخ کی کہ امتیاز علی تاج کے لیے اسے قبول کرنا ناممکن تھا۔ ڈراما ''انارکلی'' کیوں اسٹیج نہ کیا جاسکا اس کی چند وجوہات ارباب علم و فن نے بیان کی ہیں۔ ڈاکٹر مسیح الزماں رقم طراز ہیں:

> ''طویل خود کلامیاں ہیں اور مناظر غیر ضروری حد تک لمبے کر دیے گئے ہیں جس سے عمل کی رفتار سست پڑ جاتی ہے اور تھیٹر کی اصطلاح میں ڈراما گھسٹنے لگتا ہے ۔۔۔۔۔ مکالمے پڑھنے میں تو بہت خوش آہنگ اور اچھے لگتے ہیں لیکن کھیلنے میں عمل کی کمی ان کی دلکشی چھین لیتی ہے۔''
>
> (معیار و میزان' ص 75, 76)

ایک اور اہم وجہ یہ بیان کی جاتی ہے کہ ڈراما ''انارکلی'' مغلیہ شوکت و تجمل کے پس منظر کے باعث ایک خاص تاثراتی فضا کا حامل ہے۔ مغلوں کے عالی شان ایوانوں' سرسبز باغات' کنیزوں' غلاموں' خواجہ سراؤں اور خدمت گاروں کی ریل پیل کا اسٹیج پر دکھایا جانا ناممکنات میں سے ہے۔ اگر ان عناصر کو الگ کر دیا جائے یا ڈرامے کو محض علامتی اسٹیج پر پیش کیا جائے تو ڈرامے میں سلیم اور انارکلی کے مابین پایا جانے والا وہ طبقاتی فرق جو ڈرامے میں تصادم و کشمکش کی بنیاد بنتا ہے' پوری طرح ناظرین کی گرفت میں نہیں آئے گا' اس کے ساتھ ہی ہم اس ماحول اور اس دور میں بھی نہیں پہنچ سکیں گے جس سے یہ ڈراما متعلق ہے۔ اس طرح ڈرامے کو اسٹیج کرنے کا مقصد ہی فوت ہو جاتا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ پورے ڈرامے کو اسٹیج کرنے کے لیے تقریباً 9 گھنٹے کا وقت چاہیے۔ ظاہر بات ہے کہ اتنی طویل مدت تک لگاتار نہ اداکار کام کر سکتے ہیں اور نہ ناظرین بیٹھ کر ڈراما دیکھ سکتے ہیں۔

لیکن کچھ دوسرے ارباب نظر مندرجہ بالا دلائل سے متفق نہیں ہیں۔ ان حضرات کی رائے میں ''انارکلی'' میں اسٹیج کیے جانے کی جملہ خصوصیات موجود ہیں۔ یہ ڈراما اگر اسٹیج نہ کیا جاسکا تو اس کی ذمہ داری تھیٹریکل کمپنیوں پر ہے جو پیش کش کے تعلق سے روایتی اسٹیج کے تصور کی اسیر ہیں۔ آج کے ترقی یافتہ دور میں اسٹیج کافی ترقی کر چکا ہے اور بہت سا کام مشینوں سے لیا جاتا ہے اس لیے ''انارکلی'' کا اسٹیج کیا جانا بہت مشکل نہیں ہے۔ عشرت رحمانی ڈرامے کی طوالت سے متعلق اعتراض کو بھی قبول نہیں کرتے چنانچہ وہ رقم طراز ہیں:

> ''مطبوعہ ڈراما کی موجودہ ضخامت میں مناظر اور ہدایات کی تفصیل بھی شامل ہے اور اسٹیج پر پیش کرتے ہوئے

صرف مکالمات اور عمل کی ادائیگی باقی رہ جاتی ہے جو قدیم اسٹیج کے چھ گھنٹے کے ڈراما کے مقابلے میں نصف سے بھی کم عرصہ میں انجام پا سکتی ہے۔''

(اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید' ص 208)

عشرت رحمانی نے ایک اور اہم نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ اشاعت سے قبل امتیاز علی تاج نے اس ڈرامے کے کچھ حصے آغا حشر کاشمیری کو سنائے تھے۔ جسے سن کر حشر نے انتہائی پسندیدگی کا اظہار کیا تھا۔ حشر جیسے ماہر فن اور اسٹیج کی دنیا کے بے تاج بادشاہ نے بھی اس ڈرامے کو اسٹیج کیے جانے کے تعلق سے کسی بھی شک و اندیشے کا اظہار نہیں کیا تھا۔ اگر وہ یہ محسوس کرتے کہ ڈراما اسٹیج نہیں کیا جاسکتا تو امتیاز علی تاج کی توجہ اس کی جانب ضرور مبذول کراتے۔ بہر حال وجوہات کچھ بھی رہی ہوں' یہ ڈراما اسٹیج نہیں کیا جاسکا اور اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو ڈرامے کی تاریخ میں اسٹیج اور ڈرامے کے تعلق سے ایک اہم اور خوبصورت موڑ آتے آتے رہ گیا۔ اگر ایک بار ''انارکلی'' اپنے پورے ساز و سامان کے ساتھ اسٹیج پر آ جاتا تو آگے اردو ڈرامے میں پیش کش کے لحاظ سے کئی اہم تبدیلیاں رونما ہوتیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. انارکلی کا سنہ تصنیف لکھیے۔
2. دل آرام کی رازدار دونوں کنیزوں کے نام کیا ہیں؟
3. بختیار کس کا دوست ہے؟
4. انارکلی کی بہن کا کیا نام ہے؟
5. رومانیت کے دو اہم عناصر تخیل اور مثالیت ڈراما انارکلی میں کس صورت میں پائے جاتے ہیں؟
6. ارسطو نے غلطیوں کے سرزد ہونے کو کس کی نشانی بتایا ہے؟
7. ڈرامے میں کس کے انجام سے ہمیں کوئی تاسف نہیں ہوتا؟
8. ڈرامے کا مختصر ترین ایکٹ کون سا ہے؟

12.5 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح

الف

ماں : تو بھئی میں تو یوں تم کو ساتھ لے کر بیگموں کے پاس جاتی نہیں' خود ہی پڑی آتی رہنا اور نہیں تو ...... اتنی دفعہ کہا بیٹی! جی نہیں ہوتا تو دل پر جبر ہی کر کے ذرا ہنس بول لے۔ دِکھاوے کو بندہ کیا کچھ نہیں کرتا۔ اب تیری سمجھ میں نہ آئے تو تو جان اور تیرا کام۔

(ماں بگڑ کر چلی جاتی ہے)

انارکلی : (ملول نظروں سے رخصت ہوتے ہوئے دیکھتی رہتی ہے) میری اماں! میں خوش ہونے والا دل کہاں سے لاؤں؟ تمھیں کیسے سمجھاؤں کہ میں کیوں غمگین ہوں؟ اے کاش میں اپنا دل کسی طرح تمہارے سینے میں رکھ دیتی' پھر دیکھتی تم کیسے کہتی ہو؟ تو انارکلی ہے' تو خوش کیوں نہیں ہوتی؟ میں کیسے بتاؤں؛ میں انارکلی ہوں میں اسی لیے خوش نہیں ہوتی۔ تم نہیں سمجھ سکتیں میری اماں! تم نہیں سمجھ سکتیں...... جو کنیز بننے کو پیدا ہوئی ہو پھر وہ خوش کیوں ہو؟ وہ تو محبت میں جل مرنے سے بھی ڈرتی ہے۔ وہ تو ایک شہزادے کی طرف اس ڈر کے مارے نظر بھی نہیں اٹھاتی کہ کہیں اس کی آنکھوں میں محبت نہ دیکھ لے۔ پھر بتاؤ تو وہ انارکلی ہوئی تو کیا؟

(انارکلی پیڑھی پر بیٹھ جاتی ہے اور سر جھکا لیتی ہے)

ب

سلیم : اللہ! پھر یہ سہمی ہوئی محبت کب تک راز رہے گی؟ مجبور دل یوں ہی دُکھا کرے گا' یا وہ فرخندہ ساعت بھی آئے گی جس کی امید میں زندگی قیامت ہے۔ (آہ بھر کر) کیسے آئے گی؟ وہ کہاں مانیں گے ہائے! وہ تو انارکلی ہے' وہ انارکلی ہے۔ حرم سرا کی کنیز۔ تو سلیم ہے۔ مغلیہ ہند کا شہزادہ۔ پھر میں کیسے اپنا سینہ ان کے سامنے کھول کر رکھ دوں گا۔ میرے اللہ! میں کیا کروں؟

(بے چین ہو کر مسند پر گر پڑتا ہے اور تکیے پر سر رکھ دیتا ہے)

(ذرا دیر خاموشی رہتی ہے پھر دریا کی طرف سے گانے کی ہلکی ہلکی آواز آتی ہے۔ سلیم کچھ دیر اسی طرح پڑا سنتا رہتا ہے۔ پھر اٹھتا ہے اور سُست قدموں سے بُرج میں جاتا ہے اور دریا کی طرف جھانکتا ہے۔ آخر جھروکے کے ساتھ سر ٹیک دیتا ہے اور گیت سننے لگتا ہے۔ آواز مدھم ہوتی ہوئی غائب ہو جاتی ہے)

راوی کے دل شاد ملاح! تو کیوں نہ گائے۔ لہریں نیند میں بہہ رہی ہوں اور کشتی اپنے آپ چلی جا رہی ہو' پھر بھی نہ گائے؟ تو کیا جانے جب وقت کی ندی بہتے بہتے سُست پڑ جاتی ہے اور امید ساتھ چھوڑ دیتی ہے تو کیا ہوتا ہے۔ (آہ بھر کر) جا شفق زار لہروں پر گاتا ہوا چلا جا۔ اور خوش ہو کہ تو شہزادہ نہیں ورنہ سنگ مرمر کی چھتوں کے نیچے اور بھاری بھاری پردوں کے اندر تیرے گیت بھی دبی ہوئی آہیں ہوتے۔ (سر جھکا کر خاموش ہو جاتا ہے)

ج

مہارانی : (مناسب جواب کی کوشش میں) شیخو آپ کا موزوں جانشین ہوگا۔

اکبر : (گرم ہو کر) اگر اس کا یقین ہو جاتا تو میں اپنے دماغ کا آخری ذرہ تک خواب میں تبدیل کر دیتا۔ لیکن میری تمام امیدوں سے وہ اتنا بے اعتنا ہے' اتنا بے نیاز ہے کہ میں ــــــ لیکن میرا سب کچھ وہی ہے۔ میں نہیں کہہ سکتا مجھے کتنا عزیز ہے۔ کاش! وہ میرے خوابوں کو سمجھے۔ ان پر ایمان لے آئے' اسے معلوم ہو جائے۔ اس کے فکر مند باپ نے اس کی ذات سے کیا کیا ارمان وابستہ کر رکھے ہیں۔ وہ اپنی موت کے بعد اس میں زندہ رہنے کا کتنا مشتاق ہے ــــــ (سوچتے ہوئے) لیکن ابھی کیا معلوم ــــــ

مہارانی : ابھی بچہ ہی تو ہے۔

اکبر : (فہمائش آمیز متانت سے) ہماری محبت دیوانی نہیں کہ اس کا سن و سال بھول جائے۔ اور ہم چاہتے ہیں تم بھی اُسے یقین دلاؤ کہ فی الحال وہ ایک بے پروا نوجوان کے سوا کچھ نہیں۔

مہارانی : مگر وہ اپنے ہم عمروں سے کچھ بہت مختلف تو نہیں ہے۔

اکبر : (کسی قدر برافروختہ ہو کر) یہ تم مجھ سے کہہ رہی ہو؟ اکبر سے؟ جو اس عمر میں ایک سلطنت کا بوجھ اپنے کم سن کندھوں پر اٹھا چکا تھا۔ جس نے دنیا کی بے باک نظروں کو جھکنا سکھا دیا تھا۔ جو اس عمر میں مفتوح ہند کو متحد کرنے کے دشوار مسائل میں منہمک تھا۔ ہاں جو اس عمر میں خواب تک دیکھتا تھا (اٹھ کھڑا ہوتا ہے) تم ماں ہو۔ صرف ماں۔ (جانا چاہتا ہے)۔

د

سلیم : میں جانتا ہوں یہ دنیا کس طرح دیکھنے کی عادی ہے۔ (غصے سے مڑ کر) جائیے دنیا کی عظیم ترین سلطنت کی لختِ جگر کو میرے پہلو کی زینت بنا دیجیے اور میں پھر بھی دنیا کی سرگوشیاں آپ کے کانوں تک پہنچا دوں گا؛ اس احمق کو دیکھو جس نے سیاست کے پیچھے اپنے

آپ کو بیچ ڈالا۔ جائیے فردوس سے میرے لیے ایک حور مانگ لائیے۔ پھر بھی میں دنیا کی نظروں میں یہ طعنے لکھے ہوئے دکھادوں گا؛ یہ بدنصیب عورت کی دل فریبیوں کو کیا جانے؟ (نفرت سے) دنیا اور اس کی نظریں! پھر اگر انارکلی کو اپنا بنا لینے پر یہ دنیا کہے کہ محبت اندھی ہوتی ہے تو میں دل کھول کر ہنس سکتا ہوں۔

رانی : (سلیم کے قریب جا کر محبت سے اس کی پیٹھ پر ہاتھ رکھ دیتی ہے۔) لیکن سلیم! ہم اسی دنیا کے خادم ہیں۔ ہمیں جو کچھ بنایا ہے اسی دنیا نے بنایا ہے۔ ہندوستان کی باگ ہمارے ہاتھ میں دے کر یہ دنیا ہمارے ایک ایک فعل کو تاڑ رہی ہے' ہم اس دنیا سے بے پروا کیسے ہو سکتے ہیں؟

سلیم : اکبر اعظم اور دنیا کے تعلقات پر کوئی دوسرا فرزند قربان کر دیجیے۔ سلیم کے ہاتھ ہندوستان کی باگ سنبھالنے کے لیے آزاد نہیں۔

سلیم : (جوش سے) یہ ناممکن ہے' تم میرے ساتھ بھاگ کر جاؤ گی۔

انارکلی : کہاں؟

سلیم : جہاں ظلِ الٰہی کی شعلہ بار نظریں نہیں پہنچ سکتیں۔ جہاں ان کی پیشانی کی شکنوں کا سایہ نہیں پڑ سکتا۔ جہاں محبت آزادی کے سانس لیتی ہے۔ محبت ہنستی ہے۔ محبت کھیلتی ہے۔

انارکلی : (سوچتے ہوئے) ایسی جگہ! ایسی جگہ!

سلیم : (جذبات سے بیتاب ہو کر انارکلی کو بازو میں لے لیتا ہے) تو میرے دل کے سنگھاسن پر بیٹھ کر حکومت کرے گی۔ تو میری دنیا کی ملکہ ہوگی۔ اور میں تیری دنیا کا غلام۔ اور وہاں رنگیں جھاڑیوں کی معطّر ٹھنڈک میں جہاں کلیاں لجا کر رہی جا رہی ہوں گی اور چاند محبت کی سوچ میں چپ چاپ تھم گیا ہوگا۔ مفرور عاشق' تھکے ہوئے چاہنے والے آرام کریں گے۔ تو میرے زانو پر سر رکھ کر آنکھیں بند کر کے لیٹے گی اور صرف میرے سانس میں محبت کو سُنے گی۔ اور جب تو مسکرا کر آنکھیں کھول دے گی تو چاند ہنستا ہوا چل دے گا۔ کلیاں کھلکھلا کر ہم پر گرنے لگیں گی۔ اور پھولوں کے نرم اور معطر ڈھیر کے نیچے دو دھڑکتے ہوئے دل دب جائیں گے۔

اکبر : (جوش سے بے تاب ہو کر) جس کے رقص نے ہندوستان کے تختِ سلطنت کو لرزا دیا۔ جس کے نغمے نے ایوانِ شاہی میں شعلے بھڑکا دیے۔ جس کے حسن نے جگر گوشۂ مغلیہ کے حواس چھین لیے۔ جس کی نظروں نے ہندوستان کے شہنشاہ کو' شیخو کے باپ کو' جلال الدین کو لوٹ لیا۔ س کی ترغیب نے خون میں خون کے خلاف زہر ملایا۔ جس کی سرگوشیوں نے قوانینِ فطرت کو بدلنا چاہا۔ لٹا ہوا باپ' تھکا ہوا شہنشاہ' ہارا ہوا فاتح' اُسے فنا کرے گا' مارے گا' مٹائے گا۔ جس طرح اس نے میری اولاد کو مجھ سے جدا کیا یوں ہی وہ اپنی ماں سے جدا ہوگی۔ جس طرح اس نے مجھے عذاب میں ڈالا' یوں ہی وہ عذاب میں مبتلا کی جائے گی۔ جس طرح اس نے میرے ارمانوں اور خوابوں کو کچلا یوں ہی اس کا جسم کچلا جائے گا۔ لے جاؤ۔ اکبر کا حکم ہے۔ سلیم کے باپ کا' ہندوستان کے شہنشاہ کا۔ لے جاؤ اس حسین فتنے کو' اس دل فریب قیامت کو' لے جاؤ' گاڑ دو۔ زندہ دیوار میں گاڑ دو! زندہ دیوار میں گاڑ دو!

اکبر : مگر بیٹا یہ بدنصیب باپ' جسے سب شہنشاہ کہتے ہیں اپنا سینہ ننگا کر دے گا۔ خنجر اس کے سینے میں بھونک دینا۔ پھر تو دیکھے گا اور دنیا بھی دیکھے گی کہ اکبر باہر سے کیا ہے اور اندر سے کیا ہے؟ اکبر کا قہر' اکبر کا ستم اور اکبر کا ظلم کیوں ہے؟ اس کے خون میں بادشاہ کا ایک قطرہ

نہیں۔ ایک بوند نہیں۔ وہ سب کا سب شیخو کا باپ ہے۔ صرف باپ۔ وہ بادشاہ ہے تو صرف تیرے لیے' وہ مزدور ہے تو تیرے لیے' وہ قاہر و جابر بھی ہے تو تیرے لیے۔ وہ تیرا غلام ہے اور میرے جگر گوشے غلاموں سے غلطیاں بھی ہو جاتی ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. اقتباس (الف) میں انارکلی کے اس جملے "میں انارکلی ہوں۔ میں اس لیے خوش نہیں ہوتی" سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟
2. اقتباس (ج) میں اکبر اپنے خوابوں کا ذکر کرتا ہے۔ ان خوابوں سے اس کی مراد کیا ہے؟
3. اقتباسات سے سلیم کے مکالموں کو الگ کریے اور ان کی روشنی میں سلیم کی شخصیت و فطرت کا تجزیہ کیجیے۔

12.6 خلاصہ

ادبی ڈراموں کی روایت کا سنگ میل امتیاز علی تاج کا ڈراما "انارکلی" ہے۔ امتیاز علی تاج 13/اکتوبر 1900ء کو لاہور میں پیدا ہوئے ان کے والد کا نام سید ممتاز علی تھا جو خود صاحب تصنیف و تالیف تھے۔ ان کی اہم ترین تصنیف تفصیل البیان فی مقاصد القرآن ہے۔ اس کے علاوہ ان کا اہم کارنامہ رسالہ تہذیب نسواں ہے جو انہوں نے 1898ء میں جاری کیا۔ تاج کی والدہ محمدی بیگم بھی تعلیم یافتہ اور روشن خیال خاتون تھیں۔ امتیاز علی تاج نے ابتدائی تعلیم لاہور کے ایک انگریزی اسکول میں حاصل کی۔ 1922ء میں انہوں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے بی۔ اے۔ پاس کیا۔ زمانۂ طالب علمی سے ہی انہیں لکھنے پڑھنے کا شوق تھا۔ ڈراموں اور تھیٹروں کی دنیا سے بھی وابستگی اسی زمانے سے تھی۔ 1918ء میں تاج نے کہکشاں نام کا ادبی جریدہ جاری کیا۔ 1935ء میں امتیاز علی تاج کی شادی اس وقت کی اہم رومانی افسانہ نگار و ناول نگار حجاب اسمٰعیل سے ہوگئی۔ حجاب بھی ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ خاتون تھیں۔ ان کی اہم تصانیف' ظالم محبت' نغمات موت اور ممی خانہ وغیرہ ہیں۔

امتیاز علی تاج بیک وقت شاعر' ڈراما نگار' مزاح نگار' بچوں کی ادیب' ادبی جرائد کے مدیر اور فلم ساز بھی کچھ تھے۔ تاج کے اہم ڈرامے پرتھوی راج' قسمت' دلہن' جہاں آرا اور قرطبہ کا قاضی ہیں۔ بچوں کی کہانیوں میں سے چند کہانیاں درج ذیل ہیں:

پھول باغ' پرستان کی شہزادی' جادو کا برج' سمندری شہزادہ وغیرہ۔

امتیاز علی تاج کی دیگر تصانیف شاہکار تصاویر' جہاں گیر' پردہ قرآنی نقطۂ نظر سے اور موت کا رنگ وغیرہ ہیں۔ انہوں نے چچا چھکن کے نام سے بھی ایک کتاب لکھی ہے جو اردو کے مزاحیہ ادب کا قابل قدر سرمایہ ہے۔ امتیاز علی تاج سے اردو ادب کو مزید توقعات تھیں لیکن 19 اپریل 1970ء کو ایک قاتلانہ حملے سے وہ جانبر نہ ہو سکے اور انتقال کر گئے۔

"انارکلی" امتیاز علی تاج کا ہی نہیں اردو ڈرامے کا شاہکار ہے۔ یہ ڈراما 1922ء میں لکھا گیا اور 1932ء میں شائع ہوا۔ تین ایکٹ اور تیرہ مناظر پر مشتمل اس ڈرامے کا موضوع مغلیہ شوکت و تجمل اور سلیم و انارکلی کا رومان ہے۔ اس ڈرامے کی بنیاد تخیل اور مثالیت پر رکھی گئی ہے۔ ڈرامے میں تخیل کی کارفرمائی' مغلیہ سلطنت کی شان و شوکت اور جاہ و جلال کی پیش کش میں نظر آتی ہے تو مثالیت شہزادہ سلیم اور رقاصہ انارکلی کی محبت کے بیان میں مغل شہنشاہ جلال الدین اکبر کا بیٹا اور ولی عہد سلطنت شہزادہ سلیم محل کی ایک نوخیز کنیز انارکلی سے محبت کرتا ہے۔ محل کی ایک دوسری کنیز دل آرام سلیم کو اس لیے حاصل کرنا چاہتی ہے کہ وہ ایک شہزادہ ہے۔ انارکلی بھی سلیم سے محبت کرتی ہے لیکن اس جذبے کے اظہار سے ڈرتی ہے۔ دل آرام کا جذبۂ حسد و رقابت بھڑک اٹھتا ہے۔ وہ اکبر کو اس راز سے واقف کراتی ہے۔ اکبر کو شہزادے کی لڑکھڑاتی ہوئی جوانی' اس کی نادانی اور خصوصاً ایک ادنیٰ کنیز کو مغلیہ سلطنت کی ملکہ بنانے کی اس کی خواہش قطعاً گوارا نہیں۔ لہٰذا اکبر کے حکم پر انارکلی کو دیوار میں زندہ چن دیا جاتا ہے۔ سلیم دیوانہ ہو جاتا ہے۔ اکبر بحیثیت باپ اور شہنشاہ ناکام و نامراد رہ جاتا ہے۔

امتیاز علی تاج کو ڈرامے کے فن پر قدرت حاصل ہے۔ انہوں نے اس ڈرامے میں تصادم و کشمکش کی بہترین صورتیں پیش کی ہیں۔ کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے بھی یہ ڈراما اہم ہے۔ اس ڈرامے کے کلیدی کردار ہوں کہ ضمنی کردار، اہم ہوں یا غیر اہم سبھی اپنی اپنی انفرادیت کے ساتھ اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ مکالمے بے حد پر شکوہ اور بلاغت کے حامل ہیں۔ مغلیہ تہذیب کی شان و شوکت، اس کا جاہ و جلال صرف کرداروں، ان کی پوشاکوں اور ان کے مکالموں ہی سے نہیں ڈرامے کے مناظر سے بھی عیاں ہے۔ منظر نگاری میں امتیاز علی تاج نے فنکارانہ مہارت کا مظاہرہ کیا ہے۔ ڈرامے کے سارے مناظر اپنی جزیات اور تفصیل کے ساتھ ہمارے ہوش و حواس پر چھا جاتے ہیں۔ انہیں خوبیوں کی وجہ سے ڈراما ''انارکلی'' ایک Classic کا درجہ اختیار کر گیا ہے۔

ڈراما انارکلی کے تعلق سے ایک اہم بحث اس ڈرامے کے اسٹیج نہ کیے جانے سے متعلق ہے۔ اس سلسلے میں ناقدین ادب کی رائے مختلف ہے۔ کچھ لوگ اس کی طوالت اور ان پر شکوہ مناظر کو اس کا ذمہ دار قرار دیتے ہیں جن کا اسٹیج پر دکھایا جانا ممکن نہیں ہے، جب کہ دوسرا نقطہ نظر یہ ہے کہ آج کے ترقی یافتہ اسٹیج پر یہ مناظر بھی دکھائے جا سکتے ہیں اور طوالت بھی کوئی مسئلہ نہیں ہے کیونکہ مناظر اور ہدایات کی تفصیل کو الگ کر دیا جائے تو پورا ڈراما تین گھنٹے سے بھی کم وقت میں دکھایا جا سکتا ہے۔ بہر حال اگر انارکلی اسٹیج کیا جاتا تو اردو ڈراموں کی تاریخ آج بہت کچھ مختلف ہوتی۔

12.7 نمونۂ امتحانی سوالات

درج ذیل سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. امتیاز علی تاج کی حیات اور ان کی ادبی خدمات کا جائزہ لیجیے۔
2. ڈراما انارکلی کی ادبی و فنی خوبیوں پر روشنی ڈالیے۔
3. دیے گئے اقتباسات میں سے کسی ایک کی تشریح اس طرح کیجیے کہ تحریر کے ادبی و فنی محاسن سامنے آ سکیں۔

درج ذیل سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. ڈراما ''انارکلی''، کس کردار کا المیہ ہے؟ مع امثال اپنی رائے تحریر کیجیے۔
2. ڈرامے کے اہم کرداروں کا تعارف کراتے ہوئے کردار نگاری کی خصوصیات بیان کیجیے۔
3. ''انارکلی'' کے اسٹیج نہ کیے جانے کے اہم اسباب بیان کیجیے۔

12.8 فرہنگ

الفاظ		معنی
مشاہیر	=	مشہور کی جمع، نامور لوگ
معرکتہ الآرا	=	زبردست، معرکے کو رونق دینے والا
متنوع	=	قسم قسم کا
طبع آزمائی	=	طبیعت کی آزمائش، مراد ی معنی کوشش کرنا
معتمد	=	قابل اعتبار

ضیمہ = وہ شئے جو کسی اور شئے پر بڑھا کر لگائیں

تطہیر = پاک کرنا، تزکیہ، طہارت، پاکیزگی

کیفر کردار = کار بد کی سزا، برے کام کا بدلہ

زیرکی = دانائی، عقل مندی

ادعائی = دعوے کا حامل

محبس = قید خانہ

بے بضاعتی = بے سروسامانی، بے بسی

کنایہ = ایما، رمز، اشارہ

کلیدی = کھولنے والا

12.9 سفارش کردہ کتابیں

1. پروفیسر محمد حسن مقدمہ "انارکلی"
2. عشرت رحمانی اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید
3. ڈاکٹر مسیح الزماں معیار و میزان
4. ڈاکٹر عطیہ نشاط اردو ڈراما روایت و تجربہ

....

اکائی 13: محمد مجیب اور آزمائش

13.1 تمہید
13.2 حیات
13.3 ڈراما نگاری
13.3.1 کھیتی
13.3.2 انجام
13.3.3 خانہ جنگی
13.3.4 حبہ خاتون
13.3.5 ہیروئن کی تلاش
13.3.6 دوسری شام
13.4 ڈراما ''آزمائش'' کا تنقیدی جائزہ
13.4.1 پس منظر
13.4.2 اُلجھاوے کا خلاصہ
13.4.3 کردار نگاری
13.4.4 مکالمہ نگاری
13.4.5 تصادم و کشمکش
13.5 نمونہ اقتباسات برائے تشریح
13.6 خلاصہ
13.7 نمونہ امتحانی سوالات
13.8 فرہنگ
13.9 سفارش کردہ کتابیں

13.1 تمہید

پروفیسر مجیب اس شخصیت کا نام ہے جس نے ڈاکٹر ذاکر حسین اور سید عابد حسین کے ساتھ مل کر جامعہ ملیہ اسلامیہ کی نہ صرف خدمت کی بلکہ اسے سنوارا۔ جامعہ کی تاریخ میں محمد مجیب جیسے معلم، ادیب، منتظم اور مورخ کم ہی نظر آتے ہیں۔ وہ بحیثیت تاریخ کے استاد کے جامعہ سے منسلک ہوئے، پھر خازن اور آخر میں 25 سال تک جامعہ کے چانسلر کے فرائض انجام دیے۔ لیکن ان کی اردو ڈراما نگاری ان سب پر سبقت لے جاتی ہے۔ انہوں

نے اپنے ڈراموں کے ذریعے نہ صرف ڈراما نگاری کے فن کو جلا بخشی بلکہ ڈرامے پر تنقید کا بہترین نمونہ پیش کیا۔

اس اکائی میں محمد مجیب کی مختصر سوانح حیات پیش کی گئی ہے۔ ان کی ڈراما نگاری پر گفتگو کی گئی ہے۔ آزمائش کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے اور بطور نمونہ اقتباسات برائے تشریح بھی پیش کیے گئے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی پوری بحث کا خلاصہ پیش کیا گیا ہے۔ آخر میں امتحانی سوالات کے نمونے دیے گئے ہیں۔ مشکل الفاظ کی فرہنگ اور سفارش کردہ کتب کی فہرست بھی دی جا رہی ہے۔

13.2 حیات

محمد مجیب کی پہچان ایک ممتاز ادیب، ڈراما نگار، مورخ، معلم، دانشور اور منتظم کی حیثیت سے ہے۔ وہ استاد تو تاریخ کے تھے لیکن ان کا خاص میدان اردو ادب تھا۔ انہوں نے قومیت، تہذیب، سیاست، فلسفہ، مذہب اور ادب جیسے مختلف موضوعات پر مضامین لکھے تو افسانے بھی تحریر کیے لیکن اردو ادب میں انہیں ایک اہم ڈراما نگار کے طور پر یاد کیا جاتا ہے۔

محمد مجیب نے 30 / اکتوبر 1902ء کو لکھنؤ میں ایک ممتاز خاندان میں آنکھیں کھولیں۔ ان کے والد محمد نسیم پیشے سے وکیل تھے۔ ان کا اصل وطن بہلول گڑھی ضلع بارہ بنکی تھا۔ جہاں ان کے خاندان کی زمینداری تھی۔ تعلیم کی ابتدا روایتی طور پر ہوئی۔ اردو اور فارسی کی تعلیم حاصل کرنے کے بعد انگریزی ذریعۂ تعلیم سے آگے کی تعلیم لکھنؤ کے لوریٹو کانونٹ اسکول میں حاصل کی۔ اس کے بعد دہرہ دون کے ایک پرائیویٹ اسکول میں داخل کیے گئے۔ جہاں سے انہوں نے سینئر کیمرج کا امتحان پاس کیا۔ 1919ء میں اعلیٰ تعلیم کی غرض سے آکسفرڈ گئے جہاں انہوں نے جدید تاریخ میں بی۔اے (آنرز) کیا۔ اسی دوران انہوں نے فرانسیسی زبان بھی سیکھی۔ 1922ء میں جب انہوں نے بی۔اے کیا اس وقت ان کی عمر صرف بیس سال کی تھی اس لیے آکسفرڈ یونیورسٹی کے قوانین کے مطابق دوسرے کسی امتحان میں شریک ہونے کی اجازت نہیں ملی۔ چنانچہ پریس کا کام جاننے کی غرض سے جرمنی چلے گئے اور وہیں انہوں نے جرمن اور روسی زبانیں سیکھیں۔ برلن میں ان کی ملاقات ذاکر حسین اور سید عابد حسین سے ہوئی۔ 1926ء میں ذاکر حسین کے ساتھ دہلی اس عہد کے ساتھ لوٹے کہ وہ لوگ جامعہ ملیہ اسلامیہ کی خدمت کے لیے خود کو وقف کر دیں گے۔ ساتھ ہی ساتھ ان لوگوں نے یہ عہد بھی کیا کہ تاحیات وہ ڈیڑھ سو سے زیادہ تنخواہ نہیں لیں گے۔ مگر جامعہ کی مالی حالت کو دیکھتے ہوئے ان لوگوں نے رضاکارانہ طور پر اپنی تنخواہیں اور کم کر دیں اور مجیب صاحب نے مزید یہ بھی کہا تھا ''تعطیلات گرما کی پوری تنخواہ کتابیں خریدنے کے لیے کتب خانے کو دے دی جائے''۔ اس عہد پر وہ اس وقت تک قائم رہے جب تک جامعہ کے نئے قاعدوں کے مطابق الگ ہونے پر مجبور نہ ہو گئے۔ 1932ء میں جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اس خزانے کے خازن مقرر ہوئے جو ہمیشہ خالی رہتا تھا۔ 1948ء میں ذاکر صاحب کے علی گڑھ چلے جانے کے بعد وائس چانسلر بنائے گئے اور اس عہدے پر 1973ء تک فائز رہے۔ دسمبر 1972ء میں جریان خون کے شکار ہو گئے۔ دماغ کے آپریشن کے بعد وہ ٹھیک تو ہو گئے لیکن ان کی یادداشت پر بہت برا اثر پڑا ابتدا میں تو کچھ بھی پڑھنے لکھنے سے قاصر رہے۔ بعد میں بہت کوششوں کے بعد اس پر قابو پایا۔ 20 جنوری 1985ء کو نئی دہلی میں ان کا انتقال ہوا۔

محمد مجیب طبیعت اور مزاج کے لحاظ سے بالکل صوفی تھے۔ مادی قدریں ان کی نظر میں کوئی اہمیت نہیں رکھتی تھیں۔ ان کی شخصیت میں نفاست اور سادگی کوٹ کوٹ کر بھری تھی۔ تصنع، بناوٹ اور ریاکاری کا شائبہ تک نہیں تھا۔ روپے پیسے سے کبھی الفت نہیں رہی۔ ان کی تنخواہ کا ایک بڑا حصہ طالب علموں اور دوسرے ضرورت مندوں پر خرچ ہوتا تھا۔ ان کا اخلاص، بے ریا زندگی، ایثار و قربانی کا جذبہ، شرافت و تہذیب اور علم و مطالعے کی وسعت یہی وہ صفات اور خصوصیات ہیں جو ان کی شخصیت و سیرت کا لازمی جز تھیں۔

محمد مجیب زندگی کے ہر معاملے میں افقی (Horizontal) کے بجائے عمودی (Perpendicular) نقطۂ نظر کے قائل تھے۔ انہوں نے

کام کم کیا ہے لیکن معیاری کیا۔ وہ تمام عمر لکھتے پڑھتے رہے لیکن ان کے شائع شدہ اوراق کی تعداد اور مصنفین کے مقابلے میں کم ہے۔ لیکن معیار کے مقابلے میں زیادہ تر مصنفوں سے بہتر ہے۔ ان کی زیادہ تر تصانیف اپنے موضوع کی اولین کتابیں قرار پائیں۔ 1926ء سے انہوں نے افسانے لکھے جو شائع بھی ہوئے۔ 1931ء سے 1957ء کے درمیان سات ڈرامے، ایک بچوں کو ڈرامے کی تربیت دینے کی غرض سے ''آؤ ڈراما کریں'' نام کا کتابچہ اور بہت سے مضامین قلم بند کیے۔ روسی ادب پر نہایت ہی اہم کتاب لکھی۔ ریڈیو تقریروں کا مجموعہ ''دنیا کی کہانی'' کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے مضامین کے دو مجموعے شائع ہو کر مقبول ہو چکے ہیں۔ ان کے علمی کاموں میں تاریخ نگاری کو بھی خاصی اہمیت حاصل ہے ساتھ ہی ساتھ انہیں فن تعمیر، مصوری اور باغبانی سے خاص شغف تھا۔ انگریزی زبان میں لکھی گئی دو کتابیں انڈین مسلمس (Indian Muslims) اور ورلڈ ہسٹری اینڈ ہیری ٹیج (World History and Heritage) بہت مقبول ہوئیں۔

مجیب صاحب نہ صرف مصنف و مورخ تھے بلکہ مصلح اور نظریہ ساز کی حیثیت سے بھی مقبول رہے۔ انہوں نے خواتین کو نظر انداز کیے جانے کے خلاف آواز بلند کی اور اس کا عملی ثبوت اپنے ڈراموں میں انہیں اہم کرداروں کے طور پر شامل کر کے دیا۔ ان کا خیال تھا کہ ''صدیوں سے مردوں نے خصوصاً مسلمان مردوں نے عورتوں کو زندگی کی دوڑ میں حصہ لینے سے باز رکھا ہے۔ اس لیے ان کی مدد کی جانی چاہیے''۔

انہوں نے تراجم کے ساتھ ساتھ اصطلاحات سازی کی جانب بھی خاص توجہ دی، ہمیں یہ معلوم ہے کہ ترقی اردو بورڈ کے قیام میں انہوں نے اہم کردار ادا کیا تھا اور ایک عرصے تک اس کے سربراہ بھی رہے۔ اصطلاحات سازی کے پینل کے صدر کی حیثیت سے اس کے اصول وضع کرنے میں اہم رول ادا کیا۔ 1956ء میں آجکل (اردو) کے Editorial Board میں شامل کیے گئے۔ جب 1955ء کے شروع میں دہلی میں مرکزی دینی تعلیمی بورڈ قائم ہوا تو مجیب صاحب اس کے جوائنٹ سکریٹری مقرر ہوئے۔ 1965ء میں انہیں ان کی خدمات پر پدم بھوشن کا اعزاز ملا۔

پروفیسر مجیب کی خدمات کا اعتراف کیے بغیر جامعہ ملیہ اسلامیہ کی تاریخ ادھوری رہے گی۔ اردو ادب خصوصاً اردو ڈرامے کی تاریخ بھی ان کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔

13.3 ڈراما نگاری

ہندوستان میں فلم کی آمد کے بعد پارسی تھیٹر کی بساط سمٹی ہوئی نظر آئی، ریڈیو اور بولتی فلموں نے تو تھیٹر کی کمر ہی توڑ دی۔ ایسے میں مرزا ہادی رسوا (امراؤ جان ادا کے مصنف) نے ڈراما 'لیلیٰ مجنوں' کے ذریعے اسے سنبھالنے کی کوشش کی جسے خاطر خواہ کامیابی نہیں ملی۔ آخر کار یہ ذمہ داری جامعہ ملیہ میں موجود سید عابد حسین، محمد مجیب اور ذاکر حسین نے سنبھالی۔ انہوں نے نہ صرف ڈرامے لکھے بلکہ انہیں اسٹیج پر پیش بھی کیا۔ سید عابد حسین 1925ء میں جرمنی کے قیام کے دوران ہی ڈراما ''پردۂ غفلت'' لکھ چکے تھے جو وہیں سے شائع بھی ہو چکا تھا۔ ذاکر حسین کو ڈرامے سے خاص لگاؤ تھا جس کی نشاندہی ان کے بچوں کے ڈراموں سے بخوبی ہوتی ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب بچوں کے ڈراموں کو خاص اہمیت دی گئی۔ اس سلسلے میں عبدالغفار مدھولی کے ''قوم پرست طالب علم'' (1927ء)، سید عابد حسین کے ''شریر لڑکا'' (1931ء) اور ڈاکٹر ذاکر حسین کے ''دیانت'' (1932ء) جیسے ڈراموں نے اہم کردار ادا کیا۔ اس کے بعد یہ ذمہ داری پروفیسر مجیب کو سونپی گئی۔ پروفیسر مجیب ڈرامے کے فن سے بخوبی واقف تھے اور روس کے جدید اور اہم ڈراما نگار استروفسکی اور چیخوف سے بہت متاثر تھے۔ ان ڈراما نگاروں سے متاثر ہونے کی دو خاص وجوہات تھیں اول تو یہ کہ ان کے ڈرامے نہ صرف معیاری اور ڈرامے کے فن پر پورے اترتے تھے بلکہ ان کے ڈراموں میں سماجی مسائل کو خاطر خواہ جگہ دی گئی تھی۔ دوئم ان ڈراما نگاروں نے نہ صرف ڈرامے لکھے بلکہ ڈرامے سے متعلق گراں قدر نظریات بھی پیش کیے جن سے آج تک ڈرامے سے دلچسپی رکھنے والے فن کار فیض حاصل کر رہے ہیں۔ مجیب صاحب نے اس سے فیض اٹھاتے ہوئے پہلے تو پروفیسر وہاج الدین (حیدرآباد) کے ڈرامے ''نکاح بالجبر'' میں جامعہ کی

ضرورت اور مزاج کے مطابق تبدیلیاں کر کے اپنی ہدایت میں کھیلا جس میں خود بھی اداکاری کی۔ اس ڈرامے نے جامعہ ملیہ اسلامیہ کی سرگرمیوں میں جان ڈال دی اور پھر اس کے بعد مجیب صاحب کی نگرانی میں یہ سفر تیزی سے آگے بڑھا اور انہوں نے اردو اور ہندوستانی ڈراموں کو کئی نئے ڈراما نگار، ہدایت کار اور اداکار دیے۔ اس طرح انہوں نے جدید ڈرامے کی بنیاد ڈالنے میں اہم رول ادا کیا۔

پروفیسر مجیب کی ڈراما نگاری سے پہلے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فن ڈراما سے متعلق ان کی فکر اور شعور سے متعلق مختصراً گفتگو کی جائے۔

دوران تعلیم محمد مجیب نے انگریزی اور اردو کے ساتھ ساتھ روسی فرانسیسی اور جرمن زبانیں سیکھیں اور ان زبانوں کے دوسرے ادب کے ساتھ ساتھ ڈرامے بھی پڑھے اور ان زبانوں میں لکھنے والے ڈراما نگاروں کے خیالات سے بھی واقف ہوئے۔ ان میں سے جن باتوں سے متفق ہوئے انہیں گرہ باندھ لیا اور دوران تخلیق ہمیشہ ملحوظ رکھا۔ بلکہ اپنی تحریروں میں ان پر اظہار خیال کیا۔ مثلاً فن ڈراما کے ایک اہم جز کشمکش سے متعلق ان کا خیال ہے:

> ''فنی نقطۂ نظر سے بڑی بات یہ ہے کہ ڈرامے میں جو کشمکش دکھائی جائے وہ زندگی میں موجود ہو، ڈرامے کی خاطر پیدا نہ کی جائے لیکن یہ کشمکش ہمیں بہت کم اتنی صاف نظر آتی ہے کہ ہم اس کی تصویر اتار سکیں۔ ڈراما نویس اس پر مجبور ہوتا ہے کہ اپنے ادراک اور بصیرت سے دھندلے نقوش پر روشنی ڈالے اور ان کہی باتوں کو کہہ دے''۔
>
> (روسی ادب: (حصہ اول) دہلی 1940ء۔ ص 324)

پروفیسر مجیب نے ڈرامے سے متعلق اپنے مضامین کے ذریعے نہ صرف بنیادی سوالات اٹھائے بلکہ ڈراما کیسے کھیلیں اس کی بھی تربیت کی۔ اس سلسلے میں بچوں کے لیے ایک مختصر کتاب ''آؤ ڈراما کریں'' لکھی۔ جس میں نہ صرف ڈرامے کے فن اور پیشکش سے متعلق خیالات نہایت آسان الفاظ میں بیان کیے ہیں بلکہ ناظرین کی ذمہ داری سے متعلق پہلی بار بحث کی گئی ہے۔ ڈرامے پر اظہارِ خیال کے لیے نہ صرف انہوں نے مضامین قلم بند کیے ہیں بلکہ اپنے ڈراموں کے مکالموں کے ذریعے بھی اظہار خیال کیا ہے مثال کے طور پر صرف ایک ڈراما ''ہیروئن کی تلاش'' کے چند مکالمے دیکھیں:

> ''آج جو ڈرامے لکھے جاتے ہیں وہ فلم دیکھ کر لکھے جاتے ہیں یا Short Stories ہوتی ہیں جن میں قصہ بات چیت کے ذریعے بیان ہوتا ہے اور یہ بھی لازمی ہوتا ہے کہ کوئی کسی پر عاشق ضرور ہو جائے''۔ (ص 9)

> ''فلم والوں کو اچھا ڈراما دینا اس کی مٹی پلید کرنا ہے۔ فلم ایکٹنگ ایک بیماری ہے کہ جس کو لگ جائے وہ پھر سچی ایکٹنگ کے لائق نہیں رہتا''۔ (ص 12)

> ''میں مجسٹریٹ ہوں اور یہ بالکل مناسب نہ ہوگا کہ تم ایک ڈرامے میں حصہ لو۔ ڈراما دیکھنے کے لیے ہر طرح کے لوگ آتے ہیں۔ سرکاری ملازموں کو اپنی عزت کا بہت خیال رکھنا ہوتا ہے''۔ (ص 25)

> ''صاحب فلم تو میں دیکھتا رہتا ہوں، ان میں سے کچھ پسند بھی آتے ہیں۔ لیکن ڈراما کیوں دکھایا جاتا ہے۔ جب اس میں ناچ ہوتا ہے نہ گانا، یہ میری سمجھ میں نہیں آتا۔ کالج میں تھا تو یار دوست کبھی کبھی پکڑ لے جاتے تھے کہتے تھے کہ ڈراما اچھا نہ ہوا تو دو چار لڑکیوں کو دیکھ لیں گے''۔ (ص 43)

> ''لڑکی چار پانچ برس کی ہوتی ہے تو ماں باپ چاہتے ہیں کہ ناچنا گانا سیکھے اور اس میں کامیاب ہوتی ہے تو بہت خوش ہوتے ہیں۔ لڑکی کی شادی ہوگئی تو یہ سب چیزیں بند کر دی جاتی ہیں اور ردی فلم دیکھنے کے سوا اُسے اور کسی تسکین کا موقع نہیں ملتا''۔ (ص 46)

ان مکالموں سے پروفیسر مجیب کے خیالات کا بخوبی علم ہوتا ہے اور ایسی فکر رکھنے والا ڈراما نگار جب ڈراما تخلیق کرے گا تو ان میں یہ عیوب نہیں ملیں گے۔ ان کے تمام ڈراموں میں یہ خوبیاں نظر آتی ہیں۔

پروفیسر مجیب تاریخ کے استاد تھے لیکن سیاسی مسائل پر ان کی نظر گہری تھی اور وہ سماج کی اصلاح بھی کرنا چاہتے تھے یہی وجہ ہے ان کے تمام ڈرامے سماجی وسیاسی مسائل پر مبنی ہیں۔ انہوں نے 27 سال میں کل سات ڈرامے تحریر کیے:

(1) کھیتی (1931ء) (2) انجام (1931ء)

(3) خانہ جنگی (1946ء) (4) حبہ خاتون (اپریل 1952ء)

(5) ہیروئن کی تلاش (اکتوبر 1953ء) (6) دوسری شام (اکتوبر 1956ء)

(7) آزمائش (جولائی 1957ء)

ان میں سے کھیتی، انجام اور دوسری شام کو سماجی اور اصلاحی زمرے میں حبہ خاتون، خانہ جنگی اور آزمائش کو تاریخی زمرے میں اور "ہیروئن کی تلاش" کو ڈرامے کی پیش کش کے مسائل کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ ان ڈراموں کا مختصر جائزہ پیش کیا جارہا ہے:

13.3.1 کھیتی :

1931ء میں لکھا گیا ڈراما کھیتی گیارہ اہم کرداروں کے ذریعے پیش کیا گیا۔ یہ ڈراما چار ایکٹ اور گیارہ سین پر مشتمل ہے۔ ڈرامے کا خلاصہ یوں ہے:

حسام الدین ایک تعلیم یافتہ نوجوان ہے۔ وہ قوم کی اصلاح کا جذبہ رکھتا ہے تعلیم مکمل کرنے کے بعد وہ شہر میں اپنے پیر جمانے کی کوشش کرتا ہے پھر گاؤں لوٹ آتا ہے۔ وہاں کھیتی کے ساتھ ساتھ ایک چھوٹا سا اسکول بھی کھول لیتا ہے۔ شہر میں ایک مل کا مالک بھگوان داس مل کے سامنے والی زمین پر عمارت تعمیر کرانا چاہتا ہے جس پر مل کے مسلمان ملازم کبھی کبھی نماز پڑھ لیا کرتے تھے۔ عبدالغفور نامی ایک خودساختہ قومی رہنما فوراً بھگوان داس کے خلاف اٹھ کھڑا ہوتا ہے اور یہ کہہ کر کہ مسلمانوں کی عبادت گاہ پر قبضہ کیا جارہا ہے' مسلمانوں کے جذبات کو بھڑکاتا ہے۔ حشمت اللہ نامی میونسپل بورڈ کا ملازم عبدالغفور کو بورڈ میں ہونے والی کاروائیوں کی اطلاع دیتا رہتا ہے۔ اور اس کے موقف کے لیے لوگوں سے تائید بھی حاصل کرتا ہے۔ اسی کے ذریعے عبدالغفور حسام الدین کو گاؤں سے شہر بلا کر اس کی تائید و مدد چاہتا ہے لیکن حسام الدین انکار کردیتا ہے۔ بھگوان داس کی طرف سے زمین پر پولیس کا پہرہ بٹھادیا جاتا ہے اور عبدالغفور جہاد کے فرضی فتوے کو اخبارات اور دستی پمفلٹ کے ذریعے مشتہر کرادیتا ہے۔ جہاد کا اعلان سن کر دیہاتوں کے کچھ مسلمان شہادت حاصل کرنے کے خیال سے جہاد کے لیے تیار ہو کر عبدالغفور کے مکان پر آتے ہیں۔ عبدالغفور گھبرا جاتا ہے اور ان لوگوں کو سمجھا بجھا کر واپس کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن وہ سیدھے سادے لوگ بہت ناراض ہوتے ہیں کہ اس نے ان کے جذبات کے ساتھ کھیل کیا ہے۔ اس موقعہ پر حسام الدین مولا بخش لوہار اور اس کے جہادی ساتھیوں کو لعنت ملامت کرتے ہوئے سمجھاتا ہے کہ صحیح ڈھنگ سے محنت و مشقت و ایمانداری کے ساتھ زندگی گزارنا اور اچھے ڈھنگ سے اپنے خاندان کی پرورش کرنا ہی سب سے بڑا جہاد ہے۔ حسام الدین کے بہت سمجھانے بجھانے کے بعد بات جہادیوں کی سمجھ میں آجاتی ہے اور وہ واپس جا کر اپنی کاہلی کو چھوڑ کر محنت و مشقت کی زندگی شروع کرتے ہیں۔ حسام الدین عبدالغفور کو بھی بتاتا ہے کہ وہ اپنی حرکتوں سے باز نہیں آیا تو اس کے خلاف عدالتی کاروائی ہوگی تب اسے اپنی حیثیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

یوں تو ڈرامے کا پلاٹ ہندوستانی مسلمانوں کے نچلے اور متوسط طبقے کی ذہنی کیفیت اور خیالات پر مشتمل ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ تعصب،

قدامت پرستی اور جہالت کو بھی شامل کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کے ذریعے محمد مجیب یہ بھی بتانا چاہتے ہیں کہ قوم کے نوجوانوں کو انگریزوں کی غلامی کرنے کے بجائے زراعت کی طرف توجہ کرنی چاہیے اور دیہی گھریلو صنعتوں میں دلچسپی لینی چاہیے۔ فرقہ پرستی کو بڑھاوا دینے والوں کی حوصلہ افزائی کے بجائے اُس کا منہ توڑ جواب دینا چاہیے۔ حالانکہ یہ ڈراما آج سے تقریباً 75 برس پہلے لکھا گیا ہے لیکن اس میں پیش کیے گئے مسائل آج کے لگتے ہیں خواہ وہ دیہات پر شہر کو ترجیح دینا ہو یا فرقہ پرستی کا مسئلہ ہو، سیاسی رہنماؤں کی بازی گری ہو یا سرمایہ داروں کا ذاتی مفاد۔

ڈراما کھیتی میں کردار نگاری کا بہترین نمونہ نہ ملنے کے باوجود چند متحرک کردار ضرور مل جاتے ہیں جن میں حشمت اللہ، دلاور حسین، مولا بخش لوہار کو شامل کیا جا سکتا ہے۔ کردار نگاری کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں سماج کے مختلف طبقوں کے نمائندے ضرور نظر آتے ہیں خواہ وہ عالم دین ہوں یا قومی رہنما، وہ تاجر ہوں یا زمیندار، ملازم ہوں یا طالب علم، وہ لوہار ہوں یا خادم۔ سب کو ڈرامے میں جگہ دی گئی ہے جس سے ایک مکمل سماج نظر آتا ہے۔ ان میں کچھ کردار ایسے ہیں جن میں کوئی ارتقا نظر نہیں آتا وہ ڈرامے کے شروع میں جیسے ہیں ویسے ہی آخر تک رہتے ہیں یا جو اچھا ہے اس میں اچھائی ہی نظر آتی ہے اور جو برا ہے وہ برا ہی رہتا ہے۔ ایسے کرداروں میں حسام الدین اور عبدالغفور کو رکھا جا سکتا ہے۔ پورے ڈرامے میں طویل مکالمے بھرے پڑے ہیں جس سے بوجھل پن کا احساس ہوتا ہے۔

13.3.2 انجام:

قدامت پرستی، دنیاداری، ریاکاری اور بے ایمانی اگر کسی سماج میں بہت زیادہ پھیل جاتی ہے اور خدا و مذہب کے نام پر ذاتی مفاد اور قوم و ملت کی آڑ میں تعصب و فرقہ پرستی کو فروغ دیا جانے لگتا ہے تو وہ سماج ملک و قوم کی تباہی کا سبب ہوتا ہے۔ اسی نظریہ و خیال کو ڈراما انجام میں پیش کیا گیا ہے۔ تین ایکٹ اور سات مناظر کے اس نفسیاتی ڈرامے میں آٹھ اہم کرداروں کے ساتھ ساتھ مجاور، فقیر، برقعہ پوش عورتیں اور سیاہ فام آدمی ہیں۔ 1934ء میں لکھے گئے اس ڈرامے کے پلاٹ کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

شیخ نجم الدین (ایک سابق حاکم عدالت) نے اپنی ملازمت کے دوران بہت سے لوگوں کا حق مارا اور ناجائز طریقے سے بہت سی دولت جمع کی ہے۔ ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد یہ سیاہ کارنامے اس کے ضمیر کا بوجھ بن جاتے ہیں اور وہ ایک نفسیاتی مرض میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اکثر رات میں بھیانک خواب دیکھتا ہے کہ ایک قوی ہیکل سیاہ فام ہاتھوں میں رسی لیے اس کا گلا گھونٹنے آ رہا ہے۔ لیکن وہ بجائے اس کے کہ اپنی غلطیوں اور بے ایمانیوں سے صدق دل سے توبہ کرے، اپنی نجات اور سکون قلب کے لیے مولانا عبداللہ کی دعا اور تعویذ کا سہارا لیتا ہے۔ شروع میں نفسیاتی طور پر وہ افاقہ بھی محسوس کرتا ہے۔ لیکن مولانا اس سے خاصی رقم وصول کرنے کے بعد اپنا رشتہ اس کی کم عمر بیٹی کے لیے بھیج دیتے ہیں۔ تب حقیقت سامنے آتی ہے اور شیخ نجم الدین اپنی خفگی کا اظہار کرتے ہوئے مولانا سے پیچھا چھڑاتا ہے۔

مولانا سے پیچھا چھڑانے کے بعد ہی مختار علی (ایک مصاحب قسم کا آدمی) مل جاتا ہے جو شیخ نجم الدین کو شاہ نور محمد (ایک درگاہ کے مجاور) کے پاس لے جاتا ہے۔ شاہ نور محمد بھی دعا تعویذ کے بہانے شیخ صاحب سے کافی روپیہ وصول کرتے ہیں۔ یہ دیکھ کر شکر اللہ (شیخ نجم الدین کا بے روزگار بھانجا جو اس وقت ان کے ساتھ رہتا ہے) پہلے ملّا اور بعد میں شاہ نور محمد کی اصلیت سے آگاہ کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن ان لوگوں کا سحر اس قدر حاوی رہتا ہے کہ شیخ نجم الدین ان کے خلاف ایک لفظ بھی سننا پسند نہیں کرتا۔ شکر اللہ نوکری کے سلسلے میں باہر چلا جاتا ہے۔ شیخ نجم الدین درگاہ اور مجاور کے جال میں مزید پھنستا جاتا ہے اور رفتہ رفتہ اس کا نفسیاتی مرض بھی شدت اختیار کرتا جاتا ہے۔ اب اسے بھی احساس ہونے لگتا ہے کہ اس نے جن لوگوں کا دامن پکڑا ہے وہ اس کا بیڑا پار نہیں لگائیں گے۔ جنھیں وہ اللہ والا اور صوفی سمجھتا ہے وہ تو شیطان سے بھی دو قدم آگے ہیں۔ اس انکشاف پر شیخ نجم الدین کا اضطراب اتنا بڑھتا ہے کہ ایک صبح وہ اپنے بستر پر مردہ حالت میں پایا جاتا ہے اور اس کے اپنے ہاتھوں کی گرفت خود اس کے گلے پر اتنی شدید ہو چکی ہے کہ انگلیاں اندر دھنس گئی ہیں۔

ڈراما 'انجام' کے ذریعے محمد مجیب نے ایسے مریض ذہنوں کو جو اوہام پرستی کے شکار ہیں یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ ان خرابیوں اور کمزوریوں کا صحیح علاج اپنی غلطیوں اور گناہوں سے صدق دل سے توبہ کرنا اور سماج کی بھلائی اور ترقی کے لیے کام کرنا ہے نہ کہ ملاؤں اور مجاوروں کے فریب میں پھنس کر نہ صرف اپنی بلکہ اپنی آنے والی نسل کی زندگی تباہ کرنا۔

مجیب صاحب ان مقاصد کو پیش کرنے میں کامیاب ہیں۔لیکن دن رات عوام کا خون نچوڑنے والے شاہ نور اور ان کے مریدوں کو یوں ہی چھوڑ دیا گیا ہے۔انہیں کسی انجام تک پہنچائے بغیر ہی ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

شیخ نجم الدین کی شخصیت میں فطرت کا عنصر کم ہے۔شکر اللہ جیسے تعلیم یافتہ اور روشن خیال نوجوان کے کردار کو اور بھی بہتر طور پر پیش کیا جا سکتا تھا۔مولانا عبد اللہ اور شاہ نور محمد کے کردار میں عملی صلاحیت نظر آتی ہے۔اور ان دونوں کرداروں میں حرکت و عمل موجود ہے۔کہیں کہیں فلسفیانہ مکالموں سے بوجھل پن کا احساس ہوتا ہے۔

13.3.3 خانہ جنگی :

پروفیسر مجیب تاریخ کے استاد تھے اور اپنے دور کے سماج پر گہری نظر رکھتے تھے۔اکثر اپنے ڈراموں کے لیے ایسے موضوع کا انتخاب کرتے تھے جو انہیں سماج میں کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی صورت میں نظر آتا تھا۔یہی وجہ ہے کہ جب انہیں ہر تہذیبی اور سیاسی زوال کی تہہ میں خانہ جنگی نظر آئی تب انہوں نے اسے اپنے ڈرامے 'خانہ جنگی' کا موضوع بنایا۔1946ء میں لکھے گئے اس ڈرامے کا پس منظر مغل تاریخ اور اورنگ زیب و دارا شکوہ کی سیاسی جنگ ہے لیکن اصل میں 1946ء کے ہندوستان میں برپا خانہ جنگی 'نفرت اور فساد پر یہ ایک بصیرت آمیز تبصرہ ہے۔پانچ ایکٹ پر مشتمل ڈراما 'خانہ جنگی' کا قصہ یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

شاہ جہاں بوڑھا ہو گیا ہے' اورنگ زیب نے بغاوت کی آواز بلند کر دی ہے۔وہ پوری سلطنت کا مالک بننا چاہتا ہے' دارا شکوہ کو جب علم ہوتا ہے تو وہ اورنگ زیب سے جنگ کرنے کی اجازت لینے کے لیے شاہ جہاں کی خدمت میں حاضر ہوتا ہے۔شاہ جہاں دارا کو جنگ سے باز رکھنا چاہتا ہے۔آخر کار دارا کو جنگ کی اجازت ملتی ہے جسے اسٹیج پر نہیں دکھایا گیا ہے اور نہ ہی اس کے بارے میں کچھ بتایا گیا ہے۔

دوسرے ایکٹ میں دارا شکوہ شیخ سرمد سے ملنے جامع مسجد کی سیڑھیوں پر آتا ہے۔اس وقت کی گفتگو سے معلوم ہوتا ہے کہ دارا کو شکست ہوئی۔ تیسرے ایکٹ میں سرمد کو گرفتار کر لیا جاتا ہے اور ان پر مذہب کی بے حرمتی کا الزام لگا کر مقدمہ چلایا جاتا ہے۔چوتھے ایکٹ میں سلطنت کے تمام مفتیوں کی موجودگی میں سرمد کو پیش کر کے ان پر لگائے گئے الزامات کی تفصیل بیان کی جاتی ہے۔تمام علما شیخ سرمد کے خلاف دلائل پیش کرتے ہیں صرف ملا ابوالقاسم اپنے دلائل سے شیخ سرمد کو بے گناہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔مگر سچائی کی شکست ہوتی ہے اور سرمد کے لیے سزائے موت تجویز کر دی جاتی ہے۔

پانچویں اور آخری ایکٹ میں شیخ سرمد کے قتل کا منظر بیان کیا گیا ہے۔اسے دکھایا نہیں گیا ہے۔ملا ابوالقاسم اپنے مدرسے میں شاگردوں سے شیخ سرمد کے متعلق گفتگو کر رہے ہیں، ان کی خوبیاں بیان کر رہے ہیں اسی دوران ایک شخص اطلاع دیتا ہے کہ شیخ سرمد کو مقتل کی جانب لے جایا جا رہا ہے۔ملا ابوالقاسم قتل کا منظر اس خوبی سے بیان کرتے جاتے ہیں جیسے وہ اپنی چشم تصور سے سب کچھ صاف صاف دیکھ رہے ہوں اور آخر میں اپنے شاگردوں کو لے کر شیخ سرمد کی نماز جنازہ میں شرکت کے لیے یہ کہہ کر نکلتے ہیں :

''چلو' چلو شیخ سرمد کے جنازے کی نماز ادا ہونے والی ہے' اس میں شریک ہونا چاہیے .... آج یہی اصل نماز ہے ....

اس پلاٹ پر نظر ڈالنے سے بظاہر تو دو مختلف نظریے رکھنے والوں کے درمیان کش مکش کا اظہار ہوتا ہے۔دارا، ملا ابوالقاسم اور شیخ سرمد کے

حامیوں کا خیال ہے کہ مذہب مل جل کر رہنے کا نام ہے اور تمام مذاہب ایک ہی منزل کی طرف لے جاتے ہیں۔ جب کہ اورنگ زیب اور اس کے حامیوں کا نظریہ یہ تھا کہ اسلام ایک خاص دین ہے اس کے ارکان کی پابندی لازمی ہے اس میں کسی دوسرے مذہب کی آمیزش بچی مذہب پرستی سے دور کر دیتی ہے۔ لیکن اگر ذرا غور کریں تو مذہبی اختلاف تو ایک بہانا تھا اصل اختلاف تو سیاسی تھا۔ درحقیقت شیخ سرمد اور ملا ابوالقاسم کے معتقدین کی تعداد خاصی تھی لہٰذا اورنگ زیب کو یہ خطرہ تھا کہ کہیں دارا ان لوگوں کی حمایت کے ذریعے فوج جمع کر کے پھر سے اس کے مقابلے نہ آ جائے' اس لیے اس نے شیخ سرمد کو قتل کروا دیا۔

اب اگر 1946ء کے حالات پر نظر ڈالیں تو صاف نظر آئے گا کہ محمد مجیب نے اس وقت کے دانشوروں کی سیاسی کشمکش کی عکاسی واضح طور پر اس ڈرامے کے ذریعے کی ہے۔ اس سلسلے میں سید احتشام حسین کا کہنا ہے:

''خانہ جنگی میں اورنگ زیب کا دارا پر فتح پانا یا سرمد کا شہید ہو جانا ڈرامے کا اصل موضوع نہیں ہے۔ بلکہ اصل موضوع ان اقدار کی کشمکش ہے' جن کی نمائندگی ایک طرف سرمد اور دارا کر رہے ہیں اور دوسری طرف اورنگ زیب اور اس کے درباری علما جو شریعت کے ظاہری استحکام کے نام پر ملک کی پوری تہذیبی زندگی کو متاثر کر رہے ہیں''۔

(جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل' آج کل ڈراما نمبر' جنوری 1959ء ص10)

اس ڈرامے کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں کردار نگاری اس سے پہلے کے ڈراموں کے مقابلے بہت بہتر اور فنکاری سے کی گئی ہے۔ کردار جس طبقہ اور ماحول کی نمائندگی کرتے ہیں اسے پیش کرنے میں دلائل اور لب ولہجہ کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ بیشتر کردار اپنے عقائد اور عزائم کے ساتھ ایک دوسرے سے پوری قوت سے ٹکراتے ہیں۔ مکالمے کرداروں کی مناسبت سے لکھے گئے ہیں جس سے ان کی زبان کا بھی اندازہ بخوبی ہوتا ہے۔ مکالمے صاف ستھرے اور شستہ ہیں۔ کہیں کہیں کرداروں کی گفتگو طویل ہے جو بلا ضرورت نہیں لگتی کیونکہ اس ڈرامے کا ڈھانچہ ہی ایسا تیار کیا گیا ہے جہاں علمی مباحث کی گنجایش اور جواز دونوں موجود ہیں بعض مقامات پر عمل کی رفتار سست پڑتی نظر آتی ہے۔ اس کے باوجود ڈراما خانہ جنگی نہ صرف سترھویں صدی (59-1645ء) میں ہونے والی خانہ جنگی کو پیش کرنے میں کامیاب ہے۔ بلکہ بیسویں صدی (46-1945ء) میں برپا خانہ جنگی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتا ہے۔

13.3.4 حبّہ خاتون :

1952ء میں جب کشمیر آگ اور خون کے خوفناک دریا سے گزر کر ایک نئی منزل کی جستجو میں مصروف تھا، محمد مجیب نے اپنا ڈراما حبہ خاتون لکھا۔ یہ ڈراما چار ایکٹ اور پانچ مناظر پر مشتمل ہے۔ اس ڈرامے کا پلاٹ مغل دور کی ایک بچی جمہوریت پسند خاتون ''حبہ'' کی حیات اور کارناموں پر مبنی ہے جسے یوں بیان کیا جا سکتا ہے۔

پہلے ایکٹ کے پہلے منظر میں بچی زون چشمے' شمشاد اور پہاڑیوں سے باتیں کرتی نظر آتی ہے۔ وہ بچی گیت گاتے ہوئے قدرتی نظاروں کا بھرپور لطف لیتی ہے۔ سید مبارک شاہ اس بچی کے بارے میں پیش گوئی کرتے ہیں کہ یہ ایک دن تاریخ میں اپنا نام درج کرائے گی اور بچی کا نام حبہ تجویز کرتے ہیں۔ دوسرے منظر میں حبہ کا گیت سن کر شہزادہ یوسف اس کا نام جاننا چاہتا ہے حبہ کسی اجنبی کو اپنا نام بتانے سے صاف انکار کر دیتی ہے۔ حبہ کے حوصلہ کو دیکھ کر یوسف اس سے محبت کا اظہار کرتا ہے حبہ کے انکار کرنے پر اسے محبت کے بدلے سلطنت دینے کا وعدہ کرتا ہے۔ اور حبہ کے شوہر کو حبہ کو طلاق دینے کا حکم دیتا ہے۔ اس کے بعد یوسف حبہ کو محل میں لے آتا ہے۔

دوسرے ایکٹ میں قاضی ابومحمد کے ذریعہ موسیقی اور محفل سمع کو حرام قرار دینے کا علم یوسف کو ہوتا ہے۔ وہ قاضی کو سزا دینا چاہتا ہے۔ جب یہ

کہتے ہوئے منع کرتی ہے کہ قاضی خود شاعر ہیں وہ موسیقی اور راگ اس لیے نہیں سنتے کہ حرام ہے اگر وہ ایک بار سن لیں گے تو سب بھول جائیں گے۔ قاضی کو خلوت میں ملنے کے لیے کہلواتی ہے۔ قاضی آتے ہیں انہیں عزت سے بٹھایا جاتا ہے۔ پھر انہیں یکے بعد دیگرے بہت سے اشعار پہلے تحت سے پھر ترنم سے اور پھر موسیقی کے ساتھ سنائے جاتے ہیں۔ قاضی رفتہ رفتہ اس موسیقی میں ایسے کھو جاتے ہیں کہ وہ یہ تک بھول جاتے ہیں کہ وہ فیصلہ کرنے آئے تھے وہ خود جھومنے لگتے ہیں یہاں تک کہ قوالی سن کر حال آجاتا ہے۔حبہ اور یوسف یہ منظر دیکھ کر مسکراتے ہیں۔

تیسرے ایکٹ میں سید مبارک یوسف کو عوام کے درمیان جا کر ان کی پریشانیوں کو سننے اور انہیں دور کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ جس کی حمایت حبہ خاتون بھی کرتی ہے۔ اسی درمیان عوام میں بغاوت پھوٹ پڑتی ہے اور اس کا الزام سید مبارک پر لگاتے ہوئے اسے دبانے کا فوراً حکم دیا جاتا ہے۔ یوسف سے ذہنی مطابقت نہ ہونے کی وجہ سے حبہ خاتون محل چھوڑ کر ایک بار پھر پہلے کی سی گوشہ نشینی کی زندگی گزارنا شروع کر دیتی ہے۔ بغاوت کی آگ اور تیز ہو جاتی ہے۔ خدام شہر چھوڑ کر بھاگتے ہیں اور آخر کار یوسف کو بھی خزانہ لے کر بھاگنے کی نوبت آجاتی ہے۔

چوتھے اور آخری ایکٹ میں قاضی ابو محمد حبہ خاتون سے گزارش کرتا ہے کہ وہ اس گوشہ نشینی کی زندگی کو چھوڑ کر حکومت کی باگ ڈور سنبھال لے۔ اس کے اصرار پر آخر کار حبہ خاتون کو کشمیر کی قیادت کے لیے تیار ہونا پڑتا ہے۔

حبہ خاتون کے کردار پر نظر ڈالیں تو علم ہوتا ہے کہ وہ ایک سچی اور جمہوریت پسند خاتون ہے۔ اس نے شاہی محل میں بھی عوام اور جمہوریت کی حمایت کی اور اسی خیال کے تحت شہزادہ یوسف کے ساتھ محل سے راہِ فرار اختیار کرنے کے بجائے اپنی گذشتہ زندگی اور گوشۂ تنہائی کو پسند کیا۔ جب عوامی شورش کو دبانے کے لیے مغلوں کو دعوت دینے کی تجویز اس کے سامنے آئی تو اس نے پوری جرأت کے ساتھ اس کی مخالفت کی اور کہا: ''کشمیر کشمیریوں کا ہے''۔

اس ڈرامے میں سید مبارک، قاضی ابو محمد اور یوسف کے کردار بھی اہم ہیں جن میں ارتقا نظر آتا ہے۔ اور ان کرداروں کے مکالموں سے حبہ خاتون کے کردار کو بھی سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

13.3.5 ہیروئن کی تلاش :

مجیب صاحب نے جب ڈراما حبہ خاتون لکھا تو اسے اسٹیج کرنے کی غرض سے ایک خاتون فنکار کی تلاش شروع ہوئی، ایسی خاتون جس کا سن زیادہ نہ ہو مگر دنیا دیکھ چکی ہو یعنی تجربہ کار ہو، جس کے دل میں درد ہو مگر بے فکروں کی طرح ہنس بول سکے، جس کی شکل اچھی ہو اور آواز بھی اچھی ہو۔ اس تلاش کے دوران آنے والی پریشانیوں اور عورتوں کو اسٹیج پر لانے کے سلسلے میں پیش آنے والی دشواریوں اور ساتھ ہی اس مسئلے کو مدِ نظر رکھ کر کہ ڈراما دیکھنا اور بات ہے اور ڈراما اسٹیج کرنا اور، محمد مجیب نے 1953ء میں ڈراما ''ہیروئن کی تلاش'' لکھا۔ اس ڈرامے میں کل 13 کردار ہیں جو سماج کے مختلف طبقوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ڈرامے کا پلاٹ اس طرح ہے۔

جیوتی پرکاش (ایک ڈراما نگار) اپنے نئے ڈرامے کے لیے ہیروئن کی تلاش میں ہے۔ مسز مہرہ، شیو چرن، لالا سروپ چند، رگھو رام، کیلاش ناتھ، یہ تمام لوگ مل کر مشورہ کرتے ہیں کہ ہیروئن کا کردار کس سے ادا کروایا جائے۔ آخر میں یہ طے پاتا ہے کہ اس کے لیے تین مختلف خواتین کنور رانی، پورنما اور نرملا سے باری باری بات کی جائے۔

کنور رانی ایک دولت مند اور عیش پرست عورت ہے۔ وہ ڈرامے میں کام کرنے میں دلچسپی نہیں رکھتی۔ پورنما کا آئی۔اے۔ایس شوہر اپنے سماجی مرتبے کے باعث اسے ڈرامے میں کام کرنے کی اجازت نہیں دیتا۔ نرملا کا شوہر رام رتن ایک سرمایہ دار ہے۔ وہ بھی اس پر تیار نہیں ہوتا کہ نرملا ڈرامے میں کام کرے۔

آخری منظر میں مسز مہرہ کے گھر پر تمام لوگ پھر سے یکجا ہوتے ہیں کیونکہ ابھی تک ہیروئن کی تلاش کا معاملہ ویسے ہی ہے۔ مشورے کے

دوران مسز مہرہ کا نام ہیروئن کے لیے آتا ہے تبھی مسز مہرہ کے ذریعے یہ واضح ہوتا ہے کہ دراصل اس ڈرامے کو مسز مہرہ نے لکھوایا ہی اس لیے تھا کہ وہ ہی ہیروئن کا کردار ادا کرے۔ وہ اپنی دلی خواہش کا اظہار کرنے میں ذرا سا تکلف سے کام لیتی ہے اسی دوران اس کی بھانجی کملا (جو مسز مہرہ کے ساتھ ہی اس کے گھر میں رہتی ہے) کا نام آتا ہے۔ کملا کا نام آتے ہی مسز مہرہ کا موڈ بگڑ جاتا ہے اور وہ غصے میں بھپر پڑتی ہے۔

''آپ لوگ بڑی خوشی سے کملا کو روپ متی بنائیں۔ مگر میں آپ لوگوں کو بتا دینا چاہتی ہوں کہ کملا میرے یہاں نہیں رہے گی اور میں آپ لوگوں کی شکل نہیں دیکھنا چاہتی''۔

ڈراما ''ہیروئن کی تلاش'' کے ذریعہ ڈراما نگار نے سماج کے اتھلے پن کو نمایاں کرتے ہوئے موجودہ معیارِ زندگی اور طرزِ زندگی پر بھرپور طنز کیا ہے۔ ڈرامے کے مکالموں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مجیب صاحب ڈراما لکھتے وقت کن مقاصد کو پیش نظر رکھتے تھے اور کرداروں کے انتخاب میں ان کا معیار اور ان کی پسند و ناپسند کیا تھی۔ ایک طرف موجودہ ڈرامے پر تنقید ہے تو دوسری جانب کہانی اور ڈرامے کے فرق کو واضح کیا گیا ہے۔ اچھے اور برے ڈرامے میں کیسے تمیز کی جاتی ہے، ڈرامے کے اداکار اور فلم کے اداکار اور ان کی اداکاری میں کیا فرق ہوتا ہے۔ ڈراما دیکھنے اور کرنے میں کیا فرق ہوتا ہے۔ یہ اور اس طرح کے بہت سے نکات کو ڈراما ''ہیروئن کی تلاش'' کے ذریعہ نہایت کامیابی سے پیش کیا گیا ہے۔ کردار نگاری بہتر نظر آتی ہے۔ زبان کردار کی مناسبت سے استعمال کی گئی ہے۔ مکالمے کردار کی شناخت ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً شیو چرن کا ہر بات کے آخر میں یہ کہنا کہ 'میں ٹھیک کہہ رہا ہوں نا' یا پھر کملا کے مکالمے۔ اگر ان مکالموں سے کرداروں کے نام ہٹا دیے جائیں تو بھی آسانی کے ساتھ بتایا جاسکتا ہے کہ یہ کس کے مکالمے ہیں۔

یہ ڈراما سماج کی اصلاح کے ساتھ ساتھ ڈرامے کی کامیاب تنقید بھی ہے۔ گویا طنز و مزاح کے پیرائے میں محمد مجیب نے نہ صرف ایک کامیاب ڈراما تخلیق کیا ہے بلکہ فن ڈراما کے بہت سے پہلو پر مثبت اور کامیاب تنقید کے نمونے بھی چھوڑے ہیں۔

13.3.6 دوسری شام :

ازدواجی زندگی کے مسائل پر مشتمل ڈراما 'دوسری شام' دو ایکٹ میں لکھا گیا ایک سماجی اور اصلاحی ڈراما ہے۔ 1954ء میں لکھے گئے دس کرداروں پر مبنی اس ڈرامے کا خلاصہ مختصراً یوں پیش کیا جاسکتا ہے:

دوسری شام کا مرکزی کردار چودھری ایک آرٹسٹ ہے۔ منھی کے اندر یہ صلاحیت نہیں ہے کہ وہ چودھری کے فن کو سمجھ سکے یا فنکار کے احساسات کی قدر کر سکے۔ لیکن وہ اپنے شوہر کو دیوتا سمجھتی ہے۔ دوسری جانب چودھری منھی کے خلوص اور اس کی محبت کی قدر نہیں کرتا اور نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ چودھری کی زندگی میں ۳۵ سال کی ایک شادی شدہ خاتون 'شاما' داخل ہوتی ہے، جو آرٹ اور اس کی خوبیوں سے بخوبی واقف ہے اور چودھری کے فن کی قدردان ہے۔ وہ چودھری کے رہن سہن اور زندگی کا معیار ایسا نہیں پاتی جیسا ایک عظیم فنکار کا ہونا چاہیے۔ شاما پہلی فرصت میں چودھری کے کمرے کی صورت بدل دیتی ہے۔ ضروری ساز و سامان خرید کر قرینے سے آراستہ کرتی ہے۔ لیکن اس کی یہ تمام کوششیں ناکام ثابت ہوتی ہیں، اس کے سپنے پورے نہیں ہوتے۔ ان تمام چیزوں کو چودھری اپنی آزاد طبیعت کے منافی، تمام عنایتوں کو پاؤں کی زنجیر اور ایک عورت کی غلامی سمجھ کر اس زندگی کو قبول کرنے سے انکار کرتے ہوئے کہتا ہے:

> ''ہم سمجھتے ہیں کہ ہم وحشت کے اس دور سے گزر گئے ہیں جب گھر بار عورت کا ہوا کرتا تھا اور وہ مرد کو محبت کی مشق کرنے کے لیے پالتی تھی، لیکن اصل میں ہم اسی حالت میں ہیں۔ مرد ابھی تک عورت کی ملکیت ہے، اگر وہ آزاد ہونا چاہے تو عورت فوراً زہر کھانے پر تیار ہو جاتی ہے''۔

جذبات کے اسی سیلاب میں گھر سے نکل جانے کے لیے دروازے کی طرف بڑھتا ہے کہ اچانک منھی سامنے آجاتی ہے اور ہاتھ جوڑ کر قدموں پر گر پڑتی ہے۔ یہ دیکھ کر چودھری حیران و پریشان کھڑا رہ جاتا ہے۔ پھر لڑکھڑاتا ہوا واپس مڑتا ہے۔ یہیں پر ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

''دوسری شام'' مکمل طور پر سماجی ڈراما ہے جس میں یوں تو تین کردار سرگرم نظر آتے ہیں لیکن اس کے علاوہ سماج کے مختلف طبقوں کے سات اور کردار ہیں جن کی مدد سے ڈراما نگار نے نہایت کامیابی سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ازدواجی زندگی اسی وقت کامیاب ہو سکتی ہے جب شوہر اور بیوی میں مکمل ہم آہنگی ہو، دونوں ایک دوسرے کا لحاظ رکھیں، ایک دوسرے کے خیالات اور جذبات کا احترام کریں۔ دونوں مل کر زندگی کی گاڑی کو چلائیں اور راہ کی مشکلات اور رکاوٹوں کو ایک جان ہو کر دور کریں۔

مجموعی طور پر محمد مجیب کی ڈراما نگاری کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے 1931ء سے 1957ء کے دوران لکھے گئے اپنے ساتوں ڈراموں میں مقصدیت کو مدِ نظر رکھا ہے۔ انہوں نے صرف تفریح کے لیے ڈرامے نہیں لکھے ہیں۔ ڈراما لکھتے وقت مقاصد کے ساتھ ساتھ فن کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ ان کے تمام ڈرامے اسٹیج پر پیش ہوئے ہیں 'کھیتی' سے لے کر 'آزمائش' تک کے سفر میں نہ صرف ان کی ڈراما نگاری فنی طور پر اپنے شباب پر نظر آتی ہے بلکہ انہوں نے ان ڈراموں کے ذریعے اہم سماجی مسائل کو اجاگر بھی کیا ہے۔ شروع کے ڈراموں میں زنانہ کردار نہیں ہیں لیکن آخر کے ڈراموں میں نہ صرف زنانہ کردار موجود ہیں بلکہ مرکزی کرداروں کے طور پر خواتین کو پیش کیا گیا ہے۔ اور ڈراما ''حبّہ خاتون'' تو ایک زنانہ کردار پر ہی مبنی ہے۔

محمد مجیب ایک مقصدیت پسند ڈراما نگار ہیں اس لیے ان کے ڈراموں کا مقصد وقتی اور سستی تفریح نہیں بلکہ ذہنوں کی تربیت اور اصلاح نیز لوگوں کی زندگی میں اعلیٰ ذوق اور حسن پیدا کرنا ہے۔ ہر ڈرامے کا نہ صرف موضوع مختلف ہے بلکہ تکنیک بھی مختلف ہے۔ کردار نگاری میں ارتقا نظر آتا ہے۔ ہاں مکالمے اکثر ڈراموں میں طویل ہو گئے ہیں جو کبھی کبھی تو مناسب لگتے ہیں لیکن اکثر ان کی طوالت گراں گزرتی ہے۔ ان کی ڈراما نگاری کے سلسلے میں پروفیسر محمد حسن کے خیالات سے دو مختصر اقتباسات ملاحظہ کریں:

> ''پروفیسر مجیب نے کئی اچھے ڈرامے لکھے۔ حبہ خاتون، ہیروئن کی تلاش اور ان کا تازہ ڈراما 'آزمائش' اردو کے قابل ذکر ڈراموں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ مجیب صاحب اسٹیج کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہیں .... مجیب صاحب سماجی طور پر اہم مسائل پر قلم اٹھاتے ہیں اور ہر قسم کے موضوعات کو ڈرامے کے فنی لوازم کے ساتھ نباہ لیتے ہیں''۔
>
> (اردو ڈراما: آزادی کے بعد مشمولہ 'آج کل' دہلی۔ ڈراما نمبر' جنوری 1959ء' ص 25)
>
> ''پروفیسر مجیب کے متعدد ڈرامے جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر کھیلے گئے۔ موضوع کے اعتبار سے بھی ان میں بڑی رنگارنگی اور ڈرامائی کشمکش موجود تھی۔ مجیب صاحب کو تاریخ سے دلچسپی تھی۔ لہٰذا انہوں نے تاریخی واقعات کو خصوصیت سے پیش نظر رکھا حبہ خاتون اور آزمائش دونوں میں انہوں نے تاریخی واقعات ہی کی مدد سے ڈرامے کا تانا بانا تیار کیا ہے''۔
>
> (اردو ڈرامے کا سفر' مشمولہ 'آج کل' دہلی۔ ڈراما نمبر' مئی 1994ء ' ص 12)

13.4 آزمائش کا تنقیدی جائزہ

13.4.1 پس منظر

پہلی جنگ آزادی جن حالات میں اور حب الوطنی کے جس سچے جذبے کے ساتھ جس طرح لڑی گئی اور جس میں تمام فرقوں اور طبقوں نے بلا تفریق مذہب و ملت بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اس کی حیثیت آج ایک خواب کی سی رہ گئی ہے۔ اس جنگ میں ادنیٰ و اعلیٰ کی تفریق کو بالائے طاق رکھ کر عوام ایک ہی صف میں محمود و ایاز کی طرح کھڑے نظر آتے ہیں جسے پیش کرنے کے لیے محمد مجیب نے ڈراما آزمائش لکھا۔ 1857ء کے اس تاریخی واقعے کو

اس کی صد سالہ تقریبات کے موقع (1957ء) پر ڈرامے کی شکل میں لکھا گیا جو چار ایکٹ پانچ مناظر اور 34 کرداروں پر مبنی ہے۔اس ڈرامے کی اہمیت کے مدنظر ڈراما نگار محمد مجیب نے پہلے اس کا انگریزی ترجمہ کیا۔ جو جنوری 1957ء میں آرڈیل (ordeal) کے نام سے شائع ہوا۔اس کا اردو ایڈیشن جولائی 1957ء میں شائع کیا گیا اور پھر جب یہ ڈراما آڈیٹوریم میں کھیلا گیا تو لوگوں نے محسوس کیا کہ 1857ء کا واقعہ ابھی اسی وقت پیش آیا ہے جس کا تاثر بہت دنوں تک لوگوں کے ذہن میں قائم رہا۔اس سے پہلے کہ ہم آزمائش کا تنقیدی جائزہ لیں یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس کا خلاصہ بیان کر دیا جائے۔

13.4.2 اُلجھاوے کا خلاصہ

کچھ فوجی انگریزی فوج سے بغاوت کر کے بہادر شاہ ظفر کو اپنا سر پرست بنا کر انگریزوں سے لڑنے کے لیے دہلی آجاتے ہیں۔ پہلے تو بہادر شاہ ظفر اپنی لاچاری اور مجبوری ظاہر کرتے ہیں لیکن جب ان لوگوں کا اصرار بڑھتا ہے تو سر پرستی قبول کر لیتے ہیں۔لڑائی شروع ہوتی ہے تو شہر میں افراتفری اور لاقانونیت پھیل جاتی ہے ہر طرف شر پسند لوٹ مار شروع کر دیتے ہیں۔ جنرل بخت خان کچھ لوگوں کو ساتھ لے کر اس جنگ کو ایک منظم جنگ آزادی کی شکل دینے کی کوشش کرتے ہیں جس میں انہیں طرح طرح کی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ایک طرف وہ شر پسندوں کی لوٹ مار کو روک کر شہر کے اندر قانون بحال کرنے اور ضروری اشیا کی قلت کو دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔تو دوسری طرف فوج کی رسد اور اسلحہ وغیرہ کے لیے فنڈ کی فراہمی اور نئے بھرتی کیے گئے سپاہیوں کی ٹریننگ کا انتظام کرتے ہیں۔ پھر ان لوگوں کو روکنے کی کوشش کرتے ہیں جو جذبۂ قومی وملی سے سرشار جوق در جوق جہاد میں شامل ہونے کے لیے آتے ہیں کیونکہ ان میں بہت سے کمزور، غیر مسلح اور فنون جنگ سے ناواقف ہیں لہٰذا وہ کسی مورچے پر پہنچ کر لڑنے کے بجائے لڑنے والوں کے لیے مصیبت بن سکتے ہیں۔

دراصل اس وقت ہر طبقے میں وطن پر نثار ہونے کا جذبہ پورے عروج پر پہنچ گیا تھا۔ وہ مرد ہوں عورتیں ہوں اعلیٰ طبقے کے لوگ ہوں یا نچلے طبقے کے یہاں تک کہ بچے بھی وطن پر جان نثار کرنے کے لیے بے چین نظر آتے ہیں۔

مردوں کی قیادت وہ لوگ کرتے ہیں جو مختلف مورچوں پر خود سے جوق در جوق پہنچ رہے ہیں اور جنہیں روکنا مشکل ہو رہا ہے۔عورتوں کی قیادت منی بائی، سلمٰی، بھاگوتی اور رانی کشن کنور باقاعدہ جنگ میں حصہ لے کر کرتی ہیں۔ نچلے طبقے کی قیادت کہاروں کا وہ گروہ کرتا ہے جو گھات لگا کر صرف لاٹھیوں سے ہی انگریز فوج کی ایک ٹکڑی پر ٹوٹ پڑتا ہے اور بھاری جانی نقصان کے باوجود انہیں بھاگنے پر مجبور کر دیتا ہے۔بچوں کی قیادت مدرسے کے وہ طالب علم کرتے ہیں جو بچھڑا پلٹن بنا کر آگے آگے کودتے ہیں۔اور جن کے لیے اس وقت موت بھی بازیچۂ اطفال ہو گئی ہے۔

لیکن اس جنگ آزادی میں شریک ہونے والے سپاہیوں کی بڑی تعداد کے غیر تربیت یافتہ اور غیر منظم ہونے کی وجہ سے، رسد اور اسلحے کی کمی، شہر میں لاقانونیت اور اسی قسم کی دوسری بہت سی وجوہات کی بنا پر بخت خان اور ان کے ساتھی اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو پاتے اور ہندوستانی فوج ہر مورچے پر پسپا ہو جاتی ہے۔ بہادر شاہ ظفر ہمایوں کے مقبرے میں پناہ لیتے ہیں جہاں سے انہیں گرفتار کر لیا جاتا ہے اور ہندوستان پوری طرح انگریزوں کے قبضے میں آجاتا ہے۔

پلاٹ بحیثیت مجموعی چست اور ابتدا، وسط اور انجام کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔واقعات میں تسلسل ہے اور وہ یکے بعد دیگرے سامنے آتے ہیں اور کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے۔

13.4.3 کردار نگاری

محمد مجیب کا یہ آخری ڈراما ہے، ڈراما نگار نے اپنے فن کا مکمل مظاہرہ کیا ہے۔ یہ ڈراما نہ صرف جدید اردو ڈرامے بلکہ ہندوستانی ڈرامے کے سفر میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پارسی تھیٹر کے بعد جو ڈرامے لکھے گئے ان میں سے زیادہ تر ڈرامے اسٹیج نہیں کیے جاسکے۔آزمائش ڈرامے کے فن

اور اسٹیج کی ضروریات دونوں پر کھرا اترتا ہے۔ کردار جتنے بھی ہیں سب اپنی اپنی جگہ اہم اور سرگرم ہیں۔ رام سہائے مل، بلبھ گڑھ کے راجا نہار سنگھ، کوتوال شہر رجب علی، محمد یوسف، حکیم احسن اللہ خاں اور سدھاری سنگھ کے ساتھ ساتھ مدرسے کے طالب علم اور کہارتک کے کردار کو اس چابک دستی سے الفاظ کے سانچے میں ڈھالا گیا ہے کہ ان پر غیر فطری ہونے کا شبہ بھی نہیں کیا جاسکتا۔ زنانہ کرداروں میں منی (ایک ناچنے گانے والی) سلمٰی (محمد یوسف کی منگیتر اور احسان اللہ خاں کی صاحبزادی) کے ساتھ ساتھ بھاگوتی (رام سہائے کی بیوی) اور رانی کشن کنور کے کردار بہت اہم ہیں۔ یہ تینوں ہی عورتیں الگ الگ طبقے سے تعلق رکھنے کے باوجود ملک پر قربان ہونے کا یکساں جذبہ رکھتی ہیں اور اپنی بساط کے مطابق بھرپور تعاون کرتی ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اپنی جان تک قربان کردیتی ہیں۔ بہادر شاہ ظفر اسٹیج پر نظر نہیں آتے لیکن دوسرے کرداروں کے مکالموں کے ذریعے ان کا بھی سراپا واضح اور روشن نظر آتا ہے۔ ہر کردار اپنی اپنی خصوصیات کے ساتھ ہر منظر میں بتدریج، ارتقائی منزلیں طے کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

13.4.4 مکالمہ نگاری

مکالمے چست، سلیس اور رواں ہیں۔ کرداروں کی مناسبت سے انہیں مکالمے دیے گئے ہیں۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ ڈرامے کی زبان کا تعین ہم کرداروں کے مکالموں سے کرتے ہیں نہ کہ اس کے رسم الخط سے۔ اس لیے یہاں کرداروں کی مناسبت سے مکالمے چھوٹے، بڑے، ثقیل اور آسان اردو میں ہیں۔ جس سے نہ صرف ڈرامے کا پلاٹ آگے بڑھتا ہے بلکہ کردار کی خوبیاں، خامیاں اور اس کی فکر کی بھی عکاسی ہوتی ہے۔ بہت سے واقعات مناظر کے ذریعہ پیش تو نہیں کیے گئے ہیں لیکن کرداروں کے مکالموں کے ذریعہ صرف چند الفاظ میں اس طرح بیان کردیے گئے ہیں کہ پورا واقعہ سامنے آجاتا ہے۔ مثلاً جب لٹیرے احسن اللہ کے گھر میں گھس کر ان کی بیٹی سلمٰی، محمد یوسف، رجب علی وغیرہ کو نقصان پہنچانا چاہتے ہیں اور سدھاری سنگھ وہاں آتا ہے تو اس موقع پر سدھاری سنگھ کا یہ مکالمہ دیکھیں:

> ''سدھاری سنگھ : میں بہت معافی چاہتا ہوں کہ ان لٹیروں نے آپ کو اتنی تکلیف پہنچائی دس کو گولی مار چکا ہوں، دو کو بازار میں پھانسی دے چکا ہوں، مگر یہ کم بخت کسی طرح مانتے ہی نہیں''۔

اس طرح کے بہت سے مکالمے اس ڈرامے میں کئی مقام پر مل جائیں گے جو اس کا مثبت پہلو ہیں اور جن کے ذریعہ ڈرامے کو طوالت سے بچایا گیا ہے۔

آزمائش کی زبان کرداروں کے سماجی وتہذیبی پس منظر کے مطابق ہے جو کردار جس طبقے سے تعلق رکھتا ہے اس کی جھلک اس کے مکالمے میں دکھائی دیتی ہے۔ کہار کی زبان محمد یوسف کی زبان سے مختلف ہے۔ بخت خاں اودھ کی دیہاتی زبان اور لب ولہجہ میں باتیں کرتا ہے تو مرزا مغل سلیس اور معیاری اردو میں گفتگو کرتے نظر آتے ہیں اور منی کی زبان میں ایک الگ انداز ہے۔ اس کا اندازہ دیے گئے اقتباسات سے بخوبی کیا جاسکتا ہے۔

مجیب صاحب کے ڈراموں پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ ان کے ڈراموں میں مکالمے بہت طویل ہوتے ہیں۔ آزمائش اس کی نفی کرتا ہے۔ بعض مکالمے دیکھنے میں طویل لگتے ہیں لیکن پیش کش کے لحاظ سے کردار اسٹیج پر سرگرم نظر آتا ہے اور ان سرگرمیوں کے درمیان وہ باتیں کرتا نظر آتا ہے تو بالکل گراں نہیں گزرتا۔ یا پھر یہ باتیں اتنی اہم ہیں کہ انہیں نکالا نہیں جاسکتا۔

13.4.5 تصادم وکشمکش

پلاٹ کی سطح پر قصے میں نہ صرف تسلسل قائم ہے بلکہ اس میں کشمکش اور تصادم کا مادہ بھی موجود ہے جو ڈرامے کی کامیابی کا ضامن ہوتا ہے۔ ہر منظر کے بعد ناظرین کو یہ جاننے کی خواہش ہوتی ہے اور وہ اس کا انتظار کرتے ہیں کہ اب آگے کیا ہوگا یہ خصوصیت اردو ڈرامے میں کم ہی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کے قصے پر غور کرنے کے بعد یہ کہنے میں کوئی عار محسوس نہیں ہوتا کہ اس میں 1857ء کی جنگ آزادی میں حصہ لینے والے تمام طبقوں کو جگہ دی گئی ہے اور ساتھ ہی ساتھ تاریخی حقیقت سے چھیڑ چھاڑ بھی نہیں کی گئی ہے۔

محمد مجیب نے آزمائش کے ذریعے ہمارے سامنے 1857ء کے واقعات کو ہمیشہ کے لیے تازہ کردیا ہے جب بھی ہم اس پہلی جنگ آزادی کو دیکھنا چاہیں اس ڈرامے کو اسٹیج کرکے دیکھ سکتے ہیں گویا یہ ڈراما تحریری شکل میں موجود ہونے کے باوجود ہمارے لیے تصویر کا کام کرتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ایسے ناقدوں کی امیدوں پر بھی کھرا اترتا ہے جو ڈرامے میں صرف ادب تلاش کرتے ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. آزمائش کا اردو ایڈیشن کس سنہ میں شائع ہوا؟
2. آزمائش کا خلاصہ بیان کیجیے۔
3. مرزا مغل اور بخت خاں کی زبان میں کیا فرق ہے؟
4. ڈرامے کے واقعات کا تعلق کس دور سے ہے۔

13.5 نمونہ اقتباسات برائے تشریح

الف:

سدھاری : ''ہم جان کی کتنی قدر کرتے ہیں یہ آپ دیکھ لیجیے گا لیکن ہمارے ساتھ دوسروں کا بھی فرض ہے کہ وہ دھرم ایمان اور ملک کے لیے جان دینے پر تیار رہیں۔ آپ ہمارے ساتھ شریک ہوکر ہمارے اوپر کوئی احسان نہیں کریں گے، اپنا فرض ادا کریں گے۔

احسن اللہ : (طنز کے ساتھ منہ پھیر کر) بے شک۔

مرزا مغل : کہو جوالا سنگھ، تمہاری کیا رائے ہے؟

جوالا سنگھ : سرکار میرا کام تو روپے کا حساب رکھنا ہے۔ جتنا روپیہ دیجیے، اتنا خرچ کیجیے، حساب مجھ سے لے لیجیے۔ دھرم ایمان یا جان کی آمدنی اور خرچ کا حساب رکھنا مجھے نہیں آتا۔

نہار سنگھ : حضور جو بات لالاؤں سے پوچھنے کی ہو وہ ان سے پوچھیے، جس سوال کا جواب جاٹ اور راج پوت دے سکتا ہے وہ اس سے کیجیے۔

منی : سرکار روپیا پیسا کسی کے پاس ہوتا ہے، کسی کے پاس نہیں ہوتا۔ جان سب کی ہوتی ہے۔ جان کا سودا کیا جارہا ہو تو سبھی سے سوال کرنا چاہیے۔

جوالا سنگھ : واہ بی منی، بہت اچھے موقعے سے بولیں، تمہاری جان کا سودا ہو تو دونوں فریق سبھی کچھ دینے کو تیار ہوجائیں گے۔

محمد یوسف : منشی صاحب دھوکے سے بہت بڑی بات کہہ گئے۔

احسن اللہ : منشی صاحب، آپ بھی کس وقت کس سے الجھ گئے۔ آپ سے سوال اس لیے کیا گیا ہے کہ آپ معاملے کے دوسرے پہلو پر روشنی ڈالیں۔ جنگ کرنے کا شوق ہر نوجوان کو ہر فسادی کو ہوتا ہے، آپ بتائیے اس میں بادشاہوں اور شہزادوں کو شریک ہونا چاہیے یا نہیں اور شریک ہوں تو بتائیے خرچ کہاں سے آئے گا۔

منی : (زیور اتار کر سدھاری سنگھ کی طرف پھینکتے ہوئے) جرنیل صاحب آپ سے جو روپے پیسے کی بات کرے اس کے منہ پر یہ پھینک کر ماریے۔

احسن اللہ : منی بیگم، جلدی کیوں کررہی ہو، تمہارا زیور یہ لوگ خود ہی اتار لیں گے۔ اس کے علاوہ جو کچھ لوٹ لے جائیں گے اس کا ذکر ہی نہیں۔

سدھاری سنگھ : (حکیم احسن اللہ کو مخاطب کر کے) مجھے معلوم نہیں کہ آپ کون ہیں اور ایسی باتیں کس نیت سے کر رہے ہیں، مگر میں بتا دینا چاہتا ہوں کہ اب ایسی باتیں کرنے کا وقت نہیں رہا ہے (ایک سپاہی کی طرف دیکھتا ہے سپاہی ایک پوٹلی سے کچھ نکالتا ہے جس پر خون کے دھبے ہیں اور اسے سدھاری سنگھ کو دیتا ہے۔ سدھاری سنگھ اسے مرزا مغل اور حکیم احسن اللہ کے سامنے پھینک دیتا ہے) ایک ہاتھ ہے جو حکومت کا قلم چلاتا تھا، کبھی اپنی مصلحت سے ہمیں تھپکیاں دیتا تھا، کبھی طمانچے مارتا تھا۔ ہم نے اسے کاٹ دیا ہے، اور یہ کٹا رہے گا جب تک ہمارے سر بدن سے جدا نہ کر دیے جائیں، لیکن ہماری ناکامی اور موت آپ کی بھی ناکامی اور موت ہوگی، یہ ہاتھ زندہ ہو گیا تو آپ کے خلاف بھی شہادت دے گا۔

(ب)

تیسرا سپاہی: ارے لاؤ بندوقیں کہاں ہیں۔ ان چاروں کو دیوار سے لگا کر کھڑا کرو اور مارو ایک باڑھ۔

چوتھا سپاہی : (دالان کی طرف سے آتے ہوئے) خبردار یہاں بندوق وندوق نہ چلانا۔ سدھاری سنگھ ایک پلٹن کے ساتھ محلے میں چکر لگا رہا ہے۔ آواز سنتے ہی پہنچ جائے گا۔

تیسرا سپاہی: پہنچ جائے گا تو ہمارا کیا کرے گا۔

چوتھا سپاہی : جیسے تم ان لوگوں کو کھڑا کرنا چاہتے ہو ویسے ہی وہ تم کو کھڑا کر کے بندوق سے اڑا دے گا۔ اب تم ڈھٹائی نہ کرو۔ جو ہاتھ لگے چپکے سے لے کر کہیں اور چلو۔

زخمی سپاہی : اور اس کتیا نے میرے جو دانت مارا ہے اس کا کوئی بدلہ نہیں لے گا۔

سلمٰی : (سپاہی کی طرف جھپٹ کر) دانت مارنے کا بدلہ کیا لے گا۔ جان کا

(زخمی سپاہی گھبرا کر پیچھے ہٹتا ہے۔ محمد یوسف لپک کر اس کے اور سلمٰی کے درمیان آجاتا ہے)

پانچواں سپاہی: (دالان کے اندر سے) ارے اب یہاں سے بھگ نکلو یا دبک کے بیٹھ جاؤ۔ سدھاری سنگھ آپہنچا ہے۔

تیسرا سپاہی: کم بخت یہ سوچتا ہی نہیں کہ ہم لڑتے ہیں تو ہمیں بھی کچھ ملنا چاہیے۔

پانچواں سپاہی : اور وہ سیدھا یہیں آگیا۔

(سپاہی سب پیچھے کی طرف جمع ہو جاتے ہیں، احسن اللہ، رجب علی، محمد یوسف اور سلمٰی بائیں طرف، آگے سدھاری سنگھ چار مسلح سپاہیوں کے ساتھ اندر آجاتا ہے)

سدھاری سنگھ: ولی داد، رحیم، سکھدیو، بندوقیں تان کر کھڑے ہو جاؤ۔ ان میں سے کوئی ذرا بھی ہلے تو فوراً گولی مار دینا۔ ہیرا! انہیں ایک ایک کر کے بلاؤ، ہتھکڑی بیڑی ڈال دو۔ پھر وردیاں اتار لینا۔ جلدی!

(ج)

ایک جہادی : ہم ٹونک سے جہاد کرنے آئے ہیں۔

بخت خاں : ٹونک، ٹونک، وہی ٹونک نا جہاں ای سسرے انگریج ایک ٹھگ کا نواب بنائی دہن رہیں؟ کا تم کا وہی ہجس ہے۔

جہادی : جی نہیں۔ نواب امیر علی خاں کا انتقال ہو گیا ہے۔ ہمارا نواب صاحب سے کوئی تعلق نہیں۔ ہم دین کی خاطر لڑنے اور جان دینے آئے ہیں۔

بخت خاں : تو اتنی دور کا ہے کا آیو بھیا۔ کا ہواں کتل کرے کے لیے تم کا کوؤ نا ہیں ملا؟

جہادی : ہم عیسائی حکومت سے اور انگریزوں سے لڑنے آئے ہیں۔

بخت خاں : مل بھیا' ہمری پھوج ماں ہندو مسلمان سبھے ہیں' یونا ہیں ہوئی سکت ہے کہ لڑے ہندو اور جیتو تم' مرے ہندو اور جنت میں جاؤ تم۔ جو ہیاں دلی ماں رہنا چاہت ہو تو بھیا اپنے حصے سے جیادہ نہ مانگو۔ ہم نہ کوؤ کے ساتھ رعایت کربا نہ کوؤ کا جنت پہنچاوے کا جمہ لیبا۔

جہادی : جی نہیں' ہم کوئی رعایت نہیں چاہتے۔ ہم آخر دم تک لڑنے کی نیت کر کے آئے ہیں۔

بخت خاں : جی تنا ہم کہن ویسن لڑی ہو؟

جہادی : جی ہاں۔

بخت خاں : یو سمجھو بھیا کہ اللہ کا نام لینا ہم ہوں کا آوت ہے۔ جو تم نہ منی ہو تو ہم اللہ کا نام لے کے تم کا بندوق سے اڑائی دیبا۔

جہادی : جی ہاں' ہمیں منظور ہے۔

بخت خاں : تو بیٹا سدھاری سنگھ' ای ماں سے جو کام کے ہوئیں ان کا چھانٹ لیو۔ جو کام کے نہ ہوئیں ان کا کلے ماں پہراوے کے لیے بڑھوؤ کے پاس بھیج دیو۔ (سدھاری سنگھ کھڑے ہو کر سلام کرتا ہے) اور ای مہریاں کا ہے کا آئی ہیں؟

جہادی عورت : ہم بھی مردوں کے ساتھ لڑیں گے اور مریں گے۔

بخت خاں : بیٹا مرے کا ہوئے تو اپنے گھر جاؤ آرام سے پلنگ پر لیٹ کر مرو۔ ہمرے سامنے مری ہو تو نہ ہمرا کوئی پھائدہ ہوئی ہے نہ تمرا اور یو ہم سے کہو نا کہ تم سپاہین کی طرح لڑی ہو۔ یو تمرا کام نہ ہوئے۔

جہادی عورت: آپ ہمیں میدان میں بھیج کر دیکھ لیجیے۔

بخت خاں : میدان ماں ہم تم کا ایس نہ بھیج دیبا۔ پہلے لڑنا سیکھو۔ تب مرنا آئی ہے۔ اویو جانو ہمرے پاس مردن کی کوئی کمی نا ہیں ہے۔ تو بیٹا پہلے تم کوائد سیکھو۔

جہادی عورت : ہم فوجی قواعد سیکھنے کے لیے تیار ہیں۔

بخت خاں : اچھا مل یو کہے دیت ہن کی جو مہریا کوائد نہ کری پائی او کا چولھا جھونکے پر لگائی دیبا۔

(منی اندر آتی ہے اور جہادی عورتوں کے پیچھے کھڑی ہو جاتی ہے۔ وہ ایک سبز چادر لپیٹے ہے)

جہادی عورت : ہمیں یہ شرط منظور ہے۔

(د)

محمد یوسف : (آگے بڑھ کر اور انہیں سامنے کی طرف سے روکتے ہوئے) ٹھہرو' کہاں جاتے ہو! (سدھاری سنگھ برقع پوشوں کو پیچھے سے گھیر لیتا ہے)

پہلا برقع پوش: (زنانی آواز میں) بھیا میں غریب بڑھیا ہوں ....

محمد یوسف : اچھا نانی اماں ذرا شکل تو دکھاؤ!

(محمد یوسف برقع نوچ لینا چاہتا ہے مگر وہ اترتا نہیں۔ وہ برقع پوش کے سر پر پستول کا دستہ مارتا ہے اور جب وہ گر پڑتا ہے تو پیروں کی طرف سے برقع اٹھاتا ہے۔ باقی برقع پوش سہمے کھڑے رہتے ہیں) ارے یہ تو' سپاہی ہے! اچھا' اب اس کی نوبت آگئی کہ عورتوں کا بھیس بنا کر بھاگ رہے ہو!

دوسرا برقع پوش: (برقع اتار کر پھینکتے ہوئے) جی ہاں' اس کی نوبت آگئی ہے۔ کھانے کو آپ نہیں دیتے' ہتھیار آپ نہیں دیتے' ہمیں لڑنے کا حکم دیتے ہیں' خود انگریزوں کو چھپا چھپا کے خط لکھتے ہیں۔ ہم یہاں ڈٹے رہیں تو انگریز آکر پھانسی دے دے گا' ہم بھاگیں تو آپ پیچھے سے گولی مار دیں گے۔ کل آپ ہی نے تین آدمیوں کے گولی ماری اور دو کو پھانسی دے دی۔ ہم برقع پہن کر نہ بھاگیں تو اور کیا کریں۔

محمد یوسف : تم جو کچھ کہتے ہو ٹھیک ہے۔ تم بھاگ سکتے ہو تو بھاگو' میں پیچھے سے گولی ماروں گا۔ جو مر گیا وہ یہیں پڑا رہے گا' جو زخمی ہوا اسے پھانسی دے دی جائے گی۔ تمہارا جی چاہے اسطرح بھگوڑوں کی موت مرو' جی چاہے میدان میں مردوں کی طرح جان دو۔ ہتھیار چاہتے ہو تو کشمیری دروازے کے پاس چھوٹا سا اسلحہ خانہ ہے وہاں چلے جاؤ۔ وہاں نہ ملیں تو ٹولی بنا کر خود تلاش کرو۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. دیے گئے اقتباسات میں سے بخت خاں کے مکالمے الگ کریے اور ان کی زبان کا تجزیہ کیجیے۔
2. احسن اللہ کے مکالموں پر غور کیجیے۔ بتائیے یہ کن جذبات کا اظہار ہیں؟
3. کسی ایک اقتباس کی تشریح اس طرح کریے کہ ڈرامے کا مرکزی خیال سامنے آسکے۔

13.6 خلاصہ

محمد مجیب بیک وقت ایک ممتاز ادیب' ڈراما نگار' مورخ' معلم' دانشور اور منتظم کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ ان کی پیدائش 30 اکتوبر 1902ء کو لکھنؤ میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم روایتی طور پر ہوئی۔ اس کے بعد لکھنؤ کے لوریٹو کانونٹ اور دہرہ دون کے ایک پرائیویٹ اسکول سے آگے کی تعلیم حاصل کی۔ 1922ء میں آکسفورڈ سے بی۔اے۔ کیا۔ 1926ء میں واپس لوٹنے کے بعد جامعہ ملیہ اسلامیہ سے وابستہ ہوگئے۔ جامعہ کو ایک اہم تعلیمی درس گاہ کی شکل دینے میں ان کی خدمات بھلائی نہیں جاسکتیں۔ 20 جنوری 1985ء کو نئی دہلی میں ان کا انتقال ہوگیا۔

محمد مجیب نے تاریخ' ادب اور دوسرے موضوعات پر کئی اہم کتابیں تصنیف کیں' لیکن انہیں بطور ڈراما نگار سب سے زیادہ شہرت ملی۔ ان کے ڈراموں کی کل تعداد 7 ہے۔ ان میں حبہ خاتون' خانہ جنگی اور آزمائش اہم ہیں۔ محمد مجیب کے سبھی ڈرامے یا تو کسی سماجی مسئلے کو بنیاد بنا کر لکھے گئے ہیں یا پھر انہوں نے تاریخی واقعات کو ڈراموں کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے ڈرامے کردار نگاری کے جملہ فنی تقاضے پورے کرتے ہیں۔ وہ مکالمے لکھتے وقت اسی امر پر خاص توجہ دیتے ہیں کہ ان کی زبان کردار کے سماجی وتہذیبی پس منظر کے عین مطابق ہو۔

''آزمائش'' محمد مجیب کا آخری ڈراما ہے جو 1857ء کی جنگ آزادی کو موضوع بنا کر لکھا گیا ہے۔ اس کا سنہ تصنیف 1957ء ہے۔ یہ ڈراما اسٹیج کی ضروریات اور ڈرامے کے فن دونوں پر پورا اترتا ہے۔ اس کے سبھی کردار بے حد فعال اور فطری ہیں۔ پلاٹ کی سطح پر قصے میں نہ صرف تسلسل قائم ہے بلکہ اس میں کشمکش اور تذبذب کا مادہ بھی موجود ہے۔ مکالمے چست اور رواں ہیں۔ زبان کرداروں کے تہذیبی اور سماجی پس منظر نیز ان کے سماجی مقام ومرتبے کے مطابق ہے۔ بحیثیت ڈراما نگار محمد مجیب اردو ڈراموں کی تاریخ میں اہم مقام رکھتے ہیں۔

13.7 نمونۂ امتحانی سوالات

ان سوالات کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. محمد مجیب کے کسی ایک ڈرامے کا خلاصہ اپنی زبان میں لکھیے۔
2. محمد مجیب نے ڈرامے کی تنقید میں کیا اضافہ کیا ہے؟ لکھیے۔
3. محمد مجیب کی کردار نگاری پر ایک نوٹ لکھیے۔
4. ڈراما آزمائش پر ایک تنقیدی نوٹ لکھیے۔
5. دیے گئے اقتباسات میں سے کسی ایک کی اس طرح تشریح کیجیے کہ تحریر کے فنی محاسن بھی واضح ہو جائیں۔

ان سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. محمد مجیب کی پیدائش اور ابتدائی تعلیم کے بارے میں لکھیے۔
2. محمد مجیب نے جامعہ ملیہ اسلامیہ کی کیا خدمت کی ہے؟
3. محمد مجیب نے کتنے اور کن کن موضوعات پر ڈرامے لکھے؟
4. ڈراما آزمائش کا موضوع کیا ہے؟ لکھیے۔

13.8 فرہنگ

الفاظ	معنی	الفاظ	معنی
مورخ	تاریخ لکھنے والا	تعطیلات	چھٹیاں
خازن	خزانے کا نگراں	جریان خون	خون نکلنا، خون بہنا
افقی	Horizontal	عمودی	Perpendicular
ادراک	عقل، فہم	ترجیح دینا	فوقیت دینا، بہتر سمجھنا
قوی ہیکل	قد آور، شہ زور	مفتی	فتویٰ دینے والا
محتسب	حساب لینے والا	مرغزار	سبزہ زار
محفل سمع	سننے کی محفل (وہ محفل جہاں گانا وغیرہ ہو)	حال	وجد، بیخودی
شورش	ہنگامہ، فساد	استری (ہندی)	عورت
جوق در جوق	گروہ کے گروہ، پرے کے پرے	تذبذب	تردد، ہچکچاہٹ

13.9 سفارش کردہ کتابیں

1. صفدر آہ — ہندوستانی ڈراما
2. وقار عظیم — اردو ڈراما۔ فن اور منزلیں
3. عشرت رحمانی — اردو ڈراما کی تاریخ اور تنقید
4. مسعود حسن رضوی ادیب — لکھنؤ کا شاہی اسٹیج
5. مسعود حسن رضوی ادیب — لکھنؤ کا عوامی اسٹیج
6. مکتبہ جامعہ لمیٹڈ — مجیب صاحب احوال و افکار

☆☆☆

اکائی 14 : ابراہیم یوسف اور اُلجھاوے

ساخت

14.1 تمہید

14.2 حیات

14.3 ڈراما نگاری

14.4 الجھاوے کا تنقیدی جائزہ

14.4.1 الجھاوے کا خلاصہ

14.4.2 پلاٹ

14.4.3 کردار نگاری

14.4.4 مکالمہ نگاری

14.4.5 تصادم وکشمکش

14.4.6 انجام

14.5 نمونہ اقتباسات برائے تشریح

14.6 خلاصہ

14.7 نمونہ امتحانی سوالات

14.8 فرہنگ

14.9 سفارش کردہ کتابیں

14.1 تمہید

ڈرامے کا شمار اُردو ادب کی معروف اصناف میں ہوتا ہے۔ داستان، ناول اور افسانے میں جس طرح کہانی یا قصہ یا واقعات وحادثات کا ذکر کیا جاتا ہے اسی طرح ڈرامے میں بھی کہانی یا واقعات کو محور یا مرکز بنا کر ڈراما نگار ایک پلاٹ ترتیب دیتا ہے اور ڈرامے کے مقررہ یا مروجہ اصولوں کو بنیاد بنا کر ڈراما تشکیل دیتا ہے۔

ڈرامے کی اپنی مختلف اقسام ہیں جو زمانہ قدیم سے موجودہ دور تک مختلف اشکال میں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ اس اکائی میں ابراہیم یوسف کی حیات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور ان کی ڈراما نگاری کے ساتھ ساتھ ان کے تحریر کردہ ڈرامے اُلجھاوے پر بحث کی گئی ہے۔ اکائی کا خلاصہ بھی پیش کیا جا رہا ہے۔ ڈراما الجھاوے سے چند اقتباسات بھی دیے جا رہے ہیں۔ نمونہ امتحانی سوالات، مشکل الفاظ کی فرہنگ اور سفارش کردہ کتب کی فہرست بھی دی جا رہی ہے۔

14.2 حیات

محمد ابراہیم خان جن کا قلمی نام ابراہیم یوسف ہے، 7/ اگست 1921ء، سرکاری ریکارڈ کے مطابق 15/ مئی 1925ء کو بھوپال میں پیدا

ہوئے۔ خاندانی شجرے اور نسل کے اعتبار سے افغانی ہیں۔ ان کے پردادا افغانستان کے شہر تیرہ سے ہندوستان آئے' چونکہ ریاست بھوپال کے بانی سردار دوست محمد خان کے ہم وطن تھے۔ اسی لیے بھوپال میں قیام پذیر ہوئے۔ تب ہی سے ابراہیم یوسف کا خاندان بھوپال میں آباد ہے۔

ابراہیم یوسف کی ابتدائی تعلیم بھوپال میں ہوئی۔ میٹرک کا امتحان الگزنڈر ہائی اسکول بھوپال سے' بی۔اے۔ اندور کرسچن کالج اندور سے اور بی۔ایڈ۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے پاس کیا۔ پیشۂ تدریس کو ذریعۂ معاش بنایا لیکن تعلیم جاری رکھتے ہوئے حمیدیہ کالج بھوپال سے پہلے ایم۔اے۔ اردو پھر ایم۔اے۔ سیاسیات میں کامیابی حاصل کی۔

ابراہیم یوسف 29 سال تک مدھیہ پردیش کے مختلف ہائر سکنڈری مدارس میں پرنسپل کی خدمات انجام دینے کے بعد 1983ء میں وظیفے پر سبکدوش ہوئے۔ اردو ادب اور ڈراما نگاری کی خدمات کے صلے میں غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی نے 1986ء میں ''ہم سب'' نامی اعزاز سے نوازا۔

ابراہیم یوسف چائے کے بڑے شوقین تھے' رات دیر گئے تک مطالعہ کرنا' مار دھاڑ کی فلمیں دیکھنا ان کے محبوب مشاغل تھے۔ وہ تنہائی پسند ضرور تھے۔ مگر مردم بیزار نہیں۔ اسی لیے جب کہیں اور جہاں کہیں موقع ملتا' باتیں بھی اتنی ہی کرتے جتنا مطالعے کا شوق رکھتے تھے۔ باتوں کے درمیان کسی کی نقل اتارنا مقصود ہوتا تو جسمانی حرکات وسکنات یا پھر آواز کے اُتار چڑھاؤ سے ایسی نقلیں اتارتے کہ اس شخص کی پوری تصویر سامنے آجائے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اداکاری اور صداکاری کے فن سے پوری طرح واقفیت رکھتے تھے۔ دورانِ تعلیم کرکٹ کھیلنے اور کالج کے ماحول پر ڈرامے لکھنے کا شوق ہوا۔

ابراہیم یوسف نے 1939ء سے ادب میں دلچسپی لینی شروع کی۔ ان کا سب سے پہلا طویل ڈراما ''گورکن'' 1944ء میں لاہور سے شائع ہونے والے رسالے ''نیرنگِ خیال'' میں دو قسطوں میں ابراہیم بھوپالی کے نام سے شائع ہوا۔

جرعۂ آفریں اور بہشت ارضی بالترتیب جولائی 1945ء اور اکتوبر 1946ء میں ماہنامہ نیرنگِ خیال میں شائع ہوئے۔ یہ دونوں ڈرامے یکبابی نوعیت کے تھے۔

اسی دوران ابراہیم یوسف نے ایک افسانہ ''فاختہ'' کے عنوان سے لکھا جو کالج کے ماحول کی عکاسی کرتا ہے۔ جس میں اعلیٰ تعلیم یافتہ لڑکیوں کے جذبات' احساسات' فیشن سے پیدا ہونے والی برائیوں کی تصویر کشی کی گئی تھی۔ افسانے کے ضمن میں یہ ان کی پہلی کاوش تھی جس نے کافی دھوم مچائی۔ اس حقیقت نگاری کے سلسلے میں انہیں انعام سے بھی نوازا گیا لیکن اس ادبی کاوش کو اس وقت دھکا لگا جب انہیں دھمکی آمیز خطوط ملنے لگے۔ شاید افسانہ نگاری کے اس تلخ تجربے نے انہیں دوسری اصناف کی طرف متوجہ کیا۔

ابراہیم یوسف نے 1957ء میں ایک ناول ''آبلے اور منزلیں'' لکھا جس کی ادبی حلقوں میں خاطر خواہ پذیرائی نہیں ہوئی۔ بعد میں انہوں نے اپنے آپ کو ڈرامے کی صنف کے لیے وقف کر دیا۔

ایک بھرپور ادبی زندگی گزارنے کے بعد 30 اکتوبر 1999ء کو 78 سال کی عمر میں ابراہیم یوسف کا انتقال ہو گیا۔

ابراہیم یوسف نے تقریباً 135 ڈرامے لکھے اور 40 کے قریب تحقیقی' تنقیدی مضامین لکھے جو خاص طور سے ڈرامے سے ہی متعلق ہیں۔ ذیل میں ان کی لکھی ہوئی کتابوں کی فہرست درج کی جاتی ہے:

1. صولتِ عالمگیری: سید مولوی ابوالفضل فیاض کے لکھے ڈرامے کو ایڈیٹ کر کے اپنے مقدمے کے ساتھ 1972ء میں شائع کیا۔
2. گم شدہ خط: رومانیہ کے مشہور ڈراما نگار کرنجیل کے ڈرامے The lost letter کا اردو ترجمہ کیا جو 1978ء میں چھپ کر منظرِ عام پر آیا۔
3. اندر سبھا اور اندر سبھائیں 1980ء
4. اردو کے اہم ڈراما نگار (معتقدمین) 1981ء

5. اردو کے اہم ڈراما نگار (آغا حشر کاشمیری) 1982ء
6. اردو کے اہم ڈراما نگار (متوسطین) 1984ء

ابراہیم یوسف کے لکھے ڈراموں کے مجموعے اس طرح ہیں:

1. سوکھے درخت 1952ء
2. طنزیہ ڈرامے 1974ء
3. دھویں کے آنچل 1976ء
4. پانچ چھ ڈرامے 1978ء
5. اُداس موڑ 1983ء
6. اُلجھاوے 1990ء

اپنی معلومات کی جانچ

1. ابراہیم یوسف کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں؟
2. ابراہیم یوسف نے تقریباً کتنے ڈرامے لکھے ہیں؟

14.3 ڈراما نگاری

ابراہیم یوسف اپنی ڈراما نگاری اور اس کے فن سے واقفیت کے لیے ملک گیر شہرت رکھتے ہیں۔

انسان کو اس کے معاشرے اور سماج سے الگ کرکے دیکھا نہیں جا سکتا۔ ابراہیم یوسف اس بات سے اچھی طرح واقف ہیں کہ جس سماج یا معاشرے میں انہوں نے اپنی زندگی گزاری ہے وہ کن مسائل سے دوچار ہے۔ ہر وقت انہیں اس بات کی فکر لاحق رہتی ہے کہ وہ کس طرح اپنی بات دوسروں تک پہنچا سکیں۔ روزمرہ کی زندگی اور اس کی پیچیدگی پر ان کی نگاہ ہمیشہ مرکوز رہتی ہے۔ ان ہی مسائل کے حل کے لیے انہوں نے ڈراما جیسی کٹھن صنف کا انتخاب کیا' جہاں ایک انسان کی کہانی ایک انسان کی زبانی ایک انسان کے سامنے یعنی اسٹیج پر پیش کی جا سکتی ہے۔ شاید اسی لیے شیکسپیر جیسے نامور ڈراما نگار نے کہا تھا ''انسان کی زندگی ایک اسٹیج کی طرح ہوتی ہے''۔

ڈراما ساکن جھیل میں پتھر پھینک کر گرداب دیکھنے کا عمل نہیں ہے بلکہ جھیل کے اندر کی زندگی کو برآمد کرنے کا عمل ہے۔ معاشرے پر طاری اسی طرح کی کسی ایک کیفیت پر جب ابراہیم یوسف کی نگاہ پڑتی ہے تو یہ سمجھنا مشکل نہیں ہوتا کہ انہوں نے ڈراما تحریر کرنا شروع کردیا ہے۔ ڈرامے کے پلاٹ کی تیاری' تصادم' تذبذب اور نقطۂ عروج کی ساری کیفیات کو وہ خود پر طاری کر لیتے ہیں جیسے وہ خود بھی ڈرامے کا ایک کردار ہوں۔ وہ بڑے ہی انہماک کے ساتھ ڈرامے کے فن کے لیے درکار تمام مراحل' ان کی تکنیک اور لوازمات کا پورا خیال رکھتے ہوئے ڈرامے کو ضبطِ تحریر میں لے آتے ہیں۔

ابراہیم یوسف کے ڈراموں سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ کرداروں کے رویے اور برتاؤ سے خوب واقف ہیں۔ ڈرامے میں کردار کی تشکیل بہت ہی اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ کرداروں کی حرکت' چہرے کے اتار چڑھاؤ ایک ایسی مکالماتی صورت اختیار کر جاتے ہیں کہ قاری یا ناظر اس کردار کو اپنے قریب محسوس کرتا ہے کیونکہ ڈراما نگار جن کرداروں کو اپنے ڈرامے میں جگہ دیتا ہے وہ ایک سماج اور معاشرے کا حصہ ہوتے ہیں۔ ڈراما نگار کرداروں کی نفسیات کا جائزہ لیتے ہوئے اس کے رہن سہن' عادات و اطوار کا پورا خیال رکھتا ہے۔ ابراہیم یوسف اس بات سے واقف ہیں کہ انسانی

نفسیات کا ہمارے سماج میں کیا رول ہے۔ ابراہیم یوسف کے ڈراموں کے کردار ان کی اپنی حرکت اور اپنے مزاج سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کے کرداروں میں زندگی کی حرارت موجود ہے۔ وہ اپنے وجود کا کچھ اس طرح اظہار کرتے ہیں کہ ان پر انسانوں کی جگہ کھلونوں کا گمان نہیں ہوتا۔

ابراہیم یوسف کے ڈراموں میں کم سے کم اور مختصر مکالمے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یک بابی ڈراما طویل مکالموں کو برداشت نہیں کر پاتا کیونکہ اس کا اپنا ایک کینوس یا دوسرے معنی میں اس کا اپنا ایک مقرر کردہ پلاٹ ہے۔ یک بابی ڈرامے میں مختصر مکالمے یوں بھی رکھے جاتے ہیں کہ کردار اسٹیج پر زیادہ سے زیادہ حرکت و عمل کرے۔ کیونکہ کرداروں کی معمولی حرکت و عمل کے ذریعہ کسی جذبے یا احساس کو پیش کرنا ہزاروں مکالموں پر بھاری پڑتا ہے۔ ایک خاموش سین ایک مکالماتی سین کے مقابلے میں کہیں زیادہ متاثر کرتا ہے۔

ابراہیم یوسف نے اپنے گرد و پیش کے حالات کا بغور جائزہ لیتے ہوئے مواد اور موضوع فراہم کیا ہے۔ اسی مواد اور موضوع سے وہ اپنے ڈراموں میں حقیقت کا رنگ بھرتے ہیں۔

داستان، ناول اور افسانے میں جو کیفیات پائی جاتی ہیں یا جو بیانیہ انداز اپنایا جاتا ہے، ڈراما اس سے مختلف ہوتا ہے۔ ڈراما خالصتاً اسٹیج پر پیش کی جانے والی صنف ہے۔ ڈراما نگار کی یہی کوشش رہتی ہے کہ وہ کس طرح اپنے ناظرین کو باندھے رکھے اور ڈرامے کے لازم عنصر تصادم یا کشمکش یا ٹکراؤ کے ذریعے تجسس پیدا کیا جائے۔ ابراہیم یوسف چونکہ ڈرامے کی فنی خصوصیات سے واقف ہیں اسی لیے ان ڈراموں میں تصادم کی کیفیات بدرجہ اتم موجود ہیں۔ تصادم یا کشمکش کے ذریعے سے بھی وہ تجسس و تذبذب کی صورت پیش کرتے ہیں۔ تصادم یا کشمکش کی صورت پیدا کرنے کے لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ڈراما نگار ڈرامے میں پیش آنے والے واقعات کو ترتیب وار پیش کرے۔ ابراہیم یوسف اس ترتیب کو مدِ نظر رکھتے ہوئے تصادم کے زیادہ سے زیادہ مواقع فراہم کرتے ہیں جس سے انسانی جذبات و احساسات اور کردار کی نفسیاتی کیفیات کا بھرپور اظہار ہو سکے۔

ابراہیم یوسف زبان کی برجستگی کو ماحول کے اعتبار سے ہم آہنگ رکھنے کا پورا پورا شعور رکھتے ہیں۔ کوثر چاند پوری لکھتے ہیں:

> ''ابراہیم یوسف کے ڈراموں میں زبان، ماحول کے ساتھ ساتھ یوں بدل جاتی ہے کہ جیسے چلتی ریل کے ساتھ مناظر تبدیل ہوتے رہتے ہیں اور اس کی ذہنی تخلیقات میں جگہ جگہ تاج محل کے نقوش ابھر آتے ہیں۔''

(ماہنامہ نیرنگ خیال، لاہور۔ خاص نمبر 1953ء)

ڈرامے میں ''وحدت تاثر'' کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ یہ وحدتِ تاثر، وحدتِ مکاں، وحدتِ زماں اور وحدتِ عمل سے ہٹ کر ہے، ان ہی وحدتوں سے وحدتِ تاثر پیدا ہوتی ہے۔ وحدت تاثر ڈرامے کا مجموعی عنصر ہوتی ہے۔ ناظرین اس بات کی فکر میں رہتے ہیں کہ ڈراما نگار اپنے ڈرامے کے اختتام میں کس طرح اس تاثر کو پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے اور یہی اختتام ڈراما نگار کی کسوٹی سمجھا جاتا ہے جو ڈراما نگار کو کامیاب بنانے میں مدد دیتی ہے۔ ابراہیم یوسف نے بڑی ہی عرق ریزی سے اس وحدتِ تاثر کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جہاں اردو کی دوسری اصناف میں تبدیلی آئی، ڈراما بھی اس تبدیلی سے محفوظ نہیں رہ سکا۔ گو کہ ابراہیم یوسف ترقی پسند تحریک سے وابستہ نہیں مگر اس کی اخلاقی قدروں سے متاثر ضرور تھے۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں سماجی مسائل کو نہ صرف پیش کیا بلکہ انہیں حقیقت پسندی کے قریب سے قریب تر رکھنے کی کوشش کی۔ ترقی پسند تحریک کا تصور ابراہیم یوسف کے پاس بہت صاف اور واضح ہے۔ وہ کسی غلط فہمی کا شکار نہیں خود لکھتے ہیں:

> ''1944ء کے بعد ڈراموں کا جائزہ حقیقتاً ترقی پسند ڈرامے کا ہی جائزہ ہے۔ ڈرامے میں جو تبدیلیاں ہوئیں اور پیش کش میں جو تجربات کیے گئے ان کو ترقی پسند تحریک سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔''

(ترقی پسند تحریک اور اردو ڈراما مرتبہ قمر رئیس، سید عاشور کاظمی 1981ء)

ابراہیم یوسف کے یکبابی ڈراموں میں انسانی زندگی اور اس سے وابستہ معاشرت کے نازک پہلوؤں کی عکاسی ہر جگہ محسوس ہوتی ہے۔ان کے ڈرامے موضوعات کے لحاظ سے اہم اور فنکارانہ اقدار کے حامل ہیں۔ وہ نعرے بازی سے گریز کرتے ہوئے خاموشی سے اردو ادب اور اردو ڈرامے کی خدمات انجام دے رہے ہیں ان کے ڈراموں کی سادہ اور اُلجھاؤ سے پاک زبان' تکنیک اور اسٹیج کرافٹ کی شمولیت نے ان کے ڈراموں کو ایک معیار بخشا ہے۔یہی ان کی عظمت کا ثبوت ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. ابراہیم یوسف کے ڈراموں میں مکالمے کس طرح کے ہوتے ہیں؟
2. ''1944ء کے بعد ڈراموں کا جائزہ حقیقتاً ترقی پسند ڈرامے کا ہی جائزہ ہے''۔ کس کا قول ہے؟

14.4 ''اُلجھاوے'' کا تنقیدی جائزہ

ابراہیم یوسف کا ڈراما 'اُلجھاوے' ان کے ڈراموں کے مجموعے اُلجھاوے سے لیا گیا ہے۔ ڈراموں کا یہ مجموعہ نئی آواز' جامعہ نگر دہلی سے 1990ء میں چھپ کر منظر عام پر آیا۔ یہ ایک طویل ڈراما ہے جو پانچ مناظر (سین) پر مشتمل ہے۔ڈرامے کا محل وقوع ایک ہی ہے۔حرکت وعمل کی بھرپور گنجائش مہیا کی گئی ہے۔اسٹیج پر آسانی سے پیش کیا جاسکتا ہے۔اس کی کامیابی یقینی ہے۔کرداروں کی نفسیات' کشمکش اور متذبذب کیفیات کا بہتر طور پر اظہار کیا گیا ہے۔ڈرامے کا انجام المیہ رکھا گیا ہے۔اس ڈرامے کے کردار اس طرح ہیں:

1) رحمان .... چالیس سالہ مرد
2) روبینہ .... رحمان کی بیوی
3) انوری .... ملازمہ
4) شاہ بابا .... بوڑھا ملازم
5) سلمٰی .... اندھی عورت
6) بیگم اشرف .... بوڑھی عورت

14.4.1 اُلجھاوے کا خلاصہ

ڈرامے کا خلاصہ اس طرح ہے۔

روبینہ ایک مال دار گھرانے سے تعلق رکھتی ہے۔ جب اس کی شادی رحمان سے ہوجاتی ہے تو اسے جہیز میں ایک فیکٹری بھی ملتی ہے اور رحمان اس فیکٹری کو چلاتا ہے۔رحمان کی ایک عجیب فطرت ہے کہ وہ ہر دو چار ماہ میں اپنی سکریٹری کو بدل دیتا ہے۔ان ہی باتوں کی وجہ سے گھر میں شوہر اور بیوی میں اکثر جھگڑا ہوا کرتا ہے۔ گویا کسی نہ کسی وجہ سے روبینہ اپنے شوہر کو اذیت پہنچانا چاہتی ہے۔ کیونکہ رحمان کے تعلقات گھر کی ملازمہ انوری سے رہ چکے ہیں اور وہ ایک بچے کی ماں ہے۔روبینہ اس بچے کو ایک یتیم خانے میں داخل کرادیتی ہے کہ رحمان کو اذیت پہنچے۔جنسی اعتبار سے روبینہ کا عمل اور ردِ عمل دوسری عورتوں سے الگ نوعیت کا ہے۔رحمان اُسے ڈیڈ اسٹون (Dead Stone) سمجھتا ہے۔

روبینہ اپنے شوہر کی کمزوریوں کی وجہ سے اس پر حاوی رہتی ہے۔ دوسری طرف وہ اپنے شوہر کی خواہشات کی تکمیل کرنے سے بھی قاصر ہے۔یتیم خانے میں انوری کے بچے کی وفات ہوجاتی ہے۔روبینہ کی طرف سے رحمان کے لیے یہ ایک اور اذیت تھی۔

روبینہ ایک اور چال چلتے ہوئے سلمیٰ نامی ایک نوجوان لڑکی کو گھر لاتی ہے اور پناہ بھی دیتی ہے۔ یہ وہی سلمیٰ ہے جو کسی زمانے میں رحمان کے دل کی ملکہ تھی۔ چونکہ وہ غریب تھی اس لیے رحمان اس سے شادی نہیں کرتا کیونکہ وہ لالچی قسم کا آدمی واقع ہوا ہے۔ سلمیٰ کی آنکھیں حادثے کا شکار ہوگئی ہیں اور وہ دیکھنے سے قاصر ہے۔ گو کہ سلمیٰ روبینہ اور رحمان کے گھر میں رہتی ہے مگر اسے یہ پتا نہیں کہ یہ وہی رحمان ہے جس نے اس کے ساتھ دھوکہ کیا تھا۔ دوران گفتگو سلمیٰ، رحمان کی آواز کو پہچان جاتی ہے۔ مگر رحمان اب بھی اس حقیقت کو پوشیدہ رکھتا ہے۔ سلمیٰ کے اندر کی عورت جاگ جاتی ہے اور وہ چاہتی ہے کہ رحمان کو اس کے کیے کی سزا ملنی چاہیے۔

رحمان اپنی فیکٹری کے ایک ملازم نجم الدین کو محض اس لیے ملازمت سے علاحدہ کر دیتا ہے کہ وہ رحمان کی سکریٹری شمسیہ سے عشق لڑا رہا تھا۔ اشرف بیگم، رحمان کے گھر پل رہی ایک بوڑھی عورت ہے وہ رحمان سے عاجزی کرتی ہے کہ وہ نجم الدین کو دوبارہ ملازمت دے دے کیونکہ نجم الدین اور اس کی بیٹی شمسیہ کی شادی ہونے والی ہے۔ اس معاملے کو لے کر روبینہ گھر میں کہرام مچا دیتی ہے۔ روبینہ کا خیال ہے کہ اس میں رحمان کی کوئی نہ کوئی چال ہے۔ رحمان مزید کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

ڈرامے میں موڑ اس وقت آتا ہے جب رحمان آگے بڑھ کر سلمیٰ سے ساری حقیقتیں بیان کرتا ہے کہ وہ وہی رحمان ہے جس نے اس کے ساتھ مذاق کیا تھا، دھوکہ دیا تھا۔

سلمیٰ ایک عجیب طرح کے تذبذب میں مبتلا ہو جاتی ہے کہ ایک طرف رحمان ہے تو دوسری طرف روبینہ جو ایک محسن کی طرح اسے اپنے گھر میں پناہ دیے ہوئے ہے۔ اس کی سمجھ اسے ایک راہ پر ڈال دیتی ہے اور وہ کھڑکی سے کود کر اپنی جان دے دیتی ہے۔ جذبات اور نفسیات سے پُر اس ڈرامے کا یہیں اختتام ہوتا ہے۔

ڈرامے کے لیے مقررہ اجزائے ترکیبی کی روشنی میں اس ڈرامے کا تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے۔

14.4.2 پلاٹ

جہاں تک اس ڈرامے کے پلاٹ کا تعلق ہے یہ ہمارے اپنے سماج اور اردگرد کے ماحول کا ایک حصہ ہے۔ اس طرح کے واقعات، حادثات دیکھنے کو ملتے ہیں جہاں ڈراما نگار کا خاص ذہن معاشرے سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو اپنی کہانی میں جگہ دیتا ہے۔ ابراہیم یوسف نے اپنے ڈرامے میں ایسے ہی کرداروں کی نفسیات کو پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے کی ترتیب وتشکیل بالکل اسی طرح کی ہے جس طرح کہ ہونی چاہیے۔ ڈرامے کے فن پر بحث کرتے ہوئے محمد حسن عسکری ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''واقعات ایک نقش میں بندھ جائیں، ایک دوسرے سے متعلق ہوں، ایک دوسرے پر اثر ڈالیں اور کوئی واقعہ اس نقش سے باہر نہ ہو''۔
>
> (ماہنامہ نیم روز، کراچی۔ اپریل 1956، ص 18)

ابراہیم یوسف نے جن کرداروں کو اس ڈرامے میں جگہ دی ہے۔ وہ حقیقتاً ایک دوسرے سے متعلق ہیں، ایک دوسرے پر اثر ڈالتے ہیں۔ جیسے رحمان اور روبینہ کے کردار ازدواجی رشتہ میں بندھے رہنے کے باوجود بھی ایک دوسرے سے الگ رہتے ہیں۔ ان کی ذہنی کشمکش گھریلو حالات سے منسلک ہوتی ہے اور اثر پذیر بھی کیونکہ رحمان کے تعلقات نہ صرف گھر کی ملازمہ سے رہ چکے ہیں بلکہ وہ محض روپے پیسے کی لالچ میں سلمیٰ سے محبت کرنے کے باوجود شادی نہیں کر پاتا اور اسے ٹھکرا دیتا ہے۔ دوسرے واقعات اس میں اس طرح جڑ جاتے ہیں کہ وہ نجم الدین اور شمسیہ کی شادی کے خلاف ہے دونوں کا تعلق اس کی فیکٹری سے ہے۔ یہ سارے واقعات ایک دوسرے سے متعلق ہوئے ہیں اور ڈرامے کی ابتدا سے انجام تک اپنے اثرات چھوڑتے ہیں۔

14.4.3 کردار نگاری

اس ڈرامے میں کردار نگاری بھی بڑے ہی جامع انداز سے کی گئی ہے۔اس ڈرامے میں صرف چھ کردار ہیں لیکن ان سب کی الگ پہچان ہے اور ایک انفرادی کیفیت ہے۔

ڈرامے میں کہانی یا واقعات کی ترتیب کے لیے حرکت وعمل کا ہونا ضروری ہے۔ یہ حرکت وعمل کرداروں کی موجودگی سے ہی ممکن ہے۔ کردار جتنا جاندار ہوگا ڈرامے میں اتنی ہی پائیداری پیدا ہوگی۔اس لیے ڈراما نگار ایسے موضوع کا انتخاب کرتا ہے جس میں کردار نگاری کے اعلیٰ نمونے موجود ہوں۔محض کہانی کے ہونے سے ڈراما تکمیل کو نہیں پہنچتا جب تک اس میں طرح داری نہ پیدا کی جائے اور یہ طرح داری کرداروں سے پیدا ہوتی ہے۔انسانی فطرت کا مطالعہ ہی ان کرداروں کے مطالعے سے کیا جاتا ہے۔

ابراہیم یوسف نے اپنے ڈرامے میں ایسے کرداروں کو جاذب نظر بنایا ہے جن کا تعلق ہمارے اپنے روزمرہ کے معاشرے سے ہے۔روبینہ رحمان، سلمیٰ، تکون کردار ہیں اور سارے ڈرامے پر چھائے ہوئے ہیں مگر یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اس ڈرامے کے دیگر کردار غیر اہم نہیں ہیں۔شاہ بابا، انوری، بیگم اشرف کسی نہ کسی طرح اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں اور اس سارے ڈرامائی ماحول میں اپنی انفرادیت کے نقوش چھوڑ جاتے ہیں۔ دراصل ڈراما نگار کا فرض ہے کہ وہ اپنے ڈرامے میں جتنے بھی کرداروں کو جگہ دے ان کی انفرادیت کا خیال ضرور رکھے اور یہ کردار واقعات اور حالات کی عکاسی بھی کرتے رہیں۔اہم کرداروں پر زیادہ توجہ اور غیر اہم کرداروں پر کم توجہ دینا کردار نگاری کے حق میں نہیں۔ کیونکہ کہانی کے لحاظ سے ہر کردار کا اپنا ایک وجود ہوتا ہے اور وہ کہانی کے تانے بانے کو جوڑتا ہوا کہانی کو آگے لے جاتا ہے۔

رحمان کا کردار نفسیاتی اعتبار سے مختلف نوعیت کا واقع ہوا ہے۔اس کا تعلق گھر کی ملازمہ سے تھا جس کا بچہ ایک یتیم خانے میں پل رہا ہے۔ وہ سلمیٰ سے محبت کرتا تھا مگر شادی نہ کرسکا۔اپنی فیکٹری کی سکریٹریز کو ہر دو چار ماہ میں بدل دیتا ہے۔اپنی بیوی روبینہ سے اس کے تعلقات استوار نہیں۔ وہ تذبذب کی زندگی گذار رہا ہے۔خارجی دنیا میں وہ عزت واحترام سے دیکھا جاتا ہے مگر اس کے اپنے گھر میں اس کا کوئی مقام نہیں۔اس کی بیوی روبینہ اس سے جھگڑا کرتی ہے محض اس لیے کہ اس کا زیادہ تر جھکاؤ عورتوں کی طرف رہتا ہے۔واقعہ تو دراصل یہ ہے کہ اس کی اپنی بیوی ڈیڈ اسٹون (dead Stone) تھی۔وہ ایک جگہ اپنی بیوی سے کہتا ہے۔

> ''روبینہ تم میرے ہی اعمال کی چوکیداری کرتی رہیں۔لیکن کبھی اپنے اعمال پر غور نہیں کیا کہ تم خود کیا کرتی ہو۔ کیسی ہو مجھے تم نے کبھی ذہنی سکون نہیں بخشا اور نہ جسمانی لذت!۔۔۔۔مگر تم ڈیڈ اسٹون بنی رہیں۔کب تک میں ڈیڈ اسٹون سے سر پھوڑتا''۔

رحمان کے یہ مکالمے ابراہیم یوسف کی کردار نگاری کا اعلیٰ نمونے تصور کیے جاتے ہیں جہاں انہوں نے رحمان کی نفسیات کو پُر مغز انداز میں پیش کیا ہے۔پروفیسر حنیف فوق لکھتے ہیں:

> ''ایک ڈراما نگار محض تخیل یا محض جذبہ کے زور پر کامیاب تخلیق نہیں کرسکتا، اُسے انسانوں کے عمل اور ردِ عمل، مختلف حالات میں ان کا جذباتی اتار چڑھاؤ اور ان کی کمزوریوں، ان کی برائیوں، ان کے معاشرتی وطبقاتی رابطوں، ان کی روایات، ان کے تصورات اور ان کے افکار واعمال سے سروکار ہے۔اس خام مواد سے اُسے جیتے جاگتے کردار تخلیق کرنا ہے''۔
>
> (اردو یکبابی ڈراما تکنیک وتمثیل از پروفیسر فصیح احمد صدیقی 1973ء، ص 25)

ڈرامے کے دوسرے کردار روبینہ اور سلمیٰ بھی پوری طرح کردار نگاری کا حق ادا کرتے ہیں۔روبینہ میں اپنے شوہر کو اذیت پہنچانے کے

پورے گھر موجود ہیں' چونکہ وہ اپنے شوہر کی فطرت سے واقف ہے کہ وہ اس (روبینہ) کے بجائے دیگر خواتین میں دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ پوری طرح سے اپنے شوہر پر حاوی ہے ایک طرف وہ انوری کے بچے کو یتیم خانے میں شریک کرواتی ہے' یہ بچہ انوری اور رحمان کے اختلاط سے پیدا ہوا تھا۔ دوسری طرف وہ سلمٰی کو اپنے گھر میں پناہ دیتی ہے۔ رحمان اور سلمٰی کو ایک دوسرے سے محبت تھی مگر شادی نہ ہوسکی۔ سلمٰی کا گھر جل جاتا ہے اُسی کی وجہ سے وہ اندھی ہو جاتی ہے۔ روبینہ چاہتی ہے کہ انوری اور سلمٰی اس کے زیر سایہ رہیں اور ان کی موجودگی سے رحمان کو اذیت پہنچے۔

سلمٰی ایک معصوم فطرت کی لڑکی واقع ہوئی ہے۔ اس میں ہیر پھیر والی کیفیت نہیں پائی جاتی۔ وہ حالات کی ستم زدہ ہے۔ اُس کی زندگی پر وقت نے مایوسی اور ناامیدی کے گہرے پردے ڈال دیے ہیں۔ رحمان سے اس کی شادی نہ ہوسکی کیونکہ وہ غریب تھی اور رحمان لالچی قسم کا آدمی تھا۔ اس کے گھر کو ایک حادثہ پیش آتا ہے۔ اس کا نہ صرف گھر جل جاتا ہے بلکہ اس حادثے میں اس کی آنکھوں کی روشنی چلی جاتی ہے۔ وہ نابینا ہو جاتی ہے اور اپاہج آشرم میں داخل ہو جاتی ہے۔ سلمٰی کا خیال ہے کہ اس سب کا ذمہ دار رحمان ہے جس نے اس کی راہ میں کانٹے بو دیے اور اسے اکیلا بے یار و مددگار چھوڑ کر چلا گیا ہے۔ اس کردار سے قاری اور ناظر دونوں کو دلچسپی رہتی ہے' کیونکہ ابراہیم یوسف نے اس کردار کی ترتیب میں بڑی ہی مہارت سے کام لیا ہے کہ سلمٰی ایک ایسی عورت ہے جو ہر ہر قدم پر مدد کی طلب گار ہے۔ اس کی زندگی میں مزید موڑ اس وقت آتا ہے جب روبینہ اسے اپنے گھر لے جاتی ہے اور انجانے طور پر اسے پناہ دیتی ہے۔ مگر گھر آنے کے بعد اُسے محسوس ہوتا ہے کہ یہ رحمان کا گھر ہے اور یہ وہی رحمان ہے جس نے اُسے دھوکہ دیا ہے۔ جب رحمان اپنی مجبوریوں سے اُسے واقف کراتا ہے اور پھر روبینہ جس طرح اس کی خدمت کرتی ہے' ایسے میں وہ نہیں چاہتی کہ ان دونوں کی زندگی میں مزید کشمکش پیدا ہو اس لیے گھر کی کھڑکی سے کود کر اپنی جان دے دیتی ہے۔ ایسے حالات میں اس کے لیے یہی ایک راستہ رہ گیا تھا۔ رحمان اُسے اپنا نہیں سکتا تھا اور روبینہ اس کی محسن تھی ۔

ابراہیم یوسف نے اپنے ڈرامے اُلجھاوے میں آل احمد سرور کے اس قول کی مکمل طور پر پابندی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ڈرامے کے کردار محبت اور نفرت' رنج و راحت' فرض اور خطرہ اور ولولے کی رسہ کشی میں اسیر ہوتے ہیں۔ وہ ایک تناؤ کی حالت میں ہوتے ہیں۔ اس تناؤ کو سمجھنا اور اس میں اصلیت کا رنگ بھرنا آسان کام نہیں''۔
>
> (دیباچہ: خالد کی خالہ از قدسیہ زیدی' مکتبہ جامعہ دہلی' ص 7)

14.4.4 مکالمہ نگاری

ارسطو' مکالمے کو ڈرامے کی ریڑھ کی ہڈی کہتا ہے۔ اور حقیقت بھی یہی ہے کہ مکالمے جتنے جاندار اور چست اور مختصر رہیں گے قاری یا ناظر اس سے محظوظ ہوتے رہیں گے۔ طویل مکالمے' بے ربط جملے' ڈرامے کی مقصدیت کو پامال کر دیتے ہیں۔ پلاٹ چاہے کتنا ہی شاندار اور کردار چاہے کتنے ہی جاندار ہوں' مکالمے اہمیت کے حامل ہوتے ہیں اور ڈرامے کے مجموعی تاثر میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ سطر در سطر جملے لکھنا مکالمے کے ضمن میں نہیں آتا۔ ڈرامے کا ایک ایک لفظ' ایک ایک جملہ بڑے ہی غور و فکر سے لکھا جانا چاہیے کہ اسی سے کردار کی مکمل شبیہہ اور اس کی نفسیات کھل کر سامنے آجائے۔

ابراہیم یوسف نے اپنے ڈرامے میں بہت ہی مختصر اور چست نوعیت کے مکالمے تحریر کیے ہیں جس سے واقعات کی پرتیں آہستہ آہستہ کھلتی رہتی ہیں۔ کردار کی فطرت اور اس کا عمل نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ ذیل میں ڈراما ''اُلجھاوے'' میں ابراہیم یوسف کی مکالمہ نگاری پر بحث کی جاتی ہے۔

جب سلمٰی اس بات سے واقف ہو جاتی ہے کہ وہ جس سے بات کر رہی ہے وہ شخص وہی ہے جس نے اسے ٹھکرا دیا ہے۔ (یہاں یہ بات ذہن میں رہے کہ سلمٰی نابینا ہے)

رحمان سلمیٰ سے : ''آپ بیٹھ جائیے''۔

سلمیٰ : (ٹھنڈی سانس بھر کر) ''نہ جانے بدقسمتی میرے آگے کیوں چلتی ہے۔ مجھے جہاں پناہ ملتی ہے حادثے وہاں کا راستہ دیکھ لیتے ہیں''۔

رحمان : ''لیکن''۔۔۔۔

سلمیٰ : (بات کاٹ کر) ''دیکھیے نہ جس روز میں اپاہج آشرم میں داخل کی گئی اُس دن وہاں آگ لگ گئی اور ایک بوڑھی عورت جل کر مرگئی۔ یہاں آئی تو۔۔۔۔۔ آخر خدا میرے لیے اتنا ظالم کیوں ہوگیا ہے۔''

رحمان کی ایک بات کا جواب دیتے ہوئے وہ کہتی ہے۔

سلمیٰ : ''یہ موضوع تو چوبیس گھنٹے میرے دماغ میں چھڑا رہتا ہے اور اس وقت تک چھڑا رہے گا جب تک میں مر نہ جاؤں یا ایک بار مجھے رحمان مل نہ جائے کہ میں اس سے کہہ سکوں کہ وہ کس قدر خودغرض اور کمینہ ہے۔''

(رحمان بیچارگی سے سلمیٰ کی طرف دیکھتا ہے)

''معاف کیجیے گا میں کچھ زیادہ جذباتی ہوگئی تھی۔ مگر کیا کروں دل میں جولاوا کھدک رہا ہے وہ ذرا سی ٹھیس سے اُبل پڑتا ہے۔''

رحمان : ''آپ صبر کیجیے ممکن ہے خدا اسے کوئی بڑی سزا دے رہا ہو۔''

سلمیٰ : (جذباتی انداز میں) ''انسان کے آپسی مسائل کا فیصلہ کرنا صرف انسان کا حق ہے۔ انسان کو حق ہے کہ وہ اپنے گنہگار کو خود سزا دے۔ کیا خدا اُسے یہ سزا دے گا کہ وہ میری طرح اندھا ہوجائے۔ نہیں مجھے یہ اُمید نہیں۔''

یہاں ابراہیم یوسف نے مذکورہ بالا مکالموں سے ڈرامائی کیفیات کو اُبھارا ہے۔ یہ مکالمے انسانی جذبات، احساسات اور کیفیات کی غمازی کرتے نظر آتے ہیں۔ ابراہیم یوسف نے اپنے مکالموں میں عام فہم زبان کا استعمال کیا ہے جو سلیس بھی ہے اور سادہ بھی۔

14.4.5 تصادم و کشمکش

Hego لکھتا ہے کہ:

> ''ڈراما مختلف عناصر کے اختلاف و تصادم سے رونما ہوتا ہے۔ یہ متناقض عناصر ہماری روزمرہ زندگی میں پائے جاتے ہیں۔ اس میں مخالف اور برعکس اصولوں سے پیدا ہونے والی کشمکش کو پیش کیا جاتا ہے اور زندگی کی یہ کشمکش گہوارے سے گور تک ہر لحہ قائم رہتی ہے۔''
>
> (ڈرامے کا تاریخی اور تنقیدی پس منظر از اسلم قریشی، ص 112)

مذکورہ بالا بیان کی روشنی میں یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ڈرامے میں کشمکش یا تصادم کی کیا اہمیت ہے۔ کشمکش داخلی بھی ہوتی ہے اور خارجی بھی۔ یہ نہ صرف دو کرداروں کے بیچ واقع ہوتی ہے بلکہ کردار اور اس کے ماحول پر بھی اس کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔

ابراہیم یوسف نے اپنے ڈرامے میں ڈرامے کے اہم عنصر تصادم اور کشمکش کے اعلیٰ مواقع پیدا کیے ہیں۔ یہ ڈراما چونکہ زیادہ تر تین اہم کرداروں (رحمان، روبینہ اور سلمیٰ) کے گرد گھومتا ہے اُسی کے پیش نظر ڈرامے میں تصادم یا کشمکش کی صورت حال کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ روبینہ اور رحمان میں اس بات کی کشمکش ہے کہ رحمان عورتوں کے معاملے میں ایک الگ طرح کی ذہنیت رکھتا

ہے۔ رحمان کی یہ سوچ ہے کہ اُسے اپنی بیوی کی طرف سے سکون حاصل نہیں ہے اور وہ کسی نہ کسی طرح سے اُسے اذیت پہنچانے کے درپے ہے۔ سلمیٰ ایک الگ طرح کی کشمکش میں مبتلا ہے کہ رحمان نے اُس کی زندگی سے مذاق کیا ہے۔ ان تینوں کرداروں کی کشمکش، تصادم کی صورت اختیار کیے ہوئے سارے ڈرامے میں شروع سے آخر تک موجود رہتی ہے۔ ذیل کے مکالمے اس بات کی نشاندہی کرتے ہیں۔

رحمان : (روبینہ سے) ''تم امر بیل ہو کر میرے خون کا آخری قطرہ بھی چوس لینا چاہتی ہو۔ تم مجھے دکھ دیکر خوش ہوتی ہو اور مجھ سے محبت، ہمدردی اور خلوص کا ناٹک رچاتی ہو''۔

روبینہ : ''اس وقت تم اپنے حواس میں نہیں ہو۔۔۔۔ میں کسی مسئلہ پر گفتگو کرنا نہیں چاہتی''۔

رحمان : ''میں آج تم سے ہر مسئلہ پر گفتگو کرنا چاہتا ہوں۔ انوری کا بچہ یتیم خانہ میں مرگیا۔ اور میں دل مسوس کر رہ گیا۔ میں اُس کا باپ تھا۔ اور یہ تجویز تمہاری ہی تھی کہ اُسے یتیم خانے میں داخل کردیا جائے۔ تم سلمیٰ کو یہاں لے آئیں۔

روبینہ : ''رحمان خدا کے لیے''۔

رحمان : ''خدا کو درمیان میں نہ لاؤ۔ تم سلمیٰ کو اس لیے لائیں کہ میں گھٹ گھٹ کر زندگی گذارتا رہوں۔''

مذکورہ بالا مکالمے رحمان کی داخلی کشمکش کا بہتر طور پر اظہار کرتے ہیں۔ فصیح احمد صدیقی کہتے ہیں کہ

''حقیقتاً ہم کشمکش کی دونوں نوعیتوں کو الگ الگ خانوں میں یکتاً بانٹ نہیں سکتے۔ کبھی خارجی کشمکش، داخلی کشمکش کو معرض وجود میں لاتی ہے اور کبھی داخلی، خارجی کو''۔

(یکبابی ڈراما تکنیک و تمثیل، ص 44)

ذیل میں اُن مکالموں کی نشاندہی کی جاتی ہے جو داخلی کشمکش سے خارجی کشمکش میں بدل جاتے ہیں۔ (اس منظر میں رحمان روبینہ اور سلمیٰ موجود ہیں) (رحمان تیزی سے چلتا ہوا سلمیٰ کے پاس جاتا ہے)

''سلمیٰ میں وہی رحمان ہوں جس کی تمہیں تلاش ہے''

سلمیٰ : (ایک دم کھڑے ہوکر) ''آپ''

رحمان : ''ہاں میں، مجھے گالیاں دو بددعائیں دو، میرا منہ نوچ لو، میرے کپڑے پھاڑو بلکہ میری تکا بوٹی کردو کہ میں اس لائق ہوں''۔

(اس طرح خاموش ہوجاتا ہے کہ جیسے تھک گیا ہو۔ پھر آہستہ آہستہ کھڑکی کے پاس جاتا ہے۔ سلمیٰ سہمی سی ہاتھوں سے راستہ ٹٹولتے ہوئے کمرے میں چلی جاتی ہے)

رحمان کا خاموش ہوجانا اور سلمیٰ کا راستہ ٹٹولتے ہوئے کمرے میں چلا جانا خود ایک کشمکش کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

14.4.6 انجام

اس ڈرامے کا انجام بہت ہی فطری انداز میں کیا گیا ہے کہ سلمیٰ کمرے کی کھڑکی سے کود کر اپنی جان دے دیتی ہے۔ اس کی موت اپنے پیچھے کئی سوالات چھوڑ جاتی ہے کہ اس کا ذمہ دار کون ہے۔ رحمان، روبینہ یا پھر خود سلمیٰ یا وہ عناصر جنہیں ہم وقت اور حالات کہتے ہیں۔

اس ڈرامے کا تنقیدی جائزہ لینے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ بلاشبہ ابراہیم یوسف نے اس ڈرامے کا جو نام ''اُلجھاوے'' تجویز کیا ہے۔ ہر حال میں درست ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. اُلجھاوے کے اہم کرداروں کے نام لکھیے۔
2. اُلجھاوے کا خلاصہ تحریر کیجیے۔
3. رحمان Dead Stone کسے کہتا ہے؟
4. نجم الدین اور شمسیہ کون ہیں؟
5. مکالمے کو ڈرامے کی ریڑھ کی ہڈی کون کہتا ہے؟

14.5 نمونہ اقتباسات برائے تشریح

(الف)

روبینہ : (ہنس کر) اس سے شادی کر لیجیے گا۔ مجھے اندھی سوکن سے کوئی شکایت نہ ہوگی۔

رحمان : (بگڑ کر) روبینہ میں ایسا مذاق پسند نہیں کرتا۔

روبینہ : میں مذاق نہیں کر رہی ہوں۔ آخر ایک معمولی بات پر آپ نے اسے کیوں چھوڑ دیا۔ ہر جوان لڑکی مستقبل کے اچھے خواب دیکھتی ہے۔

رحمان : وہ کوئی معمولی بات نہیں تھی، اس کے پورے کردار کی نمائندگی کرتی تھی۔

روبینہ : شادی کے پہلے لڑکیاں کیسے ہی حسین خواب کیوں نہ دیکھیں مگر شادی کے بعد وہ گھٹیا سے گھٹیا مرد کو برداشت کرتی ہیں کیوں کہ بیچاریاں بیویاں بن جاتی ہیں۔

رحمان : اور آپ بھی مجھے گھٹیا سمجھ کر برداشت کر رہی ہیں۔

روبینہ : ایسی بات تو نہیں ہے لیکن مجھے یہ حق ضرور ہے کہ میں پوچھوں کہ فیکٹری کی لیڈی کلرک ہر تین چار مہینے میں کیوں بدل دی جاتی ہے۔

رحمان : اس لیے کہ وہ فیکٹری کے لیے فائدہ مند نہیں ہوتیں۔ (ٹھنڈی سانس بھر کر) روبینہ تم مجھ پر کبھی بھروسا نہیں کر سکتیں۔

روبینہ : اگر بھروسا نہیں ہوتا تو یہ آٹھ نو سال کیسے گزرتے۔

(ب)

رحمان : خود غرض!

سلمیٰ : (جذباتی انداز میں غصہ سے کھڑی ہو کر) ہاں خود غرض۔ اسے کوئی مالدار عورت مل گئی ہوگی اور وہ اس کے ساتھ عیش کر رہا ہوگا اور میں۔۔۔۔۔

رحمان : آپ بیٹھ جائیے۔ مجھے افسوس ہے کہ میں نے ایک غلط موضوع چھیڑ کر آپ کو دکھ دیا۔

سلمیٰ : (بیٹھتے ہوئے) یہ موضوع تو چوبیس گھنٹے میرے دماغ میں چھڑا رہتا ہے اور اس وقت تک چھڑا رہے گا جب تک میں مر نہ جاؤں یا ایک بار مجھے رحمان مل نہ جائے کہ میں اس سے کہہ سکوں کہ وہ کس قدر خود غرض اور کمینہ ہے۔ (رحمان بیچارگی سے سلمیٰ کو دیکھتا ہے۔ سلمیٰ کچھ دیر خاموش رہ کر) معاف کیجیے گا میں کچھ زیادہ جذباتی ہوگئی تھی۔ (ٹھنڈی سانس بھر کر) مگر کیا کروں دل میں جو لاوا کھدک رہا ہے وہ ذرا سی ٹھیس سے ابل پڑتا ہے۔

رحمان : آپ صبر کیجیے ممکن ہے خدا اسے کوئی بڑا سزا دے رہا ہو۔

سلمٰی : (جذباتی انداز میں) انسان کے آپسی مسائل کا فیصلہ کرنا صرف انسان کا حق ہے۔ انسان کو حق ہے کہ وہ اپنے گنہگار کو خود سزا دے۔ کیا خدا اسے یہ سزا دے گا کہ میری طرح اندھا کر دے۔ نہیں مجھے امید نہیں۔

(ج)

رحمان : (غصے سے) میں کہہ چکا ہوں کہ اپنی کھال میں رہا کرو مگر سمجھ میں نہیں آ تا۔ معلوم ہوتا ہے روٹیاں لگ گئی ہیں۔

انوری : (مڑ کر رحمان کو دیکھ کر) محنت کی کمائی کو روٹیاں لگنا نہیں کہتے۔

رحمان : (غصہ سے بے قابو ہو کر) اگر نکال باہر کیا تو در در کی ٹھوکریں کھاتی پھرو گی۔

انوری : اگر رزق دنیاوی خداؤں کے ہاتھ میں ہوتا تو وہ کسی کو زندہ ہی نہ رہنے دیتے۔

رحمان : (بلند آواز سے) انوری۔

انوری : میرا بچہ یتیم خانے میں سسک سسک کر مر گیا اور مجھے یہ موقع نہیں دیا گیا کہ میں اس کی آخری ہچکی کو اپنے سینہ میں چھپا لیتی۔ میں یہاں تیمارداریاں کرتی رہی۔

رحمان : کیا مجھے اس کا دکھ نہ ہوا ہو گا۔

انوری : آپ نے تو اسے یتیم خانے میں داخل کر کے اپنا فرض ادا کر دیا تھا۔ ایک باپ کی اس سے بڑھ کر اور خوش قسمتی کیا ہو سکتی ہے کہ اس کی اولاد یتیم خانے میں پرورش پائے۔

رحمان : (پریشان ہو کر) اوہ انوری۔

انوری : اور یہ بھی سن لیجیے کہ۔۔۔۔۔۔

(د)

روبینہ : کیا شمیمہ نے استعفا دے دیا ہے۔

رحمان : ابھی نہیں لیکن جس وقت دے گی اسی وقت منظور کر لیا جائے گا۔

روبینہ : (طنزیہ) ابھی تو اسے پورے تین مہینے بھی نہیں ہوئے نوکری کرتے۔

رحمان : اور اتنے ہی دنوں میں اس نے گل کھلانے شروع کر دیے۔

روبینہ : کیسے گل؟

رحمان : روبینہ فیکٹری، فیکٹری ہے عشق و محبت کی درس گاہ نہیں۔

روبینہ : عشق و محبت کی درسگاہ؟

رحمان : جی ہاں! جب بھی معلوم کیا یہی معلوم ہوا کہ شمیمہ بیگم اور نجم الدین صاحب اپنی سیٹ سے غائب ہیں اور کینٹین میں بیٹھے محبت کی پینگیں بڑھا رہے ہیں۔

روبینہ : (مسکرا کر جس میں طنز ہے) اور آپ کو یہ پسند نہیں۔ یہ حق تو آپ نے اپنے لیے محفوظ کر رکھا ہے۔

رحمان : روبینہ

روبینہ : (اس کے غصے کی پرواہ نہ کرتے ہوئے) اور آپ نے اپنے اس حق پر ڈاکہ پڑتے دیکھ کر بیچارے نجم الدین کو صدقہ کا بکرا بنادیا۔

رحمان : (غصہ سے) میں نے صدقہ کا بکرا نہیں بنایا اس کے اعمال کا نتیجہ ہے۔ پچیس ہزار کا بینک ڈرافٹ اس کی تحویل سے غائب ہے۔ آٹھ دن سے اس کا پتہ نہیں۔

روبینہ : (طنزیہ) آپ نے اپنی سیف میں دیکھ لیا ہوتا۔ کہیں وہاں منتقل نہ ہو گیا ہو۔

رحمان : گویا میں چور اور سازشی ہوں کہ پانچ سال کے پرانے ملازم کو سازش کر کے نکال دیا۔ روبینہ تمہاری شکی طبیعت نے میری زندگی کو جہنم بنادیا ہے۔ تم پل پل اور لحہ لحہ میرے وجود کی بے حرمتی کرتی رہتی ہو اور میں برداشت کرتا رہتا ہوں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. رحمان کی فطرت کا تجزیہ مندرجہ بالا مکالموں کو سامنے رکھ کر کیجیے۔
2. کسی ایک اقتباس کی تشریح کیجیے۔

14.6 خلاصہ

ابراہیم یوسف کا اصلی نام محمد ابراہیم خاں ہے۔ ان کی تاریخ پیدائش 7 اگست 1921ء ہے لیکن سرکاری ریکارڈ کے مطابق وہ 15 مئی 1925ء کو بھوپال میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم بھوپال میں ہوئی۔ بی۔اے۔ اندور کرسچن کالج اندور سے اور بی۔ایڈ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے پاس کیا۔ اس کے بعد پیشۂ تدریس سے وابستہ ہو گئے لیکن آگے کی تعلیم جاری رکھی اور حمیدیہ کالج بھوپال سے پہلے ایم۔اے۔ اردو اور پھر ایم۔اے۔ سیاسیات میں کامیابی حاصل کی۔ انہوں نے 1939ء سے ادب میں دلچسپی لینی شروع کی۔ ان کا سب سے پہلا طویل ڈراما ''گورکن'' 1944ء میں لاہور سے شائع ہوا۔ ابراہیم یوسف نے تقریباً 135 ڈرامے لکھے اور 40 کے قریب تحقیقی وتنقیدی مضامین بھی قلم بند کیے۔ ان کے ڈراموں کے چند مجموعے درج ذیل ہیں:

1. سوکھے درخت
2. دھوئیں کے آنچل
3. اداس موڑ
4. اُلجھاوے

بحیثیت ڈراما نگار ابراہیم یوسف ممتاز مقام کے حامل ہیں اور ملک گیر شہرت رکھتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں نہ صرف یہ کہ زندگی کی سچی تصویر نظر آتی ہے بلکہ بڑی حد تک یہ ڈرامے تنقید حیات بھی ہیں۔ کردار وہ اسی معاشرے سے لیتے ہیں جو خود ان کا دیکھا ہوا ہے۔ مکالموں میں اس بات کا پورا خیال رکھتے ہیں کہ وہ کرداروں کے تہذیبی و معاشرتی پس منظر کے عین مطابق ہوں اور ماحول سے ہم آہنگ بھی ہوں۔ ان کے ڈراموں میں کم سے کم اور مختصر مکالمے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ خصوصاً یکبابی ڈراموں میں انہوں نے اس کا خاص خیال رکھا ہے۔ جہاں تک ان ڈراموں کی زبان کا تعلق ہے، یہ سادہ اور الجھاؤ سے پاک ہے۔ وہ اسٹیج کی ضرورت اور ڈرامے کی تکنیک دونوں سے پوری طرح واقفیت رکھتے ہیں۔

''الجھاوے'' ابراہیم یوسف کا مشہور اور اہم ڈراما ہے۔ یہ 1990ء میں منظر عام پر آیا۔ یہ ایک طویل ڈراما ہے اور پانچ مناظر پر مشتمل ہے۔ اس کے اہم کردار رحمان، روبینہ اور سلمٰی ہیں۔ یہ تکون تصادم اور کشمکش کی بنیاد پر ڈرامے کو آگے بڑھاتی ہے۔ چھ کرداروں پر مشتمل یہ ڈراما برجستہ، برمحل اور فطری مکالموں نیز جاندار و متحرک کرداروں کی بنا پر ابتدا سے انجام تک قاری و ناظر کو باندھے رکھتا ہے۔ کرداروں کی نفسیاتی کیفیات کی عکاسی کرنے میں ابراہیم یوسف خاصا فطری انداز اختیار کرتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ ڈراما اردو کے اہم ڈراموں میں شمار ہوتا ہے۔

14.7 نمونۂ امتحانی سوالات

درج ذیل سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. ابراہیم یوسف کے حالات زندگی اوران کی تصانیف پر روشنی ڈالیے۔
2. ابراہیم یوسف کی ڈراما نگاری کی خصوصیات تحریر کریں۔
3. ڈراما الجھاوے کا تنقیدی جائزہ لیجیے۔

درج ذیل سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. ڈراما الجھاوے کا خلاصہ تحریر کرتے ہوئے اس کے پلاٹ کی خصوصیات بیان کیجیے۔
2. الجھاوے کی کردار نگاری کی اہم خصوصیات واضح کریے اور مثالیں بھی دیجیے۔
3. الجھاوے کے مکالموں کے حوالے سے ابراہیم یوسف کی مکالمہ نگاری پر روشنی ڈالیے۔

14.8 فرہنگ

الفاظ		معانی
صولت	=	دبدبہ، رعب، ہیبت
معتقدمین	=	اگلے زمانے کے، گزرے زمانے کے
متوسطین	=	درمیانی دور کے، بیچ کے
گرداب	=	بھنور
متناقض	=	مخالف، برعکس، الٹا
امربیل	=	ایک ایسی بیل جس کی جڑ نہیں ہوتی

14.9 سفارش کردہ کتابیں

1. عشرت رحمانی — اُردو ڈراما، تاریخ وتنقید
2. ڈاکٹر عطیہ نشاط — اُردو ڈراما روایت وتجربہ
3. پروفیسر احتشام حسین — جدید ڈراما اوراس کے مسائل
4. ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف — اُردو اسٹیج ڈراما
5. پروفیسر فصیح احمد صدیقی — یکبابی ڈراما، تکنیک وتمثیل
6. صفدر آہ — ہندوستانی ڈراما
7. ڈاکٹر محمد تاتارخاں — اُردو ڈراما اور ابراہیم یوسف

....

اکائی 15: ناول کی تعریف اور اجزائے ترکیبی

ساخت

15.1 تمہید

15.2 ناول کی تعریف

15.3 ناول کے اجزائے ترکیبی

15.3.1 کہانی

15.3.2 پلاٹ

15.3.3 کردار

15.3.4 مکالمے

15.3.5 زماں ومکاں

15.3.6 اسلوب

15.3.7 نقطۂ نظر

15.4 خلاصہ

15.5 نمونۂ امتحانی سوالات

15.6 فرہنگ

15.7 سفارش کردہ کتابیں

15.1 تمہید

ناول ایک بے حد لچک دار اور بے انتہا وسیع صنف ادب ہے۔ ناول کا لفظ انگریزی زبان سے لیا گیا۔ لیکن خود انگریزی میں بھی یہ لفظ اطالوی زبان کے لفظ Noralla سے لیا گیا ہے۔ اطالوی زبان میں یہ لفظ نئے انداز کے قصوں کے لیے استعمال کیا گیا۔ خود انگریزی میں بھی ناول کے معنی انوکھے اور نرالے کے ہیں۔ انگریزی ہی سے یہ لفظ اردو میں لیا گیا۔ ناول سے پہلے اردو میں داستانیں لکھی جاتی تھیں۔ داستانیں ناول سے الگ اور مختلف ہوا کرتی ہیں۔ داستانوں میں کہانی در کہانی ہوتی ہے۔ شروع سے آخر تک داستان میں ایک ہی کہانی بیان نہیں ہوتی بلکہ ایک کہانی بیان کرتے ہوئے کئی کہانیاں اس میں بیان کی جاتی ہیں۔ ''الف لیلیٰ'' کے معنی ہزار راتیں ہیں۔ اس داستان کا ابتدائی قصہ یہ ہے کہ شہریار نامی بادشاہ اپنی بیوی کی بے وفائی سے واقف ہونے کے بعد اپنی بیوی اور اس آدمی کو قتل کر دیتا ہے جس کے ساتھ وہ اپنی بیوی کو دیکھتا ہے۔ اسی کے بعد ہر روز ایک عورت سے شادی کرتا ہے اور اس کو صبح قتل کر دیتا ہے۔ وزیر کی بیٹی شہرزاد اس ظلم کو ختم کرنے کے لیے بادشاہ یعنی شہریار سے عقد کر لیتی ہے۔ وہ ایک طویل کہانی شروع کرتی ہے جو رات کے ختم ہونے تک بھی انجام کو نہیں پہنچتی۔ شہریار کہانی کے انجام کو سننے کے لیے صبح کو اسے قتل نہیں کراتا۔ شہرزاد دوسری رات اس کہانی کو ختم کر کے دوسری کہانی شروع کرتی ہے' ابھی وہ کہانی ختم نہیں ہوتی کے پھر صبح ہو جاتی ہے۔ اس طرح سے شہرزاد ہزار راتوں تک کہانیاں سناتی ہے اور یوں اپنے قتل کو ٹالتی ہے۔ جب اتنا عرصہ گزر جاتا ہے تو شہریار کا غیض وغضب ٹھنڈا پڑ جاتا ہے اور دونوں ہنسی خوشی زندگی گزارنے لگتے ہیں۔ ''الف لیلہ'' میں جو سینکڑوں کہانیاں بیان ہوئیں ہیں ان میں سے بعض کہانیوں کو بڑی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی ہے جیسے ''علی بابا چالیس

چور'' ،''سند باد جہازی'' ،''الہٰ دین کا چراغ'' اور کئی دوسری کہانیاں لیکن یہ سب کہانیاں اپنی جگہ مکمل ہیں۔ اس لیے الگ سے بھی انہیں سنیں یا پڑھیں تو یہ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ یہ ایک ہی کتاب کے مختلف حصے ہیں۔ اس طرح داستانوں میں' کہانی میں کہانی بیان ہوتی ہے۔ دوسری اہم خصوصیت داستانوں کی یہ ہوتی ہے کہ ان میں مافوق الفطرت واقعات اور چیزیں ملتی ہیں۔ اس کے ساتھ محیر العقل واقعات اور کردار ملتے ہیں۔ عام طور پر زبان و بیان بھی داستانوں کا ناول سے الگ ہوتا ہے۔ ناول میں داستانوں کے برخلاف شروع سے آخر تک ایک ہی کہانی اور کردار ملتے ہیں اور مافوق الفطرت محیر العقل واقعات اور کرداروں کی جگہ حقیقی دنیا میں پیش آنے والے واقعات اور کردار ملتے ہیں۔ ناول کی زبان و بیان میں بھی بڑی وسعت اور لچک ہوتی ہے۔

15.2 ناول کی تعریف

کسی بھی صنف ادب کی جامع اور مانع تعریف کرنا ممکن نہیں۔ ناول کی تعریف اس لیے اور بھی مشکل ہے کہ یہ بے حد وسیع اور لچک دار صنف ادب ہے۔ اسی وجہ سے ای۔ ایم۔ فورسٹر نے اپنی کتاب Aspect of the Novel میں ناول کی تعریف یہ کی ہے کہ ایک خاص طوالت کا نثری قصہ ناول ہے۔ ہنری جیمس نے ناول کی تعریف یوں کی ہے:

''ناول اپنی وسیع ترین تعریف میں زندگی کا شخصی اور راست اثر ہے''

(The Future of the Novel, P.9)

ان دونوں تعریفوں سے ناول کے حدود کا تعین نہیں ہوتا۔ فورسٹر کا ناول کو ایک خاص طوالت کا نثری قصہ کہنا ایسا ہے جس میں ہر قسم کا نثری قصہ شامل ہو جاتا ہے خواہ وہ داستان ہو' تمثیلی قصہ ہو یا افسانہ۔ ہنری جیمس کی تعریف سے ناول کی ایک خاص خصوصیت پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ یہ کہ ناول کا حقیقی زندگی سے جو تعلق ہے وہ پوری طرح ظاہر ہوتا ہے اور یہ کہ ناول میں جو روزمرہ کی اور عمومی زندگی کی پیش کش ناول نگار اپنے شخصی نقطۂ نظر سے جس طرح کرتا ہے اس کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ ورجینا وولف نے ناول کی اہم خصوصیات کا احاطہ یوں کیا ہے:

''ناول انسانوں کے متعلق لکھے گئے ہیں۔ اس لیے وہ ہمارے اندر ایسے ہی احساسات ابھارتے ہیں جیسا کہ انسان حقیقی دنیا میں ابھارتے ہیں۔ ناول فن کی وہ واحد ہیئت ہے' جس کی واقعیت ہم کو یقین کرنے پر مجبور کرتی ہے یعنی وہ حقیقی انسان کی زندگی کا بھرپور اور صداقت شعارانہ ریکارڈ پیش کرتا ہے۔''

(The Granite And Rainbow, P.141)

کلاریوز کے کہنے کے مطابق :

''روزمرہ آنکھوں کے سامنے ہونے والے واقعات کو مانوس اور مربوط انداز میں پیش کرنے کا نام ناول ہے۔''

(Novelist On The Novel, P.45)

ڈیوڈ سیسل ناول کو ایک ایسا فنی کارنامہ قرار دیتا ہے جو ہم کو ایک ''زندہ دنیا'' سے متعارف کرتا ہے۔ لیکن یہ دنیا ہماری اپنی دنیا سے ''مشابہ'' بھی ہو اور اپنی ایک ''الگ انفرادیت'' بھی رکھتی ہو۔ (Hardy The Novelist, P.13) پرسی لیک نے ناول کو ''زندگی کی تصویر'' یا ''زندگی کی شبیہہ'' قرار دیا ہے۔ (The Craft of Fiction, P.9) پروفیسر بیکر کے کہنے کے مطابق ناول میں زندگی کی ترجمانی ہوتی ہے۔ ایک سائنٹفک فلسفیانہ یا کم از کم ایک ذہنی تنقید حیات ہوتی ہے۔ یہ نثر میں ہوتا ہے۔ اس میں حقیقی زندگی کی ہو بہو تصویر یا اس سے مشابہ تصویر ملتی ہے۔ ناول کے واقعات مربوط ہوتے ہیں۔ اسکاٹ جیمس کے کہنے کے مطابق ناول میں ان باتوں کو پیش کیا جاتا ہے جو زندگی کی جیسی ہوتی ہیں یا اس کے مطابق ہوتی ہیں۔ (The Making of Literature, P.65) انتھونی ٹرولوپ کے نزدیک ناول ایک ایسی تصویر ہے جس میں عام زندگی کی مسرت اور غم دکھائے جاتے ہیں تاکہ وہ تصویر جاندار نظر آئے۔ اس تصویر کو اگر قابل توجہ بنانا ہے تو اسے بہت وسیع اور حقیقی شبیہوں سے معمور ہونا چاہیے۔ (Writers on Writing, P.123)

ناول کے بارے میں جومختلف تعریفیں اور نظریے ملتے ہیں ان سے ناول کیا ہے؟ اس کا بخوبی اندازہ ہوجاتا ہے۔ ناول میں حقیقی زندگی کی اسی مشابہت کی وجہ سے اس کے اجزائے ترکیبی میں حسب ذیل باتیں ملتی ہیں:

1- کہانی 2- پلاٹ 3- کردار 4- مکالمے 5- پس منظر یا زماں ومکاں 6- اسلوب 7- نقطۂ نگاہ۔

اوپر بیان کردہ اجزا میں سے پانچ تو انسانی زندگی میں لازمی ہیں لیکن جب ان کو بیان کیا جاتا ہے تو اسلوب اس میں شامل ہوجاتا ہے اور پھر بیان کرنے والے کا نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات بھی اس کا لازمی جزو بن جاتا ہے۔ ناول کی تمام تعریفوں اور اس کے تعلق سے تمام بیانات انگریزی یا مغربی کتابوں ہی سے لیے گئے ہیں۔ اس لیے کہ ناول کا لفظ انگریزی کا ہے اور ناول کے بارے میں انگریزی اور مغربی ادب میں جیسا اور جتنا لکھا گیا ہے اردو میں پہلے تو اتنا اور ویسا لکھا نہیں گیا ہے اور جتنا بھی لکھا گیا ہے وہ بھی وہیں سے لیا گیا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. Aspect of the Novel کا مصنف کون ہے؟
2. ناول کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟
3. ناول کس زبان کا لفظ ہے؟

15.3 ناول کے اجزائے ترکیبی

ہر صنف ادب کی طرح ناول کے بھی چند اجزا ہیں جن کی شمولیت سے اس صنف ادب کا ڈھانچہ تیار ہوتا ہے۔ ذیل میں یہ عناصر ترکیبی درج کیے جارہے ہیں۔

15.3.1 کہانی

کہانی کہنا اور کہانی سننا انسان کی فطرت میں داخل ہے۔ کہانی سے انسان کا ازلی اور ابدی واسطہ ہے۔ شاید اس لیے کہ ہر انسان کی زندگی ایک کہانی ہی ہوتی ہے۔ کہانی اور قصے مقدس کتابوں میں بھی ملتے ہیں۔ کہانی سے بہ یک وقت دو باتیں حاصل ہوتی ہیں۔ کہانی سے مسرت یا تفریح حاصل ہوتی ہے اور کہانی ہی سے بصیرت یا درس بھی حاصل ہوتا ہے۔ تمام افسانوں میں یا پورے افسانوی ادب میں کہانی بیان ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے ای۔ایم۔فورسٹر نے کہانی کو ناول کی ''ریڑھ کی ہڈی'' کہا ہے۔ ریڑھ کی ہڈی کے بغیر جس طرح انسان چل سکتا ہے نہ کوئی کام کرسکتا ہے۔ اسی طرح کہانی کے بغیر ناول آگے نہیں بڑھ سکتا۔ کہانی سننے کے لیے ہی ناول پڑھے جاسکتے ہیں۔ ایک واقعہ کے بعد دوسرا واقعہ بیان کرنا اصل میں کہانی کہنا ہے۔ کہانی میں دلچسپی اور تحیر اس کی بنیادی خصوصیت ہے۔ کہانی ہمارے جذبۂ تجسس کو بیدار اور باعمل رکھتی ہے۔ کہانی میں واقعات زمانی ترتیب کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں۔ ہر ایک ناول میں کہانی بیان کی جاتی ہے۔ ہر کہانی کہنے والا اپنے انداز میں کہانی بیان کرے گا۔ اچھی کہانی عام طور پر وہی سمجھی جاتی ہے جس میں دلچسپی ہو جس کو سننے سے ایک طرح کی مسرت حاصل ہوتی ہے لیکن اعلیٰ درجے کی کہانی میں مسرت کے ساتھ ایک نئی آگہی بھی حاصل ہوتی ہے۔

کہانی یوں تو ہر افسانوی صنف میں بیان ہوتی ہے لیکن ناول میں حقیقی زندگی کی کہانی پیش کی جاتی ہے۔ ناول کی کہانی ہم کو ایک مانوس اور جانی پہچانی دنیا میں پہنچاتی ہے۔ ناول میں جتنا چاہے کہانی کو طول دیا جاسکتا ہے۔ ایک ناول نگار دوسرے ناول نگار سے الگ اور مختلف اس بنا پر بھی ہوتا ہے کہ ہر ایک ناول نگار کا کہانی کہنے کا طریقہ الگ اور مختلف ہوتا ہے۔ اردو میں کہانیاں ادب کی ابتدا سے کہی جارہی ہیں لیکن نئے انداز کی کہانیاں جو حقیقی زندگی کا عکس ہوں۔ انگریزی اور مغربی ادب سے متاثر ہوکر کہی جارہی ہیں۔ ہمارے پہلے ناول نگار نذیر احمد نے بھی انگریزی میں جو نئے انداز کے قصے لکھے جارہے تھے انہی سے متاثر ہوکر اپنے ناولوں میں نئے انداز کے قصے یا کہانیاں بیان کی ہیں جو حقیقی زندگی سے مشابہ ہوتے ہیں۔

15.3.2 پلاٹ

پلاٹ اور کہانی میں ذرا سا فرق ہے۔ لیکن یہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ کہانی میں واقعات کی ترتیب اور ایک واقعہ کا دوسرے واقعہ سے ربط پلاٹ کہلاتا ہے۔ ای۔ ایم۔ فورسٹر نے بڑی خوبی سے اس فرق کو واضح کیا ہے۔ کہانی میں واقعہ کے بعد دوسرا واقعہ پیش کیا جاتا ہے۔ کہانی کی مثال یہ ہے کہ ایک راجا تھا' ایک رانی تھی' پہلے راجا کا انتقال ہوا پھر رانی کا انتقال ہوا۔ اس کہانی میں پلاٹ اس وقت ہوگا جب اس کو یوں بیان کیا جائے۔ ایک راجا تھا' ایک رانی تھی۔ پہلے راجا کا انتقال ہوا اور راجا کے انتقال کے صدمے سے رانی کا انتقال ہوا۔ اسی پلاٹ کو پراسرار اس طرح بنایا جاسکتا ہے اگر اس کو یوں کہا جائے کہ راجا کا انتقال ہوا اور پھر رانی کا انتقال ہوا لیکن یہ کوئی نہیں جانتا تھا کہ رانی کا انتقال کیوں ہوا۔ لیکن لوگوں نے جب جستجو کی تو یہ راز کھلا کہ رانی اپنے راجا کے انتقال کے صدمے کو برداشت نہیں کرسکی اور اسی غم میں اس کا انتقال ہوا۔ اس طرح پراسراریت شامل کر کے پلاٹ کو پیچیدہ بنایا جاسکتا ہے۔ پلاٹ کے واقعات کو مختلف انداز سے ترتیب دیا جاسکتا ہے۔ ناول میں پلاٹ کی ترتیب وتنظیم کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ کہانی اور زندگی کی پیش کش کے لحاظ سے پلاٹ مختلف طور پر مرتب اور منظم کیا جاسکتا ہے۔

پلاٹ جتنا گٹھا ہوا اور مربوط ہوگا اسی قدر وہ اچھا سمجھا جاتا ہے۔ انگریزی اور مغربی ناولوں سے جب واقفیت بڑھی تو ہمارے ناول نگاروں نے بھی بہت اچھے پلاٹ کے ناول لکھے۔ خود نذیر احمد کے ناولوں میں ان کے ابتدائی دو ناولوں یعنی 'مراۃ العروس'' اور ''بنات النعش'' میں اچھا پلاٹ نہیں ملتا لیکن ان کے بعد کے ناولوں میں پلاٹ زیادہ بہتر ہیں۔ رتن ناتھ سرشار کے ''فسانۂ آزاد'' میں بہت ہی ڈھیلا ڈھالا پلاٹ ملتا ہے۔ لیکن اس کی وجہ سے انہوں نے انیسویں صدی کی لکھنوی زندگی کو بے حد وسیع انداز میں پیش کیا ہے۔ سرشار نے ''ڈان کوئک زوٹ'' کا ترجمہ ''خدائی فوج دار'' کے نام سے کیا تھا۔ اسی سے متاثر ہوکر انہوں نے ''فسانۂ آزاد'' لکھا تھا۔ عبدالحلیم شرر نے سر والٹر اسکاٹ کے ناولوں کا راست طور پر مطالعہ کیا تھا۔ اسی سے متاثر ہوکر انہوں نے اپنے تاریخی ناول لکھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ناول ''فردوس بریں'' میں بہترین اور بہت چست پلاٹ ملتا ہے۔ رسوا بھی انگریزی سے بہت اچھی طرح واقف تھے۔ عثمانیہ یونیورسٹی کے دارالترجمے میں وہ مدت تک کام کرتے رہے اور کئی انگریزی علمی کتابوں کا اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ انگریزی ناول انہوں نے نہ صرف پڑھے بلکہ ان کتابوں کا آزاد ترجمہ انہوں نے کیا تھا۔ ان کے جاسوسی انداز کے ناول انگریزی ناولوں سے ماخوذ تھے۔ اسی کا نتیجہ ان کا شاہ کار ناول ''امراؤ جان ادا'' ہے۔ اس کا پلاٹ اتنا مربوط اور چست ہے کہ اردو کے بہت کم ناولوں میں ایسا بہترین پلاٹ ملتا ہے۔ لیکن پلاٹ بہتر ہونا ہی ایک اچھے ناول کے لیے ضروری نہیں ہوتا۔ بعض وقت زندگی کو بہت وسیع پیمانے پر پیش کرتے ہوئے ناول نگار پلاٹ کے مربوط اور منظم ہونے کی پروا نہیں کرتا۔ پلاٹ کی کمی یا کمزوری کی تلافی زندگی کو بہت وسیع انداز میں پیش کرنے سے پوری ہوجاتی ہے۔ اسی وجہ سے پرسی لبک نے اپنی معرکۃ الآرا کتاب "The Craft of Fiction" میں یہ بات کہی ہے کہ بعض وقت معمولی درجے کے ناول نگار پلاٹ سازی میں قدرت پیدا کرلیتے ہیں۔ صرف اسی وجہ سے ناول نگاری میں ان کا درجہ بلند نہیں ہوتا۔ اسی لیے پلاٹ کا بہترین ہونا کسی بھی ناول کے بڑے ہونے کی ضمانت نہیں ہوسکتا۔ بلکہ ناول کا مجموعی تاثر ہی اس کا درجہ متعین کرتا ہے۔

15.3.3 کردار

کہانی اور پلاٹ کے بعد ناول کے اجزائے ترکیبی میں کردار بہت اہمیت رکھتا ہے۔ کردار کے بغیر نہ تو کہانی بیان کی جاسکتی ہے نہ پلاٹ کی تعمیر ہوسکتی ہے۔ ناولوں میں عام طور پر انسانی کردار ہی پیش کیے جاتے ہیں۔ انسانی زندگی کے اہم ترین حقائق پانچ ہیں۔ پیدائش' غذا' نیند' محبت اور موت۔ پہلی اور آخری حقیقت ہمارے لیے ہمیشہ راز سربستہ رہتی ہے۔ یہ دونوں حقیقتیں ہمارے تجربے میں تو آتی ہیں لیکن اس کے باوجود ہمارے تجربے سے باہر رہتی ہیں۔ ان دونوں حقائق کے بارے میں ہم نہ تو کچھ جانتے ہیں نہ ان کے بارے میں بتا سکتے ہیں۔

غذا اور نیند بھی ہماری زندگی کی دو اہم حقیقتیں ہیں۔ روزانہ ہم چوبیس گھنٹوں میں سے آٹھ گھنٹے سونے میں گزار دیتے ہیں۔ اور دو تین گھنٹے کم از کم کھانے میں؛ مجموعی طور پر دس گھنٹے نیند اور غذا کی نذر ہوجاتے ہیں۔ صرف چودہ گھنٹے روزانہ ہم کو ملتے ہیں جس میں ہم سب کچھ کرتے ہیں۔ ان

چودہ گھنٹوں میں سے پانچویں حقیقت یعنی محبت کے لیے ہم کتنے گھنٹے صرف کرتے ہیں اس کا حساب رکھنا مشکل ہے۔ محبت کو اپنے وسیع ترین معنوں میں ہم استعمال کررہے ہیں۔ اس میں ماں باپ، بہن بھائی، دوست احباب، وطن، صنف مخالف سے محبت، سبھی محبتیں شامل ہیں۔ ناول میں زندگی کے ان حقائق کو کس طرح پیش کیا جاتا ہے اس پر غور کریں تو ہم بعض دلچسپ نتائج تک پہنچیں گے۔

حقیقی انسانوں اور افسانوی انسانوں میں انہی پانچ حقائق کے لحاظ سے فرق اور امتیاز پیدا ہوتا ہے۔ حقیقی انسان کے لیے نیند، کھانا، پینا، نہانا، دھونا لازمی ہوتے ہیں۔ ہم تین وقت کھاتے ہیں اسی طرح سوتے ہیں اور دوسری تمام باتیں لازمی طور پر انجام دیتے ہیں۔ افسانوی انسان گویا روزانہ سوتا ہے، نہ کھانا کھاتا ہے اور نہ زندگی کی دوسری حاجتیں پوری کرتا ہے یا اس کو ایسا کرتے ہوئے نہیں دکھایا جاتا البتہ افسانوی کردار کی زندگی میں محبت بہت زیادہ غالب رہتی ہے۔ ناول میں ان حقائق کو کس طرح سے پیش کیا جارہا ہے۔ اسی سے ناول کی کامیابی اور اہمیت متعین ہوتی ہے۔ ناول کے کرداروں کا اگر بہ غور مطالعہ کیا جائے تو ہم ان کو دو حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں۔ ایک خاص طرح کے کردار جن کے اوصاف اور صفتیں نہیں بدلتیں ان کو فورسٹر نے (Flat) یا یک رخے کردار کہا ہے۔

یک رخے (Flat) کرداروں کے بعض اوصاف ہمیشہ قائم رہتے ہیں۔ ان میں حالات زماں اور مکاں کی تبدیلیوں کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ یہ کردار عام طور پر مزاحیہ ہوا کرتے ہیں۔ جیسے نذیر احمد کے "توبۃ النصوح" کا ظاہر دار بیگ۔ اس کردار کی ظاہر داری ہر جگہ قائم رہتی ہے۔ "فسانۂ آزاد" کا خوجی بھی یک رخا کردار ہے۔ وہ ہندوستان میں رہے یا بلقان میں ہر جگہ اس کی شیخی، اس کی دھمکیاں برقرار رہتی ہیں۔ ان کرداروں پر مختلف حالات اور واقعات اثر انداز نہیں ہوتے۔ یک رخے کرداروں سے ناول نگار اور قاری کو جو سہولت میسر آتی ہے۔ اس کے بارے میں ای۔ ایم۔ فورسٹر نے لکھا ہے:

> "یک رخے کرداروں کا ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ قاری انہیں فوراً پہچان جاتا ہے۔۔ ناول نگار کے لیے یہ سہولت ہوتی ہے کہ ان کو کبھی دوبارہ متعارف کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ دوسرا فائدہ یہ ہے کہ قاری انہیں بعد میں بھی آسانی سے یاد رکھتا ہے اور وہ اس کے ذہن میں رہتے ہیں کیونکہ حالات و واقعات ان میں کوئی تبدیلی نہیں لاتے۔"
>
> (Aspect of The Novel)

یہی وجہ ہے کہ آج اردو ادب کے یہ کردار ہر ایک کو یاد ہیں جنھوں نے ان ناولوں کو پڑھا ہے۔ وہ خوجی یا ظاہر دار بیگ کو بھلا نہیں سکتے۔ پہلو دار کردار ارتقاپذیر ہوتے ہیں۔ حالات و واقعات سے ان میں تبدیلی آتی ہے۔ وہ مسلسل بدلتے ہیں۔ اس تبدیلی سے ان کے کردار میں جو تغیر ہوتا ہے اس کو یقین آفریں انداز میں پیش کرنے میں ناول نگار کی مہارت ظاہر ہوتی ہے۔

کرداروں کو ناول نگار کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی نہ ہونا چاہیے بلکہ وہ ایسے معلوم ہوں جیسے اپنی زندگی آپ جی رہے ہیں۔ وہی کردار متاثر کن ہوتے ہیں جو انفرادیت رکھتے ہیں اور زندگی سے معمور ہوتے ہیں۔ ناول کے کرداروں کی زندگی دکھانا آسان ہے لیکن ان کی موت کو پیش کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ کرداروں کی موت کو یقین آفریں انداز میں پیش کرنے میں ناول نگار کے فن کی آزمائش ہوتی ہے۔ حقیقی زندگی میں انسان جس طرح مرتے ہیں بالکل اس طرح ناول میں کرداروں کی موت کو پیش کرنا ہر ناول نگار کے بس کی بات نہیں۔ ایک بڑا ناول نگار ہی کردار کی موت کو یقین آفریں انداز میں پیش کرسکتا ہے۔

افسانوی انسان اور حقیقی انسان میں جو فرق ہوتا ہے۔ اوپر اس کے تعلق سے بحث ہوچکی ہے۔ اسی طرح تاریخ میں جو انسان پیش کیا جاتا ہے اور افسانوی ادب میں جو انسان پیش ہوتا ہے اس فرق کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ تاریخ میں انسان کے خارجی یا ظاہری اعمال و افعال پیش کیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر مغل بادشاہ اکبر کی زندگی کو لیں۔ ایک مورخ اس کی خارجی اور ظاہری زندگی کا احاطہ کرتا ہے۔ لیکن اکبر کو جب افسانوی ادب میں پیش کیا جائے گا تو صرف اس کی خارجی زندگی کو پیش نہیں کیا جائے گا بلکہ اس کی داخلی زندگی کی خاص طور پر عکاسی کی جائے گی۔ افسانوی

ادب میں جو خارجی یا ظاہری عمل ہے اس کے پیچھے جو جذباتی اور نفسیاتی حالت اور کیفیت کام کر رہی ہے وہ پیش کی جائے گی۔ اس داخلی یا اندرونی حالت و کیفیت کو صرف تخیل کے زور پر ناول نگار یا افسانہ نگار پیش کرتا ہے۔ کیونکہ اکبر کی داخلی زندگی اور اس کی جذباتی یا نفسیاتی حالت اکبر کے سوا کوئی نہیں جانتا۔ اس کو تو صرف اکبر ہی جانتا ہے۔ یہ جو افسانہ نگار ناول نگار یا ڈراما نگار اس کی داخلی زندگی کو پیش کر رہا ہے وہ صرف تخیلی یا خیالی ہے۔ اسی وجہ سے اس پیش کش میں افسانویت یعنی Fictionality پیدا ہوئی۔ حقیقی اور افسانوی کردار کی پیش کش میں یہی بنیادی فرق ہے۔

15.3.4 مکالمے

ناول میں مکالمے بھی بے حد اہمیت رکھتے ہیں۔ کیونکہ ڈرامائی کیفیت مکالموں ہی کے ذریعے پیدا ہوتی ہے۔ مکالمے کتنی یا کیا اہمیت رکھتے ہیں اس کو ڈرامے کے ذریعے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ ڈرامے میں مکالموں ہی کے ذریعے کہانی بیان ہوتی ہے۔ پلاٹ سامنے آتا ہے' کردار پر روشنی پڑتی ہے۔ اسی وجہ سے فارسی میں کہا گیا ہے:

تا مرد سخن نہ گفتہ باشد
عیب و ہنرش نہفتہ باشد

مطلب یہ کہ جب تک آدمی گفتگو نہیں کرتا اس وقت تک اس کے عیب و ہنر پوشیدہ رہتے ہیں۔ بالکل اسی کے مطابق ڈرامے میں کرداروں کے عیب و ہنر' ان کی اچھائیاں اور برائیاں سامنے آتی ہیں۔ اصل میں ڈرامے کو جب بیان کیا جاتا ہے تو وہ ناول کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اسی وجہ سے ناول کو Pocket Theater کہا گیا ہے۔ ناول میں ڈرامے کے سارے اجزا موجود ہیں فرق یہ ہے کہ ڈرامے کو Action یا عمل کے ذریعے اسٹیج پر پیش کیا جاتا ہے۔ ناول میں بیانیہ سے کام لے کر تمام باتیں پیش کی جاتی ہیں۔ ڈرامے میں مکالمے کی اسی اہمیت کو دیکھ کر ''اودھ پنچ'' کے زمانے کے ایک ڈراما نگار سید محمد آزاد نے اپنے ڈرامے ''نوابی دربار'' کے دیباچے میں ڈرامے کے لیے ''فسانۂ مکالمہ'' کی اصطلاح وضع کی تھی۔ یہ اصطلاح چلی نہیں لیکن اسی سے ڈرامے میں مکالمے کی اہمیت ظاہر ہوتی ہے۔

مکالمے کردار کو نمایاں کرنے میں بے حد نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ ناول میں مکالموں ہی کی وجہ سے ڈرامائیت پیدا ہوتی ہے۔ مکالموں ہی کے ذریعے ناول میں کرداروں کی سماجی حیثیت' طبقہ' تہذیبی پس منظر اور نفسیاتی و جذباتی کیفیت نمایاں ہوتی ہے۔ مکالموں میں ناول نگار کو اس بات کا خاص طور پر خیال رکھنا پڑتا ہے کہ ہر کردار اپنے طبقے اور حیثیت کے مطابق بات کرے۔ ایک عالم اور ایک عامی کی گفتگو میں جو فرق ہوگا اس کو ملحوظ رکھنا ناول نگار کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ ایک شہنشاہ اور ایک غلام' ایک ملکہ اور ایک باندی کے مکالموں ہی سے ان کی سماجی حیثیت اور مقام و مرتبہ ظاہر ہوتا ہے۔ اس لیے کرداروں کو ابھارنے میں مکالمے بے حد اہمیت رکھتے ہیں۔ گئودان میں ہوری کا طرز گفتار مہتا صاحب کے لب و لہجہ سے بالکل مختلف ہے۔ امراؤ جان ادا میں خانم اور بوا حسینی دونوں طوائف ہیں لیکن دونوں کے انداز گفتگو سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ دونوں کی موجودہ سماجی حیثیت کیا ہے۔

15.3.5 زماں و مکاں

زماں و مکاں یا پس منظر بھی ناول میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ جس طرح سفید کاغذ پر سیاہ قلم کے نقش بے حد نمایاں ہوتے ہیں۔ بالکل اسی طرح پس منظر سے ناول کے کردار' واقعات نمایاں ہوتے ہیں۔ ناول کو پڑھتے ہوئے اس کے پس منظر کی طرف خیال نہیں جاتا اس لیے کہ پس منظر کرداروں اور واقعات ہی کو سامنے لاتا ہے۔ پس منظر کی وجہ سے ناول کی ایک خاص فضا تیار ہوتی ہے۔ پس منظر کی وجہ سے کرداروں کی حالت اور ان کا ماحول سامنے آتا ہے۔ جب ناول نگار کسی خاص جگہ اور خاص زمانے کو پیش کرتا ہے تو اس کے مطابق کردار اور واقعات کو بھی پیش کرتا ہے۔ کیونکہ ہر جگہ کی خصوصیات الگ ہوتی ہیں اور ہر زمانے کے حالات مختلف ہوتے ہیں۔ اس بات کو دو مشہور ناولوں کے ذریعے سمجھا جا سکتا ہے۔ ''امراؤ جان ادا'' اور ''گئودان'' اردو کے بہت ہی معروف ناول ہیں۔ ان ناولوں کے زماں و مکاں اور ان کا پس منظر ہی ہے جو ان ناولوں کے پورے ماحول اور فضا کو بدل کر رکھ دیتا ہے۔ ناول کی اثر پذیری میں اس کا پس منظر بڑی خاموشی سے کام کرتا ہے۔

پس منظر یا زماں و مکاں ناول پر جس قدر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس کو ایک مثال کے ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے۔ شرر اردو ناول نگاری میں امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ خاص طور پر تاریخی ناول نگاری میں ان کا مقام و مرتبہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ''فردوس بریں'' ان کا شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ جہاں تک ناول کی تکنیک کا تعلق ہے ان کا یہ ناول حقیقتاً شاہ کار ہے۔ لیکن تاریخی ناول کی حیثیت سے اس کا درجہ خود ان ہی کے دوسرے ناولوں کے مقابلے میں کم تر ہے۔ کیونکہ اس ناول میں ایک حقیقی تاریخی دور اپنی جزئیات سمیت پیش نہیں کیا گیا ہے۔ فرقہ باطنیہ کی وجہ سے وہاں کے لوگ' اس زمانے کا بادشاہ اور اس کی حکومت کس حد تک متاثر ہو رہی تھی۔ اور اس کے تدارک کے لیے کیا کر رہی تھی اس ناول میں بیان ہی نہیں کیا گیا ہے۔ اس کے برخلاف انہی کا ایک اور تاریخی ناول ''زوال بغداد'' ہے۔ اس میں بھی ایک خفیہ فرقے کی کارستانیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ عیاروں کا فرقہ ہے۔ اس کو پیش کرتے ہوئے انہوں نے یہ بات صاف طور پر پیش کی ہے کہ اس زمانہ کا خلیفہ اس فرقے کی سرگرمیوں سے واقف بھی' پریشان بھی تھا اور اس کے تدارک کی فکر بھی کر رہا تھا۔ اسی طرح عام لوگوں کی زندگی اس فرقے کی عیاریوں سے اجیرن بن گئی تھی۔ گلیوں اور بازاروں میں اس کے چرچے تھے۔ اور اس طرح سے پورا شہر یا ملک پریشان تھا۔ شرر نے اپنے اس ناول میں اسی زمانے کے گلی کوچوں کو بھی پیش کیا ہے' وہاں کے عوام کو بھی' وہاں کے حکمران کو بھی۔ یوں اس دور کی انہوں نے اپنے ناول میں بازتعمیر کی ہے۔ اس طرح سے ''زوال بغداد'' بہت ہی کامیاب تاریخی ناول بن گیا ہے۔ ''فردوس بریں'' بہت اچھا ناول ہے لیکن ایک اچھا تاریخی ناول وہ نہیں بن سکا۔

15.3.6 اسلوب

ناول کا اسلوب ایک خاص انداز کا ہونا ضروری ہے۔ ناول میں اسلوب آئینہ کے زنگار کا کام دیتا ہے۔ آئینہ کے پیچھے جو مصالحہ لگایا جاتا ہے جس کی وجہ سے آئینہ میں عکس یا پیکر نظر آتے ہیں اس کو زنگار کہا جاتا ہے۔ ناول میں اسلوب زنگار کی طرح ہوتا ہے۔ زنگار کی وجہ سے آئینہ میں جو عکس یا پیکر نمایاں ہوتے ہیں ہماری ساری توجہ ان پیکروں کی طرف مبذول رہتی ہے۔ زنگار کی طرف ہم متوجہ نہیں ہوتے۔ ناول کا اسلوب بھی ایسا ہی ہونا چاہیے کہ اس میں جو کردار اور واقعات پیش کیے جا رہے ہیں قاری کی توجہ صرف اس پر مرکوز رہے اور اسلوب کی طرف اس کی توجہ نہ جائے۔ آئینہ دیکھتے ہوئے ہم کبھی زنگار کی طرف متوجہ نہیں ہوتے۔ زنگار کی طرف توجہ اسی وقت مبذول ہوتی ہے جب عکس یا پیکر دھندلے بنتے ہیں یا زنگار کہیں سے اڑا ہوتا ہے۔ بہرحال جب پیکر یا عکس پورا اور اچھا رہتا ہے اس وقت تک ہم زنگار کی طرف مطلق توجہ نہیں کرتے۔ اسلوب بھی بالکل زنگار کی طرح ہونا چاہیے۔ ناول اور افسانہ پڑھتے ہوئے ہماری توجہ اس کی طرف مبذول نہیں ہونی چاہیے۔

بعض صاحب طرز ناول نگار' اسلوب کی انفرادیت کو قائم رکھتے ہوئے بھی واقعات اور کرداروں کو بہت ہی روشن انداز میں پیش کرتے ہیں۔ جیسے رتن ناتھ سرشار ہیں۔ یہ اسلوب چونکہ ان کی شخصیت کا حصہ ہوتا ہے اس وجہ سے وہ بیک وقت کرداروں اور واقعات کو اس طرح سے پیش کرتے ہیں کہ ہم ان کے اسلوب سے لطف اندوز ہوتے ہوئے بھی اپنی پوری توجہ کرداروں اور واقعات پر مبذول رکھتے ہیں۔

15.3.7 نقطۂ نظر

ناول میں زندگی کو پیش کیا جاتا ہے۔ زندگی کی پیش کش کے سلسلے میں ناول نگار کا نقطۂ نظر سامنے آتا ہے۔ اسے ناول نگار کا فلسفۂ حیات بھی کہا جاسکتا ہے۔ ناول میں کہانی کئی طرح سے بیان کی جاسکتی ہے۔ خود ناول نگار کہانی بیان کرتا ہے۔ بعض وقت کوئی ایک کردار کہانی کے سارے واقعات کو پیش کرتا ہے یا پھر ناول کا مرکزی کردار گویا اپنی آپ بیتی سناتا ہے۔ کہانی کا راوی خواہ کوئی بھی ہو' ناول نگار کا نقطۂ نظر ہر صورت میں سامنے آجاتا ہے۔ ناول نگار کا اپنا فلسفۂ حیات یا نقطۂ نظر جب ناول میں شامل ہوتا ہے تو وہ ناول کے فن کو مجروح نہیں کرتا۔ لیکن جب کسی اور کے نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات کو وہ پیش کرتا ہے تو اس کا فن مجروح ہو جاتا ہے کیونکہ ایسی صورت میں اس کی ناول نگاری پروپگنڈے کے زمرے میں آجاتی ہے۔ اس میں ''آمد'' کی کیفیت پیدا نہیں ہوتی اور وہ صاف طور پر ''آورد'' نظر آتی ہے۔ پہلے اچھی شاعری کے سلسلے میں ''آمد'' اور ''آورد'' کی اصطلاح استعمال ہوتی تھی۔ ''آمد'' کے معنی آنے کے ہیں اور ''آورد'' کے معنی لانے کے ہیں۔ ''آمد'' میں بے ساختگی رہتی ہے' روانی رہتی ہے اور ایک ''لے'' یا ''آہنگ'' کی

کیفیت ہوتی ہے لیکن جب کوئی چیز لائی جاتی ہے تو اس میں بے ساختگی ختم ہوجاتی ہے اور تصنع کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ اس وجہ سے اس میں روانی بھی نہیں رہتی اور کوئی ''لے'' یا ''آہنگ'' بھی پیدا نہیں ہوتا۔ مصحفی نے محبوب کی رفتار اور اس کی آمد یا چال کو دیکھ کر یہ شعر کہا تھا:

تیری رفتار سے ایک بے خبری نکلے ہے
مست و مدہوش سی جیسے کہ پری نکلے ہے

یہ شعر آورد کا مکمل نمونہ ہے۔ نہ اس میں کیفیت ہے اور نہ شاعر کے مشاہدے کی گرمی ہی محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح ناول میں نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات کی آمد یا آورد کو بعض مثالوں کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے۔ نذیر احمد کے تمام ناول مقصدی رہے ہیں' انہوں نے ہر جگہ اپنا فلسفۂ حیات پیش کیا ہے۔ اس کے باوجود ان کی ناول نگاری کی اہمیت کم نہیں ہوئی۔ وہ اپنا جو خاص اور بے لچک اخلاقی نقطۂ نظر رکھتے ہیں' اس کو انہوں نے اپنے ناولوں میں ہمیشہ پیش کیا ہے۔ اسی طرح پریم چند اپنا ایک نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات رکھتے تھے۔ اسی کو انہوں نے اپنی تمام تخلیقات میں پیش کیا ہے لیکن اس کے باوجود ان کی فن کاری مجروح نہیں ہوئی اس لیے کہ یہ ان کی اپنی فکر کا حصہ تھا' ان کی ذات اور فکر میں یہ بات شامل تھی۔ یہ کوئی درآمد کیا ہوا فلسفۂ حیات تھا نہ نقطۂ نظر۔ لیکن ایسے فن کار جو کسی نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات کو درآمد کر لیتے ہیں یا صرف رواج زمانہ کے مطابق اختیار کر لیتے ہیں۔ وہ کوئی اعلیٰ فنی کارنامہ پیش نہیں کر سکتے۔ ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں اشتراکی نقطۂ حیات یا فلسفۂ حیات کو بے شمار ادیبوں اور شاعروں نے اپنایا تھا لیکن ان میں سے وہی آج اہمیت رکھتے ہیں جنھوں نے اس فلسفۂ حیات یا نقطۂ نظر کو اپنی ذات اور فکر کا حصہ بنالیا تھا۔

بہرحال ناول میں نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات کی بھی بڑی اہمیت ہوتی ہے کیونکہ ناول کے تمام اجزائے ترکیبی اس سے متاثر ہوتے ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. کہانی سے ہمیں کیا حاصل ہوتا ہے؟
2. کہانی کو ناول کی ریڑھ کی ہڈی کس نے کہا ہے؟
3. اعلیٰ درجے کی کہانی کی کیا خصوصیت ہے؟
4. اچھے پلاٹ کی کیا خوبی ہے؟
5. ''خدائی فوج دار'' کس کا ترجمہ ہے؟
6. The Craft of Fiction کا مصنف کون ہے؟
7. کردار کتنی طرح کے ہوتے ہیں؟
8. یک رخے کردار سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟
9. افسانوی انسان اور حقیقی انسان میں کیا فرق ہوتا ہے؟
10. ناول میں ڈرامائی کیفیت کس سے پیدا ہوتی ہے؟
11. ناول کو Pocket Theater کیوں کہا جاتا ہے؟
12. مکالموں میں ناول نگار کو کس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے؟
13. ناول میں پس منظر کی کیا اہمیت ہے؟
14. ''فردوس بریں'' میں کس فرقے کا ذکر کیا گیا ہے؟

15. زوال بغداد کس کا ناول ہے؟

16. زنگار کسے کہتے ہیں؟

17. اسلوب کس طرح کا ہونا چاہیے؟

18. ناول پڑھتے وقت ہماری توجہ اسلوب کی طرف کیوں نہیں جانی چاہیے؟

19. مصنف کو کس کا نقطۂ نظر پیش کرنا چاہیے؟

20. ''آمد'' اور ''آورد'' سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

21. ناول نگاری پروپگنڈہ کب بن جاتی ہے؟

15.4 خلاصہ

ناول کا لفظ انگریزی سے لیا گیا ہے۔ نئے انداز کے نثری قصوں کو ناول کہا گیا۔ ناول کے معنی انوکھے نرالے یا نئے کے ہیں۔ جب انگریزی میں بھی نئے انداز کے قصے لکھے گئے تو انہیں ناول کہا گیا۔ ناول سے پہلے اردو میں داستانیں لکھی جاتی تھیں۔ ناول لکھنے کے طریقے داستان سے مختلف ہوتے ہیں۔ داستان میں قصہ در قصہ' کہانی در کہانی ہوتی ہے۔ ان میں کوئی پلاٹ ایسا نہیں ہوتا جو مختلف کہانیوں کو مربوط کر سکے۔ کہانیاں اپنی جگہ مکمل ہوتی ہیں۔ ان کا اپنا علیحدہ پلاٹ ہوتا ہے۔ کہانیاں جس داستان میں شامل ہوتی ہیں ان سے الگ کر کے ان کو سنایا پڑھا جائے تو پتہ نہیں چلتا کہ یہ کس داستان سے لی گئی ہیں۔ مثلاً ''الف لیلہ'' کی مختلف کہانیاں شائع ہوتی ہیں جیسے علی بابا چالیس چور' الہ دین کا چراغ' سند باد جہازی وغیرہ۔ وہ جنہوں نے ''الف لیلہ'' کا مطالعہ نہیں کیا ہے انہیں پتہ ہی نہیں چلتا کہ یہ تمام کہانیاں ایک داستان کے حصے ہیں۔ دوسری اہم خصوصیت داستان کی یہ ہے کہ اس میں مافوق الفطرت عناصر اور محیر العقل واقعات ملتے ہیں۔ تیسری بات یہ کہ داستان کی زبان اور انداز بیان بھی عام طور سے مختلف ہوتا ہے۔ ناول میں شروع سے لے کر آخر تک ایک ہی کہانی اور ایک ہی پلاٹ ہوتا ہے۔ کردار بھی ابتدا سے آخر تک ایک ہی ہوتے ہیں۔ ناول میں حقیقی اور واقعی حالات جو روز مرہ کی زندگی میں پیش آتے ہیں ان کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس کے زبان و بیان میں بے حد لچک اور وسعت ہوتی ہے۔

ناول بہت ہی وسیع صنف ادب ہے۔ ایک انگریزی ناول نگار جوزف کانراڈ نے ناول کو انسانی قوت اظہار کی آخری حد کہا ہے۔ اس لیے ناول کی جامع اور مانع تعریف نہیں ہو سکتی۔ ای۔ ایم۔ فورسٹر نے ناول کو ایک خاص طوالت کا نثری قصہ کہا ہے۔ ہنری جیمس ناول کو زندگی کا راست اور شخصی اثر کہتا ہے۔ ورجینا وولف کا کہنا ہے:

> ''ناول انسانوں سے متعلق ہوتے ہیں اس لیے وہ ایسے احساسات و جذبات ابھارتے ہیں جن سے ہم حقیقی دنیا میں دو چار ہوتے ہیں۔ ناولوں میں واقعیت ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک ناول حقیقی زندگی کا بھرپور اور صداقت شعارانہ اظہار ہوتے ہیں۔''
>
> (The Granite and Rainbow, P.141)

ناول کے اجزائے ترکیبی حسب ذیل ہیں:

1- کہانی 2- پلاٹ 3- کردار 4- مکالمے 5- زماں ومکاں 6- اسلوب 7- نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات۔

کہانی کہنے ہی کے لیے ناول لکھے جاتے ہیں۔ کہانی ناول میں ریڑھ کی ہڈی کی طرح ہوتی ہے۔ ناول کی کہانی حقیقی انسانوں کی کہانی جیسی ہوتی ہے۔ کہانی کے ساتھ پلاٹ بھی ضروری ہے۔ پلاٹ کے ذریعے ناول کے مختلف واقعات کو مربوط کیا جاتا ہے۔ ایک واقعہ کا دوسرے واقعہ پر جو اثر یا ربط ہوتا ہے اس کو پلاٹ میں پیش کیا جاتا ہے۔ کہانی کہنے کے لیے کردار ضروری ہیں۔ بغیر کردار کے کہانی بیان نہیں کی جا سکتی۔ حقیقی انسانوں اور

افسانوی انسانوں میں تھوڑا سا فرق ہوتا ہے۔ انسان کی زندگی اس کی پیدائش سے شروع ہوتی ہے۔ پیدا ہونے کے بعد اس کو غذا' نیند کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ محبت بھی انسانی زندگی کا لازمی حصہ ہوتی ہے۔ محبت میں ماں باپ' بھائی بہن' دوست احباب' وطن اور اپنے مقصد سے محبت شامل ہے۔ لیکن ناول میں غذا اور نیند کو' جب ضرورت ہو تبھی پیش کیا جاتا ہے۔ پیدائش اور موت بھی جب تک ناگزیر نہ ہو دکھائی نہیں جاتی۔ محبت اور اس کے مختلف مظاہر ہی ناول کا مرکز و محور ہوتے ہیں۔

ناول میں کردار دو طرح کے پیش کیے جاتے ہیں۔ یک رخے کردار اور پہلو دار کردار۔ یک رخے کردار ناول کی ابتدا سے آخر تک ایک جیسے ہی رہتے ہیں۔ حالات و واقعات کا ان پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ البتہ پہلو دار کردار حالات و واقعات کے زیر اثر بدلتے ہیں۔ وہ ارتقا پذیر بھی ہوا کرتے ہیں۔ تاریخی اور افسانوی کرداروں میں بھی فرق ہوتا ہے۔ تاریخی کرداروں میں صرف ان کے ظاہری اعمال و افعال پیش کیے جاتے ہیں گویا خارجی زندگی پیش کی جاتی ہے۔ افسانوی کرداروں کی داخلی زندگی بھی لازمی طور پر دکھائی جاتی ہے۔

کرداروں کے ساتھ مکالمے بھی ناول میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ کردار مکالمے ہی کے ذریعے ابھرتے ہیں۔ ڈرامے میں تو صرف مکالمے ہی کے ذریعے کہانی' پلاٹ' کردار سب کچھ پیش کیے جاتے ہیں۔ لیکن ناول اور ڈرامے میں یہ فرق ہے کہ عمل (Action) کے ذریعے ڈرامے میں ہر چیز پیش کی جاتی ہے۔ ناول میں عمل کی جگہ بیانیہ سے کام لیا جاتا ہے۔ اسی وجہ سے ناول کو Pocket Theater بھی کہا گیا ہے۔

کردار جب پیش کیے جاتے ہیں تو وہ کہاں ہیں اور کس زمانے میں ہیں اس کو بھی پیش کیا جانا ضروری ہے۔ زماں و مکاں یا پس منظر بھی ناول میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ پس منظر بڑی خاموشی سے کردار اور واقعات کو ابھارنے میں اپنا حصہ ادا کرتا ہے۔

اسلوب بھی ناول میں بڑی خاموشی سے کام کرتا ہے۔ اسلوب ناول میں بالکل اسی طرح ہونا چاہیے جیسے آئینے میں زنگار ہوتا ہے۔ آئینہ کے مصالحے یا زنگار کی طرف ہم اسی وقت متوجہ ہوتے ہیں جب ہمارا عکس یا پیکر اس میں واضح نظر نہیں آتا۔ ناول کے اسلوب کو ایسا ہونا چاہیے کہ کردار اور واقعات اس میں ابھر کے سامنے آئیں اور ہماری توجہ اسلوب کی طرف نہیں بلکہ کردار و واقعات ہی پر مرکوز رہے۔

ناول نگار کا اپنا فلسفۂ حیات یا نقطۂ نظر ہوتا ہے۔ وہ زندگی کو اپنے ہی نقطۂ نظر سے پیش کرتا ہے۔ لیکن ناول میں ناول نگار کا فلسفۂ حیات اسی طرح پیش ہونا چاہیے کہ پروپگنڈا نہ معلوم ہو۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب فلسفۂ حیات یا نقطۂ نظر ناول نگار کی ذات اور اس کی فکر کا حصہ ہو۔

15.5 نمونۂ امتحانی سوالات

درج ذیل سوالات کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. کہانی اور پلاٹ کے فرق کو واضح کرتے ہوئے ناول میں ان کی اہمیت پر روشنی ڈالیے۔
2. ناول میں کرداروں کی کیا اہمیت ہوتی ہے اور کردار کی پیش کش میں کن باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے؟
3. ناول کے اجزائے ترکیبی پر تفصیل سے روشنی ڈالیے۔

درج ذیل سوالات کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. ناول میں مکالمے جو حصہ ادا کرتے ہیں' اسے بیان کیجیے۔
2. ناول میں زماں و مکاں کی اہمیت اور نوعیت پر روشنی ڈالیے۔
3. مصنف کا نقطۂ نظر ناول میں کس طرح شامل ہونا چاہیے؟

15.6 فرہنگ

الفاظ		معنی
مافوق الفطرت	=	فطرت سے ماورا' فطرت سے ہٹا ہوا
مربوط	=	لگا ہوا' بندھا ہوا' وابستہ
شبیہہ	=	شکل' تصویر' صورت' مشابہہ
تحیّر	=	حیرانی' تعجب' حیرت
تجسس	=	تلاش' جستجو' کھوج' دریافت
آگہی	=	واقفیت' خبر' علم
رازِ سربستہ	=	ایسا راز جو ابھی ظاہر نہ ہوا ہو
عامی	=	ادنیٰ' جاہل' بازاری
آہنگ	=	نغمہ' زمزمہ' آواز

15.7 سفارش کردہ کتابیں

1. ڈاکٹر محمد احسن فاروقی' ڈاکٹر نورالحسن — ناول کیا ہے؟
2. ڈاکٹر یوسف سرمست — بیسویں صدی میں اردو ناول
3. علی عباس حسینی — اردو ناول کی تاریخ و تنقید
4. ڈاکٹر احسن فاروقی — ناول کی تنقیدی تاریخ
5. ای۔ ایم۔ فورسٹر (مصنف) — (Aspects of Novel)
ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی (مترجم) — ناول کا فن

....

اکائی 16 : اُردو ناول نگاری کا آغاز وارتقا

ساخت

16.1 تمہید
16.2 نذیراحمد، سرشار، شرراوررُسوا کے ناول
16.2.1 ڈپٹی نذیر احمد
16.2.2 پنڈت رتن ناتھ سرشار
16.2.3 عبدالحلیم شرر
16.2.4 مرزا محمد ہادی رُسوا
16.3 پریم چند کی ناول نگاری
16.4 رومانوی رجحانات اور اُردو ناول
16.5 ترقی پسند تحریک اور اُردو ناول
16.6 جدیدیت اور اُردو ناول
16.7 موجودہ صورتحال
16.8 خلاصہ
16.9 نمونۂ امتحانی سوالات
16.10 فرہنگ
16.11 سفارش کردہ کتابیں

16.1 تمہید

قدیم شعری ادب اور نثری داستانوں میں ہر جگہ پریوں، دیووں، طلسماتی محلوں، تصوراتی رزم گاہوں اور مافوق الفطری معرکوں کا رواج تھا لیکن 1857ء کے انقلاب کے بعد سرسید تحریک نے اپنے اثرات مرتب کیے۔ لوگوں میں یہ احساس عام ہوتا گیا کہ ترقی کا راز ذہنی قوت، تلاش وتحقیق اور طبعی علوم کی تحصیل میں پوشیدہ ہے۔ لہٰذا ادیبوں نے تصوراتی وتخیلی دُنیا سے نکل کر حقیقی دُنیا کے موضوعات کو اپنی تحریروں میں جگہ دی۔ تہذیب اور ترقی کی راہ پر چلتی ہوئی دُنیا میں ادب نے جب زندگی کے سماجی اثرات قبول کیے تو اس قبولیت کے اظہار کا بیانیہ وسیلہ داستان، کہانی یا قصہ بنا جو زماں ومکاں کے اثرات سے دوچار ہو کر ادب کی اس شکل میں دُنیا کے سامنے آیا جسے ناول کہا جاتا ہے۔

اُردو کی جدید نثری اصناف میں ناول ایک ترقی یافتہ صنف ہے۔ ناول کی فنی تکمیل گرچہ پریم چند کے ناولوں سے ہوتی ہے لیکن انیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے ہی اُردو میں ناول نگاری کا باقاعدہ آغاز ہو چکا تھا۔ اس دور میں نذیر احمد، پنڈت رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رسوا جیسے قدآور ادیبوں نے اس میدان میں طبع آزمائی کی۔ ان کے ناولوں کے نہ صرف انگریزی بلکہ دُنیا کی دوسری زبانوں میں بھی ترجمے کیے گئے۔ اسی تسلسل کے ناول نگاروں میں محمد علی طبیب (جعفر عباسہ، خضر خاں دیول دیوی، گورا)، سجاد حسین کسمنڈوی (نشتر)، مرزا عباس حسین ہوش (فسانۂ نادر جہاں، ربط ضبط)، مرزا

محمد سعید (خوابِ ہستی)، مہدی حسین تسکین (حسن پرست) اور سرفراز حسین عربی (شاہدِ رعنا) وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ پریم چند نے اپنے عہد کے سماجی مسائل کو موضوع بنایا اور ایک حقیقت پسند فکشن نگار کی حیثیت سے اپنی ایسی شناخت قائم کی کہ آج تک اُردو ہندی میں اُن کا کوئی ثانی نہیں ہے۔

پریم چند کے بعد بھی اُردو میں ناول لکھے جاتے رہے ہیں۔ بعض ایسے ناول بھی منظرِ عام پر آئے جنہیں ہندوستان کی تمام زبانوں میں لکھے جانے والے ناولوں میں اعلیٰ وارفع مقام حاصل ہوا۔ اس اکائی میں ہم ناول کے آغاز اور بتدریج ارتقا کا جائزہ لیں گے۔

16.2 نذیر احمد، سرشار، شرر اور رُسوا کے ناول

اُردو میں ناول نگاری کی ابتدا کے تعلق سے جب بھی بات ہوتی ہے ہماری زبانوں پر بے ساختہ ڈپٹی نذیر احمد اور اُن کے ناول مراۃ العروس کا نام آجاتا ہے۔ پہلے ناول نگار اور پہلے ناول کے تعلق سے بعض شکوک وشبہات اور سوالات ضرور ہیں لیکن تمام مباحث اور دلائل کے بعد متفقہ طور پر ڈپٹی نذیر احمد کو اُردو کا پہلا ناول نگار اور اُن کے ناول مراۃ العروس کو اُردو کا پہلا ناول تسلیم کیا جاتا ہے۔ نذیر احمد کے بعد جن ناول نگاروں کے نام آتے ہیں اُن میں پنڈت رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رُسوا خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اُردو ناول کی عمارت انہیں چار اہم ستونوں کی بدولت بلند اور پرشکوہ ہو سکی ہے۔

آیئے! اب ہم اُردو ناول کے اِن چار اہم ستونوں کے بارے میں الگ الگ بات کرتے ہیں۔

16.2.1 ڈپٹی نذیر احمد

ڈپٹی نذیر احمد، ترقی پسند تحریک کے باقاعدہ آغاز سے ٹھیک ایک سو سال قبل 1836ء میں تحصیل نگینہ، ضلع بجنور (اتر پردیش) میں پیدا ہوئے۔ بچپن ہی میں دہلی منتقل ہو گئے اور یہیں اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ اُنہوں نے ملازمت کے سلسلے میں مختلف شہروں مثلاً کانپور، الہ آباد اور حیدرآباد میں قیام کیا۔ اُنہوں نے انڈین پینل کوڈ کا انگریزی سے اُردو میں ترجمہ کیا جسے بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ اسی کے بعد انہیں ڈپٹی کلکٹر کے باوقار عہدے پر فائز کیا گیا۔ اسی نسبت سے 'ڈپٹی' اُن کے اصل نام نذیر احمد کا سابقہ بن گیا۔ نذیر احمد کی غیر معمولی علمیت وشہرت کے پیشِ نظر سالار جنگ نے اُنہیں ریاست حیدرآباد بلا کر افسر بندوبست مقرر کیا تھا مگر اُن کے انتقال کے بعد نذیر احمد دہلی واپس ہو گئے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ بقیہ عمر تصنیف وتالیف میں گزار دی۔ اُنہیں علمی وادبی خدمات کے اعتراف میں شمس العلما کے خطاب سے نوازا گیا تھا جبکہ ایڈنبرا یونیورسٹی نے ڈی او ایل کی اعزازی ڈگری سے سرفراز کیا تھا۔ شمس العلما ڈپٹی نذیر احمد 1912ء میں اس دارِ فانی سے کوچ کر گئے۔

ڈپٹی نذیر احمد کی تخلیقات اُردو ناول کے اولین نقوش ہیں۔ اُن کے ناول مراۃ العروس (1869ء) کو اُردو کا پہلا ناول تسلیم کیا جاتا ہے۔ اُن کے دیگر ناولوں میں توبۃ النصوح، ابن الوقت، رویائے صادقہ، فسانۂ مبتلا اور بنات النعش خاصے مشہور ہیں۔ بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے ان کے ناولوں میں مکالموں اور لمبی لمبی تقریروں کا التزام کیا گیا ہے۔ مکالموں نے بیان میں زور پیدا کیا ہے جبکہ تقریروں نے بے کیفی کو راہ دی ہے۔ تاہم مسلمانوں کے متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کو دہلی کی ٹھیٹ زبان اور محاوروں میں پیش کرنے میں ان کی فنی تکمیل کا راز پنہاں ہے۔ ان کے بیشتر ناول اخلاقی واصلاحی موضوع کے ذیل میں آتے ہیں جن میں وہ مختلف بلکہ متضاد کرداروں کے ذریعے سماجی یا اخلاقی صورتحال کے تاریک اور روشن پہلو دکھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے اکثر کردار نیم تمثیلی ہیں جن کی توجہ اخلاقی قدروں پر نسبتاً زیادہ ہوتی ہے۔

نذیر احمد نے اپنے ناول اپنی بیٹیوں کی دلچسپی اور اصلاح وتربیت کی خاطر لکھے تھے۔ لہٰذا ان ناولوں میں اچھائی، برائی، نیکی، بدی اور اخلاقی بلندی وپستی کی مثالیں جابجا موجود ہیں۔ دراصل اپنے کرداروں کی خوبیوں اور خامیوں کے ذریعے وہ اپنی بیٹیوں کو خوبی وخامی کے مفاہیم سمجھاتے تھے اور اس طرح ان کی تربیت کرتے تھے۔ وہ عورتوں کے حقوق کے حامی اور لڑکیوں کی گھریلو تعلیم وتربیت کے نہ صرف طرفدار ہیں بلکہ اس کے لیے وہ اپنے ناولوں میں مدلل بحث بھی کرتے ہیں۔ منظر کشی، فطرت نگاری، زبان وبیان پر قدرت، مخصوص تہذیب کی مرقع کشی، نذیر احمد کے ناولوں کا خاصہ ہے۔ دہلی کی ٹکسالی

زبان اور محاوروں کے برمحل استعمال پر انہیں قدرت حاصل ہے۔ انہیں اردو ناول پیش کرنے کا جتنا خیال تھا اس سے کہیں زیادہ ان کے ذہن میں یہ بات تھی کہ داستانی، طلسمی، مافوق الفطرت عناصر سے بھرپور واقعات سے گریز کرتے ہوئے سماجی حقیقتوں پر قلم اٹھایا جائے اور سماج کے اندر پنپتی ہوئی خامیوں اور کجیوں کی اصلاح کی جائے۔ نذیر کے ناولوں میں گرچہ ناول کے اجزائے ترکیبی کے تمام عناصر پلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر نگاری وغیرہ موجود ہیں لیکن مثالی کرداروں کی بھرمار اور پند و نصائح کی بہتات کے سبب ان کے فن پر اعتراض کیا جاتا رہا ہے۔ ان کے کردار اگر اچھے ہوتے ہیں تو صرف اچھائیوں سے بھرے ہوتے ہیں اور اگر برے ہوتے ہیں تو ان میں صرف خامیاں ہی ہوتی ہیں۔ وہ حقیقی دنیا کے انسان نہیں بلکہ تصوراتی و تخیلاتی کردار معلوم ہوتے ہیں۔ دوسری طرف ان کے ناولوں میں اکثر مرکزی کردار مبلغ یا مصلح کا فریضہ بھی انجام دیتے ہیں، جس کے سبب ان کے ناولوں کو ''ناول نہیں بلکہ پند و موعظت کا دفتر'' کہا گیا۔ ان اعتراضات کے باوجود بیشتر ناقدین ادب انہیں اردو کا اہم اور اولین ناول نگار تسلیم کرتے ہیں۔ مثلاً پروفیسر احتشام حسین کا بیان ہے:

> ''بہت سے نقاد نذیر احمد کو ناول نگار نہیں مانتے لیکن یہ محض اصطلاح کا چکر ہے میں ان کی سماجی بصیرت اور تاریخی شعور پر نظر رکھ کر انہیں اردو کا پہلا اور بہت اہم ناول نگار تسلیم کرتا ہوں۔''
>
> (ذوق ادب اور شعور۔ صفحہ 35، لکھنؤ 1955ء)

اس عہد میں ان کے ناول خاصے مقبول ہوئے۔ گوکہ آج بھی ان کے ناول کم مقبول نہیں ہیں لیکن ناول کا فن اس تیزی سے ارتقا پذیر ہے اور اس میں اتنے تجربے ہو رہے ہیں کہ نذیر کے ناول تاریخی اہمیت کے حامل ہو کر رہ گئے ہیں۔

(نوٹ: نذیر احمد اور مراۃ العروس پر ایک علاحدہ اکائی شامل کتاب ہے جس میں آپ اس موضوع پر تفصیلی مطالعہ کریں گے۔)

16.2.2 پنڈت رتن ناتھ سرشار

ڈپٹی نذیر احمد کے بعد جس ناول نگار کا نام سامنے آتا ہے وہ یقیناً پنڈت رتن ناتھ سرشار (1902ء۔1846ء) ہیں جو اپنے ناولوں سیر کہسار، جام سرشار، کامنی اور فسانۂ آزاد کی وجہ سے جانے جاتے ہیں۔ سرشار کا تعلق لکھنؤ کے ایک معزز کشمیری خاندان سے تھا۔ انہوں نے اپنی عملی زندگی کا آغاز ایک اسکول کی مدرسی سے کیا لیکن جلد ہی مضمون نویسی اور ترجمے کی طرف مائل ہو گئے۔ 1878ء میں وہ منشی نول کشور کے اودھ اخبار، لکھنؤ کے ایڈیٹر ہوئے۔ تلاش معاش کے سلسلے میں حیدرآباد بھی آئے اور یہاں سے ''دبدبۂ آصفی'' نکالا۔ لیکن یہ سلسلہ زیادہ دنوں تک جاری نہ رہ سکا۔ شراب ان کی کمزوری تھی۔ وہ بیماریوں سے گھر گئے اور اسی میں ان کا انتقال ہو گیا۔

سرشار نے اپنی معرکتہ الآرا تصنیف ''فسانۂ آزاد'' قسطوں میں لکھی جو اودھ اخبار میں شائع ہوتی رہی۔ 1880ء میں فسانۂ آزاد کتابی صورت میں زیور طبع سے آراستہ ہوئی۔ بقول آل احمد سرور ''سرشار نے بہت سی کتابیں لکھی ہیں مگر فسانۂ آزاد ہی ان کا شاہکار ہے۔ اسی وجہ سے وہ زندہ ہیں۔ ان کی دوسری کتابیں ان کی وجہ سے زندہ ہیں۔'' فسانۂ آزاد اور ان کے کرداروں کو بلاشبہ غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی مگر فنی سطح پر اس میں سقم کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ سرشار جب فسانۂ آزاد لکھتے ہیں تو انہیں قاری کی دلچسپی کا خیال کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے اور اس راہ میں وہ فن کو بھول جاتے ہیں۔ منظر نگاری، پرتکلف زبان، چاشنی، چٹخارے، رنگین اشعار، واقعات در واقعات اور انشاپردازی کے جوہر دکھانے میں وہ کسی تخلیق کی فنکارانہ پیش کش کے اصولوں سے دور ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنی اس تحریر میں کسی واضح نقطۂ نظر کو پیش کرنے کے حامی نظر نہیں آتے۔ ان کے ذہن میں جو مواد ہوتا ہے اسے وہ قاری کی پسند و ناپسند کا خیال کرتے ہوئے لکھتے چلے جاتے ہیں۔ فسانۂ آزاد میں پلاٹ کی آزادی کی وجہ سے سرشار پر کسی قسم کی پابندی یا رکاوٹ کا احساس نہیں ہوتا۔ وہ سبک خرامی سے اپنے قلم کی جولانی دکھاتے ہیں۔ مزاحیہ کردار کو سامنے لاتے ہیں، تہذیبی مرقع پیش کرتے ہیں لیکن اس انداز تحریر سے فن بہرحال مجروح ہوتا ہے۔ یہ درست ہے کہ اس لاابالی پن کی وجہ سے خوجی کا لافانی کردار سامنے آیا ہے لیکن ناول کے فن کے جو تقاضے ہوتے ہیں اس پر فسانۂ آزاد پورا نہیں اترتا۔ پلاٹ کی بے ربطی، فکری عناصر کی کمی، نقطۂ نظر کی عدم موجودگی کی وجہ سے اس میں ربط و تسلسل کی کمی کھٹکتی ہے۔ سرشار کے یہاں قصے کی بے ربطی، انتشار اور لاتعداد ضمنی واقعات کی وجہ سے جہاں چند نقائص پیدا ہو گئے ہیں وہیں جذبات کے تنوع، اشخاص کی رنگارنگی اور ظرافت و رنگینی نے انہیں منفرد

مقام عطا کیا ہے۔ انہوں نے شعوری یا غیر شعوری طور پر لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب کی غیر معمولی مرقع کشی کی ہے۔ جس کے لیے کوئی بندھ ٹکا' سیدھا سادہ سا پلاٹ کافی نہیں تھا۔ انہیں چوں کہ تہذیبی زندگی کے ہر پہلو اور ہر گوشے کو سامنے لانا تھا اس لیے انہوں نے خوجی اور آزاد جیسے سیلانی کردار خلق کیے اور ناول میں اکثر ڈرامائی تدبیر کاری سے کام لیا۔

سرشار کے ناولوں کا موضوع لکھنوی معاشرہ اور وہاں کی اجتماعی زندگی ہے۔ ان کی تخلیقات میں لکھنؤ کی زندگی کے ہر زاویے موجود ہیں۔ خصوصی طور پر جاگیردارانہ نظام' وہاں کے رہن سہن اور طرز زندگی پر بھر پور روشنی پڑتی ہے۔ انہوں نے نوابین و امرا کے عیش و طرب کے ہنگامے اور بے فکری کے مشغلے کے ساتھ ساتھ زندگی کی ساری چہل پہل کی عکاسی کی ہے۔ ان کے کردار بے حد متحرک ہیں اور وہ کردار کے علاوہ ماحول و سماج کی عکاسی بھی مؤثر ڈھنگ سے کرتے ہیں۔ شاید اسی لیے انہیں ایک باکمال Picaresque بھی کہا گیا ہے۔ ان کے کرداروں میں رمال' صراف' ساہوکار' طوائفیں' مولوی' مجاور' شاعر' قوال اور ڈومنیوں سے لے کر بیرسٹر' گارڈ' میونسپل کمشنر اور پروفیسر تک موجود ہیں۔ انہوں نے جس معاشرے کی تصویر پیش کی ہے اس میں محل' بازار' حرم سرا' کوٹھے' عیار معشوق' پردہ نشیں حسین اور زاہد خشک وغیرہ لازمی جزو تھے۔

فسانۂ آزاد کے علاوہ سرشار کے دو ناول 'سیر کہسار' اور 'جام سرشار' کو بھی کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ فسانۂ آزاد کے پلاٹ میں جو پیچیدگی ہے وہ سیر کہسار میں نہیں ہے کیونکہ سیر کہسار کا ایک ہی پلاٹ ہے' جس میں ایک نواب زادے کی عیاشی کا قصہ بیان ہوا ہے۔ 'جام سرشار' میں اصلاحی پہلو غالب ہے۔ اس کا موضوع کثرت شراب نوشی کا عبرت ناک انجام ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو سرشار کی تحریروں میں ظرافت غالب ہے۔ ان کی زبان' کردار اور مکالموں کی تعریف کرتے ہوئے پروفیسر یوسف سرمست لکھتے ہیں:

> ''سرشار نے اپنی مکالمہ نگاری سے بھی اپنی کردار نگاری کو جاندار بنادیا ہے۔ ان کے کردار کے مکالمے نہ صرف اس کردار کو انفرادیت بخشتے ہیں بلکہ اس کے اپنے طبقے اور پیشے کا بھی تعین کرتے ہیں۔ مکالمے کے ذریعہ کرداروں کو اُبھارنے اور ان میں تنوع پیدا کرنے کی بہترین مثالیں سرشار نے اُردو ناول نگاری کو دی ہیں۔''
>
> (بیسویں صدی میں اردو ناول' دسمبر 1973ء ص۔26)

16.2.3 عبدالحلیم شرر

سرشار کی طرح عبدالحلیم شرر (1926ء-1860ء) کا تعلق بھی لکھنؤ سے تھا اور وہ بھی منشی نول کشور کے ''اودھ اخبار'' سے وابستہ رہے۔ شرر نے 'محشر' اور 'دل گداز' نامی دو رسائل بھی نکالے۔ وہ اپنے تاریخی ناول ملک العزیز ورجینا' شوقین ملکہ' حسن انجلینا' منصور موہنا' فردوس بریں' عزیز مصر' فلورا فلورنڈا' فتح اندلس' زوال بغداد' ایام عرب وغیرہ کی وجہ سے مشہور ہوئے۔ مولانا کی تخلیقات تعداد کے اعتبار سے زیادہ ہیں اور بقول فراق گورکھپوری ''وہ مٹی کے پہاڑ سہی لیکن آپ کو انہیں ٹھنک کر دیکھنا ضرور پڑے گا۔'' (بحوالہ علی عباس حسینی' اُردو ناول کی تاریخ اور تنقید' لاہور 1964ء ص 232) لیکن شرر کے ناولوں کو 'مٹی کا پہاڑ' قرار دینا درست نہیں معلوم ہوتا۔ ناول نگاری کے ابتدائی دور میں شرر کی کوششیں ناقابل فراموش ہیں۔ وہ اُردو کے پہلے ادیب ہیں جنہوں نے ناول کی ہیئت اور فن کو اُس کی شکل دینے کی کوشش کی ہے۔ پروفیسر قمر رئیس نے لکھا ہے:

> ''شرر اُردو کے پہلے ادیب ہیں جنہوں نے شعوری طور پر ناول کے فن کو سمجھنے اور برتنے کی کوشش کی ہے اور ناول کی تکمیل میں بعض اجزائے ترکیبی کا خیال رکھا ہے۔'' (پریم چند کا تنقیدی مطالعہ بحیثیت ناول نگار' علی گڑھ 1963ء۔ ص 159)

شرر کو تاریخ اسلام سے غیر معمولی رغبت تھی لیکن واقعہ نگاری اور ناول کی ضرورت نے اُنہیں بعض تاریخی حقائق میں اُلٹ پھیر کرنے پر مجبور کردیا۔ شرر ایک مذہبی انسان تھے۔ اصلاح' تبلیغ اور قومی بھلائی کا جذبہ اُن کے مقاصد میں شامل تھا۔ اُن کے پیش نظر متوسط طبقے کے مسلمانوں کے مسائل تھے اور وہ ان کی معاشرتی' اخلاقی اور معاشی بلندی کے خواہاں تھے۔ ان مسلمانوں کے اندر شرر اُمید کی وہ جوت جگانا چاہتے تھے جس سے ان کے اندر اعتماد قائم ہوسکے اور وہ افسردہ زندگی بسر کرنے پر مجبور نہ رہیں۔ اپنے خیال کی توضیح و ترسیل کے لیے اُنہوں نے فن ناول نگاری کا سہارا لیا اور مسلمانوں کے آباد

اجداد کی شان وشوکت کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا۔ اس پورے عمل میں شرر فن کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ تاریخ نویسی کی تکنیک کا سہارا لے کر اُنہوں نے تاریخی واقعات کو ناول کی ہیئت دی جس میں ان کے نظریات کی وضاحت بھی ہوتی ہے۔

شرر نے تاریخی ناول کے علاوہ معاشرتی ناول بھی لکھے لیکن ان کی شناخت تاریخی ناول نگاری ہی کی حیثیت سے قائم ہے۔ اس کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ اُنہیں زندگی اور معاشرے کی پیچیدگیوں اور گہرائیوں کا محض سطحی اور سرسری علم تھا۔ ایسے ناولوں کے لیے جس بصیرت، تخیل اور مشاہدے کی ضرورت ہوتی ہے وہ اُن کے یہاں نہیں تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے ناولوں کی زبان بھی ادبیت سے عاری اور سپاٹ بیانیہ ہے۔ البتہ اُن کا ایک ناول فردوس بریں ادبی شان سے معمور ہے۔ اس کا آہنگ اور تناسب دوسرے ناولوں سے بہتر ہے اور اس کی کردار نگاری اور مناظر کی مرقع کشی اپنی جانب متوجہ کرتی ہے۔

16.2.4 مرزا محمد ہادی رُسوا

نذیر، سرشار اور شرر کے بعد اُردو ناول نگاری کا ایک انتہائی اہم نام مشہور ناول ''امراؤ جان ادا'' کے خالق مرزا محمد ہادی رُسوا کا ہے۔ رسوا 1858ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور یہیں 1931ء میں اُن کا انتقال ہوا۔ رسوا کا مطالعہ وسیع اور مشاہدہ عمیق تھا۔ وہ عربی وفارسی کے عالم اور ریاضی کے ماہر تھے۔ علم طب میں انہیں کمال حاصل تھا تو سائنس اور موسیقی سے وہ بے حد شغف رکھتے تھے۔ گویا رسوا کا ذہن کافی کشادہ تھا۔ ان کے مزاج میں تجسس کی کیفیت اور نئی معلومات حاصل کرنے کی دیوانگی تھی۔ ادب اور شاعری سے انہیں گہرا لگاؤ تھا اور اسی وابستگی نے ان سے ''امراؤ جان ادا'' کی تخلیق کرائی۔ امراؤ جان ادا میں رسوا نے ناول کی تکنیک کو ایک نیا موڑ دیا اور اردو ناول میں آپ بیتی بیان کرنے کی روایت کا آغاز کیا۔ اردو ناول نگاری کی تاریخ میں ہئیت کے اعتبار سے بھی امراؤ جان ادا کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ اب تک ناولوں کی ہئیت خالص بیانیہ ہوا کرتی تھی۔ ناول نگار سیدھے سادے کہانی کار کی طرح قصہ بیان کرتا چلا جاتا تھا۔ درمیان میں کہیں کہیں مکالمے سے کام لیا جاتا تھا مگر مذکورہ ناول پورے طور پر آپ بیتی کے بیان پر مشتمل ہے۔

امراؤ جان ادا کے علاوہ انہوں نے مزید پانچ ناول افشائے راز، اختری بیگم، ذات شریف، شریف زادہ اور بہرام کی رہائی بھی لکھے لیکن ان کی شہرت ومقبولیت اور بقائے دوام کا باعث ناول امراؤ جان ادا ہی قرار پایا۔ اپنے پیش رو ناول نگاروں کی اصلاح وتبلیغ والی صفات کے برعکس رسوا نے امراؤ جان ادا میں اپنی فنکاری کے جوہر دکھائے اور ایک طوائف کی آپ بیتی کے پس پشت انحطاط پذیر اور زوال آمادہ لکھنوی معاشرے کی مکمل عکاسی بڑے ہی مؤثر انداز میں کی ہے۔ رسوا نے ایک طوائف کا انتخاب کیا جو بوڑھی ہو رہی ہے۔ بوڑھی طوائف کا انتخاب کافی بامعنی ہے اس لیے کہ اس عہد کی لکھنوی تہذیب کی جو صورت حال تھی اس کے لیے بوڑھی طوائف انتہائی موزوں علامت ہے۔ جس نے اپنی جوانی کے دنوں میں حسن وعشق کے تجربے کیے، عیش ونشاط کے مرحلے سے گزری اور مستی وسرشاری میں زندگی بسر کی اور اب جب کہ وہ قبولیت عام کے دائرے سے خارج ہو چکی ہے تو ماضی کی داستان سنا رہی ہے۔

(نوٹ: مرزا محمد ہادی رسوا اور امراؤ جان ادا پر ایک علاحدہ اکائی شامل کتاب ہے۔ جس میں آپ اس موضوع پر تفصیلی مطالعہ کریں گے۔)

اپنی معلومات کی جانچ

1. ڈپٹی نذیر احمد کب اور کہاں پیدا ہوئے؟
2. مراۃ العروس کب شائع ہوا؟
3. سرشار اپنی کس تصنیف کی وجہ سے مشہور ہوئے؟
4. سرشار کے کسی دو ناول کے نام بتائیے۔
5. عبدالحلیم شرر کے رسائل کے نام بتائیے۔
6. رُسوا نے امراؤ جان ادا کس تکنیک میں لکھی ہے؟

16.3 پریم چند کی ناول نگاری

بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی اردو ادب کے افق پر جو نام نمودار ہوتا ہے، وہ پریم چند ہیں۔ وہ 31 جولائی 1880ء کو اتر پردیش کے ضلع بنارس میں پیدا ہوئے۔ ان کا اصلی نام دھنپت رائے تھا مگر گھر کے لوگ انہیں نواب یا نواب رائے بھی کہتے تھے۔ انہوں نے دھنپت رائے اور نواب رائے کے نام سے بھی لکھا لیکن آگے چل کر دیا نرائن نگم کے مشورے سے قلمی نام پریم چند اختیار کرلیا اور دنیائے ادب میں اسی نام سے مشہور ہوئے۔ ان کا پہلا ناول ''اسرار معابد'' اور افسانوں کا پہلا مجموعہ ''سوز وطن'' ہے۔ 8 اکتوبر 1936ء کو ان کا انتقال ہوا۔

پریم چند اپنے زمانے کے سیاسی، سماجی اور معاشرتی حالات سے اچھی طرح واقف تھے اور ذاتی طور پر گاؤں کی زندگی سے وابستہ تھے۔ جہاں زمین دارانہ نظام نے جگہ لے لی تھی۔ انگریزی ناول نگاروں جارج ایلیٹ اور تھیکرے اور روسی ناول نگاروں ٹالسٹائی اور گورکی کی طرح پریم چند نے بھی اپنے ناولوں میں بڑے کینوس پر قومی زندگی کے ہمہ گیر واقعات، مسائل اور کشمکش کو پیش کرنے کے لیے بیانیہ تکنیک سے کام لیا ہے۔ ناول کی تکنیک پر ان کی حاکمانہ قدرت کا سب سے مکمل نمونہ ''گئودان'' ہے جس میں آزادی سے پہلے کے شمالی ہندستان کی زندگی کا ایسا سچا اور تابناک مرقع سامنے آیا ہے، جس کی دوسری مثال ہندی اور اردو ادب میں نہیں ملتی ہے۔ دھنیا، گوبر اور گاؤں کے دوسرے کرداروں کی داخلی اور خارجی زندگی کی شفاف مرقع نگاری میں ناول کی تکنیک پر مصنف کی قدرت عیاں ہے۔

گئودان کے علاوہ پریم چند کے ناولوں میں اسرار معابد، بازار حسن، چوگان ہستی، نرملا، میدان عمل، پردۂ مجاز، غبن اور گوشۂ عافیت شامل ہے۔ گوشۂ عافیت گاندھیائی اثرات کا ایک اچھوتا نمونہ ہے۔ ''پردۂ مجاز'' میں انہوں نے ہندستانی تہذیب کے بعض قدیم تصورات مثلاً آواگون اور کایا کلپ سے بھی کام لیا ہے۔ ''نرملا'' حقیقت نگاری کا مثالی نمونہ ہے جس میں ہندوستانی عورت کا استحصال، اس کی بے بسی اور بے چارگی کے کرب کو گہرائی سے پیش کیا گیا ہے۔ چوگان ہستی ایک تہہ دار ناول ہے جس میں دیہی معاشرہ اور شہر میں پھیلتے ہوئے صنعتی نظام کے تضاد کو ابھارا گیا ہے۔ ''میدان عمل'' اس عہد کے سیاسی اور سماجی زندگی کے آشوب اور عوامی جدوجہد کو حقیقت پسندانہ ڈھنگ سے پیش کرتا ہے۔ دراصل پریم چند اپنے ناولوں میں معاشرے، فرد اور زندگی کی عکاسی و ترجمانی کرتے ہیں اور اس راہ میں ان کے عمیق مشاہدے، فکر، تخیل اور جذبات کی متوازن آمیزش نے ناول نگاری کے فن کو اس کے عروج پر پہنچا دیا۔ (نوٹ: پریم چند اور گئودان پر ایک علاحدہ اکائی شامل کتاب ہے، جس میں آپ اس موضوع پر تفصیلی مطالعہ کریں گے۔)

اپنی معلومات کی جانچ

1. پریم چند کب اور کہاں پیدا ہوئے؟
2. پریم چند کا اصلی نام کیا تھا؟
3. پریم چند کے پہلے ناول کا کیا نام ہے؟
4. ہندوستانی عورت کے استحصال کے موضوع پر پریم چند کے ناول کا نام بتائیے۔

16.4 رومانوی رجحانات اور اُردو ناول

پریم چند کے بعد اُردو میں جو قلم کار سامنے آئے اُن میں سجاد حیدر یلدرم، مجنوں گورکھپوری، قاضی عبدالغفار، ل احمد، نیاز فتحپوری، حجاب امتیاز علی تاج خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ انہیں عام طور پر رومانوی تحریک سے وابستہ ادیب کہا جاتا ہے۔ پروفیسر محمد حسن نے بھی ایک کتاب ''اُردو میں رومانوی تحریک'' کے نام سے لکھی ہے، جن میں مذکورہ بالا ادیبوں کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ لیکن اسے تحریک کہنا شاید مناسب نہیں ہوگا اس لیے کہ کسی مخصوص مقاصد کے حصول کے لیے جب افراد کا ایک گروہ کام کرتا ہے تو اسے تحریک کہا جاسکتا ہے۔ جیسے یورپ میں نوکلاسیکیت کے ردعمل کے طور پر رومانویت یا رومانوی

تحریک پیدا ہوئی۔ اُس میں جو اصول وضوابط تھے اُن پر سختی سے کاربند ہونے پر زور دیا جاتا تھا بلکہ اس سے سرِ موانحراف کی بھی اجازت نہیں تھی۔ فرانسیسی مفکر اور شاعر روسو نے جہاں اور قدیم اصولوں اور ضوابط سے روگردانی کی وہیں ادب میں نو کلاسیکیت کے ضابطے کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''انسان پیدا تو ہوتا ہے آزاد لیکن اب ہر جگہ پابہ زنجیر نظر آتا ہے۔'' یورپ میں رومانیت کے خلاف جو تحریک اُبھری، جس میں یورپ کے مختلف ممالک کے ادیب شامل تھے اور نو کلاسیکیت کے اصولوں اور ضابطوں کے خلاف مشترکہ طور پر کام کر رہے تھے اسے رومانوی تحریک کہا گیا۔ اُردو میں ایسی کوئی صورتحال نہیں ملتی۔ اُردو کے رومانوی ادیبوں کے یہاں ایسا کوئی مشترک مقصد یا مقاصد نہیں ملتے جسے تحریک کا نام دیا جا سکے۔ انہیں رومانوی رجحانات رکھنے والے ادیب یا شاعر ضرور کہہ سکتے ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین اور نیاز فتح پوری نے رومانیت کے مفہوم کو بہت عمدگی سے اور مختصر طور پر لیکن جامع انداز میں ''جذباتی آرزومندی'' کہا ہے۔ ظاہر ہے کہ کسی بھی چیز کی جذباتی آرزومندی کو رومانوی کہا جا سکتا ہے۔ اسی وجہ سے اسے رومانوی رجحان کہا گیا ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ اُردو کے رومانوی ادیب یورپ کی مختلف تحریکوں سے متاثر تھے۔ یورپ کی رومانیت کی تحریک کے فوراً بعد یا کسی حد تک ساتھ ساتھ ادب برائے ادب کی تحریک، جمالیاتی تحریک بھی پروان چڑھ رہی تھی۔ ان تحریکوں کے اثرات بھی رومانوی رجحان کے ادیبوں پر نظر آتے ہیں۔

رومانوی ادیبوں کے یہاں ذہنی آزادی، انفرادی عمل، فکر و تخیل کی آزادی، ماضی کا احیا، اساطیری عناصر کی پیش کش اور خواب و خیال اور تصورات میں کچھ کر لینے کا رجحان ملتا ہے۔ جمالیاتی احساس، پُرفریب زبان و بیان، خوشبو، عورت، پھول اور بہار کے ذکر کے علاوہ خوب صورت تشبیہات و استعارات کا کثرت سے استعمال بھی رومانیت کے ذیل میں آتا ہے اور پھر یہ کہ زبان کی صحت و صفائی اور فصاحت سے زیادہ ترنم اور اشاریت، ماضی سے عقیدت، مرکزیت سے گریز اور تلاش حسن وغیرہ اس کے اجزائے ترکیبی ہیں۔ اب آئیے، ہم رومانوی رجحان رکھنے والے ناول نگاروں کے بارے میں بات چیت کریں۔

سجاد حیدر یلدرم کے ناولوں میں ہیئت و تکنیک کے تجربے نہیں ہیں۔ البتہ بیان کا حسن اور اسلوب کی لطافت، مناظر فطرت کی عکاسی اور حسین چہروں اور مناظر کی جزئیات نگاری میں مبالغہ آرائی ہر جگہ موجود ہے۔ وہ زندگی کے سنگین، کرخت اور ناپسندیدہ واقعات کو بھی ایسی پرکشش زبان اور خوب صورت اسلوب عطا کرتے ہیں کہ کرختگی کا اثر زائل ہو جاتا ہے اور قاری کے ذہن اور دماغ پر کوئی ناپسندیدہ تاثر قائم نہیں ہوتا ہے۔ یلدرم کے ناول ثالث بخیر، مطلوب حسیناں، زہرہ اور آسیب الفت ترکی سے اور ''ہما خانم'' فارسی سے ترجمہ ہے۔

نیاز فتح پوری (شہاب کی سرگزشت، ایک شاعر کا انجام) کا اسلوب بیانیہ ہے۔ وہ اپنے ناولوں میں ایک ہمہ داں راوی کی حیثیت سے واقعات، اشخاص، قصہ اور ان سے وابستہ جذبات و احساسات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ اپنی قدرت بیان، شاعرانہ نکتہ آفرینی اور تخیلی رنگینی سے اپنے قاری کو سحر زدہ کر دیتے ہیں۔ قاری کرداروں کی نفسی و نفسیاتی حالت سے زیادہ ان کے جذبات کی رنگینیوں اور زندگی کے بارے میں ان کی فلسفہ طرازیوں میں محو ہو جاتا ہے۔ انہوں نے شاعرانہ انشاپردازی اور تخیل کے سہارے ایک پرفریب دنیا خلق کی۔ یہی وجہ ہے کہ فن اور تکنیک کے جو اسالیب انہوں نے اپنے ناولوں میں وضع کیے وہ تادیر قائم نہ رہ سکے اور بعد میں کسی ناول نگار کے لیے باضابطہ ماڈل یا نمونہ نہ بن سکے۔

آغا شاعر کی بنیادی حیثیت شاعر کی ہے۔ ناول سے متعلق کتابوں میں عام طور پر ان کا ذکر نہیں ملتا ہے پھر بھی ان کے ناولوں (ہیرے کی کنی، ناہید، ارمان، نقلی تاجدار) میں بعض ایسی خوبیاں دکھائی دیتی ہیں جو ان کی ادبی قدر و قیمت کی شہادت دیتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ کرداروں کی تعمیر میں جہاں سنسنی خیزی سے کام لیتے ہیں وہیں نفسیاتی باریکیوں کا تجزیہ بھی کرتے ہیں۔ ان کے پلاٹ بالعموم روایتی نہیں ہوتے۔ ان میں عمل یا ایکشن کی کثرت ہوتی ہے۔ سب سے اہم یہ کہ دلی کی ٹکسالی اور ٹھیٹ زبان پر انہیں بے پناہ ملکہ حاصل ہے۔ آغا شاعر اپنے مکالموں کے ذریعے کرداروں اور خاص طور پر نسوانی کرداروں کی سیرت ابھارتے ہیں جس سے ان کے ناولوں میں حقیقت پسندی کا رنگ ابھرتا ہے۔

رومانی قلم کاروں کی فہرست میں ل۔ احمد اکبرآبادی ایک اہم نام ہے۔ ان کی تحریر کی خوبی منظر نگاری، مبالغہ آرائی، تخیل کی بلند پروازی، جذبات نگاری اور خوب صورت و محیر العقول تشبیہات کے استعمال میں ہے۔ ان کے ناول ''محبت کا افسانہ'' میں بھی یہی خصوصیات موجود ہیں۔

مجنوں گورکھپوری کے ناولوں کی اندرونی ساخت یا تکنیک کا تعلق ان کے معاصرین مثلاً پریم چند اور عزیز احمد کے ناولوں سے مختلف ہے۔ان کے یہاں ایک پلاٹ کا احساس تو ہوتا ہے مگر ان کی کردار نگاری کمزور اور خام رہتی ہے۔ دراصل کردار تصادم اور عمل کے ذریعے اپنی پہچان بناتے ہیں جب کہ مجنوں کے کردار اپنے تصور اور تخیل کی دنیا میں پناہ لیتے ہیں جہاں آویزش کی کمی اور مجرد جذبات اور خیالات کی شدت ہوتی ہے۔ان کے ناولوں میں صید زبوں، سوگوار شباب، سراب اور زیدی کا حشر شامل ہیں۔

قاضی عبدالغفار نے اردو ناول نگاری میں ہیئت و تکنیک کے انوکھے تجربے کیے ہیں۔ انہوں نے اپنی فکر کے اظہار کے لیے ناول کی صنف کا انتخاب کیا مگر ناول میں خطوط اور ڈائری کی تکنیک اختیار کی۔ قاضی عبدالغفار ایک رومان پرست اور انشا پرداز ادیب ہیں۔انہوں نے تخیل اور جذبے کی آمیزش سے سماجی حقیقتوں کو ایک نئی سطح پر ابھارا ہے۔'لیلیٰ کے خطوط' اور 'مجنوں کی ڈائری' ان کے مشہور ناول ہیں۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو رومانوی تحریک سے متاثر ناول نگاروں کے یہاں فن اور تکنیک کے جو نمونے سامنے آئے ہیں وہ ان کے حقیقت پسند معاصرین سے مختلف ہیں اور افسانوی اظہار کی ان شکلوں کو پیش کرتے ہیں جن میں معاشرے سے زیادہ فرد، حقیقت سے زیادہ تخیل، سادگی بیان سے زیادہ آرائش اظہار اور کردار نگاری سے زیادہ جمالیاتی کیفیتوں سے معمور مبہم شبیہہ نگاری پر زور دیا گیا ہے۔اردو کے رومانوی ناولوں کا فنی معیار مغربی ناولوں کی طرح زیادہ بلند نہیں ہے اور ان کی مقبولیت بھی بہت جلد دھندلا گئی لیکن وہ ہمارے افسانوی ادب کی تاریخ کی ایک اہم کڑی ضرور ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. رومانیت کا پرچم کس مغربی مفکر نے بلند کیا؟
2. رومانی ادب کے عناصر کیا کیا ہیں؟
3. نیاز فتحپوری کے دو ناولوں کے نام بتایئے۔
4. ''ہیرے کی کنی'' کس کی تصنیف ہے؟
5. ''لیلیٰ کے خطوط'' کے مصنف کی دوسری مشہور تصنیف کون سی ہے؟
6. کسی پانچ رومانی ناول نگاروں کے نام بتایئے۔

16.5 ترقی پسند تحریک اور اُردو ناول

علی گڑھ تحریک کے بعد اور رومانی تحریک کے قریب جو تحریک سب سے زیادہ مؤثر بن کر سامنے آئی وہ ترقی پسند تحریک تھی جس نے بہت کم وقت میں نہ صرف اردو بلکہ ہندستان کی دیگر زبانوں پر بھی اپنا اثر ڈالا۔ترقی پسند تحریک کے مقاصد میں سماجی مساوات کی حمایت اور کسی بھی سطح پر ہونے والے ظلم و جبر کی مخالفت شامل تھی۔ایسے وقت میں جب اردو افسانہ محض افسانہ طرازی بنا ہوا تھا، ناولوں میں رومانی جذبات کا اظہار ہو رہا تھا، شاعری میں گل و بلبل کے نغمے گائے جا رہے تھے اور تنقید محض تاثرات کے اظہار تک محدود تھی، ترقی پسند تحریک کے ذریعے ادبی منظر نامے پر ایک زبردست تبدیلی آئی۔ادیبوں اور شاعروں نے زندگی کے تلخ حقائق کو اپنی تحریروں میں جگہ دی۔انہوں نے مارکسی تعلیم کے زیر اثر سماج کے طبقاتی کردار اور طبقاتی کش مکش سے پیدا ہونے والی انسانی صورت حال کو ادب کا موضوع بنایا۔دقیانوسی خیالات، توہم پرستی، تاریک اندیشی اور ہر طرح کی ظلمت پسندی کے خلاف آواز بلند کی۔ ترقی پسند ادیبوں نے انسان دوستی کو فروغ دینے کی کوشش کی جس کی داغ بیل پریم چند نے اپنے آخری دور کے افسانوں اور ناولوں میں ڈالی تھی۔اس تحریک کے زیر اثر جن لوگوں نے ناول لکھے ان میں سجاد ظہیر، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، عزیز احمد، شوکت صدیقی، خدیجہ مستور، قاضی عبدالستار، جیلانی بانو اور خواجہ احمد عباس وغیرہ خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے میر کارواں سجاد ظہیر نے ''لندن کی ایک رات'' میں شعور کی رو اور داخلی خود کلامی کی تکنیک سے کام لیا ہے۔ انہیں اردو ناول نگاری میں شعوری طور پر شعور کی رو کو متعارف کرانے کا شرف حاصل ہے۔ اس ناول میں چند نوجوان ایک کمرے میں بیٹھ کر گفتگو کرتے ہیں۔ درمیان میں یادوں' خوابوں' خیالوں اور خود کلامی کے ذریعے اس میں ایک تہذیبی داستان پیش کی گئی ہے جس میں بچپن ہے' محبت ہے' ہجرت ہے' ذات کی شناخت کا مسئلہ ہے اور دوسری طرف فلسفہ' شعر و سیاست' زندگی' ادب اور آرٹ جیسے موضوعات پر گفتگو بھی شامل ہے۔

کرشن چندر بسیار نویس افسانہ و ناول نگار تھے۔ کرشن چندر کے ناولوں کی انفرادیت ان کی فضا بندی' منظر نگاری' جزئیات نگاری اور اسلوب بیان میں مضمر ہے۔ ان کی تحریروں کے مطالعے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ وہ نظریاتی طور پر ترقی پسند ادیب تھے مگر اسلوب بیان اور حسین تشبیہات و مثالوں سے بھرپور خوبصورت و پرکشش زبان کے سبب ان کی تخلیقات کا رشتہ رومانی ادیبوں سے جاملتا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے کرشن چندر کا طنزیہ ناول ایک گدھے کی سرگزشت خصوصیت سے قابل ذکر ہے جس میں ایک گدھے کو انسانی صفات اور قوت گویائی عطا کی گئی ہے۔ کرشن چندر نے سوانحی ناول بھی لکھے ہیں۔ ان کے مشہور ناولوں میں 'شکست' 'جب کھیت جاگے' اور 'طوفان کی کلیاں' شامل ہیں۔

عزیز احمد نے اردو ناول کو نئے شعور اور نئے آفاق و امکانات سے آگاہ کیا۔ انہوں نے اپنے ناولوں میں مکتوبات' ڈائری' سفر نامہ اور شعور کی رو جیسی تکنیک کے تجربات کیے۔ جنسی موضوعات پر جس بے باکی سے انہوں نے گفتگو کی ہے اس کی مثال ان کے ہم عصروں یا پیش رووں کے یہاں نہیں ملتی ہے۔ عزیز احمد فرائیڈ کے نظریۂ جنس سے تو متاثر تھے ہی' انہوں نے ماہر نفسیات ماسلو کے اس بیان سے بھی استفادہ کیا ہے کہ جنس بھوک اور پیاس کی طرح ضروری شئے ہے۔ تاہم فنی نقطۂ نظر سے ''گریز'' اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' ان کی نمائندہ تصانیف ہیں۔ ''آگ'' میں بھی انہوں نے تکنیکی تجربے کیے ہیں۔

ترقی پسند ادیبوں میں عصمت چغتائی ایک اہم نام ہے۔ جنہوں نے ٹیڑھی لکیر میں آپ بیتی کی تکنیک سے کام لیا ہے جب کہ اس کے مرکزی کردار شمن کی پیش کش میں تحلیل نفسی کا مظاہرہ کیا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے اس ناول کو نیم سوانحی بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس لیے کہ اس میں خود عصمت کی اپنی جھلک نظر آتی ہے۔ عصمت نے اور بھی ناول لکھے ہیں لیکن ٹیڑھی لکیر کے علاوہ ''معصومہ'' اور ''دل کی دنیا'' کو ان کی نمائندہ تصانیف قرار دیا جاسکتا ہے۔ ایک میں بمبئی کی فلم نگری کے تاجر پیشہ اور تاجر ذہن لوگوں کی روداد ہے جہاں اسم بامسمیٰ معصومہ جسم و جذبات کا سودا کرنے والی طوائف بن جاتی ہے جب کہ دوسرے میں مسلم متوسط طبقے کی لڑکیوں پر ہونے والے ظلم و جبر اور اس کے خلاف احتجاج و بغاوت کو مثبت انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ تینوں ناولوں میں عورت اور اس کے اندر پیدا ہونے والے انقلاب اور بغاوت کی لہروں کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کو کہانی کہنے کے فن پر قدرت حاصل ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' ان کا واحد ناول ہے جو حقیقت بیانی' فنی چابکدستی' فکری گہرائی' احساسات کی تازگی اور عمیق مشاہدے کی وجہ سے اردو ناول کی تاریخ میں منفرد مقام رکھتا ہے۔ بیدی کی تکنیک میں سب سے نمایاں ان کے کرداروں کی زبان ہے جو بالکل حقیقی اور ماحول کے موافق اور مانوس ہوتی ہے۔ انہیں کرداروں کی نفسیات' ان کی خواہشات اور جذبات کا مکمل شعور ہے۔ اور وہ کرداروں میں پوشیدہ جنسی جذبات' ولولوں اور امنگوں کے راز داں ہیں۔

شوکت صدیقی کا ناول ''خدا کی بستی'' بے درد سماجی حقیقت نگاری کی اعلیٰ مثال ہے۔ یہ ایک بیانیہ ناول ہے۔ زبردست مشاہدے' سماجی شعور' عصری آگہی اور کردار نگاری پر بے پناہ قدرت کے سبب اسے نمایاں مقام حاصل ہے۔ تقسیم ہند کے بعد وجود میں آنے والے پاکستانی معاشرے کی خرابیاں یوں تو کئی ناولوں کا موضوع رہی ہیں لیکن شوکت صدیقی نے ''خدا کی بستی'' میں جس فنکارانہ چابکدستی سے اس پورے معاشرے کو قید کیا ہے وہ قابل ستائش ہے۔ راجہ اور نوشہ کی غریبی اور پھر جرائم سے وابستگی' نیاز کباڑی کا اس کی ماں اور بہن سلطانہ کا استحصال کرنا' ڈاکٹر موٹو کی فریب دہی اور جعل سازی غرض کہ ایک جنگ زرگری ہے جو اس معاشرے میں جاری ہے اور جسے فلک پیما کے کارکنان روکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شوکت صدیقی کا کمال یہ ہے کہ وہ ناول کے عنوان اور موضوع دونوں کے ساتھ خاطر خواہ انصاف کرتے ہیں۔ پاکستان کی تحریک' اس کا قیام اور اس کا معاشرہ ان تینوں کو ذہن میں رکھیے اور پھر ناول کے عنوان ''خدا کی بستی'' پر غور کریے تو بہت سے سوالوں کے جواب از خود مل جاتے ہیں۔

قاضی عبدالستار نے اپنے ناولوں میں تاریخیت' بیانیہ اور مکالماتی تکنیک اپنائی ہے۔ تاریخی واقعات میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے وہ قوت متخیلہ سے بھی کام لیتے ہیں۔ وہ اپنے اسلوب کے شان و شکوہ سے قارئین کے ذہنوں کو باندھ لیتے ہیں۔ منظر و پیش منظر کے بیان اور کرداروں کے گفتگو کے دوران ان کے یہاں اکثر ڈرامائی انداز بھی پیدا ہوتا ہے۔ اُن کے ناولوں میں شب گزیدہ' داراشکوہ' صلاح الدین ایوبی' حضرت جان' غبار شب اور خالد بن ولید شامل ہیں۔

خدیجہ مستور کے ناول ''آنگن'' کی کہانی دو حصوں میں تقسیم ہے۔ ماضی اور حال۔ ماضی کے بیان میں انہوں نے فلش بیک کی تکنیک سے کام لیا ہے۔ کہانی میں فطری بہاؤ اور اشخاص قصہ کی جامع پیکر تراشی ہے۔ ان کا دوسرا ناول ''زمین'' بھی بیانیہ ہے لیکن اس کے کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ کافی باریکی سے کیا گیا ہے۔

جیلانی بانو کا مشہور ناول ''ایوان غزل'' ہے۔ جس میں حیدرآباد کی زبان اور وہاں کی تہذیب میں رچی بسی فطرت کی نیرنگیوں کا ذکر بہت خوبصورت انداز میں ملتا ہے۔ غزل حیدرآباد کی تہذیب وثقافت کی علامت کے طور پر پیش کی گئی ہے۔ اُن کا ایک اور اہم ناول ''بارش سنگ'' ہے۔

خواجہ احمد عباس کے ناول ''انقلاب'' کا کینوس کافی وسیع ہے۔ اس میں مصنف کی فلسفیانہ گہرائی' سیاسی شعور' سماجی بصیرت' تاریخی وسعت اور انسانی رشتوں کے پیچ وخم کے ادراک کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں طویل خطبات اور ڈرامائی واقعات کے ذریعے کرداروں کو ابھارا گیا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر کئی اہم ناول لکھے گئے۔ ناول نگاروں کے پیش نظر کسی بھی سطح پر کسی بھی صورت میں ہونے والے مظالم کی مخالفت اور ظلم و جبر کے شکار غریبوں' مزدوروں اور کسانوں کی حمایت کا کلیہ تھا۔ اس وجہ سے انہوں نے اپنی تخلیقات میں موضوع اور مواد کو خاصی اہمیت دی مگر فنی لوازمات پر سے اپنی گرفت ڈھیلی نہیں ہونے دی۔ انہوں نے ناول نویسی کی تمام تکنیکوں کے تجربے کیے۔ چونکہ بیشتر ادیب مغربی تعلیم سے آراستہ رہے ہیں اس لیے انہوں نے اپنی علمیت اور وسعت نظری سے بھی استفادہ کیا ہے۔ اس استفادے کی راہ میں ان کی اپنی جودت طبع اور خلاقانہ صلاحیتیں بروئے کار آئیں اور اردو ناول کا دامن موضوع اور مواد کے ساتھ فنی اور تکنیکی سطح پر بھی وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. کسی پانچ ترقی پسند ناول نگاروں کے نام بتایئے۔
2. ''لندن کی ایک رات'' کس کی تصنیف ہے اور اس میں کون سی تکنیک اختیار کی گئی ہے؟
3. کرشن چندر کے ناولوں کی خصوصیات کیا ہیں؟
4. ''گریز'' اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کس کی نمائندہ تصانیف ہیں؟
5. عصمت چغتائی کے ناولوں کے نام بتایئے۔
6. عصمت نے اپنے ناولوں میں کس طبقے کی نمائندگی کی ہے؟
7. ناول ''ایوان غزل'' کس شہر کی تہذیب وثقافت کی تصویر پیش کرتا ہے؟

16.6 جدیدیت اور اُردو ناول

مغرب میں انیسویں صدی میں نئے علوم وفنون اور سائنسی ترقیوں کے نتیجے میں فکرو احساس کی ایک نئی لہر آئی جسے روشن خیالی کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے اور جدیدیت یا modernity کے رجحان سے بھی پہچانا جاتا ہے۔ اس کے پیچھے مغربی ملکوں کے مخصوص سماجی نظام اور اس کے ارتقائی مدارج کا بھرپور ہاتھ تھا۔ خاص طور سے عقلیت پرستی اور سائنسی انسان دوستی کے نظریات نے عہد قدیم کے بیشتر تصورات اور قرون وسطی کے اخلاقی و مذہبی خیالات

پرضرب لگائی۔اسی کوفکر جدید کا نام دیا گیا۔ ہندستان میں آزادی کے چند برسوں بعد ایک نئی پیڑھی جومغرب کے جدید ادبی اورفکری رجحانات سے زیادہ مانوس تھی' ابھر کر سامنے آئی۔اس نے ترقی پسند تحریک کی سیاست زدگی' نعرے بازی اور اجتماعیت سے گریز کر کے فرد کی زندگی اور اس کے داخلی ونفسی کوائف پر زور دیا اور مغرب کے نئے رجحانات کے زیراثر افسانوی ادب میں تجربے کیے۔ان میں قرۃ العین حیدر' ممتاز مفتی' جمیلہ ہاشمی' عبداللہ حسین' انور سجاد' جوگندر پال' انتظار حسین' پیغام آفاقی' غضنفر اور ساجدہ زیدی وغیرہ کے نام خصوصیت کے ساتھ شامل ہیں۔

قرۃ العین نے اردو فکشن کی روایت سے انحراف کیا اور بیانیہ کے نئے اسالیب دریافت کیے۔ کردار نگاری کا ایک نہایت تازہ کارتصور ان کے ناولوں میں شروع سے نمایاں نظر آتا ہے۔ آگ کا دریا ان کا شاہکار ناول ہے۔اس میں پہلی بار شعور کی رو کی تکنیک کو بے حد وسیع پیمانے پر برتا گیا ہے۔ کرداروں کی خود کلامی ہو یا پس منظر کا بیان' یادوں کے آسیب کا تعاقب ہو یا ان سے فرار' بغیر کسی منطقی ربط کے ساتھ کہانی کی پیش کش ہو یا غیر منظم کیفیات کا بیان......شعور کی رو کے یہ تمام عناصر اپنی تمام تر خوبیوں اور بلندیوں کے ساتھ آگ کا دریا میں موجود ہیں۔قرۃ العین حیدر کو اردو زبان کے ذخیرۂ الفاظ اور اس کی تہذیبی نشو ونما کی تاریخ پر بے پناہ قدرت حاصل ہے۔ان کا مصورانہ ذہن انسانی زندگی کے نہ صرف سامنے کے پہلو بلکہ نہایت پیچیدہ' پراسرار اور تہہ دار پہلو بھی ناول میں اس خوبی سے پیش کرتا ہے کہ قاری اس سے ایک طرح کی ذہنی ہم آہنگی محسوس کرنے لگتا ہے۔قرۃ العین حیدر کے دیگر ناولوں کے نام میرے بھی صنم خانے' سفینۂ غم دل' کار جہاں دراز ہے' آخر شب کے ہم سفر' گردش رنگ چمن' اور چاندنی بیگم ہیں۔

(نوٹ: قرۃ العین حیدر اور چاندنی بیگم پر ایک مکمل اکائی کتاب میں شامل ہے جہاں آپ اس موضوع پر تفصیل سے مطالعہ کریں گے۔)

ممتاز مفتی جدیدیت کے رجحان کے اُردو میں فروغ پانے سے پہلے سے لکھ رہے ہیں۔ان کے یہاں انسان کی داخلی زندگی اور اس کے تجزیۂ نفس پر زور دیا گیا ہے۔ان کے ناول ''علی پور کا ایلی'' کے بیانیہ کی خوبی یہ ہے کہ آپ بیتی ہونے کے باوجود ناول نگار نے اس میں ایک فاصلہ برقرار رکھا ہے اور اپنے کرداروں اور واقعات کو بڑی حد تک ایک غیر جذباتی اور معروضی رنگ میں پیش کیا ہے۔ ناول کے تانے بانے میں ان کی اپنی زندگی کی محرومیوں' ناکامیوں' حسرتوں اور شادکامیوں' خواب اور شکست خواب سب کا ایک مرقع مل جاتا ہے۔ناول میں انسانی جذبات اور احساسات کے بے محابہ اظہار کی تفصیل ہے' جو گہری تجزیاتی قوت کے ساتھ قائم ہے۔ممتاز مفتی کے اسلوب میں سادگی' وضاحت اور قطعیت تینوں عناصر کی آمیزش ہے۔

جمیلہ ہاشمی نے سماجی حقیقت نگاری کی روایت سے انحراف کر کے ایسے کردار تخلیق کیے اور ایسی تکنیک سے کام لیا جو قرۃ العین حیدر کے ناولوں کا وصف رہا ہے۔ وہ اپنے اہم ناول ''تلاش بہاراں'' کے مرکزی کردار کو حقیقت کے رنگ میں رنگنے کے بجائے ایک آدرش اور نیم تخیلی کردار کی شکل میں پیش کرتی ہیں۔ناول میں راوی خود ایک کردار کی حیثیت سے ابھرتا ہے اور پورا قصہ بیان کرتا ہے۔اس میں ذاتی یادداشتوں اور خطوط کی تکنیک کا بھی سہارا لیا گیا ہے۔قرۃ العین حیدر کی طرح جمیلہ ہاشمی کی تحریروں میں بھی رومانی وفور جھلکتا ہے۔انہوں نے تاریخی ناول بھی لکھے ہیں۔

ناول نگاروں کی اس ترتیب میں انتظار حسین ایک نمایاں نام ہے۔قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین میں جو مشترک ہے وہ یہ کہ تقسیم کے نتیجے میں مشترکہ تہذیب کا شیرازہ بکھرنے پر دونوں ہی نوحہ کرتے ہیں۔انتظار حسین کی کہانیوں اور ناولوں میں ماضی کی یادوں سے وابستگی اتنی گہری ہے کہ مستقبل کے امکانات کا دامن ان کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ان کے ناولوں کی سب سے بڑی خوبی ان کی ٹکسالی' خوبصورت اور رواں دواں زبان ہے جس کے سہارے وہ اپنے کرداروں کی تہذیبی زندگی اور انفرادیت کا نقش ابھارتے ہیں۔وہ اسطوری اور داستانوی طرز بیان بھی اختیار کرتے ہیں جو ان کے فنی اسلوب کی پہچان بن گیا ہے۔ان کے ناولوں کے نام چاند گہن' بستی' آگے سمندر ہے اور تذکرہ ہیں۔

عبداللہ حسین کے ناول ''اداس نسلیں'' میں آزادی سے پہلے کا پورا ہندوستان جیتا جاگتا سانس لیتا نظر آتا ہے۔ناول میں گرچہ کردار نگاری کمزور ہے لیکن اس میں ہندوستان کی اجتماعی زندگی' عوامی تحریکوں' کھیتوں' کھلیانوں بدلتے موسموں کی مرقع کشی بہت مؤثر اور جاندار ہے۔یہ ایک بیانیہ ناول ہے لیکن خود کلامی اور تلازمۂ خیال سے جگہ جگہ کام لیا گیا ہے۔نعیم کی سیرت اور کردار کے حوالے سے اسے ایک سوانحی ناول بھی کہا جا سکتا ہے۔تکنیک اور فنی اسلوب کے تعلق سے عبداللہ حسین کا ناولٹ ''باگھ'' خصوصیت سے قابل ذکر ہے۔اس میں اصل کہانی کے ساتھ ایک باگھ کی کہانی بھی چلتی ہے جو علامتی اعتبار سے بہت معنی خیز ہے۔عبداللہ حسین کے دوسرے ناول 'قید' اور 'نادار لوگ' ہیں۔ ''قید'' ایک اہم ناول ہے۔عبداللہ حسین نے خود ساختہ مذہبی رہنماؤں

کے جبر اور ظلم کو ناول کا موضوع بنایا ہے۔ رضیہ میر کا طفل شیر خوار جسے وہ سماجی دباؤ کے نتیجے میں مسجد کی سیڑھیوں پر چھوڑ آتی ہے' مولوی احمد شاہ کے کہنے پر مار ڈالا جاتا ہے۔ وہ انتقام لیتی ہے اور نتیجتاً اسے پھانسی کی سزا دی جاتی ہے۔ عبداللہ حسین نے عورت دشمن معاشرے سے نبرد آزما رضیہ میر کے کردار کی تشکیل انتہائی فطری طور پر کی ہے۔ کالج کی ایک روشن خیال اور فعال طالبہ کس طرح ایک قاتلہ بن جاتی ہے اور کیوں بن جاتی ہے۔ عبداللہ حسین اس سوال کا جواب پاکستانی معاشرے کی خرابیوں میں ڈھونڈتے ہیں۔ ان کا سماجی مشاہدہ عورت کے تعین قدر کے مسئلے کو ناول کا موضوع بنانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ لیکن وہ سماجی حقیقت نگاری کے جوش میں ادبی اور فنی تقاضوں کو نظر انداز نہیں کرتے۔ یہی ان کے ناولوں کی خوبی ہے۔

''خوشبوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' کے مصنف انور سجاد کے افسانوں کی طرح ان کے ناولٹ بھی اشاراتی اور علامتی نوعیت کے ہیں۔ ان کے یہاں واقعہ نگاری کی بجائے جذباتی اور ذہنی لہروں کے ذریعے کسی کردار کے وجود کا انکشاف کیا جاتا ہے اور ایک ایسی غیر حقیقی یا تصوراتی فضا تخلیق کی جاتی ہے کہ ناول کی تفہیم مشکل ہو جاتی ہے۔

جوگندر پال نے بھی علامتی ناول لکھے ہیں ان کے یہاں علامتی حقیقت نگاری کے ایک معنی خیز اسلوب سے کام لیا گیا ہے۔ ان کے کردار حقیقت پسندانہ ڈھنگ سے ہمارے سامنے آتے ہیں اور ان کے ناولوں کا علامتی کردار زیادہ گنجلک یا پیچیدہ نہیں ہے لہٰذا قاری آسانی سے ان کے کرداروں کی علامتی معنویت دریافت کر لیتا ہے۔ ان کے ناولوں کے نام بیانات' آمد و رفت' نادید اور خواب رو ہیں۔

پیغام آفاقی کا ناول ''مکان'' زندگی کے تئیں فنکار کے سلوک' ناول کی فلسفیانہ تعمیر' فنی ساخت اور اسلوب کے اعتبار سے ایک اچھوتی تخلیق ہے۔ مکان کو کئی سطحوں پر سمجھا جا سکتا ہے۔ اس ناول کی تفہیم پیچیدہ معاشرے کی کہانی کے طور پر بھی ہو سکتی ہے اور اسے ایک علامتی ناول بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کا علامتی کردار بیانیے میں ایک تہہ دار ڈھنگ سے متوازی طور پر ڈوبتا ابھرتا نظر آتا ہے۔ معاشرتی ناول کی حیثیت سے بھی اس کی تکنیک میں تازگی اور غیر معمولی ندرت ہے۔ مصنف نے خود کلامی' داخلی خود کلامی اور تلازمۂ خیال جیسی فنی تدبیروں سے بھی کام لیا ہے۔ نیرا کے کردار کی روشنی میں ناول کی تفہیم کا ایک زاویۂ نظر بھی ہو سکتا ہے کہ مکان ایک وجودی ناول ہے۔ اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ یہ ناول عصر حاضر کی پیچیدہ تہذیب اور پہلو دار مسائل کی طرح اپنی فنی ساخت میں بھی ایک پیچیدہ تخلیق ہے۔

غضنفر ایک ایسے تخلیق کار ہیں جو افسانہ' شاعری' ناول ہر صنف میں تجربے کرتے ہوئے نہیں تھکتے۔ ان کے ناولٹ پانی' کینچلی اور کہانی انکل شائع ہوئے ہیں۔ یہ تینوں ہی علامتی ناول کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان کے بعد انہوں نے ''دویہ بانی'' اور ''وش منتھن'' بھی علامتی پیرائے اور شاعرانہ اسلوب میں تحریر کیے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. ''فکر جدید'' سے کیا مراد ہے؟
2. ''شعور کی رو'' کے عناصر کیا کیا ہیں؟
3. ''علی پور کا ایلی'' کس کی تصنیف ہے؟
4. ''اداس نسلیں'' کے مصنف کے دیگر ناولوں کے نام بتائیے۔
5. جوگندر پال کے ناولوں کی خصوصیت کیا ہے؟

16.7 موجودہ صورتحال

اُردو ناول فرد اور سماج کی تیز رفتار ترقیوں اور تبدیلیوں کے ساتھ بدلتا اور سنورتا رہا ہے۔ اس کے رجحانات اور رویوں پر نظر ڈالیے تو کہا جا سکتا ہے کہ پہلا اہم رجحان کلاسیکی رجحان تھا جس پر ایک طرف رومانوی ادب اور دوسری جانب مغربی ناول نگاری کا اثر تھا۔ اس کی نمائندگی نذیر احمد' رتن ناتھ سرشار' عبدالحلیم شرر اور مرزا رسوا کر رہے تھے۔ دوسرا رجحان سماجی حقیقت نگاری کا تھا جس کی تعمیر و ترقی میں پریم چند نے نمایاں حصہ لیا۔ اوپندر ناتھ اشک' سہیل

عظیم آبادی، علی عباس حسینی اور دوسرے ادیبوں کے یہاں بھی معاشرتی حقیقتوں کو پریم چند کے انداز میں پیش کیا گیا۔ اس کے متوازی اُردو میں رومانوی ناول کا اسلوب بھی پرورش پا رہا تھا۔ سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری اور قاضی عبدالغفار کو اس باغیانہ رجحان کا نمائندہ کہا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے تحت جس رجحان اور تخلیقی رویے کی آبیاری ہوئی اسے اشتراکی حقیقت نگاری اور انقلابی رومانویت کا ملا جلا رجحان کہا جاسکتا ہے۔ یہ تحریک اپنے نظریاتی مزاج کے اعتبار سے انقلابی تھی۔ لیکن اس کے لکھنے والے کرشن چندر، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس اور خدیجہ مستور وغیرہ رومانوی خیالات سے بھی متاثر تھے۔ اس لیے ان کے یہاں یہ امتزاجی میلان نمایاں نظر آتا ہے۔ ناول میں کئی طرح کے تجربے بھی کیے گئے۔ اس لیے ایک رجحان تجرباتی ناول کا رجحان بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس کا آغاز سجاد ظہیر کے ناول لندن کی ایک رات سے ہوا تھا جس میں شعور کی رو اور تلازمۂ خیال کی تکنیک کا استعمال کیا گیا تھا۔ بعد میں قرۃ العین حیدر، عزیز احمد، انور سجاد اور حال ہی میں جمیلہ ہاشمی اور ساجدہ زیدی نے اپنے ناولوں میں کئی طرح کے تجربے کیے۔ تاریخی ناول نگاری کا رجحان تو شرر کے دور سے اردو میں رہا ہے لیکن پچھلے دور میں قاضی عبدالستار، عزیز احمد، مستنصر حسین تارڑ (بہاؤ) اور جمیلہ ہاشمی نے سنجیدگی سے کئی اہم تاریخی ناول اردو فکشن کو دیے۔ جدیدیت کے زیر اثر بھی ممتاز مفتی، انتظار حسین، غضنفر، حسین الحق، عبداللہ حسین، انیس ناگی اور دوسرے ادیبوں نے ناول لکھے۔ ان ناولوں پر ایک نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ نفس موضوع کے ساتھ اُردو ناول میں فنی اور جمالیاتی تکمیل کا احساس بھی نئے قالب اختیار کرتا رہا ہے۔ اسی احساس کے ساتھ اُردو میں ناول نگاری کا سفر بڑے اعتماد اور وقار کے ساتھ جاری ہے۔ گزشتہ ربع صدی میں جو ناول منظر عام پر آئے اور جو ناول نگار حضرات و خواتین ہمارے درمیان موجود ہیں، اس کے پیش نظر بڑے وثوق سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اُردو ناول نگاری کی موجودہ صورتحال کافی حوصلہ افزا ہے اور توقع کی جاسکتی ہے کہ آنے والے دنوں میں بھی اچھے ناول لکھے جاتے رہیں گے۔ عہد حاضر کے بعض ناول نگاروں مثلاً غضنفر، پیغام آفاقی، جوگندر پال، انور سجاد، عبداللہ حسین، انتظار حسین، جمیلہ ہاشمی، ساجدہ زیدی، قرۃ العین حیدر اور جیلانی بانو وغیرہ کا ذکر اوپر کیا جاچکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی بے شمار ایسے فن کار ہیں جو ناول کے خزینے میں اضافے کا سبب بنے ہیں اور بعض کا قلم ہنوز چل رہا ہے۔

عبدالصمد نے اپنا مشہور ناول 'دوگز زمین' راست بیانیہ طرز میں لکھا ہے۔ اُن کے ایک اور ناول 'مہاتما' نے بھی شہرت حاصل کی ہے۔

بانو قدسیہ کے ناول 'راجہ گدھ' میں ایک ہی کہانی کو انسان اور جانور کے نقطۂ نگاہ سے بڑے فنکارانہ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔

الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا' اس عہد کا ایک اہم ناول ہے، جس میں محنت کش طبقے کے مسائل کی نمائندگی کی گئی ہے۔

اقبال مجید کا ناولٹ 'نمک' فنی اعتبار سے کافی بلند مقام رکھتا ہے، جس میں بدلتی ہوئی تہذیبی قدروں کو موضوع بنایا گیا ہے۔

اردو افسانے کی طرح ناولوں میں بھی جدیدیت کے رجحان نے علامتی و استعاراتی اسلوب اظہار کو رواج دیا۔ ایک اور اہم پیش رفت یہ ہوئی کہ تاریخ، فلسفہ، عمرانی نظریات، تصوف، ویدانت، جاتک کتھائیں، داستان، دیومالائی تصورات، قدیم فلسفۂ جمالیات، اساطیر اور ہندوستان کا قدیم تصور جنس وغیرہ بھی اردو ناولوں کے موضوع بنے۔ ظاہر بات ہے کہ ان تجربات نے ناول کے تخلیقی افق کو وسیع کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے لیکن عصر حاضر کے سماجی مسائل کی عکاسی ناولوں میں کم ہوتی جارہی تھی۔ ادھر چند برسوں سے صورت حال تبدیل ہوئی ہے۔ افسانے کی طرح ناول میں بھی بیانیہ کی واپسی نے عصری مسائل کی عکاسی کی راہ ہموار کی ہے۔ خصوصاً بابری مسجد کے انہدام، فرقہ واریت، بنگلا دیش میں بہاری مسلمانوں کا مسئلہ، ہندو مسلم فسادات اور دوسرے سماجی مسائل پر ناول لکھے جارہے ہیں۔

مشرف عالم ذوقی نے 'نیلام گھر' اور 'بیان' لکھا۔ فہیم اعظمی نے 'جنم کنڈلی' انور خاں نے 'پھول جیسے لوگ' عشرت ظفر نے 'آخری درویش' شفق نے 'کانچ کے بازیگر' مظہر الزماں خاں نے 'آخری داستان گو' حسین الحق نے 'بولو مت چپ رہو' اور 'فرات' اور شموئل احمد نے 'ندی' لکھا۔ یہ سبھی ناول عصری مسائل کی عکاسی کرتے ہیں اور ان میں نہ صرف یہ کہ موضوعات کا تنوع نظر آتا ہے بلکہ یہ تکنیک کے نقطۂ نظر سے بھی گوناگوں تجربات کے حامل ہیں۔ مثلاً حسین الحق کا ناول فرات فلیش بیک تکنیک کی اچھی مثال ہے۔ حال کے اردو ناولوں میں کردار نگاری کا پہلو نسبتاً کمزور ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ یہ ناول صورت حال کی عکاسی تو کرتے ہیں لیکن فرد کے حوالے سے نہ کر کے اجتماعی صورت حال کو موضوع بناتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان ناولوں میں امراؤ جان ادا (امراؤ جان)، ہوری (گئودان)، رانو (ایک چادر میلی سی) جیسے کردار نہیں ملتے۔ پھر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو ناول نگاری کی موجودہ صورت حال کافی حوصلہ افزا ہے اور توقع کی جاسکتی ہے کہ آنے والے دنوں میں اچھے ناول لکھے جاتے رہیں گے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1۔ فائرایریا کس کا ناول ہے؟

2۔ ''فرات'' کے مصنف کا نام بتایئے۔

16.8 خلاصہ

اُردو کی جدید نثری اصناف میں ناول ایک ترقی یافتہ صنف ہے۔ناول کی فنی تکمیل گرچہ پریم چند کے ناولوں سے ہوتی ہے لیکن انیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے ہی اُردو میں ناول نگاری کا باقاعدہ آغاز ہو چکا تھا۔اس دور میں نذیر احمد' پنڈت رتن ناتھ سرشار' عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رسوا جیسے قد آور ادیبوں نے اس میدان میں طبع آزمائی کی۔

ڈپٹی نذیر احمد کی تخلیقات اُردو ناول کے نقش اول ہیں۔اُن کے ناول مراۃ العروس (1869ء) کو اُردو کا پہلا ناول تسلیم کیا جاتا ہے۔اُن کے دیگر ناولوں میں توبتہ النصوح' ابن الوقت' رویائے صادقہ' فسانہ مبتلا اور بنات النعش خاصے مشہور ہیں۔ان ناولوں میں اچھائی' برائی' نیکی' بدی اور اخلاقی بلندی و پستی کی مثالیں جا بجا موجود ہیں۔ڈپٹی نذیر احمد کے بعد جس ناول نگار کا نام سامنے آتا ہے وہ یقیناً پنڈت رتن ناتھ سرشار (1902ء۔1846ء) ہیں جو اپنے ناولوں سیر کہسار' جام سرشار' کامنی اور فسانۂ آزاد کی وجہ سے جانے جاتے ہیں۔سرشار نے اپنی معرکتہ الآراتصنیف ''فسانۂ آزاد'' قسطوں میں لکھی جو اودھ اخبار میں شائع ہوتی رہی۔ان کی تخلیقات میں لکھنؤ کی زندگی کے ہر زاویے موجود ہیں۔سرشار کی طرح عبدالحلیم شرر (1926ء۔1860ء) کا تعلق بھی لکھنؤ سے تھا۔شرر نے 'محشر' اور 'دل گداز' نامی دو رسائل بھی نکالے۔وہ اپنے تاریخی ناولوں ملک العزیز ورجینا' شوقین ملکہ' حسن انجلینا' منصور موہنا' فردوس بریں' عزیز مصر' فلورا فلورنڈا' فتح اندلس' زوال بغداد' ایام عرب وغیرہ کی وجہ سے مشہور ہوئے۔شرر کو تاریخ اسلام سے غیر معمولی رغبت تھی لیکن واقعہ نگاری اور ناول کی ضرورت نے اُنہیں بعض تاریخی حقائق میں اُلٹ پھیر کرنے پر مجبور کر دیا۔نذیر' سرشار اور شرر کے بعد اُردو ناول نگاری کا ایک انتہائی اہم نام مشہور ناول ''امراؤ جان ادا'' کے خالق مرزا محمد ہادی رُسوا کا ہے۔اپنے پیش رو ناول نگاروں کی اصلاح و تبلیغ والی صفات کے برعکس رسوا نے امراؤ جان ادا میں اپنی فنکاری کے جوہر دکھائے اور ایک طوائف کی آپ بیتی کے پس پشت انحطاط پذیر اور زوال آمادہ لکھنوی معاشرے کی مکمل عکاسی بڑے ہی مؤثر انداز میں کی ہے۔

بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی اردو ادب کے افق پر جو نام نمودار ہوتا ہے' وہ پریم چند ہیں۔پریم چند اپنے زمانے کے سیاسی' سماجی اور معاشرتی حالات سے اچھی طرح واقف تھے اور ذاتی طور پر گاؤں کی زندگی سے وابستہ تھے۔ناول کی تکنیک پر ان کی حاکمانہ قدرت کا سب سے مکمل نمونہ ''گئودان'' ہے جس میں آزادی سے پہلے کے شمالی ہندوستان کی زندگی کا سچا اور تابناک مرقع سامنے آیا ہے۔گئودان کے علاوہ پریم چند کے ناولوں میں اسرار معابد' بازار حسن' چوگان ہستی' نرملا' میدان عمل' پردۂ مجاز' غبن اور گوشۂ عافیت شامل ہے۔پریم چند کے بعد اُردو میں جو قلم کار سامنے آئے اُن میں سجاد حیدر یلدرم' مجنوں گورکھپوری' قاضی عبدالغفار' ل۔احمد' نیاز فتحپوری' حجاب امتیاز علی تاج خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔انہیں عام طور پر رومانوی تحریک سے وابستہ ادیب کہا جاتا ہے۔اُردو کے رومانوی ادیبوں کے یہاں ایسا کوئی مشترک مقصد یا مقاصد نہیں ملتے جسے تحریک کا نام دیا جا سکے لہٰذا انہیں رومانوی رجحانات رکھنے والے ادیب کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔علی گڑھ تحریک کے بعد اور رومانی تحریک کے قریب جو تحریک سب سے زیادہ مؤثر بن کر سامنے آئی وہ ترقی پسند تحریک تھی جس نے بہت کم وقت میں نہ صرف اردو بلکہ ہندوستان کی دیگر زبانوں پر بھی اپنا اثر ڈالا۔اس تحریک کے زیر اثر جن لوگوں نے ناول لکھے ان میں سجاد ظہیر' کرشن چندر' راجندر سنگھ بیدی' عصمت چغتائی' عزیز احمد' شوکت صدیقی' خدیجہ مستور' قاضی عبدالستار' جیلانی بانو اور خواجہ احمد عباس وغیرہ خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔مغرب میں انیسویں صدی میں نئے علوم وفنون اور سائنسی ترقیوں کے نتیجے میں فکر واحساس کی ایک نئی لہر آئی جسے روشن خیالی کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے اور جدیدیت یا modernity کے رجحان سے بھی پہچانا جاتا ہے۔اس نے ترقی پسند تحریک کی سیاست زدگی' نعرے بازی اور اجتماعیت سے گریز کر کے فرد کی زندگی اور اس کے داخلی و نفسی کوائف پر زور دیا اور مغرب کے نئے رجحانات کے زیر اثر افسانوی ادب میں تجربے کیے۔ان میں قرۃ العین حیدر' ممتاز مفتی' جمیلہ ہاشمی' عبداللہ حسین' انور سجاد' جوگندر پال' انتظار حسین' پیغام آفاقی' غضنفر اور ساجدہ زیدی وغیرہ کے نام خصوصیت کے ساتھ شامل ہیں۔

اُردو ناول فرد اور سماج کی تیز رفتار ترقیوں اور تبدیلیوں کے ساتھ بدلتا اور سنورتا رہا ہے۔ نفس موضوع کے ساتھ اُردو ناول میں فنی اور جمالیاتی تکمیل کا احساس بھی نئے قالب اختیار کرتا رہا ہے۔ اسی احساس کے ساتھ اُردو میں ناول نگاری کا سفر بڑے اعتماد اور وقار کے ساتھ جاری ہے۔ گزشتہ ربع صدی میں جو ناول منظر عام پر آئے اور جو ناول نگار حضرات و خواتین ہمارے درمیان موجود ہیں اُس کے پیش نظر بڑے وثوق سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اُردو ناول نگاری کی موجودہ صورتحال کافی حوصلہ افزا ہے اور توقع کی جاسکتی ہے کہ آنے والے دنوں میں بھی اچھے ناول لکھے جاتے رہیں گے۔

16.9 نمونۂ امتحانی سوالات

ان سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں تحریر کیجیے۔

1. اُردو ناولوں کے آغاز و ارتقا پر ایک مضمون قلم بند کیجیے۔
2. اُردو ناول کے چار اہم ستون نذیر، سرشار، شرر اور رُسوا کے بارے میں اپنی معلومات کا اظہار کیجیے۔
3. عہد پریم چند اور اُس کے بعد اُردو ناول نگاری کے ارتقائی سفر کا جائزہ لیجیے۔

ان سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں تحریر کیجیے۔

1. ترقی پسند تحریک سے متاثر ناول نگاروں کا تعارف پیش کیجیے۔
2. ''فکر جدید'' سے کیا مراد ہے؟ جدیدیت کے زیر اثر کن ناول نگاروں نے ناول لکھے۔ تبصرہ کیجیے۔
3. عصر حاضر میں اُردو ناول کی صورتحال پر روشنی ڈالیے۔

16.10 فرہنگ

الفاظ		معنی	الفاظ		معنی
مجرد	=	اکیلا، تنہا، وہ شئے جو مادّہ سے پاک ہو	جودت طبع	=	ذکاوت، ذہانت
سابقہ	=	کسی لفظ سے پہلے جو لفظ آئے	بسیار نویس	=	زیادہ لکھنے والا
توبتہ النصوح	=	نصوح کی توبہ	رزم گاہ	=	میدان جنگ
ارفع	=	نہایت بلند، عالی مرتبہ	ہنوز	=	اب تک، ابھی تک
ٹکسالی زبان	=	فصیح اور مستند زبان	رمال	=	نجومی، جوتشی
عمیق	=	گہرا، کامل	خام	=	کچا، نامکمل، ادھورا

16.11 سفارش کردہ کتابیں

1. علی عباس حسینی — اردو ناول کی تاریخ اور تنقید
2. ڈاکٹر یوسف سرمست — بیسویں صدی میں اردو ناول
3. ڈاکٹر احسن فاروقی — ناول کی تنقیدی تاریخ
4. سہیل بخاری — اردو ناول نگاری
5. پروفیسر احتشام حسین — اردو ادب کی تنقیدی تاریخ

....

اکائی 17 : نذیر احمد اور مراۃ العروس

ساخت

17.1 تمہید
17.2 حیات
17.3 تصانیف
17.3.1 نذیر احمد کے ناول
17.4 اُردو کا پہلا ناول نگار
17.5 نذیر احمد کی ناول نگاری کی ابتدا
17.6 مراۃ العروس کا تنقیدی جائزہ
17.7 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح
17.8 خلاصہ
17.9 نمونۂ امتحانی سوالات
17.10 فرہنگ
17.11 سفارش کردہ کتابیں

17.1 تمہید

نذیر احمد اُردو کے ''عناصر خمسہ'' میں سے ایک ہیں۔ مہدی افادی نے سر سید، حالی، شبلیؔ نذیر احمد اور محمد حسین آزاد کو اُردو کے ''عناصر خمسہ'' کہا ہے۔ جدید اُردو ادب ان پانچ کی وجہ سے ارتقا پذیر ہوا ہے۔ نذیر احمد کئی حیثیتوں سے اُردو ادب میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ وہ سر سید احمد خاں کے رفقا میں سے تھے سر سید تحریک کو آگے بڑھانے میں ان کا بہت بڑا حصہ رہا ہے۔ سر سید تحریک نے مسلمانوں میں علم اور تعلیم کو فروغ دینے میں جو کردار ادا کیا ہے وہ بے مثال ہے۔ لیکن ایک شعبہ جس کی طرف سر سید نے توجہ نہیں کی یا کم توجہ کی وہ تعلیم نسواں ہے اس کمی کو نذیر احمد نے بدرجۂ اتم پورا کیا۔ انہوں نے تعلیم نسواں کی طرف توجہ کی اور نہایت ہی دلچسپ انداز میں نسوانی تعلیم و تربیت کا کام انجام دیتے رہے۔ انہوں نے اپنی بیٹی کے لیے ''مراۃ العروس'' کے عنوان سے ایک قصہ لکھا جو اُردو کا پہلا ناول ثابت ہوا۔ اس ناول پر نذیر احمد کو ایک ہزار روپے کا انعام بھی ملا۔ اس کے بعد مسلسل کئی ناول لکھے ان کی جملہ تعداد سات ہے۔ ''مراۃ العروس'' گو اُردو کا پہلا ناول ہے لیکن اس کی گونا گوں خصوصیات کی بنا پر اُردو کے کلاسیکی ادب میں اس کا ممتاز مقام ہے۔ ''مراۃ العروس'' کا تفصیلی مطالعہ نذیر احمد کی ناول نگاری کی خصوصیات اور اُردو ادب میں اس کی اہمیت کو سمجھنے میں کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔

17.2 حیات

نذیر احمد اتر پردیش کے ضلع بجنور میں پیدا ہوئے۔ سنہ ولادت 1836ء ہے والد کا نام سعادت علی تھا۔ فارسی والد ہی سے پڑھی۔ بعد میں مولوی نصر اللہ خاں ڈپٹی کلکٹر سے نذیر احمد اور ان کے بڑے بھائی نے تعلیم حاصل کی۔ مزید تعلیم حاصل کرنے کے لیے نذیر احمد کو دہلی بھیج دیا گیا۔ وہاں

بعض مساجد میں رہنے اور تعلیم حاصل کرنے کا بندوبست تھا۔ وہ اورنگ آبادی مسجد میں رہ کر مولوی عبدالخالق سے درس لیا کرتے تھے۔ یہاں نذیر احمد کو بعض ایسے مراحل سے گزرنا پڑا جو انہیں زندگی بھر یاد رہے۔ مسجد میں رہنے کا تو انتظام تھا لیکن کھانا حاصل کرنے کے لیے گھر گھر جانا پڑتا تھا۔ خود ان کے الفاظ میں ''پڑھنے کے علاوہ میرا کام روٹیاں سمیٹنا بھی تھا۔ صبح روٹیاں جمع کرنے کے لیے وہ نکل جاتے تھے جہاں سے جو ملتا وہ لا لیتے تھے۔ اس کے علاوہ ایک اور کام بھی انہیں کرنا پڑتا تھا۔ اپنے استاد مولوی عبدالخالق کے گھر کے لیے ضرورت کی چیزیں خرید لانی ہوتی تھیں۔ مولوی عبدالخالق کی پوتی بہت شریر تھی۔ نذیر احمد جیسے ہی گھر میں داخل ہوتے سیر دو سیر مصالحہ پیسنے کے لیے دیتی تھی۔ نذیر احمد کا ہاتھ جیسے ہی رکتا بٹے سے انگلیوں پر مارتی تھی بعد میں اسی سے نذیر احمد کی شادی ہوگئی۔

''حیات النذیر'' کے مصنف ''سید افتخار عالم'' لکھتے ہیں کہ نذیر احمد اس نظام تعلیم کے مخالف تھے کیونکہ مولوی صاحبان، طالب علموں کو ''خدمت گار'' سمجھتے تھے اور پڑھنے پڑھانے سے کوئی خاص تعلق نہ رکھتے تھے۔ ادھر طالب علم بھی مفت کی روٹیاں توڑنے کے لیے ان مساجد میں رہا کرتے تھے۔ نذیر احمد نے علم صرف اپنے ذاتی شوق سے حاصل کیا۔ مسجد میں جو زمانہ گزرا وہ خود اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''مجھ کو تو کسی مولوی نے آپ پڑھایا اور نہ پڑھنے دیا۔ آپ نہیں پڑھایا تو ایک بات ہے۔ شکایت تو اس کی ہے کہ پڑھنے بھی نہیں دیا۔ وہ اس طرح کہ مجھ جیسے کم عمر لڑکے مولویوں کے زنان خانے میں جاتے تھے اور ان سے خدمت گاری کا کام لیا جاتا تھا۔ ...... اس وقت کو یاد کرتا ہوں جب کہ میں پنجابی کٹڑے کی مسجد میں تھا تو پاتا ہوں کہ میری ساری عمر میں بدترین وقت تھا۔''
>
> (نذیر احمد کی کہانی کچھ میری کچھ ان کی زبانی۔ فرحت اللہ بیگ)

نذیر احمد کی قسمت اچھی تھی کہ انہیں زیادہ مدت تک اس مسجد میں نہیں رہنا پڑا۔ انہیں دہلی کالج میں داخلہ مل گیا۔ داخلہ بھی اتفاق سے اور دلچسپ طریقے سے ملا۔ نذیر احمد دلّی کالج کے سامنے سے گزر رہے تھے وہاں انہیں کچھ بھیڑ بھاڑ نظر آئی۔ یہ کھوج کرنے کے لیے کہ یہاں کیا ہو رہا ہے۔ وہ کالج کے اندر گئے۔ وہاں مفتی صدر الدین آزردہ ایک جماعت میں امتحان لے رہے تھے یہ بھی دروازے کے قریب کھڑے تھے۔ پرنسپل کی آمد پر لوگوں کو ہٹانے پر یہ گر پڑے۔ پرنسپل کی نظر پڑی اس نے ہمدردی کرتے ہوئے پوچھا کہاں پڑھتے ہو اور کیا پڑھتے ہو؟ تو جواب میں نذیر احمد نے جب یہ بتایا کہ وہ ''معلقات'' پڑھتے ہیں تو وہ حیران ہوا اور ان کو مفتی صاحب کے پاس لے جا کر کہا یہ لڑکا کہہ رہا ہے کہ وہ معلقات پڑھتا ہے آپ ذرا اس کا امتحان لیجیے۔ مفتی صدر الدین آزردہ نے جو سوالات پوچھے تو نذیر احمد نے ان کا بالکل صحیح جواب دیا۔ جب ان سے پوچھا گیا کہ کیا وہ کالج میں پڑھیں گے تو انہوں نے اپنی رضامندی ظاہر کی انہیں کالج میں داخلہ مل گیا۔ نہ صرف کالج میں داخلہ ملا بلکہ انہیں چار روپے وظیفہ بھی مقرر ہوا۔ جو کہ کالج سے نکلنے تک چوبیس روپے ہوگیا۔ اس زمانے میں چار روپے اچھی خاصی رقم تھی۔ ان کے ہم جماعت محمد حسین آزاد اور مولوی ذکا اللہ تھے۔

کالج میں داخلہ ملنے کے کچھ ہی دنوں بعد ان کے والد کا انتقال ہوگیا گھر کی ذمے داری ان پر اور ان کے بھائی پر پڑی۔ دونوں کو کالج سے وظیفہ ملتا تھا پھر بچوں کو پڑھا کر اور دوسرے کام جیسے پروف پڑھ کر یہ دونوں رات دن محنت کر کے اپنے گھر کا خرچ چلاتے تھے۔ کچھ عرصے بعد ان کی شادی ہوگئی۔ اس کا قصہ بھی دلچسپ ہے۔ نذیر احمد سے ایک صاحب کی جان پہچان تھی۔ وہ ان سے اپنی شادی کے لیے اسم نویسی لکھواتے تھے۔ ایک بار انہوں نے ان صاحب کی جگہ اپنا نام لکھ کر وہ رقعہ بھجوا دیا۔ وہ رقعہ نذیر احمد کے استاد مولوی عبدالخالق کی پوتی کے گھر پہنچا۔ لڑکی کے والد عبدالقادر بھی نذیر احمد سے واقف تھے۔ یوں ان کی شادی اس لڑکی سے ہوئی جو ان سے مصالحے پسواتی تھی۔

نذیر احمد نے تعلیم ختم کرنے کے بعد ملازمت کا آغاز بحیثیت مدرس کیا۔ پنجاب کے ایک مدرسے میں وہ بچوں کو پڑھانے لگے لیکن وہ اس ملازمت سے خوش نہیں تھے۔ ان کی قابلیت کے لحاظ سے یہ ملازمت کم تر درجے کی تھی۔ دوسری جگہوں پر وہ ملازمت تلاش کرنے لگے۔ آخر ڈپٹی انسپکٹر مدارس کی ملازمت انہیں حاصل ہوگئی۔ لیکن انسپکٹر مدارس سے ان کی نہیں نبھی اور وہ اس ملازمت سے استعفیٰ دے کر کسی طرح دہلی پہنچے کیوں کہ غدر ہوگیا تھا کچھ عرصہ بعد الہ آباد میں ڈپٹی انسپکٹر مدارس کی ملازمت ملی۔ الہ آباد کے دوران قیام میں انہوں نے انگریزی سیکھی اور بعد میں انکم ٹیکس ایکٹ

کے مترجم مقرر ہوئے۔ یہ کام مکمل کرنے کے بعد تعزیرات ہند (انڈین پینل کوڈ) کے ترجمے کے کام پر مامور ہوئے۔ اس کام سے خوش ہوکر انگریز عہدے داروں نے انہیں پہلے تحصیل دار مقرر کیا۔ اس کے بعد انہوں نے ڈپٹی کلکٹری کا امتحان بدرجۂ اول کامیاب کیا اور ڈپٹی کلکٹر بنائے گئے۔ انگریزی حکومت کے زمانے میں یہ بڑے سے بڑا عہدہ ہوتا تھا جو ہندوستانیوں کو دیا جاتا تھا۔ گویا یہ اس زمانے میں ایک اعزاز تھا اسی وجہ سے انہیں ڈپٹی صاحب پکارا جاتا تھا اور یوں یہ نام کا جزو بن گیا تھا۔ اسی وجہ سے وہ اب تک ڈپٹی نذیر احمد کے نام سے یاد کیے جاتے ہیں۔

ریاست حیدرآباد میں بڑے عہدوں کے لیے تجربے کار افراد کی ضرورت تھی، سرسید کے کئی رفقا جیسے محسن الملک، وقار الملک، چراغ علی ریاست حیدرآباد میں کام کررہے تھے۔ کیونکہ سرسید کے دوستانہ مراسم اس زمانے میں ریاست کے وزیراعظم سرسالار جنگ اول سے بہت گہرے تھے۔ انہی کی سفارش سے سرسید کے مذکورہ رفقا کو حیدرآباد میں ملازمت ملی تھی۔ اسی سلسلے میں نذیر احمد کا تقرر ناظم بندوبست کی حیثیت سے ریاست حیدرآباد میں ہوا۔ نذیر احمد نہ صرف ریاست حیدرآباد میں ملازم ہوئے بلکہ ان کے داماد اور بہنوئی کا بھی ان کے ساتھ ہی تقرر رہا۔ بعد میں نذیر احمد کے بیٹے بشیر الدین بھی حیدرآباد میں ایک بڑے عہدے پر فائز ہوئے۔ نذیر احمد یہاں بھی اپنی اعلیٰ کارکردگی کی وجہ سے ترقی کرتے گئے۔ سالار جنگ کے انتقال کے بعد حالات بدلنے لگے۔ محسن الملک سے بھی ان کے تعلقات کشیدہ ہوگئے اور ادھر غیر ملکی کی تحریک زور پکڑنے لگی۔ ان تمام حالات کی وجہ سے وہ وظیفہ لے کر جو چھ روپے مقرر ہوا تھا۔ دہلی لوٹ آئے۔ 1897ء میں حکومت برطانیہ نے انہیں شمس العلما کا خطاب دیا اور 1902ء میں اڈنبرا یونیورسٹی نے ایل ایل ڈی کی ڈگری عطا کی۔ 1910ء میں فالج کے حملے سے ان کا انتقال ہوا۔

اپنی معلومات کی جانچ

1- نذیر احمد کب اور کہاں پیدا ہوئے؟

2- دلّی کی کون سی مسجد میں انہوں نے ابتدائی تعلیم پائی اور ان کے استاد کا کیا نام تھا؟

3- مساجد میں جو تعلیم دی جاتی تھی اس کی مخالفت نذیر احمد کیوں کرتے تھے؟

4- دلی کالج میں ان کا داخلہ کیسے ہوا؟

5- نذیر احمد کو دلی کالج سے کتنا وظیفہ ملتا تھا؟

6- نذیر احمد کی شادی کس لڑکی سے ہوئی؟

7- نذیر احمد نے کس حیثیت سے اعلیٰ ملازمت کا آغاز کیا؟

8- نذیر احمد نے پہلے کس قانونی کتاب کا ترجمہ کیا؟

9- نذیر احمد ''ڈپٹی'' کیوں کہلاتے ہیں؟

10- حیدرآباد میں ان کا تقرر کس عہدے پر ہوا؟

11- حکومت برطانیہ نے انہیں کون سا خطاب دیا؟

12- اڈنبرا یونیورسٹی نے ان کو کون سی ڈگری دی؟

13- نذیر احمد کا انتقال کب ہوا؟

17.3 تصانیف

نذیر احمد عام طور پر اُردو کے ناول نگار کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ لیکن وہ عربی کے بھی جید عالم تھے۔ نذیر احمد کے زمانے میں جب کہ عربی کا چلن عام تھا عام لوگ بھی اچھی خاصی عربی جانتے تھے۔ ایسے زمانہ میں جب کہ دلی دارالخلافہ تھا اور وہاں ہر علم وفن کے صاحب کمال جمع تھے، نذیر احمد

چلن عام تھا عام لوگ بھی اچھی خاصی عربی جانتے تھے۔ایسے زمانہ میں جب کہ دلی دارالخلافہ تھا اور وہاں ہر علم وفن کے صاحب کمال جمع تھے، نذیر احمد دلی کے تین سب سے بڑے علما میں سے ایک تھے۔عربی پر اس غیر معمولی عبور کا نتیجہ ہے کہ وہ بعض وقت عربی کے الفاظ، ترکیبیں، تلمیحات بڑی روانی سے استعمال کرتے ہیں۔اسی وجہ سے لغت کو دیکھے بغیر ان کی عبارت کو سمجھنا بعض وقت مشکل ہو جاتا ہے۔ان کی غیر معمولی عربی دانی ہی کا نتیجہ ہے کہ انہوں نے قرآن شریف کا ایسا ترجمہ کیا ہے جو آج تک قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے اور قرآن شریف کے مقبول ترین تراجم میں سے ایک ہے۔ اسلامی علوم پر بھی وہ غیر معمولی قدرت رکھتے تھے جس کا ایک مستحکم ثبوت ان کی کتاب ''الحقوق والفرائض'' ہے۔یہ بہت ضخیم کتاب ہے اسے تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔اس میں تمام مذہبی احکام اور اس کی بجا آوری کے طریقے کی تفصیل نہایت واضح طور پر پیش کی گئی ہے۔ہر عنوان کے بعد اس کی مناسبت اور ضرورت سے قرآن حکیم کی آیات اور حدیث کا حوالہ دیا گیا ہے۔اس میں بڑی وسعت کے ساتھ مسلمانوں کو جو حقوق حاصل ہیں اور جو فرائض ان کو پورے کرنے ہیں ان کا احاطہ کیا گیا ہے نذیر احمد نے معمولی سے معمولی اور ادنیٰ سے ادنیٰ بات کے تعلق سے مدلل طور پر لکھا ہے حد یہ کہ حقے اور پان کے آداب کے سلسلے میں جو احکامات ملتے ہیں اس سے بھی بحث کی ہے۔

''الاجتہاد'' میں اسلامی عقائد کی تشریح عقلی بنیادوں پر کی گئی ہے۔اور ثابت کیا گیا ہے کہ اسلامی عقائد عقل کے مطابق ہیں۔یہ پوری کتاب سوال و جواب کی صورت میں لکھی گئی ہے۔امہات الامہ (امت کی مائیں) آنخضرتؐ کی ازواج مطہرات کے بارے میں لکھی گئی ہے اور اس کتاب میں تعدد ازدواج کے اسباب بیان کیے گئے ہیں۔اس کی اشاعت پر بڑا ہنگامہ ہوا۔کیونکہ اس میں نذیر احمد نے محاورات کے استعمال کا شوق جا و بے جا پورا کیا تھا۔جیسے مکہ سے آنخضرتؐ کے مدینہ ہجرت کرنے کے سلسلے میں ''سینے پر مونگ دلنا'' اور ''سنک گئے'' کے محاورے استعمال کیے گئے تھے۔ اسی وجہ سے اس کتاب کے تمام نسخے جمع کر کے جلا دیے گئے تھے۔بعد میں ان کے فرزند بشیرالدین نے قابل اعتراض حصے حذف کر کے اس کتاب کو شائع کیا۔

نذیر احمد نے علم منطق پر بھی ایک کتاب ''مبادی الحکمتہ'' کے عنوان سے لکھی تھی۔تاکہ منطقی طور پر اعتراضات کی تردید کی جاسکے۔مدلل طور پر اپنی بات کہی جاسکے اور حق کی حقانیت کو ثابت کیا جاسکے۔خود نذیر احمد کے الفاظ میں انہوں نے ''اس رسالہ اُردو میں ضروری مسائل علم منطق جمع'' کر دیے ہیں۔نذیر احمد بہترین خطیب بھی تھے۔ان کے لکچر کتابی صورت میں شائع کیے گئے ہیں۔''چند پند'' بھی ان کا ایک رسالہ ہے۔جیسا کہ نام سے ظاہر ہے۔اس میں نصیحت آمیز باتیں بیان کی گئی ہیں۔''منتخب الحکایات'' میں مختلف حکایات کا انتخاب ملتا ہے اس میں اخلاقی حکایتیں جمع کی گئی ہیں۔''موعظہ حسنہ'' میں انہوں نے اپنے لڑکے بشیرالدین کو بعض اخلاقی اور مذہبی نکات سمجھائے ہیں۔علم ہیئت پر بھی ایک کتاب 'سمٰوات'' کے عنوان سے لکھی تھی۔اصل میں یہ انگریزی کتاب کا ترجمہ ہے۔عربی قواعد بھی انہوں نے لکھی تھی۔''رسم الخط'' اور ''فسانۂ غدر'' کے علاوہ ان کی نظموں کا بھی ایک مجموعہ نظم بے نذیر کے عنوان سے ملتا ہے۔

17.3.1 نذیر احمد کے ناول

1- مراۃ العروس: نذیر احمد کا پہلا ناول ہے جو 1869ء میں شائع ہوا۔یہ ناول کیوں لکھا گیا اور کس طرح شائع ہوا۔اس کی تفصیل آگے بیان کی جائے گی۔

2- بنات النعش: یہ مراۃ العروس کا دوسرا حصہ ہے۔مراۃ العروس کی اصغری بعد میں بچیوں کی تعلیم و تربیت کا انتظام اپنے گھر پر کرتی ہے اور انہیں امور خانہ داری کے علاوہ جدید علوم سے بھی واقف کرواتی ہے۔یہ ناول 1872ء میں لکھا گیا۔

3- توبتہ النصوح: یہ ناول 1877ء میں لکھا گیا۔نصوح اپنی پچھلی زندگی سے توبہ کر کے شرعی احکامات پر عمل پیرا ہوتا ہے۔اور اپنے پورے خاندان کو مذہبی اصولوں پر کاربند رہنے کی تلقین کرتا ہے۔اس سلسلے میں نصوح کو جو کامیابیاں اور ناکامیاں پیش آتی ہیں انہیں سے اس ناول کی صورت گری ہوتی ہے

4- محصنات یا فسانۂ مبتلا: یہ 1885ء میں شائع ہوا۔ ایک سے زیادہ شادیاں کرنے پر انسان جن مصائب میں مبتلا ہو جاتا ہے یہ اس کی کہانی ہے۔

5- ابن الوقت: 1888ء میں شائع ہوا۔ اس میں غدر کے بعد کے حالات پیش کیے گئے ہیں۔ ''تہذیب نو'' کو کس قدر اپنانا چاہیے اور ''طرز کہن'' پر کس حد تک اڑنا ضروری ہے یہی اس ناول کا موضوع ہے۔

6- ایامیٰ: اس ناول کا سنہ اشاعت 1891ء ہے۔ عقد بیوگان کی اہمیت اور ضرورت اس ناول میں بہت مؤثر انداز میں پیش کی گئی ہے۔

7- رویائے صادقہ: نذیر احمد کا آخری ناول ہے جو 1894ء میں شائع ہوا۔ صادقہ اس ناول کا مرکزی کردار ہے جو سچے خواب دیکھتی ہے۔ موضوع یہ ہے کہ عقل کے ذریعے مذہب کو نہیں سمجھا جا سکتا بلکہ پختہ عقیدہ ہی مذہب کے ماننے والوں کے لیے ضروری ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1- الحقوق والفرائض کا موضوع کیا ہے؟

2- الاجتہاد میں کس موضوع کو پیش کیا گیا ہے؟

3- نذیر احمد نے کل کتنے ناول لکھے ہیں؟

4- بنات النعش کا موضوع کیا ہے؟

5- ناول کا نام ''توبۃ النصوح'' کیوں رکھا گیا ہے؟

6- ''ابن الوقت'' کب لکھا گیا اور اس کا موضوع کیا ہے؟

7- ''ایامیٰ'' کا موضوع بیان کیجیے؟

8- ''فسانۂ مبتلا'' میں کس موضوع سے بحث کی گئی ہے؟

9- ''رویائے صادقہ'' میں کیا بات پیش کی گئی ہے؟

17.4 اُردو کا پہلا ناول نگار

نذیر احمد کے ''مراۃ العروس'' سے پہلے اب تک تین کتابوں کو اُردو کا پہلا ناول کہہ کر پیش کیا گیا ہے۔ پہلی کتاب کریم الدین کی لکھی ہوئی ''خط تقدیر'' ہے، دوسری کتاب منشی گمانی لال کی ''ریاض دلربا'' ہے، تیسری کتاب منشی سجاد حسین انجم کی ''نشتر'' ہے۔ پہلی دو کتابیں سرے سے ناول ہی نہیں ہیں۔ البتہ تیسری کتاب ''نشتر'' اس میں کوئی شک نہیں بہت اچھا ناول ہے لیکن وہ ''مراۃ العروس'' کے بعد لکھا گیا ہے۔

کریم الدین کا قصہ ''خط تقدیر'' 1826ء میں لکھا گیا۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے 1965ء میں اپنے طویل مقدمے کے ساتھ اسے دوبارہ اُردو کا پہلا ناول کہہ کر شائع کیا۔ حالانکہ انہوں نے اپنے ہی مقدمے میں ایک جگہ اسے صاف طور پر تمثیل کہا ہے۔ وہ خود لکھتے ہیں:

> ''سب رس، بستان حکمت، انوار سہیلی، یہ سب ناول تمثیلی ہیں لیکن نذیر احمد کے ناولوں کو باقی تمثیلوں کی صف میں نہیں لا سکتے۔ خط تقدیر بھی تمثیل ہے لیکن ناول کے فن سے قریب ہے۔''

ڈاکٹر محمود الٰہی نے لکھا ہے کہ ''کریم الدین مشرقی تمثیلوں کے شدید مخالف ہیں''۔ اس بارے میں ڈاکٹر محمود الٰہی نے کوئی حوالہ نہیں دیا ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ وہ مشرقی تمثیلوں کے شدید مخالف تھے تو اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ اس بنا پر ان کے لکھے ہوئے قصے کو ناول نہیں کہا جا سکتا

ڈاکٹر محمود الہیٰ نے یہ بھی کہا ہے کہ کریم الدین نے ''انگریزی تمثیلوں سے متاثر ہوکر'' خط تقدیر'' لکھا ہے۔ تمثیلی قصے خواہ مشرقی ہوں یا مغربی ان میں جھوٹے داستان گویوں کی نامعقولیاں نہیں ملتیں۔ چونکہ داستانوں کا انداز ان قصوں میں نہیں ملتا اس لیے انہیں گویا ناول کہا جاسکتا ہے۔

تمثیلی قصے اور ناول میں ایک بہت اہم لیکن نازک فرق ہے۔ وہ یہ کہ تمثیلی قصے کے زماں اور مکاں مطلق ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کا اطلاق کسی بھی مقام اور زمانے پر ہوسکتا ہے۔ اس کے برخلاف ناول کے زماں و مکاں حقیقی ہوتے ہیں اور ان کی نشان دہی آسانی سے کی جاسکتی ہے۔ تمثیلی قصے سے ناول کو الگ اور مختلف کرنے والا یہ ایک اہم فرق ہے۔ اس کے علاوہ ہر تمثیل میں معنی کی دو سطحیں ملتی ہیں۔ تمثیل خواہ کسی بھی صنف میں ہو ذو معنویت تمثیل کی لازمی شرط ہے۔ عام طور پر ناول میں معنوں کی دو سطحیں نہیں ہوتیں۔ اگر ناول تمثیلی ہوتو پھر اس میں بھی ذو معنویت ملے گی۔

''خط تقدیر'' زبان و بیان کے لحاظ سے بھی ناول نہیں کہا جاسکتا۔ اسکی زبان مقفّیٰ ہے۔ قافیہ کی بندش کی وجہ سے زبان و بیان کی وسعت اور لچک محدود ہوجاتی ہے۔ ہر موضوع پر روانی سے اظہار خیال کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ مختصر یہ کہ ناول کا ڈسکورس الگ اور مختلف ہوتا ہے۔ ناول کے ڈسکورس کی کیا خصوصیات ہوتی ہیں اس سے آگے بحث کی جائے گی۔

''خط تقدیر'' کے بعد ڈاکٹر ابن کنول نے منشی گمانی لال کے ایک قصے 'ریاض دلربا' کو اُردو ناول کا نقش اول کہہ کر پیش کیا ہے۔ حالانکہ ''ریاض دلربا'' کو کسی لحاظ سے بھی ناول کا نقش اول نہیں کہا جاسکتا کیونکہ اس پر داستانی رنگ اس قدر غالب ہے کہ اسے داستان ہی کہا جاسکتا ہے۔ خود مرتب نے اس کا مقابلہ داستانوں سے کیا ہے۔ اس کا مرکزی کردار داستانوں کے کردار کی طرح ہے۔ اس بات کا اعتراف مرتب نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> قصہ کا ایک اہم کردار ایک دزد ہے، تقریباً سبھی داستانوں میں ایک ایسا کردار نظر آتا ہے جو نہ صرف قصے کے لیے اہم ہوتا ہے بلکہ داستانوں کی غیر متحرک کردار نگاری سے ہٹ کر متحرک کردار نگاری کا نمونہ پیش کرتا ہے۔ داستان امیر حمزہ میں خواجہ عمر و اور بوستان خیال میں خواجہ ابوالحسن اور توفیق کے کردار، ایسے کرداروں کی نمایاں مثالیں ہیں''
>
> (ریاض دلربا، ص19)

داستانوں کا کردار غیر معمولی صفات کا حامل ہوتا ہے جس کی وجہ سے وہ زندگی کے عام کرداروں سے الگ اور مختلف ہوجاتا ہے۔ خود مرتب کا بیان ہے کہ ''ریاض دلربا'' کا مرکزی کردار داستانی کرداروں کی ساری خصوصیات رکھتا ہے:

> ''داستانوں کی زبان میں انہیں عیار کہا جاتا ہے۔ یہ سپہ گری سے لے کر عیاری اور مکاری تک کے تمام علوم و فنون میں مہارت رکھتے تھے روتے کو ہنسانا اور ہنستے کو رلانا ان کا خاص مشغلہ ہوتا تھا۔''

''ریاض دلربا'' کا ہیرو دزد بھی کچھ اسی طرح کی خصوصیات کا حامل ہے۔ اس کے باوجود اس کردار کو مرتب نے ''عام آدمی کا نمائندہ'' کردار کہا ہے۔ مرتب نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ ایک عیار اور مکار، چور اچکا، دھوکہ باز حد یہ کہ قاتل کو عام آدمی کا نمائندہ کردار کس طرح کہا جاسکتا ہے۔ مرتب کا یہ بھی کہنا ہے کہ عام داستانوں کی طرح ''بنیادی مقصد معاملات عشق کا بیان نہیں'' حالانکہ مرتب نے اس قصہ کا جو خلاصہ بیان کیا ہے اس سے صاف ظاہر ہے کہ اس داستان کی پوری بنیاد معشوقہ ''مراد'' کو پانے پر استوار ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ عام داستانوں کی طرح اس میں بھی محیر العقل واقعات ملتے ہیں جیسے ایک عیار چاقو پر منتر پھونک کر زمین میں گاڑ دیتا ہے اور اس منتر کے اثر سے سینکڑوں پرندے آکر اپنی گردنیں کٹوانے لگتے ہیں۔ اس طرح کی تمام باتیں جو داستانوں کے لیے مخصوص ہیں۔ ''ریاض دلربا'' میں بھی ملتی ہیں۔ اس کے علاوہ اس کی مقفّیٰ مسجع اور مغلق نثر اس کو ناول سے قطعی طور پر الگ اور مختلف کرتی ہے۔ اور اس میں بھی ناول کا ڈسکورس پیدا نہیں ہوتا۔

ناول کا اپنا ایک ڈسکورس ہوتا ہے۔ یہ سائنسی اصطلاح ہے اور اپنے اندر اہم معنویت رکھتی ہے۔ ڈسکورس میں متن کی لسانی خصوصیات اور اس کی ساخت کا مفہوم شامل ہوتا ہے۔ ہر علم کا متن دوسرے علم سے الگ اور مختلف ہوتا ہے۔ اس بات کو واضح انداز میں سائنسی علوم کے ڈسکورس کو سامنے رکھ کر سمجھا جاسکتا ہے۔ طبعیات کا ڈسکورس کیمیا کے ڈسکورس سے، حیاتیات کا ڈسکورس نباتیات کے ڈسکورس سے کتنا الگ اور مختلف ہوتا ہے اسے بھی

جانتے ہیں۔ ہر ڈسکورس کی ساخت ایسی منظم ہوتی ہے جیسے ایک جملے کی ساخت۔ اسی وجہ سے ڈسکورس کو ایک طویل جملہ کہا گیا ہے۔ ہر جملہ اپنی مخصوص ساخت رکھتا ہے اور جب تک یہ ساخت نہ ہو جملہ نہیں بنتا۔ ڈسکورس میں یہ بھی مفہوم شامل رہتا ہے کہ زبان، سماجی اور تاریخی حالات ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ خاص قسم کے سماجی اور تاریخی حالات میں ایک قسم کی زبان پیدا ہوتی ہے ناول کی زبان کے سلسلے میں اس بات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کی کسی بھی زبان میں اس وقت تک ناول نہیں لکھے گئے جب تک کے وہاں خاص قسم کے سماجی اور تاریخی حالات پیدا نہیں ہوئے۔ ہندوستان میں ناول 1857ء کے بعد لکھے گئے جنہیں حقیقی معنوں میں ناول کہا جاسکتا ہے۔

ہر ڈسکورس کی لسانی خصوصیات ہوتی ہیں اور مخصوص ساخت ہوتی ہے۔ جیسے جیسے سماجی اور تاریخی حالات بدلتے ہیں ادبی ڈسکورس بھی بدلتا ہے۔ ادبی ڈسکورس میں بھی تبدیلی آتی رہتی ہے۔ جیسے جیسے زمانہ گزرتا ہے ادبی ڈسکورس میں دوسرے ڈسکورس شامل ہوتے جاتے ہیں۔ اس بات کی سب سے واضح اور روشن مثال ناول کا ڈسکورس ہے اس میں نفسیاتی، اخلاقی، مذہبی، سیاسی، معاشی اور دوسرے ڈسکورس شامل ہوکر نیا ڈسکورس بناتے ہیں۔ جب تک زبان میں ایسی لچک اور وسعت پیدا نہ ہوناول کا ڈسکورس نہیں بنتا۔ اسی وجہ سے خاص قسم کے سماجی اور تاریخی حالات جب پیدا ہوتے ہیں اسی وقت ناول کا ڈسکورس پیدا ہوتا ہے۔

اُردو ناول کے ڈسکورس کے ابتدائی نقوش و آثار خطوط غالب میں ملتے ہیں۔ وہ اپنے خطوط میں اپنے دور کے سماجی، سیاسی، معاشی اور دوسرے حالات پیش کرتے ہیں۔ ان کے خطوط میں حقیقی زماں و مکاں ملتے ہیں اور حقیقی انسان چلتے پھرتے بولتے چالتے نظر آتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں میں سب سے پہلے ناول کا ڈسکورس ملتا ہے۔ ''خط تقدیر'' گو اپنے ڈسکورس کے لحاظ سے ناول سے قریب ہے۔ لیکن ناول کا مکمل ڈسکورس نہیں ملتا۔ ''ریاض دلربا'' میں تو ناول کا قطعی طور پر ڈسکورس نہیں ملتا بلکہ ناول کے ڈسکورس سے یہ کوسوں دور ہے۔

''نشتر'' کو قرۃ العین حیدر نے پہلا ہندوستانی ناول کہا ہے۔ انہوں نے منشی سجاد حسین انجم کے ناول ''نشتر'' کا ترجمہ انگریزی میں A Nautch Girl ''ناچ گرل'' کے عنوان سے کیا اور اپنے مقدمے میں یہ لکھا ہے کہ یہ سب سے پہلا ہندوستانی ناول ہے جو 1790ء میں لکھا گیا جس کے مصنف حسن شاہ ہیں۔ یہ تمام باتیں فرض کرلی گئی ہیں۔

1790ء میں حسن شاہ نے فارسی میں کوئی سچا واقعہ لکھا ہوگا۔ حسن شاہ کا فارسی میں لکھا گیا قصہ کہیں نہیں ملتا۔ اگر کہیں مل جاتا تو یہ بات ثابت ہوجاتی کہ حسن شاہ نے اسے لکھا تھا اور 1790ء میں لکھا تھا۔ یہ قصہ فارسی میں مل جاتا تو یہ بات ثابت ہوجاتی کہ ایک قصہ فارسی میں لکھا گیا تھا۔ لیکن اب تک چونکہ حسن شاہ کا فارسی قصہ نہیں ملا ہے یہ دونوں باتیں ثابت نہیں ہوتیں۔ ہماری معلومات کا واحد ذریعہ سجاد حسین انجم کسمنڈوی کا وہ دیباچہ ہے جو انہوں نے ''نشتر'' پر لکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ایک فارسی قصے کا ترجمہ ہدیۂ ناظرین ہے...... اصل کتاب سیدھی سادی فارسی ہندی آمیز زبان میں قلمی میرے پاس موجود ہے۔ سال تصنیف 1205ھ م 1790ء اور کتابت کا 1217ھ۔ شریف مصنف نے اپنے عشق و محبت کا واقعہ نہایت سادہ الفاظ و محاورے میں لکھا ہے۔ تصنع غالبًا بہت ہی کم اور سچا واقعہ ہے۔

منشی سجاد حسین نے صاف طور پر یہ بات لکھی ہے کہ ایک ''سچا واقعہ'' فارسی میں لکھا ہوا انہیں ملا تھا۔ اس واقعے کو انہوں نے ناول کی شکل دی ہے لکھتے ہیں:

> ''البتہ جن حضرات نے اصل کتاب دیکھی ہے۔ وہ اس ترجمے کو بھی ملاحظہ فرمائیں گے۔ تو میری جگر کاوی اور خونبار دل کی رنگ آمیزیوں کی داد دیتے ہی بن پڑے گی''

اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ ایک سچا قصہ جو فارسی میں لکھا گیا تھا اس کو انجم نے ناول کی شکل دی ہے۔ عزیز احمد نے اپنی کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں اس کو ایک بہترین ناول کہا ہے۔ اختر انصاری نے اسے ''طبع زاد ناول'' قرار دیا ہے۔ راقم الحروف نے بھی اس ناول کے بارے میں

مزید تحقیق کی۔ مختلف شہادتوں سے بھی یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ ''نشتر'' سجاد حسین انجم کسمنڈوی کی تصنیف ہے۔ خود انجم نے اپنی دوسری کتاب ''حیات شیخ چلی'' کے دیباچے میں لکھا ہے:

''ایک ناول لکھ ڈالا جس کو نشتر کہتے ہیں۔''

''نشتر'' گو اُردو کے بہترین ناولوں میں سے ایک ہے لیکن وہ اُردو کا پہلا ناول نہیں ہے۔ یہ ناول ''مراۃ العروس'' کے کوئی دس بارہ سال بعد شائع ہوا۔ اس لیے ''مراۃ العروس'' ہی اُردو کا پہلا ناول ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1- محمود الٰہی نے کس کی کتاب اور کس نام کی کتاب کو اُردو کا پہلا ناول کہہ کر پیش کیا ہے؟

2- محمود الٰہی کی پیش کردہ کتاب کو کن اسباب کی بنا پر اُردو کا پہلا ناول قرار نہیں دیا جاسکتا؟

3- ابنِ کنول نے کس کی لکھی ہوئی اور کس نام سے لکھی ہوئی کتاب کو اُردو کا پہلا ناول کہہ کر پیش کیا ہے؟

4- کن اسباب کی بنا پر ابن کنول کی پیش کردہ کتاب کو اُردو کا پہلا ناول نہیں قرار دیا جاسکتا؟

5- ناول کے ڈسکورس کی خصوصیات بیان کیجیے۔

6- قرۃ العین حیدر نے کس کتاب کو اُردو کا ہی نہیں بلکہ ہندوستان کا پہلا ناول کہہ کر پیش کیا ہے؟

7- قرۃ العین حیدر کی پیش کردہ کتاب کو کیوں اُردو کا پہلا ناول نہیں کہا جاسکتا؟

17.5 نذیر احمد کی ناول نگاری کی ابتدا

نذیر احمد نے جب مراۃ العروس لکھی اس وقت وہ نہیں جانتے تھے کہ وہ اُردو میں ایک نئی صنف ادب کا اضافہ کر رہے ہیں۔ نذیر احمد کے زمانے میں اُردو میں بچوں کے لیے کتابیں نہیں تھیں۔ اس لیے کہ فارسی، عربی کے قاعدے یا ابتدائی کتابیں پڑھائی جاتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب فورٹ ولیم کالج قائم ہوا اور انگریزوں کو ابتدائی کتابیں پڑھانے کی ضرورت پیش آئی تو خود وہاں ایسی کتابیں مرتب کی گئیں۔ اُردو کے قاعدے، قواعد کی کتابیں لغت وغیرہ فورٹ ولیم کالج میں لکھے گئے۔ چونکہ وہاں بڑوں (Adults) کے لیے کتابیں لکھی گئی تھیں۔ اس وجہ سے ان میں بچوں کی ضرورتوں کا خیال نہیں رکھا گیا تھا۔ جیسے مافوق الفطرت ومحیرالعقل واقعات، عشق ومحبت کی باتیں، حد یہ کہ جنسی اختلاط کا بیان بھی موجود تھا جو بچوں کے لیے قطعی طور پر نامناسب تھا۔ اس کے علاوہ نذیر احمد کا اخلاقی نقطۂ نظر بھی بہت ہی سخت تھا۔ شیخ سعدی کی اخلاقی کتاب ''گلستاں'' کو بھی وہ کاغذ کی چیپاں لگا کر یا سیاہی پھیر کر پڑھانا ضروری سمجھتے تھے۔ توبۃ النصوح میں نصوح اپنی بیوی کو گلستاں، بوستاں پڑھاتا ہے۔ نصوح اور اس کی بیوی میں جب اس بارے میں گفتگو ہوتی ہے تو نصوح کہتا ہے:

''بھلا تم کو یہ بھی یاد ہے کہ میں تمہارے سبق سے آگے جا بجا سطروں کی سطروں پر سیاہی پھیر دیا کرتا تھا؟ بعض دفعہ صفحے کے صفحے آپڑے ہیں کہ مجھ کو اوپر سے سادہ کاغذ لگا کر ان کو چھپانے کی ضرورت ہوئی''

جب ''گلستاں'' کے بعض حصوں پر سیاہی پھیرنا ان کو ضروری معلوم ہوا تو ''باغ و بہار'' یا فورٹ ولیم کالج کی دوسری کتابوں کو ہاتھ لگانا بھی ناممکن تھا۔ اسی سبب سے انہوں نے اپنے بچوں کے لیے خود کتابیں لکھیں۔ انہوں نے اپنی لڑکی کے لیے 'مراۃ العروس'' کے عنوان سے ایک قصہ لکھا اور اپنے بیٹے کے لیے ''چند پند'' کے نام سے دوسری کتاب لکھی۔ نذیر احمد ان کتابوں کو شائع کرنے کا بھی ارادہ نہیں رکھتے تھے۔ اتفاق سے یہ کتابیں شائع ہوئیں۔

نذیر احمد اپنی ملازمت کے سلسلے میں کسی دورے پر تھے۔ وہیں ناظم تعلیمات بھی اپنے کسی کام کے سلسلے میں آئے تھے۔ صبح جب وہ ہوا خوری کے لیے نکلے تو نذیر احمد کے بیٹے بشیر بھی اسی وقت نکلے۔ ناظم تعلیمات کمپسن نے پوچھا کس کے بیٹے ہو اور کیا پڑھتے ہو۔ بشیر نے ''چند پند'' اور ''مراۃ العروس'' کے نام بتائے ناظم تعلیمات کو حیرانی ہوئی کہ اس نام کی کتابیں کسی بھی کورس میں شامل نہیں تھیں۔ بشیر سے انہوں نے کہا وہ کتابیں لے آئیں۔ مسٹر کمپسن نے وہ کتابیں رکھ لیں۔ دوسرے دن جب مسٹر کمپسن سے نذیر احمد کی ملاقات ہوئی تو انہوں نے ''مراۃ العروس'' کی بہت تعریف کی اور اسے شائع کرنے کا مشورہ دیا۔ اس کی اشاعت پر ہزار روپے نذیر احمد کو انعام ملا اور اس کی دو ہزار جلدیں حکومت نے خرید لیں۔ ''مراۃ العروس'' کی اشاعت 1869ء میں ہوئی۔ نذیر احمد کو ''مراۃ العروس'' کی اشاعت پر جب انعام اور اکرام سے نوازا گیا تو خود ان کے الفاظ میں ''شیر کے منھ کو خون لگ گیا'' اس کے بعد انہوں نے کوئی چھ ناول لکھ ڈالے۔

نذیر احمد نے جب اپنا ناول ''مراۃ العروس'' لکھا تو انہیں یہ پتا نہیں تھا کہ وہ اُردو میں پہلا ناول لکھ رہے ہیں۔ وہ تو اپنی بچیوں کے لیے ایک ایسا قصہ لکھ رہے تھے جو دلچسپ ہونے کے ساتھ ساتھ سبق آموز بھی ہو۔ لیکن بعد میں یہ احساس ہوا کہ نذیر احمد نے ''مراۃ العروس'' لکھ کر اُردو میں ناول نگاری کا آغاز کیا۔ نذیر احمد نے نہ صرف اُردو ناول کا آغاز کیا بلکہ اُردو ناول نگاری کو ایسی بنیادیں فراہم کردیں جس پر آج اُردو ناول کی عمارت کھڑی ہوئی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1- فورٹ ولیم کالج کی کتابوں میں کیا خرابی تھی؟

2- وہ کون سی اخلاقی کتاب تھی جس پر نصوح کاغذ کی چپیاں لگا کر یا سیاہی پھیر کر پڑھاتا تھا؟

3- نذیر احمد نے اپنے بچوں کے لیے کون سی کتابیں لکھیں؟

4- ناظم تعلیمات نے نذیر احمد کی کتابیں دیکھ کر انہیں کیا مشورہ دیا؟

5- نذیر احمد کو ان کے ناول کی اشاعت پر حکومت کی طرف سے کتنا انعام ملا؟

17.6 مراۃ العروس کا تنقیدی جائزہ

''مراۃ العروس'' نذیر احمد ہی کا نہیں بلکہ اُردو کا پہلا ناول ہے۔ اسے بے حد سراہا گیا اور پسند کیا گیا۔ اس کے سنہ اشاعت 1869ء سے اب تک اس کے سینکڑوں ایڈیشن نکل چکے ہیں۔ جہاں اس کی خوبیوں کو سراہا گیا وہیں اس کی خامیوں کی مذمت بھی کی گئی۔ اس ناول کی خامیوں کی نشاندہی کرنے والے اکثر اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ نذیر احمد اُردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔ اس اعتبار سے انہیں جو ''آزادی'' حاصل ہے وہ کسی اور ناول نگار کو حاصل نہیں۔ بعد میں لکھے گئے ناولوں کو سامنے رکھ کر ان کے ناولوں کو جانچنا یا ان سے مقابلہ کرنا غلط ہوگا۔ ہنری فیلڈنگ Henry Feilding نے اپنے ناول Tom jones کے دیباچے میں لکھا ہے:

> ''میں چونکہ ایک نئی صنف ادب کی بنیاد رکھ رہا ہوں۔ اس لیے مجھے اس بات کی آزادی حاصل ہے کہ میں اس صنف کے لیے جو چاہے اصول وضوابط بناؤں یا مقرر کروں''

نذیر احمد نے اپنی کہانیاں ''زندگی سے براہ راست'' جس طرح چنی ہیں۔ اس کا ادنیٰ سا ثبوت یہ ہے کہ اس زمانے کے لوگ ''مراۃ العروس'' کی کہانی اور کرداروں کو فسانہ یعنی فکشن نہیں سمجھتے تھے بلکہ اسے ایک سچا واقعہ اور اس کے کرداروں کو حقیقی انسان سمجھتے تھے۔ جو لوگ دہلی آتے تھے وہ اصغری اور اکبری کا مکان تلاش کرتے تھے۔ اس سے بڑھ کر ناول نگار کی کامیابی کیا ہوسکتی ہے۔ اور ناول کی وہ شرط کہ اس میں زندگی کے حقیقی واقعات اور حقیقی زندگی کی پیش کش ہونی چاہیے اس شرط کو نذیر احمد ممکنہ حد تک پوری کرتے ہیں۔ افتخار عالم مارہروی نے اپنی کتاب 'حیات النذیر' میں لکھا ہے:

''بعض لوگ دہلی میں اصغری، اکبری کا مکان ڈھونڈتے ہوئے آنکلتے ہیں اور وہ سمجھتے ہیں کہ سچ مچ کی اصغری، اکبری ہوگزری ہے''   (حیات النذیر، ص154)

لیکن ناول کے بعض ناقدین اصغری اور اکبری کا مقابلہ کرتے ہوئے اصغری کے کردار کو جامد اور زندگی سے خالی ثابت کرنے کے لیے اکبری کے کردار کو پیش تو کرتے ہیں لیکن اس بات کا اعتراف نہیں کرتے کہ نذیر احمد نے اکبری کی صورت میں کس درجہ زندگی سے معمور کردار پیش کیا ہے۔ جیسے کہ علی عباس حسینی اصغری کے تعلق سے اس کے حد درجہ متین، خوش سلیقہ، غیرت دار، عاقبت اندیش، عقل کا مجسمہ، شائستگی کا معدن، اور ''مثالی'' ہونے کا تو اعتراف کرتے ہیں لیکن بعد میں ان تمام خوبیوں پر یہ کہہ کر پانی پھیر دیتے ہیں کہ اس میں ''کشش، کمزوریاں اور نسوانیت'' نہیں ہے۔ اکبری کے کردار کے تعلق سے وہ لکھتے ہیں:

''اکبری میں مصنف کی خواہش کے علی الرغم اصغری سے زیادہ جذب ہے وہ الھڑ ہے، بے پرواہ ہے، بدسلیقہ ہے، فضول خرچ ہے، صحبت ارزال میں بیٹھنے والی ہے لیکن وہ صاحبِ دل ہے۔ اس کو غصہ بھی آتا ہے، وہ کوستی کاٹتی بھی ہے، طعنے بھی دیتی ہے، ہنستی بھی ہے، روتی بھی ہے۔ اسی لیے ہمیں اس سے زیادہ ہمدردی ہوتی ہے اور ہمارا جی چاہنے لگتا ہے کہ اگر ہم کاتب تقدیر ہوتے تو ہم اتنی تکلیفوں کے بعد اس کے دن ''ضرور پھیر دیتے۔''

(اردو ناول کی تاریخ وتنقید، ص165)

کسی بھی ناول نگار کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہوتی ہے کہ ناول کا کردار اپنی زندگی آپ جیے۔ وہ ناول نگار کے ہاتھوں کٹھ پتلی نہ بنے۔ مذکورہ بالا اقتباس میں علی عباس حسینی کا یہ کہنا ''مصنف کے علی الرغم'' اکبری کا کردار اس درجہ متاثر کن انداز میں ابھرتا ہے اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ نذیر احمد کتنے بڑے ناول نگار ہیں اور ان کے پہلے ناول میں ان کی کردار نگاری کس درجہ مکمل ہے کہ ان کے کردار خود مصنف کے ''علی الرغم'' اپنی زندگی آپ جی رہے ہیں۔ نذیر احمد نے اپنے ناولوں میں ''زندگی کی سچی تصویر'' پیش کی ہے۔ عزیز احمد نے بجا طور پر نذیر احمد کی ناول نگاری کے تعلق سے لکھا ہے:

پند و موعظت کے طومار کو کتاب سے نکال دیا جائے تو ایک صاف سیدھا سا واقعہ باقی رہ جاتا ہے، جس میں انتہائی ظاہری و خارجی تفصیل کے ساتھ زندگی کی سچی تصویر نظر کے سامنے پھر جاتی ہے۔ یہ تصویر محدود ہے، اس کا تعلق اس زمانے کی دہلی کے متوسط شریف طبقے کی گھریلو زندگی سے ہے۔ اس میں بہت زیادہ گہرائی بھی نہیں پھر بھی خارجی حقیقت نگاری کا یہ کمال آج تک کسی اور ناول نگار کو نصیب نہ ہوسکا''

(ترقی پسند ادب، ص142)

نذیر احمد نے ''مراۃ العروس'' سمیت اپنے ناولوں میں زندگی کی سچی تصویر پیش کرنے میں جو کمال حاصل کیا ہے۔ وہ اس وجہ سے ہے کہ وہ کہانی، پلاٹ، کردار، مکالمے، پس منظر یا زماں و مکاں، زبان و بیاں یا اسلوب حقیقی زندگی ہی سے اخذ کرتے ہیں۔

نذیر احمد نے ''مراۃ العروس'' میں گھریلو زندگی کی تصویر پیش کی ہے۔ گھریلو زندگی یا خانہ داری کی آفاقیت نذیر احمد کے پیش نظر تھی۔ اور انہوں نے اس کو اپنے تمام تر مسائل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ خانہ داری کی اہمیت اور آفاقیت کے تعلق سے لکھتے ہیں:

''خانہ داری کی ضرورت کو ہر زمانے میں ہر ملک ہر قوم، ہر مذہب، ہر ملت کے لوگ تسلیم کرتے آئے ہیں۔ وحشی سے وحشی قوموں میں بھی خانہ داری کا رواج ہے اور چونکہ آدمیوں کی نسل کا پھیلنا اور باقی رہنا موقوف ہے خانہ داری پر، تو یہ ضرورت بڑی بکار آمد ہے''۔

یہ کہانی ہے ایک شریف متوسط گھرانے کی۔ دوراندیش خاں ایک تحصیل دار ہیں۔ ان کی دو لڑکیاں اکبری اور اصغری ہیں۔ ایک بیٹا خیر اندیش خاں بھی۔ دوراندیش خاں صرف نام ہی کے نہیں اپنی حقیقی زندگی میں بھی دوراندیش ہیں۔ وہ اپنے خاندان کی دیکھ بھال بہتر سے بہتر انداز میں کرتے

ہیں۔ پوری کہانی اصغری اور اکبری کے گرد گھومتی ہے۔ اکبری کی پرورش اس کی ننھیال میں ہوئی ہے۔ جہاں حد درجہ لاڈ پیار سے وہ بگڑ جاتی ہے اس کا ضرورت سے زیادہ خیال رکھا جاتا ہے۔ ہر خواہش اور ہر ضد پوری کی جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے وہ من مانی کرنے کی عادی بن جاتی ہے۔ اور یوں وہ پھوہڑ، بدسلیقہ، فضول خرچ اور ضدی بن جاتی ہے۔ کریلا اور نیم چڑھا کے مصداق وہ صحبت ارذال کو پسند کرتی ہے۔ کیونکہ وہ ان کے ساتھ من مانی کر سکتی ہے اور جاو بے جا حکم چلا سکتی ہے۔ اس کی شادی محمد عاقل سے ہوتی ہے۔ وہ عقل مندی سے اکبری جیسی پھوہڑ، جاہل، بے ہنر، ضدی بیوی سے نباہ کرتا ہے۔ اکبری کا مزاج ہی نہیں ملتا۔ ہر وقت کوستی کاٹتی، بدتہذیبی، بدتمیزی سے کام لیتی ہے۔ اس وجہ سے سسرال سے اسے ''مزاج دار بہو'' کا خطاب ملتا ہے۔ ماما عظمت اپنی چالاکی اور عیاری سے اس گھر پر تسلط جما لیتی ہے۔ اکبری چونکہ جاہل ہونے کے ساتھ ساتھ کاہل بھی تھی اسی وجہ سے وہ بھی ہر بات میں ماما عظمت پر انحصار کرتی ہے۔ یوں ماما عظمت اس گھرانے کی اقتصادی حالت کو دیمک کی طرح چاٹتی ہے اور کھوکھلا کرتی جاتی ہے اکبری اپنی طبیعت اور مزاج کی وجہ سے سسرال میں نہیں رہنا چاہتی۔ اس کا شوہر عاقل بھی روز کی جھک جھک سے تنگ آ کر الگ گھر کر لیتا ہے۔

اصغری کی شادی بھی محمد عاقل کے چھوٹے بھائی محمد کامل سے ہوتی ہے۔ اکبری کے برعکس اصغری ہے۔ وہ بے حد سلیقہ شعار، مہذب، پڑھی لکھی، کفایت شعار، غیرت دار، عاقبت اندیش، شائستہ اور حسین ہے۔ اصغری شادی کے بعد خاموشی سے حالات کا جائزہ لیتی ہے۔ گھر کے حالات بہت خراب تھے۔ ماما عظمت گھر پہ چھائی ہوئی تھی۔ اصغری تمام امور خانہ داری سے واقف تھی ہر قسم کا پکوان بھی جانتی تھی۔ سینے پرونے میں بھی ماہر تھی۔ وہ کسی بھی معاملے میں نوکروں کی محتاج نہیں تھی۔ محمودہ اس کی چھوٹی نند تھی اس کے ذریعے گھر ہی کے تمام حالات نہیں بلکہ محلے کے بھی حالات معلوم کر لیتی ہے۔ محمودہ کا ہر طرح سے خیال رکھتی ہے۔ اس کے کپڑے سیتی پروتی ہے۔ ادھر ساس اور شوہر کا بھی پوری طرح خیال رکھتی ہے۔ وہ بڑے صبر و تحمل سے حالات کا جائزہ لیتی ہے۔ اپنی ان صفات کی وجہ سے ''تمیز دار بہو'' کا خطاب سسرال سے حاصل کر لیتی ہے۔

اصغری جب اپنے گھر کے حالات درست کرنے کی کوشش کرتی ہے تو اس کے سامنے ماما عظمت سد راہ بن جاتی ہے۔ وہ پچیس سال سے اس گھر پر چھائی ہوئی تھی۔ اس کی جڑیں اتنی مضبوط ہو گئی تھیں کہ انہیں آسانی سے اکھاڑ پھینکنا ممکن نہ تھا۔ اس لیے اصغری نہایت محتاط انداز میں کام کرتی ہے۔ اس کی چوریوں کو تشت از بام کرنے کے لیے اپنے میکے سے کفایت النسا ماما کو چند دن کے لیے بلاتی ہے اور اس کے ذریعے بازار سے سودا سلف اور دوسری ضرورت کی چیزیں منگواتی ہے۔ یوں سسرال والوں پر بڑی خوبی سے ماما عظمت کی بے ایمانی کو آشکار کرتی ہے لیکن اسے احساس اور اندازہ ہے کہ وہ تنہا ماما کی چالاکی اور عیاری کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ اسی وجہ سے وہ اپنے بڑے بھائی خیر اندیش خاں سے خط و کتابت کے ذریعہ مشورہ کرتی ہے اور اپنے خسر محمد فاضل کے لاہور سے واپس آنے کے بعد ماما عظمت کی ایک ایک چوری اور دھوکا دہی کا پردہ فاش کرتی ہے۔ اور گھر کو ماما عظمت سے نجات دلاتی ہے۔ نذیر احمد نے ماما عظمت اور اصغری کے درمیان جو کشمکش ہوتی ہے اس کو پیش کر کے ناول کی دلچسپی اور قاری کے تجسس میں اضافہ کیا ہے۔

نذیر احمد نے گھریلو زندگی کی چھوٹی سے چھوٹی بات کو پیش کیا ہے۔ جیسے اصغری کے خسر گھر کے خرچ کے لیے بیس روپے ماہانہ دیا کرتے تھے۔ لیکن ان بیس روپیوں میں بڑی تنگی ترشی سے گھر چلتا تھا۔ کیونکہ ماما عظمت کی چوری اور بے ایمانی کی وجہ سے بیس روپے میں سے معلوم نہیں اس کا حصہ کتنا ہوتا تھا اور گھر کے لیے کتنا لگتا تھا۔ اصغری نے جب گھر چلانا شروع کیا تو نہایت کفایت شعاری سے کام لینے لگی۔ ماما عظمت صرف آٹھ آنے پر کام کرتی تھی لیکن اصغری نے ماما دیانت النسا کو دو روپے ماہانہ میں رکھ لیا۔ اصغری اخراجات کا پورا حساب رکھنے لگی۔ جس کی وجہ سے گھر میں گویا برکت آ گئی اور بڑی سہولت اور عمدگی سے گھر چلنے لگا۔ اصغری نے صرف آمد و خرچ ہی تک اپنے کو محدود نہیں رکھا بلکہ گھر کے ہر فرد کی بہتری کے بارے میں سوچ سمجھ کر کام کرنے لگی۔ اپنی نند محمودہ کے غیر ضروری کھیل کود اور دوسرے مشغلے جیسے آتش بازی وغیرہ پر لگام لگائی۔ اسے پڑھنے لکھنے اور دوسرے گھریلو کاموں میں دلچسپی لینے کی طرف مائل کرتی ہے۔ اپنے شوہر محمد کامل کو بھی تعلیم حاصل کرنے پر مائل کرتی ہے۔ وہ دس روپے ماہانہ پر ملازم ہونے کے لیے تیار نہیں تھا۔ لیکن اسے بتاتی ہے کہ ابتدا میں ایسی ملازمت قبول کرنے میں کوئی حرج نہیں جونہی کوئی اچھی جگہ مل جائے اس ملازمت کو جب چاہے چھوڑ دیا جا سکتا ہے۔ ہوتا بھی ایسا ہی ہے۔ سیال کوٹ میں محمد کامل کو پچاس روپے کی نوکری ملتی ہے لیکن وہ گھر بار چھوڑ کر جانے کے لیے راضی نہیں ہوتا۔ اس موقع پر بھی اصغری حوصلہ دلاتی ہے اور کسی نہ کسی طرح راضی کر کے سیال کوٹ بھجوا دیتی ہے اور خط و کتابت کے ذریعے اس سے ربط رکھتی

ہے۔لیکن جب دیکھتی ہے کہ اس کا شوہر پابندی سے خط نہیں لکھ رہا ہے۔ وہ محسوس کرتی ہے کہ طوعاً وکرہاً خط کے جواب دے رہا ہے تو وہ فوراً بھانپ لیتی ہے کہ کامل کی دلچسپیاں کسی اور طرف ہوگئی ہیں۔ اس لیے وہ سیال کوٹ جاتی ہے۔ جانے سے پہلے اکبری کو بھی واپس گھر لاتی ہے اور یوں اس کو بھی راہ راست پر لے آتی ہے۔

سیال کوٹ پہنچتے ہی اصغری کو معلوم ہو جاتا ہے کہ محمد کامل بری صحبت میں اپنا پیسہ اور وقت گنوا رہا ہے۔ وہ بڑی حکمت عملی سے غلط دوست کی صحبت سے اسے بچاتی ہے۔ بے کار مشغلوں میں محمد کامل کو روپوں کی بہت ضرورت ہوتی ہے اس وجہ سے وہ رشوت بھی لینے لگا تھا۔ اصغری بڑی مشکل سے رشوت لینے سے اسے باز رکھتی ہے۔

اصغری کی مالی حالت جیسے جیسے بہتر ہوتی جاتی ہے وہ روپیہ پس انداز کر کے بڑے ہی نیک اور اچھے کام کرتی ہے۔ وہ اپنے گھر ہی کو نہیں بلکہ محلے بھر کو فائدہ پہنچاتی ہے۔ فرصت کے اوقات میں گھر میں مکتب کھول کر لڑکیوں کی تعلیم ہی نہیں تربیت بھی کرتی ہے۔ حسن آرا محلے کی ایسی ہی لڑکی تھی جسے تعلیم و تربیت سے وہ سنوار کر کندن بنا دیتی ہے۔ اپنی نند محمودہ کا بھی بیاہ بہت اچھی جگہ کرواتی ہے۔ وہ چونکہ رات دن مفید کام میں لگی رہتی ہے اس لیے محلے میں اس کا نام اور بڑی عزت ہوتی ہے۔ وہ محلے میں ایک عالیشان مسجد بنواتی ہے۔ جو اصغری خانم کی مسجد کہلاتی ہے۔ مسجد کے اطراف ایک بازار بن جاتا ہے تو اسے خانم کا بازار کہا جاتا ہے۔ اصغری کے وجود سے گھر اور محلے کی اصلاح ہوتی ہے۔ وہ بڑی نیک نامی سے زندگی بسر کرتی ہے۔ نذیر احمد نے اصغری اور اکبری کا قصہ بے حد دلچسپ اور مؤثر انداز میں پیش کر کے اُردو کے کلاسیکی ادب میں اسے ایک اہم اور نمایاں مقام عطا کیا ہے۔ اصغری کے کردار کو نذیر احمد نے ایک مثالی کردار کے طور پر پیش کیا ہے اس وجہ سے اس پر بہت سے اعتراضات ہوئے ہیں۔ علی عباس حسینی اسے ''تہذیب کی پتلی اور اخلاق کی مشین'' قرار دیتے ہیں، جس میں ''خشک عقلیت'' تو ہے لیکن اس کے پہلو میں دل ہے اور نہ دل میں درد ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ بھی اسی انداز میں لکھتے ہیں:

> ''مولانا نے اصغری کو تمام اوصاف حمیدہ کا مجموعہ اور اچھی صفات کا پیکر بنایا ہے لیکن افسوس کہ اسے عورت نہیں بنایا۔'' (سرسید اور ان کے نامور رفقا، ص 291)

لیکن یہ اعتراضات اس لیے بجا اور درست نہیں معلوم ہوتے کہ یہ تمام اعتراضات کم و بیش ایک صدی کے بعد کیے گئے ہیں اس زمانے کے حالات اور سو سال کے بعد کے حالات میں زمین آسمان کا فرق آچکا ہے۔ دوسری اور سب سے اہم بات یہ کہ فکشن کے کردار میں خواہ نیکی بتائی جائے یا بدی۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ کرداروں کو یقین آفریں انداز میں پیش کیا گیا ہے یا نہیں۔ نذیر احمد نے اصغری ہو یا دوسرا کوئی بھی کردار، مراۃ العروس کے سارے کرداروں کو یقین آفریں طریقے سے پیش کیا ہے اسی وجہ سے لوگ اس زمانے میں دہلی کے گلی کوچوں میں اصغری اکبری کا مکان ڈھونڈتے پھرتے تھے۔

عزیز احمد، نذیر احمد کی کردار نگاری کے تعلق سے لکھتے ہیں:

> ''گڑیا کھیلنے والی لڑکی سے لے کر نصوح جیسے پیر تائب تک ہر ایک کی گھریلو دلچسپیوں اور ہر ایک کی ذہنی استعداد کا نذیر احمد کو علم اور پتا ہے۔ ان کی کردار نگاری کا رجحان اصلاح کی طرف ہے۔ لیکن یہ اصلاح محض گھریلو اخلاقی اصلاح ہے۔ یہ نفسیاتی رکاوٹوں کو نظر انداز نہیں کرتی اور نفسیاتی غلطیوں کی مرتکب نہیں ہوتی۔''
>
> (ترقی پسند ادب)

نذیر احمد نے ''مراۃ العروس'' میں اس زمانے کی مختلف سماجی حقیقتوں کو پیش کیا ہے اور اس زمانے کے ماحول اور سماجی مسائل پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ انیسویں صدی کی حقیقی سوسائٹی ہی کو پس منظر بناتے ہیں۔ اور اس زمانے کے متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کی حقیقت شعارانہ عکاسی کرتے

ہیں۔ انہوں نے زندگی کے حقائق اور اس کے ٹھوس پہلوؤں کو ہمیشہ سامنے رکھا ان کا مقصد انسان اور انسانی سماج کو بہتر بنانا تھا۔ یہ مقصدیت جب خلوص پر مبنی ہو اور ناول نگاری کا اصل محرک یہی ہو تو ناول کے فن کو زیادہ مجروح نہیں کرتی۔ نذیر احمد کی ناول نگاری کئی حیثیتوں سے اُردو ادب میں اہمیت رکھتی ہے۔

نذیر احمد کی ناول نگاری کی اہمیت صرف اس بنا پر ہی نہیں ہے کہ انہوں نے اُردو ناول نگاری کی بنیاد رکھی۔ یا صرف اس بنا پر ہی نہیں کہ ان کے ناول اُردو ادب میں مشرقی تقشف کی بہترین مثال ہیں یا انہوں نے "بعید از قیاس داستانوں کی جگہ اصلی واقعات اور صحیح معاشرت" کو ناول کی صورت میں پیش کیا۔ نذیر احمد کے ناولوں کو صرف اس بنا پر بھی اہمیت حاصل نہیں ہے کہ انہوں نے عورت کے لیے ناول لکھے اور ان سماجی برائیوں کو نمایاں کیا جن سے عورتیں متاثر ہو سکتی ہیں یا صرف اس لیے بھی نہیں کی عورتوں اور لڑکیوں کی تعلیم اور مسلم گھرانوں کے لیے ناول لکھے۔ بلکہ ان کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ انہوں نے اُردو ناول نگاری کو بعض ایسی صحت مند اور مستحکم روایات دی ہیں کہ آج بھی اُردو ناول نگاری ان سے کسی نہ کسی حد تک فائدہ اٹھا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج ڈیڑھ سو سال گزرنے کے باوجود ان کے ناول پڑھے اور پڑھائے جاتے ہیں یعنی کورس میں شامل کیے جاتے ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1- ہنری فیلڈنگ نے ایک نئی صنف کے بانی ہونے کے تعلق سے کیا بات کہی ہے؟
2- اصغری اور اکبری کے قصے کو لوگ سچا واقعہ سمجھتے تھے اس کا ثبوت کیا ہے؟
3- کسی بھی ناول نگار کی کامیابی کردار کو پیش کرتے ہوئے کس بات میں مضمر ہے؟
4- عزیز احمد نے نذیر احمد کی ناول نگاری کے تعلق سے کیا کہا ہے؟
5- خانہ داری کے تعلق سے نذیر احمد نے کیا کہا ہے؟
6- اکبری کا کردار کس وجہ سے بگڑ جاتا ہے؟
7- اکبری کی شادی کس سے ہوتی ہے؟
8- اصغری کی شادی کس سے ہوتی ہے؟
9- اکبری اور اصغری کو سسرال سے کیا خطاب دیا جاتا ہے؟
10- عظمت کون تھی اور کیا کرتی تھی؟
11- اصغری کو کیسے انداز ہ ہوتا ہے کہ اس کا شوہر بری صحبت میں گرفتار ہو گیا ہے؟
12- اپنے شوہر کو بری صحبت سے نکالنے کے لیے وہ کیا کرتی ہے؟
13- مختلف نقاد اصغری کے کردار میں کن کمزوریوں کی نشان دہی کرتے ہیں؟
14- نذیر احمد کی ناول نگاری کن وجوہات کی بنا پر اہمیت رکھتی ہے؟

17.7 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح

(الف) دنیا میں بہت بھاری بوجھ مردوں کے سر پر ہے۔ دنیا میں کھانا کپڑا اور روزمرہ کے خرچ کی سب چیزیں روپیہ سے حاصل ہوتی ہیں اور یہ سب کھڑاگ روپیہ کا ہے۔ عورتوں کو بڑی خوشی کی بات ہے کہ اکثر کمانے اور روپیہ پیدا

کرنے کی محنت سے محفوظ رہتی ہیں۔ دیکھو مرد کیسی کیسی سخت محنت کرتے ہیں۔ کوئی بھاری بوجھ سر پر اٹھاتا ہے۔ کوئی لکڑی ڈھوتا ہے۔ سنار، لہار، ٹھٹھیرا، کسیرا، کندلہ گر، زرکوب، بکیہ، تارکش، ملمع ساز، جڑیا، سلمہ ستارے والا، بٹیہ، بدرساز، میناساز، قلعی گر، سادہ کار، صیقل گر، آئینہ ساز، زردوز، منھیار، نعلبند، نگینہ ساز، کامدانی والا، سان گر، نیاریا، ڈھلیہ، بڑھئی، خرادی، ناریل والا، کنگھی ساز، بنس پھوڑ، کاغذی، جلاہا، رفو گر، رنگریز، چھیپی، درزی، دستار بند، علاقہ بند، نیچہ بند، مہر کن، سنگ تراش، حکاک، معمار، دیگر، کمھار، حلوائی، تیلی، تنبولی، رنگ ساز، گندھی وغیرہ جتنے پیشہ والے ہیں سب کے کاموں میں برابر کی تکلیف ہے۔ اور یہ تمام تکلیف روپیہ کمانے کے واسطے مرد سہتے اور اٹھاتے ہیں، لیکن اس بات سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ عورتوں سے سوائے کھانے اور سور ہنے کے کوئی کام دنیا کا متعلق نہیں ہے۔ بلکہ خانہ داری کے تمام کام عورتیں ہی کرتی ہیں، مرد اپنی کمائی عورتوں کے آگے لا کر رکھ دیتے ہیں اور عورتیں اپنی عقل سے اس کو ایسے بندوبست اور سلیقے کے ساتھ اٹھاتی ہیں کہ آرام کے سوائے عزت اور نام پر حرف نہیں آنے پاتا۔ پس اگر غور سے دیکھو تو دنیا کی گاڑی جب تک ایک پہیہ مرد کا اور دوسرا پہیہ عورت کا نہ ہو چل نہیں سکتی، مردوں کو روپیہ کمانے کے بعد اتنا وقت نہیں بچتا کہ اس کو گھر کے چھوٹے چھوٹے کاموں میں صرف کریں۔

(ب) محمد عاقل نے کہا۔ ''آرام کی جو پوچھیے تو ہم کو جو اب حاصل ہے۔ الگ ہوئے پیچھے اس کی قدر معلوم ہوگی۔ دونوں وقت پکی پکائی کھائی اور بے فکر ہو کر بیٹھ رہے۔ الگ ہونے پر آٹا، دال، گوشت، ترکاری، کنڈا، لکڑی سب کا فکر کرنا پڑے گا۔ اور آپ ہی انصاف فرمائیے کہ خانہ داری میں کتنے بکھیڑے ہیں۔ بے سبب ان سب آفتوں کو اپنے سر لینا میرے نزدیک تو عقل کی بات نہیں۔ رہی یہ بات کہ جو چاہا سو کھایا اور جو چاہا سو پکایا۔ اب بھی حاصل ہے۔ انہیں سے پوچھیے کبھی کوئی فرمائش کی ہے جس کی تعمیل نہ ہوئی ہو۔ بڑے کنبوں میں البتہ اس طرح کی تکلیف ہوا کرتی ہے، ایک کا دل میٹھے چاول کو چاہتا ہے دوسرے کو بھنی مونگ کی کھچڑی چاہیے۔ تیسرے کو پلاؤ درکار ہے۔ چوتھے کو قورمہ کھانا منظور ہے۔ پانچویں کو پرہیزی کھانا حکیم نے بتایا ہے۔ دس کے واسطے دس ہنڈیاں روز روز کہاں سے آئیں۔ ہمارے ہاں کنبہ کون بہت بڑا ہے۔ فرمائش کریں تو ہم اور نہ کریں تو ہم۔ اس کو بھی جانے دیجیے اگر ان کو ایسا ہی لحاظ ہے آپ کھانے کا اہتمام کریں۔ خود والدہ کئی مرتبہ کہہ چکی ہیں۔ انہیں سے پوچھیے کہا ہے یا نہیں! اور نام کو جو آپ نے فرمایا یہ بھی میرے نزدیک عقل کی بات نہیں، اپنے آرام سے کام ہے۔ لوگ اپنے دلوں میں جو چاہیں سو سمجھیں اور فرض کیجیے لوگوں نے یہی جانا کہ ہم ماں باپ کے سر پڑے ہیں تو اس میں ہماری کیا بے عزتی ہے؟ ماں باپ ہیں کوئی غیر تو نہیں ہیں۔ ماں باپ نے ہم کو پالا، پرورش کیا۔ کھلایا، پہنایا، پڑھایا لکھایا، شادی بیاہ کیا۔ ان سب باتوں میں بے عزتی نہیں ہوئی تو اب کون سا سرخاب کا پر ہم میں لگ گیا ہے کہ ان کا دست نگر ہونا ہماری بے عزتی کا موجب سمجھا جائے گا؟

(ج) اصغری کا خط

جناب برادر صاحب معظم مکرم سلامت۔

تسلیمات کے بعد مطلب ضروری عرض کرتی ہوں کہ مدت سے میں نے اپنا حال آپ کو نہیں لکھا اس واسطے کہ جو عریضہ جناب والد کی خدمت میں بھیجتی ہوں وہ آپ کی نظر سے بھی ضرور گزرتا ہوگا؟

اب ایک خاص بات ایسی پیش آئی ہے کہ اس کو میں آپ ہی کی خدمت میں عرض کرنا مناسب سمجھتی ہوں۔ وہ یہ

ہے کہ جب سے میں سسرال آئی کسی طرح کی تکلیف مجھ کو نہیں پہنچی اور بڑی آپا کو جن باتوں کی شکایت رہا کرتی تھی۔ آپ کی دعا سے وہ باتیں میرے ساتھ نہیں ہیں۔ سب لوگ مجھ سے محبت کرتے ہیں اور میں خوش رہتی ہوں لیکن ایک ماما عظمت کے ہاتھوں سے وہ ایذا ہے جو کسی بدمزاج ساس اور بدزبان نند سے بھی نہ ہوتی۔ یہ عورت اس گھر کی پرانی ماما ہے اور اندر باہر کا سب کام اسی کے ہاتھوں میں ہے۔ اس عورت نے گھر کو لوٹ کر خاک سیاہ کر دیا۔ اب اتنا قرض ہوگیا ہے کہ اس کے ادا ہونے کا سامان نظر نہیں آتا۔ کسی طرح کا بندوبست گھر میں نہیں ہے۔ میں نے چند روز معمولی کاروبار خانہ داری میں دخل دیا تھا تو ہر چیز میں غبن، ہر بات میں فریب پایا گیا۔ میری روک ٹوک سے ماما میری دشمن ہوگئی اور اس دن سے ہر روز تازہ فساد کھڑا کیے رہتی ہے۔

اب تک ہر چند کوئی قباحت کی بات پیدا نہیں ہوئی۔ لیکن اس ماما کا رہنا مجھ کو سخت ناگوار ہے مگر اس کا نکلنا بھی بہت دشوار ہے۔ تمام بازار کا قرض اسی کی معرفت ہے۔ موقوفی کا نام سن پائے تو قرض خواہوں کو جا بھڑکائے۔ پھر قرض کا نہ حساب ہے نہ کتاب ہے۔ زبانی تکوں پر سب لینا دینا ہو رہا ہے۔ میں چاہتی ہوں کہ سب لوگوں کا حساب کتاب ہو کر لکھا پڑھی ہو جائے اور بقدر مناسب ہر ایک کی قسط مقرر کر دی جائے اور قرض لینے کا دستور آئندہ کے واسطے موقوف ہو اور ماما نکال دی جائے۔

یقین ہے کہ جناب والد صاحب کے ساتھ آپ بھی رمضان میں تشریف لائیں گے۔ میں چاہتی ہوں آپ مہربانی فرما کر لاہور ہو کر آیئے۔ اور ابا جان کو جس طرح بن پڑے کم سے کم دو ہفتہ کے واسطے اپنے ساتھ لوا لایئے۔ آپ سب لوگوں کے سامنے یہ معاملہ بخوبی طے ہو جائے گا۔

میں اس خط کو سخت تشویش کی حالت میں لکھ رہی ہوں۔ کوئی مہاجن آمادۂ نالش ہے۔ ماما نے صلاح دی ہے میرے کپڑے گروی رکھے جائیں۔ اماں جان روپے کے بندوبست کے واسطے اسی وقت خالہ جان کے پاس گئی ہیں۔

فقط

اپنی معلومات کی جانچ

1. نذیر احمد نے کن کاموں اور پیشوں کو مردوں سے متعلق بتایا ہے؟
2. ''سرخاب کا پر'' سے آپ کیا سمجھتے ہیں۔
3. اصغری کسے خط لکھتی ہے؟

17.8 خلاصہ

نذیر احمد اُردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔ ان کو اپنی زندگی میں بڑی عزت، شہرت اور دولت ملی لیکن یہ سب بعد کی باتیں ہیں۔ ان کی زندگی کے ابتدائی حالات سے پتا چلتا ہے کہ انہوں نے اپنی ابتدائی زندگی کتنی مشکلات میں بسر کی۔ ابتدائی تعلیم بجنور میں حاصل کرنے کے بعد مزید تعلیم حاصل کرنے کے لیے انہیں دہلی بھیج دیا گیا۔ اس زمانے میں مساجد میں مکتب ہوا کرتے تھے۔ مسجد میں بظاہر تو مفت تعلیم ہوتی تھی لیکن طالب علموں سے ہر قسم کا کام لیا جاتا تھا۔ نذیر احمد بھی گھر گھر جا کر کھانے کی چیزیں اکٹھی کرتے تھے۔ لیکن کچھ دینے سے پہلے ان سے سودا سلف لانے سے لیکر مصالحے پیسنے تک کے کام لیے جاتے تھے۔ نذیر احمد مسجد کے دوران قیام کو اپنی زندگی کا ''بدترین وقت'' کہتے تھے۔ لیکن مسجد میں انہیں زیادہ نہیں رہنا پڑا۔ اتفاق سے دلی کالج میں نہ صرف ان کا داخلہ ہوگیا بلکہ وہاں سے ان کو وظیفہ بھی ملنے لگا۔ دلی کالج میں اپنی تعلیم مکمل کرنے کے دوران ہی ان کے والد کا

انتقال ہوگیا۔نذیر احمد اوران کے بھائی کو گھر کی ساری ذمے داریاں سنبھالنی پڑیں۔ملازمت کی فکر ہوئی۔ابتدا میں انہیں مدرسی ملی پھر وہ ڈپٹی انسپکٹر مدارس ہوگئے۔اس دوران انکم ٹکس ایکٹ کے ترجمے کا انہیں کام ملا۔اس کام کو انہوں نے نہایت ہی عمدگی سے پورا کیا۔اس کام سے خوش ہوکر انہیں انڈین پینل کوڈ کے ترجمے پر مامور کیا گیا۔اس کے بعد انہیں تحصیل دار بنادیا گیا۔پھر انہوں نے ڈپٹی کلکٹری کا امتحان پاس کیا اور ڈپٹی کلکٹر بن گئے۔سرسید کے کئی رفقا کو ریاست حیدرآباد میں اعلیٰ درجے کی ملازمتیں مل گئی تھیں۔نذیر احمد کو بھی ناظم بندوبست کا عہدہ ملا اور پھر وہ رکن مال ہوگئے۔ریاست حیدرآباد کے حالات کو جب انہوں نے ناسازگار پایا تو وہ وظیفہ لے کر دلی آگئے۔انگریزی حکومت سے انہیں شمس العلما کا خطاب ملا۔اڈنبرا یونیورسٹی نے انہیں ایل۔ایل۔ڈی کی ڈگری عطا کی۔نذیر احمد نے 78 سال کی عمر پائی۔وہ 1836ء میں پیدا ہوئے اور 1910ء میں ان کا انتقال ہوا۔

نذیر احمد عام طور پر ناول نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔لیکن وہ عربی کے جید عالم تھے۔انہوں نے قرآن حکیم کا ترجمہ کیا تھا۔جو آج بھی قرآن شریف کے مقبول ترین تراجم میں سے ایک ہے۔اسلام علوم پر بھی ان کی گہری نظر تھی۔الحقوق والفرائض ان کی بہت ہی ضخیم کتاب ہے،جس میں سارے شرعی احکام کا احاطہ کیا گیا ہے۔حد یہ کہ ''حقے اور پان کے آداب'' بھی انہوں نے بیان کیے ہیں۔امہات الامہ میں آنحضرت کے تعدد ازواج کے اسباب بیان کیے ہیں۔منطق پر ''مبادی الحکمتہ'' کے عنوان سے کتاب لکھی ہے ''منتخب الحکایات'' میں سبق آمیز حکایات کا انتخاب ملتا ہے۔علم ہیئت پر ''سمٰوات'' کے عنوان سے کتاب لکھی ہے۔1857ء کے واقعات پر ''فسانۂ غدر'' کے نام سے کتاب لکھی ہے۔''رسم الخط'' پر بھی ان کی کتاب ملتی ہے نظموں کا ایک مجموعہ ''نظم بے نذیر'' کے نام سے ملتا ہے۔نذیر احمد بہترین خطیب تھے ان کے لکچروں کا مجموعہ بھی کتابی صورت میں شائع ہوا ہے۔

مذکورہ بالا اتنی ساری علمی کتابوں کے باوجود جن میں سے کئی اب ملتی بھی نہیں ہیں'ان کی شہرت زیادہ تر ان کی ناول نگاری کی وجہ سے ہے۔نذیر احمد نے کل سات ناول لکھے ہیں۔''مراۃ العروس'' 1869ء میں لکھا گیا۔یہ اُردو کا پہلا ناول ہے۔بعض قصے جو نذیر احمد سے پہلے لکھے گئے ان کو بھی اُردو کا پہلا ناول کہہ کر پیش کیا گیا۔ڈاکٹر محمود الٰہی نے کریم الدین کے تمثیلی قصے ''خط تقدیر'' کو پہلا ناول کہہ کر پیش کیا۔یہ تمثیلی قصہ ہے، ناول نہیں ہے۔تمثیل اور ناول میں بنیادی فرق یہ ہوتا ہے کہ تمثیل خواہ کسی بھی پیرایے میں بیان کی جائے اس کے زماں و مکاں مطلق ہوتے ہیں۔لیکن ناول کے زماں و مکاں حقیقی ہوتے ہیں اور صاف طور پر آپ کسی جگہ اور زمانے کا تعین کرسکتے ہیں۔ایک داستانی انداز کے قصے ''ریاض دلربا'' کو بھی ناول کہہ کر پیش کیا گیا لیکن اس میں مافوق الفطرت واقعات بیان کیے گئے ہیں۔اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ مذکورہ دونوں قصوں کی زبان و بیان ناول سے قطعی مختلف ہے۔ناول کے زبان و بیان میں جو لچک اور وسعت ہونی چاہیے ان کتابوں میں مفقود ہے۔ناول کی زبان میں اتنی لچک ہوتی ہے کہ وہ ہر موضوع کو ادا کرسکے۔ان دونوں کتابوں یعنی ''خط تقدیر'' اور ''ریاض دلربا'' میں یہ زبان و بیان نہیں ہے۔تیسری کتاب جسے اُردو ہی کا نہیں بلکہ ہندوستان کا پہلا ناول کہہ کر پیش کیا گیا ہے وہ منشی سجاد حسین انجم کسمنڈوی کی ''نشتر'' ہے۔یہ ہے تو ناول جو 1894ء میں لکھا گیا۔لیکن منشی سجاد حسین نے یہ لکھا ہے کہ انہوں نے ایک فارسی قصہ کا ترجمہ کیا ہے۔یہ قصہ 1790ء میں لکھا گیا اور سچا قصہ ہے۔جب تک حسن شاہ کا یہ فارسی قصہ نہیں ملتا۔اس وقت تک اس کو ناول نہیں کہا جاسکتا۔کیونکہ سجاد حسین نے صاف طور پر لکھا ہے کہ اسی قصہ کو انہوں نے ناول کی شکل دی ہے۔اپنی دوسری کتاب ''حیات شیخ چلی'' میں انہوں نے اسے ناول لکھا ہے۔''ایک ناول لکھ ڈالا جس کو نشتر کہتے ہیں''۔ان ہی وجوہات کی بنا پر ''مراۃ العروس'' ہی اُردو کا پہلا ناول قرار پاتا ہے۔

''مراۃ العروس'' اتفاقی طور پر شائع ہوا۔انگریز ناظم تعلیمات کو جب یہ کتاب ہاتھ لگی تو انہوں نے دیکھا کہ عام کورس کی جو اُردو کتابیں ہیں ان سے یہ مختلف ہے اور جدید انداز کا دلچسپ قصہ ہے۔انہوں نے نذیر احمد کو مشورہ دیا کہ اسے شائع کردیں۔جب یہ جدید انداز کا قصہ یا ناول شائع ہوا تو نذیر احمد کو ایک ہزار روپے حکومت نے انعام کے طور پر دیے۔جو آج کے کئی لاکھ روپیوں کے برابر ہیں اور اس کی دو ہزار جلدیں خرید لیں۔نذیر احمد کے لیے یہ بڑی حوصلہ افزا بات ثابت ہوئی۔انہوں نے ایک کے بعد ایک مزید چھ ناول لکھ ڈالے۔مراۃ العروس کے بعد بنات النعش (1872ء)'ایامیٰ (1891ء)'رویائے صادقہ (1894ء)۔نذیر احمد کے تمام ناول مقصدی اور اصلاحی ہیں۔

''مراۃ العروس'' میں اکبری اور اصغری کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ اکبری کی پرورش اس کی ننھیال میں ہوتی ہے۔ جہاں اس سے حد سے زیادہ لاڈ پیار کیا جاتا ہے۔ اس کی ہر جائز اور ناجائز خواہش پوری کی جاتی ہے جس کی وجہ سے اسے من مانی کرنے کی عادت پڑ جاتی ہے۔ اس وجہ سے وہ بے حد ضدی ہو جاتی ہے۔ من مانی کرنے کی وجہ سے وہ پڑھتی لکھتی بھی نہیں ہے۔ وہ صحبت ارزال ہی کو پسند کرتی ہے تاکہ جو چاہے ان کے ساتھ برتاؤ کر سکے۔ اس بگڑے ہوئے مزاج کے ساتھ جب اس کی شادی ہوتی ہے تو اپنے پھوہڑ پن اور بدسلیقگی کی وجہ سے گھر کو جہنم بنا دیتی ہے۔ سسرال میں چونکہ اس کا مزاج ہی نہیں ملتا تھا۔ اس وجہ سے ''مزاج دار بہو'' کا خطاب ملتا ہے۔ ساس اور نند سے رات دن اس کا جھگڑا ہوا کرتا تھا۔ رات دن کے ہنگامے اور فساد سے تنگ آ کر اس کا شوہر محمد عاقل اپنا گھر الگ کر لیتا ہے۔

اکبری کے برخلاف اصغری کی تعلیم و تربیت بہترین طور پر ہوئی تھی اس وجہ سے وہ پڑھی لکھی ہے، شائستہ، مہذب، متین، غیرت دار، دور اندیش اور بے حد سلیقہ شعار ہے۔ ان ہی اوصاف کی بنا پر وہ اپنی سسرال میں ''تمیز دار بہو'' کا خطاب پاتی ہے۔ وہ بڑی خاموشی سے حالات اور ماحول کا جائزہ لیتی ہے۔ محمودہ، اصغری اور اکبری کی نند ہے۔ اصغری سب سے پہلے اسے اعتماد میں لیتی ہے اور اس سے گھر کے اور محلے کے حالات معلوم کر لیتی ہے۔ ماما عظمت جو گھر کو لوٹ رہی تھی۔ اس کو اپنی حکمت عملی سے نکال باہر کرتی ہے۔ اس کا سسرال جو بہت مقروض ہو گیا تھا اسے، رفتہ رفتہ ساہوکاروں کے چنگل سے چھڑاتی ہے۔ اور اپنی کفایت شعاری اور پس اندازی سے خوش حال گھرانہ بنا دیتی ہے۔ محلے بھر میں اپنے نیک نام اور کام کی وجہ سے عزت پاتی ہے۔ مسجد بنواتی ہے۔ اور اس کے اطراف کا بازار اسی کے نام سے خانم کا بازار کہلاتا ہے۔ اکبری کا گویا دوبارہ گھر بسا دیتی ہے۔ محمودہ کی شادی بڑی دھوم سے اچھی جگہ کرا دیتی ہے یوں اپنے گھر کو بناتی اور سنوارتی ہے۔ اور ایک مثالی گھر میں تبدیل کرتی ہے۔

17.9 نمونہ امتحانی سوالات

ان سوالات کے جوابات تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1- نذیر احمد کی زندگی ایک خود ساختہ انسان (Selfmade man) کی بہترین مثال ہے، تفصیلی طور پر وضاحت کیجیے۔

2- ''خط تقدیر''، ''ریاض دلربا'' اور ''نشتر'' کیوں پہلے ناول نہیں ہیں؟ مدلل طور پر بیان کیجیے۔

3- ''مراۃ العروس'' کی کردار نگاری کا جائزہ لیجیے۔

4- ناول ''مراۃ العروس'' کا تنقیدی جائزہ لیجیے۔

5- دیے گئے اقتباسات میں سے کسی ایک کی تشریح اس طرح کیجیے کہ متن کی ادبی اور فنی خوبیاں واضح ہو جائیں۔

ان سوالات کے جوابات پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1- نذیر احمد کے علمی اور ادبی کارناموں پر روشنی ڈالیے۔

2- نذیر احمد کی ناول نگاری کس طرح شروع ہوئی؟ بیان کیجیے۔

3- ''مراۃ العروس'' کی کہانی کی خصوصیات بیان کیجیے۔

4- کیا مراۃ العروس ناول نگاری کے فن پر پورا اترتا ہے؟ اپنی رائے مدلل تحریر کیجیے۔

17.10 فرہنگ

الفاظ		معنی
خمسہ	=	پانچ سے نسبت رکھنے والا

جید = خالص، کھرا، زبردست

تلمیحات = کلام میں کسی قصے یا واقعے کی طرف کیے گئے اشارے

سمٰوات = سما کی جمع، افلاک، کئی آسمان

بنات النعش = سات ستاروں کا جھمکا، عقد ثریا

ڈسکورس = بات چیت، ادبی گفتگو

محیر العقل = عقل کو حیران کرنے والا

حیاتیات = جانوروں اور پودوں کا علم (Biology)

مراۃ العروس = دلہن کا آئینہ

ارذال = بہت ذلیل، کمینے

پیر تائب = توبہ کرنے والا بوڑھا

تقشف = درویشی، سخت زندگی بسر کرنا

اسم نویسی لکھوانا = شادی کے لیے لڑکے سے متعلق ضروری تفصیلات لڑکی والوں کو مہیا کرانا

17.11 سفارش کردہ کتابیں

1- عزیز احمد — ترقی پسند ادب

2- فرحت اللہ بیگ — نذیر احمد کی کہانی کچھ میری کچھ ان کی زبانی

3- ڈاکٹر سید عبداللہ — سرسید کے نامور رفقا

4- ڈاکٹر زینت بشیر — نذیر احمد کے ناولوں میں نسوانی کردار

5- ڈاکٹر یوسف سرمست — بیسویں صدی میں اُردو ناول

6- ڈاکٹر وحید کوثر — اُردو ناولوں میں تعلیمی تصورات

7- علی عباس حسینی — اُردو ناول کی تاریخ اور تنقید

8- افتخار عالم مارہروی — حیات النذیر

9- ڈاکٹر احسن فاروقی — ناول کی تنقیدی تاریخ

10- سہیل بخاری — اُردو ناول نگاری

11- اختر انصاری — مطالعہ و تنقید

....

اکائی 18 : مرزا محمد ہادی رسوا اور امراؤ جان ادا

ساخت

18.1 تمہید
18.2 حیات
18.3 تصانیف
18.3.1 ناول افشائے راز
18.3.2 ناول شریف زادہ
18.3.3 ناول ذات شریف
18.3.4 ناول اختری بیگم
18.3.5 جاسوسی ناول
18.3.6 شاعری
18.4 امراؤ جان ادا کا تنقیدی جائزہ
18.4.1 موضوع
18.4.2 قصہ
18.4.3 پلاٹ
18.4.4 تکنیک
18.4.5 کردار نگاری
18.4.6 لکھنؤ کی معاشرت
18.5 امراؤ جان ادا کا اسلوب اور زبان و بیان
18.6 نمونہ اقتباسات برائے تشریح
18.7 خلاصہ
18.8 نمونہ امتحانی سوالات
18.9 فرہنگ
18.10 سفارش کردہ کتابیں

18.1 تمہید

ہندوستان کی تاریخ میں 1857ء کا المیہ صرف ایک سیاسی اور تاریخی المیہ نہیں تھا۔ ایک پوری ہندوستانی تہذیب کا بھی المیہ تھا اس المیہ کے دور رس نتائج و عواقب کو فوری طور پر سرسید نے محسوس کیا اور اپنے ساتھیوں کے ساتھ ایک ہمہ رخی محاذ قائم کیا۔ جہاں انھوں نے کئی اصلاحی کام کیے وہیں ادب کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ اردو زبان و ادب کو زندگی آمیز اور زندگی آموز بنانے کے لیے رفقا کو تیار کیا۔ چنانچہ ان کے رفقا' حالی' نذیر احمد' شبلی نے تنقید' تحقیق' سیرت نگاری' صحافت' انشا پردازی' طنز و مزاح میں ایسے کارہائے نمایاں انجام دیے جن سے زبان کو وسعت اور مضامین میں تنوع

پیدا ہوگیا۔ اسالیب بیان کی کئی جہتیں سامنے آئیں۔ سرسید کی تحریک کا لکھنؤ کی ادبی و علمی فضا پر بھی خاصا اثر پڑا۔ وہاں کی رنگینیاں، رنگ رلیاں اور افسانوی دنیا حقیقت سے بدلنے لگی، رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر، چکبست، منشی سجاد حسین اور مرزا رسوا وغیرہ نے ادب کو نئے موضوعات اور نئے رجحانات سے روشناس کروایا۔ مرزا رسوا نے ناول نگاری کی طرف خصوصی توجہ کی اس کے علاوہ شاعری اور تراجم میں ان کے اہم کارنامے ملتے ہیں۔ مگر ان کا نام ان کے ناول امراؤ جان ادا کی وجہ سے اردو دنیا میں ہمیشہ باقی رہے گا۔ آگے مرزا محمد ہادی رسوا کی حیات، ادبی کارناموں اور ناول امراؤ جان کے بارے میں گفتگو کریں گے۔

18.2 حیات

مرزا محمد ہادی رسوا 1858ء میں لکھنؤ کے ایک محلّہ کوچۂ آفریں خاں میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد مرزا محمد تقی، آصف الدولہ کی فوج میں ممتاز عہدے پر فائز تھے۔ مرزا محمد تقی فارسی زبان وادب کا اچھا ذوق رکھتے تھے۔ فقہ اور علم نجوم سے دلچسپی تھی۔ مرزا ہادی رسوا کے نانا نواب احمد علی خاں کا سلسلۂ نسب آصف الدولہ کے نائب حسن رضا خاں سے ملتا ہے۔ نواب احمد علی خاں کی بیوی یعنی مرزا رسوا کی نانی، طباطبائی خاندان سے تھیں۔ رسوا ابھی کم عمر ہی تھے کہ والدہ کا انتقال ہوگیا۔ پندرہ سولہ سال کی عمر میں والد مرزا محمد تقی کا سایہ بھی سر سے اٹھ گیا۔ جاگیر اور جائداد رسوا کی ناتجربہ کاری اور کم سنی کی وجہ سے رشتہ داروں نے ہڑپ کرلی۔ کچھ دنوں کے لیے اس یتیم و یسیر بچے کی سرپرستی خالہ اور ماموں نے قبول کی چند ہی دنوں بعد یہ پتے بھی ہوا دینے لگے۔ خالہ اور ماموں کے مظالم اتنے بڑھے کہ تنگ آکر مرزا رسوا نے ننھیال چھوڑ دیا لکھنؤ چلے گئے۔ وہاں اپنے والد مرزا محمد تقی کے ایک دوست شیخ حیدر بخش کے یہاں قیام کیا۔ حیدر بخش اعلیٰ درجے کے خطاط تھے۔ دستخط اور دستاویز بنانے میں ماہر تھے۔ دھوکہ دہی کی پاداش میں انہیں طویل سزا ہوئی۔ جیل ہی میں ان کا انتقال ہوا۔ ان کے بعد رسوا پھر دربدر مارے مارے پھرتے رہے۔ رہا سہا سرمایہ بیچ ڈالا اور تعلیم حاصل کرتے رہے۔

تعلیم

اپنے والد مرزا محمد تقی سے رسوا نے عربی، فارسی، ریاضی اور نجوم کی تعلیم حاصل کی۔ لکھنؤ کے مشہور اساتذہ میں مولوی محمد یحییٰ کا بڑا چرچا تھا، ان سے شرح جامی کا درس لیا۔ مولوی کمال الدین سے فلسفہ اور منطق کی تعلیم حاصل کی۔ انگریزی میں لیاقت اپنی محنت وکوشش سے پیدا کی۔ اپنے تعلیمی مصارف اور گھریلو اخراجات کے لیے والد سے ورثے میں ملے مکانات فروخت کرکے انٹرنس پاس کیا۔ 1885ء میں پنجاب یونیورسٹی سے فلسفہ میں بی۔اے۔ کیا۔ ریاضی کا شوق پورا کرنے کے لیے ٹامس رڑکی کالج سے اورسیر (Overseer) کا امتحان کامیاب کیا۔ زندگی بھر نئے نئے علوم سیکھتے رہے۔ جس فن میں گئے کمال پیدا کیا۔ موسیقی کا شوق ہوا تو تین سو کے قریب راگ راگنیوں کے لیے انگریزی Notations کی طرز پر علامات مقرر کیے۔ اردو شارٹ ہینڈ اور اردو ٹائپ رائٹر کے سلسلے میں بھی انہوں نے بہت کام کیے۔

کیمیا سے دلچسپی ہوئی تو ایک لوہار کے لڑکے کو ٹیوشن دے کر اس کے اخراجات پورے کرتے رہے۔ شام میں جب لوہار کا کام ختم ہوجاتا تو اس کی بھٹی ان کے تجربات کے کام آتی۔ کوئٹہ میں ان کا ایک گھر تھا۔ کیمیا کے آلات اور اخراجات کے لیے وہ گھر بھی فروخت کردیا۔ اس زمانے میں کیمیا کی تعلیم اتنی عام نہیں تھی۔ کتابیں تو ملتی ہی نہیں تھیں۔ ایک دوست کے ذریعہ لندن سے منگواتے تھے۔

ملازمتیں اور وفات

رڑکی سے Overseer کا امتحان پاس کرنے کے بعد سب سے پہلے ریلوے میں بحیثیت سرویئر ملازمت کی۔ کوئٹہ لائن کی تیاری میں مرزا کا اہم حصہ رہا۔ بلوچستان میں ریل کی پٹریاں بچھانے اور اسٹیشنوں کے نقشے بنانے میں بڑی محنت کی۔ اس کے بعد گٹروں کی تعمیر کا کام سپرد کیا گیا جو ان کے مزاج کے خلاف تھا۔ ملازمت سے استعفیٰ دے دیا لکھنؤ پہنچے اور وہاں نخاس مشن اسکول میں فارسی کے استاد مقرر ہوئے۔ یہاں سے جو تنخواہ ملتی تھی وہ مرزا کی کیمیا کے تجربے خانے اور کیمیا گری کے لیے ناکافی تھی۔ ٹیوشن کرکے کام چلا لیتے تھے۔ اپنی قابلیت کی بنا پر ترقی کرتے ہوئے کرسچین کالج لکھنؤ میں فارسی کے استاد ہوگئے۔ اس کالج میں تینتیس سال تک ملازمت کی۔

مرزا رسوا کی غیر معمولی صلاحیتوں، فلسفہ، منطق اور سائنسی علوم میں ان کی بے پناہ لیاقت اور کارناموں کے پیش نظر ستمبر 1917ء میں دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ میں بہ حیثیت مترجم تقرر عمل میں آیا۔ اس وقت ان کی عمر تقریباً ساٹھ سال تھی۔ چار سو روپیہ مشاہرہ مقرر ہوا۔ یہاں انہوں نے بارہ سال تک ترجمہ کے فرائض انجام دیے۔ جب کبھی فلسفہ اور منطق کے استاد چھٹی پر ہوتے تو مرزا ہادی کو ان مضامین کی کلاس لینے کے لیے بلایا جاتا تھا۔ یہاں انہوں نے فلسفہ، منطق، اخلاقیات اور معاشیات کی دس کتابیں ترجمہ کیں۔ آخری وقت تک دارالترجمہ سے وابستہ رہے۔ 21 اکتوبر 1931ء بروز چہارشنبہ انتقال ہوا۔ مرلی دھر باغ حیدرآباد کے مشہور قبرستان میں مرزا محمد ہادی رسوا کی تدفین عمل میں آئی۔ علی حیدر نظم طباطبائی بھی یہاں دفن ہیں۔

سیرت

مرزا محمد ہادی کا مبدائے علم بے پناہ تھا۔ ریاضی میں جواب نہیں تھا۔ علم کیمیا میں یکتا تھے۔ علم نجوم و ہیئت سے غیر معمولی شغف رکھتے تھے۔ زائچے بنانے میں کمال حاصل تھا۔ موسیقی سے گہری دلچسپی تھی۔ عربی و فارسی ادبیات میں استادی کے درجے پر فائز تھے۔ اردو زبان ان کے گھر کی دولت تھی۔ ناول نگاری میں جو درجہ انہیں حاصل تھا۔ وہاں تک کوئی آج بھی نہ پہنچ سکا۔ ترجمہ نگاری پر قدرت حاصل تھی۔ سخن فہمی اور سخن سنجی میں یدطولیٰ رکھتے تھے۔

کرسچین کالج میں فارسی کے استاد تھے مگر علمی لیاقت اور وسعت مطالعہ کا عالم یہ تھا کہ تاریخ، فلسفہ، منطق، ریاضی اور سائنس پر قابل رشک گرفت تھی۔ جس کلاس میں جاتے ساری کلاس کو مبہوت کر دیتے تھے۔ علمی مصروفیات کے باعث کالج پابندی سے نہیں جاتے تھے۔ کبھی پوری تنخواہ نہ مل سکی۔ انہیں اس کی کچھ فکر بھی نہیں رہی کہ تنخواہ کیا ملے گی؟ اور کب ملے گی؟ گھر کیسے چلے گا؟ فکر رہی تو یہی کہ زیر مطالعہ علوم میں کیسے کمال پیدا کریں؟ مطالعہ میں غرق رہتے تھے۔ ان کے ایک بچے کا انتقال ہوگیا۔ گھر سے رونے کی آوازیں آنے لگیں۔ ایک کمرے سے دوسرے کمرے میں چلے گئے کسی کو پیسے دیے کہ بچہ کی تدفین کا سامان کر دیں اور خود محو مطالعہ رہے۔ کیمسٹری میں کوئی ولایتی ڈگری ان کے پاس نہیں تھی، مگر ولایتی فارغ التحصیل ان کا لوہا مانتے تھے۔ کیمیا گری کا دیوانہ وار شوق تھا جس کے پیچھے اپنا سب کچھ لٹا دیا مگر کیمیا نہ بنا سکے جس کا انہیں ہمیشہ ملال رہا۔

طبیعت میں ٹھہراؤ نہیں تھا۔ حد درجہ غیور اور نازک مزاج تھے۔ خودداری کا یہ عالم تھا کہ خلاف مزاج بعض اعلیٰ عہدوں کو ٹھکرا دیا۔ زندہ دلی اور خوش مزاجی کی کئی مثالیں ان کے ناول ''شریف زادہ'' اور ''امراؤ جان ادا'' میں مل جاتی ہیں۔

اپنے وطن لکھنؤ سے بے حد محبت تھی۔ حیدرآباد میں تقریباً بارہ تیرہ برس گزارے، لیکن لکھنؤ کی یاد سے غافل نہ رہے۔ لکھنؤ کی زبان یاد آتی تو قصہ حاتم طائی یا الف لیلی کا مطالعہ کرتے تھے۔ لکھنؤ میں پیوند خاک ہونا چاہتے تھے لیکن حیدرآباد کی مٹی نے انہیں جانے نہ دیا۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. مرزا محمد ہادی کی تاریخ پیدائش کیا ہے؟
2. مرزا رسوا کی تعلیم کہاں اور کس طرح ہوئی۔
3. مرزا نے کہاں کہاں ملازمت کی۔
4. مرزا کی شخصیت و سیرت کے چند پہلوؤں پر روشنی ڈالیے۔

18.3 تصانیف

مرزا محمد ہادی رسوا کی علمی و ادبی مصروفیات گوناگوں تھیں لیکن اردو ادب میں ان کی شہرت ان کے ناول امراؤ جان ادا کی وجہ سے زیادہ رہی ہے۔ مرزا رسوا نے یہی ایک ناول نہیں لکھا۔ ان کے کچھ اور ناول طبع زاد اور مترجمہ بھی ہیں۔ ان ناولوں کے علاوہ سائنس، فلسفہ، ہیئت، نجوم اور نفسیات

وغیرہ میں بھی ان کے تراجم اور تصانیف موجود ہیں۔ تعجب یہ ہے کہ مرزا ہادی رسوا نہ صرف ایک تخلیق کار تھے بلکہ ان کا ذہن میکانکی اور سائنسی بھی تھا۔ چنانچہ ان کی کتابوں میں شارٹ ہینڈ پر بھی مفید اور معلومات آفریں کتاب شامل ہے۔ یہاں ان کی تصانیف تراجم اور تالیفات کا ایک مختصر تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

18.3.1 ناول افشائے راز

''افشائے راز'' مرزا رسوا کی پہلی ادبی اور تخلیقی کوشش ہے۔ اس ناول کے صفحہ تین پر ''افشائے راز'' سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اس ناول کے اکثر و بیشتر واقعات اور کردار حقیقی ہیں صرف کہیں کہیں فن ناول نگاری کے اصولوں کے پیش نظر خفیف سی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ اگر کرداروں کے تجزیے اور واقعات من وعن تحریر کیے جاتے تو افشائے راز ناول نہیں کہلاتا بلکہ اس چھوٹی سی نامکمل داستان کو 'تاریخ' یا 'سرگذشت' کا نام دیا جاتا۔''

اس ناول کے صفحہ 4 سے 9 تک مرزا کا ایک معلوماتی مضمون ہے۔ اس مضمون کے آخر میں مرزا رسوا کے دستخط ہیں اور دستخط پر یکم اپریل 1896ء کی تاریخ درج ہے۔ اس تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ یہ مرزا رسوا کا پہلا ناول ہے جس کی تاریخ تصنیف اپریل 1896ء ہے۔ یہ ناول نگارستان پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ناول کا مرکزی کردار محمد ذکی ہے۔ اسی کے گرد ناول کا تانا بانا تیار ہوا ہے۔ ایک دن انہیں اپنی خادمہ بوا نیک قدم سے معلوم ہوتا ہے کہ جمعہ کے دن جعفری بیگم اپنی صاحبزادی بگن کے ہمراہ آنے والی ہیں۔ محمد ذکی بگن کے تعلق سے دل میں نرم گوشہ رکھتے تھے۔ بے چینی سے بگن کا انتظار رہا جمعہ آیا مگر جعفری بیگم نہیں آئیں۔ خادمہ سے پتا کیا معلوم ہوا اب وہ لوگ اتوار کو آنے والے ہیں۔ اتوار آیا اور جس کا انتظار تھا وہ بھی آئے اسی دن جعفری بیگم اور عسکری بیگم (ذکی کی والدہ) نے دونوں کی منگنی طے کی مگر فیصلہ استخارہ پر ٹھہرا۔ استخارہ کے لیے دو دن کی مہلت لی گئی۔ ذکی کا ایک انتظار ختم ہوا تو دوسرا انتظار شروع ہوا۔ رمضان کے دن تھے محمد ذکی روزہ کھول کر اپنے ایک دوست شہامت کے مکان پر چلے گئے اور ناول اس شعر پر ختم ہوگیا۔

وعدۂ فردا سے خوش ہوجائے گا امیدوار
دیکھیے گا رات بھر میں کیا سے کیا ہوجائے گا

ناول کے اس ادھورے پلاٹ سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ناول ایک سے زیادہ حصوں میں لکھا گیا ہے۔ مگر دوسرا حصہ مرزا ہادی مکمل نہ کر سکے۔ ''افشائے راز'' ادھورا ہی رہ گیا۔ ادھوری کہانی کے سبب کردار ابھر کر سامنے نہ آسکے۔ خود محمد ذکی کا کردار بھی سپاٹ سا ہے جہاں وہ اپنی محبوبہ بگن کا شدید انتظار کرتے ہیں کردار میں تھوڑی سی حرکت آجاتی ہے۔ تحریر کی سلاست روانی لکھنوی شگفتگی الفاظ کا برمحل استعمال محاورات اور استعارات کی موزونیت مکالموں کی برجستگی حفظ مراتب ایسی خصوصیات ہیں جنھوں نے مرزا کے اس ناول کو جان دار بنا دیا ہے۔ دیگر ناولوں کی طرح ''افشائے راز'' میں بھی لکھنوی تہذیب کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔

18.3.2 ناول شریف زادہ

یکم دسمبر 1900ء کو پہلا ایڈیشن منظر عام پر آیا اس سے پہلے مرزا رسوا کے دوسرے ناول امراؤ جان ادا اور ذات شریف منظر عام پر آچکے تھے۔ شریف زادہ میں مرزا رسوا نے لکھنؤ کی اس زوال پذیر معاشرت کا نقشہ کھینچا ہے۔ جس کی عیش ونشاط کی محفلیں اجڑ چکی تھیں۔ شریف زادہ میں مرزا رسوا نے لکھنؤ کے ایک اور محنتی آدمی مرزا عابد حسین کی زندگی کے حالات پیش کیے ہیں۔ والدین کے انتقال کے سبب خانہ داری کی ذمہ داری مرزا عابد حسین پر آپڑی۔ کم عمری میں شادی بھی ہوچکی تھی۔ شوہر پرست بیوی ٹوپیاں سی سی کر شوہر کی پریشانی دور کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ رفتہ رفتہ انہیں

سرکاری ملازمت مل جاتی ہے۔ دوران ملازمت ایک سرکاری ٹھیکیدار رشوت کے جھوٹے مقدمے میں پھانستا ہے لیکن مرزا عابد حسین صاف بری ہوجاتے ہیں۔ یہ ثابت ہوجاتا ہے کہ ٹھیکیدار کا دعویٰ جھوٹا تھا۔ اس کے بعد وہ لکھنؤ میں فراغت کی زندگی گزارتے ہیں۔

'شریف زادہ' میں ایک عام پلاٹ کے تمام اجزا پائے جاتے ہیں۔ عابد حسین کا کردار میکانکی ہے۔ دوسرے کردار بھی بے جان ہیں۔ ناول میں کوئی رومانیت نہیں۔ مرزا عابد حسین کی بیوی نیک شریف سیدھی سادی خاتون ہے۔ اس کے برخلاف عابد حسین کے دوست مرزا فدا حسین کی بیوی کے کردار میں تھوڑی سی جان ہے۔ وہ پھوہڑ' روایت کی پابند' زبان دراز اور جاہل خاتون ہے۔ یہ دونوں خواتین لکھنؤ کی تہذیب کے حسن وقبح کو پیش کرتی ہیں۔ شریف زادہ کی ایک قابل تعریف بات اس ناول کے جان دار مکالمے ہیں۔ لکھنؤ کی بیگمات کی زبان' محاورے' رسومات' عقائد و واقعات اور جذبات کی اچھی ترجمانی ملتی ہے۔ منظر نگاری لاجواب ہے۔ ناول کے آخر میں مرزا عابد حسین کے کچھ خطوط بھی ہیں جس کی وجہ سے ناول میں تھوڑی سی دلکشی اور تجسس پیدا ہوجاتا ہے۔

18.3.3 ناول ذات شریف

''شریف زادہ'' سے کچھ ہی قبل تصنیف کیے گئے اس ناول میں نوابوں کے اس طبقے کا عبرتناک انجام پیش کیا گیا ہے جو غدر سے پہلے حکومت کا ستون تھا۔ وہ طبقہ جو علم وادب کا سرپرست تھا۔ لکھنؤ کی رنگ رلیاں جس کے دم سے آباد تھیں۔ اس ناول میں کوئی منصوبہ بند پلاٹ نہیں مگر کردار نگاری لاجواب ہے۔ لکھنؤ کے یہ سارے کردار لکھنوی تہذیب کے زوال کے نمائندہ کردار ہیں۔ منظر نگاری عمدہ ہے۔ ذات شریف اور شریف زادہ کے موضوع کے متعلق رسوا لکھتے ہیں:

> ''یہ دو ناول یعنی ذات شریف اور شریف زادہ جو فی الحال ہدیۂ ناظرین کیے جاتے ہیں ان کے ناموں سے ظاہر ہے کہ ایک دوسرے کے مقابل ہیں۔ ایک میں اعلیٰ درجے سے ادنیٰ کی طرف تنزل اور دوسرے میں اس کے برعکس ادنیٰ درجے کے تنزل سے اعلیٰ درجے کی ترقی کا فسانہ ہے۔'' (ذات شریف' ص 4)

18.3.4 ناول اختری بیگم

اس ناول میں مرزا رسوا نے لکھنؤ کے چند شریف اور معزز خاندانوں کی الجھنوں کو پیش کیا ہے۔ اس ناول میں بھی لکھنؤ کے انحطاط پذیر معاشرے کے وہ تمام پہلو نظر آتے ہیں جن کی بنیاد پر مرزا رسوا نے دوسرے ناول لکھے ہیں۔ اختری بیگم میں کردار اور واقعات کی بھرمار ہے جس کی وجہ سے اس ناول کا پلاٹ غیر متوازن ہوگیا ہے۔ اختری بیگم اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ بعض مکالمے انتہائی دلچسپ اور معنی خیز ہیں۔ ان میں موزونیت ہے' ہر کردار اپنے مقام اور مرتبے کے مطابق مکالمے ادا کرتا ہے۔ انداز بیان اور اسلوب کے اچھوتے پن کی وجہ سے مکالموں میں دلکشی پائی جاتی ہے۔ بہ حیثیت ناول' یہ مرزا رسوا کے ناولوں میں کوئی اہم ناول نہیں ہے۔ مرزا کے مشہور اور معرکتہ الآرا ناول امراؤ جان ادا کا ذکر آگے آئے گا۔

18.3.5 جاسوسی ناول

اپنے تجربے خانے کی ضروریات کے لیے یا کتابوں کی خریدی کے لیے مرزا رسوا کو اکثر پیسوں کی سخت ضرورت آپڑتی تھی۔ ایسے آڑے وقتوں میں لکھنؤ کے ناشر رسوا کے کام آتے۔ ان سے ناول لکھواتے اور رقم ادا کرتے تھے۔ مرزا تھے بڑے زود نویس۔ ایک ایک دن میں ناول لکھ دیتے تھے۔ یا انگریزی سے ترجمہ کردیا کرتے تھے۔ ان کے جاسوسی ناول سبھی انگریزی سے ترجمہ ہیں۔ ان ناولوں میں خونی جورو' خونی شہزادہ' خونی مصور' بہرام کی رہائی' خونی بھید' خونی عاشق وغیرہ مشہور ہیں۔

'خونی جورو' ایک چالاک اور عیار عورت کی کہانی ہے جو عیش پسند بھی ہے۔ کسی جشن کے موقعہ پر اس عورت نے شہنشاہ روس کے قتل کا پلان کیا۔ جاسوس پیچھے پڑجاتے ہیں لیکن یہ اپنی چالاکی سے بچ کر صاف نکل جاتی ہے ناول میں لیڈی اور کرنل کے کردار نمایاں ہیں۔ اسلوب سلجھا اور انداز بیان دلچسپ ہے۔

''بہرام کی رہائی'' ایک ایسی سنگدل عورت کی کہانی ہے جو اپنی نفسیاتی تسکین کے لیے بے گناہوں کو قتل کرتی ہے۔اس کے مقتولوں میں اس کا اپنا محبوب، حقیقی بھائی بہن اور شوہر تک شامل ہیں۔کہانی بڑی گنجلک، واقعات اور کردار بے شمار ہیں۔

''خونی شہزادہ'' ایک نقلی شہزادے کی لرزہ خیز داستان ہے جو سائنس، سمیات، ہپناٹزم سے واقف ہونے کی وجہ سے ہر شخص کو اپنی مرضی کا تابع بنا لیتا ہے اور ان سے مرضی کے مطابق کام لیتا ہے۔یہ شہزادہ جس کا اصلی نام داؤد خاں ہے طبی کالج کا طالب علم تھا۔بین بجانے میں ماہر تھا۔اس ناول کا پلاٹ جاسوسی واقعات پر مبنی ہے جس میں رومانی قصے بھی آ گئے ہیں۔مناظر کی تصویر کشی زبان کی شگفتگی اس ناول کی نمایاں خصوصیات ہیں۔

دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ میں بارہ سال سے زیادہ مدت تک مترجم کی حیثیت سے خدمات انجام دیں۔دوران ملازمت انہوں نے حسب ذیل کتابوں کے ترجمے کیے:

1.	تاریخ فلسفۂ اسلام	(1929ء)	مصنفہ ٹی۔جے بوئر	مطبوعہ دارالطبع، جامعہ عثمانیہ
2.	حکمت الاشراق (عربی سے)	(1925ء)	شہاب الدین سہروردی	مطبوعہ دارالطبع، جامعہ عثمانیہ
3.	مفتاح الفلسفہ (انگریزی)	(1929ء)	آ کیے	مطبوعہ دارالطبع، جامعہ عثمانیہ
4.	مبادی علم نفس (انگریزی)	(1929ء)	جی ایف اسٹوٹ	مطبوعہ دارالطبع، جامعہ عثمانیہ
5.	معاشرتی نفسیات (انگریزی)	(1927ء)	ولیم میک ڈوگل	مطبوعہ دارالطبع، جامعہ عثمانیہ
6.	مفتاح المنطق (استخراجی)	(1923ء)	ڈبلیو جی جوزف	مطبوعہ دارالطبع، جامعہ عثمانیہ
7.	مفتاح المنطق (استقرائی)	(1923ء)	ڈبلیو جی جوزف	مطبوعہ دارالطبع، جامعہ عثمانیہ
8.	جمہوریہ افلاطون	(1935ء)	پلاٹو	مطبوعہ دارالطبع، جامعہ عثمانیہ
9.	کتاب الاخلاق	(1935ء)	ارسطو	مطبوعہ دارالطبع، جامعہ عثمانیہ
10.	جوزف آف لا جک			

مرزا ہادی رسوا دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ میں اصطلاح سازی کمیٹی کے بھی ممبر رہے۔حکومت آگرہ اور اودھ کی فرمائش پر انہوں نے اردو شارٹ ہینڈ کے بارے میں ایک مفید کتاب مرتب کی۔یہ کتاب ڈیمی سائز کے 124 صفحات پر مشتمل ہے۔یہ کتاب ریڈ کرسچن کالج کے کمرشیل ایجوکیشن کے شعبے سے 1919ء میں شائع ہوئی۔ساتھ ہی اردو ٹائپ رائٹر کے Key Board کے سلسلے میں بھی بہت کام کیا۔

18.3.6 شاعری

مرزا رسوا کا تعلق شاعری میں دبستان لکھنؤ سے ہے۔مرزا تخلص کرتے تھے۔ابتدا میں مرزا دبیر سے اصلاح لیا کرتے تھے۔دبیر ہی نے انہیں محمد جعفر اوج سے متعارف کروایا۔رسوا انہیں سے مشورہ لیتے رہے۔پرگو شاعر تھے، اپنے ناولوں میں جگہ جگہ اپنے ہی اشعار نگینوں کی طرح جڑ دیے ہیں۔رومان پرور شاعری میں سوز و گداز کا دلفریب امتزاج ملتا ہے۔زبان شیریں، تشبیہات و محاورات کا برجستہ استعمال ان کے کلام کی نمایاں خصوصیات ہیں۔نمونتاً چند شعر پیش ہیں:

یاد کرلینا کہ اکثر بستیاں ویراں ہوئیں   اس خرابے میں خیال آئے اگر تعمیر کا
تم جدائی میں بہت یاد آئے   موت تم سے بھی سوا یاد آئی

دل میں طوفاں اٹھاتے تھے نالے لب تک آئے تو بے اثر آئے

کس کو سنائیں حال دل زار اے ادا آوارگی میں ہم نے زمانے کی سیر کی

سن چکے حال تباہی کا مری اور سنو اب تمہیں کچھ میری تقریر مزا دیتی ہے

کوئی فلک سے یہ پوچھے کہ او ستم ایجاد ہم ایسے خاک نشینوں کو کیوں کیا برباد

مرزا رسوا نے کچھ مثنویاں بھی لکھیں ان میں مثنوی امید و بیم' مثنوی لذت فنا اور مثنوی نوبہار مشہور مثنویاں ہیں ان کے علاوہ مثنوی مرقعۂ لیلی مجنوں منظوم ڈرامے کی شکل میں لکھی گئی مثنوی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. مرزا رسوا کی پہلی ادبی کوشش کے بارے میں اپنی معلومات کا اظہار کیجیے۔
2. مرزا رسوا نے علم و ادب کے کن میدانوں میں تصنیف و تالیف کے کام انجام دیے؟
3. مرزا رسوا کے جاسوسی ناولوں کے نام بتائیے۔
4. حیدرآباد میں مرزا رسوا کس ادارے سے وابستہ رہے؟
5. مرزا رسوا کی غزل کے کسی ایک شعر کی تشریح کیجیے۔

18.4 امراؤ جان ادا کا تنقیدی جائزہ

مرزا ہادی رسوا کا یہ معرکتہ لآرا ناول 1899ء میں شائع ہوا۔ اس ناول کی خارجی شکل یعنی فنی ہیئت پرانے طرز کی نظر آتی ہے۔ اس کا آغاز ایک مشاعرے سے ہوتا ہے' جس میں ناول کی ہیروئن امراؤ جان ادا کو شرکت کی دعوت دی جاتی ہے۔ مشاعرے میں شرکت کی دعوت اس امر کا اشارہ ہے کہ امراؤ جان ادا خود شعر کہتی ہے اور سخن فہمی کا ملکہ بھی رکھتی ہے۔ مشاعرے کو ترتیب دینے کا مقصد ماحول کے خدوخال کو ابھارنا اور امراؤ جان ادا سے پڑھنے والوں کو متعارف کروانا ہے۔ مشاعرے میں قاری کا واسطہ مختلف افراد سے ہوتا ہے اور وہ اس خاص تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں جو ناول کے پس منظر میں برابر موجود رہتی ہے۔ مشاعرے کے اختتام پر ناول کی ہیروئن اپنے ماضی کی سرگذشت ایک یادداشت کی صورت میں پیش کرتی ہے۔ ناول میں بیشتر واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا گیا ہے۔ اس کا اختتام ایک طویل تبصرے پر ہوتا ہے۔

18.4.1 موضوع

علی عباس حسینی ناول کی تاریخ و تنقید (ص 328) پر طوائف کو اس ناول کا موضوع قرار دیتے ہیں لیکن خورشید الاسلام (تنقیدیں' ص 115) اور اختر انصاری کی نظر میں لکھنؤ کا معاشرتی زوال امراؤ جان ادا کا موضوع ہے۔ حالانکہ اس کا موضوع صرف طوائف ہے اور نہ صرف معاشرتی زوال' بلکہ طوائف اور معاشرہ دونوں ہی اس کا موضوع ہوسکتا ہے۔ طوائف امراؤ جان کی تصویر لکھنؤ کے مخصوص معاشرے کے پس منظر کے بغیر بے جان معلوم ہوتی ہے۔ امراؤ جان کی موجودگی لکھنؤ کے زوال آمادہ معاشرے کے خدوخال میں رنگ بھرتی نظر آتی ہے۔ امراؤ جان صرف ایک کردار نہیں بلکہ وہ خود اس کا آغاز وسط اور نقطۂ انجام ہے۔ وہ ایک پوری تہذیب کی نمائندہ اور پوری ایک تہذیب' امراؤ جان کے وجود کے علل و اسباب پر غور و تامل کرنے کی طرف مائل کرتی ہے۔

18.4.2 قصہ

امراؤ جان فیض آباد کے ایک شریف خاندان کی لڑکی تھی۔ امراؤ کا نام اصل میں امیرن تھا۔ امیرن کے باپ جمعدار تھے۔ جمعدار بڑے

دیانت دار نیک اور شریف انسان تھے۔ ایک مرتبہ انہوں نے ایک غنڈے، بدمعاش دلاور خاں کے بارے میں سچی گواہی دی، جس کی بنا پر اسے بارہ سال کی سزا ہوگئی۔ قید سے چھوٹنے کے بعد اس نے جمعدار سے بدلہ لینے کے لیے ان کی آٹھ سالہ بچی امیرن کا اغوا کرلیا۔ دلاور خاں امیرن کو قتل کرنا چاہتا تھا۔ دلاور خاں کے دوست پیر بخش کے مشورے پر عمل کرتے ہوئے قتل کرنے کے بجائے لکھنؤ میں ایک نائکہ خانم جان کے ہاتھوں سوا سو روپیہ کے عوض فروخت کردیا۔ خانم نے امیرن کو امراؤ جان بنادیا۔ رقص و موسیقی کی تعلیم دی۔ آداب محفل سکھائے، دل ربائی اور عشوہ گری کے سارے گر سکھائے۔ یہاں امراؤ کے علاوہ خانم کی اکلوتی بیٹی بسم اللہ جان، خورشید جان، امیرن جان اور بگا جان بھی رہتے تھے۔ اور ایک ادھیڑ عمر کی بوا حسینی بھی تھیں۔ بوا حسینی اور خانم جان دونوں نائکائیں تھیں۔ بوا حسینی کے توسط سے ایک اور کردار گوہر مرزا بھی اس چکلے میں داخل ہوتا ہے۔ گوہر مرزا بڑا چلبلا اور ندیدہ لڑکا تھا۔ امراؤ اکثر اس کی شرارتوں کا نشانہ بنتی تھی۔ تنگ آ کر مولوی صاحب سے گوہر مرزا کو سزا بھی دلواتی اور پھر رحم بھی کھاتی ہے۔ اس چکلے پر آنے والے سب بگڑے ہوئے اور زوال آمادہ معاشرے کے رئیس، نواب زادے تھے۔ اس معاشرت میں عورت کی تذلیل و تضحیک کی جو صورت ابھر کر سامنے آتی ہے وہ خاصی عبرت انگیز ہے۔ گوہر مرزا کی امراؤ سے بے تکلفی جب حد سے گزر گئی۔ گوہر مرزا کے بعد امراؤ جان کے گرفتاروں میں نواب سلطان مرزا شامل ہوئے، جنہیں امراؤ جان دل و جان سے چاہتی ہے مگر یہاں کوئی کسی کا نہیں ہوتا۔ نواب سلطان کے بعد ایک ڈاکو فیض علی یا فیضو امراؤ کو خانم کے گھر سے لے اڑا۔ راستے میں فیضو اور اس کے ساتھیوں کو گھیر لیا جاتا ہے۔ ان لوگوں کے فرار کے بعد امراؤ جان کانپور پہنچ جاتی ہے۔ کانپور میں اس کی ملاقات رام دئی یا بیگم نواب سلطان سے ہوتی ہے۔ جس کی قسمت پر امراؤ رشک کرنے لگتی ہے۔ خانم کے لوگ کانپور پہنچ کر امراؤ کو واپس لکھنؤ لے جاتے ہیں۔

لکھنؤ میں جب غدر ہوا تو امراؤ جان شاہی دربار سے متعلق تھی۔ والئی اودھ نواب برجیس قدر کی گیارھویں سالگرہ میں شریک تھی۔ انگریزوں نے جب انقلابیوں کو تتر بتر کردیا تو امراؤ جان بھی لکھنؤ چھوڑ کر فیض آباد پہنچ گئی۔ یہاں بھی امراؤ نے بہت شہرت حاصل کی۔ ایک دن وہ خود اپنے گھر مجرے کے لیے بلوائی گئی۔ امراؤ کی ماں نے اسے پہچانا اور دونوں گلے مل کر خوب روئیں۔ امراؤ کا بھائی غصے کی حالت میں اسے قتل کرنے آ گیا مگر امراؤ کی حقیقت معلوم ہونے پر چھوڑ کر چلا گیا۔

امراؤ جان پھر لکھنؤ چلی آئی اور اپنے فن سے شہرت حاصل کی۔ اسی اثنا میں لکھنؤ کے ایک نواب محمود علی خاں نے دعویٰ کیا کہ امراؤ جان ان کی منکوحہ ہے۔ اس مصیبت کے وقت اکبر علی خان امراؤ کے کام آئے اور امراؤ کو چھٹکارہ ملا۔ تین سال امراؤ اکبر علی خاں کے گھر رہی۔

ایک دن درگاہ میں امراؤ کی ملاقات رام دئی سے ہوئی۔ اور یہ راز کھلا کہ رام دئی نواب سلطان کی بیوی ہے جن سے امراؤ کو کسی زمانے میں والہانہ عشق تھا۔ اکبر علی خاں کے گھر سے نکل کر امراؤ نے اپنے طور پر کاروبار شروع کیا۔ ایک دن اپنے ساتھیوں کے ساتھ "بخشی کے تال" پر سیر کرنے گئی وہاں درختوں کے جھنڈ میں اس نے دیکھا کہ دلاور خاں کھرپی سے کچھ کھود رہا ہے۔ پولیس کو اطلاع دی۔ دلاور خاں گرفتار ہوا اور کوئی دو مہینے بعد اسے پھانسی ہوگئی۔ آخری عمر میں امراؤ تائب ہو کر یاد خدا میں باقی زندگی گزارنے لگی۔

18.4.3 پلاٹ

پلاٹ واقعات کے ایک پورے ڈھانچے کا نام ہے۔ امراؤ جان پلاٹ کے حساب سے ایک غیر معمولی ناول ہے۔ اس کا پلاٹ نہ تو فسانۂ آزاد کی طرح ڈھیلا ڈھالا ہے اور نہ نذیر احمد کے ناولوں کی طرح کسا بندھا۔ اس ناول کا پلاٹ واقعات کے درمیان، منطقی ربط کا بھرپور اظہار کرتا ہے۔

امراؤ جان ادا میں پلاٹ موضوع اور کرداروں پر مرزا رسوا کی مضبوط گرفت نے اس ناول میں ایک ایسی کشش اور تاثر بھر دیا ہے جو قاری کو ایک لمحے کے لیے بھی بار نہیں گزرتا۔ اس ناول میں لکھنؤ کی ایک باذوق طوائف کی سرگذشت پیش کی گئی ہے۔ شروعات ہی میں ہمیں قصے کی ہیروئن امراؤ جان کا انجام معلوم ہو جاتا ہے۔ ابتدا ہی میں امراؤ جان کی زندگی کا وہ قیامت خیز واقعہ سامنے آتا ہے جس نے اسے ماں باپ کے سائے سے جدا کردیا۔ ایک شریف خاندان کی چار دیواری سے نکال کر خانم کے گھر پہنچا دیا جہاں جسم بکتے ہیں اور دل روتا ہے۔ لیکن بظاہر مسکرانا، لبھانا اور پیسہ کمانا

پڑتا ہے۔ آخر میں دلاور خاں کو جس نے امیرن کی زندگی کو امراؤ جان ادا بنا دیا تھا پھانسی ہو جاتی ہے۔ بالکل آخر میں امراؤ جان کا خط ہے جو اس کے گناہوں پر اس کے ضمیر کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے۔ امراؤ کی اس سرگذشت کے اردگرد اس ناول کا پلاٹ تیار کیا گیا ہے۔ پلاٹ کی ترتیب میں واقعات کا فطری بہاؤ' ماحول کا تاثر کرداروں کی مضبوطی منظر نگاری کا جاں ضروری ہوتا ہے جو ہمیں اس ناول میں صاف نظر آتا ہے۔ مرزا رسوا کے بارے میں مشہور ہے کہ انہوں نے کوئی ناول سنجیدگی سے نہیں لکھا۔ پیسہ کمانا ان کی ناول نگاری کا اہم مقصد رہا ہے مگر امراؤ جان ادا کا پلاٹ ان کی فنی صلاحیتوں کا نمونہ ہے۔

18.4.4 تکنیک

اس ناول کی تکنیک بیانیہ ہے۔ اس میں کہانی بظاہر فلش بیک میں چلتی ہے۔ یہ ناول بیانہ اس لیے ہے کہ اس میں امراؤ اپنے بڑھاپے میں ناول نگار کے سامنے آتی ہے اور حال احوال دریافت کیے جانے پر اپنی آپ بیتی سنانا شروع کرتی ہے اور بیچ بیچ میں مرزا رسوا خود ہیروئن کو کہیں کہیں ٹوکتے اور اس سے استفادہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس ٹوکنے اور استفسار کرنے میں مکالمے کا انداز اور لہجے کا زیرو بم خاص لطف دے جاتا ہے۔ ناول کا بیشتر حصہ یادوں کی دنیا میں بسا ہوا ہے۔ یہ ایک دستاویزی شکل بھی رکھتا ہے اور مکالمے کے جاندار عنصر سے خالی بھی نہیں ہے۔ ناول میں جگہ جگہ واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا گیا ہے۔ اسی طرح ناول کے دوران جسے ایک سرگذشت کی شکل میں پیش کیا گیا ہے جگہ جگہ مفرد اشعار اور پوری پوری غزل سرائی بھی کی گئی ہے جس سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ اس خاص دور میں ہمارے ثقافتی مزاج اور خمیر میں شاعری کا کس درجے عمل دخل رہا ہے۔

اس ناول میں سنسنی خیز حالات کا بھی خاص عمل دخل نظر آتا جیسے شروع ہی میں امیرن کا دلاور خاں کے ہاتھوں اغوا کیا جانا' سلطان صاحب کا خانم کے بالا خانے پر ایک خان صاحب کو طمنچہ مار کر گھائل کرنا' فیضو کے ساتھ جاتے ہوئے امراؤ جان کی گاڑی پر ڈاکوؤں کا حملہ' پرانے دشمنوں کا بات بات پر جنگ و جدل پر آمادہ ہو جانا' طیش میں آکر تلوار نکال لینا' یہ سب واقعات ایک طرح سے میلوڈرامے کا تاثر پیدا کردیتے ہیں۔ ان مقامات پر قاری سانس روکے اس امر کا منتظر رہتا ہے کہ یہ ڈراما دکھائے گا کیا سین؟ یہ گرہیں کیسے سلجھیں گی' اس ناول میں بہت سے آئینے منظر نمائی کرتے ہیں جن کے منتشر جلووں میں ایک پوری تہذیب کے رنگارنگ نقوش کا انعکاس ہوتا ہے۔ اس ناول کی اہم تکنیک اس کا عدم تسلسل یعنی Discontinuity کے عمل کو کام میں لانا ہے اور یہ خاصا جدید طریق کار ہے جو امراؤ جان ادا سے پہلے کسی اور ناول میں نہیں ملتا۔

امراؤ جان ادا کی تکنیک میں کردار کشی' سراپا نگاری' بیانیہ کے فن پر قدرت' منظر نگاری' طنز و مزاح آمیزش کے ساتھ ساتھ حزن و ملال کی کیفیت سے ایک رابطہ و تسلسل کو قائم رکھنا مشکل امر ہے لیکن یہ فن رسوا کو آتا ہے جسے انہوں نے پوری توانائی کے ساتھ امراؤ جان ادا میں استعمال کیا۔

18.4.5 کردار نگاری

قصہ پن ناول کا ایک بنیادی عنصر ہے۔ قصہ کو ہم بیان بھی کرسکتے ہیں لیکن پڑھنے والا انسان کے اعمال' افعال اور حرکات میں دلچسپی رکھتا ہے وہ اعمال و افعال جن میں حرکت ہے' تبدیلی ہے' تصادم ہے۔ قاری کو صرف اسی بات سے دلچسپی نہیں ہوتی کہ افراد کیا کرتے ہیں؟ کیوں کرتے ہیں؟ وہ یہ بھی جاننا چاہتا ہے کہ وہ کیسے لوگ ہیں؟ ان کے خدوخال' ان کا رنگ روپ' ان کی وضع قطع' چال ڈھال' پسند ناپسند سب کچھ قاری کی دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں۔ ناول نگار صرف اعمال و افعال کے سپاٹ بیان پر ہی اکتفا نہیں کرسکتا اسے ان اعمال کی کیفیت' محرکات اور نتائج بھی بتانے ضروری ہوتے ہیں۔ اسی عمل کو کردار نگاری کہتے ہیں۔ ہم ناول پڑھنے کے دوران اور بعد میں بھی اس کے پلاٹ' مکالمے' فلسفۂ حیات' منظر نگاری سب کچھ بھلا دیتے ہیں مگر یاد رکھتے ہیں تو صرف ان جیتے جاگتے کرداروں کو جنہیں ناول نگار نے حیاتِ دوام بخش دی ہے۔ کردار نگاری میں ناول نگار کو اس وقت کامیابی ہوسکتی ہے جب وہ اپنے کرداروں کی نفسیات اور ان کے ظاہری و باطنی حسن و قبح سے پوری طرح واقف ہو۔ امراؤ جان ادا کا ایک ایک کردار جیتا جاگتا کردار ہے جو اپنے خالق کی حقیقت نگاری اور جہاں دیدہ ہونے کا ثبوت پیش کرتا ہے۔ امراؤ جان ادا میں کئی کردار ہیں مگر ہم یہاں چند اہم کرداروں سے واقف ہونے کی کوشش کریں گے جن کی وجہ سے امراؤ جان ادا میں جان پڑ گئی ہے۔

امراؤ جان ادا

ایک سادہ سی معصوم اور خوش شکل لڑکی ہے۔امراؤ اپنا حلیہ اس طرح بیان کرتی ہے:

> ''صورت شکل میں بھی میں اپنی ہمجولیوں سے اچھی تھی۔اگر چہ درحقیقت خوبصورتوں میں میرا شمار نہیں ہوسکتا مگر ایسی بھی نہ تھی جیسی اب ہوں۔کھلتی ہوئی چمپئی رنگت تھی۔ماتھا کسی قدر اونچا تھا۔آنکھیں بڑی بڑی تھیں۔بچپنے کے پھولے پھولے گال تھے۔ناک اگرچہ ستواں نہ تھی مگر چپٹی اور پھیہ پھری بھی نہ تھی۔ڈیل ڈول بھی سن کے مطابق اچھا تھا۔'' (ص39)

امراؤ ایک گاؤں میں ماں باپ کے زیر سایہ زندگی گزارنے والی لڑکی تھی۔بغیر کسی قصور کے طوائف کی زندگی گذارنے پر مجبور ہوجاتی ہے۔اور ایک ایسا وقت بھی آتا ہے کہ وہ اپنی زندگی سے مطمئن بھی دکھائی دیتی ہے۔امراؤ جان ادا کے کردار کی یہ وہ خصوصیت ہے کہ جس کی وجہ سے رسوا کا یہ ناول ایک مکمل اور تہہ دار ناول نظر آتا ہے۔امراؤ جان ادا کو اس ناول میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔دوسرے تمام بڑے اور چھوٹے کردار اور واقعات امراؤ کے کردار کی وضاحت کرتے ہیں۔رسوا نے اس کردار کے وسیلے سے انسان کی مجبوری کے ساتھ ماحول کی مجبوری سے سمجھوتہ کرنے کی انسانی فطرت کی بھرپور عکاسی کی ہے۔اسی کردار کے آئینہ میں رسوا نے لکھنؤ کی تہذیب کی جھلکیاں پیش کی ہیں۔

امراؤ کے کردار میں مجموعی طور پر تین طرح کے نشیب وفراز آتے ہیں۔پہلا وہ جب ایک شریف لڑکی سے وہ طوائف بنتی ہے۔دوسرا وہ جب اسے ایک شخص بہکا کر لے جاتا ہے اور کچھ عرصے بعد امراؤ پھر خانم کے چکلے میں واپس آجاتی ہے۔تیسرا وہ جب ایک مجرے کے سلسلے میں وہ فیض آباد جاتی ہے اور وہاں اس کا سامنا اپنی ماں اور بھائی سے ہوتا ہے۔پہلے مرحلے میں اس کردار کی داخلی تبدیلی اور شرافت سے بازاری پن تک کے سفر کی داستان سامنے آتی ہے۔دوسرے مرحلے میں بازاری پن سے نجات کی کوشش اور فیضو کی شکل میں ایک نجات دہندہ۔فیضو جسے وہ بحیثیت شوہر اپنا نجات دہندہ سمجھنے لگتی ہے' فریب دے جاتا ہے۔تیسرا مرحلہ ایک فیصلہ کن مرحلہ ہے جس میں ماں اور بھائی کی محبت جوش زن ہوتی ہے۔ماں سے لپٹ کر روتی ہے اور بھائی تلوار نکال کر قتل کرنے کے درپے نظر آتا ہے۔

امراؤ جیسی بھولی بھالی لڑکی کو خانم جان نے فن عشوہ گری میں طاق کردیا تھا اس کی پوشیدہ صلاحیتیں اجاگر ہوچکی تھیں وہ خانم کے بالا خانے کی ہرادا سے واقف تھی۔مگر ایک شریفانہ زندگی گزارنے کی تڑپ ہر لمحہ بے چین رکھتی تھی اس آرزو میں اس نے چند کوششیں بھی کیں کہ ایک بیوی بن کر گھر کی چاردیواری میں محفوظ رہ سکے۔چنانچہ وہ نواب سلطان کے مردانہ حسن کے ساتھ تہذیب وشائستگی سے متاثر ہوئی انہیں اپنی مسحور کن اداؤں سے جیت بھی لیا۔مگر بعد میں پتہ چلا کہ نواب سلطان اس کے کسی طرح نہ ہوئے۔

امراؤ جان لکھنؤ کی ایک خواندہ اور مہذب طوائف کے روپ میں بھی انفرادیت رکھتی ہے وہ جسم وآواز ہی کا سودا نہیں کرتی بلکہ ایک سلجھا ہوا ادبی ذوق بھی رکھتی ہے۔اس کی گفتگو میں شستگی اور تحریروں میں سنجیدگی ہے۔ناول کی ابتدا جیسے کہ اوپر ذکر آیا ہے۔مشاعرے سے ہوتی ہے۔جس کے شروع کے چند الفاظ امراؤ جان کی پوری زندگی کا المیہ اور اس کی مظلومی اور بے بسی کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔

> ''آپ مجھ سے کیا چھیڑ چھیڑ کر پوچھتے ہیں' مجھ بدنصیب کی سرگذشت میں ایسا کیا مزہ ہے جس کے آپ مشتاق ہیں۔ایک ناشاد' نامراد' آوارہ وطن' خانماں برباد' ننگ خاندان' عار دو جہاں کے حالات سن کر مجھے ہرگز امید نہیں کہ آپ خوش ہوں گے۔'' (ص38)

امراؤ کا یہ بیان اشارہ کرتا ہے وہ زمانے کی ستائی ہوئی ایک ایسی مظلوم عورت ہے جس کو اس سماج کے ٹھیکہ داروں نے ہر طرح سے لوٹا اور برباد کیا۔

امراؤ جان ادا میں شرافت ہے' علم وآگہی کے باعث اس میں وہ بے باکی پیدا نہ ہوسکی جو اس کے ساتھ رہنے والی عورتوں میں تھی۔وہ اپنے گاہکوں سے مال ودولت لوٹنے کے بجائے ان کی ذہانت' شائستگی اور اخلاق کا اندازہ کرتی ہے۔جیسے جیسے امراؤ میں تجربہ اور مشاہدہ گہرا ہوتا جاتا ہے

اس کی طبیعت میں بے باکی کے بجائے شائستگی، وضع داری اور سنجیدگی پیدا ہوتی جاتی ہے۔اب وہ ایک ایسے مرد کی ضرورت محسوس کرتی ہے جس میں مردانہ شان ہو۔نواب سلطان کے بعد امراؤ کی زندگی میں ڈاکو فیض علی داخل ہوتا ہے۔گھریلو زندگی کے تصور سے سرشار ہوکر اس کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔فیضو کی گرفتاری کے بعد بیوی بننے کا خواب بکھر جاتا ہے۔مگر وہ زندگی سے ہار نہیں مانتی۔خانم کے پاس واپس آنا خودداری کے خلاف تھا۔کانپور چلی جاتی ہے۔اپنا کاروبار اپنے طور پر شروع کرتی ہے اور کامیاب رہتی ہے۔وہاں رام دئی سے ملاقات ہوتی ہے تو قسمت پر افسوس کرتی ہے۔

پھر امراؤ جان کو اپنے پیشے کی ذلت اور اپنی زندگی کی محرومیوں کا اس وقت بڑا شدید احساس ہوتا ہے جب وہ فیض آباد سے لکھنؤ آ کر اکبر علی خاں کے گھر میں رہتی ہے اور محلہ کے بڑھیوں سے بہت کچھ سننا پڑتا ہے، وہ مرزا رسوا سے کہتی ہے۔

''میرا یہ حال تھا کہ انگاروں پر لوٹ رہی تھی۔ جی چاہتا تھا کہ دونوں بڑھیوں کے منہ نوچ لوں۔۔۔۔ایک انسان کو اتنا ذلیل سمجھنا انسانیت سے بعید ہے۔'' (ص 222)

امراؤ جان کی آواز نہ صرف اس کے دلی جذبات کی ترجمان ہے بلکہ پورے سماجی نظام پر ایک بھرپور طنز ہے۔

امراؤ خانم کی دنیا سے بیزار ہے مگر سماج اسے گھریلو زندگی دینے کو تیار نہیں لہٰذا وہ اپنے حال پر کڑھنے کے باوجود اس سے نباہ کرنے پر بھی مجبور ہے۔اپنی محرومیوں اور ناکامیوں کی تلافی کے لیے وہ مذہب کا سہارا ڈھونڈتی ہے اور آخر اپنے پیشے سے تائب ہوکر یادِ خدا میں زندگی بسر کرتی ہے۔ مذہب نے اسے ذاتی سکون تو دیا مگر اس کی سماجی حیثیت میں کوئی فرق نہیں آیا وہ تو اسے روحانی اذیت ہی دیتا رہا۔

فنی حیثیت سے امراؤ جان ادا کا کردار مرزا رسوا کے کرداروں میں کردار نگاری کا بہترین نمونہ ہے۔یہ کردار آغاز سے انجام تک فعال اور متحرک ہے۔امراؤ میں حالات کو بدلنے کی ہمت ہے مگر حالات بدل نہ سکی کیوں کہ سماجی گرفت سے وہ نکل نہ پائی۔وہ بنیادی طور پر ایک نیک نفس عورت ہے۔نیکی کی راہ پر چلنے کی ہر ممکنہ کوشش کرتی ہے۔خیر وشر کی کشمکش میں ناول کے خاتمے تک گرفتار رہی، اسی کشمکش نے اس کے کردار کو زندۂ جاوید بنادیا۔

خانم جان

امراؤ جان ادا کا دوسرا اہم کردار ہے۔خانم کی شخصیت متضاد کیفیت کی حامل ہے۔وہ خالص کاروباری عورت ہے۔تاجرانہ ذہنیت نے اس کے مزاج میں روکھا پن اور گفتار و کردار میں مکاری بھر دی ہے۔وہ سمجھدار ہے، مصلحت شناسی اور مطلب پرستی میں ماہر۔اس کی دنیا اپنے کوٹھے سے آگے نہ بڑھ سکی مگر بلا کی جہاندیدہ ہے۔اس کی شخصیت میں لکھنوی تہذیب کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔وہ ایک عجیب وغریب ہستی ہے۔مرزا اس کی تصویر اس طرح کھینچتے ہیں:

''سن قریب پچاس برس کا تھا۔کیا شان دار بڑھیا تھی۔رنگ تو سانولا تھا مگر ایسی بھاری بھرکم جامہ زیب عورت دیکھی نہ سنی، بالوں کے آگے کی لپٹیں بالکل سفید تھیں ان کے چہرے پر بھلی معلوم ہوتی تھیں۔۔۔۔۔''
(ص 53)

خانم ایک طرحدار مشاق وطرار عورت ہے۔اس کی فطرت کی گہرائی اس کے چہرے بشرے اور اداؤں سے ظاہر ہے۔اس کا گھر بازار میں سجی ہوئی ایک دوکان ہے جہاں جنس وضمیر کا کاروبار ہوتا ہے۔وہ اس معاملے میں پکی تاجرانہ ذہنیت رکھتی ہے۔دلاور خاں سے امیرن کو خریدتے وقت بوا حسینی، پیر بخش اور دلاور خاں سے جو گفتگو ہوتی ہے اس سے خانم کی تجارتی زندگی کھل کر سامنے آتی ہے۔اسے امیرن کی صورت پسند آتی ہے۔مگر دلاور خاں سے کہتی ہے ''خیر آدمی کا بچہ ہے۔''

خانم نہایت ہی برے پیشے سے وابستہ ہے لیکن دل خوفِ خدا سے بھی خالی نہیں۔معصوم لڑکیوں کو خریدتے وقت ضمیر احساسِ گناہ دلاتا ہے۔ مگر وہ اس کا جواز بھی تلاش کر لیتی ہے اور بوا حسینی سے کہتی ہے:

''بوا حسینی ہم لوگ بالکل بے قصور ہیں۔ عذاب' ثواب انہیں موؤں کی گردن پر ہوتا ہے۔ ہم سے کیا۔ آخر یہاں نہ بکتی کہیں اور بکتی۔'' (ص55)

برائیوں اور انسانیت سوز اعمال میں مبتلا ہونے کے باوجود اس میں دین داری اور مذہبی رجحان بھی شدید نظر آتا ہے۔ اس کی دین داری کے بارے میں امراؤ کا بیان ہے کہ تعزیہ داری کرتی ہے۔ امام باڑہ میں پنکھے' شیشے' آلات جو شئے تھی نادر تھی۔ عشرہ محرم میں دس روز تک مجالس ہوتی تھیں۔ عاشورہ کے دن سیکڑوں محتاجوں کا فاقہ توڑا جاتا تھا۔ چہلم تک ہر جمعرات کو مجلس ہوتی تھی۔

خانم اپنی لڑکیوں پر کڑی نظر رکھتی تھی۔ ان کے کھانے پینے' کپڑے لتے' بناؤ سنگار' تعلیم و تربیت کا خوب خیال رکھتی ہے۔ ساتھ ہی تجارتی پہلو اور معاشی مفاد کا بھی خیال ہوتا ہے۔ خانم ایک ایسی عورت کا کردار ہے جس کے وجود میں لکھنوی تہذیب کے اس دور کی تمام طوائفوں کی صورت دیکھی جاسکتی ہے۔ خانم کا کوٹھا لکھنوی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کی سجاوٹ' رکھ رکھاؤ' آداب محفل' طرز گفتگو' شعری ذوق لکھنؤ کی ایک عظیم الشان تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔

مرزا رسوا نے اس کردار کی تعمیر میں بڑے خلاقانہ جوہر دکھائے ہیں۔ کمال یہ ہے کہ خانم کا یہ کردار اپنے عمل سے سامنے نہیں آتا۔ امراؤ جان ادا کی زبان سے اس کے اوصاف کھلتے جاتے ہیں۔

بسم اللہ جان

بسم اللہ جان خانم کی بیٹی ہے۔ بظاہر امراؤ جان کی سہیلی ہے مگر مزاج میں اس سے بالکل مختلف ہے۔ وہ ایک ایسی لڑکی ہے جو تیز' شوخ' شریر منچلی اور ساتھ ہی خود غرض ہے۔ امراؤ جان کا کہنا ہے کہ اس کو اپنی ماں کی دولت' پر گھمنڈ بھی ہے۔ اسے بھی اپنی ماں کی طرح پیسہ عزیز ہے۔ نواب چھبّن کی معاشی حالت بگڑ جانے پر ان سے آنکھیں پھیر لیتی ہے۔ اسے مردوں کو رجھانا خوب آتا ہے۔ بقول امراؤ جان ''انسان تو انسان فرشتہ بھی ان کے جعل سے نہیں نکل سکتا۔''

بسم اللہ کے کردار میں شوخی بھی ہے اپنے ایک چاہنے والے مولوی صاحب کو محض اس جرم میں درخت پر چڑھا دیتی ہے کہ انہوں نے اس کی چہیتی بندریا کو اپنی لاٹھی سے مارا تھا۔ غرض یہ کہ بسم اللہ جان پیدائشی طوائف ہے۔ مکاری موقع پرستی اور طوطا چشمی اس کی فطرت میں شامل ہے۔ اس میں تمکنت اور حسن بھی نہیں۔ مگر خوب بن ٹھن کر رہتی ہے۔ مرزا رسوا نے اس کردار کے وسیلے سے ایک خاندانی طوائف کا مکمل کردار بڑی فن کاری سے پیش کیا ہے۔

بوا حسینی

یہ عورت بھی خانم جان کی طرح اسی دنیا کی عورت ہے۔ جہاں ایمان کی قسم کھا کر دین و ایمان بیچا جاتا ہے۔ بوا حسینی خانم کی طرح بے مروت نہیں۔ اس میں نیکی محبت شفقت اور انسانیت بھی ہے۔ یہ وہ عورت ہے جو امراؤ کے لیے ممتا کا جذبہ رکھتی ہے۔ بوا حسینی پہلی مرتبہ امراؤ جان کو اپنی ممتا کی آغوش میں اس وقت چھپا لیتی ہے جب وہ خانم کے کوٹھے پر بکنے کے بعد اپنی کوٹھری میں ماں باپ کو خواب میں دیکھتی ہے اور رونے لگتی ہے۔ بوا حسینی محبت اور ہمدردی سے اسے گود میں لے لیتی ہے۔ اس وقت امراؤ جان دیکھتی ہے کہ بوا حسینی کے بھی آنسو برابر جاری ہیں۔

گویا بوا حسینی کے پاس انسانی درد اور کسک رکھنے والا دل ہے۔ بوا حسینی کی اس ممتا کا سایہ امراؤ پر زندگی بھر رہا۔ بوا حسینی پیٹ کی آگ بجھانے کی خاطر خانم کی نوکری کرتی ہے اس کے کوٹھے کی لڑکیوں کی تربیت کرتی ہے اور وہ سب کچھ کرنے پر مجبور ہے جو خانم کی مرضی میں شامل ہے۔ لاکھ محبت کے باوجود امراؤ جان کو برباد ہونے سے نہیں بچا پاتی۔ وہ اس کام کو برا سمجھتی ہے' مگر چھوڑ نہیں سکتی۔ نفرت نہیں کرتی' بوا حسینی اگرچہ مرزا رسوا کے ناول کا ایک ضمنی کردار ہے لیکن اس کی پیش کش میں رسوا نے بڑی چابکدستی سے کام لیا ہے۔ یہ کردار اس حقیقت کی عکاسی کرتا ہے کہ کس طرح سماج میں عورت کی معاشی بے بسی اسے ذلت کی زندگی گزارنے پر مجبور کر دیتی ہے۔

مولوی صاحب

یہ بھی ایک اہم کردار ہے جسے بسم اللہ جان کے حوالے سے سمجھا جاسکتا ہے۔ مولوی صاحب مذہبی آدمی ہونے کے باوجود بسم اللہ کے ہو رہتے ہیں۔ اپنی پوری زندگی اس کے لیے وقف کر دیتے ہیں۔ مولوی صاحب بسم اللہ کے لیے کھلونا ہیں۔ مولوی صاحب کو اس کے مذاق کا نشانہ بننے میں لطف آتا ہے۔ انہیں اپنی عزت کے بجائے محبوبہ کے دل کا خیال ہے۔ ستر سال کی عمر میں بسم اللہ کے کہنے پر اونچے درخت پر چڑھ جاتے ہیں۔ بسم اللہ کے سامنے بیٹھ کر زیتون کی تسبیح پر یا حفیظ یا حفیظ کا ورد بھی کرتے ہیں۔ مولوی صاحب خانم کے کوٹھے پر لڑکیوں کو تعلیم دینے کی غرض سے آتے تھے۔ بوا حسینی سے کچھ رسم و راہ ہوگئی تھی۔ بوا حسینی بھی انہیں اپنے دین و دنیا کا مالک سمجھتی تھیں۔

مولوی صاحب کے کردار کا مقصد تو ظاہر ہے اس کے سوا کچھ نہیں کہ مذہبی لوگوں کی ریاکاری اور ظاہری تقدس کا پردہ چاک کیا جائے۔ ان ہی مولوی صاحب کے سلسلے میں ایک ڈرامائی منظر اس وقت سامنے آتا ہے جب مولوی صاحب اور بسم اللہ جان کے درمیان اچانک ان کے صاحبزادے آجاتے ہیں۔ والد صاحب کو وہاں دیکھ کر بیٹے کا رنگ متغیر ہو جاتا ہے' ہاتھ تھر تھرا جاتے ہیں۔ جلدی سے دروازہ کھول کے کمرے سے باہر چلے جاتے ہیں اور پھر کوچۂ دلدار کا رخ کبھی نہیں کرتے' مگر مولوی صاحب نے وضع دار طبیعت پائی تھی' وہ برابر کوٹھے پر براجمان رہے۔

نواب سلطان

نواب صاحب بہت ہی کم سخن بھولے آدمی تھے۔ اٹھارہ انیس برس کی عمر تھی۔ ماں باپ کے دباؤ میں تھے۔ دنیا کے فریب سے بالکل واقف نہ تھے۔ امراؤ ان کا نقشہ اس طرح بیان کرتی ہے۔

> ''گورا گورا رنگ جیسے گلاب کا پھول' ستواں ناک' پتلے پتلے ہونٹ' خوبصورت بتیسی' گھونگھر والے بال' کتابی چہرہ' اونچا ماتھا' بڑی بڑی آنکھیں' بھرے بھرے بازو' مچھلیاں پڑی ہوتی۔ چوڑی کلائیاں' بلند بالا کسرتی بدن' خدا نے سر سے لے کر پاؤں تک تمام بدن نور کے سانچے میں ڈھالا تھا۔'' (ص 81, 82)

نواب صاحب کے اس مردانہ حسن کے ساتھ ان میں تہذیب و شائستگی بھی تھی۔ مگر ان میں ہمت و جرأت نہیں۔ امراؤ ان کو بہت چاہتی تھی مگر وہ رام دئی کے ہو کر رہ گئے۔ جب سامنے آئے تو رام دئی کے شوہر کی حیثیت سے امراؤ سے آنکھیں چار نہ کر سکے۔ نواب سلطان کی خاموشی اور جھجھک اس بات کی دلیل ہے کہ وہ موقع پرست ہیں۔ ان میں مصائب کا مقابلہ کرنے کی صلاحیت بھی نہیں تھی۔ اظہار عشق کے لیے بھی وہ اپنے خدمت گذار کی ہی خدمات لیتے تھے۔ پستول بھی اپنے ملازم کے حوالے کر کے جرم سے بچنا چاہتے ہیں۔ سماج معاشرے اور اخلاق سے متعلق ان کے خیالات دوسرے نوابوں سے مختلف نہیں۔ ان کی نظروں میں طوائف ایک ایسا کھلونا ہے جس کی زمانے میں کوئی وقعت نہیں۔ نواب سلطان کا کردار ایک بزدل موقع پرست اور کم ہمت نواب کا کردار ہے۔

فیض علی

فیض علی یعنی فیضو امراؤ جان کے دوسرے منظور نظر تھے۔ فیض علی سے امراؤ کی محبت کا راز صرف دولت ہے جس کا اعتراف امراؤ جان بڑی صاف گوئی سے کرتی ہے۔ امراؤ کہتی ہے۔

> ''فیض علی سے اگر مجھ کو محبت نہ تھی تو نہ نفرت بھی نہ تھی اور نفرت ہونے کی وجہ اول تو کچھ بدصورت بھی نہ تھے دوسرے لینا دینا بھی عجب چیز ہے۔'' (ص 167)

فیض علی بھی کسی نواب سے کم نہیں مگر اسے اپنے بازوؤں پر بھروسہ تھا۔ وہ ایک ڈاکو تھا۔ اس کا کاروبار راتوں میں ہوتا تھا اس کی محبت میں خلوص اور اصول پرستی تھی۔ اسے روپے پیسے کی پرواہ نہیں تھی۔ امراؤ کا کہنا ہے کہ ''ایسا دل چاک آدمی نہ میں نے رئیسوں میں دیکھا نہ شہزادوں میں۔'' (ص 69 و

فیضو ایک سنگ دل ڈاکو ہے لیکن محبت کے معاملے میں نرم وحوصلہ مند امراؤ کے انکار پر اس کے آنسو بہنے لگتے ہیں۔ اس کی زبان سے بڑے دردانگیز فقرے نکلتے ہیں جو اس کے ٹوٹے ہوئے دل کی آواز معلوم ہوتے ہیں۔

''سچ ہے کہ تم لوگ بڑے بے وفا ہوتے ہو۔ ہم تم پر جان دیتے ہیں اور تم ایسا خشک جواب دیتی ہو۔''

(ص168)

فیض علی بہادر ہے وہ خطرات کو مول لینے میں تامل نہیں کرتا اس میں اتنی ہمت ہے کہ وہ خانم کے کوٹھے سے امراؤ کو اڑا لے جاتا ہے۔ اس میں جاہلانہ جرأت ہے۔ نہایت حرکیاتی انسان ہے، تھوڑی دیر کے لیے ناول میں آتا ہے مگر گہرے نقوش چھوڑ جاتا ہے۔

دیگر کردار

جن اور کرداروں کی عکاسی امراؤ جان ادا میں کی گئی ہے۔ ان میں ایک نوجوان گوہر مرزا ہے۔ نہایت چنچل، شوخ، کسی حد تک بدطینت اور غیر ذمہ دار بھی۔ خانم کے بالا خانے تک اس کی خوب رسائی تھی۔ وہ امراؤ جان کا تقریباً ہم عمر تھا۔ ہم عمری کے سبب امراؤ جان کی اس سے خوب چھنتی تھی۔ اس کی آواز بہت اچھی تھی لئے سر سے خوب آگاہ تھا۔ رنگ کسی قدر سانولا تھا مگر ناک نقشہ قیامت کا تھا۔ گوہر مرزا اور امراؤ جان ایک ہی مکتب میں پڑھتے تھے۔ ساتھ ساتھ بڑے ہوئے۔ امراؤ کو گوہر مرزا سے انس پیدا ہو چلا تھا۔ کبھی گوہر مرزا کی کسی شرارت پر مولوی صاحب اسے سزا دیتے تو امراؤ جان کو اس پر ترس آ جاتا۔

نواب محمود علی خاں اور اکبر علی خاں دونوں لکھنؤ کے انحطاط پذیر معاشرے کے نمائندہ ہیں۔ نواب محمود علی خاں ایک بے بس طوائف کو پھانسنا چاہتے ہیں۔ اکبر علی خاں نے عدالت کو چکمہ دے دیا۔ ایک فرد کا گناہ گار ہے دوسرا معاشرت کا مجرم۔

خانم کی دنیا میں امراؤ جان اور بسم اللہ جان کے علاوہ خورشید اور بیگا جان کے کردار بھی نظر آتے ہیں۔ ان میں بیگا جان گانے میں فرد فرید تھی۔ قدرت نے اسے آواز کی دلکشی تو بخشی تھی لیکن حسن ظاہری سے وہ یکسر محروم تھی۔ بقول امراؤ جان ادا صورت کوئی رات کو دیکھ لے تو ڈر جائے۔ رنگ سیاہ جیسے اُلٹا توا اس پر چیچک کے داغ، لال لال آنکھیں، بھدی ناک، موٹے موٹے ہونٹ، بڑے بڑے دانت، موٹی اس پر ٹھگنا قد مگر گلا قیامت کا تھا۔ بیگا جان موسیقی میں کافی مہارت رکھتی تھی۔

بیگا جان کے مقابلے میں خورشید کا کردار ہے جس کی خوبصورتی کا جواب نہیں مگر رقص و موسیقی میں قطعی نااہل بدن کافور کی طرح سفید۔ خورشید کو خانم کی دنیا سے کوئی دلچسپی نہیں۔ وہ ایک شریف زمیندار کی بیٹی ہے۔ اس نے امراؤ کی طرح حالات سے سمجھوتا نہیں کیا۔ ہر لمحہ ایک اندرونی کشمکش میں مبتلا رہتی تھی۔ عیش باغ کے میلے میں گڑھی کے راجہ صاحب کے آدمی اسے اٹھا لے گئے۔ اس نے کوئی مزاحمت نہیں کی۔ وہ جانتی تھی کہ خانم کے چنگل سے نکلنے کا یہ اچھا موقعہ ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. امراؤ جان ادا کے کچھ نسوانی کرداروں کے نام بتایئے۔
2. خانم جان کے کردار کی نمایاں خصوصیات پر روشنی ڈالیے۔
3. اس ناول کی تکنیک کی وضاحت کیجیے۔

18.4.6 لکھنؤ کی معاشرت

امراؤ جان ادا میں معاشرت وتہذیب کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ ویسے بھی رسوا نے لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب پر اپنے ناولوں میں خاص طور

پر توجہ کی ہے۔ ''ذات شریف'' میں وہ اس کی وضاحت بھی کرتے ہیں:

''ہمارے ناول نہ ٹریجڈی ہیں نہ کامیڈی۔ نہ ہمارے ہیرو تلوار سے قتل ہوئے نہ ان میں سے کسی نے خودکشی کی۔ نہ ہجر ہوا نہ وصال، ہمارے ناولوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ سمجھنا چاہیے۔'' (ص 32)

انہوں نے اس لکھنؤ کے رخ سے نقاب اٹھایا ہے جس کی شہرت بلدۂ عیش وطرب کے نام سے تھی۔ وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہی عیش وطرب بالآخر اس کی تباہی کا باعث بنا۔ یہ ناول ایک ایسے زوال پذیر اور فریب خوردہ معاشرے کی عکاسی کرتا ہے جو فریب کھانے میں لذت محسوس کرتا ہے۔ اس ناول میں ایک ایسا معاشرہ نظر آتا ہے جو طوائف کے بغیر نہ تو زندہ رہ سکتا ہے اور نہ اسے گھر میں بلایا جاسکتا ہے۔ 1857ء کے انقلاب کے بعد سیاسی، سماجی اور معاشی اعتبار سے اودھ میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کا رسوا نے گہرا مطالعہ کیا۔ معاشرے پر ان تبدیلیوں کا جو گہرا اثر ہوا۔ وہ بھی ان کی نظر سے اوجھل نہ ہوسکا۔ وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے اپنے فکر و مشاہدے کی روشنی میں سماج کی طبقاتی تقسیم کا مکمل خاکہ پیش کیا ہے۔ اقتصادی، معاشرتی اور اخلاقی حیثیتوں سے مختلف طبقات کا جائزہ لینے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں۔ طبقۂ اعلیٰ جو نوابین اور جاگیرداروں پر مشتمل تھا۔ پورے طور پر اخلاقی پستی اور معاشرتی بیماریوں کا شکار ہوچکا ہے۔ اخلاق سوز مشاغل ان کی زندگی میں راہ پاچکے ہیں۔ نچلے طبقے کے حالات اس سے بھی بدتر ہیں۔ اب لے دے کے اوسط طبقے میں وہ صلاحیت نظر آتی ہے جسے سماج میں ایک شریفانہ اور باعزت حیثیت حاصل تھی۔ متوسط طبقے کو رسوا ''شریف'' کے لقب سے یاد کرتے ہیں لیکن یہ دیکھ کر انہیں تکلیف ہوتی ہے کہ یہ لوگ بھی کم وبیش انہیں غلط تصورات اور باطل خیالات کا شکار ہوتے جارہے ہیں جو نوابوں کی تباہی کا باعث ہے۔

معاشرتی حالات اور اخلاقی معیارات جس طرح مردوں کی زندگی کو متاثر کرتے ہیں۔ اسی طرح ان کا اثر عورتوں کے کرداروں پر بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ سماج کی تعمیر وتخریب میں عورتوں کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ رسوا نے طبقۂ اعلیٰ کی عکاسی پر زور نہیں دیا ہے۔ انہوں نے بیگمات کے چند ہی کردار پیش کیے ہیں جو ایک مختصر سے وقفہ کے لیے سامنے آتے ہیں مثلاً نواب سلطان کی بیگم کا کردار، ان کی وساطت سے اس دور کی بیگمات کی جو تصویر سامنے آتی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان خواتین کی زندگی عیش وعشرت میں بسر ہوتی ہے۔ دولت وحکومت کا نشہ ابھی تک ان پر طاری ہے۔ جاگیردارانہ دور کی تہذیبی روایات کو نباہنا وہ اپنا فرض سمجھتی ہیں۔ انہیں ہر قدم پر خاندانی تفوق اور سماجی برتری کا احساس رہتا ہے۔ اس کے لیے وہ بڑی سے بڑی قربانی دے سکتی ہیں۔

اب رہا نچلا طبقہ تو اس کی عورتوں کو افلاس اور جہالت نے اخلاقی پستی کی اس حد تک پہنچا دیا ہے جہاں وہ معاشرے کو تباہی اور بربادی کے سوا کچھ نہیں دے سکتیں۔

لکھنؤ کے معاشرتی زوال کی کہانی میں طوائف کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا جس کی اس معاشرے پر گرفت اتنی مضبوط ہے کہ اس کا کوئی بھی پہلو اس کے اثر سے محفوظ نہیں۔ امراؤ جان میں رسوا نے سماج اور طوائف کے باہمی رشتے کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔ طوائف کی ایک ایک قسم کی نفسیاتی کڑیوں کو جوڑ کر سماج پر ان کے اثرات کا معروضی تجزیہ کیا ہے۔ اس عہد کی سوسائٹی ان کے بغیر سانس نہیں لے سکتی۔ امراؤ جان ادا میں خانم کا بالا خانہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں اس زوال آشنا تہذیب کے مکروہ خدوخال بڑی خوبی سے اجاگر کیے گئے ہیں۔ خانم خاندانی طوائف ہے۔ رسوا اس کا بڑی حقارت سے ذکر کرتے ہیں۔ رسوا کی ہمدردیاں امراؤ جان ادا اور خورشید کے ساتھ ہیں جو اتفاق سے اس ذلت میں گرفتار ہوگئیں۔ رسوا نے عام زندگی کے مختلف موقعوں کی عکاسی کی ہے جیسے تہواروں میلوں اور موسموں کی مختلف کیفیات کی تصویریں پیش کی ہیں۔ عیش باغ کے میلے کی خوبصورت عکاسی کی ہے۔ مختلف موسموں میں لکھنؤ کی عام زندگی کا حال معلوم ہوتا ہے۔ طبقہ داری گھروں کی سجاوٹ، فرش فروش، اشیائے آرائش، تکلفات زندگی، عید بقرعید، شادی بیاہ، محرم، عزاداری، رسومات عزاداری، رقص، موسیقی، کھیل کود، زبان و بیان کے چٹخارے غرض زندگی کی چھوٹی بڑی ہر چیز پر رسوا نے اپنی توجہ صرف کی ہے۔ مشاعروں کا اہتمام، شاعروں کی نوک جھونک، داد اور بے داد کے طور طریق، لباس وضع قطع زر زیور، مردانے زنانے لباس، آداب گفتگو

نشست و برخاست کے اطوار و آداب، سلیقہ، ہنرمندی، علمی و ادبی ذوق وغیرہ غرض رسوا کا مقصد محض امراؤ جان ادا کی داستان نہیں تھا بلکہ ایک ایسی معاشرت کی عکاسی کرنا بھی تھا جو انتشار و اضمحلال کے دہانے پر کھڑی ہے جس کے آج میں کل کی شان و شوکت جھلکتی ہے۔ طوائفوں کی زندگی ان کے بالا خانوں کی حسب مراتب سجاوٹ سج دھج کی ایک مکمل اور بھرپور تصویر بھی ملتی ہے۔ بے فکرے اور عیش پرست لوگوں کی زمانے سے بے نیازی، خوش طبعی، عواقب و نتائج سے بے خبر عارضی آسائش میں گم زندگیوں کی عکاسی ملتی ہے۔ مذہب پرست مولوی کی ظاہرداری اور بدباطنی کی بھی بولتی تصویریں ملتی ہیں۔ تفنن طبع کے لیے مختلف شغل بنائے رکھنا جیسے بندریا کی تزئین و آرائش اور اس کے چاؤ چونچلے اور ایسے کئی مشغلے اس پورے معاشرے میں سرایت کر گئے تھے جسے اودھ کی تہذیب کہا جاتا ہے۔ ایک سین عیش باغ کے میلے کا پیش کیا ہے جس میں طرح طرح کے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ یہ میلے ٹھیلے کسی نہ کسی عرس کے موقع پر لگتے ہیں جہاں ہر طبقے کے لوگ ذوق و شوق کے ساتھ کشاں کشاں چلے آتے ہیں۔ یہ میلے لکھنؤ کی معاشرت کا ایک لازمی جزو ہیں اور مختلف مقامات پر ان کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ زنان بازاری کے سلسلے میں علاوہ دیگر اشیا کے ان کے لباس کی آرائش، جگمگاہٹ اور طمطراق پر خاصا زور دیا گیا ہے۔ طوائف کے حوالے سے لکھنؤ کے معاشرے میں ان دنوں شکست خوردہ مردوں نے اپنے تشکیل کردہ سماج میں عورت کی جو گت بنائی ہے اسے مرزا ایک افسانوی سطح پر آشکار کرتے ہیں اور اس روپ بہروپ کے ذریعہ از اول تا آخر ایک جاں گسل حقیقت کا احساس دلاتے ہیں۔ امراؤ جان میں عورت کا صرف ایک بازاری روپ ہی واضح طور پر پیش کیا گیا ہے لیکن ماں کی ممتا، بیٹی کا پیار، بہن کی محبت، بیوی کی جاں نوازی کی بھی جھلک نظر آتی ہے۔ مجموعی طور پر مرزا نے لکھنؤ کی کھوکھلی تہذیب، اخلاقی ابتذال اور گراوٹ، انسانی رشتوں اور وابستگیوں کی بے حرمتی تضحیک و تمسخر کی جھلک بھی دکھلائی ہے جو ایک زوال آمادہ معاشرے کا پتہ دیتے ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. کیا امراؤ جان ادا کا موضوع صرف لکھنؤ کی معاشرت ہے؟
2. لکھنؤ کی معاشرت میں طوائف کے طبقے کی کیا اہمیت ہے؟
3. لکھنؤ کی تہذیب کی نمایاں خصوصیات پر روشنی ڈالیے۔

18.5 امراؤ جان ادا کا اسلوب اور زبان و بیان

اس ناول کی زبان نہایت عام فہم اور گفتگو کی وہ زبان ہے جو اس وقت لکھنؤ اور اس کے قرب و جوار میں بولی جاتی تھی۔ مشکل الفاظ کے استعمال سے عموماً پرہیز کیا گیا ہے۔ مکالموں کو کردار کے مزاج و نفسیات کے پس منظر کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مکالموں کا انداز ایسا ہے کہ پہلے کہنے والے کا نام لکھتے ہیں اور بعد میں وہ بات جو کہی جا رہی ہے اس طرح اس ناول میں ڈرامے کے مکالمے جیسا انداز پیدا ہو گیا ہے جو حقیقی گفتگو سے زیادہ قریب ہے۔ مرزا رسوا کو زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے۔ وہ ہر ایک لفظ سوچ سمجھ کر رکھتے ہیں۔ مرزا کو عورتوں کی زبان، محاوروں اور ضرب الامثال پر بھی بڑی قدرت ہے۔ خصوصاً طوائفوں کے رمز و اشارے، محاورے و روزمرہ پر بڑا قابو ہے۔ رسوا نے امراؤ جان میں بھی اپنے دیگر ناولوں کی طرح قدرت بیان کا خاص خیال رکھا ہے۔ صاف ستھری عام بات چیت کی زبان ہے۔ جذباتی تقریریں اور رنگین بیانی سے عموماً پرہیز کیا ہے۔ ہر چیز فطری انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ 'افشائے راز' کے ابتدائی صفحات میں زبان و بیان کے تعلق سے اپنے نظریے کا اظہار رسوا اس طرح کرتے ہیں:

> نیاز مند کو نہ اس زمانے کا طرز تحریر پسند ہے اور نہ اس کے لکھنے کی لیاقت آپ بھی لکھیے تو اس طرح لکھیے کہ جس طرح ہم آپ باتیں کرتے ہیں نہ کہ اس عبارت میں جو کسی انگریزی کتاب کا لفظی ترجمہ معلوم ہو۔''
>
> (ص 5)

آگے لکھتے ہیں: ''عام فہم اردو ہو جو لکھنؤ کے شرفا کی زبان ہے۔'' (ص 9) بس یہی طرز تحریر امراؤ جان ادا میں بھی اختیار کیا گیا ہے۔ مرزا رسوا

سے پہلے نذیر احمد نے بھی اپنے ناولوں میں زبان و بیان کی جانب کافی توجہ کی تھی۔ ان کی زبان دلی کی ٹکسالی زبان تھی تو رسوا کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی زبان ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملے ہیں اور لکھنؤ کی شستہ اور شیریں زبان کے کئی بے مثل نمونے اس ناول میں نظر آتے ہیں۔ مرزا رسوا کے اسلوب اور اظہار بیان کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے بعض خطرناک موقعوں کو بڑی نفاست اور پاکیزگی سے قلمبند کیا ہے۔ کرداروں کے مکالمے ہوں کہ مناظر کی عکاسی ہر جگہ ان کے قلم کا جادو بولتا ہوا نظر آتا ہے۔ ان کی تحریر میں ایک طرح کی بے ساختگی اور دل کشی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ مرزا رسوا لکھنؤ میں بسنے والے ہر طبقے' ہر پیشے اور ہر مذہب کے لوگوں کی بول چال سے اچھی طرح واقف تھے۔ استعارات' محاورات اور مقامی الفاظ کا حسین اور متوازن استعمال ان کے مکالموں کی روح ہے۔ مرزا رسوا نے اپنے جادو نگار قلم سے نازک اور دقیق نفسیاتی حقائق کو بڑی سادگی اور پرکاری سے اجاگر کیا ہے۔

طنز و ظرافت کی اعلیٰ مثالیں بھی مرزا کے مکالموں میں نظر آتی ہیں۔ ان کی ظرافت صرف ہنسنے پر مجبور نہیں کرتی بلکہ روح کو تر و تازہ کر دیتی ہے۔ ان کے یہاں مزاح لفظوں کا مزاح نہیں بلکہ فکر و خیال میں ظرافت ہے۔ طنز و مزاح کے حربوں سے مرزا رسوا نے جگہ جگہ کام لیا ہے۔ بعض وقت ڈرامائی صورت حال پیدا کرنے کے لیے مزاح سے کام نکالا ہے۔ مثلاً بسم اللہ جان خود پر صدق دل سے لٹو ہونے والے مولوی صاحب کو شرارتاً درخت پر چڑھا دیتی ہے جس کی وجہ سے ستر برس کے ان مولوی صاحب کی جان پر بن آتی ہے۔ اس ڈرامائی منظر کے بیان میں زبان و بیان کی چاشنی دیکھنے لائق ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. ناول امراؤ جان کے اسلوب اور زبان و بیان کی چند خصوصیات بیان کیجیے۔
2. 'افشائے راز' میں رسوا نے اپنے نظریۂ زبان و بیان پر کس طرح روشنی ڈالی ہے؟ لکھیے۔

18.6 نمونہ اقتباسات برائے تشریح

(الف)

اس میں شک نہیں کہ منشی صاحب نے آج کے جلسے کے لیے بڑے سلیقہ سے انتظام کیا تھا۔ گرمیوں کے دن تھے۔ مہتابی پر دو گھڑی دن رہے چھڑکاؤ ہوا تھا تا کہ شام تک زمین سرد رہے۔ اسی پر دری بچھا کے اجلی چاندنی کا فرش کر دیا تھا۔ کوری کوری صراحیاں پانی بھر کے کیوڑا ڈال کے منڈیر پر چنوا دی گئی تھیں۔ ان پر بالو کے آبخورے ڈھکے ہوئے تھے۔ برف کا انتظام علیحدہ کیا گیا تھا۔ کاغذ کی ہنڈیوں میں سفید پانوں کی سات سات گلوریاں سرخ صافی میں لپیٹ کر کیوڑے میں بسا کر رکھ دی گئی تھیں۔ ڈھکنیوں پر تھوڑا تھوڑا کھانے کا خوشبودار تمبا کو رکھ دیا تھا۔ میٹرھ نے حقوں کے نیچوں میں پانی چھڑک چھڑک کر ہار لپیٹ دیے تھے۔ چاندنی رات تھی۔ اس لیے روشنی کا انتظام زیادہ نہیں کرنا پڑا۔ صرف ایک سفید کنول دور کے لیے روشن کر دیا تھا۔ آٹھ بجتے بجتے سب احباب میر صاحب' آغا صاحب' خاں صاحب' شیخ صاحب' پنڈت صاحب وغیرہ وغیرہ تشریف لائے۔ پہلے شیر فالودہ کے ایک ایک پیالے کا دور چلا' پھر شعر و سخن کا چرچا ہونے لگا۔

منشی صاحب : تو پھر اہتمام آپ کیجیے بندہ شعر سنے گا۔

رسوا : معاف فرمائیے۔ یہ دردسر مجھ سے نہ ہوگا۔

منشی صاحب : اچھا وہ مطلع کیا تھا؟

امراؤ جان : میں عرض کیے دیتی ہوں

کعبے میں جا کے بھول گیا راہ دیر کی
ایمان بچ گیا مرے مولا نے خیر کی

منشی صاحب : خوب کہا ہے۔

خاں صاحب : اچھا مطلع کہا ہے مگر یہ 'بھول گیا' کیوں؟

امراؤ جان : تو کیا خاں صاحب میں ریختی کہتی ہوں۔

خاں صاحب : مزا تو ریختی کا ہے "مرے مولا نے خیر کی" آپ ہی کی زبان سے اچھا معلوم ہوتا ہے۔

(ب)

ابا جب شام کو نوکری پر سے آتے تھے اس وقت کی خوشی ہم بھائی بہنوں کی کچھ نہ پوچھئے۔ میں کمر سے لپٹ گئی۔ بھائی ابا ابا کر کے دوڑا' دامن سے چمٹ گیا۔ ابا کی باچھیں مارے خوشی کے کھلی جاتی ہیں۔ مجھ کو چمکارا پیٹھ پر ہاتھ پھیرا۔ بھیا کو گود میں اٹھا لیا۔ پیار کرنے لگے۔ مجھے خوب یاد ہے کہ کبھی خالی ہاتھ گھر میں نہ آتے تھے۔ کبھی دو کنارے ہاتھ میں ہیں کبھی بتاسوں یا تل کے لڈوؤں کا دونا ہاتھ میں ہے۔ اب اس کے حصے لگائے جا رہے ہیں۔ اس وقت بھائی بہنوں میں کس مزے کی لڑائیاں ہوتی تھیں۔ وہ کنارا چھیننے لیے جاتا ہے۔ میں مٹھائی کا دونا ہتھیائے لیتی ہوں۔ اماں سامنے کھپریل میں بیٹھی کھانا پکا رہی ہیں۔ ابا ادھر آ کے بیٹھے نہیں ادھر میرے تقاضے شروع ہو گئے "ابا اللہ گڑیاں نہیں لائے۔ دیکھو میرے پاؤں کی جوتی کیسی ٹوٹ گئی ہے۔ تم کو تو خیال ہی نہیں رہتا۔ لو ابھی تک میرا طوق سنار کے ہاں سے بن کے نہیں آیا۔ چھوٹی خالہ کی لڑکی کی دودھ بڑھائی ہے۔ بھئی میں کیا پہن کے جاؤں گی؟ چاہے کچھ ہو عید کے دن تو میں نیا جوڑا پہنوں گی' ہاں میں تو نیا جوڑا پہنوں گی۔" جب اماں کھانا پکا چکیں مجھے آواز دی۔ میں گئی روٹی کی ٹوکری اور سالن کی پتیلی اٹھا لائی۔ دسترخوان بچھا۔ اماں نے کھانا نکالا۔ سب نے سر جوڑ کے کھانا کھایا۔ خدا کا شکر کیا۔ ابا نے عشا کی نماز پڑھی' سو رہے۔ صبح کو تڑکے ابا اٹھے نماز پڑھی اسی وقت میں کھڑک سے اٹھ بیٹھی پھر فرمائشیں شروع ہوئیں۔

"میرے ابا آج نہ بھولنا گڑیاں ضرور لیتے آنا۔ ابا شام کو بہت سارے امرود اور نارنگیاں لانا۔۔۔۔"

ابا صبح کی نماز پڑھ کے وظیفہ پڑھتے ہوئے کوٹھے پر چڑھ جاتے تھے' کبوتروں کو کھول کے دانہ دیتے تھے۔ ایک دو ہوا میں اڑاتے تھے۔ اتنے میں اماں جھاڑو بہارو سے فراغت کر کے کھانا تیار کر لیتی تھیں کیوں کہ ابا پہر دن چڑھنے سے پہلے ہی نوکری پر چلے جاتے تھے۔ اماں سینا پرونا لے کر بیٹھ جاتی تھیں۔ میں بھیا کو لے کے کہیں محلے میں نکل گئی یا دروازہ پر املی کا درخت تھا وہاں چلی گئی۔ ہجولی لڑکیاں لڑکے جمع ہوئے۔ بھیا کو بٹھا دیا خود کھیل میں مصروف ہو گئی۔ ہائے کیا دن تھے کسی بات کی فکر ہی نہ تھی۔ اچھے سے اچھا کھاتی تھی اور بہتر سے بہتر پہنتی تھی کیوں کہ ہجولی لڑکے لڑکیوں میں کوئی مجھے اپنے سے بہتر نظر نہ آتا تھا۔ دل کھلا ہوا نہ تھا۔ نگاہیں پھٹی ہوئی نہ تھیں۔ جہاں میں رہتی تھی وہاں کوئی مکان میرے مکان سے اونچا نہ تھا اور سب ایک کٹھریا یا کھپریل میں رہتے تھے۔ میرے مکان میں آمنے سامنے دو دالان تھے۔ صدر کے دالان کے آگے کھپریل پڑی ہوئی دو کوٹھریاں

تھیں۔ سامنے دالان کے ایک باورچی خانہ تھا دوسری طرف کوٹھے کا زینہ۔ کوٹھے پر ایک کھپریل دو کوٹھریاں۔ کھانے پکانے کے برتن ضرورت سے زیادہ تھے۔ دو چار دریاں چاندنیاں بھی تھیں۔ ایسے چیزیں محلے کے لوگ ہمارے گھر سے مانگنے آتے تھے۔ ہمارے گھر میں بہشتی پانی بھرتا تھا۔ محلے کی عورتیں خود ہی کنویں میں سے پانی بھرلاتی تھیں۔ ہمارے ابا جب گھر سے وردی پہن کر نکلتے تھے تو لوگ انہیں جھک جھک کر سلام کرتے تھے۔ میری اماں ڈولی پر سوار ہو کر مہمان جاتی تھیں ہمسائیاں پاؤں پیدل ماری ماری پھرتی تھیں۔

(ج)

اک حال میں انساں کی بسر ہو نہیں سکتی
اب رنگ طبیعت کا بدل جائے تو اچھا

مرزا رسوا صاحب! خانم کا مکان تو آپ کو یاد ہوگا' کس قدر وسیع تھا۔ کتنے کمرے تھے۔ان سب میں رنڈیاں (خانم کی نوچیاں) رہتی تھیں۔ بسم اللہ (خانم کی لڑکی) اور خورشید مری ہم سنیں تھیں۔ ان کی ابھی رنڈیوں میں گنتی نہ تھی۔ ان کے علاوہ دس گیارہ ایسی تھیں جو الگ الگ کمروں میں رہتی تھیں۔ ہر ایک کا عملہ جدا تھا۔ ہر ایک کا دربار علیحدہ ہوتا تھا۔ ایک سے ایک خوبصورت تھی۔ سب گہنے پاتے سے آراستہ' ہر وقت بنی ٹھنی تو لواں جوڑے پہنے۔ سادے کپڑے جو ہم لوگ روز مرہ پہنے رہتے تھے' وہ اور رنڈیوں کو عید بقرعید میں نہیں نصیب ہوتے۔ خانم کا مکان تھا کہ ایک پرستان تھا۔ جس کمرے میں جانکلو سوائے ہنسی مذاق' گانے بجانے کے کوئی اور چرچا نہ تھا۔ اگر چہ میں کمسن تھی مگر پھر بھی عورت ذات بڑی ہوشیار ہوتی ہے' اپنے مطلب کی سمجھتی تھی۔ بسم اللہ' خورشید کو گاتے ناچتے' دیکھ کے میرے دل میں خود بخود ایک امنگ سی پیدا ہوئی۔ بجائے خود گنگنانے اور تھرکنے لگی۔ اسی عرصہ میں میری بھی تعلیم شروع ہوگئی۔ میری طبیعت فن موسیقی سے بہت ہی مناسب پائی گئی۔ آواز بھی پکے گانے کے لائق تھی۔ سرگم صاف ہونے کے بعد استاد نے آستائی شروع کرادی۔ استاد جی بہت اصول سے تعلیم دیتے تھے۔ ہر ایک راگ کا سربیورہ زبانی یاد کرایا جاتا تھا اور وہی گلے سے نکلواتے تھے۔ مجال نہ تھی کوئی سر کومل سے ات کومل۔ سدھ سے اسدھ یا تیور سے تیور تر ہو جائے۔ اور میری بھی حجتیں کرنے کی عادت تھی۔ پہلے تو استاد جی (خدا کرے ان کی روح شرمندہ نہ ہو) ٹال دیا کرتے تھے۔

ایک دن خانم صاحب کے سامنے میں رام کلی گا رہی تھی' دھیوت سدھ لگا گئی۔ استاد جی نے نہ ٹوکا۔ خانم صاحب نے پھر اسی کو کہوایا؟ میں نے پھر اسی طرح کہا۔ استاد جی پھر باخبر نہ ہوئے۔ خانم صاحب نے گھور کے دیکھا۔ میں استاد جی کا منھ دیکھنے لگی۔ انہوں نے سر جھکالیا۔ پھر تو خانم نے ان کو آڑے ہاتھوں لیا۔

خانم : استاد جی! یہ کیا تھا۔ رام کلی میں ادچار دھیوت سے ہے اور وہی سر ٹھیک نہیں۔ میں آپ سے پوچھتی ہوں دھیوت کومل ہے یا سدھ؟

استاد : کومل۔

خانم : او چھوکری! تو نے کیا کہا تھا؟

استاد : سدھ۔

خانم : پھر آپ نے ٹوکا کیوں نہیں؟

استاد : کچھ مجھے خیال نہیں رہا۔

خانم : واہ۔ خیال کیوں نہیں رہا' اسی لیے میں نے دوبارہ کہوایا۔ پھر بھی آپ منہ میں گھنگھنیاں بھرے بیٹھے رہے۔ آپ اسی طرح چھوکریوں کو تعلیم دیتے ہیں۔ ابھی کسی سمجھ دار کے سامنے اسی طرح گاتی تو کیا وہ میرے جنم میں تھوکتا۔

(د)

ارضی و سماوی حادثے' جن کا کوئی وقت مقرر نہیں ہے' مگر جب واقع ہوتے ہیں تو دلوں میں ایک خاص قسم کی دہشت سما جاتی ہے۔ مثلاً زور سے بادل کا گرجنا' بجلی کا چمکنا' آندھیوں کا آنا' اولوں کا گرنا یا زلزلے کا آنا' سورج گرہن یا چاند گرہن' قحط سالی' وبا وغیرہ۔ ایسے امور اکثر خدائی غضب کی علامتیں سمجھی جاتی تھیں۔ پھر میں نے دیکھا کہ لوگوں کے بعض اعمالوں کی وجہ سے وہ رفع دفع ہو گئیں۔ مگر یہ بھی دیکھا کہ بہت سی آفتیں' دعا' تعویذ' ٹونکے ٹوٹکے کسی بات سے نہ ٹلیں۔ ایسے امور کو لوگ خدا کی مرضی' تقدیر آسمانی کی طرف منسوب کر دیا کرتے ہیں۔ مذہبی احکام مجھ کو مفصل نہ پہنچے تھے اور نہ ثواب عذاب کا مسئلہ اچھی طرح سمجھایا گیا تھا۔ اس لیے ان باتوں کا اثر میرے دل پر نہ تھا۔ بے شک اس زمانہ میں میرا کوئی مذہب نہ تھا۔ صرف' جو اور لوگوں کو کرتے دیکھتی تھی وہی آپ بھی کرنے لگتی تھی۔ اس وقت میں میرا کوئی مذہب ہی نہ تھا۔ تقدیر پر میں بہت ہی شاکر تھی۔ جو کام میں کاہلی سے نہ کر سکتی تھی یا میری بے وقوفی سے بگڑ جاتا تھا اس کو تقدیر کے حوالے کر دیتی' فارسی کتابوں کے پڑھنے سے آسمان کی شکایت کرنے کا مضمون میرے ہاتھ آ گیا تھا۔ اور جب میرا کوئی مطلب فوت ہو جاتا تھا یا کسی اور وجہ سے ملال پہنچتا تھا تو جا و بے جا فلک کی شکایتیں کیا کرتی تھی۔

ہم بھی ہیں مختار لیکن اس قدر ہے اختیار
جب ہوئے مجبور قسمت کو برا کہنے لگے

مولوی صاحب' بوا حسینی اور بڈھے بڑھیاں جب اگلے زمانے کی باتیں کرتے تھے تو اس سے معلوم ہوتا تھا کہ وہ اس زمانہ سے بہت ہی اچھا تھا۔ اس لیے ان کی طرح میں بھی اس زمانہ کی غائبانہ تعریف اور زمانہ موجودہ کی بلاوجہ مذمت کیا کرتی تھی۔ میں کمبخت اس بات کو نہ سمجھی کہ بڈھے بڑھیاں جو اگلے وقتوں کی تعریف کرتے ہیں اس کا سبب یہ ہے کہ اپنی جوانی کے دن سب کو بھلے معلوم ہوتے ہیں' اس لیے دنیا بھلی معلوم ہوتی ہے۔ خود زندہ جہاں زندہ' خود مردہ جہاں مردہ۔ سن رسیدہ لوگوں کو دیکھا دیکھی جوانوں نے بھی انہی کا وطیرہ اختیار کر لیا ہے' اور چونکہ یہ غلط فہمی مدت سے چلی آتی ہے اس لیے اب عموماً سب کو اس کی عادت ہو گئی ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. ریختی سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟
2. کنارہ کسے کہتے ہیں؟
3. دودھ بڑھائی سے کیا مراد ہے؟

4. اقتباس (ج) سے موسیقی کی اصطلاحات الگ کر کے لکھیے۔

5. خود زندہ جہاں زندہ، خود مردہ جہاں مردہ کا کیا مطلب ہے؟

18.7 خلاصہ

مرزا رسوا نے جس زمانے میں آنکھیں کھولیں وہ ایک پر آشوب دور تھا۔ یہ عہد سیاسی اور ادبی ہر لحاظ سے ایک عبوری دور تھا۔ ایسے ہی حالات میں ان کی پرورش ہوئی۔ عربی، فارسی اور دیگر فنون میں مہارت حاصل کی۔ اودھ میں رہ کر اودھ کے زوال کو دیکھا۔ اس زمانے میں ریاضی اور کیمیا میں مہارت حاصل کی جب کہ ان مضامین کی کتابیں آسانی سے دستیاب بھی نہیں ہوتی تھیں۔ وہ ادب کے آدمی تھے مگر ان کا ذہن سائنٹفک تھا۔ ضروریات زندگی تو ملازمت اور تنخواہ سے پوری ہو جاتی تھیں۔ کبھی کبھی تنخواہ بھی پوری نہیں ملتی تھی۔ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے ناول لکھتے تھے، کہتے ہیں کہ بعض ناول جیسے شریف زادہ اور ذات شریف تو انہوں نے ایک ایک رات میں مکمل کیے۔ امراؤ جان ادا ان کا ایک معرکۃ الآرا ناول ہے جو 1898ء میں شائع ہوا۔ افشائے راز مرزا کا ایک نامکمل ناول ہے۔ ذات شریف میں انہوں نے بیمار اور منتشر سماج کی نباضی کی ہے۔ شریف زادہ میں ایک ایسا کردار پیش کیا ہے جو حالات کے انتشار اور اخلاقی قدروں کی پستی سے پیدا شدہ نتائج کا مردانہ وار مقابلہ کرتا ہے۔ اختری بیگم میں ہمیں اپنی شان و شوکت کو دوسرے کی دولت کے سہارے زندہ رکھنے والے نواب خورشید مرزا کا کردار ملتا ہے۔ مرزا رسوا کے تمام ناولوں میں ''امراؤ جان ادا'' اپنی کہانی، پلاٹ، کردار نگاری اور زبان و بیان کی پیش کش اور تکنیک کے اعتبار سے اردو کا ایک ایسا ناول ہے جسے صف اول کے ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ امراؤ جان ادا کا پلاٹ مرزا رسوا کی جدت طبع اور تخلیقی صلاحیتوں کا مظہر ہے۔ امراؤ جان ادا میں امراؤ کے علاوہ خانم جان، بسم اللہ جان، بوا حسینی، دلاور، فیضو، مولوی صاحب، گوہر مرزا اور نواب سلطان جیسے فعال کردار ملتے ہیں جو ناول کے ارتقا میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔ مرزا رسوا اردو ادب کے ان گنے چنے ناول نگاروں میں ہیں جن کے زبان و بیان نے ان کے ناولوں کو زندۂ جاوید بنا دیا ہے۔ فطری مناظر اور جذباتی کیفیات کی پیش کش میں رسوا کو کمال حاصل تھا۔ مرزا رسوا کا یہ ناول امراؤ جان ادا ان کے فنی احساس، فکری بلندی، روشن دماغی اور فنکاری کی روشن دلیل ہے۔

18.8 نمونہ امتحانی سوالات

درج ذیل سوالوں کے جواب تیس تیس سطروں میں دیجیے۔

1. مرزا محمد ہادی رسوا کے حالات زندگی بیان کیجیے۔
2. امراؤ جان میں کردار نگاری کی خصوصیات کا جائزہ لیجیے۔
3. مرزا کی تصانیف کا تعارف پیش کیجیے۔
4. امراؤ جان ادا کے کردار پر تبصرہ کیجیے۔
5. ناول امراؤ جان ادا میں لکھنؤ کی معاشرت کی نمائندگی کس طرح کی گئی ہے۔ واضح کیجیے۔

درج ذیل سوالوں کے جواب پندرہ پندرہ سطروں میں دیجیے۔

1. خانم جان کے کردار کا تجزیہ کیجیے۔
2. امراؤ جان ادا کا قصہ اپنے الفاظ میں لکھیے۔
3. ناول امراؤ جان ادا کی تکنیک کی خصوصیات بیان کیجیے۔
4. دیے گئے اقتباسات میں سے کسی ایک کی تشریح تحریر کے ادبی و فنی محاسن کو واضح کرتے ہوئے کیجیے۔
5. ناول امراؤ جان ادا کے اسلوب اور زبان و بیان کا تجزیہ کیجیے۔

18.9 فرہنگ

الفاظ		معنی
عواقب	=	نتائج
عار	=	شرم، جھجک
خانماں برباد	=	تباہ برباد
ننگ خاندان	=	خاندان کے لیے باعث شرم، بدنام
جعل	=	دھوکا، فریب
مزاحمت	=	رکاوٹ
طمطراق	=	شان شوکت
جاں گسل	=	دل و جان کو اذیت دینے والا
مہتابی	=	وہ مختصر سی عمارت جو کوٹھے کے اوپر بنائی جاتی ہے
بالو	=	ریت
آبخورہ	=	پانی پینے کا مٹی کا برتن
نیچہ	=	حقّے کی نلی
استفسار	=	پوچھ گچھ، دریافت کرنا

18.10 سفارش کردہ کتابیں

1. ڈاکٹر احسن فاروقی — ناول کیا ہے؟
2. سید وقار عظیم — داستان سے افسانے تک
3. سہیل بخاری — اردو ناول نگاری
4. علی عباس حسینی — ناول کی تنقیدی تاریخ
5. ڈاکٹر میمونہ بیگم — مرزا محمد رسوا
6. ڈاکٹر آدم شیخ — مرزا رسوا حیات اور ناول نگاری
7. ڈاکٹر یوسف سرمست — بیسویں صدی میں اردو ناول

....

اکائی 19: پریم چند اور گئودان

ساخت

19.1 تمہید
19.2 حیات
19.3 تصانیف
19.4 پریم چند کا نظریۂ ادب
19.5 پریم چند: اردو اور ہندی ادیب
19.6 پریم چند کی ناول نگاری کا ارتقا
19.7 گئودان کا تنقیدی مطالعہ
19.8 نمونۂ اقتباسات برائے تشریح
19.9 خلاصہ
19.10 نمونۂ امتحانی سوالات
19.11 فرہنگ
19.12 سفارش کردہ کتابیں

19.1 تمہید

پریم چند' اردو کے ایک عہد ساز ادیب ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب کو انہوں نے اتنا کچھ دیا ہے کہ اس کا احاطہ کرنا بھی مشکل ہے۔ انہوں نے انیسویں صدی کی ابتدا سے لکھنا شروع کیا اور اپنی آخری سانس تک یعنی 1936ء تک مسلسل لکھتے رہے۔ اس پورے عرصے میں ان کا قلم کبھی رُکا ہے نہ تھکا ہے۔ انہوں نے تقریباً ایک درجن ناول اور سینکڑوں مختصر افسانے لکھے۔ پریم چند کا سارا افسانوی ادب ہندوستان کی سماجی' سیاسی' معاشی اور معاشرتی زندگی کے بے شمار پہلوؤں کو پیش کرتا ہے۔ یہاں اگر صرف ان کی ناول نگاری کو لیا جائے تو صاف طور پر محسوس ہوتا ہے کہ ہندوستان کے بدلتے ہوئے حالات اور مسائل کو پیش کرنا ان کا مطمع نظر رہا ہے۔ ہندوستانی حالات کے تناظر میں ان کی ناول نگاری کا ارتقا ہوا ہے۔ وہ ادب کے تعلق سے اپنا ایک مخصوص نظریہ رکھتے تھے' اور اسی نظریے کے تحت انہوں نے ناول اور افسانے لکھے ہیں۔ پریم چند نے کم و بیش جو ایک درجن ناول لکھے ہیں ان میں ''گئودان'' گل سرسبد کی حیثیت رکھتا ہے اور بجا طور پر اسے ان کا شاہ کار قرار دیا گیا ہے۔ گئودان کئی حیثیتوں سے صرف پریم چند کی ناول نگاری ہی میں نہیں اردو ناول نگاری میں منفرد مقام رکھتا ہے۔

19.2 حیات

پریم چند 31 جولائی 1880ء کو بنارس کے قریب ایک چھوٹے سے گاؤں لمہی میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام منشی عجائب لال اور والدہ کا نام آنندی دیوی تھا۔ انہوں نے پریم چند کا نام دھنپت رائے رکھا تھا۔ عجائب لال ڈاک خانے میں ملازم تھے اور کچھ کھیتی باڑی بھی تھی۔ پانچ سال کی عمر میں وہ مدرسہ میں داخل ہوئے۔ اور اس زمانے کے دستور کے مطابق اردو فارسی پڑھی۔ اپنے والد کے ساتھ انہیں مختلف گاؤں کو دیکھنے اور وہاں

رہنے کا موقع ملا۔ اس طرح دیہاتی زندگی کا انہیں تجربہ ہوا اور قریب سے دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل کو دیکھنے کا موقع ملا۔ ابھی دھنپت رائے سات آٹھ سال کے ہوئے تھے کہ والدہ چل بسیں' دادی نے پرورش کی۔ وہ انہیں پریوں اور شہزادوں کی کہانیاں سناتی تھیں۔ کہانیوں سے دلچسپی انہیں عمر بھر رہی۔ والد کا تبادلہ گورکھپور ہوا۔ وہاں کے اسکول کے ساتھی جو تمبا کو فروش کا بیٹا تھا، کے ساتھ تمباکو کے کارخانے جاتے تھے۔ وہاں تمبا کو فروش اور اس کے ساتھ ''طلسم ہوش ربا'' سنتے تھے اور شام کو گھر لوٹتے' بعد میں ایک کتب فروش کے ہاں بیٹھ کر اردو کے جتنے بھی ناول اور افسانے ملتے تھے وہ پڑھ ڈالے تھے۔ تمام دن دکان پر بیٹھنا تو ممکن نہ تھا۔ دکان سے کتابیں لینے کے لیے وہ کتب فروش کے ہاں جو نصابی کتابوں کے خلاصے اور گائیڈ تھے وہ انہیں اسکول کے لڑکوں میں فروخت کر دیتے اور اسی کے معاوضے میں ناول اور افسانوں کی کتابیں گھر لے جا کر پڑھ لیا کرتے تھے۔

پریم چند کو ابتدا ہی سے مالی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ جب ان کی عمر چودہ سال تھی باپ نے دوسری شادی کر لی۔ سوتیلی ماں کا سلوک ان کے ساتھ اچھا نہیں تھا۔ وہ نویں جماعت میں پڑھتے تھے۔ روزانہ گاؤں سے شہر کو پیدل جانا پڑتا تھا۔ دوپہر کے لیے ماں صرف تھوڑا سا گڑ دے دیتی تھی۔ پریم چند کی شادی پندرہ سال کی عمر میں کر دی گئی۔ بیوی ایسی ملی جوان کو قطعی پسند نہیں تھی۔ آئے دن سوتیلی ماں سے جھگڑا ہوتا رہتا تھا۔ ایسے میں ان کے والد کا بھی انتقال ہو گیا۔ گھر بھر کی ذمے داریاں ان کے سر پر پڑ گئیں۔ اس کے باوجود انہوں نے تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا۔ میٹرک کا امتحان کامیاب کیا۔ وہ ایم۔اے کر کے وکیل بننا چاہتے تھے لیکن گھر کی ذمے داریوں کی وجہ سے تعلیم کا سلسلہ منقطع کرنا پڑا۔ ٹیوشن کر کے اپنا اور گھر والوں کا پیٹ پالتے تھے۔ ملازمت کی کوششوں میں ایک بار کامیابی ہوئی اور بہرائچ کے پرائمری اسکول میں ٹیچر بن گئے۔ انہیں ٹریننگ کالج بھیجا گیا جہاں وہ 1902ء سے 1904ء تک رہے۔ اسی زمانے میں ان کی ادبی زندگی کا آغاز ہوا۔ ایک ناول ''اسرار معابد'' کے نام سے لکھا جو ''آواز خلق'' ہفتہ وار اخبار میں بالاقساط شائع ہوتا رہا۔ یہ ناول نامکمل ہی رہا۔ ٹریننگ کے بعد انہیں تیس روپے ماہوار ملنے لگے۔ ان کا تقرر کان پور میں ڈسٹرکٹ اسکول ٹیچر کی حیثیت سے ہوا۔ کان پور کا قیام ان کی ادبی زندگی میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کی ملاقات ''زمانہ'' نامی ماہوار رسالے کے ایڈیٹر دیا نرائن نگم سے ہوئی۔ وہ ''زمانہ'' میں پابندی کے ساتھ افسانے اور مضامین لکھنے لگے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستان میں نئی بیداری اور آزادی حاصل کرنے کی لگن پیدا ہو رہی تھی' ملک کے حالات سے پریم چند متاثر ہوئے اب وہ حب وطن کے جذبات کو اپنے زور قلم سے بیدار کرنا چاہتے تھے۔ حب وطن کے موضوع پر انہوں نے کئی افسانے لکھے اور ''سوز وطن'' کے نام سے انہیں مجموعے کی شکل میں شائع کر دیا۔ انگریزی حکومت ایسے جذبات کو سختی سے کچلنا چاہتی تھی۔ اس وجہ سے 1908ء اس پر نہ صرف پابندی لگا دی بلکہ اسے ضبط کر کے پریم چند کے سامنے اس کی ساری کاپیاں جلا دیں۔ اس وقت تک پریم چند نواب رائے کے نام سے لکھا کرتے تھے۔ اب انگریزی حکومت کو معلوم ہو گیا کہ دھنپت رائے اپنی عرفیت نواب رائے کے نام سے لکھتے ہیں۔ اس لیے اب ان ناموں سے لکھنا ان کے لیے ممکن نہ رہا۔ ان کے دوست ''زمانہ'' کے اڈیٹر دیا نرائن نگم نے پریم چند کے نام سے لکھنے کا مشورہ دیا۔ پریم چند کو یہ نام پسند آیا اور پھر وہ زندگی بھر اسی نام سے لکھتے رہے۔

پریم چند کے نام سے اپنی ادبی زندگی کا نیا دور شروع کیا۔ کان پور سے جب ان کا تبادلہ بحیثیت سب انسپکٹر آف اسکول ہمیر پور ہوا تو وہاں انہوں نے فتح پور ضلع کی ایک بیوہ شیورانی دیوی سے شادی کر لی۔ پہلی بیوی کو وہ بہت پہلے ہی چھوڑ چکے تھے۔ شیورانی دیوی سے شادی کے بعد ان کی ازدواجی زندگی پرسکون طریقے سے گزرنے لگی' جو زندگی بھر قائم رہی۔

1914ء کے بعد مہاتما گاندھی ہندوستان کے سیاسی افق پر نمودار ہوئے اور بہت جلد جدوجہد آزادی کے رہنما بن گئے۔ پریم چند' گاندھی جی کی شخصیت اور آزادی کی لگن سے بے حد متاثر ہوئے۔ 1921ء میں انہوں نے استعفیٰ دیا اور وہ سرکاری ملازمت سے چھٹکارا حاصل کر کے جدوجہد آزادی میں شامل ہو گئے اس کے بعد عمر بھر قلم کے سپاہی کی طرح زندگی بسر کی۔ ملازمت سے نجات پانے کے بعد مختلف طریقے سے اپنا ذریعۂ معاش پیدا کیا۔ مختلف پرائیوٹ اسکولوں میں پڑھاتے رہے۔ بعد میں اپنا ایک پریس قائم کیا اور وہاں سے ''ہنس'' نام کا ایک رسالہ ہندی میں جاری کیا۔ 'ہنس' کے ساتھ ایک ہفتہ وار اخبار 'جاگرن' شائع کرنے لگے۔ لیکن ان اخباروں اور پریس سے انہیں صرف اتنا روپیہ مل جاتا تھا کہ وہ کسی طرح گزر بسر کر سکیں۔

پریم چند کی صحت عرصے سے خراب رہتی تھی اور وہ ایک زمانے سے پیچش کے مرض میں مبتلا تھے۔ جیسے جیسے زمانہ گزرتا گیا یہ مرض بڑھتا گیا۔ اور دوسرے امراض بھی لاحق ہونے لگے۔ آخر 8 اکتوبر 1936ء کو ان کا انتقال ہو گیا۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. پریم چند کی تاریخ پیدائش بتائیے۔
2. پریم چند کا پیدائشی نام کیا تھا؟
3. پریم چند کا پہلا ناول کون سا ہے؟
4. پریم چند کی کہانیوں کے پہلے مجموعے کا نام و سنہ اشاعت بتائیے۔
5. پریم چند نے ملازمت سے کب استعفیٰ دیا؟
6. پریم چند کے جاری کردہ ہندی رسالے کا نام لکھیے۔
7. پریم چند کی تاریخ وفات بتائیے۔
8. رسالہ زمانہ کے مدیر کا نام لکھیے۔

19.3 تصانیف

پریم چند کے ناول:

پریم چند نے کل بارہ ناول لکھے جن میں سے دس مکمل ہیں اور باقی دو ادھورے ہیں۔ ان کا پہلا ناول ''اسرار معابد'' ہے۔ یہ ہفتہ وار اخبار ''آوازِ خلق'' میں بالاقساط شائع ہوتا رہا' لیکن مکمل ہونے سے پہلے اس کی اشاعت مسدود ہو گئی۔ ''اسرار معابد'' 1903ء سے شائع ہوا اور 1905ء تک چھپتا رہا۔ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے اس ناول کا موضوع عبادت گاہوں یعنی مندروں میں عوام کے اعتقادات سے فائدہ اٹھا کر ان کا استحصال کیا جانا ہے۔ ''ہم خرما اور ہم ثواب'' 1907ء میں شائع ہوا۔ اس کا موضوع عقد بیوگان کا مسئلہ ہے اور ہندوستانی سماج میں جو معاشرتی خرابیاں پیدا ہو گئی ہیں ان کو بھی اس میں نمایاں کیا گیا ہے۔

''جلوۂ ایثار'' 1912ء میں شائع ہوا۔ اس ناول کا موضوع قومی مسائل اور ان کے حل کے لیے قومی خدمت کی اہمیت و ضرورت ہے۔ یہ ناول سوامی وویکانند کی شخصیت اور ان کے مشن سے متاثر ہو کر لکھا گیا تھا۔ 1916ء ''بازارِ حسن'' لکھا گیا۔ نام سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس میں طوائفوں کی زندگی پیش کی گئی ہے' گو ناول کی ہیروئن کوٹھے پر بیٹھ جاتی ہے لیکن وہ حقیقی معنوں میں طوائف نہیں بن سکی۔ ناول کا موضوع طوائف کی زندگی کو پیش کرنا نہیں تھا بلکہ پریم چند ایک تو یہ بتانا چاہتے تھے کہ حسن فروشی کے اس کاروبار سے سماج پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں دوسرے یہ کہ بے سہارا عورتوں کے لیے کوئی ٹھکانہ ہونا چاہیے جہاں وہ اپنی زندگی عزت اور آبرو سے گزار سکیں۔ گوشۂ عافیت 1920ء میں لکھا گیا۔ یہ ہندوستانی ادب کا پہلا ناول ہے جس میں دیہاتی زندگی کے بنیادی مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے اور جاگیردارانہ نظام میں کسان جن حالات سے دوچار تھے اس کی بڑی ہی حقیقت شعارانہ پیش کشی اس ناول میں ملتی ہے۔ ''نرملا'' 1922ء میں لکھا گیا۔ ناول کا موضوع جہیز کی لعنت اور اس وجہ سے بے جوڑ شادی کے مسائل ہیں۔ ''چوگان ہستی'' (1928ء) کا مرکزی کردار ایک اندھا فقیر سورداس ہے جو گاندھی جی کے اصولوں یعنی عدم تشدد اور ستیہ گرہ کے ہتھیاروں سے لیس ہو کر اپنی زمین کی حفاظت کے لیے سرمایہ داروں اور حکومت کی متحدہ طاقت سے لڑتا ہے۔ سورداس ایک علامت ہے جس طرح گاندھی جی اہنسا اور ستیہ گرہ کے ذریعے جنگ آزادی لڑ رہے تھے اسی طرح سورداس اپنی زمین کی حفاظت کے لیے لڑتا ہے۔ گو اس لڑائی میں وہ جان دے دیتا ہے لیکن

نا قابل تسخیر ہی رہتا ہے۔ ''پردۂ مجاز'' 1925ء میں لکھا گیا۔ اس کا موضوع تناسخ ہے یعنی انسان کا ایک جنم کے بعد دوسرا جنم ہوتا رہتا ہے۔ اس ناول میں جہاں ایثار، خدمت اور قربانی کی اہمیت نمایاں کی گئی وہیں محبت کا نفس کی آلائشوں سے پاک ہونا بھی ضروری قرار دیا گیا ہے۔ ''بیوہ'' پریم چند نے 1927ء میں لکھا۔ جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے کہ اس میں بھی بیواؤں کا مسئلہ پیش کیا گیا۔ لیکن بیوہ کے مسئلہ کا حل، پریم چند کے نزدیک اس ناول میں بھگتی اور قومی خدمت ہے۔ ''غبن'' 1928ء میں لکھا گیا۔ ''غبن'' کا موضوع عورتوں میں زیورات کا شوق ہے اور اس شوق کو مرد بے جا طور پر جس طریقے سے پورا کرتے ہیں اور اس کے جو خراب نتائج نکلتے ہیں اس کی تفصیل ہے۔ ''میدان عمل'' 1931ء میں مکمل ہوا۔ یہ ناول ہندوستان کی جدوجہد آزادی کو افسانوی انداز میں پیش کرتا ہے۔ ''گئودان'' 1936ء میں شائع ہوا۔ ''گئودان'' کا موضوع ہندوستانی کسانوں کی معاشی بدحالی اور ان کی محنت کا استحصال ہے۔ پریم چند کا آخری ناول ''منگل سوتر'' نامکمل ہی تھا کہ ان کا انتقال ہو گیا۔

پریم چند نے بارہ ناول لکھے ان کی کہانیوں کی تعداد سینکڑوں تک ہے۔ انہوں نے کل تین سو سے زیادہ کہانیاں لکھیں۔ ان کی کہانیاں اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں چھپی ہیں لیکن مجموعی طور پر ہندی میں ان کی کہانیاں زیادہ تعداد میں شائع ہوئی ہیں۔ پریم چند کی کہانیوں کے مجموعے حسب ذیل ہیں:

(1) سوز وطن (1908ء)، (2) پریم پچیسی جلد اول (1915ء) جلد دوم (1918ء)، (3) پریم بتیسی جلد اول (1920ء) جلد دوم (1920ء)، (4) خاک پروانہ (1928ء)، (5) خواب و خیال (1928ء)، (6) فردوس خیال (1929ء)، (7) پریم چالیسی جلد اول (1930ء) پریم چالیسی جلد دوم (1930ء)، آخری تحفہ (1934ء)، زادراہ (1936ء)، (8) دودھ کی قیمت (1937ء)، (9) واردات (1938ء)۔

ناول اور افسانوں کے علاوہ پریم چند نے دو ڈرامے لکھے (1) کربلا (2) روحانی شادی۔ انہوں نے کئی سوانحی مضامین بھی لکھے ہیں جو ''باکمالوں کے درشن'' کے عنوان سے کتابی صورت میں 1928ء میں شائع ہوئے۔ اس میں حسب ذیل شخصیتوں پر مضامین ملتے ہیں۔ (1) رانا پرتاپ (2) راجہ ٹوڈرمل (3) راجہ مان سنگھ (4) بہاری (5) کیشو (6) رنجیت سنگھ (7) رانا جنگ بہادر (8) ریناہڈسن (9) ٹامس گینس بر (10) سوامی وویکانند (11) گیری بالڈی (12) رام کشن بھنڈارکر (13) آنریبل گوپال کرشن گوکھلے۔

''باکمالوں کے درشن'' کا دوسرا حصہ 1932ء میں شائع ہوا جس میں حسب ذیل شخصیتوں پر مضامین ہیں:

(1) رانا پرتاپ (2) ٹوڈرمل (3) مان سنگھ (4) اکبر (5) بدرالدین طیب جی (6) سرسید احمد خان (7) مولانا وحید الدین سلیم (8) مولوی عبدالحلیم شرر (9) گیری بالڈی (10) رنجیت سنگھ (11) سوامی وویکانند۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1. پریم چند نے کل کتنے ناول لکھے ہیں؟
2. ان کے پہلے ناول کا نام بتایئے؟
3. ''میدان عمل'' کا موضوع کیا ہے؟
4. پریم چند کے افسانوں کے پہلے مجموعے کا نام بتایئے؟
5. پریم چند کے آخری ناول کا نام کیا ہے؟
6. پریم چند نے کتنے ڈرامے لکھے؟ ان کے نام بتایئے۔
7. پریم چند کے سوانحی مضامین کس نام سے شائع ہوئے؟

19.4 پریم چند کا نظریہ ادب

پریم چند کی تمام تر تخلیقات اس بات کی گواہی دیتی ہیں کہ وہ ابتدا ہی سے ادب برائے زندگی کے قائل رہے ہیں۔ ان کے پیش نظر ہمیشہ قوم وملک کی اصلاح اور ترقی رہی۔ انہوں نے اپنا تخلیقی سفر اس زمانے میں شروع کیا جب ہندوستان غلامی کی زنجیروں میں جکڑا ہوا تھا۔ لیکن آزادی کے حصول کی امنگ ملک وقوم میں پیدا ہو چکی تھی۔ وہ اپنا زورِ قلم ملک کو آزاد کرانے میں صرف کرنا چاہتے تھے اسی وجہ سے ادب میں وہ افادیت کے قائل ہیں۔ اور فن پاروں کو بھی افادیت کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔ انہوں نے ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کے موقع پر کہا تھا:

''مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ میں اور چیزوں کی طرح فن کو بھی افادیت کی کسوٹی پر پرکھتا ہوں۔ بے شک فن کا مقصد حسن کی تخلیق ہے اور وہ ہماری روحانی مسرت کی کنجی ہے۔ لیکن ایسی کوئی قلبی اور روحانی مسرت نہیں ہے جس کی ہم خواہش کرتے ہوں جو اپنی افادیت کا پہلو نہ رکھتی ہو''۔

(پریم چند کا خطبۂ صدارت' بحوالہ اردو میں ترقی پسند تحریک۔ خلیل الرحمٰن اعظمی' ص 43)

ادب اور فن کے بارے میں ان کا یہ نظریہ اس وقت بھی واضح طور پر ملتا ہے۔ جب ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ 'سوزِ وطن' 1908ء میں شائع ہوا تھا جس میں وہ بتاتے ہیں کہ ''ہمارے لٹریچر'' کے ابتدائی دور میں چونکہ لوگ غفلت کے نشے میں چور تھے' اس وجہ سے 'بجز عاشقانہ غزلوں اور چند قصوں'' کے کچھ نہ تھا' اس کے بعد ادب میں تبدیلیاں آئیں اور ہمارا ادب افادیت سے مملو ہوا' آگے اسی کے تعلق سے لکھتے ہیں:

''دوسرا دور اسے سمجھنا چاہیے جب قوم کے نئے اور پرانے خیالات میں زندگی اور موت کی لڑائی شروع ہوئی اور جو اصلاح اور تجدید کا پہلو لیے ہوئے ہے۔ اب ہندوستان کے قومی خیالات نے بلوغت کے زینے پر ایک قدم اور بڑھایا ہے اور حب وطن کے جذبات سر ابھارنے لگے ہیں کیونکہ ممکن تھا کہ اس کا اثر ادب پر نہ پڑتا۔ یہ چند کہانیاں اس اثر کا آغاز ہیں اور یقین ہے کہ جوں جوں ہمارے خیالات وسیع ہوتے جائیں گے اس رنگ کے لٹریچر کو روز افزوں فروغ ہوتا جائے گا۔ ہمارے ملک کو ایسی کتابوں کی اشد ضرورت ہے جو نئی نسل کے جگر پر حب وطن کی عظمت کا نقشہ جمائیں''۔ (دیباچہ: سوزِ وطن)

سوزِ وطن کا یہ دیباچہ جس کی ابتدا میں انہوں نے یہ کہا ہے کہ ''ادب اپنے زمانے کی سچی تصویر ہوتا ہے'' اور یہ کہ قومی خیالات اور جذبات ادب میں منعکس ہوتے ہیں، بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اوپر دیے گئے اقتباس سے یہ بات بھی کھل کر سامنے آتی ہے وہ ادب کو زندگی کا آئینہ اور اپنے زمانے کی سچی تصویر سمجھنے کے علاوہ ادب کے تدریجی ارتقا کا احساس رکھتے ہیں' قومی خیالات کی تبدیلی سے ادب میں جو تبدیلی آئی ہے وہ بھی ان کے پیش نظر ہے' ادب ملک وقوم پر جو اثر ڈال سکتا ہے اس کو بھی وہ جانتے ہیں' ادب میں مقصدیت کو وہ بے حد اہم سمجھتے ہیں اور اپنے افسانوں میں قومی خیالات کی اس پیش کش کو نقطۂ آغاز سمجھتے ہیں جس کے معنی ہیں کہ آئندہ بھی وہ اپنے تخلیقی سفر میں اسی روش اور انداز کو قائم رکھیں گے اور وہ آخر تک قائم رہے۔

پریم چند کے ان خیالات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کی ادبی زندگی کا سب سے بڑا مقصد یہ ہے کہ وہ ان ''جذبات اور خیالات'' کو جو قوم کے ''دلوں'' اور ''دماغوں'' میں بسے ہوئے ہیں' انہیں پیش کریں۔ یہی وجہ تھی کہ انہوں نے اپنی زندگی کو قوم وملک کی زندگی سے وابستہ کر لیا تھا۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ملک کے حالات کی تبدیلی کے ساتھ ان کے ناول بھی ارتقائی منزلیں طے کرنے لگے اور اسی وجہ سے ان کے ادب میں حقیقت نگاری کی وہ کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو ان کے سوا کسی دوسرے ناول نگار کے ہاں نظر نہیں آتی۔ لیکن پریم چند صرف حقیقت نگاری کو پیش نظر نہیں رکھتے بلکہ حقیقت نگاری کے لیے آدرش واد یا تصوریت کو بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ انہوں نے خود لکھا ہے:

''حقیقت نگاری انسانی تجربات کی بیڑیوں میں جکڑی ہوتی ہے اور چونکہ دنیا میں برے کرداروں کی اکثریت ہے اس لیے حقیقت نگاری ہماری کمزوریوں' لغزشوں اور مجبوریوں کی بے لاگ تصویر ہوتی ہے اور اس لیے وہ ہمارے

اندر مایوسی اور محرومی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ آدرش واد میں ایک خطرہ یہ ہے کہ ہم ایسے کرداروں کی مصوری نہ کر بیٹھیں جو ہمارے عقائد کی بے حس مورت ہوں، بے جان ہوں۔ اس لیے وہی ناول اصلی معیار کے سمجھے جاتے ہیں جن میں حقیقت اور آدرش ہم آہنگ ہوگئے ہوں۔ آدرش کو متحرک اور مؤثر بنانے کے لیے ہی حقیقت نگاری کا استعمال ہونا چاہیے۔'' (ساہتہ کا اڈیشن۔62)

پریم چند حقیقت نگاری کے ساتھ آدرش واد (Idealism) کو بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ آدرش یا مثالیت میں بھی اعتدال رکھنے پر زور دیتے ہیں، کیونکہ ایسی صورت میں کردار اگر حقیقت سے دور ہو جائیں گے تو وہ متاثر کن نہیں رہیں گے۔ اس بات کو یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ کسی مصور نے حسین ترین یعنی مثالی حسن پیش کرنے کے لیے کسی کی آنکھیں، کسی کے ہونٹ، کسی کی ناک بہر کیف ہر ایک کا خوب صورت ترین عضو یکجا کر کے ایک تصویر بنائی تو وہ حسین ترین بن گئی لیکن وہ حقیقت سے دور ہوگئی اور غیر فطری نظر آنے لگی۔ اسی وجہ سے پریم چند آدرش واد کے ساتھ حقیقت نگاری کو، حقیقت نگاری کے ساتھ آدرش واد یا مثالیت کو ضروری سمجھتے ہیں۔

زندگی کی حقیقتیں اور تجربات جب تک ادب میں پیش نہیں کیے جا سکتے اس وقت تک وہ ادب متاثر کن نہیں ہوتا۔ سچائی کے اظہار کے ساتھ زبان کے حسن کو بھی پریم چند ضروری قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادب کی تعریف یوں کی جا سکتی ہے:

''ادب اس تخلیق کو کہیں گے جس میں کسی سچائی کا اظہار ہو جس کی زبان میں پختگی، کیفیت، ادا، حسن ہو اور جس میں دل و دماغ کو متاثر کرنے کی صلاحیت ہو اور ادب میں یہ صلاحیت پوری طرح اس صورت میں پیدا ہوتی ہے جب اس میں زندگی کی حقیقتیں اور تجربات سموئے گئے ہوں۔'' (پریم چند کا خطبۂ صدارت)

عام طور پر حسن کا جو تصور ملتا ہے پریم چند اس کو بدلنا چاہتے ہیں۔ وہ یہ بتاتے ہیں کہ ایک فن کار کو حسن کا محدود تصور نہیں رکھنا چاہیے۔ حسن کو صرف حسین چیزوں تک محدود کرنا اپنے فن کو محدود کرنا ہے۔ حسن ہر چیز میں ہو سکتا ہے خاص طور سے ایک فنکار کے لیے۔ پریم چند حسن کے تصور کو بدلنا چاہتے ہیں۔ وہ ہندوستانی ادیبوں کے تعلق سے لکھتے ہیں:

''فاقہ اور عریانی میں حسن موجود ہو سکتا ہے اسے شاید وہ تسلیم نہیں کرتا، اس نے طے کر لیا ہے کہ رنگین ہونٹوں اور رخساروں اور ابروؤں میں فی الواقعی حسن موجود ہے۔ الجھے ہوئے بالوں، پپڑیاں پڑے ہونٹوں اور رخساروں میں حسن کا گزر کہاں۔ لیکن یہ اس کی تنگ نظری کا قصور ہے۔'' (پریم چند کا خطبۂ صدارت)

پریم چند ادیبوں اور فنکاروں کو محدود حسن پرستی سے نکالنا چاہتے ہیں۔ اصل میں وہ کہنا چاہتے ہیں کہ فنکار کے لیے موضوع محدود نہیں ہونا چاہیے۔ اگر وہ حسن کار ہے تو پھر بدصورتی کو بھی خوب صورتی بنا سکتا ہے۔ بدصورتی جس طرح فن کاری سے خوب صورتی میں تبدیل ہو سکتی ہے وہ اس مثال سے ظاہر ہے کہ کسی بڑھیا کی تصویر جس کی صورت انتہائی کریہہ ہو اگر اعلیٰ درجے کا مصور بنائے تو وہ تصویر میوزیم میں جگہ پاتی ہے۔ حالانکہ اس انتہائی بدصورت بڑھیا کو حقیقی زندگی میں ایک سے دوسری بار کوئی دیکھنا گوارا نہیں کرے گا۔ میوزیم میں لگی تصویر کو بار بار دیکھا جاتا ہے۔ اب ایسی کیا بات ہوئی کہ بدصورتی نہ صرف گوارا بن گئی بلکہ قابل دید ہوگئی۔ یہ بے حد غور طلب بات ہے۔ اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا حقیقی بدصورتی پہ فنی خوب صورتی غالب آ گئی۔ پریم چند نے خود بار بار بدصورتی کی خوب صورتی کو پیش کیا ہے۔ وہ اردو کے پہلے افسانہ نگار اور ناول نگار ہیں جنھوں نے معمولی شکل و صورت اور بعض وقت بدصورت کرداروں کو اپنے افسانوں اور ناولوں کا مرکزی کردار بنایا ہے۔ اس بات کی روشن مثال ان کے ناول ''چوگان ہستی'' اور ''گئودان'' ہیں۔ ''چوگان ہستی'' کا مرکزی کردار یا ہیرو ایک چیچک رو، بدصورت، اندھا اور معمر فقیر ہے۔ وہ غریب، مفلس اور نادار بھی ہے۔ اسی طرح ''گئودان'' کا مرکزی کردار ہوری ہے۔ یہ بھی ادھیڑ عمر کا اور معمولی شکل و صورت کا کسان ہے۔ یہ بھی نادار، مفلس اور غریب ہے۔ یہ دونوں کردار پریم چند کی فن کاری بلکہ حسن کاری کا نمونہ ہیں۔ اس لیے ناقابل فراموش بن گئے ہیں۔ اسی طرح ان کے زیادہ تر افسانوں کے کردار معمولی

شکل وصورت والے یا بدصورت اورادنیٰ درجے کے ہیں۔اور مرکزی کرداروں کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔یہ کردار پریم چند کی فن کاری کی وجہ سے ناقابل فراموش بن گئے ہیں۔

پریم چند کا یہی نظریۂ ادب تھا جس نے انہیں ہمیشہ عوامی زندگی سے قریب رکھا۔پریم چند جن باتوں پر یقین رکھتے تھے ان پر زندگی بھر عمل پیرا رہے۔انہوں نے جوراستہ متعین کرلیا تھا اس پر وہ مستقل طور پر گامزن رہے۔پریم چند کا نظریۂ ادب اس بات کی سب سے بڑی دلیل ہے۔پریم چند کی عوامی زندگی سے بھی گہرا تعلق انہیں اس وقت کے ہندوستان کے سماجی' سیاسی اور معاشی مسائل سے وابستہ کردیتا ہے۔لیکن وہ ادب کوان حالات کا غلام بنانا نہیں چاہتے نہ ہی ان کے نزدیک ادب کا مقصد نشاط آوری اور تفریح ہے' اس لیے وہ لکھتے ہیں:

> ''ادب کا مشن محض نشاط آور محفل آرائی اور تفریح نہیں ہے اس کا مرتبہ اتنا نہ گرایئے' وہ وطنیت اور سیاسیات کے پیچھے چلنے والی حقیقت نہیں بلکہ ان کے آگے مشعل دکھاتی ہوئی چلنے والی حقیقت ہے۔''
>
> (پریم چند کا خطبۂ صدارت)

پریم چند کا نظریۂ ادب' ادب کو صرف ''نشاط آور محفل آرائی'' تک محدود نہیں رکھتا بلکہ اسے زندگی کے حقائق سے وابستہ کردیتا ہے۔اس سے پریم چند زندگی بھر حقیقت نگاری کرتے رہے جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں حقیقت نگاری کے ساتھ آدرش وادیا مثالیت کو بھی ضروری سمجھتے ہیں۔اسی وجہ سے وہ ادب کو صرف وطنیت اور سیاست کے پیچھے چلنے والا نہیں سمجھتے بلکہ اسے ان کے آگے چلنے والا اور رہنمائی کرنے والا مانتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ آزادی کے حصول سے پہلے انہوں نے آزادی کے حصول کی اہمیت اور ضرورت واضح کی ہے۔پریم چند نے یہ خیالات اپنی کہانیوں کے پہلے مجموعے (1908ء) میں ظاہر کیے یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ہندوستان میں آزادی کی جدوجہد شروع بھی نہیں ہوئی تھی۔

مجموعی طور پر پریم چند کا نظریۂ ادب ان کے ناولوں اور افسانوں کو ہندوستانی زندگی سے اتنا قریب کردیتا ہے کہ ان کا افسانوی ادب اور خاص طور پر ان کے ناول ہندوستانی زندگی کے تین دہوں کے حالات کی سب سے دل آویز اور جاذب نظر تصویر بن گئے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کی ناول نگاری کا ارتقا ہندوستان کے تاریخی حالات سے وابستہ ہوگیا ہے۔جوں جوں اس وقت کے ہندوستان کے سماجی' سیاسی اور معاشی حالات میں تبدیلی آتی گئی ہے۔پریم چند کی ناول نگاری بھی اسی طرح بدلتی گئی ہے۔پریم چند نے اپنے ناولوں میں بعض وقت بعض باتیں اور بعض کردار' تکرار کے ساتھ پیش کیے ہیں لیکن یہ مختلف زمانوں میں لکھے گئے ہیں اس لیے ہندوستان کے حالات اور واقعات بدل جانے کی وجہ سے ان ناولوں کے حالات' واقعات اور کردار بھی بالکل دوسری شکل اختیار کرلیتے ہیں۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. پریم چند نے اپنے ناول کس زمانے میں لکھے؟
2. پریم چند اپنے فن کی جانچ کس کسوٹی پر کرتے ہیں؟
3. ہندوستان کے قومی خیالات جب بلوغت کے زینے پر آئے تو کون سے خیالات سر ابھارنے لگے؟
4. پریم چند کی ادبی زندگی کا سب سے بڑا مقصد کیا تھا؟
5. پریم چند صرف حقیقت نگاری میں کیا خرابی دیکھتے ہیں؟
6. آدرش کو کس طرح متحرک اور مؤثر بنایا جاسکتا ہے؟
7. پریم چند ادب کی تخلیق کے لیے کون سی تین چیزوں کو ضروری سمجھتے ہیں؟
8. پریم چند کے نزدیک ادب کا مشن کیا ہے؟

19.5 پریم چند اردو ہندی کے ادیب

پریم چند بنیادی طور پر اردو کے ادیب تھے۔ ان کی تمام کتابیں ایک مدت تک راست طور پر اردو ہی میں لکھی گئیں۔ البتہ ان کے ترجمے ہندی میں شائع ہوتے رہے۔ پریم چند ایک مدت تک ہندی میں لکھنا تک نہیں جانتے تھے اور انہیں ہندی میں لکھنے کی عادت نہیں تھی۔ جب ہفتہ وار ''آزاد'' کی اشاعت کی تجویز زیر غور تھی تو اس کو اردو کی بجائے ہندی میں شائع کرنے کی تجویز بھی سامنے آئی۔ اسی زمانے میں مئی 1911ء میں رسالہ زمانہ کی ادبی خبروں میں یہ بتایا گیا ہے کہ پریم چند کی تحریروں کا ترجمہ ہندی کے علاوہ دوسری ہندوستانی زبانوں میں بھی شائع ہوا کرتا تھا۔

> ''اردو میں ان کا جادو نگار قلم اس وقت اپنی سادہ مگر غضب کی پر اثر تحریر اور اپنے اعلیٰ تخیل میں اپنا ثانی نہیں رکھتا۔ ''زمانہ'' کے لیے یہ فخر کی بات ہے کہ اس کی اجازت سے ان قصوں کے گجراتی، پنجابی، ہندی اور مرہٹی زبانوں میں ترجمے ہو گئے ہیں۔''

1910ء کے خط میں پریم چند دیانارائن نگم کو لکھتے ہیں:

> ''ہندی پرچے کا کیا حشر ہوا یعنی ان کی تجویز کھٹائی میں پڑ گئی یا باقی ہے، نکلنے والا ہو تو ہندی میں عادت ڈالوں۔''

جون 1920ء کے زمانہ کی ''علمی خبریں اور نوٹس'' میں پریم چند کے تعلق سے لکھا گیا ہے:

> ''اردو کے بہترین انشا پردازوں کی اردو داں جماعت قدر دانی کرے نہ کرے مگر ہندوستان کی دوسری زبانیں اردو کی مدد سے اپنے سرمائے میں کافی اضافہ کر رہی ہیں۔ اردو میں ابھی پریم چند کی مشہور تصنیف ''پریم پچیسی'' کا پہلا اڈیشن ختم نہیں ہوا ہے لیکن ہندی میں ان کتابوں کے کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ منشی صاحب نے اردو میں دو ایک بڑے ناول لکھے تھے مگر ان کی اشاعت کا کوئی انتظام نہیں ہو سکا۔ لیکن ان ناولوں کو ہندی مطابع نے بڑے شوق کے ساتھ ہندی میں شائع کرا کے ان کی ہزاروں جلدیں فروخت کر ڈالیں۔۔۔ آپ کا ہندی ناول ''سیوا سدن'' اردو نام ''بازار حسن'' ہے اور یہ دارالاشاعت پنجاب لاہور سے 1921ء میں شائع ہوا تھا جب کہ ''سیوا سدن'' دسمبر 1918ء میں شائع ہو گیا تھا۔ یہ ناول پہلے اردو میں لکھا گیا تھا لیکن اس کا ہندی ترجمہ پہلے شائع ہوا تھا۔''

''بازار حسن'' یا ''سیوا سدن'' کی اشاعت کے بعد پریم چند ہندی کی طرف زیادہ متوجہ ہوئے۔ پہلی بات تو یہ کہ اردو ہی میں اس کی اشاعت بہت تاخیر سے ہوئی۔ یہ ناول 1918ء اور اسی سال کے آخر میں شائع ہو گیا۔ گویا ڈھائی تین سال کے بعد اردو میں اس کی اشاعت ہوئی۔ دوسری اہم بات یہ کہ ہندی میں اس ناول کی اشاعت پر اس زمانے کے لحاظ سے بہت اچھا معاوضہ ملا تھا یعنی کوئی چار سو روپے ملے تھے۔ اس کے باوجود پریم چند اردو ہی میں لکھتے رہے۔ ''چوگان ہستی'' جو 1924ء میں لکھا گیا تھا۔ اس کے تعلق سے مانک ٹالا نے لکھا ہے:

> ''چوگان ہستی پہلے سیدھا اردو میں لکھا گیا۔ ساتھ ساتھ ہندی میں ترجمہ ہوتا رہا۔ اب مسودہ میں بہت سی تبدیلیاں کی گئیں۔ ہندی میں شائع ہونے کے بعد پھر اردو میں منتقل کرنا پڑا۔ کیونکہ ہندی میں منتقل کرتے وقت اس میں بہت زیادہ ترمیم و اضافہ کیا گیا۔'' (پریم چند: کچھ نئے مباحث، ص185)

''چوگان ہستی'' کے بعد بھی پریم چند کب تک راست اردو میں لکھ کر ہندی میں منتقل کرتے رہے۔ اس بارے میں یقین سے کچھ کہنا مشکل ہے۔ ''گئودان'' کا اردو مسودہ نہیں ملتا۔ پریم چند کے دوسرے ناولوں کی طرح یہ بھی ہندی میں پہلے شائع ہوا۔ اردو میں ان کے انتقال کے بعد شائع ہوا۔ اسی وجہ سے پروفیسر مسعود حسین خان نے لکھا ہے کہ یہ راست طور پر ہندی میں لکھا گیا اور ان کے انتقال کے بعد اردو میں منتقل ہوا اس لیے اسے

اردو کا نہیں ہندی کا ناول سمجھنا چاہیے اور اسی نیت سے اس پر بحث ہونی چاہیے۔ پہلی بات تو یہ کہ پریم چند کی اردو ہندی میں اتنا زیادہ فرق نہیں ہے کہ اسے صرف ترجمہ قرار دیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ مدتوں تک پریم چند راست اردو میں لکھتے رہے اور ہندی میں ان کی تخلیقات منتقل ہوتی رہیں لیکن ہندی والوں نے کبھی اسے اردو کا ترجمہ نہیں کہا بلکہ ہندی ہی کا ناول کہتے رہے حالانکہ ایک زمانے تک پریم چند ہندی میں لکھتے ہی نہیں تھے۔ اگر ہندی والے پریم چند کی ان ساری تخلیقات کو جو راست طور پر تو اردو میں لکھی گئی تھیں اور بعد میں ہندی میں منتقل ہوئیں، انہیں اردو سے ترجمہ قرار دیں تو اردو والے بھی ان کی ایسی تخلیقات کو جو راست طور پر ہندی میں لکھی گئی تھیں ترجمہ قرار دے سکتے ہیں۔ ''گئودان'' کے تعلق سے ایسی اطلاعات خود پریم چند کے صاحبزادے امرت رائے ہم تک پہنچاتے ہیں کہ انہوں نے ''گئودان'' کا اردو مسودہ جو پریم چند کے ہاتھ کا لکھا ہوا تھا' دیکھا تھا۔ وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ اس کا عنوان سرخ روشنائی میں لکھا ہوا تھا۔ یہ بات امرت رائے نے پریم چند پر جو سمینار بھوپال میں منعقد ہوا تھا' اس میں کہی تھی۔ اس سمینار میں راقم الحروف بھی شریک ہوا تھا۔

مذکورہ بالا تمام باتوں کے علاوہ' ہمیں اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ پریم چند اپنی تصنیفی زندگی کے آخری چند سالوں میں ہندی میں راست طور پر لکھنے لگے۔ ورنہ ابتدا سے لے کر آخری چند سالوں کے سوا اردو ہی میں راست طور پر لکھتے رہے تھے۔ ان کی طرز تحریر اردو میں پختہ ہوگئی تھی ان کے لیے یہ ممکن نہ تھا کہ ہندی کے اس اسلوب کو اپنائیں جو بعد میں مروج ہوا۔ پریم چند کی اردو اور ہندی تحریروں میں اتنا فرق نہیں ہے کہ انہیں ترجمہ کہا جائے بلکہ بعض اہل قلم نے اس کے لیے ترجمہ کی جگہ ''روپ'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ ان کی تحریروں اور کتابوں کو اردو اور ہندی ادب کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ یہ امر بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ پریم چند زبان کے سلسلے میں بھی گاندھی جی کی پیروی کرتے تھے۔ انہوں نے خود اپریل 1935ء کے ''زمانہ'' کے شمارے میں ''اردو' ہندی اور ہندوستانی'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا جس میں گاندھی جی نے زبان کے تعلق سے جو نظریہ پیش کیا تھا اسی کی تشریح اور توضیح کی گئی تھی۔ گاندھی جی نے کہا تھا:

> ''ہندی وہ زبان ہے جو در حقیقت ہندو اور مسلمانوں کی مشترکہ زبان ہے اور جو دیوناگری اور عربی دونوں خطوں میں لکھی جاتی ہے اور جس میں عربی' فارسی' انگریزی اور سنسکرت کے مناسب الفاظ شامل کر لینا جائز ہے۔''

پریم چند گاندھی جی کے اس نظریے پر عمل پیرا رہے۔ اسی وجہ سے ان کی ایسی تصانیف کو جو اردو سے ہندی میں منتقل ہوئیں یا ان تصانیف کو جو ہندی سے اردو میں منتقل ہوئیں' ترجمہ نہیں کہا جا سکتا۔ ان کی زبان پہلے تو بالکل اردو ہی تھی بعد میں انہوں نے ہندوستانی کو اپنایا جسے اردو اور ہندی دونوں رسم الخط میں لکھا جا سکتا تھا۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. پریم چند ایک مدت تک کس زبان میں لکھتے رہے؟
2. ان کی تحریریں اردو کے علاوہ کون سی ہندوستانی زبانوں میں شائع ہوا کرتی تھیں؟
3. کس ناول کی اشاعت کے بعد پریم چند ہندی کی طرف متوجہ ہوئے؟
4. ''چوگان ہستی'' کس سنہ میں اور پہلے کس زبان میں لکھا گیا؟
5. گئودان پہلے کس زبان میں شائع ہوا۔
6. امرت رائے نے گئودان کے بارے میں کیا کہا ہے؟

19.6 پریم چند کی ناول نگاری کا ارتقا

پریم چند نے 1903ء سے ناول نگاری شروع کی۔ اپنے انتقال کے وقت تک یعنی 1936ء تک وہ ناول لکھتے رہے' یہ ایک اتفاق کی بات

ہے کہ ان کا پہلا ناول ''اسرار معابد'' اور آخری ناول ''منگل سوتر'' دونوں ہی نامکمل ہیں۔ اس طرح کوئی تینتیس (33) سال تک پریم چند ناول نگاری کرتے رہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں پریم چند فن کو 'افادیت'' کی 'کسوٹی' پر پرکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے انہوں نے اپنے ناولوں کے ذریعے ایک طرف تو جدوجہد آزادی میں حصہ لیا دوسری طرف ہندوستان کے سب سے زیادہ مظلوم اور پس ماندہ طبقے کے لیے اپنا زورِ قلم صرف کیا۔ اسی وجہ سے ان کو جہاں ''قلم کا سپاہی'' کہا گیا وہیں ''قلم کا مزدور'' بھی کہا گیا ہے۔ ہندوستانی زندگی اور اس کے مسائل سے اس گہری اور اٹوٹ وابستگی کی وجہ سے ان کی ناول نگاری ہندوستانی حالات سے قدم سے قدم ملاتی ہوئی چلتی ہے' اور اسی بنا پر ان کی ناول نگاری میں مستقل طور پر ارتقا نظر آتا ہے۔ وہ اپنی ناول نگاری کے ذریعے ہر جگہ سماجی حالات و مسائل پیش کرتے نظر آتے ہیں یا پھر ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی مرقع کشی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

پریم چند کے ابتدائی ناولوں میں سماجی اصلاح کی اہمیت ملتی ہے۔ ان کا پہلا ناول ''اسرار معابد'' ہے جو 1903ء سے 1905ء تک ہفتہ وار اخبار ''آوازِ خلق'' میں شائع ہوتا رہا جو نامکمل ہی رہا اور کتابی صورت میں بھی ابھی حال تک شائع نہیں ہوا تھا۔ ''قومی کونسل برائے فروغ اردو'' نے جب پریم چند کا کلیات شائع کیا تو یہ بھی نامکمل صورت میں اشاعت پذیر ہوا۔ ''اسرار معابد'' میں فرسودہ رسم و رواج اور مذہب کے نام پر غریب اور سیدھے سادے انسانوں کی لوٹ کھسوٹ کے خلاف بقول کسی کے ''جوشِ جہاد'' ملتا ہے۔ فرسودہ مذہبی اعتقادات جن کا حقیقی مذہبی اصولوں سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ان کی تردید کا رجحان نذیر احمد سے لے کر شرر' راشد الخیری اور ربع اول کے دوسرے بہت سے ناول نگاروں کے پاس ملتا ہے۔ پریم چند نے بھی اس مسئلہ کو پیش کیا ہے۔ 'پرتگیا' 'پریما' اور 'ہم خرما و ہم ثواب' میں بیواؤں کے مسئلہ کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر رام رتن بھٹناگر نے لکھا ہے کہ ''پرتگیا''، ''پریما'' کا بدلا ہوا روپ ہے جو پہلے اردو میں ''ہم خرما و ہم ثواب'' کے نام سے شائع ہوا۔ ''ہم خرما و ہم ثواب'' اور ''پریما'' میں عقد بیوگان کو اس مسئلہ کا حل بتایا گیا ہے۔ یہ مسئلہ نذیر احمد کے زمانے سے ناول نگاروں کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ پریم چند نے ''ہم خرما و ہم ثواب'' میں اس مسئلہ کو پیش کرتے ہوئے مغربی اور مشرقی تہذیب کی کشمکش کو بھی پیش کیا ہے جو بیسویں صدی کے ابتدائی پچیس سالوں کی ناول نگاری کا ایک اہم رجحان رہا ہے۔ اس ناول میں مشرقی تہذیب اور مغربی تہذیب کی آویزش بھی نظر آتی ہے اور آمیزش بھی۔ گو پریم چند نے فرسودہ قسم کے اعتقادات اور خیالات کی تردید کی ہے لیکن وہ مغربی تہذیب میں اپنے آپ کو گم کر لینے کو بھی پسند نہیں کرتے۔ بہرحال ''ہم خرما و ہم ثواب'' کا موضوع عقد بیوگان ہے۔ پریم چند کو اس مسئلہ سے خصوصی دلچسپی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے بعد میں ایک بیوہ ہی سے شادی کی تھی۔ وہ اس مسئلہ کو بڑی تکرار کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ''ہم خرما و ہم ثواب''، ''پریما'' اور ''پرتگیا'' تینوں ناولوں میں یہی مسئلہ پیش کیا گیا ہے۔ اصل میں ''ہم خرما و ہم ثواب''، کو ہندی میں ''پریما'' کے عنوان سے شائع کیا گیا۔ بعض تبدیلیاں کر کے اس کو پرتگیا کے عنوان سے شائع کیا گیا۔ یہ دونوں ناول ہندی میں شائع ہوئے۔ ''پرتگیا'' کا ترجمہ ہندی سے اردو میں ''بیوہ'' کے نام سے کیا گیا جو 1930ء میں شائع ہوا۔ ''کشنا'' دستیاب نہیں ہوتا۔ لیکن اس کا موضوع بھی ''غبن'' کی طرح عورتوں میں زیورات کے شوق کے زبوں نتائج' ہے۔ ''غبن''، ''کشنا'' کی ارتقائی صورت ہے۔ ''غبن'' میں ''کشنا'' جیسا پلاٹ اور کردار ملتے ہیں۔ ''کشنا'' کے بعد پریم چند نے ''جلوۂ ایثار'' لکھا۔ ''جلوۂ ایثار'' 1912ء میں شائع ہوا۔ مدن گوپال کا خیال ہے کہ ''جلوۂ ایثار'' پریم چند کے کسی ابتدائی ناول شاید ''پرتاپ چندر'' کی ابتدائی صورت ہے' یہ نواب رائے کی آخری تصنیف ہے۔ اس کے بعد دھنپت رائے کا قلمی نام ''نواب رائے'' کی بجائے پریم چند ہو گیا۔ ''جلوۂ ایثار'' کا ترجمہ ہندی میں ''وردان'' کے نام سے کیا گیا اور 1921ء میں شائع ہوا۔ ''جلوۂ ایثار'' سوامی وویکانند کی زندگی پر استوار کیا گیا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستان میں قومی بیداری شروع ہو گئی تھی۔ اس لیے اس میں قومی خدمت اور قومی ایثار کے جذبات اور ان کی اہمیت کو پیش کیا گیا ہے۔

''جلوۂ ایثار'' کے کوئی چار سال بعد 1916ء میں پریم چند نے ''بازارِ حسن''، مکمل کیا۔ ''بازارِ حسن'' کا موضوع بہ ظاہر طوائف معلوم ہوتا ہے لیکن اصل میں بنیادی موضوع سماج میں بے سہارا عورتیں اور ان کی بے بسی اور بے چارگی کا حل دریافت کرنا ہے۔ انہوں نے متوسط طبقے کی عورتوں کے مسائل کو اس کے اقتصادی اور معاشرتی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ہندی میں اس کا عنوان ''سیوا سدن'' رکھا ہے۔ یہی وہ ناول ہے جس کی وجہ سے انہیں ہندی داں طبقے میں غیر معمولی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔ ہندی میں اس کا

ترجمہ اس لیے کیا گیا کہ اردو میں اس کی اشاعت کے لیے کوئی اچھا پبلشر نہیں مل رہا تھا۔ ہندی میں اس کی اشاعت سے پریم چند کو کافی مالی فائدہ حاصل ہوا۔ اس کتاب کی ہندی میں اشاعت پر انہیں یک مشت چار سو روپے حاصل ہوئے جو اس سے پہلے ان کو اپنی کسی بھی دوسری کتاب سے نہیں ملے تھے۔

''بازارِ حسن'' کے بعد 1920ء میں پریم چند نے ''گوشۂ عافیت'' (پریم آشرم) مکمل کیا۔ یہ بھی پہلے اردو میں لکھا گیا اور بعد میں ہندی میں منتقل کیا گیا۔ اس ناول میں پریم چند نے کسانوں اور زمینداروں کی کشمکش کی مرقع کشی کی ہے۔ یہ اردو کا پہلا ناول ہے جس میں کسانوں کی زندگی اور ان کی جدوجہد کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ گو ان سب سے پہلے نذیر احمد نے ''ابن الوقت'' میں ضمنی طور پر کسانوں کی بربادی کا بہترین تجزیہ کیا ہے۔ سجاد حسین نے اپنے ناول ''میٹھی چھری'' میں کسانوں پر جو مصائب توڑے جاتے ہیں اس کی طرف اشارے کیے تھے لیکن ''گوشۂ عافیت'' سے ان کو کوئی نسبت نہیں ہے۔ ڈاکٹر اندر ناتھ مدان نے تو اس کے تعلق سے یہ کہا ہے کہ یہ تمام ہندوستانی ادب میں پہلا ناول ہے جو دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔''

پریم چند نے ''گوشۂ عافیت'' کے بعد 1923ء میں نرملا لکھا۔ یہ بھی اردو میں لکھا گیا۔ ''نرملا'' کا موضوع جہیز کی لعنت کی وجہ سے بے جوڑ شادی کا ہونا ہے۔ یہ اس زمانے کا ایک اہم مسئلہ تھا۔ پریم چند کے علاوہ راشد الخیری اور کئی خواتین ناول نگاروں نے اس موضوع پر ناول لکھے ہیں۔ لیکن ''نرملا'' کرداروں کی نفسیاتی پیش کش کے اعتبار سے امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ پریم چند نے ''نرملا'' میں صرف بے جوڑ شادیوں کے خراب نتائج ہی نہیں دکھائے ہیں بلکہ اس کو انتہائی نفسیاتی انداز میں پیش کیا ہے۔ اس ناول میں اقتصادی حالات کی تباہی کی وجہ سے جو نفسیاتی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں اس کو بھی بڑی فنکارانہ چابک دستی سے نمایاں کیا گیا ہے۔''

نرملا کے بعد 1924ء میں ''چوگانِ ہستی'' (رنگ بھومی) مکمل ہوا۔ یہ بھی پہلے اردو میں لکھا گیا۔ اس ناول میں عدم تشدد کو ہتھیار کے طور پر استعمال کرتے ہوئے مخالف قوتوں سے برسرِ پیکار ہونے کی مرقع کشی کی گئی ہے۔ اس ناول میں ہندوستانی زندگی کے ہر رخ کو اور ہندوستان کی سیاسی جدوجہد کے اہم ترین دور کو اس کی پوری وسعت کے ساتھ سمیٹ لیا گیا ہے۔ ''چوگانِ ہستی'' ہندوستان کی سیاسی جدوجہد کا مکمل اشاریہ ہے اور گاندھی جی کے فلسفۂ عدم تشدد کی بھرپور تفسیر قرار دیا جاسکتا ہے۔ آزادی کی وہ جنگ جو عدم تشدد کے ذریعے مہاتما گاندھی کی سرکردگی میں ابتدا سے لڑی جارہی تھی اس کی بھرپور پیش کش ''چوگانِ ہستی'' میں ہوتی ہے۔ آزادی سے پہلے ہندوستان کی جو سیاسی اور معاشی حالت تھی وہ پوری طرح اس ناول میں موجود ہے۔ پریم چند نے بہت ہی وسیع پیمانے پر اس دور کے ہندوستان کی مصوری کی ہے۔ گاندھی جی کی قیادت میں مختلف مورچوں پر آزادی کے لیے جو لڑائیاں ہو رہی تھیں ان سب کی جھلک اس ناول میں مل جاتی ہے۔ پریم چند کی یہ آرزو تھی کہ وہ حصولِ آزادی کو مقصد بنا کر کتابیں لکھیں۔ وہ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''ہاں یہ ضرور چاہتا ہوں کہ دو چار بلند تصنیفیں چھوڑ جاؤں لیکن ان کا مقصد بھی حصولِ آزادی ہی ہو۔''

پریم چند کی اسی آرزو کا نتیجہ یہ ناول بھی ہے۔ پریم چند اپنے اس مقصد کو اس درجہ فنکارانہ انداز میں حاصل کرتے ہیں کہ ہندوستان کے سارے سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل کا احاطہ ہی نہیں ہوجاتا بلکہ ہندوستانی زندگی کے ہر گوشے اور ہندوستان کے ہر طبقے کے حالات سامنے آجاتے ہیں۔

''پردۂ مجاز'' میں ہندومت کے ایک عقیدے ''تناسخ'' کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ پہلا ناول ہے جو راست ہندی میں ''کایا کلپ'' کے نام سے پریم چند کے پریس سرسوتی سے 1925ء میں شائع ہوا۔ گو اس ناول میں جنم درجنم کے عقیدے کو پیش کیا گیا ہے۔ لیکن اس مذہبی فضا میں پریم چند نے فرقہ وارانہ یگانگت دکھائی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ جگہ جگہ اس وقت کی حقیقی حالت کو پیش کیا گیا ہے اور فرقہ وارانہ کشیدگی کے نتیجے میں ہونے والے انسانیت سوز واقعات کو بھی بیان کیا ہے، لیکن ہر جگہ انہوں نے واقعات کا صحیح تجزیہ کیا ہے۔

''بیوہ''، ''پردۂ مجاز'' کے بعد 1927ء میں لکھا گیا۔ جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں، یہ پریم چند کے ہندی ناول ''پرتگیا'' کا ترجمہ ہے اور ''پرتگیا''

پریم چند کے اردو ناول ''ہم خرما و ہم ثواب'' پر استوار کیا گیا ہے۔ ''بیوہ'' میں زندگی کا زیادہ وسیع پس منظر ملتا ہے۔ اس ناول میں ''ہم خرما و ہم ثواب'' کے مقابلے میں پریم چند کی فنی پختگی اور فن پر مضبوط گرفت نظر آتی ہے۔ ہم خرما و ہم ثواب سے بیوہ تک پہنچتے ہوئے پریم چند کے فن نے بڑی ترقی کر لی تھی۔ ہم خرما و ہم ثواب میں سنسنی خیزی اور غیر فطری انداز ملتا ہے وہ بیوہ میں مطلق نہیں۔ ''بیوہ'' کی کہانی فطری انداز میں آگے بڑھتی ہے۔ یہ تبدیلی ہندوستان کے پس منظر اور اس زمانے کے حالات کی وجہ سے بھی پیدا ہوئی تھی' بیسویں صدی کے پہلے دہے میں سماجی اصلاح اور نئی باتوں کی شدید مخالفت کی جاتی تھی اور اس کشمکش میں ایک سنسنی خیزی کا پیدا ہو جانا ضروری تھا۔ حالات کی تبدیلی کے ساتھ پریم چند کے فن میں بھی نکھار آتا گیا۔ کیونکہ پریم چند نے ''روح عصر'' کو اپنے ناولوں میں پیش کرنے کی کوشش کی اور یہی کوشش ان کے فنی ارتقا کی ضامن بنی۔ ''غبن'' 1928ء میں مکمل ہوا۔ غبن میں جس موضوع کو پیش کیا گیا ہے اس موضوع کو پہلے ''کشنا'' کے نام سے پیش کیا گیا تھا۔ یہ ناول کہیں دستیاب نہیں ہوتا۔ عورتوں میں جو زیورات کا شوق ہوتا ہے اس سے کس قدر خراب نتائج پیدا ہوتے ہیں اسی کو ''غبن'' میں پیش کیا گیا ہے۔ رماناتھ اپنی بیوی کے زیورات کے شوق کو پورا کرنے کے لیے ''غبن'' کرتا ہے اس کی وجہ سے وہ جن مصائب اور پریشانیوں سے دوچار ہوتا ہے اسی کی تفصیل ''غبن'' میں پیش کی گئی ہے۔

پریم چند نے ''میدانِ عمل'' (کرم بھومی) کو 1931ء میں مکمل کیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب آزادی کی جدوجہد سارے ہندوستان میں پھیل چکی تھی۔ شہروں سے لے کر دیہاتوں تک آزادی کے حصول کا جذبہ بیدار ہو چکا تھا۔ سیاسی کشمکش بڑھتی جارہی تھی۔ سیاسی حالات کے اس پس منظر کو سامنے رکھ کر ''میدانِ عمل'' کا مطالعہ کیا جائے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم ہندوستان کی افسانوی تاریخ کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ پریم چند نے اس دور کے سارے ہیجان اور گہما گہمی کو اس درجہ فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ سمیٹ لیا ہے کہ سیاسی سرگرمیوں کی پوری فضا ''میدانِ عمل'' میں سانس لیتی نظر آتی ہے۔ اس ناول میں سیاسی صورت حال کے ساتھ معاشی اور سماجی زندگی بھی پوری طرح سامنے آتی ہے۔ اس زمانے کی ساری تحریکیں اس ناول میں ملتی ہیں۔ ایک طرف لگان کی تخفیف کی تحریک ملتی ہے تو دوسری طرف گرام سدھار تحریک نظر آتی ہے۔ اچھوتوں کے لیے مندروں کے دروازے خود ہی سیوا آشرم بن رہے ہیں۔ مزدوروں کی تنظیم کا بیان بھی ہے اور اقتصادی بہتری کی کوششوں کا ذکر بھی ہے۔ اس طرح ''میدانِ عمل'' میں اس دور کی تحریکوں کا احاطہ بھی کیا گیا ہے اور اس دور کے لوگ جن جذبات اور احساسات سے گزر رہے تھے اس کا بیان بھی ہے۔ یوں خارجی دنیا اور داخلی دنیا دونوں کی تصویر کشی اس ناول میں ملتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ ناول پریم چند کا زبردست فنی کارنامہ ہے۔ کیونکہ اس سے پہلے پریم چند نے ہندوستان کی جدوجہد آزادی کو اس کے مختلف پہلوؤں سمیت اس درجہ فنکارانہ تکمیل کے ساتھ کبھی پیش نہیں کیا تھا۔ جہاں تک ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی پیش کش کا سوال ہے اس کو پریم چند کا شاہکار کہا جاسکتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ:

1. پریم چند کے کون سے ناول نامکمل رہے؟
2. پریم چند کے پہلے ناول کا نام کیا ہے؟
3. پریم چند کا پہلا ناول کب سے کب تک چھپتا رہا؟
4. عقد بیوگان کے مسئلہ کو پریم چند نے اپنے کن ناولوں میں پیش کیا ہے؟
5. ''جلوۂ ایثار'' پر مصنف کا نام کیا لکھا گیا؟
6. ''بازارِ حسن'' کی اشاعت کے بعد پریم چند ہندی کی طرف کیوں متوجہ ہوئے۔
7. ''گوشۂ عافیت'' کا موضوع کیا ہے؟
8. ''نرملا'' کا موضوع جہیز ہے یا بے جوڑ شادی؟
9. ''چوگانِ ہستی'' میں کس فلسفہ اور کس کے فلسفے کو پیش کیا گیا ہے؟

10. ''پردۂ مجاز'' میں کس عقیدے کو پیش کیا گیا ہے؟

11. ''غبن'' میں کس بات کو پیش کیا گیا ہے؟

12. ''میدان عمل'' میں ہندوستان کی کس جدو جہد کو پیش کیا گیا ہے؟

19.7 گئودان کا تنقیدی مطالعہ

''گئودان''، جس کو متفقہ طور پر پریم چند کا شاہ کار قرار دیا گیا ہے، کو پریم چند نے 1932ء میں لکھنا شروع کیا تھا۔ 1935ء میں یہ مکمل ہوا۔ اور 1936ء میں یہ شائع ہوا۔ یہ پہلے ہندی میں لکھا گیا بعد میں اردو میں قلم بند ہوا۔ پریم چند نے اس ناول کو مکمل کرنے کے لیے جتنا وقت لیا' اس سے پہلے کسی اور ناول کو لکھنے میں نہیں لیا تھا۔ یہ ناول پریم چند کی سالہا سال کی محنت کا نتیجہ ہے۔

پریم چند نے دیہاتی زندگی کا گہرا مشاہدہ کیا تھا گئودان ان کے اس مشاہدے کا نچوڑ ہے۔ پریم چند کو بچپن ہی سے کاشتکاروں کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا تھا وہ خود ایک طرح سے کاشتکار تھے۔ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے کہ پریم چند کے والد نے بنارس کے موضع پانڈے پور میں تھوڑی سی کاشت کاری وراثتاً پائی تھی۔ اس کے علاوہ پریم چند کا بچپن بھی دیہات میں گزرا تھا۔ ان کے والد ڈاک خانے کے پوسٹ ماسٹر تھے۔ ملازمت کے سلسلے میں مختلف گاؤوں میں ان کو کام کرنا پڑتا تھا۔ اس کے بعد خود پریم چند کو اپنی ملازمت کی وجہ سے مختلف گاؤوں میں رہنے اور وہاں گھومنے پھرنے کا موقع ملا۔ پریم چند انسپکٹر آف اسکولس بھی تھے۔ اس وجہ سے مختلف دیہاتوں میں جو اسکول تھے ان سب کا دورہ انہیں کرنا پڑتا تھا۔ انہی وجوہات کی بنا پر پریم چند کو دیہاتوں کو دیکھنے اور وہاں رہنے کا موقع ملتا رہا۔ ملازمت سے استعفیٰ دینے کے بعد تو وہ دیہات میں اٹھ آئے تھے۔ اس زمانے میں روزانہ دیہاتیوں سے ان کے مسائل کے بارے میں تبادلۂ خیال کرنا ان کا معمول بن گیا تھا۔ خود پریم چند نے اپنی ملازمت کے بعد کی زندگی کے بارے میں لکھا ہے:

> ''اب دیہات میں کام کرنے کی طبیعت ہوئی۔ پودر جی کا دیہات میں مکان تھا' ہم اور وہ دونوں وہاں چلے گئے۔
> اس کے بعد میں بنارس چلا گیا اور دیہات میں بیٹھ کر پرچار اور ادبی خدمت میں زندگی بسر کرنے لگا۔''
>
> (زمانہ کانپور' پریم چند نمبر۔ ص 137)

اس کے علاوہ پریم چند کانگریس کے کام کے سلسلے میں دیہاتوں کا دورہ کیا کرتے تھے۔ اس طرح کسی نہ کسی طرح سے پریم چند کو کسانوں اور دیہاتوں کی زندگی کو قریب سے دیکھنے اور ان کے مسائل کا مطالعہ کرنے کا موقع ملتا رہا اور یوں دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل سے پریم چند کا تعلق زندگی بھر رہا ہے۔ پریم چند کی خواہش بھی یہی تھی کہ وہ دیہاتیوں کی خدمت میں اور دیہات میں زندگی گزار دیں۔ انہوں نے اپندر ناتھ اشک کو ایک خط میں لکھا ہے۔ بھائی انسان کا بس چلے تو کہیں دیہات میں جا بسے۔ دو چار جانور پال لے اور زندگی کو دیہاتیوں کی زندگی میں گزار دے۔ اس خواہش کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے اپنے آبائی موضع پانڈے پور میں مکان بنالیا تھا۔ پریم چند تمام عمر دیہات اور دیہاتیوں کی زندگی کا مطالعہ کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسانوں کی زندگی اور ان کے مسائل نے خاص طور پر انہیں متاثر کیا۔ یہی زندگی بھر کے تاثرات پوری فن کارانہ ریاضت سے پریم چند نے ''گئودان'' میں سمو دیے ہیں۔ مشہور روسی ناول نگار پاسٹرناک نے کہا ہے کہ کسی مصنف کی بڑائی موضوع میں نہیں ہوتی بلکہ اس بات پر ہوتی ہے کہ اس موضوع نے کس حد تک مصنف کو متاثر کیا ہے۔ چونکہ دیہاتی زندگی نے پریم چند کو زندگی بھر شدید طور پر متاثر کیا تھا۔ اس لیے کسانوں کی زندگی کو موضوع بنانے کی وجہ سے بھی ''گئودان'' پریم چند کا شاہکار بن گیا ہے۔

''گئودان'' سے پہلے ''میدان عمل'' میں آزادی کی جدو جہد کو پریم چند نے بہت ہی وسیع اور پرزور انداز میں پیش کیا تھا۔ لیکن ''گئودان'' میں کسی جگہ بھی آزادی کی جدو جہد کو پیش نہیں کیا گیا حالانکہ ان کی آرزو یہ بھی تھی کہ وہ دو چار کتابیں ایسی لکھ جائیں جن کا مقصد حصول آزادی ہو۔ اس

کے باوجود ''گئودان'' میں حصول آزادی کو پیش نہ کرنا بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ جیسا کہ اس سے پہلے لکھا جاچکا ہے کہ پریم چند کی ناول نگاری کا ارتقا ہندوستان کے حالات سے خواہ وہ سیاسی ہوں یا تاریخی یا کوئی اور قدم سے قدم ملا کر چلتا ہے۔ ''گئودان'' 1932ء سے لیکر 1935ء تک کے عرصے میں لکھا گیا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب قومی جدوجہد کی رفتار سست پڑ گئی تھی کیونکہ 1931ء میں گاندھی اروِن سمجھوتہ ہو گیا تھا۔ اس سمجھوتے کے جو اثرات ہندوستان پر پڑ رہے تھے۔ اس کا تجزیہ کرتے ہوئے پنڈت جواہر لعل نہرو نے لکھا ہے:

> ''ہماری محصول نہ دینے یا لگان نہ دینے کی تحریک اب تک بہت کامیاب رہی تھی اور بعض علاقوں میں ایک پیسہ بھی وصول نہ ہوا تھا۔ کسان میدان میں ڈٹے ہوئے تھے۔ دنیا کی زراعتی حالت اور بگڑ گئی تھی۔ قیمتیں اور گر گئی تھیں۔ اس لیے لگان کا ادا کرنا پہلے سے مشکل ہو گیا تھا۔ میں کہتا تھا کہ حکومت سے عارضی تصفیہ ہو گیا تو سیول نافرمانی بند ہو جائے گی اور محصول نہ دینے کی تحریک سیاسی لحاظ سے ختم ہو جائے گی۔''

سیول نافرمانی کی تحریک کے ختم ہو جانے کی وجہ سے کسانوں کو پھر سے لگان دینا لازمی ہو جائے گا۔ حالانکہ کسان اسی موقف میں نہیں تھے کہ لگان ادا کر سکیں۔ معاشی حالات کے ساتھ سیاسی حالات بھی گاندھی سمجھوتے کی وجہ سے متاثر ہو گئے تھے۔ پنڈت جواہر لعل نہرو لکھتے ہیں:

> ''اب دوسری چیز باقی رہی یعنی ہماری کامل آزادی کا مقصد' معاہدہ کی دفعہ 2 کو پڑھ کر مجھے معلوم ہوا کہ اس کی بھی خیر نہیں۔ کیا اس دن کے لیے ہماری قوم بہادری سے سال بھر لڑتی رہی۔ کیا ہمارے سارے کارناموں اور لمبے چوڑے وعدوں کا یہی انجام ہونا تھا۔ میرے دل پر اداسی چھائی ہوئی تھی۔''
>
> (میری کہانی جلد 1، ص425)

پریم چند نے ''گئودان'' اس مایوس کن پس منظر میں لکھا۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں آزادی کی جدوجہد اور قومی تحریک کے تعلق سے کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ نہ تو دیہاتیوں کی زندگی پیش کرتے ہوئے ان کی جدوجہد کو بیان کیا گیا ہے۔ گاندھی اروِن معاہدہ کے نتیجہ میں کسانوں کو لگان دینا پڑا۔ اس سے کسانوں کی حالت انتہائی ناگفتہ اور دردناک ہو گئی تھی۔ پنڈت جواہر لعل نہرو نے کسانوں کی اس حالت کے بارے میں لکھا ہے:

> ''ہمارے پاس کسان جوق در جوق آتے تھے۔ سخت شاکی تھے کہ آپ کا کہنا مانا جو دے سکتے تھے دے دیا' نتیجہ یہ ہے کہ اکیلے الہ آباد کے ضلع میں ہزاروں کسان بے دخل کیے گئے اور ان کے علاوہ ہزاروں پر کسی نہ کسی طرح کی قانونی کاروائی کی گئی؟''

''گئودان'' کسانوں کی اسی بے کسی اور کسمپرسی کی کہانی ہے۔ اس حقیقی پس منظر کی وجہ سے پریم چند کی حقیقت نگاری بے پناہ بن گئی ہے۔ کسانوں کی زندگی کی ایسی سچی تصویر سارے اردو ادب میں نہیں ملتی۔ ہوری اور اس کے ساتھی زمینداروں کے ظلم سہتے ہیں' مصیبتیں جھیلتے ہیں لیکن وہ خود پر ہونے والے ظلم کے خلاف کوئی احتجاج نہیں کرتے' کسی قسم کی جدوجہد نہیں کرتے' ہر وقت لگان کو خاموشی سے ادا کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پہلے کے ناولوں میں کسان زیادہ جدوجہد کرتے نظر آتے ہیں لیکن ''گئودان'' میں وہ کسی قسم کی جدوجہد نہیں کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اس زمانے میں جدوجہد سرد پڑ گئی تھی۔ اس لیے پریم چند بھی کسانوں کو جدوجہد کرتا نہیں دکھاتے۔ اس وقت ہندوستان میں پوری سیاسی تحریک بقول پنڈت جواہر لعل نہرو ''سُن'' ہو کر رہ گئی تھی۔ سیول نافرمانی کی تحریک کے ختم ہونے کا اعلان ہو گیا تھا۔ حکومت تمام اہم لیڈروں کو قید کر چکی تھی۔ اس سیاسی جدوجہد کو آگے بڑھانے کے سارے راستے مسدود ہو چکے تھے۔ پنڈت جی نے ان حالات کے بارے میں لکھا ہے:

> ''غرض سیول نافرمانی رفتہ رفتہ دھیمی پڑ گئی تھی۔ 1933ء میں سیول نافرمانی کے التوا کا اعلان کر دیا گیا اور وہ عملی طور پر ختم ہو گئی۔۔۔۔۔ حکومت کے جبر و تشدد نے سارے ہندوستان کو سن کر دیا تھا۔''

اس زمانے میں خود پریم چند کے مالی حالات بے حد خراب ہو گئے تھے' پریم چند کے اقتصادی حالات جس حد تک خراب ہو چکے تھے اس کا

تفصیلی ذکر مدن گوپال نے اپنی کتاب "Munshi Prem Chand" میں کیا ہے۔ پریم چند کو اپنے رسالے 'ہنس'' میں مسلسل گھاٹا ہوتا جارہا تھا۔ ایسے میں انہوں نے ایک اور ہندی ہفتہ وار ''جاگرن'' 1932ء میں نکالنے کا دردسر مول لیا تھا۔ ان کے ذاتی اور شخصی حالات نے بھی انہیں محنت کش طبقے سے وابستہ کر دیا تھا۔ اس وجہ سے وہ پوری شدت سے ان کے غم اور مصیبت کو سمجھ سکتے تھے۔ اس بارے میں خود انہوں نے لکھا ہے:

''مجھے فخر ہے کہ فطرت اور قسمت نے میری مدد کی اور مجھے غریبوں کا شریک غم بنادیا۔ اس سے مجھے روحانی تسکین ملتی ہے۔'' (زمانہ' کانپور۔ پریم چند نمبر،ص 72)

''گئودان'' پریم چند کے اسی جذبے کی بھرپور عکاسی کی وجہ سے ان کا شاہ کار بن گیا ہے۔ ''گئودان'' میں ان کا یہ جذبہ بے حد بڑھ گیا ہے۔ اس ناول میں کسی انقلابی رومانیت کے ذریعے ان کے جذبے کی عکاسی نہیں ہوسکتی تھی' اس لیے وہ حقیقت نگاری کی صورت میں ظاہر ہوا۔

سیول نافرمانی کے ختم ہوجانے پر کانگریس کسانوں کی کسی طرح مدد نہ کرسکتی تھی' کانگریسی لیڈر یہ چاہتے تھے کہ عوام اس تحریک کو آگے بڑھائیں کیونکہ تمام لیڈر جیل جاچکے تھے۔ پنڈت جی نے اسی بات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے۔ اگر عام لوگ پورے ہوش کے ساتھ اٹھ کھڑے ہوئے تو شاید کوئی فوری نتیجہ ظاہر ہوسکتا ہے۔ پریم چند نے جب دیکھا کہ قومی جدوجہد کے سرد پڑ جانے سے کسانوں کی بہتری کی کوئی صورت باقی نہیں رہی تو ان کی بھی یہی خواہش ہوئی کہ کسان اپنی حالت کا اندازہ کرکے اپنی قسمت کو بدلنے کے لیے خود کھڑے ہوجائیں۔ کسانوں کی بے کسی اور کسمپرسی سے پریم چند کا دل کڑھتا تھا۔ انہوں نے ''گئودان'' میں ایک جگہ لکھا ہے:

''کاش یہ لوگ زیادہ تر انسان اور کم تر فرشتہ ہوتے تو اس طرح نہ ٹھکرائے جاتے۔ ملک میں کچھ بھی ہوانقلاب ہی کیوں نہ آجائے مگر ان سے کوئی واسطہ نہیں۔ کوئی جماعت ان کے سامنے طاقتور بن کر آئے۔ اس کے سامنے یہ سر جھکانے کو تیار ہیں۔ ان کی معصومیت بے بسی تک پہنچ گئی ہے جسے کوئی سخت صدمہ ہی ذی حس اور متحرک بنا سکتا ہے۔ ان کی آتما تو ہر طرف سے۔۔۔ ہوکر اب اپنے اندر ہی پیڑ توڑ کر بیٹھ گئی ہے گویا ان میں زندگی کا احساس ہی نہیں ہے۔'' (گئودان،ص108)

''گئودان'' کسانوں کی متذکرہ حالت کی تفصیل ہے۔ گئودان کا مرکزی کردار ہوری' ایک ادھیڑ عمر کا کسان ہے۔ اس میں ظاہری یا باطنی طور پر کوئی بھی ایسی بات نہیں ہے جو عام کسانوں سے اسے ممتاز کرسکے۔ یہ پریم چند کی فنکاری ہے جو اسے اردو ادب بلکہ ہندوستانی ادب کا شاہکار کردار بنارہی ہے۔ ''گئودان'' ہوری اس کے خاندان اور اس پورے ماحول کی کہانی ہے۔ لیکن یہ کہانی سارے ہندوستان کے کسانوں ہی کی نمائندگی نہیں کرتی بلکہ ہندوستان کے ان لاکھوں کروڑوں محنت کش' انسانوں کی کہانی ہے جو دیہات سے لے کر شہر تک پھیلے ہوئے ہیں۔ ہوری رائے اگر پال سنگھ زمیندار اور جاگیردار کے گاؤں کا ایک معمولی کسان ہے۔ اس کسان کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے پریم چند نے ہندوستانی دیہات کے ان سارے انسانوں کو بھی پیش کیا ہے جن سے اس کسان کا واسطہ پڑتا ہے۔ ہوری کا مختصر سا خاندان ہے اس کی بیوی دھنیا ہے' جو بے جا ظلم وستم یا زبردستی اور زیادتی کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے کا جذبہ رکھتی ہے۔ ہوری کے کنبے کے دوسرے ارکان اس کا بیٹا گوبر اور دو بیٹیاں سونا اور روپا ہیں۔ ہوری کی چند بیگھ زمین ہے جو اس کی اور اس کے خاندان کی گزر بسر کا ذریعہ ہے۔ رات دن کھیتی باڑی میں خون و پسینہ بہانے کے باوجود دو وقت کی روٹی مہیا کرنا اس کے لیے مشکل ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے وہ مقروض ہوگیا ہے۔ ہوری ایک عام کسان اور عام انسان کی طرح اچھائیاں اور برائیاں رکھتا ہے۔ عام طور پر وہ ایک سیدھا سادہ ایماندار اور شریف انسان ہے۔ لیکن بعض وقت اپنی غرض اور ضرورت سے مجبور ہوکر مکروفریب اور خوشامد سے کام لیتا ہے۔ اس کی زندگی کی سب سے بڑی آرزو یہ ہے کہ اپنے دروازے پر ایک گائے کو بندھا دیکھے۔ اسی لیے وہ اپنے ایک ساتھی بھولا اہیر کو دوسری شادی کا لالچ دلا کر اس سے ایک گائے حاصل کرتا ہے۔ گو اس کا اپنے دروازے پر گائے باندھنے کا خواب شرمندۂ تعبیر تو ہوتا ہے لیکن کچھ ہی دن کے لیے۔ اس کا بھائی ہیرا ہوری کی اس خوش قسمتی سے اس درجہ حسد کرنے لگتا ہے کہ موقع پا کر گائے کو زہر دے دیتا ہے۔ اور ہوری کی یہ آرزو اور خوشی عارضی ثابت ہوتی

ہے۔ گائے لانے کے سلسلے میں ہوری کا بیٹا گوبر، بھولا اہیر کی بیٹی جھنیا کو دیکھتا ہے دونوں ایک دوسرے سے محبت کرنے لگتے ہیں اور گوبرا سے اپنے گھر لے آتا ہے لیکن جھنیا کو گھر پر چھوڑ کر ماں باپ کے ڈر سے شہر فرار ہو جاتا ہے۔ جھنیا کو گھر میں رکھنے کی وجہ سے ہوری کے مصائب اور پریشانیوں میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ برادری اور مذہبی ٹھیکیدار اسے جرم قرار دیتے ہیں اور جرمانے کے طور پر فصل کی ساری پیداوار پر قبضہ کر لیتے ہیں۔ ہوری کی مصیبتیں اپنی انتہا کو اس وقت پہنچتی ہیں جب بھولا اہیر اپنی بے عزتی کا انتقام لینے کے لیے اور گائے کے بدلے میں ہوری کے بیل کھول لے جاتا ہے۔ ان حالات میں ہوری کو اور خاندان والوں کے لیے روٹی جٹانا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ ایسے میں جب گوبر شہر سے لوٹتا ہے تو ہوری کے شدید مصائب میں کچھ راحت کا سامان ہو جاتا ہے۔ گوبر کچھ روپے اپنے ساتھ لاتا ہے۔ اب کسان نہیں رہا تھا بلکہ ایک شہری مزدور بن گیا تھا۔ ایسے کسانوں کی اور خاص طور پر اپنے باپ کی حالت دیکھ کر دکھ کے ساتھ اسے غصہ بھی آتا ہے۔ کسانوں کی حالت دن بدن بد سے بدتر ہوتی جا رہی تھی۔ گوبر چاہتا ہے کہ ہوری اور گاؤں والے اپنے آپ کو حالات کے رحم و کرم پر نہ چھوڑیں بلکہ ان کو بدلنے کی جدوجہد کریں۔ کیونکہ زمین دار سے لے کے ٹھیکے دار اور سرکاری عہدے دار تک غریب کسانوں کا استحصال کر رہے تھے۔ لیکن ہوری اور سارے کسان صابر اور شاکر بنے ہوئے تھے۔ پریم چند کے الفاظ میں ان کی ''معصومیت''، ''بے حسی'' تک پہنچ گئی تھی۔ گوبر اپنے بیوی بچے کو لے کر پھر شہر لوٹ جاتا ہے۔

روپا اور سونا اب بڑی ہو چکی تھیں۔ ہوری کو ان کی شادی کی فکر بھی دامن گیر ہوئی۔ لیکن ہوری شادی بیاہ کے اخراجات کہاں سے پورے کرتا۔ گنے کی فصل سے امید وابستہ تھی لیکن زمیندار نے لگان کی وصولی کے لیے اس کو بھی نیلام کر کے پیسے وصول کر لیے۔ پھر بھی ہوری نے قرض دام کر کے سونا کی شادی کا بندوبست کر لیا لیکن وہ حد درجہ مقروض ہو جاتا ہے، ہوری کے لیے اب گزر بسر بھی مشکل ہو گئی تھی۔ کھیتی باڑی کرنا بھی اس کے لیے کچھ ناممکن سا ہو گیا تھا کیونکہ کھیت جوتنے کے لیے اس کے پاس بیل بھی نہیں رہے تھے۔ وہ اپنی چند بیگھ زمین کو ہر ممکن طریقے سے بچا رہا تھا۔ لیکن ساہوکار کسی نہ کسی طرح اس کے پرکھوں کی اس نشانی کو ہڑپ کرنے کی کوشش میں لگے ہوئے تھے۔ اپنی جان سے زیادہ عزیز یہ زمین بھی جب اس کے ہاتھوں سے نکلی جا رہی تھی تو وہ ایک طرح سے اپنی بیٹی روپا کو صرف دو سو روپوں میں بوڑھے رام سیوک کو بیچ دیتا ہے۔

ہوری کے مصائب کا سلسلہ ختم ہونے ہی نہیں پاتا۔ وہ اپنا قرض ادا کرنے، دو وقت کی روٹی حاصل کرنے کے لیے اور گائے رکھنے کا ارمان پورا کرنے کے لیے دن رات محنت کرنے لگا۔ چلچلاتی دھوپ اور تپتی ہوئی زمین پر جب وہ کام کرتا رہتا ہے تو لُو کا ایک آتشیں جھونکا اس کا کام تمام کر دیتا ہے اور یوں اس کے لا متناہی مصائب اور مصیبتوں کا خاتمہ ہوتا ہے۔ اس کی آخری رسومات ادا کرنے کے لیے پنڈت گائے کا دان یعنی ''گئو دان'' کرنے کے لیے کہتا ہے۔ جو شخص زندگی بھر اپنے گھر پر گائے بندھی ہوئی دیکھنے کا آرزومند تھا۔ اور یہ حسرت لیے موت کی آغوش میں سو جاتا ہے، اس کی گھروالی سے یہ کہا جاتا ہے کہ وہ ''گئو دان'' کرے۔

پنڈت جب ''گئو دان'' کے لیے کہتا ہے تو ناول یوں ختم ہوتا ہے:

> ''دھنیا مشین کی طرح اٹھی آج جو سُتلی بیچی تھی، اس کے بیس آنے پیسے لائی اور ہوری کے ٹھنڈے ہاتھ میں رکھ کر سامنے کھڑے ہوئے داتا دین سے بولی ''مہراج گھر میں نہ گائے ہے نہ بچھیا، نہ پیسا، یہی پیسے ہیں، یہی ان کا گئو دان ہے، اور غش کھا کر گر پڑی۔''

پریم چند نے ناول کا اختتام جس حقیقت نگاری پر کیا ہے اس کے تعلق سے سردار جعفری لکھتے ہیں:

> ''اس میں کسی کی قلب ماہیت نہیں ہوتی، کوئی دنیا کو تیاگ کر تیرتھ کرنے نہیں جاتا، کوئی زمیندار اپنی زمین کسانوں میں نہیں بانٹتا۔ پریم چند نے بڑی سچی اور بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیا ہے اور ناول کو ہوری کی موت پر اس طرح ختم کیا ہے کہ ایک سناٹا چھا جاتا ہے۔'' (ترقی پسند ادب۔ ص 135)

پریم چند نے گئو دان میں جس حقیقت نگاری سے کام لیا ہے اس کی مثال ان کی پوری ناول نگاری میں نہیں ملتی۔ وہ اس ناول میں کسانوں کی

زندگی پیش کرنے کی حد تک بال برابر بھی حقیقت نگاری سے نہیں ہٹتے ہیں۔ اس ناول میں پریم چند کی حقیقت نگاری حیرت ناک بن گئی ہے۔ حقیقت نگاری کی انتہا یہی ہے کہ فن پارے کا مطالعہ کرنے کے بعد قاری کو یہ یقین ہونے لگے کہ زندگی یہی ہے اس کے سوا کچھ اور نہیں ہوسکتی ہے۔ گئودان میں پیش کی گئی زندگی بالکل حقیقی زندگی جیسی ہی نظر آتی ہے۔ اس میں ہوری اور دوسرے کسانوں کی زندگی جس درجہ سچائی اور حقیقت شعارانہ انداز میں پیش کی گئی ہے اس کا اندازہ پنڈت جواہر لعل نہرو کے اس بیان سے ہوتا ہے جوانہوں نے ہندوستانی کسانوں کے تعلق سے دیا ہے:

''ہندوستانی کسان میں مصیبت جھیلنے کی حیرت انگیز صلاحیت ہے اور اس کے حصے میں مصیبت آتی ہی رہتی ہے۔ قحط، طغیانی یا بیماری اور مسلسل افلاس اور ہلاکت اور جب یہ انہیں جھیل نہیں پاتا تو ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں چپ چپاتے مرجاتا ہے، اس کا مصیبت سے بچنے کا طریقہ بس یہی ہے۔''

(میری کہانی جلد 2، ص 42)

''گئودان'' میں گو صرف ایک کسان کی زندگی پیش کی گئی ہے لیکن یہ ہندوستان کے لاکھوں کروڑوں کسانوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ ''گئودان'' میں کسانوں کی اس قدر سچی تصویر ملتی ہے کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پنڈت جواہر لعل نہرو نے کسانوں کی زندگی کا مرقع حقیقی زندگی سے نہیں بلکہ ''گئودان'' کو پڑھنے کے بعد حاصل کیا ہے۔

''گئودان'' پریم چند کا شاہکار اس لیے بن گیا ہے کہ اس میں انہوں نے کسانوں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے اس کو حد درجہ فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انہوں نے اس ناول میں بڑی فنکارانہ ہنرمندی سے اس حقیقت کو ظاہر کیا ہے کہ کسانوں کی محنت کے استحصال پر جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام قائم ہے۔ اس وجہ سے کسانوں کو لوٹنے والے بہت سے افراد جیسے داتا دین، جھنگی سنگھ، نوکھے رام، پٹیشوری اور ایسے ہی افراد کے خلاف پریم چند طنز سے کام لیتے ہیں۔ لیکن اس نظام کے سب سے اہم مہرے رائے اگر پال کے لیے پریم چند کے دل میں نرم گوشہ ہے۔ پریم چند کیوں رائے اگر پال کے تعلق سے الگ طرح کا رویہ رکھتے ہیں۔ اس بات کا تجزیہ پروفیسر احتشام حسین نے بجا طور پر اس طرح کیا ہے:

''پریم چند جاگیردارانہ نظام میں بعض خصوصیات جیسے رحم دلی، سخاوت، صلۂ خدمت، خودداری، شرافت نفس وغیرہ ایسی دیکھتے ہیں کہ جس کی وجہ سے وہ اس نظام کے مظالم اور عیوب نہ دیکھ سکے۔ اس لیے وہ اس نظام کی تائید بھی کرتے ہیں۔''

(پریم چند کی ترقی پسندی مشمولہ تنقید اور عملی تنقید)

اس بات سے بھی پریم چند کی حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری ظاہر ہوتی ہے۔ وہ جس میں بھی اچھائی دیکھتے ہیں اس کو نمایاں کرتے ہیں اور جس میں برائی دیکھتے ہیں اس کو بھی دکھاتے ہیں۔

''گئودان'' میں پورے گاؤں کی زندگی کو اس کے تمام افراد کے ساتھ، سارے مناظر کو اور کسان کی زندگی کے ہر رخ کو اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ رائے اگر پال سنگھ سے لے کر سلیا چمارن تک گاؤں کی زندگی کا کوئی پہلو اور گوشہ ایسا نہیں ہے جس کی عکاسی پریم چند نے گئودان میں نہ کی ہو۔ پھر ہر واقعہ سچا اور حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ خواہ وہ روپا اور سونا کی شادی ہو یا ہوری کی موت۔ گئودان میں گاؤں کی زندگی کے بے شمار مسئلے اور ان گنت پہلو دکھائے گئے ہیں۔ ہر جگہ وہ زندگی سے معمور نظر آتے ہیں۔ یہی اس ناول کی امتیازی خصوصیت ہے۔ فن تو زندگی کا اظہار ہوتا ہے لیکن یہ بالکلیہ طور پر زندگی اور سماج کا عکس نہیں ہوتا۔ نہ تو اس میں سوائے سچ کے اور کچھ ہوتا ہے نہ ہی اس میں صرف مجاز ہی مجاز ہوتا ہے۔ اس میں زیب داستان کے لیے ہمیشہ کچھ بڑھا بھی دیتے ہیں اور گھٹا بھی دیتے ہیں۔ فن کار کو یہ آزادی حاصل رہتی ہے۔ خواہ وہ کچھ کرے اگر وہ زندگی کی حقیقی تصویر پیش کر دیتا ہے تو اس کی کامیابی مسلّم ہے۔ ''گئودان'' میں پریم چند نے یہ کامیابی حاصل کی ہے۔ ''گئودان'' کی دیہاتی زندگی کے تاثر کو ابھارنے اور اس مجموعی فضا کو پوری طرح پیش کرنے کے لیے جو کسان کی محنت کی رہین منت ہے لیکن اس کی محنت کا استحصال بھی کرتی ہے۔ پریم چند نے شہری زندگی بھی پیش کی ہے۔ اس طرح شہری اور دیہاتی زندگی کے بے شمار کرداران گنت واقعات و حوادث ''گئودان'' میں پریم چند نے اس خوب